

УПОРЕДНА ИСТРАЖИВАЊА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Годишњак XXI

Серија А: Компаративна изучавања српске књижевности, 4

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

*Др Мирјана Дрндарски
Др Светлана Стипчевић
Др Гвозден Ерор
Др Кринка Видаковић Петров
Др Бојан Ђорђевић
Др Бојан Јовић
Мр Лидија Делић
Мр Тијана Тропин
Мр Марија Шаровић*

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК

Др Весна Матовић

UDK 821.163.41.09(082)
82.091(497.11)(082)

ISBN 978-86-7095-132-7

УПОРЕДНА ИСТРАЖИВАЊА

4

*Српска књижевност између традиционалног и
модерног – компаративни аспекти*

Уредник

Др БОЈАН ЈОВИЋ

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД
2007

Овај зборник настао је као резултат рада на пројекту
„Упоредна истраживања српске књижевности (у европском контексту)“
Института за књижевност и уметност, Београд

Штампање зборника омогућило је
Министарство науке Републике Србије

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Четврта свеска *Упоредних истраживања*, периодичне публикације Института за књижевност и уметност из Београда, насловљена *Српска књижевност између традиционалног и модерног – компаративни аспекти*, прво је колективно издање пројекта „Упоредна истраживања српске књижевности (у европском контексту)“, основаног 2002. године под руководством др Мирјане Дрндарски. Овај пројекат ослања се на рад и резултате рада пројекта „Компаративно изучавање српске књижевности“, чијем оснивачу и дугогодишњем руководиоцу, академику Никши Стипчевићу, и посвећујемо најновији зборник.

Уредник

GVOZDEN EROR (Beograd)

O komparatistici i hermeneutici – još jednom

SAŽETAK: Osvrćući se na svoj rad iz 1976. godine „Komparatistika i hermeneutika“, autor se usredsređuje na nekoliko glavnih postavki toga teksta da bi ih proverio, odnosno dopunio. Konstatuje se da nove tendencije u poredbenim studijama, posebno prodor kultur(al)nih studija i odgovarajuće naglašavanje višestrukih vidova interkulturalnosti (kao i isticanje „eksplicitnog“ čitaoca kao nadmoćnog kulturološki uslovljenog receptora), zahtevaju korigovanje izvesnih stavova i razjašnjavanje nekih drugih, kad je u pitanju uključivanje hermeneutičke misli u *littérature comparée* – osobito s obzirom na to da su negdašnju disciplinarnu razgraničenost smenile snažne tendencije ka interdisciplinarnim pristupima.

KLJUČNE REČI: komparatistika; hermeneutika; teorija recepcije; čitalac, implicitni; čitalac, eksplicitni; interkulturalnost.

Naslov *Komparatistika i hermeneutika* – naslov rada koji je autor ovog teksta napisao 1976. godine (a štampan je dve godine kasnije)¹ – ne ukazuje osobito na vreme u kojem je rad nastao. Nešto više je, u odnosu na razvoj književnih studija, „datiran“ naslov saopštenja *La notion de réception dans la littérature comparée. La contribution de l'herméneutique*², izloženog na međunarodnom naučnom skupu o teoriji recepcije održanom u Beogradu 1976. godine³. To saopšte-

¹ *Umjetnost riječi*, 1978, 1-2, str. 19-33. V. i u: Gvozden Eror, *Vidovi dela, vidovi tumačenja. Iz moderne proze, II*, Beograd, 1978, str. 57-87.

² Štampano u zborniku (koji donosi – na nemačkom, francuskom, engleskom ili italijanskom jeziku – radove „presented on a symposium“): *Teorija recepcije. Theory of Reception. La théorie de réception. Rezeptionstheorie. Теория восприятия*, Beograd, 1980, str. 57-62. Institut za književnost i umetnost, godišnjak III, Serija C: Teorijska istraživanja, 1. – U zbornik su, uz štampane verzije saopštenja 10 učesnika (v. sledeću napomenu), uvršćeni i prilozi Manfreda Naumanna, Rainera Warninga, Aristoxenosa D. Skiadasa, kao i Sretena Petrovića, Iva Tartalje, Milana Damjanovića, Viktora Žmegača, Nikše Stipčevića, Branislave Milijić, Zdenke Petković i Vide Marković.

³ Ovo naučno savetovanje, pod nazivom „Funkcija i recepcija književnog dela“, održano je u Beogradu novembra 1976. godine, u organizaciji Instituta za književnost i umetnost, a na njemu su podneli saopštenja Zoran Konstantinović (rukovodilac savetovanja), Hans Robert Jauss, Robert Escarpit, Aleksandar Flaker, Miklós Szabolcsi, Gvozden Eror, Marta Frajnd, Dragan Nedeljković, Predrag Matvejević i Nikola Koljević. (Na listi učesnika je bilo još 17 naučnih radnika iz zemlje.) V. širu belešku o tom skupu u *Književnim novinama*, 1. XII 1976, br. 524. – U tematskom

nje pruža (na francuskom) skraćenu verziju pomenutog rada, i ukazuje na epohu prenošenja interesovanja istraživača sa autora i dela na čitaoca, odnosno recepciju književnih dela. „Estetici recepcije“ nemačkog romaniste H. R. Jausa biće, doduše, potrebno još vremena da postane potpunije dostupna na engleskom jeziku, jeziku što ga primamo kao „lingua franca“ nauke, i ne samo nauke,⁴ dok je Gadamerova hermeneutička studija *Istina i metoda* upravo bila, s dosta zakašnjenja, objavljena u prevodu na engleski (i, u skraćenom obliku, na francuski) jezik.⁵ Treći podsticaj za razmatranje navedene teme pružili su tekstovi slovačkog teoretičara D. Ďurišina o teoriji komparatistike, tada slabo poznati van izvorne sredine, iako su (ali u Bratislavi) bili izdati u prevodu na engleski jezik.⁶ Saopštenje o pojmu recepcije u komparatistici i doprinosu hermeneutike na tom području nije bilo posvećeno Jausovim istorijsko-teorijskim tezama, a nije mu u središtu bila ni Gadamerova hermeneutika. Njegovo predmetno područje je bila „littérature comparée“, i mogući inovativni prodori u toj disciplini, s težištem na onima što bi ih mogla podstaći tadašnja usredsređivanja na pitanja književne recepcije⁷, tesno vezana sa novim promišljanjima na planu hermeneutike.

a) U uvodnom paragrafu rada iz 1976. godine čitalac će naći sledeće tvrdnje:

[...] *Između komparatistike i savremenih tokova teorije književnosti došlo je do izvesnog „kratkog spoja“, jer su postulati tradicionalne komparatistike izgledali skoro beznadežno nesaglasni modernom poimanju književne tvorevine sa pre-*

broju časopisa *Književna kritika*, 1979, 1, štampan je – u prevodu – izbor od 12 tekstova (od 21 teksta uvršćenog u navedeni zbornik Instituta za književnost i umetnost.)

⁴ *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, 1982. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978. Srpskohrvatski prevod: *Estetika recepcije*, Beograd, 1978.

⁵ *Truth and Method*, New York, 1975. *Verité et méthode*, Paris, 1976. Sh. prevod: *Istina i metoda*, Sarajevo, 1978.

⁶ *Vergleichende Literaturforschung*, Berlin, 1972. *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava, 1974. *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava, 1984. Na srpskohrvatskom: *Šta je svetska književnost?*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1997. (studija iz 1992, sadrži i poglavlje o komparatistici).

⁷ Na IX kongresu Međunarodnog udruženja za komparatistiku (AILC/ICLA), održanom u Innsbrucku 1979. godine, jednu od četiri osnovne teme kongresa predstavljala je „L'esthétique de la réception et communication littéraire“, gde je uvodnu reč dao H. R. Jauss (v.: *Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association*, 2, Innsbruck, 1980). – Jaussova „estetika recepcije“ je, svakako, pružila podsticaj za razvoj istraživanja književne recepcije, i revitalizovala odgovarajuće komparatističke teme, no to je oblast koju Jaussov pristup ne „iscrpljuje“. Kako je bilo rečeno (B. Gicquel) prilikom jednog razgovora francuskih komparatista na temu „Komparatisti i škola iz Constanca“, nemački termin „Rezeption“ ima osobena značenja, dva različita vida, odnoseći se na usvajanje novih *normi*, s jedne, i na usvajanje novog prema prethodno postojećim normama, s druge strane, čime se može objasniti što Jausa zanima normativno shvaćena estetika, a ne empirijska recepcija, sociologija književnosti, istorija knjižarstva, itd. – *Méthodologie des études de réception: perspectives comparatistes* (ur. Y. Chevrel), *Œuvres et Critiques*, XI, 1986, 2, str. 227-228. – Prvi rad u ovom zborniku posvećen je shvatanjima studija recepcije kod francuskih komparatista, počev od Paula Van Tieghema (Daniel Mortier, „Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception en littérature comparée“, str. 135-141).

*vashodnim naglaskom na ontološkoj samosvojnosti literarnog dela, kao i na onome što ga autotelički određuje kao književnost, odnosno književnu vrednost.*⁸

Ovakvo gledište bi danas bilo teško zastupati, osobito u tako apodiktikom tonu. Pre tri decenije imalo je svoju zasnovanost, iskazivalo je jednu relaciju vidnu u to doba, no sada ga autor ne bi mogao izneti, i to barem iz dva razloga. Prvi je što je „poimanje književne tvorevine“ u književnim studijama izgubilo dosta od svoje pređašnje pretpostavljene „konsenzualnosti“, ili „neupitnosti“ u temeljnim teorijskim i metodološkim pitanjima. Gledano iz Jaussovog pojmovnog sistema, može se činiti da je ranije vladajuća „paradigma“, okarakterisana kao „estetičko-formalistička“ („Stilistik und werkimmanente Ästhetik /drittes Paradigma/“, koja se oblikovala nakon klasično-humanističke i istorijsko-pozitivističke), zamenjena novom, no pre bi se moglo reći da danas još izrazitije uočavamo naporedno opstajanje različitih „paradigmi“ (što bi pokazivalo da i nisu u pitanju paradigme u smislu Kuhnovog izvornog korišćenja termina). Nova paradigma koju je Jauss predviđao (i podržavao) morala bi, na prvom mestu, da artikuliše „uzajamno vezivanje estetsko-formalne i povijesno-recepcijske analize, kao i spajanje umjetnosti, povijesti i društvene stvarnosti; spajanje strukturalnih i hermeneutičkih metoda (koje još uopće uzajamno ne vode računa o svojim postupcima i njihovim rezultatima); izgradnju estetike usmjerene na djelovanje (a ne više samo na prikazivanje) i nove retorike [,] koje bi trebalo da se jednako pozabave književnošću visina kao i sublitteraturom i masovnim medijima“.⁹

Način kako se gdegdje u komparatistici realizovalo „spajanje umjetnosti, povijesti i društvene stvarnosti“, te „recepcijska analiza“, uz veliko posvećivanje pažnje „sublitteraturi i masovnim medijima“¹⁰ drugi je razlog što bi navedeno gledište moralo biti revidirano. Zapravo bi se čak mogao, radi izvesnog polemičnog naboja, zadržati dati sklop iskaza, ali bi „tradicionalno“ i „moderno“ razmenili mesta, pa bi se sad moglo napisati: između pojedinih struja moderne komparatistike i uvreženih tokova teorije književnosti XX stoleća došlo je do izvesnog „kratkog spoja“, jer su postulati te nove komparatistike skoro beznadežno nesaglasni poimanju književne tvorevine sa naglaskom na pretpostavljenoj ontološkoj samosvojnosti literarnog dela, itd.

b) Na planu modaliteta književne recepcije, u komparatističkom vidokrugu, istaknuta su bila, u tekstu iz 1976. godine, područja na kojima pitanje recepcije ima najveći značaj. S jedne strane, *sinhroničke genetičke veze (odnosno kontakti) podrazumevaju „izmeštanje“ konteksta i modifikaciju značenja dela u novoj sredini, što ističe receptora u prvi plan, uz celu hermeneutičku dimenziju koju on donosi*, a s druge strane, kad je reč o Đurišinu, *osnova cele teorijske građevine*

⁸ *Umjetnost riječi*, 1978, 1-2, str. 19.

⁹ Hans Robert Jauss, „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“, *Linguistische Berichte*, 3, 1969. Citirano prema prevodu ovog dela u: Zdenko Škreb, „O 'metodama' u njemačkoj nauci o književnosti“, *Umjetnost riječi*, 1976, 1, str. 33.

¹⁰ Videti: Gvozden Eror, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama (littérature comparée)? II Inovativno kao dezintegrativno“, *Filološki pregled*, 2003, 2.

ovoga autora je u tezi o modifikaciji umetničke vrednosti primljenog elementa u novoj strukturi, a to je, opet, druga strana postavke o odlučujućoj ulozi književnosti – primaoca u celini interliterarnih odnosa. [...] Kod Đurišina, štaviše, nalazimo i posebno poglavlje posvećeno izmeni funkcije književne tvorevine u novom kontekstu, gde je osobito plodna teza da uzajamni odnos prvobitne (originalne) vrednosti književne pojave i vrednosti koju dobija kod receptora, zavisi i od saodnosa tipoloških analogija među dvama autorima ili pojavama. Ne bi ovde bilo potrebno nešto menjati,¹¹ mada je zagovaranje recepcijskog pristupa danas više no kucanje na otvorena vrata: držeći se slike, mogli bismo reći da su ta vrata ne samo otvorena, već i izvaljena i pretvorena u kolski prolaz kojim svako podrazumeva da mora proći! Međutim, iz današnje perspektive gledano, vapijuće nedostaju izvesne dopune, odnosno kritička upozorenja o usmerenjima i prioritetima književnoistorijskog pristupa pitanjima (društveno, kulturno, nacionalno, klasno, psihološki individualizirano itd. uslovljenim) odziva u jednoj sredini na delo nastalo drugde – i najopštije, pitanjima čitalačke „reakcije“ u dodiru s pojedinim književnim delom. Bilo je, doduše, kazano da u praktičnoj primeni principa koji utvrđuju udeo interpretacije u komparatističkoj recepciji može izgledati da je reč, zapravo, o sociološkoj i psihološkoj dimenziji književnog fenomena,¹² uz napomenu da je i Weisstein, definišući recepciju, dodao da njeno proučavanje vodi u pravcu književne sociologije i psihologije. No pokazalo se sledećih decenija da je taj „pravac“ ne tako retko vodio i ka opštijim pitanjima k u l t u r e, pa i (geo)politike, kolonijalnog nasleđa, itd., pri čemu je ona usmeravajuća odrednica „književni“ (iz „literary sociology or psychology“) bila shvatana vrlo arbitrarno, pa ponekad takoreći, čini se, kao balast.¹³

¹¹ *Umjetnost riječi*, 1978, 1-2, str. 24, 26, 27. – U jednom tekstu iz 1994. godine, čiji je autor Rien T. Segers, konstatuje se da je estetika recepcije (čiji je uticaj, precizirano je, dostigao vrhunac sedamdesetih godina) „sada prestala da postoji kao poseban pokret. Njen kraj je došao prirodno, budući da je najveći deo njenih značajnih ideja uključen u savremenu glavnu struju [mainstream] književnih studija“. Poredeći estetiku recepcije sa školom empirijskog proučavanja [Empirical study] književnosti (Segfried J. Schmidt i drugi), Segers navodi da je uticaj prvog smera izučavanja bio mnogo veći od uticaja drugog, ali da je empirijski pristup još uvek živ i jasno distinktivan pokret, izuzetno dobro opremljen da učestvuje u budućem razvoju književnih studija (a u tom razvoju odlučujuću ulogu ima, izgleda, tendencija koja se određuje kao „širenje književnih studija ka kultur/al/nim studijama“!). „Dynamics and Progress in Literary Studies? Some Notes on a Neglected Topic in Literary Scholarship with Special Reference to Reception Research“, u: *Celebrating Compativism* (ur. K. Kürtösy i J. Pál). Papers offered for G. M. Vajda i I. Fried. Szeged, 1994, str. 196-7.

¹² *Umjetnost riječi*, str. 32.

¹³ Upor. u tzv. Bernheimerovom izveštaju Američkog komparatističkog udruženja iz 1993. stav da komparatističko proučavanje, istina, ne treba da napusti pomnu analizu retoričkih, prozodijjskih i drugih formalnih odlika, ali da „u tekstualnom smislu precizna čitanja treba jednako da vode računa i o ideološkim, kulturnim i institucionalnim kontekstima u kojima su njihova značenja stvorena“. Još jasnije: mnogobrojni „načini kontekstualizovanja književnosti u proširenim poljima diskursa, kulture, ideologije, rase i pola toliko su različiti od starih modela književnih studija po autorima, nacijama, periodima i žanrovima, da termin 'književnost' ne može više adekvatno da opiše naš predmet proučavanja“. – *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (ur. C. Bernheimer), Baltimore – London, 1995, str. 43, 42.

„Krivica“ za ove potonje putanje misli o (i povodom) književnosti ne može se pripisati Jaussovoj teoriji recepcije. Sam Jaus je dosta rano, odgovorajući na različite prigovore upućene njegovom novom „metodu“, naglašavao da je, recimo, njegovo uvođenje pojma „vidokruga očekivanja“ i dalje *imanentno književnog porekla*, te da „ovo raščlanjavanje estetičkog koda određene epohe na konkurentne interese njegovih društvenih nosilaca, što je svakako pravo, još nedovoljno obrađeno polje sociologije umetnosti, još uvek ne razrešava presudni problem za koji se estetika recepcije istinski interesuje: kako se u vidokrugu očekivanja jedne životne prakse estetičko iskustvo može preobraziti u uzor komunikativnog ponašanja“ (pitanje odnosa estetičkog prema praktičnom iskustvu). Da, „na mesto dela kao nosioca ili pojavne forme istine stupa progresivna konkretizacija smisla, koji se konstituiše u konvergenciji teksta i recepcije, date strukture dela i interpretacije koja ga usvaja“. Da, „kao što naspram imanentno-književnog vidokruga očekivanja stoji vidokrug očekivanja vezan za svet života, tako nasuprot implicitnom [prema W. Iseru] stoji e k s p l i c i t n i čitalac, diferenciran istorijski, društveno i biografski, koji, otegovljen uvek u drugom subjektu, ostvaruje tumačeno stapanje vidokrugova“. Ali:

Onaj koji ne koristi ulogu implicitnog čitaoca da bi, polazeći od tog referencijalnog okvira, divergentne oblike recepcije istorijskih i društvenih grupa čitalaca shvatio kao aktivnost koja konstituiše smisao, ne treba da se čudi ako na kraju, umesto estetičkih stavova i sudova, iznese na svetlost dana samo hipostaze jednog ponašanja u skladu sa ulogom, ili predrasude – uslovljene slojem ili statusom – koje estetički posredovano iskustvo u svakom pogledu prevazilazi. [...] Onaj koji ulogu implicitnog čitaoca umanjuje na ponašanje shodno ulozi eksplicitnog čitaoca, vulgo: onaj koji piše specifično za sloj, taj može stvarati samo kuvare, katehizme, partijske govore, prospekte za godišnji odmor i tome slično, pa ni u tom žanru ne ono što je najbolje, kao što se vidi po kuvarima iz 18. veka, koji su se još upravljali prema univerzalnom dobrom ukusu, a ne prema omeđenim strukturama predrasumevanja.¹⁴

c) Ovaj duži navod iz Jaussove rasprave *Parcijalnost metoda estetike recepcije* uzet je iz odeljka pod naslovom „Hermeneutička prednost implicitnog čitaoca“. Kod Jausa, i ne samo kod njega dakako, pitanja recepcije i hermeneutička pitanja su tesno povezana. On sam govori i o „hermeneutičkoj prednosti recepcije“, te o svojim radovima koji, uz ostalo, razvijaju „estetiku recepcije u jednu književnu hermenutiku“.¹⁵ A tekst iz 1976. godine – koji se ovde želi korigovati i dopuniti – upravo je trebalo da skrene pažnju na mogući hermeneutički prosede

¹⁴ Hans Robert Jaus, „Racines und Goethes *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode“, *Neue Hefte für Philosophie*, 1973, 4. Takođe u: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (ur. R. Warning), München, 1975, kao i u Jaussovoj knjizi *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1982, ²1984. Pr. (D. Gojković) tog teksta, „Rasinova i Geteova Ifigenija“, i polemičnog dodatka „Parcijalnost metoda estetike recepcije“, uvršćen je u: Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije. Izbor studija*, Beograd, 1978; navodi su sa str. 362, 366, 370, 371.

¹⁵ *Estetika recepcije*, „Predgovor jugoslovenskom izdanju“, str. 31, 33.

komparatističke discipline – kako je već ukazivao i naslov *Komparatistika i hermeneutika*:

Povezivanje hermeneutičkih koncepata sa komparatistikom na prvi pogled može izgledati nategnuto i spekulativno, skoro kao spajanje nespojivog. Njihove su geneze, doista, ne samo nesaglasne već i suprotstavljene; različite duhovne sredine su ih usloville, na različite tradicije se oslanjaju. [...] Pa ipak, uprkos suprotstavljenosti ishodišnih misaonih pozicija, hermeneutičke postavke se ukrštaju na više mesta sa teorijskim poimanjem savremenih uporednih književnih istraživanja, omogućavajući i plodne interakcije. [...] Kad je, pak, reč o recepciji u komparatističkom smislu, hermeneutička „jednačina“ je nešto drugačija, jer tu, u drugom stepenu, dolazi od novog „stapanja horizonata“ (prvobitnog horizonta i horizonta druge kulture). [...] S druge strane, hermeneutički fenomen komparatističke recepcije je izraženiji i analizi neuporedivo podložniji u „eksplicitnim“ formama recepcije, kao što je književni prikaz ili kritika, nego u implicitnim i složenim, stvaralačkim oblicima unutar pojedinih dela književnosti – primaoca (mada je i tu, svakako, veliki raspon između imitacije i kreativnog podsticaja).¹⁶

Navedene naznake mogućih korelacija¹⁷ unekoliko su anticipirale potonja komparatistička strujanja, ali se pokazalo da nam i pojedina među njima mogu

¹⁶ *Umjetnost riječi*, 1978, 1-2, str. 23, 28, 30. – Upor.: Zoran Konstantinović, „Artefakt i aktualitas. Hermeneutske refleksije u komparatistici“, *Filozofska istraživanja*, 1987, 4 (23); dopunjena, mestimice sažimana, verzija na nemačkom: „Artefact und Actualitas. Zur hermeneutischen Reflexion in der Komparatistik“, *Synthesis philosophica [international Edition of the Journal „Filozofska istraživanja“]*, 1988, 6, vol.3, fasc. 2. Pod kraćim naslovom „Zur hermeneutischen Reflexion in der Komparatistik“ ovaj tekst uvršćen je i u: *Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Arbeiten von Zoran Konstantinović* (ur. B. Burtischer-Bechter i drugi), Innsbruck, 2000. U tom radu, u kojem je naglasak na sferi intertekstualnosti i području alteriteta, zaključak je da hermeneutika „odsudno dopunjuje bitni semantički metodski postupak komparatistike u pokušaju da proдре što više u dubinu pojava kako bi na kraju otkrila ono što je u svakoj od njih posebno, karakteristično i svojstveno jedino ovoj pojavi“ („Artefakt i aktualitas“, str. 156). U završnom odeljku verzije „Zur hermeneutischen Reflexion in der Komparatistik“, govori se o hermeneutičkim procesima koji prethode „fiksiranju“ jednog teksta (a koje treba „locirati“), kao i o razmatranju aktualizacije u estetskom procesu komunikacije, koje je nezamislivo bez vraćanja na hermeneutičku refleksiju, da bi se zaključilo da tako komparatistika stalno iznova pokazuje da u punoj meri mora biti i hermeneutička nauka („eine hermeneutische Wissenschaft“) kako bi uspešno rešavala svoje zadatke (*Grundlagentexte...*, str. 252). – Sažimana i dopunjena verzija ovog teksta na nemačkom objavljena je na srpskohrvatskom u *Izrazu*, 1989, 1-2, pod naslovom „Intertekst i alteritet. O savremenoj paradigmi u uporednoj književnosti“, a uvršćena je i u *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića* (ur. Z. Žiletić, S. Grubačić, S. Bogosavljević), Novi Sad, 2000. U završnom odeljku ove verzije je istaknuto da je u proteklih trideset godina komparatistika „uporedo sa razvojem metodološke misli u nauci o književnosti uključivala u svoj pristup kako teoriju komunikacije tako i hermeneutsko dokučivanje i sve više oblikovala svoj glavni zadatak da otkrije ono što je strano u nekom tekstu a ipak postalo deo toga teksta i da prati kako se ovakav tekst konstituiše u delo u svesti čitalaca koji govore drugim jezikom i pripadaju drugoj kulturnoj sredini“ (*Polazišta ...*, str. 183-4).

¹⁷ „Komparatističkoj hermeneutici“ posvećen je jedan odeljak poglavlja „Komparatistički metod“ u knjizi Adriana Marina *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988). Zalažući se za izgradnju komparatističke poetike čiji bi predmet bila „opšta književnost“ („*littérature universelle*“) to jest „književnost“, Marino ističe potrebu da se oblikuje novo „čitanje“ (opšte) književnosti, koje bi bilo ujedno receptivno i produktivno: a odrediti u detalje sistem čitanja koji je tu najosnovaniji upravo znači utemeljiti jednu komparatističku hermeneutiku. Konstatujući da je to

zbilja izgledati „nategnuto i spekulativno“. U nekim pristupima književnim delima i njihovoj recepciji, pa i onoj iz domena komparatistike, implicitni čitalac je nekako iščezao iz vidokruga, i ostao je samo da caruje eksplicitni čitalac – shvaćen kao imperativna i odlučujuća, u stvari agresivno-selektivna čitalačka instanca.

Taj je, pak, čitalac predstavljen kao prvenstveno i nadmoćno kulturološki uslovljen receptor, pa se onda istraživanja u sferi kulture – čiji se aspekti, svakako, iskazuju i u poredbenim studijama¹⁸ – tumače kao osnovni zadatak komparatiste.¹⁹ Francuski komparatist kulturološke orijentacije, D.-H. Pageaux, zalažući se za novi program komparatističkih studija, upravo stoga iskazuje dosta rezervi prema Jaussovima postavkama, mada estetiku recepcije navodi među onim metodološkim orijentacijama koje su se zalagale za „integraciju književnih studija u istorijski eksplikativni kompleks“. Zamera se tu Jausso da bi u njegovom „horizontu očekivanja“ uzaludno bilo tražiti ono što neki zovu „vanliterarno“, a što francuski autor radije zove „kultur(al)no“, gde uvršćuje više vrsta eksplikativnih data, no s naglaskom na društveno-istorijskim podacima koju su u pretpostavljenoj zavisnosti od razmatranog istorijskog i kulturnog trenutka. Budućnost recepcijskih studija zato za Pageauxa ne predstavlja *Rezeptionsästhetik* već, sasvim očekivano, *Rezeptionssoziologie*!²⁰ Tako se ogoljuje kvalitativni prelaz od (recepcijske) „estetike“ na „sociologiju“, karakterističan za kultur(al)no usmerene poredbene, i uopšte književne studije.

Interkultur(al)na problematika postala je, različito formulisana, jedna od stalnih tema kongresâ međunarodnog komparatističkog udruženja²¹, neizostavna za

projekat koji, doduše, još niko nije artikulisao, Marino dalje stavlja težište na pretpostavke, „prekonceptije“ koje su tu potrebne: jednu čini sama pretpostavka postojanja opšte (univerzalne) književnosti, a druga se odnosi na *metodu* proučavanja tako viđene književnosti, koja bi dalje dovela do *teorije* opšte književnosti. Ovakve pretpostavke se rađaju u preseku horizonta čitanja tumača (*héméneute*), njegove intelektualne formacije, istorije teorija koje se odnose na opštu književnost, tumačenjâ i analiza teksta. Te su pretpostavke dvostruke: teorijske i ideološke. Ukratko, nema „nevinog“ komparatističkog diskursa, svako tumačenje je predodređeno: ne mogu opstati objektivističke, istorizirajuće iluzije, jer i one uvek deluju pomoću „prekonceptija“, pomoću teorijskih *a priori*, više ili manje formulisanih ili kamufliranih (str. 152-4, 170). Zatim Marino razmatra hermeneutičke tehnike i „trase“ koje treba da podrobno pokažu kako se formira pretpostavka (*présupposé*) i dolazi do potpune promene perspektive. To su: simultano čitanje, indukcija – dedukcija, analiza – sinteza, celina – deo, tipologija, model i struktura, deskripcija i morfologija, analogija i sličnosti, paralele, komparacija (str. 171-245).

¹⁸ Upor.: „Kada je književnost dovoljno 'velika', istorija njene recepcije može rečito govoriti o opštoj kulturnoj klimi ili kulturnoj *orijentaciji* sredine, odnosno, o *trasama kulturnog transfera*“. – Petar Bunjak, „O pitanju istorije recepcije strane književnosti“, *Književna istorija*, 1998, 104, str. 24.

¹⁹ O temi proboja kultur(al)nih studija u komparatistiku, v. takođe: Tomo Virk, „Primerjalna književnost danes – in jutri?“, *Primerjalna književnost*, 2001, 2, str. 9-31.

²⁰ Daniel-Henry Pageaux, „Pour un nouveau programme d'études en littérature comparée: les relations interlittéraires et interculturelles“, u: *The Future of Literary Scholarship* (ur. G. M. Vajda i J. Riesz), Frankfurt am Main, 1986, str. 64.

²¹ Noseća tema četrnaestog kongresa (1994) bila je „Književnost i različitosti: jezici, kulture i društva“, petnaestog (1997) „Književnost kao kulturna memorija“, a šesnaestog (2000) „Tranzicije i transgresije u doba multikulturalizma“, sedamnaestog (2004) „Na rubu: margine, granice, inicijative u književnosti i kulturi“. Na kongresu u Edmontonu (1994) osnovan je novi istraživački odbor Udruženja (ima ih više), „Odbor za poredbeno proučavanje kulturnog i književnog identiteta“, a potom je formiran (1995) i „Odbor za interkulturne studije“ (samo ovaj drugi je opstao).

sve one učesnike koji su mogli deliti Pageauxovo gledište da komparatista „mora da se bavi proučavanjem interliterarnih i interkultur(al)nih odnosa, koji sačinjavaju njegov program delovanja“.²² Sekcije tih kongresa posvećene su vrlo raznovrsnim temama, no među njima je poslednjih desetak godina uočljivo jedno područje koje kao da se više ne sme izostavljati, a to je problematika *pol*a i *polnosti*. Gadamer je isticao da „predrasude, koji mi donosimo, određuju hermenutičku situaciju. Utoliko te predrasude obrazuju horizont jedne sadašnjosti, jer one predstavljaju ono iznad čega ne možemo da vidimo“. Usredsređivanjima na pitanja *pol*a želele su se osvetliti i suzbijati različite predrasude, pa i one u i oko književnosti. I po Gadameru, „svaki susret sa predajom koji se sprovodi s istorijskom svijesću, iskušava po sebi odnos napetosti između teksta i sadašnjosti“, te se hermeneutički zadatak „sastoji u tome da se ova napetost ne prikrije naivnim prilagođavanjem, već da se svjesno razvije“.²³ No tradiciji se, u ovom domenu, ne tako retko pristupa s nedovoljnom istorijskom svešću, pa se pomenuta napetost između teksta i sadašnjosti (na hermeneutičkom planu) zbilja ojačava, ali ne u smislu Gadamerove zamisli o istorijskoj svesti koja je svesna sopstvene „drugosti“. U perspektivi proklamovane *polne* (samo)svesti i diversifikovanih *polnih* orijentacija, i književnost je podvrgnuta istom preispitivanju koje se sprovodi u svim područjima kulture – i to upravo u ime čitaoca i njegovih prava na izbor, lično (ovde, rodno usmereno) tumačenje.

Na XV kongresu međunarodnog komparatističkog udruženja (održanog u holandskom gradu Leidenu 1997) jedna od sekcija bila je, tako, posvećena temi *rodnih / polnih identiteta* u novim kultur(al)nim situacijama, s naglaskom na ulozi književnosti u procesu *polne diferencijacije* (*gender differentiation / différenciation sexuées des identités*): saopštenja je trebalo da ukažu kako čitanje i pisanje, kao „akti sećanja“, učestvuju u izgradnji identiteta, i objavljena su u posebnoj svesci kongresnih Akata.²⁴ Jedna sekcija XVI kongresa (održanog u Pretoriji 2000) bila je imenovana: *Trasgresija polnih stereotipa*, s namerom da se pod tim naslovom razmotre brojni načini kako književnost, film i televizija dovode u pitanje tradicionalne uloge *polova*, te istakne pitanje: koje su prakse i ciljevi feminističke kritike i „gay studies“ u njihovom odnosu prema komparatistici, a uz njega i pitanje: na koji način i kakvim metodama se mogu proučavati *polne / rodne* recepcije književnosti!²⁵ U okviru „multidisciplinarnog kultur(al)nog programa“ na XVII

²² D.-H. Pageaux, *nav. delo*, str. 71. Autor se tu poziva na misao Lévy-Straussa (iz rada „Istorija i etnologija“) da „svetska civilizacija ne može biti ništa drugo do koalicija, u svetskim razmerama, kultura od kojih svaka čuva svoju originalnost.“

²³ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, ²1965, ³1972. Pr. (V. Mišavljević) *Istina i metoda*, Sarajevo, 1978, str. 340.

²⁴ *ICLA Bulletin*, XV, 2, 1995. XVth ICLA Congress First Circular, str. 5 /15. V.: „Gendered Memory“, *Proceedings of the XVth Congress of ICLA*, 4, Amsterdam – Atlanta, 2000.

²⁵ *ICLA Bulletin*, XVIII, 1, 1998-1999. XVIth ICLA Congress First Circular, str. 16/17. V.: „Transgressing Gendered Stereotypes; Transgression and Transition of Genre and Media: Transgression, Transition and Information Technology“, *Proceedings of the XVIth Congress of ICLA*, 5, Pretoria, 2004.

kongresu međunarodnog komparatističkog udruženja (Hongkong, 2004) takođe je našla mesta slična tema. Ovog puta je to bila tema o polovima i seksualnosti izvan humanizma, posvećena problemima polnog identiteta i razlike posle post-modernizma, zatim estetici, politici i erotici vrednosti, te delovanju pola i seksualnosti na posthumanistički status vrednosti.²⁶

d) Artikulisanje feminističke i druge kritike, zasnovane na polnim identitetima, od sredine sedamdesetih godina, kao i dovođenje u vezu pola sa (posthumanističkim) statusom vrednosti, jasno nagoveštava da se tu u vidokrugu javlja i stručno-kompetentni čitalac, kritičar, recimo „profesionalni čitalac“ i tumač – kao čitalac koji je takođe vođen određenim zahtevima (ovde zahtevima rodni i seksualnih identiteta), kojih je, štaviše, potpuno svestan, a njegova je recepcija, uzmi-mo, omeđena preduslovima, osobito ako je je u bilo kojem smislu pripadnik manjine: rasne, polne, nacionalne i svake druge.

Ovo bi, na ponešto bizaran način, odgovaralo onome što je u tekstu iz 1976. navedeno kao „druga hermeneutička dimenzija komparatističkog pristupa recepciji“, koja „uključuje i problematizuje ulogu samoga istraživača“:

Naime, pri proučavanju recepcije strane književnosti, stranog pisca ili dela, predmet istraživanja se iskazuje kao skladan ili protivrečan zbir interpretacija te književnosti, pisca ili dela. Te interpretacije (u širem smislu reči, kao shvatanje onoga što delo znači) istraživač podvrgava preispitivanju, načelno objektivnom preispitivanju znalca, ali i njegova analiza je neizbežno, na jednom planu, takođe interpretacija onoga što vidovi recepcije sadrže, onoga što je izrečeno, ali i onoga što je indirektno izraženo, odnosno odraženo. Tako se komparatistička studija recepcije sagledava i kao m e t a i n t e r p r e t a c i j a: u istraživačkom subjektu, jednako kao i u ovom komparatističkom predmetu, sadržana je interpretativna refleksija, tako da je problem gledišta tumača, zapravo, udvojen. [...] Za svest da pojmove naučne „objektivnosti“ ili nepristrasnosti književnog istraživanja treba preispitivati, odnosno smatrati plodom relativizovane „ravnoteže“ unutar jednog sveobuhvatnog konteksta u datom vremenu i sredini, zaslužna je posredno i hermeneutika, koja tako ima (manje istican) udeo u razvoju današnje misli o književnosti.²⁷

Ovu hermeneutičku dimenziju koja „inclut également le rôle du chercheur lui-même“, kako je bilo navedeno u (skraćenoj) verziji ovog rada, odnosno u saopštenju na naučnom skupu 1976. godine,²⁸ pomenuo je bio i sam Jauss u uvodnom delu rada o Goetheovom i Valeryjevom *Faustu*, najpre izloženom na simpo-

²⁶ *ICLA Bulletin*, XXI, 1, 2002. XVIIth ICLA Congress First Circular (dodatak), str 6/7. Ova kongresna tema se potom organizaciono iskazala putem četiri panel-diskusije, naslovljene sa „Muževnosti i pitanje roda“, „Rodne uloge i pozorišne uloge“, „Tri lica žena“, „Bajka o ženi“, i u kongresnoj „radionici“ pod naslovom „Artikulišući rod“. – Među sedam najavljenih sekcija sledećeg, XVIII kongresa (Rio de Janeiro, 2007) je i sekcija: „Nacionalizmi i seksualnosti: odnosi roda, klase i moći“. – Godine 2002. osnovan je još jedan novi istraživački odbor Udruženja, pod nazivom „Odbor za rodne studije“.

²⁷ *Umjetnost riječi*, 1978, 1-2, str. 29, 22. – *Upor.* Marino, 1988. (v. ovde u n.17).

²⁸ V. u zborniku *Teorija recepcije. Theory of Reception. La théorie de réception. Rezeptionstheorie. Теория восприятия*, Beograd, 1980, str. 60.

zijumu o teoriji književne recepcije i istorije književnosti, održanom 1995. godine u Dubrovniku u organizaciji (i uz učešće) istraživača književnosti iz Zagreba i Konstanza²⁹ (a sledeće godine je Jaus uzeo učešća i na navedenom beogradskom naučnom savetovanju).³⁰ Tu Jaus, ne prvi put, izlaže kritici komparatističku disciplinu, konstatujući najpre da „nijedan samostalan metod ne može se zasnivati samo na poređenju“,³¹ dok se uporedna nauka o književnosti „još uvek uveliko pokorava naivnom, hermeneutički neprosvećenom objektivizmu“, a trebalo bi, zapravo, „metodu poređenja pridodati hermeneutičku refleksiju, kako relevantnost poređenja ne bi bila jednostavno prepuštena slučaju, pa čak i predrasudi tradicije“. Na primeru Goethea i Valerija, ovo znači da njihovi glasovi stupaju u dijaloški odnos tek kada se dvočlana shema poređenja „ponovo istorizuje na taj način što se otkrije hermeneutička povezanost pitanja i odgovora, problema i rešenja, koja posreduje ne samo između Getea i Valerija, nego i između različitih značenja njihovih po motivu istih dela, s jedne, i savremenog vidokruga interesovanja [Interessehorizont], svojstvenog tumaču koji upoređujući ispituje, s druge strane“ (kurziv G.E.).³²

U jednom tekstu o različitim čitanjima Miliona, objavljenom prvi put te 1976. godine, Stanley Fish, istaknuti zastupnik „teorije čitaočevog odgovora“ (osobene američke varijante recepcionističke teorije), napisao je da „izbor nije nikada između objektivnosti i interpretacije nego između interpretacije koja nije priznata kao takva i interpretacije koja je barem svjesna same sebe“. No za Fisha je to

²⁹ „Goethes und Valéry's 'Faust'. Versuch, ein komparatistisches Problem mit der Hermeneutik von Frage und Antwort zu lösen“. Rad je štampan u zborniku studija s tog simpozijuma: *Teorija recepcije i povijest književnosti – Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte*, Zagreb, 1977/1978 (Sonderheft der Zeitschrift „Umjetnost riječi“), a objavljen je i u časopisu *Comparative Literature* 1976. godine (br. 3, leto). Uključen je i u knjigu H. R. Jausa *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, ali je tu izostavljen prvi odeljak teksta, polemične stranice o stanju u komparatistici. Pr. (D. Gokjović) „Geteov i Valerijev Faust. Pokušaj da se jedan komparatistički problem reši hermeneutikom pitanja i odgovora“, u: Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, str. 277-312.

³⁰ V. napomenu 3. – Na beogradskom skupu je Jaus podneo saopštenja: „Was heißt ästhetische Erfahrung?“ „Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur“. U zborniku radova s tog naučnog savetovanja, objavljenom 1980. godine (v. napomenu 2) štampan je, međutim, njegov tekst pod naslovom „Die Rezeptionsästhetik“ (str. 7-13) – proširena verzija razgovora sa Rien T. Segersom, objavljenog u *New Literary History* 11 (1980), str. 83-95.

³¹ *Upor.: Gvozdén Erór*, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama (littérature comparée)? I Formativne epohe discipline“, Filološki pregled, 2003, I, str. 10 i *passim*.

³² Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, str. 277-280. Jaus tu još dodaje da je komparativni princip razuman „u onoj meri u kojoj smo svesni pitanja ili slede pitanja što usmeravaju svako kontrolisano poređenje“. To je „pitanje–prethodnica [worgängige Frage], koje objektivizam filološkog rada sebi često ne priznaje“. – Na Jaussove zamerke komparatistici, iznesene u više radova, osvrnuo se Zoran Konstantinović u tekstu „Komparatistika kao izazov estetici recepcije“ (*Književna reč*, 1980, br. 152). Navodeći kako doajen nemačke komparatistike H. Rüdiger ističe da poređenje može polagati pravo da je metod tek pošto se posluži refleksijom, Konstantinović zaključuje da „komparatistika, znači, veoma dobro zna za hermeneutiku, jer ova proizilazi iz refleksije i Jaus stalno govori o hermeneutičkoj refleksiji, o postavljanju pitanja i davanju odgovora iz vidokruga datog dela u kontekstu njegovog vremena. Prirodno je što i posmatrač pri tome određuje svoje pozicije“ (str. 6).

samo polazna pozicija za razvijanje i obrazlaganje radikalne teze da svako od nas čita „pjesmu koju je sam proizveo“, prema usvojenoj „interpretativnoj strategiji“. A objašnjenje za vidnu „stabilnost interpretacije“ (barem u određenim grupama, u određeno vreme) Fish nalazi u postojanju „interpretativnih zajednica“, čiji članovi dele te strategije koje „postoje prije čina čitanja i zbog toga određuju oblik onoga što se čita“.³³

Kako za Fisha, zapravo, nema stabilnih oslonaca za interpretaciju, on i te interpretativne zajednice dosledno vidi kao skupine koje rastu i opadaju, a pojedinci se kreću iz jedne u drugu: „drugim rečima, interpretativne zajednice nisu stabilnije od tekstova jer interpretativne strategije nisu ni prirodne ni univerzalne, nego naučene.“³⁴ Drugačija je situacija sa kritikom koja se povezuje sa rodnom, odnosno seksualnim identitetima. Te „interpretativne zajednice“ i odgovarajuće „strategije“ se, čini se, ne mogu po volji menjati i napuštati, jer su upravo shvaćene kao „prirodne“ i „univerzalne“, shodno identitetima na koje se pozivaju. Feministička kritika (feminist criticism) je, dakako, kritika s pozicija ženskog pola (koju dominantna „muška“ kritika može, eventualno, razumeti, pa i podržati), dok studije muške homoseksualnosti (gay studies) predstavljaju nešto dvosmislenije imenovanje – takvo koje se tiče predmeta, ali koje se može neposredno ticati i subjekta uključenog u te studije, odnosno pojedinca koji se opredeljuje za takve studije, prema sopstvenom seksualnom identitetu. Kod feminističke kritike to je potpuno jasno: „ženski pokret“ se bori protiv patrijarhalnog društva, i u toj borbi se dalje izdvajaju rasni i seksualni (pod)identiteti, koji stvaraju posebna kritička polja. Na ovom planu, hermeneutička svest se određuje opredeljivanjem za „feminist literary studies“ / „feminist literary criticism“, ali i za „black feminist criticism“, pa i za „lesbian feminist literary criticism“!³⁵

Svaka *sociologija književnosti* pozabaviće se i pitanjem književne publike, pa će konstatovati, kako je to uradio svojevremeno Robert Escarpit, da je ona „u

³³ Stanley E. Fish, „Interpreting the *Variorum*“, *Critical inquiry*, 1976 (proleće); takođe u: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1980, Cambridge, Massachusetts. Pr. (M. Beker), „Obavještavajući *Variorum*“, u: *Suvremene književne teorije* (priredio M. Beker), Zagreb, 1986, str. 294, 296-7. – Treba ovde imati u vidu i teoriju koja je najradikalnije osporila, odnosno relativizirala, heurističku vrednost interpretacije, a to je (poststrukturalistička) teorija dekonstrukcije, osobito u verziji njenih američkih zastupnika, od druge polovine sedamdesetih godina. V.: Gvozden Eror, „Pojam tumačenja u književnim studijama“, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, Beograd, 2002, str. 286-289.

³⁴ *Suvremene književne teorije*, str. 297. – Prema K. Brusaru, pokazujući da nema neutralnih principa, „Fish se pridružuje onim suvremenim teoretičarima koji ističu da je vrijednost (i vrijednost književnih djela) rezultat dinamike kulturnih sistema, a ne svojstvo objekta, subjekta ili psihološkog procesa između subjekta i objekta“. Krešimir Brusar, „Teorija recepcije, interdisciplinarnost i politička teorija u književnoj kritici Stanleya Fisha“, *Književna smotra*, 2003, 127, (1), str. 52.

³⁵ V.: Toril Moi, *Sexual/Textual politics. Feminist Literary Theory*, London – New York, 1985. Slov. prevod (K. Jerin) *Politika spola/teksta*, Ljubljana, 1999, str. 94. – Ne imenuje se „feminist comparative literature“, ili nešto slično, ali smo videli da su među teme poslednjih međunarodnih komparatističkih kongresa uvršćena pitanja „roda“, koja su u temelju feminističkih studija.

stvarnosti razdijeljena i podrazdijeljena na društvene, rasne, religijske, profesionalne, geografske i historijske grupe, misaone škole i koterije“, te da „moderani izdavač pokušava upravo da svaku od svojih 'ergela' uskladi s jednom od tih podpublika“. No, Escarpitu se činilo samorazumljivo da „motivirani sudovi poznavaoaca i iracionalni sudovi potrošača predstavljaju dvije potpuno različite vrijednosne vrste“, budući da „za poznavaoaca ne postoji starenje ili smrt djela, pošto je njemu moguće da u svakom času u duhu rekonstruira sistem odnosa koji djelu daju njegovu estetsku važnost“, držeći se istorijskog stanovišta.³⁶ On, svakako, nije pomišljao da bi objektivizirane motivacije „sudova poznavaoaca“ mogle biti dovedene u pitanje, odnosno shvaćene samo kao manifestacije pojedine „interpretativne zajednice“, a još manje da bi u tom kontekstu podsticana hermeneutička svest „poznavaoaca“ mogla prerasti u agresivnu samosvest koja se usredsređuje na sebi srodnu književnu „proizvodnju“. Ovde zapravo s nelagodnošću možemo zapaziti vezu s tzv. „reifikacijom“ umetničkog stvaranja, s težnjom da se ono vidi kao tržišna roba. Nisu li velike knjižare upravo izdvojene u odeljenja i područja prema pretpostavljenim „ciljnim grupama“ potrošača / čitalaca, među kojima se mogu naći i ona zasnovana na seksualnim identitetima (koji će, eventualno, biti /pseudo/aksiološko polazište za „erotics of value“, pominjanu u bližem određenju jedne od tema poslednjeg komparatističkog kongresa)? Ta nova hermeneutička samosvest „poznavaoaca“ može se shvatiti i kao trijumf onog „eksplicitnog čitaoca“ o kojem govori Jauss, a do toga dolazi kad se iznesu „na svetlost dana samo hipostaze jednog ponašanja u skladu sa ulogom, ili predrasude – uslovljene slojem ili statusom – koje estetički posredovano iskustvo u svakom pogledu prevazilazi“. ³⁷

Kad je bilo rečeno da *pojmove naučne „objektivnosti“ ili nepristrasnosti književnog istraživanja treba preispitivati*, nije se predvidelo da u knjigu kojoj je dat naslov *Komparatistika. Teorija, metod, primena* može biti uvršćeno i čitavo poglavlje „Ženska književnost i muškarci koji pišu o ženama“, u kojem se, pak, nalaže nužnost preispitivanja akademskih studija sa stanovišta „rodne odgovornosti“ visokoškolskih nastavnika – onih muškog pola. Naći ćemo tu i *trivia* na temu obaveze predavača da usklade „vidove svojih ličnih života, naučnog rada i akademskih aktivnosti“. ³⁸ U nizu od petnaest „naloga“ datih u tom kontekstu, jedan se odnosi na potrebu da se književnost (primarni tekstovi), uopšte uzev, čita kritički, sa svešću o polnoj odgovornosti. ³⁹

³⁶ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, 1964. Pr. (B. Gagro) *Sociologija književnosti*, Zagreb, 1970, str. 123, 140.

³⁷ V. napomenu 14 (i odgovarajući završni citat u tekstu).

³⁸ Kad je reč o privatnom životu, kaže se da treba voditi računa da naše (muško) seksualno ponašanje prema partneru ili supruzi iskazuje naše razumevanje polne odgovornosti; ako je supruška zaposlena, treba često razmatrati zahteve obeju karijera i podelu kućnih poslova, itd. – Steven Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, Amsterdam – Atlanta, GA, 1998, str. 175-176.

³⁹ Isto, str. 176.

Drugačiju obavezu nametala je komparatistika shvaćena kao „disciplina dekolonizacije“, naime svojevrsnu čitalačko-receptivnu obavezu većinskom „evrocentričnom“ čitaocu, barem onom koji sebe vidi kao „evropskog intelektualca“, a ona bi se sastojala u potrebi da se u današnjem „postkolonijalnom“ svetu čitaju i izučavaju istočnjačka ili afrička književna dela, i poredi sa evropskim.⁴⁰ Ti su pristupi doveli do niza studija s tumačenjima *manjinskih* naspram *većinskih* modela recepcije.

Ovakvo apelovanje na „evropskog intelektualca“ može podsetiti na viziju Fernanda Baldenspergera, jednog od utemeljivača francuske (i evropske) komparatistike, viziju što je iznosi u završnom delu svog programskog rada o području komparatistike, iz 1920. godine, a koja se odnosi na pripremu „novog humanizma“, koji bi proizašao osobito iz rasprostranjene primene komparatistike nakon velike (svetske) drame i krize: napor „komparatizma“ doveo bi do jedne vrste arbitraže, *clearing*-a, koji bi otvorio put novim, humanim, vitalnim civilizacijskim uporištima. Tu je Baldensperger izrazio i nadu da će komparatistika doprijeti da se definišu kako ograničenja tako i suštinski doprinosi onoga što bi još jednom sjedinilo osećajnosti i tendencije prosvetljenog humanizma (kao nekad antička baština), i to tako što bi poredbeni istraživanja raznih vrsta omogućila da se uzdrmanom čovečanstvu pruži čvršće tle zajedničkih vrednosti.⁴¹ Međutim, ova emfatična vizija ne sprečava Baldenspergera da u istom tekstu iznese vrlo precizna metodološka stanovišta o „littérature comparée“ kao disciplini, uključujući rezerve prema poređenjima na planu tematike – jer se primarno ne bave pitanjem umetničke relevancije!⁴² No tamo gde se govori o zadacima komparatistike u „postkolonijalnom svetu“, svetu osnaženih rodnihi identiteta, itd., nalazimo takođe dosta emfaze, ali se zanemaruju metodološka pitanja tih novih poredbenih književnih studija, a osobito pitanja obuhvatanja umetničke relevancije, ma kako je shvatili.

S obzirom na očitu težnju da se i ličnostima i delima iz ranijih istorijskih epoha prilazi uz korišćenje kriterijuma sadašnjosti,⁴³ gde se, dakako, nailazi na niz teškoća u „aktualizaciji“, treba reći da su, negde više a negde manje, vidne i tendencije da se, u poredbenim studijama, raspon podrazumevanog hermeneutičkog „luka“ što povezuje prošlost i sadašnjost smanji naprosto time što će se teži-

⁴⁰ V.: Armando Gnisci, „Komparativna književnost kao disciplina dekolonizacije“, *Književna istorija*, 1999, 107-108.

⁴¹ Fernand Baldensperger, „Littérature comparée. Le mot et la chose“, *Revue de littérature comparée*, 1, 1921, str. 28-29.

⁴² V.: Gvozden Eror, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama (littérature comparée)? I Formativne epohe discipline“, str. 19-20.

⁴³ M. Kelsall, profesor Velškog univerziteta u Kardifu, pominje u jednom kritičkom prikazu da ga studenti feminističke teorije redovno obaveštavaju kako sad možemo videti da junakinja tragične drame Johna Webstera *The Duchess of Malfi* (1623) oličava poziciju ugnjetavane žene renesanse, dok njen brat Ferdind, kao muškarac, predstavlja vlast patrijarha. – Malcolm Kelsall, prikaz knjige *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, u: *Canadian Review of Comparative Literature*, 1995, 2, str. 370.

šte istraživanja staviti na XX vek, eventualno na XIX, dok će raniji periodi biti predmet pažnje u vrlo redukovanoj meri. Kako je predsednik Američkog komparatističkog udruženja za 2003. godinu, D. Damrosch, ukazao u svom godišnjem obraćanju članstvu, između 80% i 90% radova iznetih na skupovima tog udruženja poslednjih godina fokusirano je na XIX i XX vek – pri čemu se, u 2003. godini, skoro tri četvrtine radova, 73%, bavi XX vekom (a od njih je 80% posvećeno posleratnim delima, dakle drugoj polovini veka), dok se svega 14% radova odnosi na periode pre devetnaestog veka!⁴⁴ Nije, uostalom, mnogo drugačija ni raspodela obrađivanih tema u Međunarodnom komparatističkom udruženju: kako je Earl Miner konstatovao s ironijom još 1991. godine, pošto je to udruženje zbilja usmereno na prošlost, devetnaestim i dvadesetim vekom se bavi, eto, „svega“ dve trećine njegovih članova.⁴⁵

Time se umanjuju, ali nipošto ne i uklanjaju, problemi na relaciji: književni tekst – moderne književne studije, osobito tamo gde jednog *par excellence* eruditskog, idealnog čitaoca („superreader“), što ga pominje Jauss u vezi s Riffaterreom, može da smeni ne, možda, „naivni“ već tendenciozni čitalac, s „povlašćenim“ stanovištem sadašnjosti. Ovde se možemo pozvati na Gadamera, koji u pojam situacije što određuje stajalište koje ograničava mogućnosti viđenja uključuje pojam tzv. horizonta:

Onaj ko nema horizont, čovjek je koji ne vidi dovoljno daleko i stoga precjenjuje ono što mu je blisko. Obratno, imati horizont znači: ne-biti-ograničen-na-najbliže, već moći vidjeti dalje od toga. [...] Pojam horizonta nam se ovdje nudi zato što izražava nadmoćan pogled u daljinu, koji mora imati onaj koji razumijeva. Steći horizont uvijek znači učiti da gledamo preko onog što je blizu i preblizu, ne samo da bismo od toga odvratili pogled, već da bismo ga bolje vidjeli u jednoj većoj cjelini i u pravilnijim razmjerama. [...] Već smo naglasili: odista istorijska svijest uvijek uzima u obzir sopstvenu sadašnjost, i to tako da ona sebe samu kao i povijesno drugo vidi u pravilnim odnosima. Svakako, potreban je poseban napor da bi se stekao istorijski horizont. [...] Horizont sadašnjice, uistinu, treba pojmiti u stalnom obrazovanju, ako sve naše predrasude uvijek moramo stavljati na probu. [...] Razumijevanje je, naprotiv, uvijek proces stapanja takvih navodno za sebe bivstvujućih horizonata. [...] ⁴⁶

e) Kako je bilo rečeno 1976. godine, komparatistička *interliterarna istraživanja su usredsređena, kad je reč o čitaocu, na onu užu („profesionalnu“) čitalačku publiku koja može, u manjoj ili većoj meri, da usmeri ili nametne određenu interpretaciju dela stranog autora, i na pisca koji će da sopstvenu ili preuzetu interpretaciju nekog vida tuđeg stvaralačkog sveta asimilira ili rekreira u svome delu.*⁴⁷

⁴⁴ David Damrosch, „The 2003 ACLA Presidential Address. The Road of Excess: Comparative Literature at a Double Crossroads“, *Comparative Literature*, 2003, 3 (aneks: ACLA Bulletin, str. X).

⁴⁵ Earl Miner, „Institutions of Comparative Literature: Reminders“, *ICLA Bulletin*, 1992, 1-2, str. 27.

⁴⁶ Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, str. 336, 339, 340.

⁴⁷ *Umjetnost riječi*, 1978, 1-2, str. 27.

Treba, ipak, naglasiti da je u ovom segmentu istraživanja recepcije (najčešćem i s najviše dostupne relevantne građe) na delu svojevršno superpozicioniranje interpretacija. Uobičajeno je vezivati etimologiju reči *interpretacija* u svim jezicima, neposredno ili posredno, za *interpretatio* u latinskom, od *interpretarum* (supin infinitiva *interpretari*). No može se oblik *interpretatio* vezati za imenicu *interpres*, koja označava tumača, prevodioca sa stranih jezika, ali i *posrednika*: „Po svojoj etimologiji, dakle, 'interpretacija' prenosi smisao prevoda istovremeno u dva smera: *prema* tekstu koji se interpretira i *za* čitaoce kojima je potrebna interpretacija.“⁴⁸ Autor poredbene studije, međutim, na „putanji“ između sebe (i svoje interpretacije) i književnog dela susreće se najčešće sa već oblikovanim interpretacijama dela — izvan njegove izvorne (nacionalne) sredine i izvornog jezika — koje možemo videti u navedenoj *dvosmernoj* ulozi *posrednika* — *tumača*: počev od onih što ih, *volens-nolens*, donose prevodi dela, do odziva kritike i, najšire, publicistike (gde, ponekad, ima i podsticaja na prevođenje dela), a pisac iz te druge sredine koji apsorbuje impulse stranog dela takođe ga je, dakako, nekako protumačio (nekad i u eksplicitnim zapisima). Dakle, hermeneutička situacija autora poredbene studije podrazumeva, uz jednu interpretaciju teksta (ili opusa), takođe interpretaciju snopa posredničkih interpretacija, usmerenih (u svoje doba) prema tekstu i za čitaoce (u koje uvršćujemo i pisce), kojima se sugerise poželjan pristup i tumačenje dela.

Književno delo, koje, kao takvo, „nadilazi“ svoj čas i sredinu nastanka,⁴⁹ ujedno se, u svakom vremenu, podvrgava izvesnim interpretativnim „prilagođavanjima“, spontanim ili sa tendencijom — u stranoj sredini svakako više no u domaćoj (mada su značajne i promene koje u njoj nastaju), i njima će se baviti komparatist. Još je Lanson razložno isticao da je knjiga „društveni fenomen koji evoluira“, te čim je objavljena, autor više ne raspolaže njome: uspostavlja se novi odnos, ne više odnos koji eruditska kritika traži da ponovo uspostavi, odnos između dela i autora, već „isključivo odnos između dela i publike, koja ga neprekidno retušira, prerađuje, obogaćuje ili osiromašuje“. Lanson upravo navodi jedan primer s čisto komparatističkog područja — Baldenspergeovu studiju *Goethe u Francuskoj*, koja, smatra Lanson, daje malo rezultata u pogledu razumevanja Goethea, ali nam zauzvrat dosta govori o težnjama duhovnih generacija koje su se menjale u Francuskoj. Štaviše, ovakvi strani uticaji će nam pružiti korisne informacije o „snazi izvesnih potreba“ (u francuskoj sredini), pošto one deformišu i transformišu Goethea. Strana dela bi ispunjavala trojnu funkciju: opravdavala bi zahtev za novinom, precizirala novi ideal pružajući modele tražene novine, pružala intelektualno i estetsko zadovoljstvo koje domaća književnost ne daje. Reč je

⁴⁸ Steven Mailloux, „Interpretation“, u: *Critical Terms for Literary Study* (ur. F. Lentricchia i T. McLaughlin), Chicago, 1990, str. 121.

⁴⁹ Paul Valery, ističući transformativnost književnog dela, navodi da ono može da sadrži svojstvo koje ne zavisi od njegovog autora, i koje nije stvorio on već njegova epoha ili njegov narod, a koje dobija u vrednosti promenom epohe ili naroda (što će reći, iz perspektive druge epohe ili drugog naroda). — P. Valery, „Tel quel. Littérature“ [1929], u: *Œuvres* II, Paris, 1960, str. 561-2.

opet o „intelektualnim potrebama“ društva, za koje Lanson tu ne precizira ko ih tumači, artikuliše i usmerava, ali je jasno da to nije (samo) čitalac, kupac knjige. Ako publika „uzima iz inostranstva jedino ono što odgovara njenoj prirodi“, ⁵⁰ to joj najčešće mora prethodno biti ponuđeno, a to znači: prevedeno, interpretirano, isticano od strane „profesionalnih“ čitalaca, i uopšte tvorca društvene „klime“. Na komparatisti je da oceni stepen saglasnosti takvih „potreba“ i odgovarajućih tumačenja s prirodom dela u pitanju, a to je takođe jedan interpretativni zadatak.

Te istorijski situirane „potrebe“ o kojima govori Lanson mogu se povezati sa pojmom *primene* u hermeneutici, za šta se zalaže H. R. Jauss. On polazi od stavova što ih je razradio Gadamer u odeljku *Istine i metode* pod naslovom „Hermeneutički problem primene [Anwendung]“. Tu se, naime, hermeneutički proces shvata kao jedinstvo tri momenta: razumevanja, tumačenja i primene (*subtilitas intelligendi, subtilitas explicandi, subtilitas applicandi*):

Hermeneutički problem je [...] svoje sistematsko značenje dobio time što je, zahvaljujući romantici, spoznao unutarnje jedinstvo između *intelligere* i *explicare*. [...] Međutim, ovo unutarnje stapanje razumijevanja i tumačenja je dovelo do toga da je treći momenat tog hermeneutičkog problema, *aplikacija*, potpuno istisnut iz sklopa hermeneutike. [...] Naša su nas razmišljanja sada dovela do toga da uviđamo da se u razumijevanju uvijek odigrava nešto kao primjena teksta, koji treba razumjeti, na sadašnju situaciju interpretira. [...] Zadatak istorijske hermeneutike je upravo i označavalo to da ona reflektira taj odnos napetosti, koji postoji između istovjetnosti zajedničkih stvari i promjenljive situacije, u kojoj ta stvar treba da se razumije.⁵¹

Taj „odnos napetosti“ je konstitutivan za *jurističku* i *teološku* hermeneutiku, a treba ga ga „prepoznati“, dakle, i u duhovnim naukama, odnosno ponovno odrediti duhovnonaučnu hermeneutiku, uključivši aplikaciju kao integralni hermeneutički momenat.

Jaussu je stalo da takvu reafirmaciju hermeneutičke aplikacije proširi i na književne studije, nalazeći da je književna hermeneutika „najduže bila sputana paradigmatima istoricizma i interpretacijama imanentnim delu, čime se objašnjava njeno sadašnje zaostajanje. Ona je svoju teoriju svela na tumačenje, svoj pojam razumevanja ostavila je neartikulisanim, a problem aplikacije tako je potpuno zanemarila da je okretanje ka estetiци recepcije, koja je šezdesetih godina pokušala da nadoknadi to zaostajanje, postiglo neočekivani uspeh 'promenom paradigme'“. „Savremena estetika recepcije, dakle, nadasve „nastoji da isto-

⁵⁰ Gustave Lanson, „L'histoire littéraire et la sociologie“, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1904. Uvršćeno u: *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, 1965, str. 70, 71, 76.

⁵¹ Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, str. 341-343. Takođe se tu kaže: „Uska veza, koja je prvotno povezivala *filološku* hermeneutiku s *jurističkom* i *teološkom*, počivala je, međutim, na priznavanju aplikacije kao integralnog momenta svog razumijevanja“ (str. 342). „Bićemo, dakle, istovremeno natjerani na jedan korak preko romantičarske hermeneutike, utoliko što u jednom jedinstvenom procesu mislimo ne samo razumijevanje i tumačenje već, uz to, i primjenjivanje“ (str. 341-2).

rijski promjenljive premise razumevanja pronađe u rukovodećim interesima aplikacije“.⁵²

Kako je već rečeno, Jaussovo poimanje istraživanja recepcije književnih tekstova, pa, dakle, i hermeneutičke aplikacije, ostaje promišljeno u domenu književnih studija, te on takođe smatra da estetika recepcije ne sme da izgubi iz vida „pitanje o opaženom, preobraženom ili, isto tako, izgubljenom identitetu teksta“, kao i osobenu, estetsku konstituciju razmatranih tekstova. Ovo se pitanje ne može zanemarivati ni u primeni hermeneutike u komparatistici, kao što se podrazumeva i usklađivanje razumevanja, tumačenja i aplikacije, „čak i onda kada su ta tri momenta različito odmeravana, ili jedan od njih – kao razumevanje u istorijskoj rekonstrukciji, kao tumačenje u interpretaciji imanentnoj delu, ili kao primena [aplikacija] u alegorezi – uzdignut prema cilju hermeneutičkog procesa“. Alegorezu, dodaje Jauss, danas skoro niko „ne uzima više ozbiljno, a ipak nepriznata nastavlja da deluje“.

Delovanje *alegoreze* Jauss u ovom tekstu iz 1981. godine vidi, na primer, u marksističkim interpretacijama („koje moraju da alegoriziraju odnos baze i književne nadgradnje, da bi nemi proizvodni odnosi aktivno bili dovedeni do govorenja“),⁵³ no danas bi mu, moguće, kao primer poslužila tumačenja kakva su zastupljena u kultur(al)nim studijama, usredsređenim na „napetost koju političko proizvodi u razumijevanju kulture“.⁵⁴ Britanski pokret *kulturnog materijalizma* iz osamdesetih godina prošlog veka, srodan angloameričkim *kulturnim studijama* („cultural studies“ su oformljene već šezdesetih godina u Britaniji, ali su se eksplozivno razvile u SAD krajem osamdesetih) takođe je težio da razobliči „sasvim idealizirane ideološke konstrukcije, koje zapravo održavaju hegemoniju *jedne* kulture“ (na primeru Shakespearea nadasve, shvaćenog kao *cultural icon*): to bi bila „muška, bjelačka, građanska, kolonijalna, kršćanska, imperijalna kultura“, naspram kojoj su se želeli, u hermeneutičkoj aplikaciji primerenoj novom vremenu,

⁵² Hans Robert Jauss, „Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik“, u: *Text und Applikation (Poetik und Hermeneutik IX)*, München, 1981. Takođe u: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1982, ²1984 (gde je rad, uz izostavljanje jednog dela, razdvojen u dve celine: „Uvod“ u Drugi deo knjige /dopunjen tekst/ i odeljak D/1 u Trećem delu knjige). – Pr. (S. Minić) „Ka omeđivanju i određenju književne hermeneutike“, *Književna kritika*, 1983, 3; navodi sa str. 14, 18.

⁵³ *Isto*, str. 19, 18.

⁵⁴ Dean Duda, „Nadziranje značenja: što je kultura u kulturalnim studijama“, *Reč*, 2001, 64, str. 250. Baveći se pretežno britanskim kultur(al)nim studijama, ovaj autor navodi da se kao ključno obeležje kultur(al)nih studija izdvaja „kulturni populizam“, ali da „posrijedi nije tek ideja analitičke vrijednosti kulture kao nečeg običnog i popularnog, nego, štoviše, njezina politička važnost“ (str. 247). – Upor. Vladimir Biti, „*Pamćenje i Kulturni studiji*“, *Republika* [Zagreb], 1999, 3-4, str. 85-94. – Znatno više relevantnih distinkcija u pogledu istraživačkih područja ovih studija u Engleskoj pruža rad Stuarda Halla „Cultural Studies and the Centre – Some Problematics and Problems“, u: *Culture, Media, Language* (ur. S. Hall i drugi), London, 1980, ²1992. Probitno su istraživanja u Centru za kultur(al)ne studije na Univerzitetu u Birminghamu (ustanovljenom 1964) bila razvijana uglavnom na tri područja: mediji, književna analiza, popularna kultura, da bi se kasnije usredsredila na institucionalne politike i prakse (i srodna područja), te (pod uticajem feminizma) na pitanja roda i patrijarhalnih odnosa (str. 40-41).

iznaći glasovi koji „artikuliraju drukčiju osjećajnost i izražavaju drukčiji odnos prema pitanjima seksualnosti, religioznosti, rase, klase i spola“.⁵⁵ Moglo bi se reći da i kultur(al)ne i druge srodne studije, krećući se između antropologije i sociologije, iznad svega zanima, i na književnom području, te i onom komparatističkom, apsolutizovani *subtilitas applicandi* (današnjeg časa) u hermeneutičkom procesu, kome je podređen *subtilitas explicandi*, nauštrb prvog momenta, *subtilitas intelligendi*.

U drugoj polovini osamdesetih godina u Nemačkoj je formulisan termin „interkulturalna germanistika“, koji se odnosi na varijantu univerzitetske germanistike zainteresovanu za razumevanje „kulture drugosti“, odnosno za istraživanje specifičnosti čitanja i razumevanja nemačkih književnih tekstova u bitno različitim kulturama, kakve su arapska ili japanska.⁵⁶ S ovim je povezano i zalaganje za „interkulturalnu hermeneutiku“, koja se razvija iz spajanja romantičko-univerzalističke hermeneutike s poreklom u Schleiermacheru, Diltheyu i Gadameru, s jedne strane, i estetike recepcije, s druge. Njen je zadatak, zapravo, da se „koriguje“ tradicionalna hermeneutika, i uzmu u razmatranje i oni problemi u razumevanju koji nastaju kao efekat kulturne distance (a ne samo oni vezani za vremensku distancu). Tu je, dakle, upravo reč o onome „hermeneutičkom fenomenu komparatističke recepcije“ (to jest novog „stapanja horizonata“ – prvobitnog horizonta i horizonta druge kulture) koji je naznačen u radu „Komparatistika i hermeneutika“. Međutim, iz perspektive kulturnih istraživanja koja su danas u ekspanziji, i takva, „interkulturalna“ hermeneutika se p(r)okazuje kao nezadovoljavajuća, jer se, što se tiče postupka recepcije, predstavlja i dalje kao univerzalna norma (razmatranja i određivanja značenja). Jedna široko koncipirana analiza čitalačkih kul-

⁵⁵ Zdenko Lešić, *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*, Sarajevo, 2003, str. 92. (V. isto, i u: Zdenko Lešić, *Novi historizam – kulturalni materijalizam*, Beograd, 2003) Ujedno, žele se pripadnici tog britanskog pokreta distancirati od onih koji po svaku cenu osavremenjuju Shakespearea ignorišući kulturnu *difference* koja njegovo vreme deli od našega, pa ga „vraćaju u njegov historijski kontekst i tumače ga kao sudionika u izgradnji tog konteksta“ (isto, str. 93).

Veoma koristan pregled pristupa Shakespeareu kod zastupnika „kulturnog materijalizma“, ali i „dekonstrukcije“, „novog istorizma“, „feminizma“, „gay criticism-a“, „postkolonijalne kritike“, itd., pruža rad Veselina Kostića „Šekspir u postmodernoj perspektivi“ (*Filološki pregled*, 2004, 1-2). Savremena kretanja „na berzi akademske kritike“, odnosno ove raznovrsne „interpretativne zajednice“, povezuje „odlučna borba protiv svega što može ličiti na recidive 'tradicionalne' metodologije“ (str. 13). Prema autoru, zagovornici ovih pristupa smatraju da „na Šekspira, kao i na ljudski identitet uopšte, treba gledati kao na ideološki, jezički, kulturni ili psihološki konstrukt koji je u neprekidnom nastajanju, rastakanju i preoblikovanju“ (str. 19).

⁵⁶ V.: Zoran Konstantinović, „'Interkulturelle Germanistik' oder Komparatistik“, u: *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Tokyo, 1990, Bd.2: *Theorie der Alterität*, München, 1991, 44-49. Takođe u: *Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Arbeiten von Zoran Konstantinović*, 2000. Kritički je osvetljen taj, kako se kaže, pokušaj da se iz komparatistike izdvoji posebna oblast odnosa između nemačke kulture i književnosti, s jedne strane, i svih drugih kultura i književnosti, s druge, kako bi se razvila zasebna disciplina, dok se, međutim, put do odgovarajućeg spoznavanja može pronaći samo u potvrđivanju i stalnom isticanju mnogostranosti kulturnog konteksta i multikulturne komunikacije (*Grundlagentexte...*, str. 89, 93). –V. i priloge u tematskom broju „Interkulturalna hermeneutika“ časopisa *Kultura* (1988, 82-83).

tura trebalo bi, po ovom shvatanju, za razliku od interkulture hermeneutike, da se prvenstveno usredsredi na materijalne, medijalne, društvene i institucionalne preduslove određene čitalačke kulture, a potom na diskurzivne i situacione kontekste bavljenja književnošću. Takva „etnografija čitanja“ bi bila doprinos onom „istraživanju temelja“ koje je neophodno interkulturalnoj hermeneutici kao dopuna, kako bi se ona sačuvala od apsolutizacije zapadnjačko-hermeneutičkog bavljenja književnošću (a pominju se postkolonijalne čitalačke kulture, kulturna hegemonija Zapada, itd.).⁵⁷ Navode se kao poželjna i nadovezivanja na „mentalitätsgeschichtliche Rezeptionsforschungen“, istraživanja istorije mentaliteta (konglomerata kognitivnih i afektivnih dispozicija: navika, predstava, sudova), kojima se već bavi jedan komparatistički smer, takođe više zainteresovan za „preduslove“ čitalačke kulture no za samu (poredbenu) književnu istoriju.

U pismu članstvu Međunarodnog komparatističkog udruženja iz 1989. godine, njegov tadašnji predsednik, Earl Miner (1927-2004), istakao je da glavnu (tada) skorašnju promenu u Udruženju predstavlja uključivanje neevropskih i ne-severnoameričkih književnosti: „Moglo bi se reći u toj fazi da smo konačno postali autentično poredbeni“. No Mineru je izgledalo veoma značajno da istovremeno ukaže i na neravnotežu predmetnih područja evroameričkih poredbenih studija, koje se, uglavnom, ograničavaju na periode od prosvetiteljstva nadalje: „Mnogo je razloga da se očuva vitalnost poredbenih studija modernosti, i bez tih studija je zapravo komparatistika u opasnosti da izgubi kontakt sa životima onih među nama koji upravo sada žive na zemlji. [...] Međutim, veliki okeani prošlosti određuju našu današnju intelektualnu klimu i vreme, bilo da ih mi proučavamo, ili to ne činimo“.⁵⁸ A u proučavanju književnosti antike, srednjeg veka, renesanse, baroka, kojima se bave stručnjaci što su, po prirodi predmeta, komparatisti, makar ih tako ne nazivali („comparatists without the name“ – Miner), veliki značaj ima *subtilitas intelligendi* hermeneutičkog procesa, i tu se ne može interpretativnom prečicom stići do današnjem čitaocu bliskog shvatanja aplikacije, već se mora izvesti ono navedeno usklađivanje razumevanja, tumačenja i primene, kao i „stapanje horizonata“.

Naglasimo još jednom da se (raz)govori o (mogućim) vidovima uključivanja hermeneutičke misli u *littérature comparée* danas odvijaju u (teorijsko-metodološkoj) situaciji koja se veoma razlikuje od one pre tri decenije. Tadašnju disciplinarnu razgraničenost smenila je neka vrsta disciplinarne fuzije, odnosno smenile su je snažne tendencije ka interdisciplinarim pristupima. Ako je, dakle, u to vreme, zalaganje da se na područje komparatistike unese hermeneutička problematika još bilo dosta neobičajeno (pa je i s nepoverenjem primano), poslednjih decenija se u u poredbenim studijama (i u književnim studijama uopšte), kako

⁵⁷ Hans-Walter Schmidt, „Kulturspezifische Lektüren: Interkulturelle Hermeneutik oder Ethnographie des Lesens“, u: *Enführung in die Literaturwissenschaft* (ur. M. Pechlivanos i dr.), Stuttgart – Weimar, 1995, str. 345.

⁵⁸ Earl Miner, „A Letter to the Membership“, *ICLA Bulletin*, 1989, 1, str. 1. – V. i Minerov tekst na koji se upućuje u napomeni 45.

konstatuje E. Kushner u radu pod naslovom „Da li je komparatistika svoj najgori neprijatelj?“, oponašaju procedure iz lingvistike, psihoanalize, kultur(al)ne antropologije, ali se tu pojavljuju i postkolonijalne i ženske studije s novim perspektivama i novim zamkama. Iznalaženje takvih novih povezanosti, manje ili više zasnovanih, to jest uvođenje u komparatistiku njoj (ponekad) i stranih tema i postupaka, odvija se lako, brzo i nezaustavljivo, čini se. Eva Kushner u pomenutom radu (objavljenom u okviru časopisnog „forum“ o „prirodnim“ neprijateljima komparatistike) podvlači da interdisciplinarnost predstavlja bogato područje mogućnosti, ali i zloupotreba.⁵⁹ Odatle, nije više važno (samo) pitanje kako hermeneutičku (ili drugu ideju) integrisati u *littérature comparée* već i pitanje kako u takvim kretanjima očuvati identitet tih studija. No to nije tema ovog teksta.

⁵⁹ Eva Kushner, „Is Comparative Literature Its Own Worst Enemy?“, *Literary Research / Recherche littéraire*, 2000, br. 33, str. 48.

Gvozden Eror

DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET DE L'HERMENEUTIQUE –
ENCORE UNE FOIS

Résumé

L'auteur revient dans cet article à son texte sur les relations de la littérature comparée et l'hérmeneutique, écrit en 1976 (publié en 1978, par la *Umjetnost riječi*, Zagreb) et présenté la même année, en version abrégée, en français, au symposium international „Fonction et réception de l'œuvre littéraire“ sous le titre *La notion de réception dans la littérature comparée. La contribution de l'herméneutique*. (Les présentations de ce symposium sont publiés dans *La théorie de réception*, Belgrade, 1980).

Se concentrant sur quelques thèses principales de ce texte d'il y a trente ans pour les vérifier et/ ou les compléter, l'auteur constate que les nouvelles tendances en littérature comparée, particulièrement l'intrusion de „cultural studies“, et par conséquent l'accent mis sur les aspects multiples de l'interculturalité – ainsi que le rôle prépondérant qu'ont obtenu le lecteur et la réception en général dans les études littéraires ces dernières dizaines d'années – exigent des modifications de certaines assertions et l'éclaircissement de quelques autres. Revenant aux thèses de H.R. Jauss sur la réception et l'interprétation de l'œuvre littéraire (inspirées en partie par les positions de H. G. Gadamer) l'auteur souligne la distinction que l'on doit faire entre le lecteur implicite et le lecteur explicite – ce dernier étant compris parfois comme une instance imperative et décisive, en fait agressive et arbitrairement sélective. Là où l'on parle des devoirs de la littérature comparée dans „le monde postcolonial“, le monde des identités sexuelles fortifiées, etc., les questions méthodologiques (de ces nouvelles études comparatives) au fait sont négligées, y compris les questions de l'élucidation de la pertinence artistique, qu'elle que soit la manière dont elle est comprise.

ДЕЈАН МИЛУТИНОВИЋ (Ниш)

Два превода *Епа о Гилгамешу*

САЖЕТАК: У овом раду пореде се два превода *Епа о Гилгамешу* из пера Станислава Препрека и Марка Вишића и указује на интерпретативне разлике међу њима. Ради проверавања аутентичности преведених епова, користе се енглески, руски и немачки преводи. У закључку аутор наводи оцену Марка Вишића по којој је Препреков превод *прави пример нестручног приступа делима духовне културе древног Блиског истока* који је, без обзира на такву своју вредност, добио примарну позицију у српској науци о књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: превод, верзије, версификациони модел, стил, тоналитет, тематика, актери, догађаји, хронотоп, описи, Гилгамеш, Енкиду.

Превод је као жена: или је леп, или је веран. И док преводилац, можда, има могућност да се одлучи за неку од варијанти, евентуално за обе, читалац је у позицији лудо заљубљеног који услед своје велике љубави и неискуства мора да верује преводиоцу на реч. Или може, ако је упоран, да научи језик и ужива у оригиналу и сам стекне увид у то да ли је превод био леп, веран или и једно и друго, или нешто треће.

Међутим, питање је шта радити са текстовима који су написани на неком од изумрлих и заборављених језика, а уз то ни сам изворни текст није сачуван у целини, односно постоји више верзија истог. Још ако се појаве два превода која се готово искључују, коме онда веровати?

Еп о Гилгамешу постоји код нас у две верзије, у преводима Станислава Препрека и Марка Вишића. Али, реч је о толико различитим текстовима да ни на који начин не можемо закључити да оба преносе исти еп. У овом раду покушаћемо да покажемо у којој се позицији налази читалац неупућен у тајне древних језика при сусрету са овим текстовима, односно да издвојимо разлике између ова два превода и истакнемо како оне могу утицати на рецепцију и схватање *Епа*. Но, пре тога, нешто мало историје.

Еп о Гилгамешу сматра се најстаријим књижевним текстом за које наша цивилизација зна. Иако најстарији, откривен је релативно касно, у XIX веку: 1853. у рушевинама Асурбанипалове библиотеке открио га је Hormazdu Rassam, а George Smith га је превео 1872.

Проучавања *Епа* показала су да је он настао на основу старијих поема – *Гилгамеш и агга од Киша*, *Гилгамеш и земља живота* (или *Гилгамеш и Хумбаба/Хумвава*), *Гилгамеш и Небески бик*, *Гилгамеш и врба* (или *Гилгамеш и подземни свет*), *Приповест о потопу* и *Гилгамешова смрт* – и да је могуће издвојити три различите верзије: старовавилонску, периферну и нинивску¹. Нинивска верзија узима се као стандардна и махом се сви преводи заснивају на њој². Постојање више верзија не мора да се схвати само као проблем у одређивању аутентичности и првенства неке од њих. С обзиром на то да је *Еп* у свим варијантама сачуван само у фрагментима, различите верзије омогућавају попуњавање празнина и реконструкцију.

Али, оно што представља проблем приликом превођења јесте језик. *Еп о Гилгамешу* написан је клинастим писмом, и то трима различитим језицима: сумерским, акадским и старим персијским³. Клинасто писмо било је специфичан облик писма заснован на знаковима који су имали фонетско-морфемску вредност. Фонетски аспект клинастих „слова“ тицао се њиховог звучача – сваки знак имао је гласовну вредност. Али, за разлику од фонетског писма, ови гласови нису означавали фонеме, већ морфеме.

Везивање морфема вршено је тако да се оне нису сливале у једну реч, већ у низове са назначеним границама међу морфемама. Овакав поступак везивања омогућавао је да морфеме у једном низу („речи“) нису нужно подразумевале исто граматичко значење.

Приликом превођења текстова клинастог писма први корак јесте транслитерација. Транслитерација подразумева процес промене слова једног алфабета у други. Пошто су слова клинастог писма имала свој фонетски лик, то се транслитерација односи на превођење клинова одговарајућом групом слова, тј. слогова којима се означава њихово претпостављено звучаче. Затим се тако кодираном писму одређује морфолошко, тј. граматичко, семантичко и контекстуално значење. На крају, такав превод може да послужи као полазиште адаптацији, тј. литерарном преводу. Услед овако сложеног про-

¹ Осим ове три верзије, неки немачки проучаваоци издвајају још једну и говоре о четири верзије епа: Altbabylonisch (etwa 1950 bis 1500 v.u.Z.), Mittelbabylonisch (etwa 1500 bis 1000 v.u.Z.), Neubabylonisch (etwa 1000 bis 600 v.u.Z.) und Spätbabylonisch (etwa 600 v.u.Z. bis 75 n.Chr.) – Gilgamesch: *Epos und Erläuterungen, Sprache*, http://www.pinselpark.org/geschichte/einzel/a05_3000_orient/gilga/sprache.html.

² За више података видети: Марко Вишић, *Поговор, Сумерско-акадски еп о Гилгамешу*, у: *Гилгамеш, сумерско-акадски еп*, Драганић, Београд, 1998, 87-160; Stephen Mitchell, *Fragments of majesty*, The Guardian, Satyrday, October 16, 2004, <http://www.mythome.org/epic-translation.html>; Вяч. Вс. Иванов: *Еще одно рождение Гильгамеша*, (Иностранная литература. – М., 2000, ? 10), <http://www.durov.com/literature4/ivanov-00.htm>.

³ Археолошка истраживања су показала да је акадски језик непосредно везан за семитске језике што може помоћи при превођењу, као што персијски језик помаже у разоткривању староперсијског. Али, и даље остају проблеми везани за однос старих и нових варијанти језика, јер језик се непрестано мења. Томе треба додати и многе дијалектолошке разлике.

цеса превођења нимало не чуди што је контроверза непрестано присутна када се говори о преводима *Епа о Гилгамешу*⁴.

Као што смо поменули, код нас су се издвојила два превода. Марко Вишић је *Еп о Гилгамешу*⁵ представио у форми научног рада, са исцрпним поговором и напоменама, строго поштујући норме критике текста и наводећи тачно изворе, реконструкције и допуне. Осим тога што су представљене историјске и књижевне карактеристике *Епа*, наведени су и сви релевантни подаци о поступцима и принципима превођења. Иако се указује на многе немачке и енглеске преводе, посебно се издваја руски превод И. М. Дјиконова којим се *аутор нашег превода у доброј мери послужио*. Тачније, Марко Вишић не преводи непосредно *Еп* већ његову руску верзију: *Эпос о Гильгамеше – „О все видевшем“*, пер. с акадског И. М. Дьяконов, Изд. Академија наука Совјетског Савеза, Москва-Лењинград, 1961 – што је наглашено и насловом.

Ипак, Вишић је настојао да превод буде што вернији оригиналном *Епу* и у том смислу испоштован је и изворни версификациони модел: *Преводилац је, желећи да данашњем читаоцу тај стародревни Еп принесе као целовито уметничко дело, настојао да, што је било могуће боље, сачува и пренесе она уметничка средства, посебно тонску версификацију и ритам*⁶, *које је у Епу користио његов аутор* (159), а лексичке карактеристике текста и његова старина дочаране су архаичним облицима који могу да упуте на нашу народну епiku: *Аутор превода је водио рачуна и о садржини стиха коју је доста верно пренео на наш језик, при том се држећи реда речи и стилских особина нашег језика* (159). Превод је дат у ијекавском изговору.

Насупрот томе, превод Станислава Препрека⁷, иако долази са обимним уводом, већ на први поглед знатно је слободнији од Вишићевог јер нема апаратуру критике текста. Стихови нису обележени бројевима, нису наведени извори, реконструкције и допуне, нема истицања недостајућих делова. Версификациони модел је неуједначен (сусрећемо се са стиховима од пет до

⁴ Више о проблемима и начинима превођења, као и конкретни примери могу се наћи на адреси: <http://www.mythome.org/epictranslation.html>; Видети и: <http://euskara.narod.ru/sumer/>; Аккадская (авилоно-ассирийская) литература, Литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/ivl/v11/v11-1002.htm>; Вяч. Вс. Иванов: *Еще одно рождение Гильгамеша*, Иностранная литература. – М., 2000, № 10, <http://www.durov.com/literature4/ivanov-00.htm>; аутор овог текста доноси и приказ различитих руских превода *Епа о Гилгамешу*, и то у погледу ритма и метра, тј. структуре и карактера стиха. Нигде се, међутим, не помиње постојање разлика у садржини превода, као што је случај са нашим варијантама. О карактеристикама сумерског језика видети на адреси: <http://euskara.narod.ru/sumer/>.

⁵ *Гилгамеш, Сумерско-акадски еп о Гилгамешу*, Драганић, Београд, 1998; приредио и превео, коментаре и поговор написао др Марко Вишић. Сви наводи у раду дати су по овом издању.

⁶ „У акадској је епичи карактеристичан стих са четири акцента, нагласка, који се цезуром дели на два полустиха.” (158)

⁷ *Гилгамеш: сумерско-бабилонски еп*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1991; превео и приредио Станислав Препрек. Сви наводи у раду дати су по овом издању.

осамнаест слогова, без сталне цезуре), а језик превода, лексика и синтакса, савремене су онолико колико то изворник допушта. Превод је дат екавицом.

Ни на једним месту Препрек не говори о изворном тексту, поступцима и принципима превођења, нити указује на стране преводе који су евентуално консултовани. Једино се на основу информација из наслова сазнаје да је реч о преводу немачког издања *Gilgamesh, eine Erzählung aus dem alten Orient*, George E. Burckhardt, Leipzig, Insel-Verlag. Исти навод налази се и у списку литературе која је коришћена приликом превођења и приређивања. Упадљиво је да је једино ова референца наведена непотпуно, без године издања⁸.

Метричке и стилске разлике два превода најбоље ће показати пример. Марко Вишић почетак *Ена* преводи:

- „И, 1 О све видјевшем до краја свијета,
И, 2 О зналцу мора, путнику свих гора,
И, 3 О душмана кротитељу заједно с другом
И, 4 О вјечне мудрости иматељу, о све спознатељу:
И, 5 Он скривено видје, он тајно спозна,
И, 6 Вијести нам донесе о даним' што прије потопа бијеху
И, 7 Далеким стазама ходише, ал' се умори и врати се,
И, 8 Ниску патњама у камен уклеса.“⁹ (7)

Исто то место код Препрека гласи:

- „Све је видео он, господар земље.
Упознао је сваког и свачије знање и дело,
Све је разумео.
Видео је живот и рад људи.
Изнео је на светло тајне и скривене ствари.
Мудрост, као понор дубока, била му је јасна.
Донео је вести из времена пре великог потопа.
Дугим путем ишао је у даљину.
Мучно је било дуго путовање и тегобна вожња.
Сву муку дао је патник написати клиновима.
У тврдом камену уклесана су сва дела
И све патње.“ (59)

⁸ На основу Amazona и других интернет књижара сазнали смо да се наведена књига појавила у више издања: *Gilgamesh. Eine Erzählung aus dem alten Orient. Zu einem Ganzen gestaltet von Georg Burckhardt*, Leipzig: Insel-Verlag, 1936, 1949 i 1955. Али и даље је нејасно које је издање Препрек користио и зашто је само податке за ову књигу навео без године издања.

⁹ „Нумерација делова епа (I-XII) у погледу расподеле текста слаже се са поделом таблица у *нинивској* верзији која је послужила као основ за наш превод... Римски бројеви означавају број стубаца на које је текст подељен, а арапски редове... Белине између полустихова, које су у складу са праксом вавилонских писаца, означавају цезуру... Речи написане *курзивом* не припадају изворнику, а резултат су било епских понављања било домишљања бројних преводилаца или ранијих истраживача.” М. Вишић, нав. дело, 159-160.

Осим по језику и стилу, два превода се разликују и по дужини. Марко Вишић је *Еп о Гилгамешу* представио кроз једанаест плоча и додаток о Енкидуовом путовању у подземни свет и укупно 2159 стиха. Код Станислава Препрека сусрећемо се са дванаест плоча, без издвајања било које у виду додатка, и укупно 2372 стиха. Иако бројке могу да наведу на то да је Препрекова варијанта дужа, то није тако. Препрек не користи сталне метричке обрасце па су његови стихови, иако бројнији, краћи – неки имају свега пет слогова, за разлику од Вишића који је *Еп* превео „оригиналним метричким моделом“ кога карактеришу дуги стихови од преко девет слогова.

Ови подаци нису пуке статистичке чињенице, већ би требало да укажу на једну много значајнију разлику: два превода се не подударају у садржају који преносе. Пратећи из плоче у плочу, пре свега, догађаје и њихову функцију у карактеризацији актера, односно начин на који догађаји и актери утичу на могућа читање *Епа*, покушаћемо да издвојимо разлике два превода. То што прво наводимо Препреков превод а онда му супротстављамо Вишићев, не значи да му придајемо већи значај на било који начин, већ једноставно полазимо од њега као старијег и познатијег.

1. Прва плоча у Препрековој варијанти има 320 стихова. Као најважније тематске сегменте можемо навести: описе Урука и моћи Гилгамеша, стварање Енкидуа, његови сусрети са ловцем, женом и Уруком, и Гилгамешов сан који најављује пријатељство са Енкидуом.

Код Вишића прва плоча је дата кроз 267 стихова. Почетни описи Урука и Гилгамеша су изостављени јер је наведено да недостаје добар део текста. Упоређивањем два превода уочава се да је Препрек празнину на коју је Вишић указао попунио помоћу епске формуле понављања, на основу других описа Урука и Гилгамешове моћи из *Епа*, и тиме Гилгамешову диктатуру посебно истакао.

1. 1. Стварање Енкидуа је слично у обе верзије: богиња Аруру обликује га из глине. Препрек преводи: *Кад то чу Аруру, створи у мислима биће / као што је желео Ану, бог неба* (69). Код Вишића то гласи: *Аруру, чувши те ријечи, / прилику Ануа у својем срцу створи* (8). Уз последњи стих долази и напомена да је *срце симбол духа и мисли* (72). Међутим, осим тих стилских варијација, присутна је и једна разлика која може битно да утиче на интерпретацију: иако је Енкиду у обе верзије техноморфног и логоморфног порекла, једино је код Вишића наглашено да је он и деиморфан, тј. да је настао по прилици бога Ануа¹⁰.

¹⁰ Тиме је веза са Адамом и старозаветним митовима, која је присутна на више места у епу, посебно истакнута. Више информација о везама *Библије* и *Гилгамеша* може се пронаћи на сајту: <http://www.mythome.org>. Видети и: Pritchard J.B., ed. „Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament“, Princeton University Press, 1969.

1. 2. Следећа разлика тиче се Енкидуовог односа са женом. У Препрековом преводу, ловац коме Енкиду руши замке, по савету свог оца и Гилгамеша, доводи *жену из Иштариног храма* и лови Енкидуа. Након што упозна чари секса, Енкиду одлази са њом у Урук да би изазвао Гилгамеша на двобој.

У Вишићевом преводу ловац, по савету оца и Гилгамеша, Енкидуу поставља замку помоћу *блуднице*. Дакле, није више реч о *жени из Иштариног храма* (чиме је алудирано да се ради о блудници пошто је Иштар богиња плодности која је приказана у *Епу* попут блуднице, те следи да су и њене поданице такве), већ се експлицитно говори да је блудница та која је цивилизовала Енкидуа. Разлике између варијанти *жена из Иштариног храма* : *блудница* иако су мале, нису занемарљиве приликом интерпретације: није свеједно да ли је Енкидуа завела свештеница или блудница. У Препрековој варијанти, тј. наглашавању да је реч о *жени из Иштариног храма* можемо препознати покушај мотивисања касније Енкидуове увреде богиње Иштар: Енкиду жели да јој се освети јер је због ње, тј. њене свештенице изгубио рај.

1. 3. Вишићев превод јасно назначавља разлику између дивљег и цивилизованог Енкидуа: *Енкиду уста мишице слабе, / ноге му клечају, одоше звијери. / Стиша се Енкиду – к’о прије не може трча’! / Ал’ умнији постаде он, разума дубљег* (11). Код Препрека тога нема.

Разлика је суштинска пошто је овде назначена битна карактеристика Енкидуовог лика. Мудрост присутна код Вишића огледа се у каснијим сегментима у Енкидуовим тумачењима снова које Гилгамеш сања. Код Препрека је ствар обрнута: Гилгамеш тумачи оно шта Енкиду сања. Према томе, Вишићева верзија приказује Енкидуа који преко жене и цивилизовања постаје мудар, за разлику од Препрековог Енкидуа који не „сазрева интелектуално“ и своју анималну интуицију задржава и по уласку у цивилизацију; о тому сведоче снови који, добрим делом, нису ништа друго до слике које дочаравају његов интуитивни страх од смрти.

1. 4. У Препрековој варијанти нема хедонистичке слике о Уруку и Гилгамешу коју блудница приказује Енкидуу. Опис града је део приповедачевог, а не жениног говора. Енкиду се непосредно упознаје са Уруком стигавши у њега: реч је о приповедној техници код које се описи предочавају на тај начин што приповедач прати лик и приказује оно што овај види. Вишићева варијанта Урук приказује кроз карактеристичну епску формулу: извештај у дијалогу.

1. 5. Енкидуова реплика жени у којој износи своју одлуку да оде Гилгамешу не само да је стилски различито предочена, већ истиче дијаметралне разлике два превода. Препрекова варијанта гласи: *Устај, жено моја! / Води ме у свето пребивалиште Ануа и Иштаре, / тамо где борави Гилгамеш, / примеран јунак, / где влада он, дивљи бик, / силан међу људима! / Хоћу да га*

изазовем на борбу, / звонким гласом зваћу јакога, / објавићу усред Урука: / „И ја сам силан!“ / Тако ћу ући и променити судбину. / Родио сам се у стени / снага је у мојим удовима! (65-66)

Вишић: *Хајде ти, Шамхат, мене одведи, / станишту сјајном, светом Ануа храму, / Гдје Гилгамеш бива обдарен снагом / и, попут бика, људима своју показује моћ. / Ја њег' ћу изазват, гордо ћу рећи ја, / усред Урука ја ћу објавит: „Силан – сам ја, / једино ја судбине мијењам, / ко се у стени роди, велика је његова моћ“.* (11)

У приказу Гилгамеша кроз Енкидуов фокус у овом сегменту два превода се не разликују пуно. Препреков Гилгамеш близак је типу идеалног јунака: *примеран јунак... силан међу људима*, мада би ово *силан* могло да се чита и у негативном смислу. За Вишићевог Гилгамеша је нејасно да ли у Ануовом храму *бивствује* обдарен снагом или га храм том снагом обдарује, дакле да ли *бива обдарен* снагом посредством храма. Али јасно је назначена његова гордост и моћ: *попут бика, људима своју показује моћ*.

Ипак, основна разлика је код Енкидуа. Препреков Енкиду је резервисан и обазрив, говори о изједначености са Гилгамешом: *И ја сам силан!*, док је Вишићев горд и самоуверен, истиче своју снагу: *Силан – сам ја, / једино ја судбине мијењам... Родио сам се у стени, снага је у мојим удовима!*

Препрековог Енкидуа одликује још једна особина које је Вишићев Енкиду лишен: фатализам. То је назначено стиховима: *Тако ћу ући и променити судбину* који се не морају читати само као ознаке самоуверености и гордости, већ и као знаци фаталистичког поимања света. О Енкидуовом фатализму биће још речи. Овде можемо навести да је он приметан и у различитом мотивисању двобоја. Код Препрека немамо неку посебну мотивацију ван оне божанске: богови су створили Енкидуа да би парирао Гилгамешу, док је Вишићев Енкиду подстакнут на двобој конкретним догађајем – причом житеља Урука о Гилгамешовој самовољи.

1. 6. Место на коме Енкиду и жена воде разговор је другачије у два превода. Код Препрека, они су у Уруку, у Иштарином храму, док Вишић ову сцену смешта у степену. Разлике у месту на коме се налазе Енкиду и жена утичу на различито мотивисање понашања Енкидуа. Уздржаност код Препрека може да се чита као последица тога што Енкиду по први пут борави у граду, цивилизацији, као што се у Вишићевом преводу самоувереност може везати за степену, где је Енкиду свој на своме.

1. 7. У оквиру жениних реплика сусрећемо се и са извештајем о Гилгамешовом сну и тумачењем његове мајке. Иако се у суштини ради о незнатним варијацијама – Гилгамеш сања долазак, борбу и братимљење са непознатим – разлика је, као што смо напоменули, та што је жена која је завела Енкидуа и говори о Гилгамешу и његовим сновима у Препрековом преводу *посвећена и видовита* свештеница, док је код Вишића она блудница. Такође,

у Вишићевом преводу приказују се два, а не један, сан. Осим сна о небеској звезди, који се једино јавља код Препрека, приказан је и сан о секири¹¹.

Према томе, прва плоча у два превода не разликује се толико по догађајима које приказује колико по томе што се ствара представа о два различита Енкидуа. Препреков Енкиду није толико горд и не ослобађа се у потпуности својих анималних корена, док је код Вишићевог наглашена његова трансформација у мудру, горду и самоуверену персону. Плоче које следе потврдиће и појачати ову разлику утичући да и Гилгамеш буде представљен другачије кроз пријатељство са Енкидуом.

2. Централни догађаји друге плоче су: двобој, братимљење и припрема похода на Хумбабу. Препреков превод ове догађаје приказује кроз 88, а Вишић кроз 251 стих. Из овог податка види се да Вишићева варијанта обухвата догађаје којих нема код Препрека. То се пре свега односи на опис процеса цивилизовања Енкидуа.

2. 1. Поменули смо да Препреков Енкиду, упознавши жену, одмах одлази у Урук. Код Вишића, међутим, Енкиду са блудницом одлази пастирима. Ту пази на стада и упознаје основне норме цивилизације: *Енкиду не знаше хранит се хлебом, / да пије пиво, научен не би* (14). За време једне гозбе, долази непознати Уручанин који му открива Гилгамешову самовољу и право прве брачне ноћи. Тек након свих тих догађаја, Енкиду одлази у Урук.

Цивилизовање Енкидуа се код Препрека, понављамо, дешава у Уруку, у храму, у првој плочи. Разлика је мала али може да буде битна: није свеједно ко, где и како упознаје Енкидуа са цивилизацијом. На пример, то што се код Вишића Енкиду цивилизује кроз три „етапе“ – секс, јело и пиће – може да се чита као хедонистички принцип и да буде у складу са нормама живљења које и богови, тј. Сидури Сабиту препоручују. Одлазак Енкидуа у храм након секса и упознавање са нормама цивилизације на таквом месту, у Препрековој варијанти доноси један сасвим другачији смисао који отвара могућа теолошка или фаталистичка читања и који искључује хедонизам.

2. 2. Ипак је много значајнија разлика у приказу самог двобоја. Препрек тај сегмент преводи: *Као два рвача хватају се у коштац / на улазу*

¹¹ Посебно може да се издвоји део сна који приказује борбу Гилгамеша и Енкидуа. Код Препрека, Гилгамеш каже: *Тада сам га стиснуо као жену, / преврнуо тако да сам лежао на њему / и бацио га к твојим ногама. / Ти си га примила за сина / и ставила уза ме као брат* (67). Вишићева верзија доноси две слике, једну о звезди и једну о секири: *К'о жену, загрлих њу, звезду, тј. Енкидуа, / И к ногама твојим њу донесох ја, / Јер ти је пореди са мном; Та сјекира чудног изгледа би, / Када је видјех, њу заволих ја, / Заволих је и, као жену загрлих њу* (13). Обе варијанте у овим сегментима приказују Енкидуа преко поређења са женом. Остављамо по страни многа различита читања овако схваћеног односа и указујемо на могућност ишчитавања кроз однос између мушкарца и жене: као што су у митологији Енкиду и Гилгамеш представници лунарног и соларног принципа, антрополошки њих је могуће посматрати са аспеката матријархата и патријархата.

свете куће, / и даље се боре на улици. / Као војска лежи Енкиду / над пастиром земље. / Тада га овај стиштите као жену / и преврну тако да је лежао изнад њега. / Подиже га и баџи мајџи пред ноге. (69-70)

Код Вишића имамо: *Они се дограбе, к'о бикови стегну, / Довратак сло-ме, сруши се зид. / Гилгамеш кољеном на земљу клекну, / Он стиша гнев, срце се смири. / Кад њему срце се смири, Енкиду Гилгамешу збори...*(16)

Код Препрека борба почиње на улазу у храм и наставља се на улици, док је код Вишића обрнуто: *Они се сретну на широком путу* и боре се до улаза у храм. Ломљење довратка и рушење зида, осим што пластично доча-рава борбу, може да се чита и као наговешај Енкидуових и Гилгамешових будућих несрећа јер представља скрнављење светиње. Да се не ради о слу-чајном опису сведоче честа помињања врата и зида у тексту (нпр., приликом описа Урука у првој плочи, или код Енкидуове болести у седмој, или у су-срету са Сидури, у десетој, или на крају, у једанаестој плочи).¹² Зид и врата увек означавају границе и њихово ломљење може да се схвати као хибрис. То је први у низу огрешења о богове која ће Гилгамеш и Енкиду починити.

Ни исход двобоја није исти. Док код Препрека Гилгамеш успева да се ослободи Енкидуовог захвата и савлада га *као жену*, у Вишићевом преводу нејасно је како се борба окончала. Клецање Гилгамеша упућује на то да га је Енкиду савладао.

Гилгамеш и Енкиду су носиоци епа. Они не само да су главни протаго-нисти већ се за њих везују и различити типови смисла¹³. Зато је исход њихо-вог двобоја врло битан. Победа Гилгамеша, код Препрека, суштински дефи-нише касније догађаје и односе, као што и надмоћ Енкидуа, код Вишића, утиче на то да он добије примарну функцију. Разлике које су биле назначене првом плочом сада се продубљују. Самим тим и Гилгамеш постаје другачи-ји. Код Препрека, Гилгамеш је осликан на Енкидуовој позадини, док је код Вишића то обрнуто – у првом плану је Енкиду.

2. 3. Вишићев превод друге плоче доноси и детаљнији приказ припре-ма похода на Хумбабу и опис Хумбабине моћи посредством страха, тј. начи-на на који га перципирају и доживљавају Енкиду, Гилгамеш и главешине Урука. Вишићев Енкиду говори Гилгамешу о свом страху на основу непо-средног искуства и тога што је раније пролазио кедровом шумом. Сцена Енкидуовог страха код Препрека се налази у трећој плочи и приказана је у потпуности другачије: Енкидуов страх дочаран је посредством сна и више упућује на инстинктивни страх од смрти него ли на конкретну бојазан од Хумбабе.

¹² Занимљиво би било проучити где и са каквом функцијом се појављују описи зидова и врата и какве су њихове могуће интерпретације јер је симптоматично да се еп отвара и затвара оваквим описима.

¹³ Сем наратолошког, дакле њихове функције као актера, могу се издвојити и митоло-шки, социолошки, филозофски и други смислови.

2. 4. У начину мотивисања похода на Хумбабу долазе до пуног изражаја разлике у концепцији ликова Гилгамеша и Енкиду у два превода. Код Препрека, поход и убиство Хумбабе има божанску мотивацију јер Шамаша захтева да Хумбаба буде кажњен за увреду коју му је нанено. Оваквом мотивацијом фаталистички патос посебно је наглашен јер су Гилгамеш и Енкиду представљени као оруђа у рукама богова¹⁴ који беспоговорно испуњавају њихове захтеве.

Насупрот томе, Вишићев Гилгамеш и Енкиду самосталнији су у односу на богове о чему сведочи и сцена са Шамашом. За разлику од Препрека код кога се Шамаша обраћа Гилгамешу и даје му задатак, код Вишића се Гилгамеш обраћа Шамаши и тражи да сазна исход предстојећег похода. Шамашина реплика недостаје, али се ипак закључује да је Гилгамеш добио неповољно пророчанство – *Кад пророштво чу... он сједи и заплака* (20). Чињеница да упркос негативном пророчанству и лошем предзнаку (скрнављење храма) Гилгамеш и Енкиду започињу свој поход говори о њиховој слободи и истрајности, односно то је знак трагичке концепције његових ликова. Они нису, као код Препрека, оруђа у рукама богова и судбине већ самостални и независни јунаци¹⁵.

2. 5. Већа слобода у односу на богове потенцира индивидуализам и утиче на то да су Гилгамеш и Енкиду у Вишићевом преводу окренутији личним, а код Препрека општим циљевима. У Вишићевом преводу Гилгамеш видећи Енкиду да се досађује предлаже му да крену на Хумбабу: *Дај да га смакнемо скупа, / И све што постоји зло, из свијета прогнамо* (17). Али, иако још два пута, пред грађанима и пред главешинама Урука, понавља своју одлуку да убије Хумбабу, нигде се више не помиње да ће на тај начин победити сво зло, већ се искључиво инсистира на стицању славе и вечног имена: *У шуми кедровој хоћу њега побједит, / Кол'ко сам моћан ја, изданак Урука, да сазна свијет!... Ја ћу замахнут руком, ја ћу кедрова насјећ, / Вјечно име себи ћу подићи ја!* (19)

Код Преперка, рекосмо, поход се мотивише једним општијим разлогом: жељом Шамаше да се Хумбаба казни за увреду коју му је нанео. Гилгамеш и Енкиду поштују вољу свог заштитника и крећу у поход. Њихов пре-

¹⁴ Аналогије са *Илијадом* су више него очигледне. Као и код Хомера, и овде су богови подељени у торе и људе користе да би намирили сопствене дугове (Хумбабу је поставио Бел да би заштитио кедрову шуму, а Шамаш захтева од Гилгамеша и Енкиду да га смакну), мада су сукоби знатно прикривенији. Сукоби богова и паралеле са *Илијадом* превазилазе оквире нашег рада и могу да буду предмет неке друге студије.

¹⁵ Колико су у два превода приказани различити односи Гилгамеша и Енкиду према боговима, тј. Шашами најочљивије је у сцени након победе небеског бика. Код Вишића се наводи: *Када Бика убију они, срце изваде њему, Шамашу посвете њега, / Одлазећ', Шамашу они се поклоне, и оба брата сједну* (35). Препрек то преводи: *Кад су тако савладали небеског бика, / умирили су своје срце, / пред Шамашем, богом сунца, падоше ничице.* (92)

васходни циљ није вечно име већ испуњавање воље богова¹⁶. Потврда тога је и чињеница да они о слави говоре тек након убиства небеског бика: *Сви ће крајеви земље славити наша имена* (92).

3. Трећа плоча код Препрека приказује кроз 152 стиха Енкидуову чежњу и повратак степи, одбацавање од животиња, клетву ловца и жене и његов сан о паду у Иркалино пребивалиште. Код Вишића, у трећој плочи (101 стих) нема ни помена о Енкидуовом сну, а камоли о приказу подземног света, већ се приказују савети и благослови које Гилгамеш и Енкиду добијају пре похода на Хумбабу: прво их саветују главешине Урука, а затим од Гилгамешове мајке Нинсун добијају амајлије и благослове¹⁷.

4. Различит концепт ликова Гилгамеша и Енкидуа у два превода приметан је и у четвртој плочи у њиховом различитом односу према сновима и тумачењу снова. Четврта плоча у Препрековом преводу (137 стихова) приказује пут¹⁸, долазак до кедрове шуме и Енкидуове снове које Гилгамеш ту-

¹⁶ Још уочљивија разлика Препрековог и Вишићевог Гилгамеша према егоистичким и алтруистичким циљевима присутан је у епизоди са травом бесмртности о којој ће касније више бити речи. Слично је и са Енкидуом. Као што смо напоменули, Препрек двобој Гилгамеша и Енкидуа мотивише вољом богова (који испуњавају молбе Уручана и шаљу Енкидуа да би парирао краљу). Вишићев Енкиду је од самог почетка слободнији јер не одлази одмах у Урук да испуни сврху свог постојања, већ проводи неко време са блудницом код пастира. Тек када чује причу о Гилгамешовој моћи он жели да му изађе на двобој. Иако ово може да се чита као пример праведничке мотивације двобоја, ипак остаје могућност да је посреди и Енкидуова жеља за славом: „Силан – сам ја, / једино ја судбине мијењам, / ко се у степи роди, велика је његова моћ” (11) Људи се радују: „Јунак нам стиже! / У Уруку вјечно ће бити захвалних жртви”. (15)

¹⁷ Сцене савета и благослова у Препрековој верзији налазе се на почетку четврте плоче, али се ту не помиње да добијају амајлије.

¹⁸ Начин рачунања времена другачији је у оба превода. Док Вишић говори о *конацима*, Препрек употребљава фразу *двоструки сати* и у коментарима (*Нешто о бројевима, времену, астрономији и астрологији*, 98-99) објашњава да: *Поделу дана дугујемо Вавилонцима. Он је имао дванаест двоструких сати и био је подељен на минуте... С оваквим двоструким рачунањем времена сусрећемо се и у овом епу, где се набрајају два двострука сата, три двострука сата, итд.* Вишић ништа не говори о оваквом начину рачунања времена нити то користи у свом преводу. И у страним верзијама ситуација је слична. Од превода које смо ми консултовали синтагму *дваструки сати* пронашли смо код: В. Шилејко, *Гилгамеш*, <http://www.gumilev.ru/main.php?aid=140082307>, *Gilgamesh, Enkidu und die niedere Welt*, Von Kirsten Hildebrandt, <http://doormann.tripod.com/gil23.htm>, *Gilgamesh – Epos*, von Prof. Dr. Albert Schott, <http://www.lyrik.ch/lyrik/spur1/gilgame/gilgam12.htm>, *Gilgamesh – Epos*, www.raetsel-der-menschheit.de.

У осталим верзијама – *The Epic of Gilgamesh*, Translated by Maureen Gallery Kovacs, Electronic Edition by Wolf Carnahan, 1998, <http://www.ancienttexts.org/library/mesopotamian/gilgamesh/>, *A verse version of the Epic of Gilgamesh by Robert Temple*, Rider, an imprint of Random Century Group Ltda, 1991, London, Sydney, Auckland, Johannerburg, www.angelfire.com/tx/gatestobabylon/temple1.html, *Epic of Gilgamesh*, Kenneth Sublett, Piney.com, Hohenwald, Tennessee, 1998, *Эпос о Гильгамеше*, „Библиотека всемирной литературы“, том 1. Поэзия и проза древнего Востока. М., „Художественная литература“, 1973, http://www.ancient.ru/topics/text/12_shumer/text_shumer04.htm, *Акадское сказание о Гильгамеше, о все постигшем*, стихотворное переложение Семена Липкина, <http://www.durov.com/literature4/ivanov-00.htm> – тога нема.

мачи. Код Вишића (118 стихова), ствар је обрнута – Енкиду тумачи а Гилгамеш сања.

Као посебно уочљив пример указујемо на сцену када Гилгамеш моли гору за сан. У Препрековом преводу пете плоче наводе се Гилгамешове речи: *Брдо, донеси сан! Дај снове Енкидуу, узвишени Шамашу!* (87) Исти сегмент налази се код Вишића у четвртој плочи и гласи: *Горо, донеси ноћни ми сан! / Шамаш подари предсказање њему* (25) – Гилгамеш ту моли снове за себе, а не за Енкидуа. Други стих ових навода је занимљив јер показује како различито превођење повлачи за собом и промену у погледу приповедних поступака. Док је код Препрека обраћење Шамаши део Гилгамешове реплике, код Вишића је то сегмент приповедачевог дискурса који назначавља прелаз са унутрашње на спољашњу перспективу.

5. Иако пета плоча почиње исто у оба превода – Гилгамеш и Енкиду у чуду посматрају кедрову шуму – она представља део по коме се два превода највише разликују. У кедровој шуми се, по Препрековој варијанти (139 стихова), налази и Брег кедрова на коме живе богови. Пре борбе са Хумбабом Енкиду сања два сна који наговештавају победу над њим, али се могу читати и као најаве њихове предстојеће судбине, тј. смрти.

5. 1. Гилгамешово тумачење сна прекида долазак Хумбабе: *Шане је имао као лав, / а тело покривено бронзаним љускама, / на ногама јастребове канџе, / на глави рогове дивљег бика, / а реп и уд расплођавања / завршавали се змијском главом* (85). Сцена борбе је конфузна. Препоручивши се Шамаши, они насрћу на њега *стрелама, бацама и праћкама: Све се ово одби натраг, / он остаде неповређен. / Сад стоји пред њима. / Већ је ухватио Енкидуа својим канџама. / Погођен паде Хумбаба, а Гилгамеш му одруби главу / са љускастог врата* (85). Натакнувши главу на мотку, они се *одважно* пењу ка Брегу богова; богиња Ирнин их упозорава да ниједном смртнику није дозвољено да види и буде у станишту богова, и они се враћају у Урук.

У Вишићевом преводу се не спомиње Брег богова већ се само каже: *Кедрову шуму мотре, станиште богова, пријесто Ирнине*¹⁹ (28). Сцена борбе је детаљније и успелије приказана: залутавши у шуми, Енкиду секиром сече кедрове, то чује Хумбаба и креће на њих. У самој борби Шамаша активно учествује шибајући Хумбабу ветровима. Оборен на земљу, он моли Гилгамеша за милост, али се Енкиду томе противи и они убијају Хумбабу: *Енкиду посјече с њим кедре и шуму и његове зраке, тј. духове шуме. Затим, Гилгамеш одсјеца дрва, Енкиду пањеве вади* (30).

¹⁹ Иако може да делује да је реч о небитној разлици, Препрек у предговору (*Историјским лабиринтом међуречја*) наводи: *Њихова, мисли се на Сумерце (прим. Д. М.), постојбина је вероватно била планинског карактера, па су им богови и надаље становали на планинама, зато су у сваком граду нове домовине подизали вештачке брегове, високе степенасте храмове* (20).

Енкиду има примарну улогу у борби са Хумбабом. Он сече кедрове и тако узнемирава Хумбабу, тј. изазива га на двобој; савладаног, он не дозвољава Гилгамешу да га поштеди. И у уништавању шуме он чини далеко „тежу“ ствар јер вади пањеве и убија Хумбабине духове чиме заувек сатира шуму. Зато се слава коју Гилгамеш стиче код Препрека, овде приписује Енкидуу: *Смакну Енкиду, чувара шуме. / Чије се бојаше ријечи Либан и Сирија* (29).

Примат Енкидуа, сем као надмоћ и првенство над Гилгамешом, што је посебно истакнуто тиме да Гилгамеш слуша његова наговарања и пристаје да убије Хумбабу, може да се чита и као Енкидуов хибрис и мотивација његове ране смрти: убиство Хумбабе је грех који му богови, тј. Енлил не може опростити. Због тога Енкиду мора да умре и то, у крајњој линији, условљава и Гилгамешову смрт. На овај начин могли бисмо да окривимо Енкидуа и за Гилгамешову смрт и тиме поново истакнемо његово првенство.

6. Шеста плоча у обе верзије приказује Иштарино нуђење и Гилгамешово одбијање њене љубави и убиство небеског бика. У Препрековој верзији (219 стихова), борба се дешава „у цугу“. Енкиду, из другог пута успева да ухвати за реп бика а Гилгамеш га пробада мачем.

Вишићев превод (174 стиха) даје детаљнију слику борбе са биком. Први налет Енкиду сам покушава да заустави. Он хвата бика за роге, иако бик својим отровним дахом дува у њега, али не успева да га задржи јер га бик прска слином и шиба репом.

Сцена борбе Енкидуа и небеског бика занимљива је из неколико разлога. Њоме се кроз динамичан опис пластично дочарава сила бика и недовољна снага Енкидуа чиме се повећава напетост и припрема терен за улазак Гилгамеша. Али, њоме се и мотивише Енкидуова смрт јер небески бик дува у њега, прска га слином и удара репом. Сваком победом Енкиду је ближи смрти. Он тога није свестан, али све упућује на то, почевши од хибриса које чини, тачније табуа које разоткрива, преко повреда које добија у борби, до сна којим се то наглашава (видети даље у тексту).

6. 1. Тек када се и Гилгамеш укључи у борбу, заједно успевају да убију небеског бика. Енкиду, понесен победом прети и вређа богињу Иштар. Два превода разликују се у реплици коју Енкиду упућује богињи. Код Препрека он каже: *Само да те могу дохватити, / и теби бих учинио као њему, / украсио бих те његовим цревима* (92). У Вишићевом преводу то гласи: *С тобом бих – само да могу, поступио исто, / његовим цријевим' тебе бих свез'о* (35). Без обзира на то колико ове реплике различито нијансирају Енкидуов карактер, њихова функција је у оба епа иста: то је претња, иако различитог интензитета, којом ће Енкиду запечатити своју судбину.

6. 2. Последња сцена приказује велико славље у Уруку. У Препрековој верзији, на слављу, Гилгамеш не помиње Енкидуа, већ велича само себе, за разлику од славља, код Вишића, на коме Гилгамеш истиче своју и Енкидуову величину. Тиме се поново истиче првенство Гилгамеша над Енкидуом код Препрека и њихова изједначеност код Вишића. Ипак, преводи шесте плоче завршавају се исто: након славља Енкиду се буди са страшним сном.

7. Седма плоча у обе варијанте приказује Енкидуов сан, али сам садржај сна није исти. Код Препрека (80 стихова), Енкиду сања своју смрт кроз визију гвозденог орла који га је зграбио и носио у висине, а онда га је пустио и он се размрсао о земљу. Без обзира на то што су и ранији Енкидуови снови били сличне садржине, односно увек су приказивали мрачне и катаклизмичне хронотопе и догађаје везане за смрт и пропаст, Гилгамеш их је увек читао у оптимистичком кључу. Али сада је и њему јасно да је Енкидуова пропаст неминовна. Плоча се завршава Енкидуовим бунилом и кетвом кедрове капије.

7. 1. Вишићево седмо певање искључиво је у дијалогу у коме доминирају Енкидуове реплике, тј кетве. Он пада у постељу и сећа се свих авантура. У нападу бунила проклиње кедрову капију јер је он кедрове за њу донео. Дакле, сцена са кедровом капијом овде је мотивисанија него ли у Препрековој варијанти – Енкиду је осуђен као крадљивац кедрова и у бунилу он капију проклиње. Вишићев превод доноси и Гилгамешов одговор и бодрење којих нема код Препрека.

Енкиду проклиње и ловца и блудницу који су му запечатали судбину. Али када му Шамаш укаже да је преко њих упознао Гилгамеша и стекао славу, он им одређује позитивнију судбину.

7. 2. Вишићев Енкиду у седмој плочи (182 стиха) по први пут сања у епу. Као што смо напоменули, у овој верзији Гилгамеш је тај који сања а Енкиду тумачи снове. Пошто је Енкиду тај који тумачи, његов сан је експлицитан, односно као таквог га приказује Гилгамешу – богови су одлучили да Енкиду, *онај што у планини кедрове узме, умрети мора*. Сан приказује и сукоб међу боговима: Шамаш безуспешно покушава да се успротиви Енлилу и спасе живот Енкидуу.

Други Енкидуов сан, код Вишића, наговештава блиску смрт и везан је за непознатог црног странца са птичијим крилима и орловским канцама који га у боју побеђује и баца у пребивалиште Иркале, станиште мртвих²⁰.

²⁰ Овај сан као и кетва ловца и блуднице налази се у Препрековом преводу на трећој плочи. Занимљиво је да, иако Енкидуова кетва осликава блудницу, Препрек не користи тај израз у преводу већ варијанте *жена* или *Иштарина свештеница*. Такође се ни благослов Енкидуа након Шамашиног указивања на то шта је све стекао, не појављује. Код Вишића имамо оба дела који представљају целину јер осликавају парадигму проститутке.

Последњим речима Енкиду се каје јер је показиво страх пре поласка у авантуре: *Пријатељу мој, укле ме велики бог: / Кадно у Уруку с тобом говорих ја, / Ја бојам се боја, ић' не хтјех ја. / Пријатељу мој, у боју ко падне – тај славан је, / Бојам се смрти ја, срамно умирем пак* (42).

У Препрековој верзији тога нема, све је сведено на констатацију о умирању: *Проклео ме господар воде живота, / пријатељу мој, као онај / који усред борбе проклиње непријатеља. / Пријатељу мој, онај кога у борби убију / мртав је. / А ја сам у борби убијен* (96). Ова разлика утиче на то да Вишићевог Енкидуа одређује херојска патетика, док је Препреков ослобођен таквог патоса.

7. 3. Преводи се разликују и у начину мотивисања Енкидуове смрти. Код Вишића се као његов хибрис наводи више догађаја: сеча кедрова, убиство Хумбабининых зракова, претња Иштар, док код Препрека имамо само ово последње.

Међутим, постоје разлози Енкидуове смрти који важе у обе верзије. Један мотив може да буде чињеница да су Енкиду и Гилгамеш убиством небеског бика показали моћ и снагу која је могла да буде опасна и по богове. Оваква могућност читања наглашенија је у Вишићевој варијанти, тј. Енкидуовом сну који приказује Шамаша, њиховог заштитника, који се сукобљава са Енлилом и који би њихову снагу могао да искористи за своје циљеве. У најмању руку, Енлил завиди Шамаши јер се он *сваког дана са њима дружи*. Други мотив неминовности Енкидуове смрти везан је за то што он не испуњава циљ ради кога бива створен – он не парира Гилгамешу већ му постаје брат. Овај мотив наглашенији је код Препрека и у складу је са фаталистичким концептом Енкидуовог лика.

8. Осма плоча у Препрековом преводу (107 стихова) приказује жалост Гилгамеша и почетак његове потраге за вечним животом. Први кога сусреће ван зицина Урука је ловац који је и Енкидуа уловио. Гилгамеш по први пут у *Епу* њему саопштава разлоге своје жалости и потраге које ће касније понављати у сусрету са сваким. Појава ловца изузетно је ефектна а његова функција и смисао у вези са Енкидуом и Гилгамешом говори о повлашћеном месту које у епу заузима. Сем у контексту мотивације и кроз епску формулу понављања, појава ловца може да се схвати и у смислу границе између цивилизације и дивљине: након ловца Гилгамеш залази у митолошки свет. По аналогији са људима-шкорпијама који чувају улаз у станиште богова, или Хумбабе који чува улаз у шуму богова, ловца можемо читати као чувара на улазу у цивилизацију.

8. 1. Вишићев превод (100 стихова) је сконцентрисанији на описе Гилгамешове жалости. Гилгамеш наређује да свако у Уруку, као што и сам чини, мора жалити. По угледу на богињу Аруру он чак прави кип Енкидуа од

глине не би ли га повратио. Али, богови који се окупљају око жртвеника саопштавају му да живот који тражи неће наћи. За разлику од Препрекове варијанте где ће Гилгамешу богови касније саопштити истину о неминовности смрти, Вишићев Гилгамеш креће у своју потрагу унапред знајући да је све узалудно²¹.

9. У деветој плочи Препреков превод (231 стих) приказује Гилгамеша на путу ка Утнапиштиму: његове сусрете са чуварима Сунчеве капије, путовање кроз брегове Маше и долазак до Врта богова. Шамаша упућује Гилгамеша на Сидури Сабиту која ће му показати пут до Утнапишима напомињући му да живот који тражи неће наћи.

Догађаји у Вишићевом преводу (138 стихова) су идентични догађајима из Препрекове варијанте. Ипак, треба указати на две мале, али незанемарљиве разлике.

9. 1. Прво, у Вишићевом преводу Шамаша се не појављује на улазу Врта богова већ сличну реплику саопштава у Уруку. Тиме је појачана трагична страна Гилгамешовог лика и испоштована је доследност (тј. примењен је поступак понављања) пошто се Шамаша јавља са сличном објавом и пре поласка на Хумбабу. Вишићев Шамаша, за разлику од Препрековог, говори само о неминовности смрти док никакав облик помоћи није присутан (можда, јер недостаје послењих двадесет стихова осме плоче).

Али, ни Препрекова верзија, тј. Шамашина појава није немотивисана, и она има својих предности: прошавши путем који једино Шамаша може да прође, није само наглашена блискост Гилгамеша и бога Сунца, већ је и њихов сусрет „реалистички“ мотивисан: нормално је да Гилгамеш на стази Шамаше њега сретне. „Реалистичност“ оваквог сусрета појачава и место на коме се Гилгамеш налази – улаз у Врт богова: и ту је сасвим природно срести бога, а кога би пре сreo до свог заштитника.

9. 2. Друга, много значајнија разлика везана је за сан који Гилгамеш сања по изласку из Урука. Препрек сан приказује на следећи начин: *Уморан леже на починак и у ноћи виде сан: / Млади се лав играо и радовао животу. / Он подиже секиру с бока, / извуче мач из појаса, / а тада – паде шиљаста стрела међу њих / као копље / и размрви земљу. / Он сам пропаде у разјапљен јаз (101).*

²¹ Један део стихова недостаје у осмој плочи Вишићевог превода. Прављење кipa се помиње на два места. Прво, на почетку Гилгамешове жалости када он говори да ће наредити да се подигне невиђен споменик Енкидуу. Одмах након тога приказује се како Гилгамеш од глине прави кип и износи пред њега трпезу за богове. Покушај да се Енкиду на тај начин поново оживи може се узети као најстарији пример пародије. Ипак, остаје нејасно да ли је ова сцена смештена у Уруку или ван зидина града. На основу Гилгамешове изјаве: *Лављом кожом се огрнух, у степу хитам* (45), закључује се да је реч о степи, али то што: *Изнесе велики дрвени сто* – упућује да је ипак реч о Уруку.

Код Вишића исто место гласи: *Он ноћу леже; од сна тргну се он, / Гледа – лави се играју, животу се радују. / Сјекиру ратну руком подигну он, / Удара, руши, убија и сјече он* (46).

Гилгамешов сан у контексту Препрекове варијанте отвара могућности различитог читања. Као што сви снови у епу имају проспективну функцију, и овај сан може се читати као најавна Гилгамешове смрти. Али, пошто је реч о специфичној ситуацији у којој се Гилгамеш налази – он само што је сахрањено пријатеља и кренуо у потрагу за вечним животом јер је схватио да ће и сам морати да умре – сан можемо схватити и као симболичну слику Гилгамешове (под)свести. У том смислу лава је могуће тумачити као Енкидуа, или као симбола живота и снаге, или као двојника Гилгамеша, док је стрела која отвара земљу и пропадање алузија на смрт и пут у подземни свет²². Сликом пада у подземље и у Енкидуовим сновима увек се наглашава страх од смрти.

Иако другачија, сцена буђење и убиства лавова код Вишића има сличну функцију дочаравања Гилгамешовог страха од смрти. Али, можемо приметити да је поступак карактеризације посреднији. То што се Гилгамеш од сна тргне и пробуди сугерише страх који осећа и о коме и сам на почетку плоче говори. Убиство лавова посебно наглашава његово безнађе: силан, а немоћан да победи смрт, своју немоћ искаљује на недужним лавовима.

Према томе, оба описа су посредна и дочарана кроз наративне сегмента, стим да су они код Препрека уклопљени у хронотоп сна чиме попримају извесну дозу ако не фантастике, оно сигурно хорора. Код Вишића, садржај сна је изостављен и хомеровски је приказан ефекат који је сан изазвао: недужно убијање лавова најбоље сугерише у какавом је безнађу Гилгамеш и какав је био сан који је сањао.

9. 3. У оба превода можемо уочити промену до које долази након смрти Енкидуа и која се тиче Гилгамешових снова. У Препрековој верзији Енкиду је имао повлашћену позицију у погледу снова: он је сањао а Гилгамеш тумачио. Након његове смрти, Гилгамеш је тај који почиње да сања и он је сном одређен током читаве своје потраге: он ће заспати и код Утнапиштира, односно на крају када ће га смрт ухватити на спавању. На тај начин сан добија вредност мале смрти: *Уморног савладао ме сан. / Као неки силни спустио се на ме.... / Сан ме је ичепео као разбијник, / у мом сну седи смрт* (127). Од могућности оваквог читања одступа први сан када Гилгамеш сања сусрет са Енкидуом. Али, ако се овом сну вратимо након прочи-

²² Оваква слика у Препрековом преводу, као и неке друге, на пример, она са Сидури Сабиту, указује на присуство митолошке представе топокосмоса: пребивалиште богова је увек горе, на планини, брду, брегу, док је подземље везано за људе, смрт, демоне. То је у потпуности у складу са информацијама из предговора – видети напомену 19. Вишић нигде не напомиње овакве релације па ни сцена са лавовима, као и она са Сидури Сабиту, не доноси топокосмички приказ света.

таног *Ena*, по аналогiji са осталим сновима, и у њему можемо видети наговештај судбине обојице, тј. њихове смрти – у Препрековој варијанти снови увек кодирају смрт.

У Вишићевом преводу Гилгамеш је доследан у сањању. Он је тај који сања док је Енкиду онај који снове тумачи. Енкидуова смрт утиче на то да се губи мотивација за приказивањем Гилгамешових снова – не постоји разлог да се они опишу пошто је тумач мртав. Зато се описују ефекти које снови изазивају. Приказивање ефеката, а не саме садржине снова упућује на позицију приповедача која је крајње спољашња и везана за фокализацију. Приповедач као да је сведок онога о чему приповеда пошто износи само оно што је било могуће чути и видети. Унутрашње представе, када нису изречене, за њега остају тајна. Не треба заборавити да је на почетку речено да је Гилгамеш *ниску о патњама у камен укlesaо* – тј. да је он и јунак и приповедач. Изостављење неизречених унутрашњих представа зато може да се схвати на различите начине: или као да намерно прећуткује, или да је заборавио одређене садржаје, или да не поседује, или није поседовао знање које би му омогућило да снове протумачи, или...

10. Десета плоча доноси приказ Гилгамешовог сусрета са Сидури Сабити и Уршанабијем и његово путовање до острва Утнапиштира. Обе верзије (Препрекова 405 стихова, Вишићева 301) карактерише то да је сусрет и разговор Гилгамеша и Сидури Сабиту дат техником понављања: Гилгамеш на свом путу сусреће различите људе, демоне и богове који му постављају увек иста питања на која он даје увек исте одговоре.

10. 1. Код Препрека *престо богиње Сидури Сабиту стоји високо / над обалом мора* где она чува улаз у Врт богова. Када види Гилгамеша она затвара врата Врта да би га спречила да уђе; на његове претње да ће врата сломити, она му открива где може наћи Уршанабија и саветује га да спас од смрти пронађе у хедонизму.

Сцена сусрета Гилгамеша и Сидури успелије је приказана у Вишићевом преводу. Сидури *живи на пучини мора* и она је, осим тога што чува улаз у Врт и пехарница богова. Њу Гилгамеш не може да види, јер је прекривена копреном (код Препрека се спомиње само да је *њено тело обавијено дугим хаљинама* (108)), али је чује како затвара врата Врта и онда јој се обраћа. У овом случају поступак реалистичке мотивације примењен је за приказивање фантастичног (митолошког) што нам делује веома ефектно.

Немогућност уочавања Сидури представља „лутајући“ табу везан за то да људима није дозвољено да виде богове (или не без последица) и потцртава разлику Гилгамеша према боговима. Без обзира на то што претња Сидури да ће разбити капију ако не одговори на питање где може наћи Утнапиштира истиче Гилгамешову моћ, ипак је разлика у односу на богове велика – Гилгамеш је, иако само једна трећина човек а две трећине бог, одређен сво-

јом људском природом и она на кључним местима долази до изражаја (или као страх или као сан, али и као немоћ и бес).

Сидури саветује Гилгамеша да се окане потраге за вечним животом и спас од смрти нађе у хедонизму. У устима Вишићеве Сидури овај предлог делује убедљивије јер долази од пехарнице, богиње која је задужена за јело и пиће, тј. уживање богова, за разлику од Препрека код кога је Сидури само чувар улаза у Врт богова.

10. 2. И у приказу сусрета са лађарем Уршанабијем, два превода се разликују. Иако се код оба јавља понављање питања и одговора о разлозима Гилгамешовог пута, Вишићев превод доноси детаљнији приказ: сазнавши од Сидури да је Уршанаби лађар Утнапиштима, који има амајлије које могу да га преведу преко Вода смрти, Гилгамеш креће према шуми тражећи га. Не нашавши га, он ломи амајлије и убија змаја кога је Уршанаби ловио. По повратку из шуме сазнаје да је тим својим чиновима онемогућио прелаз Вода смрти. Међутим, Гилгамеш насеца стабла помоћу којих ипак стижу до острва Утнапиштима.

Ломљење амајлија и убиство змаја потцртава ироничну вредност Гилгамешових поступака и надовезује се на убиство лавова истичући његов бес и немоћ, тј. људску природу.

Препрекова верзија не помиње змаја а уместо амајлија говори се о сандуцима које Уршанаби користи за прелаз преко Вода смрти. Изостављање змаја и амјлија ствара реалнију слику јер сандуци, односно стабла упућују на сплаварење, док амајлије и змај асоцирају на магично и фантастично. Чак и стабла која Гилгамеш сече и користи као *весла* за прелаз, у Вишићевој верзији, имају магијску вредност јер долазе из шуме у којој су биле амајлије и у којој је живео змај. У Препрековој варијанти стабла су „реалистичнија“ и слична су моткама које служе за превожње чамца: *Узми једно стабло, / и секиром га учврсти у тле* (115).

10. 3. Оба превода ипак задржавају исти поступак у приказу доласка Гилгамеша и лађара на Утнапиштимово острво: мења се перспектива и са приповедачевог приказа путовања прелази се на Утнапиштимову фокализацију: он гледа и чуди се, кроз (изговорени) монолог²³, лађи и непознатом путнику на њој. У сусрету Гилгамеша и Утнапиштима задржана су карактеристична понављања питања и одговора у обе верзије.

²³ Слична техника преношења психолошких стања кроз изговорени монолог искоришћена је на више места у епу. На пример, када Гилгамеш у деветој плочи говори о свом страху од смрти, или када Сидури *говори сам себи и саветује се у свом срцу*. Као проблем за даљу анализу намеће се управо оваква промена приповеданих техника која се дешава у другом делу епа, након смрти Енкидуа. Проучавање би показало да је разлика између два дела израженија и да се не тиче само промене карактера Гилгамеша и особина хронотопа, већ и да утиче на појаву неких приповедних поступака којих нема у првом делу.

10. 4. Али, преводи се разликују у стиховима којима Утнапиштим саопштава Гилгамешу вољу богова. И на другим местима присутан је различит однос два превода према смрти, али најочљивији су примери у Утнапиштимовом говору. Препрекова варијанта инсистира на пролазности живота и неизвесности смрти: *Они одређују дане живота, / али не броје дане смрти* (119). Ту се јавља и чувена компарација са новорођенчетом: *Не личе ли једно другом новорођено дете и смрт?* (119)

Вишићев превод није толико окренут смрти и њеној непролазности, већ неизвесности смрти у односу на живот: *Смрт и живот одредише они, / Час смртни да не знамо дадоше они* (57). Смрт се не пореди са новорођенцем већ са сном: *Уснуо и мртав један на другог личе – / Одслик смрти зар нису они?* (57)

10. 5. Различит однос према смрти не тиче се само стилистичких варијанти већ условљава различите тонске и идејно-идеолошке карактеристике два превода. Препрекова варијанта је краћег и неуједначеног стиха молске интонације и песимистичког усмерења²⁴. У складу са тоналитетом је и расплет пошто на крају Гилгамеш гине. Приказе хронотопа снова треба посебно издвојити као слике код којих молске и песимистичке особине долазе до пуног изражаја.

Вишићева верзија не инсистира на молској интонацији и песимизму и то постиже како својим дужим, херојским стихом, тако и самим садржајем, тј. расплетом: Гилгамеш на крају не умире, а снови нису толико чести ни туробни као код Препрека.

11. Једанаеста плоча у обе врзије доноси Утнапиштимову причу о потопу. Сем карактеристичних стилских разлика два превода, запажа се и да је Вишићев богатији у описима грађења лађе. Оно по чему се преводи разликују тиче се другог дела једанаесте плоче.

11. 1. Препреков превод (381 стих) приказује како након приче о потопу Утнапиштим говори Гилгамешу да ако жели пред боговима вечни живот тражити, мора пробати да не спава шест ноћи. Међутим, Гилгамеш чим седне²⁵ пада у сан, а Утнапиштимова жена пече хлебове који су намењени да га одрже будним.

²⁴ Иако је Владета Јанковић у тексту *На праизвору епског песништва* покушао да песимизам, интерпретирајући га кроз начела грчких, Софоклових трагедија, протумачи као хуману и ведру поруку епа, ипак је несумњива његова доминација у Препрековој верзији.

²⁵ Гилгамешово стајање за време Утнапиштимове приче, из данашње перспективе, може да се прочита као знак поштовања, али и као детаљ који упућује на драматику и напрегнутост сцене: Гилгамеш хита и нестрпљиво ишчекује да сазна тајну вечног живота, а сазнаје само да је недостижан. Зато седање и падање у сан може, сем умора, да се чита и као условљено разочарањем.

Утнапиштим забрањује лађару да ма кога више довози и по наговору жене открива Гилгамешу траву вечног живота. Гилгамеш рони у дубине мора и налази траву. Али, он не жели одмах да је проба: *Хоћу да је однесем / у мој зидом утврђени Урук, / даћу свим јунацима да једу од ње, / хоћу да је поделим многим* (129).

На једном одморишту, док се Гилгамеш купао у језеру, змија краде траву. Разочаран, он се враћа у Урук нудећи Уршанабију да се у њему настани.

Код Вишића (301 стих) се јавља исти Утнапиштимов предлог да Гилгамеш проба да не спава шест ноћи, а он одмах чим седне заспи. (И ова епизода јасно истиче иронични аспект Гилгамешовог lika инсистирајући на његовој људској природи, тј. потреби за сном.)

Утнапиштим наређује жени, којој је жао Гилгамеша (не заборавимо да је он био веома леп), да пече хлебове за дане које је преспавао. У коментару Вишић наводи да је део са печењем хлебова нејасан.

Епизода са хлебовима указује на различите принципе који су руководили два преводиоца. Препрек увек тежи да оствари целовит и смислени литерарни превод чак и на уштрб аутентичности. Насупрот њему, Вишићев основни циљ је да текст што доследније преведе не базирајући се при том на то да се евентуално изгуби јасан смисао.

11.2 Утнапиштим на наговор жене открива Гилгамешу тајну о *цвијету* вечног младости. Вишићев превод разликује се у односу на Препреков по томе што се цвет налази у зденцу²⁶ који је на Утнапиштимовом острву. Самим тим постаје много логичније и мотивисаније то што Гилгамеш не покуша да поново пронађе цвет када му га змија украде – он не може да се врати јер је Утнапиштим забранио лађару да више ма кога превози.

Код Препрека се поставља питање: зашто Гилгамеш поново не покуша да пронађе траву ако ју је већ једном пронашао иако је са њим искусни лађар

²⁶ Помињање зденца може да се чита као изузетно успело и мотивисано и да се овај поступак доведе у везу са понављањем појмова-симбола врата/капија. Зденац можемо тумачити као симбиол тајанственог, тачније, као везу са митолошким: Гилгамеш комуницира са боговима, Шамашем кроз зденац, зденац је и део ритуала молитве, и кроз зденац Гилгамеш долази у додир са божанском травом живота. У оваквој функцији зденца и воде, уопште, неки траже везу са хришћанским ритуалом крштења: „Baptism imagery appears throughout Gilgamesh, signaling a continual renewal and rebirth of the characters. Enkidu washes and anoints himself after he tastes cooked food and beer at the shepherd camp. Ninsun washes herself before she communes with Shamash. Gilgamesh washes himself after his return from the Cedar Forest. Gilgamesh and Enkidu wash themselves in the Euphrates after they subdue the Bull of Heaven. Gilgamesh undergoes a reverse baptism after Enkidu's death, when he dons skins and lets his hair grow. Siduri urges Gilgamesh to wash himself, but he refuses. Utnapishtim orders his boatman to baptize Gilgamesh before they journey home. Gilgamesh is in a pool of pure water when the snake steals the magic plant. Though Gilgamesh regrets losing the plant, the baptism imagery suggests he doesn't need it anymore. He has finally come to terms with his morality and is ready to resume his place in the world” (<http://www.sparknotes.com/lit/gilgamesh/context.html>). Међутим, то што змија краде траву бесмртности за време Гилгамешовог купања у језеру омогућује да овакво „крштење” читамо и у другачијем смислу: као *deus ex machina*, као климакс ироније, као пречишћење пред смрт.

који је дуго пловио Водама смрти и који га је и први пут до места траве довео.

11. 3. Ипак, највећа разлика између превода везана је за начин на који Гилгамеш објашњава зашто неће да одмах проба цвет. За разлику од Препрекове варијанте (*Хоћу да је однесем / у мој зидом утврђени Урук, / даћу свим јунацима да једу од ње, / хоћу да је поделим многима*), код Вишића Гилгамеш каже: *Ја ћу га однети у Урук утврђени, / Народ ћу нахранити мој, цвијет ћу испитати: / Ако се њиме старији подмлади човјек, / Од њег' појест ћу дио – младост ће вратит се моја* (65).

Несумњиво обе верзије приказују Гилгамеша који жели не само да постане бесмртан већ и да бесмртност подели са другима. Али, разлог због кога он то чини, свака верзија другачије образлаже. На основу Препрековог превода критика закључује да је у питању алтруизам и жеља Гилгамеш да победи смрт уопште, а не само да он постане бесмртан.

Оваква интерпретација не може се прихватити и за Вишићеву варијанту. Гилгамеш каже: *Народ ћу нахранити мој, цвијет ћу испитати* – што значи да њега не воде, или не превасходно, алтруистички мотиви, већ је неповерљив, или се толико боји смрти да не жели да на себи проба цвет.

Вишићев Гилгамеш лишен је алтруистичких особина. При крају *Ена* он поново постаје бескрупулозни владар какав је био и пре познанства са Енкидуом. У том контексту, дакле као потпуни повратак на старо, тј. окретање животу јер вечност није досегнута, може се читати и Гилгамешово показивање, или би тачније било рећи, хваљење Уруком Уршанабију: као утеха њему је остало само да влада док га смрт не уграби и живи у спеву који сам диктира.

У Гилгамешовој жељи да бесмртност поклони својим поданицима не мора само да се ишчитава његов алтруизам. Ако се мало размисли, долази се до другачијих закључака. Гилгамеш жели да Уручани постану бесмртни, а он је краљ Урука, значи, он жели да постане краљ бесмртних и да вечно влада. Не виде ли се из овога његове аспирације да постане бог на земљи? Можда је то прави разлог његове потраге за бесмртношћу и можда зато он и не може да је оствари јер би тиме постао опасна конкуренција правим боговима. Он је две трећине бог и када би и ону једну трећину деификовао можда би пожелело искористити сукобе у пантеону и са Шамашем завладати боговима.

12. Најдрастичније разлике преводи показују у погледу дванаесте плоче. У Препрековој варијанти (113 стихова) она је интегрални део епа и приказује Гилгамешово путовање у подземни свет и непосредни сусрет са смрћу. Али, иронија је присутна и на овом путу, јер живи не могу боравити у подземљу, те се Гилгамеш враћа на површину и призива Енкидуов дух. Од њега сазнаје поражавајућу истину да је смрт страшна, враћа се у Урук и у сну умире.

У Вишићевом преводу дванаеста плоча је засебна целина која не припада епу²⁷. Она приказује, наглашавамо, Енкидуов силазак у подземни свет, односно смрт. Ипак ова плоча је слична дванаестом певању Препрекове варијанте, стим да је, осим што је дошло до промене јунака који путује у подземље, она знатно детаљнија у погледу садржаја и, као самостална целина, или део неког другог текста, невезана за догађаје у епу.

12. 1. Додатак о Енкидуу у доњем свету највише се разликује у односу на Препрекову варијанту у оквирима, у приказу мотивације Енкидуовог пута и слици подземног света. Гилгамеш шаље Енкидуа да му из подземља донесе бубањ и палицу и саветује га како да стигне до станишта мртвих. Али, Енкиду чини све супротно и бива остављен у подземљу, те Гилгамеш призива Енкидуов дух и сазнаје о „животу“ умрлих.

За разлику од Препрека, код кога су сви умрли изједначени у смрти, без обзира ко су били и како су живели, у Вишићевом додатку разазнајемо диференциран подземни свет: у подземљу они који су за собом оставили велики пород и дела која се памте, живе као у рају, док они који нису сахрањени по обредним обичајима и које живи не поштују, живе у нечему што асоцира на пакао. У историјској перспективи ово постаје веома битно јер *Еп о Гилгамешу* добија статус првог (књижевног) текста који доноси приказ диференцираног загробног света. Тиме се отварају многе могућности поређење са сличним текстовима јудео-хришћанске и античке културе.

Ма какве да су разлике, дванаеста плоча у Вишићевој верзији не може да се прихвати као саставни део епа и ни на који начин не би требало да утиче на његов смисао јер се ради о потпуно засебној целини. Она се може узети у обзир приликом проучавања извора и верзија (делова) епа.

С друге стране, Препрекова дванаеста плоча климакс је епа која утиче на његов смисао. Као што смо напоменули, смрт Гилгамеша условљава да читав еп буде молске интонације и представља успели расплет: недостатак *happy end*-а може да се узме само као позитивно решење.

На основу досадашње анализе можемо закључити да се два превода *Епа о Гилгамешу* разликују по:

I – изворнику: Станислав Препрек полази од немачке рецензије, али не наводи о којој је верзији епа реч.

Марко Вишић превасходно користи руску рецензију и то нинивске верзије епа.

²⁷ Дванаеста плоча јесте сумерски превод (дела) акадске поеме *Гилгамеш и врба* и она, иако се налазила заједно са претходних једананест плочица, композиционо не припада епу: „Поэма изложена на двенадцати таблицах, причем последняя таблица, которая представляет собой дословный перевод с шумерского на аккадский второй части песни о Гильгамеше и дереве хулуппу, композиционно с поэмой не связана“ (Литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/ivl/v11/v11-1002.htm>).

II – језику и стилу: Препрек је еп представио екавским наречјем и језичким средствима (лексичким и стилистичким, пре свега) онолико савременим колико то изворник допушта; посебно треба истаћи доминацију краћих (проширених и сложених) реченица.

Вишић свој превод даје ијекавским наречјем и архаичним језичким средствима која упућују на народну епику при чему се као уочљива особина запажа дуга речница у инверзији са честим уметнутим синтагмама или клаузулама.

Занимљиво је да преводи доносе различиту транскрипцију имена појединих ликова. На пример, код Препрека се сусрећемо са именима: Ур-Шанаби, Енлил, Ерешкигал, Иркала, а код Вишића то гласи: Уршанаби, Ен-лил, Ереш-ки-гал, Иркалла.

Посебно су занимљива именовања и одређења Гилгамешових родитеља. У Препрековом преводу Ришат-Нинли је Гилгамешова мајка, а за Лугалбанду се каже да је био *Гилгамешов бог заштитник. Жена му је Нинсун. У краљевским листама после потопа Лугалбанда је трећи по реду прве уручке династије (бог Лугалбанда, овчар). Између њега и Гилгамеша налази се само још „бог Думузи, рибар“*. У каквом су сродству међу собом били ови легендарни владари, није познато (145).

Код Вишића, Гилгамешова мајка је Нинсун, док је Нин-лил *сумерска Велика богиња плодности, господарица живота и смрти* (171); Лугалбанда је легендарни владар *Урука, отац Гилгамешов* (170, 109, 144).

III – метрици и тону: Препрек не користи утврђени метрички облик већ преводи неуједначним, готово белим стиховима молске интонације.

Вишић настоји да што верније пренесе оригинал и у том смислу користи тонски версификациони модел кога карактеришу (дуго) стихови са цезуром после друге акценатске целине наглашеном белином и „херојским“ тоном.

IV – актерима: најзначајнија разлика два превода јесте њихов однос према јунацима пева, Гилгамешу и Енкидуу. У верзији Станислава Препрека, Гилгамеш заузима централно место и све у епу, укључујући и Енкиду, у функцији је његовог портретисања. Енкиду је основни мотивациони агенс који покреће догађаје и узрокује драстичне промене у Гилгамешу и његовом поимању света. На тај начин добијамо три етапе кроз које Гилгамеш пролази: моћни владар, одан пријатељ и човек патње и бола.

Сам Енкидуов карактер дат је кроз призму фаталистичког и интуитивног доживљаја света. Он је створен да би парирао Гилгамешовој самовољи и све време обележен је страхом од смрти. Преоцес цивилизовања не утиче битно на његове анималне карактеристике.

У преводу Марка Вишића ствари стоје другачије. Први део епа, до Енкидуове смрти, може се издвојити као Енкидуијада, како га и сам Вишић

назива, јер у њему доминира Енкиду. Он није као код Препрека у другом палну са функцијом осветљавања Гилгамеша, већ је, напротив, примаран. То је приметно, како у погледу односа са Гилгамешом, где је он тај који је надређен јер, нпр., тумачи снове које Гилгамеш сања, дакле, поседује веће знање, или га Гилгамеш слуша у одлучним тренуцима, тако и у погледу догађаја где он постаје покретач и носилац акције и чини теже грехове (хибрисе) од Гилгамеша.

Процес цивилизовања Енкидуа назначен је у његовој трансформацији у мудру особу што може да се доведе у везу са његовим деиморфним пореклом које код Препрека није наведено.

Следећа битна разлика два превода налази се у односу Гилгамеша и Енкидуа према боговима. Код Препрека су они приказани потпуно зависни и одређени вољом богова, посебно Шамаше, док код Вишића примећујемо њихову релативну самосталност. То утиче да Гилгамеш и Енкиду, код Вишића, буду више окренути себи и својим циљевима и ближи трагичним типовима, него ли Гилгамеш и Енкиду, код Препрека.

Различит однос према боговима непосредно утиче на мотивацију па код Препрека доминаирју фаталистички а код Вишића „егоистички“ мотиви актера и догађаја.

Најочљивија разлика приметна је у Гилгамешовом односу према трави бесмртности: док се код Препрека његова жеља да траву подели са суграђанима одређује као знак алтруизма, код Вишића је његово оклевања да је одмах проба показатељ страха и жеље за вечним владањем.

Остале разлике везане су за споредне ликове. У Препрековом преводу ловац који Енкидуа лови има посебно наглашену функцију, а жена која га цивилизује одређена је као свештеница; Сидури Сабиту је чувар улаза у Врт богова. Код Вишића, ловац није назначен неком посебном функцијом, блудница цивилизује Енкидуа, а Сидури Сабиту је пехарница богова; посебно се издвајају пастири који су везани за процес Енкидуовог цивилизовања а којих нема код Препрека.

V – догађајима: најзначајнија разлика у погледу догађаја односи се на путовање у подземни свет. Код Станислава Препрека ови догађаји интегрални су део епа: Гилгамеш покушавајући да спозна и победи смрт одлучује да оде у подземље. Пре пута добија савете од мудраца како да стигне и понаша се у подземљу. Али, када мртви открију да је жив, враћају га на површину где му Енкидуов дух открива поражавајућу истину.

У Вишићевом преводу реч је о Енкидуовом силаску, а не Гилгамешовом путовању и ова епизода ни на који начин не може да се прихвати као саставни део епа, у најмању руку јер је Енкиду већ одавно мртав. Дакле, наспрам Гилгамешове жеље да се спозна и победи смрт, код Вишића Енкиду силази не би ли повратио Гилгамешу изгубљене палице и бубањ. Пре пута Гилгамеш саветује Енкидуа како да се понаша са мртвима, али он то не слу-

ша и навлачи на себе гнев мртвих, односно остаје у подземљу. Гилгамеш призива Енкидуов дух и сазнаје о „животу“ умрлих који није толико поражавајући као у Препрековој верзији.

У оваквом контексту треба посматрати и крај два превода. Наспрам Гилгамешове смрти, код Препрека, која утиче на општи тон спева, код Вишића Гилгамеш не умире већ се враћа у Урук, наставља своју владавину и записује еп.

Сем ове круцијалне разлике, јављау се и неке мање. У преводу Станислава Препрека не постоје епизоде које се јављају код Марка Вишића. На пример, нема приказа Енкидуовог живота са пастирима, Гилгамеш и Енкиду не сатиру Хумбабину шуму, Уршанаби не лови змаја у шуми, Гилгамеш траву бесмртности не налази у зденцу на Утнапиштимовом острву, већ на отвореном мору...

VI – хронотопу: иако се у оба превода приказују махом исти хронотопи: Урук, степа, шума, станишта богова и Утнапиштимово острво, разлика је у хронотопу сна. У Препрековој верзији снови су много чешћи него код Вишића и они су представљени преко посебног хронотопа. Основне одлике тог хронотопа су тамни тонови, катаклизмичне слике и симболи и мотиви смрти. Доминирање оваквих снова нарочито утиче на тон спева, посебно у првом делу. Код Вишића снови су знатно ређи, а и они који се јављају нису толико мрачни и туробни.

Осим ове могу се поменути и неке мање разлике. На пример, код Препрека се Енкиду цивилизује у Уруку, у храму, док код Вишића, он основне карактеристике цивилизације учи од пастира; шума је код Вишића увек одређена фантастичним док код Препрека тога нема. Треба поменути и то да Препрек у коментрима хронотопу придаје посебну симболичну вредност доводећи га у везу са топокосмосом, док код Вишића таква вредност хронотопа не постоји.

VII – описима: два превода најсличнија су у погледу приповедних техника, односно начина приповедања. Сличност, међутим, не искључује разлике. Препреков превод можемо окарактерисати као динамичан јер је сконцентрисан на приказивање догађаја. Пропратне појаве код њега су редуковане и не придаје им се посебна пажња. Вишић је, насупрот томе, у складу са карактеристичном жанровском одликом – „епском ширином“ – знатно детаљнији у описима споредних појава. То посебно долази до изражаја у Утнапиштимовој причи о потопу: Препрек преноси најзначајније догађаје у вези са потопом, док код Вишића имамо и описе грађења лађе, припрема и путовања. Слично је и са сценом припреме похода на Хумбабу која је код Вишића знатно развијенија управо зато што се обраћа пажња и на приказивање ситница. Усредсређеност и на пропратне појаве утиче и на стил и условљава то да се набрајања много чешће јављају код Вишића него ли Препрека.

Све наведене разлике произилазе из чењенице да су преводиоци и приређивачи били руковођени различитим принципима превођења. Станислав Препрек преноси немачки литерарни превод *Епа о Гилгамешу*, тачније препев. То значи да је еп прочитан и приказан тако да нема за циљ дословно преношење оригинала, већ стварање његове литерарне, једне од могућих интерпретативних верзија. И као такав, дакле као препев и интерпретативна верзија, превод Станислава Препрека може се једино прихватити. У супротном, оцена Марка Вишића је апсолутно на месту: *Сувишно је наглашавати да је превод Епа о Гилгамешу из пера Станислава Препрека, као и поговор Твртка Куленовића, прави пример нестручног приступа делима духовне културе древног Блиског истока, чиме је нашој културној јавности нанесена непроцењива штета. У том погледу далеко су гори анонимни превод Епа о Гилгамешу који је године 1994. издала „Књига-Комерц“, Београд, као и издање које је 1996. објавила „Народна књига“.*

Еп о Гилгамешу преведен од стране Марка Вишића представља веран пренос оригинала заснован на принципима критике текста. То значи да Марко Вишић наводи све изворе које је користио као и принципе који су га руководили приликом превођења и реконструкције. Важно је напоменути да су, иако се превод И. М. Дјаконова посебно издваја, наведени и многи немачки, енглески и руски преводи који су консултовани приликом приређивања и који потврђују да је реч о верзији епа прихваћеној у свету.

Да ли ће читалац изабрати једну или другу верзију зависи од њега самог. Ако је судити по аналогiji коју смо поменули на почетку када смо рекли да је превод као жена, прихватање неверства неће бити лако. Посебно због угледа који Препреков превод ужива у круговима критике.

ЛИТЕРАТУРА

- Аккадское сказание о Гильгамеше, о все постигшем*, стихотворное переложение Семена Липкина, <http://www.durov.com/literature4/ivanov-00.htm>
- Аккадская (вавилоно-ассирийская) литература*, Литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl1/vl1-1002.htm>
- A verse version of the Epic of Gilgamesh* by Robert Temple, Rider, an imprint of Random Century Group Ltda, 1991, London, Sydney, Auckland, Johannesburg, www.angelfire.com/tx/gatestobabylon/temple1.html
- Владета Јанковић: *На праизвору епског песништва*, Гилгамеш: сумерско-вавилонски еп, Београд, 1994, 7-15.
- В. Шилейко: *Гильгамеш*, <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=140082307>
- Вяч. Вс. Иванов: *Еще одно рождение Гильгамеша*, (Иностранная литература. – М., 2000, № 10), <http://www.durov.com/literature4/ivanov-00.htm>
- Gilgamesh, Enkidu und die niedere Welt*, Von Kirsten Hildebrandt, <http://door-mann.tripod.com/gil23.htm>

- Gilgamesch – Epos*, von Prof. Dr. Albert Schott, <http://www.lyrik.ch/lyrik/spur1/gilgame/gilgam12.htm>
- Gilgamesch – Epos*, www.raetsel-der-menschheit.de
- Gilgamesch: Epos und Erläuterungen, Sprache*, http://www.pinselpark.org/geschichte/einzel/a05_3000_orient/gilga/sprache.html
- Gilgamesh, study guide*, <http://www.sparknotes.com/lit/gilgamesh/context.html>
- Гилгамеш: сумерско-бабилонски еп*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1991; превео и приредио Станислав Препрек.
- Гилгамеш, Сумерско-акадски еп о Гилгамешу*, Драганић, Београд, 1998; приредио и превео, коментаре и поговор написао др Марко Вишић.
- Epic of Gilgamesh*, Kenneth Sublett, Piney. com, Hohenwald, Tennessee, 1998.
- Эпос о Гильгамеше*, „Библиотека всемирной литературы“, том 1. Поэзия и проза древнего Востока. М., „Художественная литература“, 1973, http://www.ancient.ru/topics/text/12_shumer/text_shumer04.htm,
- Notes for Translating the Epic of Gilgamesh*, <http://www.mythome.org/epictranslation.html>
- Pritchard J.B., ed. „Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament“, Princeton University Press, 1969.
- Stephen Mitchell: *Fragments of majesty*, The Guardian, Saturday, October 16, 2004, <http://www.mythome.org/epictranslation.html>
- Свеске*, број 57-58, март, 2001.
- The Epic of Gilgamesh*, Translated by Maureen Gallery Kovacs, Electronic Edition by Wolf Carnahan, 1998, <http://www.ancienttexts.org/library/mesopotamian/gilgamesh/>

Dejan Milutinović

TWO TRANSLATIONS OF THE *EPIC OF GILGAMESH*

Summary

In this text, Dejan Milutinović compares two translations of the *Epic of Gilgamesh*, by Stanislav Prepek and Marko Višnjić, and points out their interpretative differences. English, Russian and German translations have been used to verify the authenticity of the translated epic. In the conclusion, the author cites the evaluation of Marko Višnjić, according to which the translation of Prepek is „a true example of non-expert approach to the works of the spiritual culture of the ancient Near East” but has gained, regardless of its value, a primary position in Serbian literature theory.

ДЕЈАН АЈДАЧИЋ (Београд)

Представе Перуна у словенским књижевностима XX века

САЖЕТАК: У прилогу се указује на представе о Перуну, богу словенског паганског пантеона у руској, српској и хрватској књижевности крајем XIX и током XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Перун, словенски богови, словенске књижевности, хрватска поезија, Владимир Видрић, Владимир Назор, српска поезија, Десанка Максимовић, Миодраг Павловић, српска проза, Растко Петровић, руска поезија, Петар Бутурлин, Сергеј Городецкий, Велимир Хлебников.

Књижевне обраде исте теме у текстовима различитих писаца крећу се у кругу истих мотива и јунака, јер су упућене на иста полазишта и сродне изворе, па је разумљиво да су и оквири сижеа и црте ликова често сродни и слични. Насупрот тим нитима заједничког, постоје неке разлике у њиховим речима и делима, извесно непоклапање у њиховој мотивацији. Грађењем унеколико друкчијих односа ликова и смисла њихових поступака руководе идеје самог писца. Наравно, једна тема ни не може бити обрађена на потпуно исти начин, па у испитивању текстова на сродне теме ваља осветлити – како оно што их повезује, тако и оно што из раздваја – било да су те разлике плод различитих књижевних епоха и укуса или личних наклоности и надарености писаца.

Готски романи, романтизам и фолклорни реализам су књижевно активирали фикционалне могућности нижих бића из народних веровања. У првој половини XIX века, митолози и мистификатори су још трагали за саставом словенског Олимпа, па су богови тек на прелому XIX и XX века постали јунаци књижевних обрада словенских митова, што је било подстакнуто и кретањима у уметности несловенских европских народа на прагу модернизма. И писци су открили чари божанских пантеона древних култура. Избор богова као књижевних јунака њима је дозвољавао да се препусте тежњи ка узвишеним надљудским бићима и откривању тајновитих старина одавно потиснутих веровања Словена. Повратак у прошлост посредством књижевности није било само археолошко чепркање по остацима ишчезле културе, нити поигравање са страхом од нечистих бића, већ и потрага за исконским и

вечно живим. Потрази за старим али и новим значењима митске слике света придружила се и љубав према најдревнијим остацима своје, националне историје и духовности, као и осећање блискости словенских народа исказивано подсећањем на период заједничког живота.

У овом разматрању пажња је усмерена на текстове словенских аутора XIX и XX века у којима је као дејствујуће лице представљен врховни бог старе религије – Перун. Овде неће бити речи о узгредним спомињањима Перуна или епизодама историјских романа у којима се приказује бацање његовог кипа у таласе Дњепра. Представљање Перуна као активног лица давало је писцима могућност књижевног надграђивања сазнања о овом богу. У испитивању књижевних представа Перуна, биће указано и на могуће мотивације стваралаца у грађењу слике словенског бога, као и мотивације које су њему, као индивидуализованом лику, приписиване. Књижевници су полазили од постојећих митолошких знања и мењали их – додајући, одузимајући или друкчије сагледавајући елементе које су им нудиле старе и нове књиге о словенским веровањима. У њиховим представама нека су својства Перуна наглашена, док су нека тек назначена, и слабо искоришћена. Књижевној, углавном песничкој имажинацији био је широм отворен простор, јер су знања о боговима древних Словена оскудна – те је било могуће измишљати и карактерне црте бога, прилике у којима се налази и његове поступке. Митолози осамнаестог и деветнаестог века, без критичности потоњих истраживача, дали су чак и раскошнију слику о Перуновим својствима, при чему су се ослањали на старе списе, а потом на прве истраживаче словенске религије, на студије *Словенске старине* Павла Шафарика, *Науку о словенској митологији* Јана Хануша, тротомно дело руског истраживача Афанасјева *Поетски погледи Словена на природу*, списе његовог следбеника Коринфског, на студију Хрвата Натка Нодила (1885-1890), на мистификације или бројна популарна издања у фељтонима и књижицима. Доцније су Л. Леже (*La Mythologie Slave*, 1901) и Љ. Нидерле (*Slovanské Starožitnosti*) поставили темеље поимању словенске религије у првој половини двадесетог века, док је у другој половини века утицајна била књига Иванова и Топорова *Исследования в области славянских древностей* (1974).

Митологија, приче о поступцима богова, полубогова и знаменитих људи, представљају надахњујуће полазиште и за дела словенских аутора. Зависно од ентографских или етнолошко-фолклористичких извора на који се писац ослања у књижевном тексту се преузимају веродостојни или измишљени елементи у лику словенских богова, али писац поред преузетих црта увек развија или оставља неразвијеним неке од особености богова из изворника који користи као полазиште и ослонац за своју надградњу, али овде неће бити навођено коју су научну, фолклористичко-етнолошку или популарну лектуру користили књижевници уобличавајући „свог“ Перуна. То би захтевало нова и дубља истраживања, која би показала и које од извора су писци користили директно, а које посредно, на који начин су преображава-

ли своје научне и полунаучне изворе. Познавање односа извора и самог текста омогућило би тумачима да оцене удео књижевног уобличења и надградње у појединачним представама о Перуну.

У књижевним текстовима о главном словенском богу, говори се о давно прошлом времену, али се у њима, заправо, повезују вековима удаљене епохе. Тумачећи их, ми, оживљеном времену старих Словена, те времену књижевника који је о њему писао, прикључујемо и мисли посредника које су интертекстуално или асоцијативно укључене у његов текст, да би додали још једно, своје и најновије виђење. Преплитање тако различитих временских периода у тексту који анализирамо, има тенденцију да распе пажњу тумачу, будући да текст нуди могућност заустављања на једном, било ком од тих временских нивоа, али и могућност преплитања идеја и представа које припадају различитим временима. Чињеница да је свима упоришна тачка повратак у старину, не значи да ће оживљена древна веровања, бити једнако концептуализована. Већ је речено да је удахњивање новог живота посредовано старим записима, али и новијим текстовима – мистификацијама, покушајима митолошких реконструкција. Поред научних и псеудонаучних текстова из којих се преузимају одређене црте некадашњих господара света, тачку ослоња у уобличавању њиховог лика понекад чине и неухватљиве представе пищевог доба о старој вери Словена или дела других уметника. А каткада, управо књижевни текстови заснивају неке нове, до тада непостојеће представе о словенским боговима. Текуће, живе идеје времена самога творца тада навлаче маску словенских богова, али не да би се вратиле исконским старинама, већ да би исказале неку поруку користећи ликове словенског пантеона. У осавремењеном виђењу словенских богова митолошке представе могу бити преломљене и са становишта психологије, политике, езотерије, историје. Непотпуност података о боговима писцима дају прилику за размах имагинације, а разноврсна наслојавања преузетих чињеница нуде, како творцу тако и тумачу књижевности, друге и друкчије кључеве за разумевање текста.

Када је Ниче пророчки проговорио о сумраку богова, то није био само усамљени глас сумње у заснованост личне вере, већ објава кризе вероисповедања као темеља људске заједнице. Утицајни умови XIX века преиспитивали су са различитих становишта хришћанске догме, што је водило атеизму, али и обраћању пажње на друге религије. Оживљени интерес за многобожачка веровања, није био повратак паганству као религији, јер није било религиозног посвећења и покорности, нити је могло било обнове давно заборављених култова и светих текстова. Био је то повратак заборављеним митским причама. Парадоксално, глас о сумраку богова, изазвао је интересовање за паганске богове.

Врховни Бог, од најстаријих богобојазних времена до данас, има и оличава највећу моћ међу другим боговима. Свети и уметнички текстови о богу и боговима, богу и људима, говоре и о сагледавању моћи. Када књижевност

фантазијски надграђује древне приче о надљудским бићима, она се враћа давним тумачењима односа сила у свету, али истовремено говори о познијим временима која су окретала прошлости и њеним митолошким представама. Ако причу о древним боговима преведемо у причу о свемоћи врховника и немоћи оних који су му покорни, ми губимо ту временску димензију којом се поиграо уметник. Али, добијамо једну ванвремену представу о моћи. На тај начин, текст ће бити виђен са једне, ограничене, али упркос томе богате и вишезначне тачке гледишта. Избор управо те тачке чини се подстицајним за разумевање и садржаја текстова словенских писаца о Перуну.

Прича о моћи обично оцртава однос моћника и потчињених или приказује задобијање или губљење власти. Успон једних богова везан је за пад других, па и приповедање о смени богова може бити везано за долазак нових богова и религија. Уколико се богови приказују као дејствујућа лица, омогућава им се да они искажу свој доживљај на личан и непосредован начин. Књижевници бирајући тачку гледишта у односу на јунаке своје повести, одређују и становиште будућих читалаца у оквирима приказане стварности – ако стану иза леђа самих богова, представљен је свет онако како га они, одозго доживљавају. Али песници и приповедачи се могу „наћи“ и иза људи који се богу клањају на олтарима, иза верника који каде своја светишта и приносе своје понуде на жртвеницима. Избор те тачке предодређује тип представе о односу бога и човека или бога и других богова.

У времену сумрака богова, богови већ нису могли бити приказивани само у својој пуној моћи. Њихова моћ већ је угрожена, али идеја моћи још увек је изазовна. У времену после Ничеа, почело се много и на разне начине говорити о моћи, о вољи за моћ, па између осталог и боговима и паду богова. Тада су мислиоци и ствараоци почели са већом пажњом да ослушкује искуства и других религија, па и оних историјски поражених.

СИЛАН БОГ. Представа о моћи богова заснива се на пројектовању жеље слабога бића које пати због своје немоћи и преноси своју жудњу за моћ у јако, често надљудско биће. Управо због тог преношења, бог често личи на човека – по лику, понашању, по врлинама и недостацима карактера. Бог, као и човек, тражи нешто да би дао, а када даје, очекује да ће му бити узвраћено. Човек, који верује, од Бога тражи оно што није у његовој моћи, са надом да ће вишњи бити добар и милосрдан, али и са искуством да су богови понекад глуви и неми.

Када се писац епохе „сумрака богова“ обраћа „застарелим“ надљудским бићима, он, између осталог, у фикционалном свету преиспитује односе моћи. Приказујући свет којим с једне стране владају измаштана блага и могућности, а, с друге, прадавни страхови и исконске жеље цепају свет на његову страшну и жуђену половину, писац даје своје виђење јаким добробитних и разорних сила. Важна је околност да ли стваралац у „оживљавању“ тих односа посматра Бога, утопијски приказујући спокојну свемоћ у свету без сукоба и противљења, или је у његовом виђењу и свет богова, иако пун моћи,

свет у коме су конфликти неминовни, а постојање несигурно и за оне који владају стихијама природе и судбином живих бића. Уколико заузима позицију човека, писац може исказати различите врсте приближавања богу, даривања и очекивања, али и језе од његове моћи.

Словенски аутори нису описивали Перуна као првотворца, нити као бога који се успиње на трон збацујући свог претходника. Они нису имали жељу да обнављају веровања у паганске богове, јер би то у одсуству заснованијих података о њима изискивало митотворство, али су се у машти враћали свету некадашње моћи словенских богова. Нису они извукли из заборав старе богове да би прекорели Словене што се више не клањају дрвеним киповима, већ зато што су заборавили нешто исконско своје. Свакако да су разлози везивања за старину биле и славенофилске идеје окупљања око упоришта идентитета на историјској вертикали у време угрожености од несловенских народа, али је један од разлога обнове интересовања за старо богостовље било и пантеистичко повезивања сила природе и божанских створења. Не мање значајан разлог за повратак прошлости јесте и интерес за примитивно и исконско у оквиру европског модернизма, у чему словенски ствараоци нису хтели да изостану (Јовић). Почетком XX века у разним уметностима биле су популарне теме из словенских старина, о чему сведоче слике Врубелја, Филонова, Николаја Рериха, композиције Римског-Корсакова, Стравинског, књижевна дела Хлебникова, Блока, Назора, Петровића и др.

Представе Перуна најчешће се ослањају на сазнање да је он био бог грома и олуја. Та чињеница наводи приповедаче и песнике да обликују његов карактер као љутог, плаховитог и напраситог бића, ратоборног бога, бога рата и војника.

Руски гроф и песник друге половине XIX века Петар Бутурлин, у посмртно изданој збирци сонета (1896), Перуна приказује као моћног бога, *монарха лазурне степе*, који уз грохот грома, иде љубавници на чије ће груди пасти са плуском. У благо еротизованој поенти, тријумфује дионизијско начело еруптивног владања и уживања. Из црта Перуна који су потврђене у списима, не може се рећи да је Перун био изразито похотан, али се и ово својство појављује, као црта пренесена из пантеона других народа, пре свега из света грчких и римских богова.

Сергеј Городецки, руски песник почетка XX века, збиркама *Јарь, Перун* (1907) привукао је велику пажњу чак и првих песника своје епохе. Он о Перуну пева као о моћном богу који влада светом. У песми „Сусрет Јарила са Перуном“, кроз дијалог два бога, Јарило је представљен као бог живота, свадби и вртова, а Перун као бог смрти, битака и лобања. Доследно изведено супротстављање два начела постојања, словенским боговима даје много општије значење од случајног сусрета и разиласка на различите стране. Песник као да сугерише случајност сусрета две животне стихије. У другој песми Городечког, Перун је опет бог рата, али се та чињеница представља из перспективе немоћних и уплашених људи. У *Испраћају* они моле моћног

бога за милост пред почетак рата. У упућују за војника који одлази у бој. У песми *Перун*, бог савладава Месец и мрак и показује своју моћ светла и небеских сила као јасан, грозан и силан. Насупрот најпре наведених песама, Перун ту оличава силе светла.

У српској књижевности, својом оригиналношћу велику је пажњу привукло дело Растка Петровића *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921), у коме се описују паганско, хришћанско и савремено доба (VIII, XIV и XX век). Перун се у овом Петровићевом делу појављује у два временска одсечка, паганском и хришћанском, и по томе „Бурлеска господина Перуна бога грома“, у чијем наслову се већ уплићу именовања карактеристична за различите периоде (господин и бог), представља јединствену појаву међу текстовима који су разматрани у овом прилогу. У анализи фолклорних и фолклористичких дела које је писац користио и начина њиховог коришћења, запажено да је Растко Петровић „потпуно слободно, ... асоцијативно прериједио и преслиједио разноврне изворе“ (Крњевић: 255).

Сликање света који тек настаје и задобија данашњи изглед карактеристично је за легенде. Растко Петровић је приповедајући о времену старих Словена делимично опонашао начин приповедања народних и црквених легенди о првобитном времену, укрстивши га са погледом на свет човека модерног доба. Насупрот народним предањима у којима се утврђује како су настале нама познате ствари, Растко Петровић управо показује ствари којих више нема. Будући да су спомени на Перуна у народном памћењу били оскудни, Петровић је изабирајући словенске богове за јунаке свог приповедања, изабрао предања као форму усменог приповедања о најдревнијим догађајима, али да би та традиција оживела у причи о заборављеним боговима, писац је преплео сакупљене податке и преплео их не само са формом приповедања, већ и са текстовима који по природи могу бити блиски непостојећим причама о Перуну. Растко Петровић слика Перуна у доба његовог владања као тешког и плаховитог газду у сасвим маленом рају. Такво пучко, народно виђење у духу је митског мишљења. Насупрот наглашено телесном свету Петровићеве песничке збирке *Откровења*, са развијеним сликама рађања и сједињавања тела, Перун није похотан. Он је близак самоувереном газди који брине над својим невеликим поседом. Перун је љут што је његов син допустио да незвани уђу у рај као у сеоски посед. У једном даљем одељку, повезаном са народном песмом о женидби Сунца, Перун се љути што се његова сестра Сорја, божанство сунчеве светлости удала мимо његове воље. Он је хтео да је уда за Мануса, али договор пропада, јер Манус, бледи Месец оде за Аухреном, богињом зоре у коју се заљуби.

Познавалац многих религија и руски песник прве половине XX века, митограф, затворених стаљинистичког логора, Даниил Андреев, у поеми „Јутарњи ораторијум“ (1951), уз демијурге, геније, богове и анђеле, представио је и Перуна, као силног и еруптивног бога кога прати грмљавина. Перун, као

даривалац младости и радости, бујне смелости се у кратким, химничким стиховима слави као и животна сила којом он влада.

Циклус песама *Летопис Перунових потомака* (1976) о раној историји Словена на Балкану, српска песникиња Десанка Максимовић отвара песмом *Перун* који је у првој строфи представљен као бог громава чије срце *од огња и туча | дими се и срди | и кључа, | и падају огњене браве*. У наставку песме истиче се како се сви људи радују што постоји неко ко је јачи од Цара и неко кога се и он плаши. Проблематизовање моћи отвара могућност и разматрања отпора и побуне. У стиховима Десанке Максимовић управо се истиче задовољство што је Бог, то јест, макар неко, силнији од очигледно немилосрдног владара. Вишеструко наглашавање задовољства што се и најсилнији човек некога плаши, представља неку врсту утешне надмоћности немоћних. Немоћ заступника свих слабих претвара се у моћ, али је то осећање двоструко у својој идентификацији, поистовећењу и са силником, и са Богом.

ОСЛАБЉЕНИ БОГ нема снаге, ни жеље да управља светом, јер је уморан или свестан да није у стању да се супротстави надлазећим боговима.

Када су Перуна описивали у пуној сили, то није било без осећања да и за моћног бога, свет може бити попрште сукоба, отпора и жеље да се отпор скрши, који не постоје у световима којима владају хармонија и свеопшти покој. Али у свету у коме сукоби, па и сукоби богова постоје, могућ је и пораз, у њему постоје свест о неизвесности и осећање пролазности. Зато је Перун и на врхунцу моћи, а посебно при приближавању суноврата могао знати да његово време није вечно. Он је у слави могао наслутити и време будуће, када ће бити немоћан и слаб. Да би била представљена слика свемоћног бога старе вере, морало се заборавити да је Перун свргнути бог. У приповедним и поетским делима словенских аутора приказује се наличје Перунове моћи – нарастајућа немоћ самог бога. Из историје, наравно, знамо да је стара вера Словена уступила место хришћанству. Са тог становишта, могуће је показати свемоћ нове вере и онемоћале старе господаре света. Та промена планова истиче сучељавање славе и беде, привлачи неке књижевнике ка теми губљењу и задобијању божанске моћи и угледа.

И без снаге коју је некада Перун имао, он може бити врховни Бог. Хрватски песник Владимир Видрић с почетка XX века Перуна у песми „Перун“ представља као моћног старца седе главе у простору са бајковном употребном чаробног броја седам:

На травном бријегу, над седам вода
Громовник Перун влада,
Лагано дријема и жезло спушта
И сиједа му глава пада.

Перуну на гозби певају песме крилати богови. Иако истрошен, он није свргнут са трона, он ужива у одмору, без обавеза. Његов је живот уживање у плодовима спокојне зрелости.

Владимир Назор у дугачкој песми *Перун* која је део циклуса „Богови“ из збирке *Славенске легенде* (1900) боговима преиспитује моћи главног бога. У тридесет година доцније написаном предговору овој збирци, Назор пише како њом није хтео да ускрсне нешто „готово мртво“, већ да прикаже силе природе и вечну борбу добра и зла. У приказу древног времена, Перунов свет је свет сукоба. У песми *Чрт*, која је део истог циклуса и следи после прве песме, песме о Перуну, говори се о сили зла које се спрема на побуну против главног бога.

У песми *Перун*, Назоров бог поручује својим верницима да их није напустио, иако његово време пролази, а приближава се преврат у коме ће генерација богова којој он припада изгубити моћ. Сакупљајући сва словенска племена, он им гарантује да ће његов одлазак бити само привидан. Он тражи од Словена да га се сећају. Перун покушава да за будућност издејствује у датој, тешкој ситуацији, највише могуће. Он са становишта прошлости пророчки види будућност, и у колективно памћење жели да усади мисао да ће сваки будући успех Словена бити везан и са њим, да ће и онда када не буде присутан, он учествовати у победама словенских племена, доприносити њиховом успону, територијалном ширењу и слави.

НЕМОЋНИ БОГ. Паганство је заменило хришћанство и мотив смене религија, смене старих богова новим боговима и веровањима, представља се из перспективе старе вере као слабљење и пад Перуна и других словенских богова. Владимир Назор је у својој песми приказао још увек моћног бога који наслућује свој пад и сазива цео народ да би му саопштио како је дошло време промена, али и обећао да ће бити уз њега. О богу који је већ пао говоре Хлебников, Миодраг Павловић и Растко Петровић, код кога се Перун јавља и у тренуцима моћи и након пада.

Хлебников у песми *Перуну* бога подсећа на пад, бацање у реку Дњепар. Приликом христијанизовања древне Русије, кнез Владимир је у Кијеву бацио у Дњепар дрвени кип Перуна. Неке детаље о изгледу бога Хлебников је преузео из *Повести древних лета* (980 године) у којима је записано како је он био дрвен, његова глава сребрна, а брк златан. Река Дњепар се провлачи кроз целу песму. Хлебников, најпре, спомиње обале које додирује кип, јастреба који лет над реком, рибе и лабудове који су са њим долазили у додир, подсећајући Перуна на његово пловљење Дњепром и његов пад. Некадашњи бог као беспомоћно брвно плови реком. У песми Хлебникова, Перуна песник пита – није ли Владимир подарио Рогнеди, својој жени, дугачки златни брк. У преплитању различитих временских слојева, комбинују се сачувани одломци сећања на древног бога и тадашње политичке околности. У контексту сукоба Русије са Јапаном (у песми се помиње Цусима), исказује се нада да ће Перун објединити младе и дати им нову моћ. Подсећајући Перуна (ниси ли, није ли...) на бившу моћ, он као да га позива да се присети себе и обнови моћ. У неологизму у претпоследњем стиху песме, у речи „Перунепр“, песник спаја Дњепар са Перуном. Филонов је илустровао песму *Перуну* Хлебникова.

ИЗГУБЉЕНА ВЛАСТ. Бог који више нема власти може само да је се сећа и да жали за њом. Друга је могућност за бивше моћнике помирење са губитком некадашње моћи.

У другом делу *Бурлеске господина Перуна бога грома*, Перун је одбачени бог који у паклу псује богородицу и св. Илију и жали се како је покраден. Иако је очигледно присутна и алузија на дантеовски разговор са грешницима из ада, у разговору богородице са Перуном огледају се и мотиви песама о силаску богородице у пакао. Тему Богородице у паклу Растко Петровић је преузео из народних песама класичних Вукових збирки, које дугују апокрифном спису *Ход Богородице по мукама*. У песми из Црне Горе (Вук II, 4) Огњена Марија преко раја доспева у пакао и тамо сазнаје за грехове грешника (Ајдацић: 246).

Своје добро познавање овог мотива Петровић је искористио испреплевши га са низом других мотива. Осећање немоћне обести у речима Перуна преплиће се са сећањем на некадашњу моћ, а његова сриба прелази у растуженост. Он се присећа како је имао и диван споменик у Новгороду: „тело од храста, глава од сребра, брада од злата, у једној руци кремен као муња, на другој руци соко! И ватра увек гори а код капишта приносе волове и хришћане. Како је пријатан дим крви; и сребрне ноздрве шири! Кад ето ти неког попа Акума; поп нареди да се идол баци у Волхову. Вуку кип по блату, и још га туку и шибају канџијама. Залуд из храстовине виче свети дух: О, тешко мени; о, тешко мени!“

Српски песник Миодраг Павловић у песми „Перунов одлазак“ из збирке *Нова скитија* (1970) опева како је некада Перун био моћан.

врховни бог нам уступа своје области
и мање се чују његове речи
осим из вепова кад рокћу
и код вукова пре но што сазру.

Праисконски трагови везе бога и звери, сугерисани стиховима, ослањају се на значајну раширеност вепова и вукова у словенским, посебно вукова у српским веровањима. Иако реконструкције словенске религије не дају потврда Павловићевим песничким закључивањима, она делују уверљиво. Ситуација бога палог и изгубљеног моћника, човека и његову сујетну жељу за моћи наводи да се гордо упита о својој некадашњој немоћи.

Немоћ бога огледа се у ниподаштавању Перуна и на крају одбацивања (онда га гурне низ воду нечија нога). Песник поставља питање: *Зашто смо му били верни?* Миодраг Павловић у својој песми осветљава страх од некадашњег бога у тренутку када он више није моћан. Иако је време описаних догађаја у далекој прошлости Скита и Словена, песник је могао у подтексту да буде усмерен против тоталитарног владања савремених (комунистичких) владара. Показује се да свемоћни бог-владар и није био толико моћан, а исказ песника, можда би могао бити и прикривни глас побуне.

Овај прилог познавању словенске митологије у књижевним текстовима словенских аутора представља резултат истраживања, која, зачудо нису привлачила пажњу историчара и тумача књижевности. О ободним аспектима теме, о словенској идеји, о књижевности и митологији, књижевности и фолклору, писано је много и у различитим периодима, али место словенског пантеона, свакако заслужује и већу пажњу. У овом раду интересовање је било усмерено ка преламању митолошке слике власти у давнини и ванвремених исказа о власти. Поимање моћи увођењем више временских планова и њиховим уплиће представе о старини са представама познијих периода. Није нужно да бити свестан те игре преплитања значења да би учествовали у препорађању у тексту представљеног света. И читалац који није имао дирекцију да се текст односи на нешто ван приказаног света може да прима текст и у његовој ванвремености. Бог који губи силу може бити и помирени силник који зна да његово време неумитно пролази или силник који у тренутку губљења моћи показује највећи бес и вољу за моћ. Двоструки говор о тајни моћи и слабљења моћи, о тој измени погледа на свет везан је за саму промену положаја у свету.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић, Дејан: Представа о хришћанском паклу, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд, 2004, 244-250.
- Григорьев, Виктор И.: Слово и мифотворчество, *Языки русской культуры*, Москва, 2000, 250-265.
- Јовић, Бојан: Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардог раздобља, *Српска авангарда у периодици*, ур. В. Голубовић, Ст. Тутњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996.
- Крњевић, Хатица: У прасловенским пејсажу Растка Петровића. Есеји о народној уметности, *Утва златокрила. Дело, творност, традиције*, 1997, 233-281.
- Леннkvист, Барбара: *Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова*, СПб, 1999.
- Кацис, Леонид; Одесский, Михаил: „Поэтика 'славянской взаимности'“ в творчестве В. В. Хлебникова и В. В. Маяковского.

*Dejan Ajdačić*DEPICTIONS OF PERUN IN SLAVIC LITERATURES
OF THE XX CENTURY

Summary

In the XIX and the XX century, after the mythological research of a succession of folklorists and historians of religion, Slavic gods have become protagonists of literary adaptations. The return into past by means of literature was not merely archaeological digging among the remains of a vanished culture nor toying with the fear of demonic creatures, but also a search for the primeval and eternally live old and also new meanings of the mythical image of the world. The literary depictions of Perun also reflect a love for the most ancient remains of their own national and transnational history and spirituality, as well as a feeling of a close relationship among the Slavic peoples, expressed by a reminder of a period of shared life. The author points out and elucidates poems by Russian, Croatian and Serbian poets Petar Buturlin, Sergej Gorodeckij, Velimir Hlebnikov, Vladimir Vidrić, Vladimir Nazor, Desanka Maksimović, Miodrag Pavlović, and the work „Burleska gospodina Peruna boga groma” by Rastko Petrović.

In this text, the main interest was concentrated on the vision of god Perun in light of timeless statements of power (powerful god, weakened god, powerless god, lost power). A god losing power can be a resigned ruler who knows that his time is inevitably passing or a ruler who, at the moment of losing his supremacy, demonstrates his wrath and the will for power. The double speech about the secret of power and its weakening, about that change of viewpoint, is connected with the very change of the human position in the world.

НАДА МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ (Београд)

Прожимања жанрова усмене књижевности и око њих

САЖЕТАК: Ауторка даје осврт на досадашње прилазе теорији усмених жанрова. Ови прилази су се окретали не само поетици, већ и лингвистици, митологији, историји, али и областима тзв. невербалне комуникације. У другом делу рада ауторка проучава прожимање класичних жанрова прихваћених у фолклористици, закључујући да, пошто систем усмене књижевности функционише захваљујући формулативним својствима, може се сагледавати као међуоднос динамичких, поливалентних структура спремних да упију сижејну грађу која постаје заједничка својина различитих жанрова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, формулативност, фолклористика, поетско-фолклорни систем.

Да би се уопште могло говорити о међужанровским прожимањима у српској народној књижевности, неопходно је дати један кратак осврт на досадашње прилазе теорији усмених жанрова, утолико пре што цела једна грана савремене фолклористичке науке има тенденцију ка потпуном укидању појма жанра као литерарне категорије. Тако се, ма колико то чудно изгледало, враћа на сам почетак истраживања усмене уметности речи, по себи се разуме, прилагођен вишевековном развоју различитих научних дисциплина.

Опште је позната и усвојена претпоставка да се ране фазе вербалног фолклора одликују синкретизмом, нераскидивом везом са невербалним облицима као што су музика, игра, гестови, мимика, али и многе друге ванкњижевне ситуације (А. Веселовски,¹ А. Фауел²). Притом се посебно наглашава да је обредност у најширем смислу речи, не само као сакрални ритуал, него и као скуп правила свакодневице у архаичним друштвима основа стварања. Законитости жанра тако постају непосредни продужетак правила ри-

¹ А. Н. Веселовский, *Три главы за исторической поэтики – 1. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов, Историческая поэтика*, Ленинград, 1940, стр. 200-317.

² Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982.

туала, што има и непосредне везе са митским начином мишљења, али и са утврђеним начином понашања у овој или оној ситуацији. Аверинцев, дајући у том смислу дефиницију тужбалице дословно каже: „То је *оно* што се изговара у ситуацији колективне туге, опште жалости, а исказује се уз одређене гестове, нпр., ударање у груди, изговара се са одређеном интонацијом, напевом...³ Ни ситуација ни гестови не могу се искључити из карактеристике жанра...“⁴. (Курзив – Н.М.-Ђ.). Сваки од жанрова обредне поезије прилагођен је датој прилици, па чак и удаљавањем од обреда, критеријуми за идентификацију дају се помоћу ванлитерарних обележја, да би преласком обредности у доње слојеве казивања у први план дошла до изражаја и нова мерила.

„Нова фолклористика“ (термин је усвојен седамдесетих година прошлог века) је, пак, супротстављајући се постојању жанра као литерарне категорије, сада не истражујући генетичке услове за његово стварање, већ посматрајући процес стварања сваког појединачног усменог дела – поенту ставила на „изворни контекст“ у оквиру друштвеног понашања, намене дела, његове практичне функције, споја са другим уметностима, начина његовог извођења, певачеве или казивачеве мимике, гестова, гласа, рецепције слушаца. Бавила се ситуацијама директне комуникације у „мањим групама“ (Бен Амос⁵, Р. Џорџ⁶, К. Чистов⁷, Х. Стробах⁸, и др.). Оваква схватања, може се рећи, била су, са једне стране, изазвана потребом да се укине прихватање жанра као статичне „канонизоване“ категорије, а са друге, чињеницом да је све што се од вербалног фолклора могло наћи на терену представљало или дегенеративне примерке усмене врсте, у смислу уметности речи, или њен „прежитак“. Претпостављене, развијеније облике, антрополошка школа откривала је на подручјима племенских заједница Америке, Африке или Аустралије, на пример.

У историји усмене поетике јасно се, међутим, могу пратити приступи жанровима као трајним или идеалним облицима. Њихова подела на лирику, епiku и драму (тј. на лирику, епiku, баладу, приповетке, предања и мале

³ С. С. Аверинцев, *Риторика и истоки европейской литературной традиции*, Москва, 1996, стр. 105.

⁴ Исто, вид. стр. 205.

⁵ Dan Ben Amos, *Toward a Definition of Folklore in Context*, Journal of American Folklore, 84, No 331, Austin, 1971, p. 3.

⁶ Robert A. Georges, *From Folktale Research to the Study of Narrative*, Folk Narrative Research, Helsinki, 1976, pp. 159-168. Аутор, заправо, инсистира на преласку са истраживања контекста на истраживање саме наративе.

⁷ Кирил Василевич Чистов, *Специфика фольклора в свете теории информации*, Типологические исследования по фольклору, Москва, 1975, стр. 26-43. Жанр је, по Чистову, неустављена категорија. „Текст“ се обликује у непосредном контакту интерпретатора и слушаца у процесу комуникације.

⁸ Hermann Strobach, *Direktna usmena komunikacija kao bitno obilježje folklora*, Narodna umjetnost XIX, Zagreb, 1982.

фолклорне форме), дуг је поетици писане књижевности у којој је најбитнији текст.⁹

Фолклористичке теорије жанрова нису се, међутим, држале само поетике писане књижевности, већ су се, водећи рачуна о специфичностима усменог стварања, обратиле различитим правцима у лингвистици, митологији, историји, али и доменима „невербалне“ комуникације. Опширан, аналитички преглед ових приступа, махом ослоњен на прозне врсте, дао је амерички научник Дан Бен Амос¹⁰. Допунили су га 1978. М. Бошковић-Стули,¹¹ а 1994. године Б. Путилов¹². Уз условно прихватање Бен Амосове терминологије, могли бисмо их свести на „класификациони“ приступ (односи се, заправо, на историјско-географски метод, за који је битан сижејно-тематски облик и поштовање специфичности врста); на „еволуциони“ (који се зависно од тока историјског развоја, не негирајући њихову постојаност, бави постепеним маргинализовањем улоге жанрова); на „функционалистички“ (који уноси динамички аспект у појам жанра, и разматра посебне функције које жанр добија својом материјализацијом – магијску, дидактичку, друштвену, функцију објашњавања, итд.); на „морфолошко-структуралистички“ (по коме основу жанра представља дубинска структура која се исказује односима између непроменљивих компонената наратива и њихове објективизације); на приступ жанровима као развојним облицима (*Genres as Evolving Forms – History of Civilization Approach*) утемељеним на посебним семантичким пољима (при чему трансформација тече од једноставних облика ка комплексним и одговара развоју језика); на прилаз жанровима као „облицима дискурса“ (који жанрове схвата као онтолошке ентитете унутар којих односи између језика, симбола и стварности одређују њихове особености). По себи се разуме да су конкретни „текстови“, или остварења, било да су посматрани као готови записи, или да су праћени у процесу стварања у литерарно-језичком, културном или друштвено-историјском, етнолошком, психолошком, или неком другом контексту – основна грађа за истраживање, што не значи да је историја текста препрека за истраживање историје жанра. Путилов је сасвим у праву када у жанру види наднационални феномен, а националне жанровске системе, са њиховом „типолошком сукцесивношћу“ као варијације светских система¹³. Са Лотмановог становишта фолклорни тек-

⁹ Уп. размишљања финске фолклористкиње Сату Апо, која у предговору своје књиге *The Narrative World of Finnish Fairy Tales* (FF Communications No. 256, Helsinki, 1995) истиче значај старих „класичних“ текстова.

¹⁰ *Folklore Genres*, edited by Dan Ben Amos, Publications of the American Folklore Society, Bibliographical and Special Series, Volume 26, Austin-London, 1976 (Dan Ben Amos, Introduction, IX-XLV).

¹¹ Maja Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, Povijest hrvatske književnosti, knj. 1, Liber – Mladost, Zagreb, 1978, стр. 21-48.

¹² Б. Н. Путилов, *Фольклор и народная культура*, РАН, 1994, 154-172.

¹³ Исто, стр. 156-157.

стови су „уметничке појаве чије су структуре унапред задате, и свеколики склоп дела оправдава слушаочево очекивање“¹⁴. Конкретно књижевно остварење мора одговарати правилима кода у датом уметничком систему¹⁵, или, рекла бих, прилагођавати се захтевима самог усменог жанра коме одређено остварење припада. Тако се стиже до саме суштине жанра, а да му се не одриче историјска условљеност, нити уметничка, композициона структуралност.

Поетско-фолклорни систем разликује се од поетског система писане књижевности између осталог и по „једноставности“ жанрова који вековима показују условну постојаност својих структура и у равнотежи са динамиком импровизације, управо помоћу формула, одржавају континуитет усменог стварања. Ову корелацију су можда најпростије и најјасније објаснили, још у првој трећини двадесетог века, Роман Јакобсон и Пјотр Богатирев. Подвлачећи паралеле између језика и фолклора, нагласили су да је за функционисање једног система најбитнији однос између норме и одступања од ње. „У фолклору је“, по њима, „однос између уметничког дела и његове објективизације (тј. такозваних варијаната тога дела у извођењу различитих особа) потпуно аналоган односу између *langue* и *parole*. Попут *langue* фолклорно дело постоји изван појединих особа...и само је комплекс одређених норми и подстицаја, подлога живој традицији коју извођачи остварују кићеним индивидуалним стваралаштвом, као што ствараоци *parole* поступају са *langue*“. Композиционе структуре су „с једне стране моћан ослонац традиције, а с друге (што је с првим уско повезано) делотворно су средство импровизаторске технике“¹⁶. На другом месту, Јакобсон ће посебно подвући да „социјализовани делови менталне културе, као што је језик или народна приповетка подлежу строжијим и униформнијим законима, него области у којима преовлађује индивидуално стваралаштво“¹⁷.

Даља разматрања о постојању жанрова у усменој књижевности, била би, чини ми се, разбијање отворених врата. Савршено је јасно да су Шахнаме, Рамајана и Махабхарата, Илијада и Одисеја, Нибелунзи и Песма о Роланду и Сиду, Беовулф или српска косовска епика – жанрови модели епских тематских структура примерених времену у коме су настајали, и да представљају видљиви и опипљиви континуитет постојања епског усменог жанра током векова. Као цгго и записи староегипатских бајки, и индијских у Панчатантри, и средњовековних у Пентамерону, и српских од средњег века до Вукове збирке, јесу представници бајки и указују на континуитет жанровских норми.

¹⁴ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, стр. 370.

¹⁵ Вид. Мирјана Детелић, *Урок и невеста. Ка поетици епске формуле*, Посебна издања САНУ, Балканолошки институт, књ. 64, Београд, 1996, стр. 106.

¹⁶ Roman Jakobson i Pjotr Bogatirjev, *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva*, Usmena književnost, Izbor studija i ogleđa, prir. dr Maja Bošković-Stulli, Školska knjiga, Zagreb, 171, стр. 21 и 27.

¹⁷ Roman Jakobson, *O ruskim bajkama*, Lingvistika i poetika, Nolit, Beograd 1996, стр. 42.

То, међутим, не значи да се оне не мењају. Не само по принципима историзма, већ и са становишта структурно-семиотичког прилаза, еволуција фолклорно-поетског система је неминовност без које се цео систем гаси. Ради се заправо о тананој игри старог и новог која траје столећима. Притом условно издвајамо две категорије промена на хијерархијској лествици:

1. Промене које се догађају у току историјског развоја, када долази до конфронтације два, или више жанровских система, на пример лирског, епског и драмског, при чему долази до прожимања из кога настаје нови жанровски систем, који је признат од тренутка када успоставља своје норме – пример баладе;

2. Промене које настају у оквиру једног жанра који задржава основне константе, али захваљујући пропустљивости својих граница прихвата поједине стваралачке обрасце, како на нивоу садржинских тако и на нивоу изражајних облика, виртуелно присутних у целокупном традицијском фонду.

Оваква подела нам се наметнула како путем типолошких спекулација и секундарне литературе, тако и на основу проматрања конкретне грађе.

Овај рад се не бави генезом жанрова, нити трагањем за њиховим ритуално-митолошким коренима.¹⁸ Определили смо се за посматрање поменуте *друге категорије промена*, за праћење прожимања „класичних жанрова“ прихваћених као таквих у науци о фолклору. Приступ је индуктиван, и ако бисмо искористили дефиницију Освалда Дикроа, могао би се сматрати заснованим „на посматрању ентитета структуре“ („entité de la structure“)¹⁹, што не значи да се у потпуности занемарује мотивско-тематски, и идејно-историјски приступ. Покушали смо да пратимо процесе корелација, на конкретним „текстовима“, записаним у одређеном временском периоду и видове промена које у њима настају.

За прожимање између жанрова веома је важна тзв. формулативност као посебно својство усмене књижевности да ствара формуле – поливалентне, динамичке структуре и да тако функционише. Различитог обима, представљајући и најмање ритмичке, лексичке и синтаксичке моделе, али и читаве наративне целине, ове структуре чине композицију не само једног остварења, већ и једног или више жанрова. На њима почива језик традиције, њена усмена поетска граматика. Понављајући се небројено пута, као основно средство исказивања и уметничког обликовања, оне варирају своје функције зависно од жанра.²⁰

¹⁸ Оваквим прилазом, релевантним и за прожимање између жанрова бави се Зоја Карановић (у поговорима својих антологија српске лирске усмене поезије и српске лирско епске усмене поезије, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 251- 309, и 1998, стр. 222-281), као и Љиљана Пешикан-Љуштановић у својој књизи *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад, 2002.

¹⁹ Oswald Ducrot, *Genres littéraires*, у: Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 197.

²⁰ Уп. Нада Милошевић-Ђорђевић, одредница *Формулативност* у речнику: Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Требник, Београд, 1997, стр. 254-255.

Могли бисмо рећи да су појаву формулативности, изван разматрања њене уметничке улоге, сваки на свој начин, у суштини пратили и Владимир Пропп²¹, разматрајући структуру бајке, и Алберт Лорд²², проучавајући епску песму. При том не улазимо термилошке разлике у њиховим студијама.

Основна разлика између појма „формула“ у ширем смислу (као централне наративне схеме, која постоји „по себи“, али зависи од текста и контекста) и тематских и сижејних целина које прелазе из дела у дело и које је компаративистика и историјска поетика назвала „миграционим мотивима“ (животиње помоћнице, убиство браће у незнању, муж на свадби своје жене, прогоњена девојка), јесте у самом прилазу. У првом случају је нагласак на структури, у другом, на садржини схваћеној као независној целини, која не зависи ни од једне друге.²³

Како се термин „формула“ углавном усталио за продуктиван метричко-акустични, синтаксички образац за стварање нових стихова (што је Пери-Лордова дефиниција), или за краће синтагматске целине, определили смо се за термин „наративни образац“, који би обухватио Лордов појам теме и односио се на „групе идеја које се редовно користе при казивању приче у формулном стилу...“, при чему „постоје елементи реда и равнотеже унутар тема“.²⁴

Истини за вољу, још је Геземан²⁵ истраживао епске „композиционе схеме“, Браун²⁶ – схеме радње и мотивске ланце у узрочно-последичном односу

²¹ В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Academia, Ленинград, 1928 (1 изд.).

²² Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1960.

²³ Миграционе (интернационалне) „мotive“ са бројним паралелама изложили су најпотпуније у својим напоменама уз бајке браће Грим Болте и Поливка у издању од 1913-1932 (Johannes Bolte, Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Bruder Grimm*). Обухваћени међународном класификацијом прозне грађе, историјско-географском методом, ови „мotive“ преименовани су у типове, да би Анти Арне, а затим Стит Томпсон дефинисао тип као „традиционалну приповетку сасвим самосталне егзистенције“ у коју се, углавном, по утврђеном правилу и распореду уклапају мотиви – овде најситнији елементи у приповеци, који се, такође самостално, одржавају у традицији (*The Types of the Folktale*, FF Communications No. 74, Helsinki, 1928; и No. 184, Helsinki, 1961, 11. издање). Сам индекс типова, као и расправе о појединим типовима показале су и њихову распрострањеност у различитим жанровима. У исто време, прихватајући постојање типа само као структуре у оквиру целе врете (одређено – бајке), а не једне приповетке, Владимир Пропп објављује своју чувену књигу о морфологији бајке.

²⁴ Albert B. Lord, *Pevač priča I*, Biblioteka XX vek, Idea, Beograd, 1990, стр. 127 и 166. У једном каснијем раду, под насловом *The Theme of the Widrown Hero in Serbocroatian Oral Epic* (објављеном у Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор XXXV, 1-2, 1969, стр. 19), Лорд је употребио адекватнији израз за теме: „наративни (приповедни) обрасци („Story Patterns“).

²⁵ Gerhard Gezemann, *Studien zur Südslavischen Volksepik*, Reichenberg, 1926.

²⁶ Das Serbokroatische Heldenlied, Opera Slavica I, Göttingen, 1961. Српски превод: *Српскохрватска јуначка песма*, Студије о Србима, Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска, Београд, 2004.

у њиховом оквиру, Шмаус²⁷, поред синтаксичко-морфолошких образаца – епске поступке који служе исказивању понављаних радњи и ситуација²⁸. За разлику од Лорда сви су се они бавили идејним и историјским контекстом, као и уметничком функцијом ових образаца. Лорд је нагласак ставио на сам процес певавања на терену, и на свој начин антиципирао постулате „нове фолклористике“. Ако се, међутим, пажљиво проучи терминологија у целој грани проучавања усмене епске технике, долази се до закључка да се иза различитих термина махом крију исти појмови (Лордова тема одговара Геземановој „композиционој схеми“, или Брауновом схеми радње, шаблонирању њеног тока. Преузимајући од Лорда термин „наративни образац“ којим је покрио свој појам „теме“ покушали смо да ускладимо терминологију, задржавајући појам динамичности и флексибилности, који његов првобитни термин „тема“ обухвата. Под термином „наративни образац“ подразумевамо, дакле, и шире мисаоне целине, које се понављају служећи усменој импровизацији, а чија структура не мора да буде ограничена посебном лексиком и синтаксом. Тако смо могли да обухватимо и стиховане и прозне жанрове усмене уметности речи у којима се ове структуре упоредо појављују, а да их не лишимо идејног и садржинског плана. Заправо, да пратимо меру прилагођавања појединих тематских и сижејних целина и поступака ликова у фолклорним делима различитих жанрова и обрнуто – да посматрамо и понашање самог жанра.

Условно је могућно разликовати два модела:

1. Када се наративни обрасци, који су, већ попуњени подударном сижејном грађом, у целини или у сегментима, могу наћи у различитим жанровима, те представљају блиске сижејне варијанте, другим речима последњу етапу у материјализацији наративног обрасца.
2. Када су наративни обрасци или њихови делови испуњени различитом грађом.

При том се мора имати на уму да се и ови модели између себе прожимају, с тим што се у првом, сижејна грађа примењује на одређене личности, које су се током времена, зависно од културног и историјског окружења, усталиле као носиоци поступака значајних за ток радње у свим варијантама, без обзира на жанр у коме се појављују.

²⁷ Alois Schmaus, *Formel und metrisch-syntaktischen Modell*, Die Welt der Slaven V, 3-4, 1960. Prevod u knjizi *Usmena književnost*, izbor studija i oglada, priredio M. Bošković-Stulli, Zagreb, 1971, стр. 145-156. Вид. и Шмаусове *Studije o krajinskoj epici*, Rad JAZU 297, Zagreb, 1953.

²⁸ О историјату настанка и развоја теорије формулативности, вид. опширније: М. Бошковић-Stulli, *Usmena književnost*, Povijest hrvatske književnosti..., стр. 29-40; Zdeslav Dukat, *Homersko pitanje*, Zagreb, 1985 (посебно стр. 135-160); Ненад Љубинковић, *Теорија формуле А. Б. Лорда у светлу рурално-урбаних односа*, Македонски фолклор, XXIV, 47, Скопје, 1991, стр. 115-122; М. Детелић, *Урок и невеста...*, посебно напомене на стр. 18-22; Бошко Сувајић, *О природи епске формуле*, Књижевна критика XXVII, Београд, 1998, стр. 24-35.

Најједноставнији пример за први модел представља преобраћање кратке сижејне целине из прозног у стиховани облик и обрнуто. Такав је случај са сижеом који у оквиру лирске песме објашњава дрхтање лишћа јасике и њену јаловост клетвом Богородице, на начин на који то чине етиолошка предања истог сижеа.²⁹

Други пример се односи на два изразито компатибилна жанра. Историјско предање и епска песма своју сижејну грађу о рођењу Сибињанин Јанка – природног сина Стефана Лазаревића, заснивају на наративном обрасту интернационалних епских, јуначких биографија, и порекло значајног јунака везују за славног, популарног оца.³⁰ Од тренутка када се прилагоде историјским околностима одређене средине, не мењају своје главне јунаке. Сиже везан за Високог Стефана коме су, на конаку у Будиму, мађарска господа, опчињена његовим изгледом, послала лепоту девојку, са којом је заимао близанце: Јанка и Јању (која ће касније родити „Секулу сестричића“), понављаће се и у облику предања и у облику епске песме, продужујући и разграђујући у традицији потврђу генеалошку линију (отац-син; ујак-сестрић).

Трећи пример би се могао ставити на границу између два поменута модела. Ради се о женидби вилом која је у епској поезији, такође, у функцији потврђивања значајног (сада натприродног) порекла појединих јунака. Старина Новак се жени вилом да би се из тог брака родио Грујица.³¹ Развивши се из демонолошких предања о сусрету човека са вилом, линија радње прати човеково принуђавања виле да пође са њим (одузимањем њених натприродних обележја), рођење сина, његову свадбу и повратак виле у њен свет (када се домогне својих атрибута). При том је у облику лирске песме и баладе још увек главни носилац радње вила, да би у епској песми, привремено, а у бајци заувек, постала подређена човеку, те главни носилац радње

²⁹ *Сабрана дела Вука Караџића* 1864-1964, књига четврта, Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. I (1841), прир. Владан Неђић, Просвета, Београд, 1975, песма бр. 197. Варијанте: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме из Херцеговине (женске)*, Беч, 1866, бр. 273 (У државном издању из 1898, књ. V, бр. 273); у часопису *Караџић* 2, 1900, бр. 142; вид. В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, 1985 (под одредницом „Јасика“) и Branislav Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, SANU, Beograd, 1984 (*Religija*, B/3, 5,1), стр. 43.

³⁰ *Сабрана дела Вука Караџића...*, књ. XI/1-2, прир. Ј. Кашић (*Српски рјечник* 1852, одреднице: *Високи Стефан* и *Сибињанин Јанко*); и књ. XVII, прир. М. Филиповић (*Етнографски списи*, стр. 321-322). Варијанте: В. Богишић, *Пјесме из старијих највише приморских записа (бугаристице)*, СУД, Биоград, 1898, песма бр. 8 – *Деспот Стјепан Лазаревић и Сибињка дјевојка, родитељи Сибињанин Јанка*; Чубро Чојковић, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Лајпциг, 1837, песма бр. 160. Опширније о варијантама предања и песама, односима са Савинским летописом, пореклу српског предања из мађарског о рођењу Јаноша Хуњијадија, из шеснаестог века, в. Јелка Ређеп, *Сибињанин Јанко. Легенда о рођењу и смрти*, Нови Сад, 1992.

³¹ В. Богишић, *пав. дело*, песма бр. 39 (*Како је Новаку утекла вила његова љубовца*). В. варијанте: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка сижејно-тематска основа неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд, 1971, стр. 51-75 (*Вила љубовца*).

постало људско биће – јунак. Од равнотеже важности једног или другог актера за ток радње, прерастањем пасивног у активни лик, и обрнуто, зависи коме ће жанру сиже припасти, с тим што и сами ликови диктирају обележја жанра.³²

Још карактеристичнији пример „на међи“ два модела је сиже који проистиче из веровања да се само узиђивањем људског бића у темеље неке градње, она може одржати, и који се вербализује пре свега у виду демонолошког предања. У предању је главни лик митско биће коме се приноси жртва, и чији захтев треба задовољити. Усредсређивањем пажње на судбину људског бића које је жртвовано, буђењем саосећања према њему, тежиште приповедања се помера. Митско биће престаје да буде главни лик, постаје повод догађаја, централну улогу почиње играти жртва. Радња постаје драмска, појачава се емоционални набој и тако настаје балада. У тренутку када јунаци из епског традицијског фонда постану активни ликови, непосредно умешани у судбину жртве, песма се објективизује као епска, што је случај са српском варијантом старца Рашка о зидању Скадра³³. У функцији уобличавања негативног Вукашиновог лика и његове епске биографије, настаје епска песма која насупрот Вукашину уздиже чојствени јуначки лик трећег брата Мрњавчевића – Гојка. Према законитостима епске поезије, његова лична судбина подређује се захтевима вишег етичког реда. Танано смењивање актера, игра поступака дејствујућих лица мења жанр, да би истовремено и сами усмено-књижевни поступци били условљени магнетизмом одређених јунака, било историјских, легендарних, или митских.

Други модел би могли представљати следећи наративни обрасци:

Прастари интернационални приповедни образац о јунаку који убија змаја или аждају да би спасао девојку појављује се као предање, а у стихованом облику као балада, али и као епска песма (једним својим током везана за име светог Ђорђа, али и за друге јунаке).³⁴ У низу приповедака је једна од епизода у јунаковом трагању за авантурама, увек са истим редоследом мотива (жртвована девојка очекује аждају на обали језера; долази јунак, обећава да ће је спасти, легне јој у крило да одспава до битке; њена суза га буди; он се супротстави аждаји и победи је). Очигледно окоштао, овај склоп мотива је продуктиван, и у сваком делу, зависно од места где се налази, има и посебну функцију. У сваком случају, представља један из залихе клишетираних образаца у фонду традиције, при чему је његово понављање у религиозној литератури само утврдило његову популарност.

³² В. опширније: Нада Милошевић-Ђорђевић, нав. дело; Мирјана Детелић, *Урок и невеста...*, стр. 64-76; Снежана Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, библиотека Појмовник 9, Београд, 1997, посебно стр. 150, 160-161.

³³ Нада Милошевић-Ђорђевић, нав. дело, стр. 331-356.

³⁴ Исто, стр. 144 и даље.

Новелистички наративни образац о опклади у верност жене (АТ 882)³⁵ изграђен је на типским ликовима. Негативан јунак („наносилац зла“) се клади с мужем (у живот или богатство) да ће му обљубити жену. Успе да се увуче у њену собу (у сандуку уз подршку помоћника) и да угледа женин белег. У другој варијанти јој одсече део тела. Подневши „доказе“, увери мужа да му је жена неверна. Она, међутим, докаже своју невиност. Двоструки мисаони ток нарације чини заплет приче. Домишљата жена схвата уљезове намере и, од „трпног“ лика, постаје активни носилац главног, упоредног тока радње. Подмећући уместо себе слушкињу („лажног јунака“) држи уљеза у уверењу да му се подала. Књижевни поступак позајмљен од „варалице“ као усмене врсте, заснивајући заплет на неспоразуму, прати игру претварања наизглед побеђеног у победника, да би коначно пресецањем оба мисаона тока изнео истину на видело. Новела може да се продужи одлагањем разјашњења, што за последицу има контаминацију са другим типовима новеле о прогоњеној невиној жени.

Користећи само основну схему радње новеле (опкладу, неуспелу обљубу подметањем лажне јунакиње, и разоткривање доказа као невредних) епска песма се не задржава на психологији типских ликова. Дижући их са нивоа свакодневице, на план епско-националног достојанства, бави се динамиком њихових поступака, додељујућу негативну улогу историјском противнику. Нагласак остаје на домишљатости жене чија верност доприноси важности главног јунака (Марка Краљевића, на пример, у случају варијанте у Ерлангенском рукопису)³⁶.

Распрострањени тип лирске песме, коме је Вук дао наслов *Шта би која најволила*³⁷, послужио је као увод бајци о прогоњеној девојци (АТ 707). Пред уснулим момком гласно исказују жеље три девојке, да би у градацији до изражаја дошла жеља треће, која љубав ставља изнад пролазних материјалних вредности:

Најмлађа је говорила:
 „Ја би драга најволила;
 „Ти ћеш благо потрошити,
 „Ти ћеш руо подерати,
 „Ја ћу с драгим живовати.“³⁸

Претварајући, махом, момка у царевића, а жељу треће девојке у обећање да ће царевићу родити децу натприродних особина (златокосу, златоруку),

³⁵ Највећи број и прозних и стихованих варијанти изложио је још Павле Поповић. *Сабрана дела Павла Поповића, 3. Народна књижевност*, прир. Нада Милошевић-Ђорђевић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 34-43; вид. и В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, Гутенбергова галаксија, Београд, 1999 (2. издање збирке приповедака СКА, из 1927, прир. Снежана Самарџија), приповетка бр. 81, и напомене на стр. 523.

³⁶ Герхард Геземан, *Ерлангенски рукопис старих ерпскохрватских народних песама*, СКА, 1925, бр. 139.

³⁷ *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. четврта, бр. 447-454.

³⁸ Исто, бр. 449.

бајка почиње срећним браком, наставља се страдањем младе жене којој одузимају децу и подмећу другу, да би се, на крају све вратило у равнотежу.³⁹

У лирској балади *Заручница Ерцега Стјепана*⁴⁰ образац провере издржљивости девојке која се начини мртвом да се не би удала за недрагог, састоји се из готово једнаких поступака мучења које трпи чувени хајдук Мали Радојица⁴¹, под истом сумњом да се само чини мртав, само што је и текст и контекст песме епски.

„Ниј’ умрла, већ с’ улукавила“, констатује нежељени младожења у лирској песми.

„Ниј’ умро, већ се ућутио“, закључује Бећир-агиница у хајдучкој епизи. Ни на живу ватру, ни на гују присојкињу не реагују ни девојка Мара, ни хајдук:

Нити трену, нит се прену Мара.
Ни се миче, ни помиче Раде.

Она се готово изда кад је заголица Херцегова брада; он не може да одоли Хајкуниној женској лепоти.

Сегмент лирске баладе, постављен у средиште епског збивања, није само у функцији величања Радојичиног херојства, већ и његове неодољиве животне радости, виталности примерене јунацима хајдучке епике. На композиционом плану представља границу преокрета радње.

Прерастањем вербалне конструкције у поетску чињеницу, „реализацијом самог књижевног поступка“, његовим „преобраћањем у уметничку реалност“⁴², одиграва се духовито вербално надигравање у више жанрова, често испуњено и истом сижејном грађом. Бинарна структура постављања неизвршивих захтева се истим типом немогућности извршења пребацују на онога ко их је поставио:

У лирској, посленичкој песми *Кујунџија и хитропреља*:⁴³

Поручује кујунџија Јанко,
Поручује Јањи хитропрељи:
„Ој Бога ти, Јањо хитропрељо!
„Да ти пошљем малено повјесмо.
„Опреди ми шатор и кошуљу,
„А што теби од тога остане,
„Ти опреди себи у дарове.“

³⁹ В. Чајкановић, *Српске народне приповетке...*, бр. 63 и 64, и варијанте у напоменама, стр. 516-517.

⁴⁰ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига четврта, бр. 727; *Hrvatske narodne pjesme*, књ. VI, МН, 1914, песма бр. 13.

⁴¹ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига шеста, Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига трећа (*Пјесме јуначке средњијех времена*, 1846), прир. Радован Самарџић, Просвета, Београд, 1988, песма бр.51. Вид. варијанте: Павле Поповић, нав. дело, стр. 110.

⁴² Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Нолит, Београд, 1975, стр. 207.

⁴³ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига четврта, песма бр. 243.

Јања била мудрија од Јанка,
 Поручује кујунџија Јанку:
 „Ој Бога ти кујунџија Јанко!
 „Да ти пошљем малену парицу,
 „Сакуј мени в'јенце и обоце,
 „А што теби од тога остане,
 „Поткуј твога добра коња вранца,
 „Нека ти је међу браћом фала.“

У новели *Дјевојка цара надмудрила*⁴⁴ (АТ 875), цар захтева од девојке да му из варених јаја изведе пилиће; она скува и посеје боб, и поручује цару да ће боб родити, кад се из варених јаја излегу пилићи; он јој, затим, под претњом смрти, тражи да му из повесма лана начини „гумину и једра и све што је од потребе за један брод“, а она њему пошаље мали комад дрвета, да јој „од њега направи кућелу и вретено и стативу и све што требају“, па ће и она „њему направити све што наређује“.

У бајци *Златоруни ован* (АТ 513с)⁴⁵, на пример, неизвршиви задаци ће бити извршени захваљујући свезнајућем помоћнику, који ће поставити услове за њихово извршење. Устаљени пар Пропових „функција“ (постављање тешких задатака/ извршење задатака) ће омогућити даљи ток радње.

Када се ради о корелацији различитих врста приповедака и предања, треба имати у виду да је наративни систем прозних врста „једнотипски“. Иако је овај термин Проп употребио само за бајку, даља истраживања су показала да се може односити и на друге наративне врсте, у којима се такође појављују одређене синтагматске целине.⁴⁶ Прожимања између врста догађаја се на нивоу „дискурса“, објективизацијом атрибута ликова и начина на који се „функције“, тј. поступци ликова – актера, значајни за ток приповедања, испуњавају – типска радња материјализије. Другим речима, промена номенклатуре ликова, или инверзивна форма једне од јединица синтагматске целине, или измена логичких односа „функција“, омогућује мешање врста. Ако, на пример, у обичајеном пару функција: постављање задатка/извршење, до извршења не дође, отвара се простор за предање. Маћеха захтева од пасторке да прањем црну вуну начини белом. Вуна остаје црна. Пасторка

⁴⁴ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига трећа, Вук Стеф. Караџић, *Српске народне приповетке*, прир. Мирослав Пантић, Просвета, Београд, 1988, приповетка бр. 25 (1853). Варијанте: стр. 553; В. Чајкановић, *Српске народне приповетке...*, бр. 78 и напомене на стр. 522.

⁴⁵ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига трећа, приповетка бр. 12. Уп. В. Чајкановић, нав. збирка, приповетка бр. 39. и варијанте и паралеле на стр. 506-507. Уп. и Драгутин Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, прир. Нада Милошевић-Ђорђевић, САНУ, Београд, 1988, приповетка бр. 78 и варијанте на стр. 510.

⁴⁶ Нада Милошевић-Ђорђевић, *Прилог проучавању структуре српскохрватске народне приповетке. Новела – легендарна прича*, *Анали Филолошког факултета*, 1966, стр. 171-199 (поновљено у књизи: *Од бајке до изреке*, стр. 23-55); Е. Мелетински, *Структурално-типолошко проучавање бајке*, поговор у књизи: Владимир Проп, *Морфологија бајке*, Београд, 1982, стр. 307-313 (први пут објављено на руском, као поговор другом издању поменуте књиге Владимира Пропа, Москва, 1969).

умоли Бога да је претвори у мечку⁴⁷. Тако се цела бајка подређује исходном објашњењу о томе како је настала мечка и налази на граници између бајке и етиолошког предања. У другом примеру, у коме је узрочно-последична структура (прекршај/казна) идентична и у легендарној причи и у митском предању и обе врсте служе илустрацији норме, зависно од врсте мења се природа „функција“. У легендарној причи казна може бити привремена, у предању је увек коначна. (Грешнику који убије човека који је отишао да скуди девојку, претходни грехови се опраштају;⁴⁸ лакоми рудари, који Сребрног цара хоће да изнесу из земље, остају потопљени)⁴⁹. Однос између наративне схеме и лика, уколико су његови атрибути у традицији утврђени, однос је сталне узајамне зависности. Свети Илија ће у легендарној причи бити кажњен зато што је непослушном сељаку спалио жито. Вид његовог прекршаја појављује се у оквиру делокруга који се подразумева његовим основним атрибутом утврђеним у традицији. Подела улога дели се према компетенцији ликова, те се сходно томе типска радња и реализује.⁵⁰

Једном усвојени кодекси понашања (поштовање родитеља, једнак однос према богаташима и сиромасима) поступком двоструког моделовања, појављују се у виду образаца културе у свим жанровима. Као захтев у епској песми (*Краљевић Марко и Бег Костадин*)⁵¹, као казна у бајци (*Усуд*)⁵², као опомена у легендарној причи (*Звао Бога на славу*)⁵³.

Увек исто, клиширано реаговање природе на грешност и невиност, појавиће се у виду слике како у лирској, тако и епској поезији. Предање када је једноепизодично, обухватиће само позитивну или негативну објективизацију⁵⁴. Како овакви примери представљају симбиозу анимистичког начина мишљења и еволуције цивилизацијских мерила, овако згуснути, представљаће својеврсну закључну формулу.⁵⁵

⁴⁷ Драгутин Ђорђевић, нав. дело, бр. 60. Уп. Чајкановић, нав. збирка, бр. 207 и варијанте уз приповетку.

⁴⁸ *Од како се земља охладила, прозни облици српске народне књижевности и мале фолклорне форме*. Прир. Нада Милошевић-Ђорђевић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997 (прип. бр. 36). Варијанте: Иста, *Заједничка сижејно-тематска основа...*, стр. 244-245.

⁴⁹ Исто, бр. 94. Вид. опширније: Zoja Karanović, *Zakopano blago – život i priča*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1989.

⁵⁰ Вид. опширније: Снежана Самарџија, нав. дело, стр. 148 и даље.

⁵¹ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига пета, Вук Стеф. Караџић, *Најстарије пјесме јуначке*, књ. I, прир. Радмила Пешић, 1988, песма бр. 60.

⁵² *Сабрана дела...*, књига трећа, *Српске народне приповијетке*, бр. 13. Вид. варијанте у напоменама уз нав. збирку Драгутина Ђорђевића.

⁵³ В. Чајкановић, *Српске народне приповетке...*, 116; варијанте на стр. 534.

⁵⁴ *Ђерзез Алија*, Записи, Цетиње, 1928, стр. 303.

⁵⁵ О завршним формулама овог типа, које представљају песничку слику (кажњавање жене, нпр.) вид. Мирјана Детелић, *Урок и невеста...*, стр. 211-212. Људско кажњавање греха у односу на чудо којим реагује природа кажњавајући грешника а награђујући праведника, по свој прилици је старије датума.

За девојком која је братимила туђина да је преведе преко „горе црне“, а онда се наљутила што је није обљубио:

Она гора зелена вехњаше;
Којом пође они туђин јунак,
Она гора суха зелењаше.⁵⁶

У епској песми о Находу Момиру из Вукове збирке⁵⁷ давина на коју су обесили Момира и Гроздану

Давина се сува помладила
И зеленим улистала листом
И бијелим уцватила цвијетом.

А „јела зелена“ на коју су обесили девет клеветника, девет везира:

Ал'зелена усанула јела,

У бугарштицама о браћи Јакшићима⁵⁸ Митар (у другој варијанти Стје-пан) ће доказати да је лажно потворен тако што ће обгрљивши суво дрво јаворово, оно процветати, а са мрамора, студеног камена, на који ће стати, вода потећи.

Наративни обрасци испуњени различитом сижејном грађом о којима је било речи, само су неке од узорака из широког фонда усмене традиције. Њихов обим се креће од обухватања појединих поступака јунака значајних за сам ток радње (да се послужим Проповом терминологијом) до свеукупне радње.

У досадашњим радовима који су са успехом бавили теоријом и приме-ном формула, ревидирањем самог појма, семантички и књижевно-естетски продубљујући функцију формула, акценат је био пре свега стављен на увод-не и завршне формуле и сходно томе на њихову улогу у генерисању основ-ног „текста“, што представља један сасвим нови приступ, који је у своје две поменуте књиге о епској поезији увела Мирјане Детелић, док је Снежана Самарџија разматрала улогу иницијалних и финалних формула у прозним облицима.

Ми смо, у овом рад,у посматрали понашање наративног обрасца, упо-редно постојање и преношење наративних, сижејно-структурних целина и њихових сегмената у различитим жанровима као последицу формулативно-сти која прожимање између жанрова и омогућује. Већ самим тим што смо се ограничили само поједине узорке, многи наративни обрасци су изостављени.

За сада, оно што прво пада у очи јесу *афинитети између врста*, и на-равно на дијахроном плану, којим се нисмо посебно бавили, афинитети из-међу грађе и врсте.

⁵⁶ *Народне песме у записима XV-XVIII века*, прир. Мирослав Пантић, Просвета, Београд, 1964, стр. 153 (*Гиздава дјевојка и туђин јунак*). Уп. *Ерлангенски рукопис*, песма бр. 100.

⁵⁷ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига пета, *Српске народне пјесме*, књ. II, песма бр. 30.

⁵⁸ В. Богишић, нав. дело, песме бр. 41 и 42.

Етиолошко предање својим тумачењима о настанку појединих појава, може се исказати и у стиху, при чему није тешко открити изворни облик.

Историјско предање се пре свега бави јуначком епском биографијом, што чини и епска песма. Обе врсте користе њене веће или мање наративне синтагме, чије се конститутивне јединице појављују по узрочно-последичном редоследу.

Притом приоритет обично припада предању, као фундаменталној, а самим тим и једноставној врсти.

Демонолошко/митолошко предање својом једноставном структуром о колизији митског и људског бића, као и последицама које из те колизије произлазе, може представљати основу наративну формулу бајке, баладе и епске песме.

Посматрана грађа наводи на закључак да предања помажу развој себи компатибилних усмених врста. И то на два начина. Увођењем у сложеније жанрове, у етнографији и историји већ усвојених атрибута ликова и делокруга њихових поступака сходно одређеној култури. И, уколико се ради о фабулатама, иницирањем сижејних схема.

Лирска песма, са своје стране, може да се угради као својеврсна уводна формула у епску песму, али и у приповетку. Може да се смести у њихово средиште, не само као огољена структура, већ и као композициона целина испуњена садржином. Свеукупна наративни образац свадбене обредне поезије и њених сегмената појављује се и у епским песмама о женидбама јунака и у бајкама⁵⁹.

И предање и лирска песма као једноставнији облици играју улогу *посредника* између парадигматичког и синтагматичког нивоа усмене уметности речи, и могу послужити као залиха уметничких поступака. Сложенији жанрови попут бајке или епске песме, на пример, преузимају не само поједине структуре из ових „једноставнијих“ облика, већ често и њихове идејне схеме. Књижевност се обликује унутар књижевности, како би рекао Фрај, не спољним путем⁶⁰, или, другачије речено, књижевни текстови настају из већ постојећих књижевних целина, прихваћених у традицији, прелазећи из једног у други усмено-књижевни традицијски модел, како то сагледавају руски семиотичари. Прилагођавају се жанру у који долазе, али и доносе особености свога жанра. У оквиру сложенијих жанрова прожимање је често двосмерно (да споменемо само односе између бајке и епске песме, бајке и новеле, на пример).

Са друге стране, жанрови прихватиоци прилагођавају дискурзивну страну сижејне схеме посредничких жанрова *наративној логици* свога жанра,

⁵⁹ Вид. Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992, стр. 230-253 (*Сиже и мотив. На примеру песама о јуначким женидбама с препрекама*) и Светлана Марковић-Штрбац, *Мотив женидбе у српској народној бајци*, Чигоја штампа, Београд, 2004.

⁶⁰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey. 1973, p. 97.

пре свега давањем или укидањем важности ликовима који се већ налазе у оквирима наративног обрасца, водећи рачуна о атрибутима ликова и дело-кругу њихових поступака. У својеврсном *напону између грађе и врсте* којој се грађа отима или јој се прилагођава, преовладаће једна или друга тенденција, од чега ће зависити и легитимација врсте.

Цео систем усмене књижевности функционише захваљујући својим формулативним својствима и може се сагледати као међуоднос динамичких, поливалентних структура спремних да упију сижејну грађу, која постаје заједничка својина различитих жанрова, зависно од афинитета између врста. Притом, треба имати у виду да су промене које се догађају у току историјског развоја и оне које у датом тренутку настају у оквиру једног жанра – међусобно комплементарне, чему је допринело и само синкретично порекло вербалног фолклора. Са становишта историјског развоја, треба узети у обзир и својствености одређене традицијске културе, етничке, националне средине, које се неминовно реперкутују не само на садржину, него и на обликовање усмене уметности речи, те у том смислу споменути и изврсно запажање Вида Латковића да на нашем поднебљу „догађај или неко збивање врло често чини окосницу лирске песме, па су тек посредно преко једног таквог догађаја изражена осећања, мисли, схватања и веровања“⁶¹, што је, додали бисмо, била посебна погодност за прерастање лирских песама у баладе и епске песме. Размишљање у истом правцу одвело би нас до карактеристичног закључка Ватрослава Јагића из 1868. године о јачини епског импулса у нашем усменом стварању, који је утицао на транспоновање прозних врста у епске оквире.⁶²

Границе врста размичу се, међутим, онолико колико прихватање поетских традиционалних образаца из историје, културе, цивилизације из других књижевно-поетских система и непосредне али стилизоване свакодневице не угрожава опстанак врсте и њен основни идентитет, све док супротстављања различитих система не доведу до стварања новог, и потпуног гашења старог.

Иако смо свесни да би потпуни увид у паралелно постојање свих наративних образаца у фонду стиховане и прозне усмене традиције, а затим у цео систем њихових прожимања, могао да пружи само један систематски замишљен каталог (а њега је, колико смо обавештени, већ припремила израелска научница Хеда Јазон), неке од основних типова корелација било је могућно уочити.

⁶¹ Видо Латковић, *Народна књижевност*, I, Београд, 1967, стр. 227.

⁶² Vatroslav Jagić, *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*, Rad JAZU, 1868, II, стр. 223-224; 226.

Nada Milošević-Đorđević

PERMEATION OF THE GENRES OF ORAL LITERATURE
AND THEIR SURROUNDINGS

Summary

The author presents a retrospection of past approaches to the theory of oral genres. These approaches made use not only of poetics, but also of linguistics, mythology, history, and the fields of so-called nonverbal communication. The second part of the text studies permeation of classical genres accepted in folklore studies, with the conclusion that, since the system of oral literature functions thanks to its formulaic qualities, it can be viewed as an interconnection of dynamic, polyvalence structures ready to absorb narrative material that becomes common property of different genres.

МИОДРАГ МАТИЦКИ (Београд)

Пословице као основа народне библије

САЖЕТАК: На основу 1200 пословица о народној вери, забележених у периоду од 1787. до 1877. године о Богу, ђаволу, свецима, реконструисана је основа религије српског народа, у којој се снажно прожимају стари пагански слојеви са хришћанским учењем. Посебно су истакнуте оне пословице које су резултат процеса христијанизације, као и пословице које имају значајну улогу у структури „побожних и митологичких“ епских народних песама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пословице, Бог, Дабог, ђаво, зла жена, Библија, христијанизација, побожне и митологичке епске народне песме.

Захваљујући Милораду Радевићу, последњих година је сабран и у одговарајућим појмовницима учињен прегледним веома богат корпус српских народних пословица забележених у периоду од 1787-1877. године – више од десет хиљада пословица и изрека. Поред посебних књига пословица Јована Мушкатировића (*Причте или ти по простому пословице*, Беч, 1787; Будим, 1807) и Вука Караџића (*Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*, Беч, 1849), као и књига у којима су, поред осталог, објављене и пословице: Теодор Влаић, *Србски венац*, Београд, 1850, Милан Ђ. Милићевић, *Часови одмора*, Београд, 1858), овим прегледом су обухваћене и збирке пословица објављиване у листовима, часописима, забавницима и календарима (*Додатак Србским новинама* (Беч, 1818; 1820), *Даница* (Беч, 1827), *Забавник* (Београд, 1833), *Бачка вила* (Нови Сад, 1844-1845), *Подунавка* (Београд, 1844-1845), *Србско-далматински магазин* (Загреб, 1847-1849; 1861; 1869; 1871), *Календар* Светозара Стојадиновића (Пешта 1848), *Световид* (Темишвар, 1852), *Србске новине* (Београд, 1852), *Седмица* (Нови Сад, 1853; 1858), *Шумадинка* (Београд, 1856), *Летопис Матице српске* (Нови Сад, 1858-1863; 1865-1871, 1876-1877), *Годишњак велики календар Војводства Србије* (Нови Сад, 1863), *Крин, србско-народни календар* (Београд, 1864), *Земљак* (Нови Сад, 1871), *Јавор* (Нови Сад, 1876), *Панчевац календар за народ* (Панчево, 1877).¹ У корпусу са више од десет хиљада изрека и по-

¹ Корпус народних пословица и изрека објављених од 1787. до 1877. године: *Даница* Вукове задужбине за 2003, стр. 232-233. Поред Јована Мушкатировића и Вука Караџића, пословице су бележили: Стефан Ференчевић, Самуило Илић, Димитрије Давидовић, Тео-

словица Бог се јавља у 746 примера, а рачунајући и остале пословице и изреке које се тичу народне религије (анђела, светаца, небеса, ђавола) укупно их је 1191. Чињеница да и у речнику Библије, поред појмова: човек, глава, зло, истина, кућа, време, вода, Бог спада у групу најфреквентнијих појмова, да је однос према Богу у науци утврђен када је реч и о Старом и о Новом завету, учинили су занимљивим питање каква је позиција Бога у српским народним пословицама, како је народ у најстаријој форми сабирања искуства и мудрости видео и одиста прихватао Бога, шта чини основу народне религије.

Треба нагласити да је највише пословица из корпуса који је утврдио Милорад Радевић забележено на периферији, од Срба у Далмацији и из јужних крајева Аустријског царства, где је било снажнијег прожимања култура народа који су живели на тим просторима. Али, сакупљачи, почев од Мушкатиновића, бирали су оне пословице других народа, чак и на другим језицима, које су се примиле у српском народу. Некада груби преводи пословица на српски прелазе у народ где доживљавају редакцију (понародњавање) и прилагођавају се духу српских народних пословица. Неке се чак и ијекавизирају (ту је евидентан велики допринос Вука Караџића када је преузимао раније објављене пословице), не би ли се што потпуније укључиле у укупан корпус српских народних пословица. Значи, нека мађарска пословица у Војводини бивала је у усменом преношењу коришћена као део живе усмене вишејезичке традиције а, потом, доживљавала је посрбу и постајала делом српске усмене баштине. Сличан процес одвијао се и у Кнежевини Србији. Са Турцима до српског народа стизала је и традиција Блиског истока, па је вековима доживљавала редакцију. Тај процес био је олакшан захваљујући томе што су у директном додиру са народом муслимани били турске старешине, па се језик није јављао као препрека. О томе најбоље говори сведочење да се „у Србији, особито по варошима, може чути и од нашијех људи“ турска пословица „Цин башка, шеитан башка.“ /Друго је див, а друго ђаво./ Посебан ток понародњавања, усмене редакције, доживљавале су пословице других култура које су ушле у народ преко књига. У том смислу веома значајну улогу одиграло је дело Доситеја Обрадовића, писано у основи народним језиком и препуно мудрих изрека и пословица преузиманих и од народа који су живели подаље од Срба, али и из књига на многим језицима којима је Доситеј владао.

У том сложенем односу паремија на мултиетничким просторима, веома је важно издвојити пословице у којима се говори о апстрактним појмовима, али у којима је у већем степену изражен дух српског народа. Такве су

дор Влаић, Јован Балугџић, М. Чокрљан, Јоаникије Памучина, Љубомир П. Ненадовић, Ђорђе Натошевић, Ђорђе Рајковић, Филип Радичевић, Јован Јовановић Змај, Каменко Делић, Светозар Мл. Бајић, Милан Ђ. Милићевић итд. У *Даници* Вукове задужбине за 2004. и 2005. годину Љиљана Стошић је објавила речник *Црквени појмови у пословицама и изрекама* којим су обухваћене пословице и изреке све до наших дана.

групе пословица о Богу, ђаволу, свецима, цркви, вери, али и оне о истини, правди, кривди, слободи, новцу, пријатељству, љубави, породици, бинарној опозицији *свој-туђ*, језику, речи. У њима разазнајемо да је српски народ био у стању да изрази своје виђење веома сложених система друштвених вредности, своја веровања, своје табуе, кодекс понашања, оно шта ваља а шта не ваља чинити, назоре захваљујући којима је кроз векове успевао да опстане у злим временима ропства и класне подређености, како се охрабривао за отпор и борбу за ослобођење од ропства итд. Овако тематски груписане пословице одиста чине систем народне мудрости на којем почива вековни опстанак српског народа као историјског народа.

Издавање пословица о Богу први је корак да се дубље открије суштина духовности српског народа. У Старом и Новом завету, у књигама у којима је фиксирана, поред јудеистичке, и основа духовности огромног, хришћанског дела човечанства у протекла два миленија, централно место заузима троугао: Бог, Бого-Човек и Човек. Исто тако у српским народним пословицама и изрекама, са причама које су им претходиле или које, као разраде, из њих произилазе, налазимо основу духовности српског народа. Пословице са причама (већина прича је поборављена у процесу уопштавања), има дејство слично алегоријским Христовим беседама, на пример, које увек имају поруку са вредношћу подуче о вери, која, слично пословицама, може да се користи и често се користи и без те приче.

Разлике које се могу утврдити компаративним изучавањем позиције Бога у Старом завету, Новом завету и у српским народним пословицама, говоре о специфичностима које важе за наш народ и његову усмену традицију, било да су парадигматске за одређену епоху (гледано и дијахронијски и синхронијски), било да припадају самој језгри која одређује националну препознатљивост у свим временима. Тако, док у Старом завету цео систем порука за наук и владање почива на односу Бог – Човек, у Новом завету на сложенијим структурама: троугао Бог – Богочовек – човек, четири јеванђелиста, два наест апостола, војска анђела и архангела, са архангелом Гаврилом на челу, те светаца, у српским народним пословицама о Богу доминантна је бинарна опозиција. Готово све пословице о Богу могу се сврстати по систему бинарних опозиција, што је у складу са усменом традицијом: Бог даје – Бог узима; Бог кажњава – Бог прашта; Бог – Човек; Бог – Ђаво; Бог – цар (владар на земљи); Бог помаже – Бог одмаже; Бог господар живота и смрти; милује и кара.

У српским народним пословицама до изражаја долазе два религијска система. Из прастарог, словенског митолошког основа преузет је систем хијерархије богова. Постоји читав сплет пословица које говоре о односу Бога, свемоћног „старог господара“, најјачег, према анђелима и свецима као божанствима другог реда. Бог се истиче као неко ко је „најјачи“, као сила са којом се није шалити. Он предводи „сложну војску“, као и свако паганско божанство јогуни се и спреман је да безразложно кажњава. Његова воља је

изнад воље светаца, од њега нико не може утећи, он је и судија. У неким пословицама истиче се велики страх од Бога („Бог и батина“, „Бог и помози бог“), Бог је свевидећи, чудотворац, најбогатији („Богат је Бог.“), и добар и зао („До зла Бога“), он обележава људе, роваша појединце, не заборавља, не може се преварити и подмитити, он заповеда и са срећом, чини шта хоће, док човек чини само оно шта може.

На пагански слој паремијског искуства као да указују пословице: „Свако свог бога има“ или оне у којима се помиње Бог правде као неко посебно божанство задужено за правду и кривду (Усуд – ?). Пословицу „У Бога су вунене ноге, а гвоздене руке“ треба повезати са оном у којој се истиче да је све у божјим рукама („У Бога су пуне руке“, „Све је у Божјој руци“, „Сви смо ми у Божјој руци“). Када је реч о слојевима на које нас упућује празноверје, треба истаћи пословицу „У Бога су враџбине“, као и оне „Није залуд Бог не дао кози дугачки реп“, „Полако Божја кола иду“, „Тријес те Божји убио“, „Правога Боже /муњом/“. Свакако треба у пословицама разликовати „крсте липове“ од „часнога крста“.

Пословице у којима се помињу Бог и Ђаво веома су бројне. И Ђаво се у неким од њих исказује у множини („сви ђаволи“). Пословице у којима се скреће пажња да и ђаволу треба упалити свећу, ако њему једну, Богу две – говоре о тежњи да се измери однос божјих снага и црних сила. Свакако, респект постоји и Ђаво и његова пратња заузимају значајно место у пантеону српских народних пословица.

У пословицама забележеним од 1787. до 1877. хришћански утицај ипак доминира, посебно у пословицама у којима се инсистира на синтагми „један Бог – једна вера“, „Бог је створитељ света“, „Бог је господар душе“, или се у везу доводе Бог и црква („Бог је шалу оставио, а ђаво цркву.“, „Где год Бог имаде своју цркву, ту ђаво хоће да подигне своју црквицу.“). У њима, најчешће, налазимо „проповедне“ поруке: „Бог створитељ света.“, „Земља по земљи ходи.“ /човек једнако земља/, „Бог дао кравицу, Бог ће и травицу.“ /Бог као створитељ света/, „Живот му од Бога.“, „Бог је дао живот, Бог ће дати и здравље.“, „Бог ти здравље дао!“, „Ко мир љуби, Богу служи.“, „Ко с Богом почиње, све сретно дотиче.“, „Учини добро и Бог ће ти добром вратити.“, „Бог чисто срце воли.“, као и низ пословица у којима се истиче: Бог чува („Ако Бог не чува града, узалуд је ограда.“, „Бог је рекао чувај се, и ја ћу те чувати.“ /Немој зла радити а на Бога се ослањати./), срећа је од Бога („Бог срећом заповеда.“, „Бог срећу дели.“, „Бог ти добро дао!“ /Добра ти срећа./), од Бога је власт („Бог даје владање и узима.“), Бог милује и кара („Бог кога милује, онога и кара.“), Бог прашта („Бог сваком прашта, ко се од срца покаје.“, „Бог га прости.“, „Бог дуго кроз прсте гледа, ал’ не довед.“), Бог помаже („Благо томе коме Бог помага.“, „Где Бог помаже, све лако иде.“, „Где Бог помаже, онде је сваки посао лак.“, „Бог помаже лежаку, као и тежаку.“, „Бог онда помаже, кад види да ми никако више не можемо.“, „Бог говори помози се сам, помоћ’ ћу ти и ја.“, „Бог даје, ама мора и човек да руке

пружи.“), Бог је свезнајући („Бог знаде, како ваљаде.“, „Бог зна шта је за боље.“, „Бог најбоље зна, шта и како ваља да буде.“), Бог је вечан („Све је за време, а Бог довека.“). Бог прашта, Бог је милостив (посебно према беднима, сиромашнима и невољнима), Бог благосиља, Бог воли рад и молитву, Бог се изједначава са љубављу („Где је љубав, ту и Бог.“), истином, миром („Где је мир, ту и Бог.“, „Ко мир љуби, Богу служи.“) и слогом. У оваквим пословицама истиче се: „Богу није ништа немогуће.“, „Богу је Бог на небу.“; помињу се небеса као Божја кућа („Божја кућа и ваша.“).

На „уређивање односа“ човека с Богом упућују пословице које се тичу молитве („Бог се с молитвом умилистави.“, „Бог се ваља измолити.“, „Не многе молитве, него чисто срце Бог гледа.“, „О, Боже, дај ми оно што је за мене.“ /Ово се истиче као *чиста молитва*./, „Боље је служити Богу, него људима.“), или којима се утврђује кодекс понашања верника („И Бог се седми дан одмарао.“, „Мати је човеку после Бога, прва светиња на свету.“, „Ђе се старији не чују, ту Бог не помаже.“, „У људи је посао, а благослов у Бога.“). Посебним пословицама указује се на грехе („Један је Бог без греха.“, „Да није гријеха, не би стале све душе у рај.“, „Злоба једе душу, ко рђа гвожђе.“, „Ко о злу мислио, зло му Бог дао.“, „Зла савест, готов пакао.“, „Ко се људ’ма не смилује, неће ни њему Бог.“, „Ко на Бога виче, сам себе хули.“). У хришћанском духу изговарају се следеће заклетве: „Тако ми Богова дома!“, „Тако ми душа царовала!“, „Тако ми пријестола Божјега!“, „Тако ми Створитеља!“, „Тако ми четворо Јеванђелије!“, „Тако ми четворо поста!“, „Тако своју вјеру не изгубио!“, „Тако своју вјеру не преврнуо!“, „Вјера и Бог!“, као и поздрави: „Бог и Божја вјера!“, „Бог с вама!“, „Бог с нама!“, „Бог с нама и анђели Божији!“, „Божја (ти) вјера!“, „Бог ти помогао!“

Занимљива је руковет пословица и изрека којима народ успоставља однос Бога и власти, оличене у цару, свестан каква је позиција у тим односима малог и незаштићеног човека, посебно у време ропства под Турцима: „Бог високо, а цар далеко.“, „Цар је далеко, а Бог високо.“, „Бог на небу, а цар на земљи.“ /заповеда/, „Бог гријехове, а цар дугове.“ /опрости/, „Старија је Божја, но царева.“, „Бог дао, а цар нема шта узети.“, „Богу Божије, а цару царово.“, „Дајте цару царово, а Богу Божије.“, „Ни Богу колача, ни цару арача.“, „Божије заповједи и царева тајне хранити ваља.“, „Заповеди Божије чувај, а тајне царева храни.“, „Воља Божија, а суд царев.“. Заклетве: „Тако ми цара небескога!“, „Тако ми царства небескога!“

Веома су бројне пословице и изреке о Богу као праведном судији („Бог је судија свем свету.“, „Бог ће свима судити.“, „Бог правду брани.“, „Правда је у Бога, а да у кога!“, „Тако ми правде Божје!“, „Бог је милостив, ал’ је праведан.“, „Бог је спор, али је достижан.“, „Бог неваљале за судњи дан чува.“, „Тако ми страшног суда.“, „Бог не суди сваки осми дан.“, „Ако те онај пре који те и суди, онда само од Бога ваља суда искати.“). Овим пословицама веома су блиске пословице о одмеравању односа сила Божијих и земаљских: „Сила Бога не моли.“, „Сила Бога не моли, а правде не пита.“, „Без

Божије воље, ни влас с главе не пада.“, „Све се мијења, до воље Божје.“, „Свега је мање до воље Божије.“, „Види онај који ведри и облачи.“ /Бог/, „Бог је јакостан.“, „Бог је јак.“, „Сила Бога не моли, а Бог силу још мање.“, „Сила је у Бога (једнога).“, „Свачија је сила до времена, а Божја довијека.“. Заклетва: „Тако ми силе Божје.“

Дабог у српским народним пословицама

Визија Бога у пословицама и изрекама у великој мери чини основаним закључке Веселина Чајкановића изнете у студији „О врховном богу у старој српској религији“.² Чајкановић истиче као основне одлике примитивних, паганских богова следеће особине: божанску завист, немилосрђе, често безразложно и преоштро кажњавање, увредљивост, непредвидивост поступака. Иако је у великој мери извршен и приведен крају процес христјанизације, у пословицама из 18. и 19. века итекако се овакве особине приписују Богу. Поруке прича о Богу на које указује Чајкановић своде се на то да се људи не смеју „мешати у Божју работу, јер Бог који облачи /доноси невреме, зло/, он и ведри“. Тако Чајкановић у причама посебно издваја поступке светог Саве у којима до изражаја долази његова блискост боговима доњег света, Дабогу као богу даваоцу, дароваоцу (свети Сава пристрасно даје ономе што дар не заслужује, а ускраћује га ономе за кога бисмо очекивали да ће га добити).

Пословице у великој мери потврђују и Чајкановићево довођење у везу Дабога са прастарим словенским Црнобогом (Дажбогом, Стрибогом), као и претпоставку да овај бог словенског пантеона доста касно, под утицајем хришћанства, добија прерогативе злог, црног бога и ђавола. Он с правом полази од претпоставке да богове у „природним“ религијама „није методски делити, према моралним особинама, на добре и зле – сви они могу бити и добри и зли“. О томе говоре народне пословице: „Ни ђаво није онако црн као што људи говоре.“, „Ни ђаво није онако црн, кано што га пишу.“, „Ни враг црн, ни мати му бијела.“ Најзад, црна божанства не морају бити зла божанства. Црна су јер је њихово царство доњи свет, односно њихова област владања је и црна и мрачна.

Резултати истраживања у овом раду показују да је у пословицама са паганском основом, све време реч о највећем богу доњег света (Dis pater). Познијег су настанка пословице у којима је ђаво приказан као оличење зла, мада и ту налазимо атрибуте којима се у старој религији одређивао Дабог (опанци, ковачко умеће): „Бог чуо, а зла срећа /ђаво/ не чула!“, „Бог чуо, а ђаво не чуо!“, „Ђаво не оре и не копа, него све о злу ради (мисли).“, „Греј, ђаволски смеј.“, „Враг ни сам себи није добра учинио.“, „Доста је ђаво опанка подерао, док је /то и то/ учинио.“ /навео некога на зло/, „Много је враг

² Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, СКЗ, Београд, 1973, стр. 307-462.

раздро опанака, док је оно свршио.“, „Ко ђавола један пут на конак прими, има увек у кући пакао.“, „Ко ђавола један пут на својим колима повезе, мора га после увек возити.“, „Коме ђаво кроз кључаоницу провири, томе ће скоро и у собу ући.“, „Ко новца има, има једног ђавола, а који нема, има два.“, „Ко с врагом тикве сади, сломиће му се о главу.“, „Снијеће њему ђаво јаје.“ /зло ће проћи/. У пословицама се и знање, често, изједначава са злим (враџбином): „Зна више од ђавола“, „Зна ђавола на леду потковати.“ /лукавац, човек ђаволског ковачког заната/, „Потковао би ђавола на леду.“ /ковач/, „Зна и где ђаво свој конак има.“

У пословицама је изоштрено уобличена позиција човека у зеву, како би рекао Васко Попа, између доњег и горњег света. На горњем свету, у небесима, налази се божански престо, до тамо се стиже проласком кроз тесна врата (у предању – небеска капија): „Душа једна врата има.“, „Тесно ко пут у рај.“ Човек је распет између Бога небеског и оног другог хтонског, бога подземног света. Они се боре за човечију душу („И Бог душу причека.“, „И ђаво душу причека.“), из пословице у пословицу народ одмерава њихове моћи. Зато у овим боговима ништа није само црно или само бело. То је суштина паганске основе народне библије („Благо томе, коме се и анђели и ђаволи сложе.“).

Чајкановић истиче да господар доњег света, Дабог, има важну дужност да „сунце спушта на земљу и диже на небо“, да је он „у исти мах и *хтонично* и *соларно божанство*“. У овом контексту треба сагледати и приче и песме о крађи и прекрађи сунца, у којима значајну улогу има свети Јован, па и свети Сава, који су особите субституције некадашњег хтонског бога Дабога.

Паганска основа старе религије уграђена у пословице подразумева бинарну опозицију *бело* – *црно*: Бог мртвих – Бог живих; Бог доњег – Бог горњег света („Не види белог бога.“). По Чајкановићу, израз „бели бог“ значи исто што и небо, небески бог, бог громовник. Ни онај други бог, из Вишњићеве песме „Смрт Марка Краљевића“ – „Бог стари крвник“, није антипод „правога Бога“. Узимање душе, живота, по схватању патријархалног човека, јесте враћање дуга Богу; Бог душу даје и он је с правом узима назад („Дужан Богу душу.“, „Дужан и душом.“). Свети Аранђео, иако душовадилац, хришћанска замена за старинског бога доњег света, назива се, такође, крвником, а веома је поштован, цењен и популаран светац. Све то наводи на закључак да је такав бог „равноправан супарник Божи“. У овом контексту посебну вредност имају верзије изреке: „Тако ми враг анђелу душу не отео!“, „Тако ми враг анђелу душу не понео!“

Чајкановић у Дабогу, хтоничном божанству, богу вукова, пастиру, богу који одређује судбину човеку још на рођењу, пророку, родоначелнику целог народа и самим тим националном богу који је у директној вези са старим словенским богом Световидом, види „епиклизу нашег великог националног бога“: „Дабогово име сачувано је до данашњег дана, не као цело име, него као хипокористика, за ђавола: најглавнији ђаво, наиме, назива се *Даба* или *Дабо*, или, најчешће, *Хроми Даба*“.

Да је у пословицама и изрекама, у великој мери, поред хришћанског заступљено и паганско виђење Бога најбоље говоре следећи примери: „Бог је стари господар.“, „Бог је јак!“, „Бог је стари давалац.“, „Бог дао, Бог и узео.“, „Бог даје живот, Бог и здравље.“, „Бог даје што нам треба, а не што хоћемо.“, „Бог даје шта он хоће, и како он хоће.“, „Бог даје, ал’ не кад ми хоћемо.“, „Ни да Бог.“ /Не дао Бог./, „Да Бог да ...“ /већина кетви тако почиње/, „Бог је стари чудотворац.“, „Бог не прима којешта.“, „Бог мора бити измољен.“, „Бог се с молитвом умилокрђава.“, „Бог се не да подмитити.“, „Бог се не да варати.“, „Бог ником дужан не остаје.“. О вези овога бога са Хромим Дабом и ђаволом најбоље говоре пословице: „Однеће те Роми Даба.“, „Док га Даба не навуче да врат сломије, не смири се.“, „У Бога су врацбине.“ Чајкановић као важну одлику Дабога истиче да је он *громовник*, да поседује моћ коју ће, у процесу християнизације, преузети свети Илија. У којој мери су у пословицама међусобно испреплетани утицаји старе вере и хришћанства најбоље говори пословица „Узврдао се као ђаво испред грома.“, коју прати следећа прича: „Приповиједа се да Бог громовима бије ђаволе, и зато, веле да се не ваља крстити кад грми, јер ђаво у невољи може утећи под крст, знајући да гром у крст неће.“

У повећем корпусу пословица и изрека о ђаволу јасно се могу уочити колебања у народном веровању. Визија ђавола, врага, сотоне из предања и приповедака увелико се у пословицама потврђује. Више пословица говоре у прилог тези да народ ништа не прихвата до краја као црно или бело, а да је разлог томе продужени снажан утицај старе религије: „Ако је и црн, није ђаво.“, „Враг и ђаво, оба су црни.“, „Богу једну, а ђаволу две свеће зажећи ваља.“, „Упали Богу свећу да ти помаже, а врагу да ти не науди.“, „Богу се моли, ал’ ни ђавола не срди.“ /не вређај/, „Добар је Бог (али су и ђаволи јаки)!“, „Ђаво има више од дванаест апостола.“, „И ђаво чува своје.“, „Чува и ђаво, ко се његов назвао.“

Као и Бог, и ђаво граби душе: „Испизмио се (на њега), ко ђаво на грешну душу.“, „Кад ђаво душе вата, он добру душу на мамак метне.“, „Продао душу ђаволу.“, „Радује се ко грешна душа ђаволу.“ Ђаво као и Бог „не спава“ („Враг не спава.“, „Ђаво не спава.“), зна шта је право („Зна и ђаво шта је право.“ /али неће да чини/), и он је старо божанство („Зашто враг зна много? – Зашто је стар.“), и он уме бити милостив („И ђаво је оном анђеол, ко га милује.“), најзад, „Човек је човеку, ил’ анђеол, ил’ ђаво.“, и ђаво се може умилокрвити жртвом („И ђавола ћеш поклоном задобити.“), и свако свог ђавола има као и бога („Кад се твој враг родио, онда је мој гаће носио.“, „Кад су се твоји ђаволи рађали, моји су у колу играли.“). Тражећи неку златну равнотежу, народ се ослањао на мудрости оваквих пословица: „Ни по Богу, ни по ђаволу.“, „Није ни једна црква тако света, а ни једна мантија тако скромна, да не би ђаво по који буцак у њој имао.“, „Ко близу пакла живи, ваља и с’ ђаволи у пријатељству да стоји.“

Изоштрено постављена бинарна опозиција Бога и ђавола у пословицама знак је снажнијег утицаја хришћанства. Ту се бог јавља, преко светог Петра, као господар раја, а ђаво (ђаволи) пакла. Свако од њих душе граби да испуни један од та два простора: „Кад те ђаво амо за једну длаку ухвати, онда се не брини како ћеш у пакао доћи.“. Бог у овом корпусу пословица носилац је добра, а ђаво зла: „Ко добро чини, од Бога је; ко зло, од ђавола.“, „Коме Бог, том и сви ђаволи.“, „Коме ђаво, том и Бог.“, „Ко у паклу живи, мора се с ђаволом пријатељити.“, „Многи се предао Богу, кад га ни ђаво више неће.“, „Моли се очима Богу, а срцем ђаволу.“, „На кога Бог омрзне, на тог и ђаволи.“, „Не ваља сваком врагу (ђаволу) веровати.“, „Не верује тај ни Богу, ни ђаволу.“

Још једну паралелу између Бога и ђавола треба истаћи када је реч о пословицама. Бога прати свита светаца и анђела, управо са улогама које су у прастарој религији имали преци. Расправљајући о врховном богу у старој српској религији, Чајкановић истиче „хронолошки и генетички најстарије“ колективно схватање светаца. Њихово јављање у множини, што се, да додам, потврђује у великој мери у пословицама („сви свети“, „Тако ми триста и осамнаест богоносних отаца.“), „довољно доказује велику старину и примитивност њихову: најпримитивнији демони доиста јављају се обично у множини“ – *сабори светаца*. По Чајкановићу, „свечи у овом колективном значењу нису ништа друго него покојници или преци“. Нешто касније у расправи, Чајкановић свецима придодаје и анђеле.

У пословицама народ је покушао да успостави хијерархију божанстава и полубожанстава. Богу он даје изразиту премоћ: „Ако неће Бог, не могу ни свеци.“, „Кад Бог неће, не могу ни сви свети.“, „Кад неће Бог, неће ни свети.“, „Коме Бог, оном и сви свеци.“, „Што Бог даје, ни свеци не отимљу.“, „Боље уздати се на Бога, него у свеце.“, „Сви му свеци помогли, само му Бог наудио.“ Да су свеци блиски и оној другој страни говоре пословице: „Гди нема браве, ту се и светац превари.“, „И свети су грешили, него су се и кајали.“, „И свеци су грешили, па су се опет посветили.“, „Има и у паклу светаца.“, „О свецима ђаво највише лова увати.“ Народ опрезно у пословицама истиче: „Ономе се свецу не ваља молити који не помаже.“, „И најмањи светац оће своју свећу.“, „Сваки светац себи руку држи.“

Ђаволи се у пословицама, такође, јављају у множини: „С једним Богом, на триста ђавола.“, „Не боји се ни од сто ђавола.“, „Од силни врагова, не мож' до пакла доћи.“, „Свађају се ко ђаволи.“, „Сваки се са својим ђаволима коље.“, „Сунце грије, киша иде, ђаволи се легу.“, „Чим се рат почне, одма ђаволи пакао за сто фати размакну.“, „Стригли те ђаволи.“ /кад се жена брани да је зову стрина/, „Бог је шалу оставио, а ђаволи правду.“, „Враг врагу очи не вади.“, „Наишао враг на ђавола.“, „С врага на ђавола.“, „За новац ће извијати ђаволе из пакла.“, „За новац ће ти и ђаволи играти.“, „За новце ћеш и ђаволе у тикву сабити.“, „Од сложне браће и ђаволи беже.“, „Кад се попови свађају, ђаволи се радују.“, „Као да га ђаволи за уши вуку.“ /тако дете брзо

расте/, „Кога ђаволи вијају, мора брзо бегати.“. У одмеравању снаге Бога и ђавола најбоље говоре пословице: „Што је Бог наредио да буде, то ће бити, ма сви ђаволи попуцали.“, „Што мора бити, биће (ма десет ђавола), ма сви ђаволи насупрот били.“

Као што је то случај са народним приповеткама, посебно шаливим, посебан тематски круг и у пословица тиче се везе *зле жене* и ђавола, при чему се ђаво налази у подређеном положају. Позиција жене у пословицама је и иначе веома неповољна: „Жена је Богом наређена, као и смрт.“, „Од зле жене и ватре и воде, сачувај нас Господе!“, „Лакше се борити са сатаном, него са лепом женом.“, „Пре ћеш се ђавола отрести, нег’ лепе жене.“, „Са женама ни ђаво на крај не изађе.“, „Жена је лукавија од ђавола.“, „Жена ти је, ил’ анђео, ил’ ђаво.“, „У жене има девет душа.“, „Где жена господари, ту ђаво служи.“, „Ко своју жену бије, он једног из ње ђавола истерује, а десет утерује.“, „Прва је жена од Бога, друга од људи, а трећа од ђавола.“

Позиција пословица у „побожним и митологичким“ епским народним песмама

Иако су изреке сведене на закључак, и оне и пословице подразумевају бар два нивоа значења и бар две могућности интерпретације. Њихово дво-планско семантичко значење, у контексту њихове примене, подразумева причу.

Најбројније су изреке у којима се помиње Бог (педесетак). Већина њих користи се приликом сусрета у функцији поздрављања. Изрека која се најчешће изговарала при сусрету, у значењу и поздрава и питања, била је: „Ако Бог да!“³ Њу је пратила прича-коментар, којом се истицала важност помињања Бога када се креће на пут, када се негде иде послом. Ако се у поздраву не помене Бог, онда се онемо што само пита: „Куда?“, одговара: „Идем у Кудиљево да те скудим.“

Пословице о Богу, такође, прате приче. Али, ако су већ у 12. и 13. веку, за народ из Библије превођене приче хришћанске провинијенције које прате изреке и пословице, широко прихватане у народу како би му се приближила хришћанска веронаука,³ ако се у многим народним причама, на пример о Усуду или светом Сави и ђаволу, могу учитати и књишки, библијски утицаји, па пратити и процес понародњавања и прилагођавања писане грађе усменом моделу, отвара се питање епских народних песама, посебно оних о временима пре Косовске битке, у којима историјски догађаји и ликови нису у првом плану, већ пре оно што можемо означити митским слојевима и процесом христијанизације.

³ Посебну улогу у том смислу одиграли су паримејници, рукописни зборници библијских пословица и изрека као што су: *Григоровичев паримејник* (крај 12, почетак 13. века), приредиле Зденка Рибарова и Зое Хауптова (МАНУ, Скопље, 1998, књ. I), *Београдски паримејник*. Почетак 13. века, приредила Биљана Стипчевић (Народна библиотека Србије, Београд, 2005).

Када је реч о особитој функцији жанровског прожимања, пословице и приче, пословице и песме, песме и приче, веома је драгоцену Вуково указивање на паралелан усмени живот и песме и приче о истој теми и мотиву којима се уобличава слика усмене религије нашег народа. У први план свакако долазе „побожне и митологичке“ епске песме, посебно оне које Вук илуструје народним причама („Цар Дуклијан и Крститељ Јован“, „Змија младожења“). У песми и приповеци о цару Дуклијану и Крститељу Јовану, на пример, препознајемо дуалистички мит из старе персијске религије, о борби између божанства добра и божанства зла (Ормузда и Аримана), при чему је цар Дуклијан заменио Сатану, хришћанску форму Аримана.

До данас нису у потпуности растумачене функције „побожних и митологичких“ песама са почетка друге књиге Вукових *Српских народних пјесама*. То важи и за сличне песме из Вукове заоставштине које је објавила САНУ. Свакако није сагледана њихова улога као народних алегоријских прича у стиху које, у целини, чине народну редакцију Старог и Новог завета. Ове песме, пре свега, јесу усмено/народно јеванђеље којим се народ подучавао вери. Све те песме у знаку су кључних пословица, изрека и аксиома о вери народној, у којој се преплићу хришћански али и пагански слојеви. Неким од тих песама Вук је, нимало случајно, јер је осећао у народној поезији и оно што му није у потпуности било јасно, као наслов извлачио тежишну пословицу која је, често, означавала и основни мотив песме: „Ко крсно име слави оном и помаже“, „Бог ником дужан не остаје“. У складу са светосавским православљем, све ове пословице тичу се основних закона вере, основних светих тајни: рођења, венчања и смрти. Већина ових песама забележена је од слепих певача (Живана, Степанија, Вишњић), а девет песама Вук је преузео из рукописа црногорског калуђера насталог у 18. веку, означивши њихово порекло неодређеним: „Из Црне Горе“.⁴

Све „побожне и митологичке“ песме, на неки начин, повезане су са манастирима и црквеним животом; у њима можемо наћи сијасет доказа о процесу понародњавања и христијанизације. Прве две варијанте на тему

⁴ О томе: М. Матицки, „Вуково начело историчности у одбиру и систематизацији епских народних песама“ (*Историја као предање*, Београд 1999, стр. 35-44). Вук на самом завршетку предговора прве књиге бечког издања, 1841. године, најављује другу своју књигу, посебно издвајајући међу песама „које досад нигда нијесу штампане“ девет песама „понајвише побожних и особито митологичких, којима се не зна старина (у једној се од њих спомињу дивови – die Riesen)“. Вуково бечко издање се по овим песама и разликује од претходног, лајпцишког. У *Огледалу србском* (1864, св. 4, стр. 100-101), у наставцима, Јоксим Новић Оточанин је објавио значајан прилог „О нашим пјесмама“, у којем открива порекло управо оних девет песама из бечког издања друге књиге Вукових *Српских народних пјесама*: „Оне је најстарије јуначке пјесме о 'Дивовима' као и ону о 'Крститељу Јовану и цару Дуклијану', писао некакав калуђер у Црној Гори, и дошле су тако у руке скупитељеве. Тај је рукопис био тако написан, као да је писару било вретено у руци меште перета; а сав је рукопис (преко двадесет табака) био као проза, и нигђе није било знака (коме или пункта, или чегаођ другог), да се барем колико толико знаде одмор, или свршетак. Ја сам се нападио год. 1838. и више муке поднијео с њима, док сам их дотјерао у ред као што су сад у пјесмарици, него да сам пола библије превео. Ваљало ми је и нагађати и погађати.“

„Свечи благо дијеле“ (од следе Степаније и из старог црногорског рукописа), у којима се опевају казне које Бог и свечи намењују онима који су се вере одрекли, може се довести у везу са причом о златном телету (мотив Содоме и Гоморе); песма „Ђакон Стефан и два анђела“, о кушању великог верника и о његовој спремности да жртвују дете за веру и оно што вера учи (помоћи кљастима, слепима и убогима), може се довести у везу са „Књигом о Јову“.

Већина ових песама јесте стихована прича о великим гресима. У песми „Огњена Марија у паклу“ (из старог црногорског рукописа) издвајају се греси који се тичу кумства (недаровање куме), односа према родитељима (ударити родитеље), узимања мита, односа према деци (спречавање рађања детета које је Бог дао, кињење пасторчади – супротан мотив: јетрвица адамско колена). Већ наслов песме „Кумовање Грчића Манојла“ истиче кумовање као тему, у овом случају реч је о продаји, изневеравању кумства за паре. Из стихова ове песме („А Манојло, траг ти погинуо! / Ти не био продавати кума.“) могла би се извући следећа пословица: Ко продаје кумство траг му погинуо! У песми „Јован и дивски старјешина“ опева се сукоб Бога и Ђавола, а од греха, поред прељубе, истиче се грех мајке која „искоби своје дијете“. Песма „Мујо и Алија“ (стари црногорски рукопис) варијанта је песме „Диоба Јакшића“ (једну иначицу о диоби Јакшића Вук је преузео из истог старог црногорског рукописа), а тиче се завађања као греха (мотив: снаха завађа браћу). Песма „Наход Симеун“ заснива се на мотиву великог греха родоскврнућа, као што је то, уосталом, и случај са песмама „Душан хоће сестру да узме“ и „Удаја сестре Душанове“. Све ово наводи на закључак да тек са песмама о Марку Краљевићу из предкосовских времена одиста почињу хронолошки сложене историјске јуначке песме у другој књизи Вука Караџића. Чак и у неким од њих, као што је песма „Урош и Мрљавчевићи“, претеже јеванђеоски дух оличен кључном пословицом (пример снажног дејства кратког жанра у структури дуже епске песме): „Боље ти је изгубити главу / него своју огр’јешити душу!“ Песме „Часни Крсти“, „Ко крсно име слави оном и помаже“ и „Свети Никола“ јесу „поглавља“ народног/усменог јеванђеља у којима се пева о налажењу часног крста на којем је Христос распет, о значају искрене молитве упућене Богу и свецу, о једном од чудеса светог Николе. У овај круг песама о чудима светаца спада и песма „Свети Саво и Хасан-паша“ из треће Вукове књиге, као и многе друге.

Све ове песме прате и верске подуке и поруке које упућују слушаоце на кодекс верског понашања (о томе зашто не ваља радити у свету недељу, о поштовању убогих и сиромашних, о љубави, истини, правди, задужбинама). У њима се јасно истиче народно веровање у свет на небесима (помињање небеских врата), однос светаца којима је допало старање о овоземаљским стварима. Да су свечи, често, у народној свести прихватани као субституције старих паганских божанстава, најбоље показују епске и лирске народне песме у којима се опева које су дарове од паганских предака преузе-

ли: ледове, муње, воде и бродове, моћ над вуковима, од небеса кључе итд. У овим песмама, често, налазимо одјеке библијског говора: „И овчари овце изгубише / из свијета челе побјегоше!“ („Сведи благо дијеле“, варијанта из старог црногорског рукописа).

У прилогу о коегзистенцији жанрова у српско-хрватској епској песми, Едвард Станкјевић је издвојио прожимање и функционалну деривацију краћих жанрова (пословица, загонетки, клетви, епитафа), који се веома разликују од истоимених у свакодневној говорној употреби.⁵

У контексту тумачења епске песме као жанровског синкретизма на делу, захваљујући којем се у епској песми делотворно остварују уметничке вредности (импровизације стереотипа, повећање тропичности, акумулација понављања и алитерација), у песмама „побожним и митологичким“ посебно значајну улогу имају пословице о Богу и вери, као и комплементарне приче које, најчешће, дејствују из подтекста. Кључне пословице, изједначене са централним мотивом, тада бивају пресудне за читаву структуру епске народне песме. Њихово међусобно приближавање и одбијање (кад их је више), чешће структурно међусобно прожимање, доводе до прекида прогресивног тока наратива и запречавања сижеа, отварају низ могућности варирања епског текста, испољавајући тако суштину усмености.

Miodrag Maticki

PROVERBS AS THE BASIS OF A FOLKLORE BIBLE

Summary

The basis of the Serbian people's religion, where old pagan layers are strongly permeated with the Christian teachings, has been reconstructed on the strength of 1200 proverbs about national faith, recorded in the period from 1787 to 1877, about God, Devil and the saints. Prominence was given to those proverbs that resulted from a process of Christianisation, as well as to the proverbs with a significant part in the structure of „pious and mythological” epic folk poems.

⁵ Edward Stankiewicz, „Coexisting genres in serbo-croatian epic song (junačke pesme)“, *Canadian-American Slavic Studies*, 22, Nos. 1-4 (1988), стр. 163-172.

НОВИЦА ПЕТКОВИЋ (Београд)

О небеској одежди Анђе Капиције

Никиши Ступчевићу, пријатељски

САЖЕТАК: У раду се трага за прототекстом лирске народне песме „Анђа капиција“ (СНП, I, 468) и одговарајућег круга варијаната, односно за исходиштем формулаичне поетске слике чудесне девојачке одеће с космичким мотивима (сунце, месец, звезде). Дато исходиште проналази се у алегоријској слици из Откривења Јовановог, тачније, у небеском знаку с почетка дванаесте главе Апокалипсе (12. I).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена поезија, лирска песма, митолошка песма, поетска слика, мотив, образац, варирање, интертекстуалност, прототекст, алегорија, херменеутика, Библија.

За разлику од епских народних песама, о којима се често и прилично много писало, наше лирске песме ретко су кад засебно анализирани. Ретко је која била предмет посебне анализе. Готово да би се рекло да таквих анализа и нема. Један од разлога може бити и то што су лирске народне песме махом кратке, што их чини невелики број стихова и у језгру им се налази свега неколико слика или мотива повезаних у малени лирски сиже. Зато се о њима обично пише такорећи у низу, кад се даје преглед важнијих особина целе групе песама или чак целе врсте. Ни песму на којој ћемо се овде задржати нико досад није анализирао, ни посебно, ни узгред. Премда су је помињали, на њу су се освртали и неки од најбољих наших познавалаца усмене лирике. Она, уосталом, није обична, него је једна од најбољих лирских песама на српском језику, са складном композицијом, ритмомелодијски чисто изведена у симетричном осмерцу и са сликама које својом лепотом прикривају да су заправо необичне, као што је необичан и начин на који ју је Вук забележио.

Песма на којој ћемо се задржати, „Анђа капиција“, постала је познатија тек кад ју је Васко Попа уврстио у своју пробрану „руковет народних умотворина“, коју је 1958. године објавио у изврсној Мишићевој библиотеци „Орфеј“ под насловом *Од злата јабука*.¹ Умотворине су овде размештене по

¹ Vasko Popa, *Od zlata jabuka*, Beograd, 1958, стр. 20.

малим колима, дакле циклично, на смену: бројаница, загонетке, песма, прича, пословице и изреке, враџбина и басма, брзалица, клетве и заклетве. У суседству с другим умотворинама, у контексту малогa кола, песма се јасније сагледавала и другачије почела да чита. Читала се она другачије и зато што ју је изабрала управо она песничка рука која је саздала чудесна књижевна бића у *Кори*, *Непочин-пољу* и нарочито, нешто касније, у *Споредном небу*.

Исте, 1958. године, Војислав Ђурић је такође „Анђу капицију“ уврстио у *Антологију народних лирских песама*,² и то на почетку, као пету међу љубавним песмама. Уз то у предговору помиње, као особито лепе, три слике или мотива у Анђиној несвакидашњој одећи: „Друга [тј. друга девојка, Анђа] је успела да главу повеже сунцем, да се опаше месецом и да се накити звездама.“³ Наиме, наша песма има шест стихова и шест симетрично размештених мотива: у сваком стиху по један мотив и у два дела песме по три мотива. У оквирном су делу соко, градска врата и девојка вратарица, а у средишњем су делу сунце, месец и звезде у које је девојка одевена:

Високо се соко вије,
Још су виша граду врата;
Анђа им је капиција:
Сунцем главу повезала,
Месецом се опасала,
А звездама накитила.

При уношењу записа песме у књигу Вук је благо редиговао само последњи стих: у запису је било *звездама се накитила*, а у књизи је *а звездама накитила*. О томе смо сазнали када је, 1975. године, Владан Недић објавио критичко издање прве књиге *Српских народних пјесама*. Док у поговору описује Вуково неуморно прикупљање песама, он између осталог каже: „Да ниједан тренутак није пропуштао, показује нарочито сачувана карта за дилижансу од Беча до Земуна, из 1820. На белој полеђини карте, свакако за време самог путовања, он је уграбио да запише песму митолошког порекла о девојци која чува небеске вратнице:

Сунцем главу повезала,
Месецом се опасала,
Звездама се накитила.“⁴

Нешто више појединости доцније су дали Живомир Младеновић и Владан Недић у Академијином издању *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књига прва. Различне женске пјесме*. Наво-

² *Антологија народних лирских песама*. Избор и предговор: Војислав Ђурић, Библиотека „Сто књига српске књижевности“. Нови Сад–Београд, 1958, стр. 34.

³ Војислав Ђурић, „Предговор“, у: *Антологија народних лирских песама*, стр. 18.

⁴ Владан Недић, „Прва Караџићева књига *Српских народних пјесама*“, у: *Сабрана дела Вука Караџића* (издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964). Књига четврта. Приредио Владан Недић, Београд, 1975, стр. 628.

димо и њих: „Песму *Анђа капиција* (I, 468), коју је први пут објавио 1824. г. (I, 249), записао је Вук у хитњи оловком на полеђини возне карте за поштанска кола која су 3. јула 1820. г., у седам часова изјутра, полазила из Беча за Земун, и свакако да ју је у то време и негде на томе путу и забележио; песми је наслов накнадно дао, а штампао је у стиху 6: *А звездама м. Звездама се*.“⁵ Било би, наравно, важно кад би се могло сазнати од које је особе Вук песму забележио, али нам понешто говори већ и сама чињеница да је то, по свему судећи, био неко ко је у оно време могао дилижансом да путује од Беча до Земуна.

Ономе, пак, ко би пожелео да песму анализира још је важнија, разуме се, Недићева тврдња да је пред нама песма „митолошког порекла о девојци која чува небеске вратнице“. Подсећајући нас на Недићеве речи, Хатица Крњевић је његову тврдњу чак и појачала рекавши да је заправо прочитао „стихове једне од најлепших древних митолошких песама на путничкој Вуковој карти за дилижансу из Беча у Земун.“⁶ На први би се поглед рекло да и Војислав Ђурић у речима које смо раније навели износи исто или бар слично мишљење. Али изгледа да он то што је Анђа одевена у сунце, месец и звезде схвата као украсне мотиве, који служе „да се живот улепша“, па су нам онда, закључује се, „потпуно јасни и чисто митолошки мотиви из области вилинског царства.“⁷

Право изненађење долази тек на крају Ђурићеве антологије, где се у објашњењу другог дела песме каже: „’Сунцем главу повезала, месецом се опасала, а звездама накитила’ (ваљда се мисли да су на марами, појасу и оделу шаре у облику сунца, месеца и звезда).“⁸ После оваквог објашњења слике мењају смисао. Раније се чинило, у тумачењу Владана Недића и Хатице Крњевић, да су изнутра озрачене неким дубљим, можда заиста древним и митолошким смислом, из многобожачкога словенског наслеђа. Сада тај смисао губе. Два разумевања песме, очито је, нису само различита него су и међусобно непомирљива. Јер девојка на градским вратима обучена у небеска тела може бити митолошко биће, али та иста девојка у одећи на којој су само ишарана, а то би могло да значи извезена небеска тела, то већ не може бити. У другом случају пред нама су само стилски украси: сунце, месец и звезде фигуративно се, у метонимијској замени, именују уместо мараме, појаса и одела на којима су извезени. Песма више није митолошка, а не мора бити ни древна.

⁵ *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књига прва. Различне женске пјесме. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. Издање САНУ. Београд, 1973. стр. XXX.

⁶ Hatidža Krnjević, *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*, Beograd – Priština, 1986, стр. 212.

⁷ Војислав Ђурић, „Предговор“, у: *Антологија народних лирских песама*, стр. 18.

⁸ *Антологија народних лирских песама*, стр. 267.

Објашњење или тумачење које је дао Војислав Ђурић може се, наравно, одбацити, поготово зато што осиромашује текст који се тумачи, умањује његову вредност. Али га пре тога ипак морамо проверити. Њему у прилог иде поред осталог и то што ни Вук „Анђу капицију“ није сврстао међу митолошке песме, него у „љубавне и друге различне женске пјесме“, што звучи доста неодређено и рекло би се да сведочи о извесној Вуковој несигурности при жанровском разврставању лирике. У другом издању прве књиге песама, из 1841. године, „Анђа капиција“ налази се под бројем 468, а одмах иза ње, под бројем 469, долази песма „Краљ и бан код кола“. У овој другој бановица је такође као и Анђа одевена у небеска тела:

Лијепо је ођевена:
У сунце је обучена,
А мјесецем опасана,
Звијездама запучена.

Ситније разлике као што су да је бановица у сунце обучена, а не да је њиме главу повезала, или да звездама није накићена, него је запучена, као да се под звездама мисли на дугмад или копче, на први нам поглед мало шта значе. Али су оне свеједно значајне. За прву ћемо касније видети да је са њом слика иста као у извору из ког нам је дошла, а друга само појачава то што се у проширеном опису после небеских тела додају стварни (украсни) одевни детаљи круна и прстен:

На главу јој златна круна,
На руку јој прстен звекће.

Могло би се стога рећи да је народни песник, очигледно, из неке друге песме преузео три стиха као готов образац, као формулу, и уклопио их у нови текст. Смисао који се при томе јасније разабера изгледа да је ближи Ђурићевом него Недићевом разумевању песме. Али ништа у народној лирици, као што је истицао Владан Недић, није стално, него је све подложно промени, све се мења. Тако, поред песме „Краљ и бан код кола“, за коју је означено да потиче из Горњег приморја, постоји још једна која је такође из Горњег приморја и такође садржи варијанти сликовни образац о девојци обученој у сунце, месец и звезде. То је „Особито накићена пастирка“, у петој књизи *Српских народних пјесама*, у државном издању из 1898. године објављена под бројем 254.

За разлику од претходне, Вук је ову песму сврстао међу митолошке, вероватно зато што је народни песник опис пастирке проширио небеским телима из репертоара митолошких песама:

Расла трава ђетелина,
У њу пасу два јелена,
Чувала их ђевојчица,
У сунце је обучена,
Звијездама запучена,

А даницом опасана,
Преодницом превјешена,
На чело јој мјесец сјаје.

Одмах затим ове густо поређане небеске, васионе слике снижавају, спуштају до саме границе пристојности три војводе загладане у пастирицу: један каже „Волиј бих је распучати“; други каже „Волиј бих је распасати“; трећи иде најдаље кад каже „Волиј бих је обљубити.“ Читалац не може а да се овде и нехотице не сети снижавања високих туђих, „увезених“ вредности; да, наиме, мимогред не помисли на познату теорију Ханса Наумана, из међуратног периода, о народној поезији као о спуштеном културном добру из виших друштвених слојева („gesunkenes Kulturgut“).⁹ Два-три примера узета само из две Вукове књиге – а има их још међу великом множином лирских песама – могли би нас упутити ка извесним занимљивим претпоставкама.

У три стиха „Анђе капиције“ – четвртом, петом и шестом – изгледа да се у најчистијем и можда изворном облику налази сликовно језгро о жени обученој у сунце, месец и звезде. То је језгро прилично распрострањено у нашој народној лирици и налазимо га у различитим песмама. Добило је улогу готовог обрасца или формуле која се од певача до певача, од једног до другог извођења – како то иначе бива у поетици усменог песништва – делом чувала и делом мењала, варијала. Понекад је разбијана до једва разазнатљивих појединости, али је чешће проширивана или увођењем других небеских тела из митолошких песама или увођењем других делова (углавном украсне) одеће. У томе се огледа извесно колебање народног песника (или певача) у схватању слике жене обучене у сунце, месец и звезде. А одразило се и у два тумачења – Недићевом и Ђурићевом.

Пажљивом читаоцу не може промаћи да колебање народног песника није случајно. Јер облачење девојке у сунце, месец и звезде необично је у народној лирици ако није фигуративно, а ако је фигуративно, као што смо већ рекли, не може бити изворно митолошко. Оно је изузетак, који се у неком другом, аналогном облику у народној лирици уопште не појављује. О митолошким песмама Видо Латковић, између осталог, каже: „Небеска тела схваћена су у овим песмама као нека велика породица“.¹⁰ Она се међусобно орођују, жене се и удају, имају брата или сестру. Понека девојка посматра их како се играју, такмичи се с њима нарочито у лепоти и вредноћи, а може пожелети и да се уда, рецимо, за сунце. Међу митолошким песмама постоји иначе доста велики круг у којима се пева управо о сунцу, месецу и звездама. Али је однос и међу њима и са људима по правилу однос међу засебним бићима, и нигде се небеска тела не појављују сведена на саставни део, или

⁹ Уп. о Наумановој теорији: Ђузепе Кокјара, *Istoriја folklorа u Evropi*, II, Београд, 1985, стр. 324–331.

¹⁰ Др Видо Латковић, *Народна књижевност*, I, Београд, 1975², стр. 179.

на атрибутивни део, или на средства (дакле, инструментално) која неко може употребити, која му могу служити, као што се Анђа њима служи као одеждом.

Кратко речено, народни песник је слике из „Анђе капиције“ понављао и по аналогiji умножавао служећи се својим репертоаром из митолошких песама, али их је понекад и донекле и кварио, нарочито кад их је уклапао у дужи текст са сложенијим сижеом, поред осталог и зато што их није потпуно разумевао. Биле су му привлачне, али не и блиске, а по нечему су му чак и туђе. И сада нам већ не преостаје ништа друго него да претпоставимо да су слике о облачењу у сунце, месец и звезде преузете из неког текста који не припада народној поезији. Само што бисмо онда морали да откријемо из ког текста потичу: шта им је прототекст. Присуство прикривеног страног текста у народној лирици не би требало да нас изненади. Сви се слажу да нам народна лирика долази из велике старине, и при томе се радо позивају на Вукове речи да су неке лирске песме, за разлику од епских, можда старе и хиљаду година. На томе другом путу кроз време у њима нису само с колена на колено и од једног до другог песника (или групе певача) старије слике преслојаване новијима него су се у њих могли уносити и ситнији детаљи као и крупнији фрагменти из других и другачијих текстова. Та скривена мрежа међутекстовних веза још чека да буде испитана.

Слојеви које смо назвали старијима, и нарочито најстарији међу њима, разуме се да уназад сежу, да могу сезати, у словенску митологију, у многобожачку или паганску стару веру, док новији, како то без изузетка показују радови о народној поезији, поглавито долазе из хришћанства. Овима другима изворни текст је *Библија*, на коју се стално морамо враћати. Још двадесетих година Растко Петровић је на више разноликих примера показао у есеју *Народна реч и геније хришћанства*¹¹ како се зачиње и како протиче појава коју проучаваоци усмене лирике обично називају християнизацијом митолошких ликова и слика. Ту често долази до укрштања, контаминације која слике чини мутним, нејасним, па и неразумљивим. Али у „Анђи капицији“ нема таквих слика, она је беспрекорно стилизована, и не виде се трагови християнизације. Осим, можда, ако све три слике као целина, као готов образац нису преузете из *Библије*.

Постоји, да најзад и то поменемо, још једна песма у чија се четири почетна стиха појављује жена капиција. Вук ју је као љубавну објавио у петој књизи под насловом „Момче и Мара капиција“, а у државном издању из 1898. године налази се под бројем 388. Народни песник је био доста невест, ¹² али се и поред тога распознаје иста композициона схема као у „Анђи

¹¹ Есеј је објављен у СКГ, нс, књ. 13, бр. 7. и 8, 1924, а унет је у *Дела Растка Петровића*, књ. VI: *Есеји и чланци*, Београд, 1974.

¹² Под народним песником, а зовемо га и певачем, све време разумевамо песнички субјект који је песми део облик који су други прихватили и певају је у хору или појединачно, или у коме ју је неко забележио.

капицији“. И тамо и овде жена се заједно са соколом у лету, а то значи високо на небу појављује, и обучена је у небеска тела:

Полетио сив соколе,
За њим Мара капиција,
Сунцем главу превезала,
Мјесецом се опасала,
Звездама се заклонила.

Довољно је сада помислити да овакво појављивање жене на небу није ништа друго него показивање неког знамења или знака на небу, и у нашем ће пробуђеном читалачком сећању истог часа искрснути добро познати призор из *Апокалипсе* или *Откривења*:

И знак велики показа се на небу:
жена обучена у сунце,
и месец под ногама њеним,
и на глави јој венац од дванаест звезда.
(*Откривење* 12.1)

Слике небеских тела у која се жена облачи, и сам њихов редослед, толико се међусобно подударају у *Откривењу* и у народној лирици да се без већег колебања може говорити о преношењу из онога првога у ову другу:

Откривење
(1) жена обучена у сунце
(2) месец под ногама њеним
(3) на глави јој венац од дванаест звезда.

Народна лирика
(1) у сунце је обучена
(2) месецом се опасала
(3) звездама се накитила.¹³

Нисмо цитирали Вуков превод *Откривења* зато што је он касније дошао. Пре њега је у дугој употреби био црквенословенски, који је Вуку служио као предлогачак и према коме смо овде дали дословни превод на савремени језик. Разлике су у графици, морфологији и, међу речима, *луна* за месец. Остало је углавном исто. Нема потребе да се овде говори о путевима ширења *Новога завета* у народ, упознавања с њим, почевши од његовога читања у цркви. Али се зато ваља осврнути на природу слика из *Откривења*, које су прешле у народну лирику.

Нови завет се, истина, као што је поменуто, читао у цркви. Није се, међутим, читало и не чита се и *Откривење* зато што се у богослужењу дају објашњења, а њега је тешко објашњавати. Слике које оно садржи – и, разуме

¹³ Први стих је узет из двеју цитираних песама из Горњег приморја, а друга два из „Анђе капиције“.

се, цели призори – необичне су и упечатљиве, и дуго се памте, али су неразумљиве без посебног тумачења. Па и три које су прешле у народну лирику изискују тумачење. Свако пророчанство је већ по својој природи помало тамно, а *Откривење* је изразито пророчка књига о потоњој судбини света и Христове цркве, у очекивању његовога другог доласка. Писано је, по свему судећи, да би се дала нада и пружила утеха немилосрдно прогањаним и зостављаним хришћанима у време Неронове и Домицијанове владавине, што значи да је настало или 67–68. године или око 95. А као место настанка узима се острво Патмос, где се тада у прогонству налазио апостол Јован, аутор *Откривења*. Он је аутор и четвртог јеванђеља.

Једна, уосталом и основна разлика између Јовановог јеванђеља и претходна три, синоптичка (Матејево, Марково и Лукино), у овој је прилици за нас углавном и важна, па ћемо се једино на њој и задржати. У прва три јеванђеља, наиме, Исус је више приказан биографски, као телесно и људско биће, а у Јовановом јеванђељу више духовно и теолошки, као божанско биће. А божанско, па и сам Бог за Јована није ништа друго него отелотворени логос, реч, како и стоји у прологу његовога јеванђеља: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч“ (Јован 1. 1). Према неким ближим испитивањима,¹⁴ Јованово схватање Бога као логоса настало је под утицајем учења Филона Александријског (21. или 28. пре н. е. – 41. или 49. н. е.) и александријске школе. Филон је саобразно са својим учењем о односу између логоса и телесних појава израдио и посебну вештину тумачења било песничких (као што су Хомерови епови), било религиозних (као што су библијске књиге), било неких других текстова помоћу алегорезе: иза онога што нам је у тексту непосредно дато треба расветлити дубље, преносно, алегоријско значење.¹⁵

После неизбежних уводних напомена, сада се кратко може рећи: Јованово јеванђеље је заправо и писано тако да се повремено алегористички чита и тумачи. За то ће нам бити довољан и један једини пример. Када Исус каже Јеврејима „развалите ову цркву [јерусалимску] и за три дана ћу је подигнути“, они зачуђено одговарају питањем „четрдесет и шест година грађена је ова црква, и ти за три дана да је подигнеш?“ Следи алегористичко тумачење које даје сам аутор Јован: „А он говараше за цркву тијела својега. А кад уста из мртвијех [три дана после смрти], опоменуше се ученици његови да ово говораше“ (Јован 2. 19–22). Црква је, дакле, тело Исусово, али алегористички. И док је јеванђеље само проткано оваквим алегоризмима, његово *Откривење* је и као целина и у деловима, све до најситнијих појединости, до најмањих слика, у ствари једна алегорија. И то чудна и тамна алегорија. Ниједна библијска књига није тако дуго и тако често тумачена као

¹⁴ Уп. код нас: Милан Вукомановић, *Рано хришћанство – од Исуса до Христа*, Нови Сад, 1996.

¹⁵ Уп. о томе: I. Christiansen, *Die Technik der allegorien Auslegungswissenschaft bei Philon. v. Alexandria*, 1969.

оно. Зато је у настанку и развоју херменеутичке вештине, посебно теолошке егзегезе, *Откривење* било прави пробни камен.

Нимало нас, према томе, не изненађује што постоје стотине тумачења новозаветне пророчке књиге. Али се у црквеној традицији, међутим, све до данас, као основно узима једно од најстаријих, које вероватно потиче из 5. века, а сачинио га је Андреј Кесаријски.¹⁶ Он је уједно сумирао раније покушаје тумачња, све до Првог васељенског сабора (325. године). И најзад се овде може навести, што је и био наш прави циљ, теолошко тумачење великог знака који се на небу показао у првом стиху дванаесте главе *Апокалипсе*, тумачење које би данас, сагласно с непрекинутом црквеном традицијом, могло овако да гласи: жена обучена у сунце је црква обучена у реч или логос божији, логос који исијава као сунце; месец под ногама њеним значи да се она налази изнад свега променљивог, јер је овоземаљски живот променљив као месец; дванаест звезда на њеној глави значи дванаест Израиљевих племена, после којих ће доћи дванаест апостола (што је и знак саборног јединства).

И пошто смо дали теолошко тумачење великог знака на небу, полако се затвара и наш круг трагања за пореклом слика које су нас први пут магичном снагом привукле у народној песми „Анђа капиција“. Њихово порекло није древно фолклорно, нити је митолошко, многобожачко словенско. А најмање се о њима може говорити као о фигуративном (метонимијском) именовању одеће на којој су извезена небеска тела. Слика жене на небу и слике небеских тела у која је она обучена изворно су новозаветне, а творца им је Јован са Патмоса. Из *Откривења* су оне – засад неизвесно када и којим све путевима, што би требало да постане предмет посебног истраживања – доспеле у народну лирику и, како то изискује њена поетика, постале су устаљени образац (формула) који се уз мања или већа варирања селио из песме у песму.¹⁷ Постоји читав један мали скуп песама у којима се оне или саме појављују или, чешће, заједно са себи сличним сликама. Пажљив читалац их, међутим, може препознати и разликовати, као што се грумен руде препознаје у стени, који је, додуше, у њу урастао, али је и остао као нешто засебно и особито.

Када су слике из *Апокалипсе* прешле у народну лирику, певачи нису знали њихова значења, нити су та значења могли да схвате без посебног тумачења. Они се нису могли служити алегорезом да би појмили алегоријски смисао. Али су зато те за њих необичне а привлачне слике схватили по

¹⁶ Његово тумачење *Апокалипсе* у целини се налази у зборнику: *Апокалипса. Тумачење Откривења Јовановог*, Београд, 1998.

¹⁷ Мимогред напомињемо да је много касније, у наше време, Иван В. Лалић ове слике у изворноме облику из *Откривења* унео као цитате у своја *Четири канона* (1996). Најпре у шесту песму првог канона: „венац од дванаест звезда на глави жене из књиге писане на Патмосу“. Затим у пету песму другог канона: „А ти у сунце обучена, ти с месецом под ногама.“

аналогији са старим, већ познатим из народне поезије, међу које су унесене. Ове друге, певачима познате слике нису алегоријске као Јованове апокалиптичке, него су песничке, дакле блиске симболичким. У природи је алегоријских слика да упућују на појмовно одредљива значења која се иза њих налазе. Зато нису саме по себи значајне, дакле по својствима која собом носе, него по томе што представљају нешто што оне саме нису и што ми треба у њима да откријемо. Симболичке, међутим, остају такорећи код себе самих, задржавају своја сопствена, пластична својства и с њима се укључују у обликовање песме.¹⁸

Певач који је обликовао „Анђу капицију“, који јој је, тачније речено, дао завршни облик, био је, по свему судећи, умешан у песничкоме послу. Јер у њој нема ничега сувишног, али ни недовршеног. А постоји извесна симетрија у њеноме склопу. Поновићемо да се састоји од шест правилних симетричних осмераца и да се у свакоме стиху налази по један мотив или слика. Два дела песме се, као оквирни и средишњи, уклапају један у други, о чему нам говоре и две тачке као интерпункцијски знак: да је оно што после њих долази садржано у ономе што се испред њих налази. А имају подједнако три стиха и три мотива или слике. У оквирном су делу соко на небу, висока градска врата и жена која их чува. Певач је овај део добио преуређењем једне устаљене, формулативне схеме коју налазимо у више песама. Рецимо, у песми „Девојка на градским вратима“, у другом издању прве Вукове књиге под бројем 571:

Соко лети високо,
Крила носи широко,
На десно се окрену,
Граду врата угледа;
Ал на врати девојка.

У средишњем су делу слике по пореклу из *Апокалипсе*: сунце, месец и звезде у које је жена обучена. Композиција песме, као што се већ на први поглед види, усмерава и води наше опажање од споља ка унутра. У овакво-ме, вешто сређеноме поретку, слике и долазе до изражаја, слике саме по себи, слике као такве. Оне истичу своја пластична својства и окупљене су у јединствен приказ објављене лепоте. Оне лепоте за коју верујемо да нам је једино поезија, једино уметност може дати. Али не можемо а да у исти мах не приметимо да та објављена песничка лепота има нешто тајанствено, што нам се отима, што измиче нашем поимању. И управо то што је тајанствено унео је у песму један други, скривени текст, за којим смо у овоме раду и трагали. И можда није случајно, нити је неважно што је тај у песничкоме тексту скривени текст – сакрални.

¹⁸ О алегорији и симболу уп.: Ханс Георг Гадамер, *Истина и метода. Основи филозофске херменеутике*, Сарајево, 1978, стр. 99–100.

Novica Petković

ABOUT THE HEAVENLY ATTIRE OF ANĐA KAPIDŽIJA

Summary

In this article, the author searches for the prototype of the lyric folk poem „Anđa Kapidžija” (SNP, I, 468) and the corresponding circle of variants, i.e. the source of the formulaic poetic image of the miraculous maiden clothes with cosmic images (the sun, the moon, the stars). Firstly, the article discusses two basic directions of interpretation of this poem in past scientific works on oral literature – the mythological and the figurative one (the sun, the moon and the stars are viewed as stylistic embellishments and metonymies for garments) – and then the source is found in the allegoric image from the *Book of Revelation*, more precisely, in the heavenly sign from the beginning of the twelfth chapter of *Apocalypse* (12.1). The author points out the atypical nature of John the apostle’s text (orientation towards the spiritual and divine image of Christ, the inclination to allegoric representations) and, especially, the hermetic and complex symbolism of the *Apocalypse*. Furthermore, new problems are mentioned – of understanding the given allegoric image in an oral medium and the ways of its transference from the written into the oral tradition.

ЈОВАН ДЕЛИЋ (Београд)

Авангардни ерос ренесансне пчеле

Оглед из компаративне поетике: Сенека, Петрарка, Растко Петровић

САЖЕТАК: У раду се полази од анализе аутопоетичког мјеста о пчелама и меду у хибридном роману Растка Петровића *Људи говоре*. Показују се неке поетичке особине Растка Петровића: динамизација простора, инсистирање на тјелесном, заносу и еросу, а посебно се анализира значење поређења умјетничког рада с радом пчела. Потом се указује на значење тога поређења у Франческа Петрарке и Анеја Луција Сенеке.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: (компаративна) поетика, авангарда, хибридизација жанра, динамизација простора, стваралачки занос, ерос, тјелесно, пчеле, цвијет, мед, традиција, антика, ренесанса.

У кратком, хибридном прозном дјелу Растка Петровића – *Људи говоре* – које се све чешће и са све више разлога жанровски означава романом, налазимо једно изразито аутопоетичко мјесто на којем нам приповједач излаже свој стваралачки идеал: „’Какав рад’, мислим у себи. ’Тако бих волео једном да стварам’“, вели он, усхићен радом пчела.¹

Овом усхићењу и откривању стваралачког идеала претходи један авангардни, могло би се рећи експресионистички, сасвим растковски опис уљаника и пчелињег рада. Путник прво запажа „ред дрвених кућица за пчеле“, мјерећи одстојање „корачајима“:

„Двадесет корачаји даље, иза завијутка, изнад пропланка пуног расцветане траве, ред дрвених кућица за пчеле“.

Од ове реченице – којој би се могло приговорити и одсуство језичког осјећања: необичан генитив плурала *корачаји*² и описна синтагма „кућице

¹ Растко Петровић, *Људи говоре*, приредио Милош Милошевић, Драганић, Београд, 1999, 31.

² Додуше, такав облик се може наћи и у Јована Дучића: „Сутони без шума твојих корачаји“ (*Песма сутона*) (Јован Дучић, *Песме*, приредио Рајко Петров Ного, Београд: Рад, Подгорица: Октоих, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2001, 179).

за пчеле“ умјесто заборављених српских ријечи *улиште* и *уљаник* – почиње растковска динамизација простора: пчеле „лете широким круговима, као у заносу, изнад пропланка“. Путниково око прати једну од њих, ону *изузетну*, која се „једина разликује од осталих“: *чудна је*, „сасвим црвена, обојена ко зна чим“, па тако маркантна и изузетна, у лету и покрету, „изгледа као умножена“.³ Она – због своје изузетности – стално привлачи путникову пажњу, па му се чини да та чудесна пчела непрестано пада на жуту мрљу: „Куд год погледам, видим њу“. Умножавање црвене пчеле последица је њене изузетности, упадљивости, односно „оптичке варке“, путниковог доживљаја, виђења, перспективе. То је за Растка карактеристично: присјетимо се оног, више пута навођенога мјеста, гдје се – због чињенице да посматрач лежи на леђима – преокреће космос, односно висина у дубину, па небо као да се окренуло доле, а он се нада њ нагнуо као над какав огроман космички бунар.⁴ И овога је пута за умножавање црвене пчеле криво путниково око, али и изузетност, односно упадљивост пчеле. Растко Петровић се, очевидно, опире аутоматизацији перцепције, што његово виђење чини аутентичним и очућеним.

Пчеле су, дакле, „као у заносу“; између њих се издваја „једина која се разликује од осталих“ и која „изгледа као умножена“. Управо ће путник, праћењем лета те јединствене пчеле, доћи до открића о природи њенога заноса: тај занос је *стваралачки* и *еротски*. *Стваралачко* је, за Растка Петровића, неодвојиво од еротског и тјелесног. Призор је не само *динамизован*, већ је и *еротизован*, с посебним нагласком на *тијелу* и *тјелесном*.

Пчела „лети раздрагано изнад цветова“. Радост до раздраганости је обиљежје њенога заноса, а извор тог заноса је у еротској жудњи и нагону према цивијету:

„Одједном се залети у цвет, зарива се дубоко у њега, буши јогунасто, *страсно, скоро брутално*, себи место у њему. Цело њено тело је у раду, *чврсто, тешико, задихано*. Сам цвет као какво живо биће, које подноси *величанствено силовање, трпи, дахће* на танкој стабљници од упорнога рада што је у њему; од тога *дрхћу и зелени листови изнад цвета*. Затим пчела излеће, изгледа занесена, луда, *јури право напред на нови бокор биља, у нови цвет*. Онај претходни остаје *сав болан, празан, отворен небу*“.⁵

³ Све у оквиру цитата, овде у даље и тексту, подвукао Ј. Д., сем ако није другачије назначено.

⁴ У есеју *Хелиотерапија афазije* Растко онеобичава устаљену перцепцију: „Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу, гледам дуго у њ, и одједном имам тачну сензацију, иако је нисам изазвао, да је небо пода мном, а да сам ја са пољаном над њим, да се земља на којој се ја налазим налази управо изнад небеског свода који је бескрајно дубок испод мене, и да сам ја само неком магнетичношћу припијен леђима уз земљу као уз доњу страну каквог огромног поклопца“ (*Дела Растка Петровића*. Књига VI. *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, 413).

⁵ Растко Петровић, *Људи говоре*, 31.

Однос пчеле према цвијету дочаран је као еротски, сексуални однос, с наглашеном страсношћу, бруталношћу и тјелесношћу, тако да је изједначен са силовањем, а то силовање је квалификовано као *величанствено*. Рад пчеле у цвијету је изразито тјелесан: „Цело њено тело је у раду“, а пчелиње тијело – оличење лакоће и лета – виђено је путниковим очима сасвим другачије: као „чврсто, тешко, задихано“. Растко Петровић експресионистички ређа атрибуте, односно епитете, уз тијело пчеле, наглашавајући том кумулацијом сексуалност и тјелесност контакта пчеле и цвијета: традиционално свето, безгрешно, крилато, вриједно и асексуално биће – пчела радилица – у виђењу авангардног писца буши и брутално силује цвијет, док њено тијело постаје сасвим супротно традиционалним представама: „чврсто, тешко и задихано“.

Очуђење је потпуно; драстично до естетског шока: дахћу у тјелесном и еротском узбуђењу они чији дах нико није осјетио – пчела и цвијет. Цвијет „подноси величанствено силовање, трпи и дахће“, а од еротског узбуђења и сношаја „дрхћу и зелени листови изнад цвета“. Пошто га пчела напусти – а напушта га „занесена, луда“, јурећи „на нови бокор биља, у нови цвет“ – остављени цвијет је „сав болан, празан, отворен небу“. Пчела је, дакле, занесена до лудила; напуштен цвијет празан и болан до отворености небу.

Пошто је испратио рад једне – оне јединствене и изузетне – пчеле, путник се осврће и на рој, чиме се постиже већа и потпунија динамизација простора и призора:

„Пре но што се врате у кућице, стотине још других пчела мешају се, укрштају, бацају у цветове. *Сав простор изнад биља*, као да је захваћен у њин покрет, *престаје бити за очи статичан*. И цветови као да *играју под летом* пчела; као да једни *дотрчавају* под њих, да други у страху и ужасу *беже*“.⁶

Писцу је, зацијело, стало до *динамизације простора* и динамизира га тако што кретање, еротску жудњу и страх приписује и цвјетовима: у еротској игри и заносу једни цвјетови се податно и похотљиво подмећу под пчеле, а други плашљиво бјеже. Све је у покрету, лету и јурњави: и пчеле, и цвјетови.

Динамизација простора, еротизација свијета, инсистирање на тјелесном, на сношају, на јединству стваралачког и еротског, превасходно тјелесног и сексуалног заноса, обртање устаљених представа и изазивање естетског шока, кумулација као стилско средство – све су то наглашено авангардни поступци, нарочито карактеристични за Растка Петровића.

Пошто је описао рад пчела, Петровић, опчињен пчелама и усхићен њиховим послом, експлицира свој поетички идеал:

„Тако бих волео једном да стварам, *скупљајући оно што је најбоље у богатствима око мене, да прерадим то затим у једну јединствену хомогену*

⁶ Исто.

*ност. На крају рада пчелиног је мед који садржи у себи срж свих цветова а није чак ни скуп онога што су они, већ нешто ново и изванредно. То није ни овај, ни онај цвет, то је мед; и особине су толико друкчије да то чак није ни мирис пре свега, већ укус“.*⁷

Писац и пчеле су, дакле, на сасвим сродном задатку. Пчеле у свом стваралачко-еротском заносу скупљају драгоцјено богатство с цвјетова, али га не носе тако сировог у кошницу, већ га прерађују у нешто квалитативно сасвим ново – у мед – што није прост збир сакупљених састојака са цвијећа. Цвијеће се доминантно доживљава – барем што се човјека тиче – чулом мириса, а мед чулом укуса. Тако би требало да ради и писац: да од сакупљеног богатства око себе ствара нешто квалитативно ново у односу на сакупљену грађу и у односу на своје претходнике.

Растко Петровић нас, затим, усмјерава на дјело које читамо, које управо држимо у рукама – на свој роман *Људи говоре*. Парабола о пчелама је, као да нам то сугерира писац, заправо поетика тог романа:

*„Доћи једнога дана на једно језеро као ово, приступити свему, свакоме, слушати све и гледати све и после, не то описати, већ, из тога начинити нешто што ће имати своју боју, свој укус, свој тон, свој парфем, своју судбинску патетичност. Не, не, не мислим то, већ нешто што отприлике одговара тој идеји. У сваком случају, требало би написати нешто имитујући пчеле, нешто страховито савремено, а што ипак не би било: као пчеле!“*⁸

Писати као што пчеле раде: динамизујући и еротизујући простор; писати цијелим тијелом и у еротском заносу; писати тако да дјело буде повезано с грађом као мед са цвијећем, да дјело – као мед – буде квалитативно ново и друго(јачије) од грађе као мед од цвијећа, али да садржи све најбоље и све прерађено; писати ослушкујући и упијајући говор људи и из тог говора градити свој естетски свијет; писати *не описујући, већ преображавајући* – то је естетско начело ове књиге.

А књига, свој фрагментарности упркос, јесте брижљиво компонована, као пчелиње саће; јесте напор да се један непознат свијет сагледа и дочара без миметичког описа, људским говором превасходно; јесте „једна јединствена хомогеност“.

Авангардно дјело би морало бити „страховито савремено“ и ново, али истовремено и нешто што има универзалну димензију и значај и непорецив нов квалитет, као мед у односу на цвијеће. Роман *Људи говоре* мора бити нов и жанровски хибридан, укрштен с путописом, али он се – за разлику од путописа – не држи на опису ни мимезису. Дјело има своју „логику“ – „своју боју, свој укус, свој тон, свој парфем, своју судбинску патетичност“.

Иако Растко Петровић у поређењу пишчевог рада с пчелама непрестано инсистира на *новом*, само поређење није сасвим ново. Да пјесник треба

⁷ Исто.

⁸ Исто.

да ради као пчела говорио је већ шест стољећа раније Франческо Петрарка (1304 – 1374):

„Питаш ме шта треба да радиш, јер се налазиш у оном стању у коме су готово сви писци кад им није довољно оно што је њихово, а стиде се да искористе туђе“, одговара велики пјесник хуманисти Томи из Месине, па потом посеже за поређењем с пчелама: „смишљајући дело, ваља се угледати на пчеле, *које из цветова не доносе оно што су примиле*, него особитом мешавином *стварају восак и мед*“.⁹

Tertium comparationis између пјесника и пчела је исти у Петрарке и у нашег авангардног писца и пјесника: пјесници треба да раде као пчеле „које из цветова не доносе оно што су примиле“, већ граде (стварају) восак и мед.

Једно од кључних хуманистичких питања јесте *однос према узорима* и у том контексту ваља разумјети ове Петраркине ријечи. „Цвјетови“ су овдје *узори*, превасходно антички, и пјесник хуманиста може, и треба да узима од својих узора, али мора и треба то *узето да преради и претвори у нов квалитет* – у восак и мед – што никако није исто с идејама и сликама преузетим од узора нити са збирком преузетих идеја. Ријеч је о *стварању новог квалитета*, новог „стила“:

„Тврдим да је знак елегантне окретности – наставља Петрарка – ако се ми, по прилици пчела, служимо својим речима макар износили мисли других људи. С друге стране, опет, не треба да примамо стил овога или онога писца него треба да имамо свој сопствени, изграђен од многих других стилова“.¹⁰

Израда сопственог стила је *процес*. Стил се не гради ни из чега, већ „од много других стилова“ других писаца, али *личним прерађивањем и стварањем новог*.

Петрарка затим посеже и за другим поређењем – са свиленом бубом, која је још савршенија од пчеле:

„Још је боље када се не прикупља оно што је овде-онде расуто, како то раде пчеле, него кад се, по примеру неких црва који нису много већи и из чије утробе излази свила, *самостално изграде појмови и стил*, али тако да мисли буду озбиљне и истините, а говор пун украса“.¹¹

Принцип рада свилене бубе је, дакле, сложенији од принципа рада пчеле. Док пчела *сакупља своје благо са цветова*, свилена буба – о којој Петрарка, све су прилике, много не зна („по примеру неких црва“) – *испреди свилу из себе саме*. Пчела би била ознака за *сакупљачко-прерађивачки принцип стварања*, који се превасходно *ослања на узоре*; свилена буба, пак, за *индивидуални и оригинални принцип рада „из себе сама“*.

⁹ *Poetika humanizma i renesanse, I*, izbor tekstova, predgovor i objašnjenja dr Miroslav Pantić, Prosveta, Beograd, 1963, 158.

¹⁰ *Исто*.

¹¹ *Исто*.

Али тако – „из себе сама“ – тешко да се може радити: „то није дато скоро никоме, или само малом броју људи“, па Петрарка предлаже да прихватимо „савет славног учитеља карактера“, односно „оно што је написано о пчелама да применимо на марљивост људске инвенције“. Зато славни ренесансни пјесник наставља с цвјетним метафорама и охрабрује хуманисту из Месине на упоран, неуморан, стрпљив и лаган рад на текстовима учених људи:

„На туђим ливадама и по селима заустављамо се код *разноликог цвећа*; претражујемо књиге учених људи, и бирамо из њих најцвјетније и најлепше мисли; *окупљамо се око белих љиљана*; и радимо то неуморно, скромно и полако“.¹²

У обраћању Ђованију из Черталда (1365) пјесник *Канционијера* открива име „славног учитеља карактера“ – дешифрује парафразу – који га је инспирисао на поређење пјесника с пчелама:

„Треба се, најзад, придржавати *Сенекиног гледишта*, које је и пре Сенеке заступао Флације, да писати треба, наравно, као што пчеле сакупљају мед не чувајући *цвеће*, него га претварају у саће, то јест тако да од многога и различитог постане једно, и да то буде нешто ново и боље“.¹³

Петрарка се позива на античке узор – на Сенеку и Флација – и заступа идеју која ће се показати актуелном, живом и модерном током читавог XX стољећа. Лектира је драгоцјена за пјесника, али она мора бити *прерађена* у пјесниковом духу, тако да новонастало дјело не смије бити збир или каква хрпа туђих и разнородних идеја, поступака или слика, већ „од многога и различитог“ пјесник гради своју цјелину – „једно“ – и то *цјеловито једно* би морало бити „*нешто ново*“ и „*боље*“; морало би, дакле, бити *нов квалитет*, јединствен и сасвим различит у односу на узор, а по вриједности изнад „многога и различитог“ из којег је, активношћу пјесниковог духа, створено. Коришћење лектире у сопственом писању не искључује креативност и оригиналност, већ их подразумева: једино стваралачки, креативни дух може од многога и различитог направити једно, цјеловито, ново и боље. Лектиру и узор, дакле, ваља превазилазити и надмашивати, а не робовати им.

Један од Петраркиних античких узора, „славни учитељ карактера“, Анеј Луције Сенека, говори о „подражавању пчела“ у *Писму Луцилију*, а размишљајући о читању и састављању као о два комплементарна процеса:

„...не треба ни само да пишемо ни само да читамо (...) Наизменично треба прелазити с једнога на друго и доводити једно с другим у прави однос тако да перо у целини обради све оно што смо читањем били прикупили. Морамо се, штоно кажу, угледати на пчеле, које роје наоколо и сишу мед из цветова богатих медом, а после то, кад донесу кући, расподеле по саћу и,

¹² Подвукао аутор. *Исто*, 158-159.

¹³ *Исто*, 160.

као што вели наш песник Вергилије 'пуне ћелије саћа и пуне их текућим медом, нектаром слатким'".¹⁴

Сенека поткрепљује свој став цитатом из Вергилијевих *Георгика* (*Георгики*, IV, 161), дјела које је прославило пчеле као бесмртна бића. „Славни учитељ карактера“, међутим, за разлику од Вергилија, помјера пјесничку слику у теоријски контекст: *читање* је процес који је неодвојив од *сакупљања*; циљ читања је сакупљање грађе за будуће *састављање*. Састављање је, онда, тај завршни процес поредив с радом пчела у кошници, док су читање и сакупљање поредиви с пчелињим радом на ливади.

Дакле, Сенека користи поређење умјетника с пчелама да би описао узајамну везу између духовних процеса читања, сакупљања и састављања; дванаест стољећа касније Петрарка исту слику преузима и обогаћује у контексту дијалога с узорима; шест вјекова послје Петрарке Растко Петровић гради од овог поређења авангардну слику, динамизујући простор и користећи тјелесне и сексуалне метафоре. Сва три аутора излажу и своју поетику, дакако различиту.

Пчела, дакле, не лети само са цвијета на цвијет, *кроз простор*, већ и с вијека на вијек, с једне стилске формације на другу, из једне епохе и цивилизације у другу, од једнога пјесника и мислиоца до другог, *кроз вријеме*, прелијећући и по шест, односно дванаест стољећа. И као што се њиховим летом и стварањем меда код Растка Петровића *динамизује простор* и однос међу пчелама и цвјетовима, тако се и у овом огледу *динамизује вријеме*, однос међу епохама, стилским формацијама, писцима и књижевним дјелима – *динамизује се традиција*. Растко Петровић јесте био писац оспораване традиције, али и писац који се ослања на *изабрану традицију*, рачунајући ту не само домаћу (стара српска религија и митологија, народна и средњовјековна књижевност), већ и традицију свјетске књижевности, превасходно романску. Сенека и Петрарка, антика и ренесанса, могу нам бити од користи при разумијевању поетике једног од најрадикалнијих представника српске авангарде. А могу чак бити и ослонац теорији цитатности и интертекстуалности, односно постмодернистичким поетикама.

¹⁴ Луције Анеј Сенека, *Писма пријатељу*, превео с латинског Албин Вилхар, Матица српска, Нови Сад, 1987, 320.

Jovan Delić

THE AVANTGARDE EROS OF THE RENAISSANCE BEE

An essay in comparative Poetics: Seneca, Petrarca, Rastko Petrović

Summary

The starting point of this text is an analysis of an autopoetical fragment about bees and honey in the hybrid novel *People speak* by Rastko Petrović. Some characteristics of the poetics of Rastko Petrović are pointed out: the dynamisation of space, the insisting on the body, on rapture and the Eros, and the meaning of the comparison of the artist's labour with the labour of bees is analysed separately. Afterwards, attention is drawn to the meaning of this comparison in the works of Francesco Petrarca and Lucius Annaeus Seneca.

БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ (Београд)

Два српска превода једне Молијерове комедије

САЖЕТАК: У раду се расправља о теоријским проблемима превођења и прераде оригиналног књижевног дела. Као основа за разматрање проблемâ проистеклих из ове теме (верност оригиналу, семантичка истозначност, локализовање сижеа и ситуација, те именовање личности) узета су два српска превода Молијерове комедије *Господин Пурсоњак*. То је превод дубровачког властелина Марина Тудишевића (под називом *Јовадин*), настао у првој половини 18. века, те превод Станислава Винавера из 1955. године. Упоредном анализом ова два превода долази се до закључка да су и Тудишевић и Винавер отишли даље од пуке транслитерације и дошли до својеврсне трансформације оригиналног дела, због чега су у питању праве *прераде* Молијерове комедије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: оригинал, превод, семантика, локализми, дијалекат, комика.

1.

Међу мање познате, и ређе извођене, Молијерове комедије, иде и *Господин Пурсоњак* (*Monsieur de Pourceaugnac*), изведен најпре у краљевској резиденцији у Шамбору, неког септембарског дана 1669. године, а јавно приказан у Паризу, 15. новембра исте године, у Palais-Royal.¹ Није тешко закључити да ово Молијерово дело није претерано брушено, и да су карактери доста површно оцртани, док је драмска радња крајње сведена, и заснива се на нескладу између човека пристиглог из провинције (Лиможа), уз то и скоројевића, и Парижана који га подвргавају суровом исмевању. Све то извор налази у мотиву неприличне женидбе. Једноставност ове комедије објашњава се на више начина. Сигурно да је основни узрок томе то што она припада жанру комедије-балета, при чему је Молијеру очигледно било ста-

¹ У свим штампаним издањима Молијерових драма, ова носи пун назив: *Monsieur de Pourceaugnac, comédie-ballet, faite a Chambord, pour le divertissement du Roi, au mois de septembre 1669, et représentée en public a Paris, pour la première fois, sur le théâtre du Palais-Royal, le 15 novembre de la même année 1669 par la troupe du Roi*. За потребе наше анализе користили смо издање: Molière, *Oeuvres complètes III*, Flammarion, Paris, 1965.

ло да му балетска интермеца буду што раскошнија (музику је писао Лили, дворски композитор Луја XIV, а кореографију уобличио Бошам). Други разлог сведености ове комедије лежи у јаком утицају с једне стране комедије дел арте (у основи су две импровизације са маском Пулчинеле – *Policinella pazzo per forza* и *Policinella burlato*), а с друге стране француске фарсе, чији се утицај огледа у вербалној и телесној окружности којој је изложен главни актант (таква је сцена са Пурсоњаком прерушеним у жену, или са покушајем његовог клистирања).²

Ипак, ма како припроста и наивна, ова Молијерова комедија доживела је велики успех и у своје време, а и касније се одржала на позорницама широм Европе, углавном играна као лакрдија или опера. Оно што може бити занимљиво јесте да је ова комедија два пута преведена на српски, и играна на домаћој позорници. Оно што је још занимљивије јесте то да та два превода дели више од два века, а да се, и поред тога, у начину транслитеровања и прилагођавања, ова два српска превода не разликују много.

2.

Први превод израдио је дубровачки властелин Марин Тудишевић, који је највише учинио на обнови дубровачке драме, доводећи на позорницу прве половине 18. века Молијерове јунаке одевене у дубровачко рухо.³ Превео је, колико је сада познато, двадесет једну Молијерову драму, у већини комедије, и све их приказивао Дубровчанима са својом аматерском Дружином замршенијех. И док за неке од тих драма можемо, по извесним споменима у њима, приближно одредити годину настанка и представљања, то нам за *Јовадина*, како је Тудишевић назвао своју прераду *Господина Пурсоњака*, није могуће, па њен настанак можемо сместити најшире гледано у период између 1730. и 1750. године.⁴

² И тип наивног и приглупог сељака или провинцијалца има своје корене у француским фарсама, какве су, рецимо, *Femmes qui vendent amourettes* или *Cautelleux, Barat et le Villain*. О овоме: Charles Mazouer, *Un personnage de la farce médiévale: Le Naïf*, Revue d'histoire du théâtre, XXIV, 2, 1972, 149-153.

³ О проблему ауторства превода Молијерових драма у Дубровнику, и о доказима да је највећи број превода управо Тудишевићев, видети: Томо Матић, *Molièrove komedije u Dubrovniku*, Rad JAZU, knj. 166, 1906, 84-86; Мирослав Пантић, *Јевреји у дубровачкој књижевности*, Зборник Јеврејског историјског музеја у Београду, 1, 1971, 232; Бојан Ђорђевић, *Пословице и пословични изрази у дубровачким прерадама Молијерових комедија*, Зборник у част академику Мирославу Пантићу, Институт за књижевност и уметност / Филозофски факултет у Новом Саду, Београд, 2003, 161-162.

⁴ Садржај *Јовадина* доноси Томо Матић. Видети: Т. Матић, *Nav. delo*, 152-154. Пре тога је Матић и објавио драму у: Grada za povijest književnosti hrvatske, knj. 4, JAZU, Zagreb, 1904, 74-115. Према овом издању, уз прилагођавање савременој ортографији, комедију је објавио и Мирко Деановић, и тај смо текст користили у нашој анализи: *Dubrovačke preradbe Molièrovih komedija II* /priredio Mirko Deanović/, Stari pisci hrvatski, knj. XXXVII (даље: SPH XXXVII), JAZU, Zagreb, 1973, 141-171.

На други превод ове Молијерове комедије српски је језик морао чекати више од два века, наиме, све до 1955. године. Те године, 1. јуна, ова комедија се појавила на сцени Београдске комедије (данашњег Позоришта на Теразијама), у режији Јосипа Кулунџића. Њу је, под нешто ширим називом – *Племенити господин Пурсоњак-Вепровац* – превео свестрани и плодни песник и преводац Станислав Винавер.⁵ И док нам за дубровачку обраду није познато ко је све глумио, овде је главну улогу, препотентног и охолог, а у суштини смешног и приглупог провинцијалца, тумачио Ђокица Милаковић, док је слугу који заплиће и расплиће радњу глумио тада млади Љубиша Баџић.⁶ Занимљиво је да су обе српске верзије имале сличну позоришну судбину. За дубровачку сасвим основано можемо претпоставити да се пред гледаоцима појавила само једном, за време поклада, јер су врло ретко забележена поновљена извођења дубровачких драма. Али је и комедија у Винаверовом преводу после само неколико извођења скинута са репертоара, пошто очигледно није имала пуно успеха код београдске публике.

И један и други превод Молијеровог *Господина Пурсоњака* морали су се, да би били успешни и кореспондирали са публиком (ни Тудишевић, а ни Винавер нису у тренутку рада на преводима рачунали са читалачком рецепцијом), оформити као специфична језичка структура која, додуше, кореспондира са „затвореним моделом архитектста“,⁷ али се у крајњем домету отвара за другачију текстуалну комуникацију. Када је у питању превод, указује се можда најоправданијим поступак анализе који би имао у виду искључиво разматрање корелације језичких елемената. У нашем случају, та корелација се успоставља у три правца: Молијер : Тудишевић; Молијер : Винавер; Тудишевић : Винавер. При томе, настојаћемо показати како се, поред свих веза које постоје, и морају постојати, између оригинала и превода (или парафразе), и поред свих сличности у преводилачким решењима, може говорити о оригиналним песничко-преводачким делима.

3.

Ако је Грема у праву, и ако претпоставку за настанак текста морамо тражити у семантичкој истородности,⁸ онда је јасно да сваки превод мора рачунати на ту семантичку изотопију у односу на оригинал. С тим – и ту лежи разлог настанка наше студије – што се модалитети тих структурно-семантичких односа могу увек уочавати и што ти модалитети условљавају степен оригиналности једног књижевног дела, какво је несумњиво и превод.

⁵ Превод је из рукописа приредила и објавила Милица Винавер, у: *Реč*, 13, 1995, 53-71. Ово издање користили смо за нашу анализу.

⁶ Milica Vinaver, *Beleška o „Gospodinu Pursonjaku“*, *Реč*, 13, 1995, 71.

⁷ Horst Isenberg, *Überlegungen zur Texttheorie*, ASG-Bericht, 2, 1968, 3.

⁸ A. Greimas, *Sémantique structurelle: Recherche de méthode*, Paris, 1966, 69.

Као примарни ниво на коме морамо посматрати однос превода (или прераде) према оригиналу јесте текст у целини и присуство/одсуство одређених елемената у секундарном (преведеном) тексту. Ако то имамо у виду, онда нам пада у очи да се Винавер доследно држао Молијерове комедије, и није изоставио ни најмањи део. Тудишевић, пак, није превео песму с почетка комедије, коју као серенату пева Ераст, и која је нека врста пролога.⁹ Такође, није превео ни последњу сцену комедије, него је уместо ње ставио дидаскалију из које се види да „мноштво машкара од сваке врете доходу и ту зачинају разликијех пјесни и танцају“.¹⁰ У оригиналу, на сцени се, уз разне маске, појављује „Египћанка“, заправо Циганка, која гата и глумцима на сцени, и публици, и уз то пева. Само се може нагађати зашто Тудишевић није искористио маску која је у Дубровнику била веома позната и омиљена, и доживела мноштво обрада у разним „Јеђупкама“. Да ли то може значити да у првој половини 18. века маска Јеђупке више није имала за дубровачке грађане ону привлачност и популарност као за њихове претке? Но, погрешили бисмо када бисмо поверовали да је одсуство сигнификанта оно што карактерише Тудишевићев превод. Напротив, на више места у тексту свога превода Тудишевић је на својеврстан начин „допуњавао“ Молијера, увек са једним циљем – да појача драмску експресивност и комичност призора. Неки пут, те „допуне“ сасвим су кратке и маргиналног карактера. Већ у првој сцени комедије, када Јулија и Ераст страхују да ко не наиђе и види их заједно, Нерина их теши: „Reposez-vous sur moi, et dites hardiment ce que vous avez à vous dire“ (I, 1).¹¹ Тудишевићева служавка носи име Ката, и она, сем што понавља Неринине речи („... спустите се на ме и говорите без страха што год вам је од потребе“), пре тога додаје још једну фразу не би ли умирила младе љубавнике: „Не бојте се“.¹² Винавер, пак, ничим не допуњује Молијеров оригинал, али други део Неринине фразе преводи много слободније, па у њега Молијерово једноставно „ce que vous avez à vous dire“ постаје: „све што имате на души“.¹³ Да би појачао утисак наивности и приглупости провинцијалца Јовадина, Тудишевић је као одговор на Маскариљове (у оригиналу слуга се зове Збригани) похвале додао сем неутралног „вјерујем вам“ („Je le crois“), још и заклетву: „до моје душе“ (I, 3), које нема у оригиналу. Слично томе, када се упозна са Ерастом (који га наводи да помисли да су се већ раније срели у Лиможу), Пурсоњак, прилично збуњен, говори Збриганију: „Voilà une connaissance où je ne m'attendais point“ (I, 4). Ту збуњеност у Тудишевићевом преводу појачава Јовадин још и заклетвом: „До моје вјере“. Тудишевићу је, затим, стало да стално гледаоце подсећа да је Јовадин Боса-

⁹ Упоредити: *Oeuvres complètes III*, 393-394; и: SPH XXXVII, 141.

¹⁰ SPH XXXVII, 171.

¹¹ Све цитате дајемо према наведеном издању Молијерових дела.

¹² Цитате Тудишевићевог превода дајемо према наведеном издању: SPH XXXVII.

¹³ Цитате Винаверовог превода дајемо према наведеном издању у: Реџ, 13, 1995.

нац, и отуда толики убачени турцизми којих, наравно, нема у оригиналу; али, што је још важније, на односним местима у оригиналу нема ни неког другог израза. Тако Јовадин сваки час говори: „аферим“, „анцак“, „није фајде“, „чудна белаја“, „ђузел дивојке“, чиме Тудишевић успева да карактеризацију Јовадиновог лика стално продубљује, одржавајући у њему онај степен зачуђености који њиме влада од доласка у Дубровник. Све то кулминира завршном Јовадиновом репликом у првome чину (I, 9), које нема код Молијера: „Чуднијех људи, чудна вилајета!“ Тако Тудишевић успева да „карактер сам себе потврђује и сам себе сугерише“, ¹⁴ поред свих релација које успоставља са другим карактерима, тј. драмским ликовима.

У више наврата, међутим, Тудишевић је значајније допуњавао Молијерове реплике, као када неки странац властелин не бива само опљачкан од стране бескрупулозне Нерине („et principalement sur la gloire que vous acquîtes, lorsque, avec tant d'honnêteté, vous pipât au jeu, pour douze mille écus, ce jeune seigneur étranger que l'on mena chez vous“), него, за разлику од Молијеровог Збриганија, Тудишевићев Маскариљо обавештава гледаоце о даљој судбини несретнога намерника, очигледно трговца (о чему нема ни помена у Молијера): „... тер је био усилован, за вратит се дома, продат не само марцилијану, ма и оно жље хаљина што је имо на себи“ (I, 2). Када оставља Пурсоњака у рукама лекара, Ераст му се извињава што га „неучтиво“ мора за тренутак напустити, а у Тудишевићевом преводу Џоно се труди да буде још уверљивији: „... ма имам велику потребу за коју ваља да вас оставим; опета ћемо се сад овијем часом видјет“ (I, 7). У светлу онога што се спрема Јовадину, у дубровачком преводу љубазност младога властелина бива још комичнија. Колико се Тудишевићев превод зна суштински да удаљи од Молијеровог оригинала говоре Јовадинове реплике када се суочи са лажним оптужбама за многоженство. Молијеров Пурсоњак је изузетно поткован са правне стране, и његове реплике се држе правничке терминологије. Да би то избегао (јер је посве немогуће да се један припрости трговац из Босне служи таквим фразама), Тудишевић је у две узастопне Јовадинове реплике поступио двојако. Прву је скратио. Читава мала Пурсоњакова тирада сведена је на здраворазумско Јовадиново правдање. *Молијер*: „... mais quand il y aurait information, ajournement, décret, et jugement obtenu par surprise, défaut et contumace, j'ai la voie de conflit de juridiction, pour temporiser, et venir aux moyens de nullité qui seront dans les procédures.“ ¹⁵ *Тудишевић*: „... ма неће тако одмах

¹⁴ J. L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969, 167.

¹⁵ У Винаверовом готово дословном преводу ова реплика гласи: „...али чак и кад би дошло до обавештења од стране суда, па до одгоде рока, па до одлуке и пресуде на основу препада, недоласка и одсутности; ипак ми преостаје отворен пут правнога лека, тврђом да је по среди сукоб судских надлежника – на тај начин могу ствар да одуовлачим, и најзад и да је поништим и то на основу самог пословника у току парнице“. Не можемо се отети утиску да сва Винаверова „појашњавања“ која одударају од оригинала потичу од потребе да се у једно време још увек револуционарног судског система у тадашњој Југославији гледаоцима приближе одредбе кривичног права.

одсјећ и мене праведна ухапсит на ријеч двије зле женетине. Разабрат ће прије врло добро и приупитат јесам ли ја таки чоек и чут и мене и мој разлог“ (II, 10). Од све правне суштине ове реплике остало је само право да се на суду чује и друга страна („чут и мене и мој разлог“), а све остало нема везе са Молијеровим оригиналом. Али, зато је сасвим разумљиво када Јовадин већ у следећој реплици каже нешто чега такође нема код Молијера, тј. када са поносом тврди: „Нијесам ни дочуо, а негли проучио како се суд чини“. Да је Тудишевић пре тога дословно превео Пурсоњакову реплику из оригинала, ова реченица била би немогућа. Овде се белодано показује са каквом је промишљеношћу и вештином Тудишевић преводио Молијера, увек се трудећи да му у првом плану буде логика лика и ситуације. Сем тога, ово је омогућило да се реалнијим учини Јовадиново бескрајно поверење у Џона, и његов стални повратак из „статуса жртве“ у „статус наивно верујућег“.¹⁶

За разлику од Тудишевића, Винавер је, чини се, ипак био свестан да је Молијер чак и фарсичне елементе схватао као „инвертовани идеализам“ те да су методи грађења лика и ситуације у фарси и комедији у много чему различити, „and the slightest touch of farce in comedy is jarring, because it is invariably an interruption to the continuity of the illusion. This fundamental distinction Molière violates continually“.¹⁷ Зато је Винавер водио рачуна да и у његовом преводу Пурсоњак сачува извесне особине које му дају колорита и дубине, те да покаже – што је и Молијерова интенција – да у њему има и фолклорне довитљивости и „сочне живописности, на махове и прадедовске силовитости медведскога здравља“.¹⁸ Не треба заборавити (а на то подсећа и Винавер),¹⁹ да је на премијери Пурсоњака глумио сам Молијер. Винаверу је, једноставно речено, било стало да одржи онај активитет, ону сталну напетост Пурсоњакову,²⁰ што је било прилично тешко, пошто је Пурсоњак бескрајно лаковеран, а Збригани (коме је Винавер, да би боље окарактерисао овај лик, дао допунско, „разбојничко“ име – Ајдукани) не само сплеткарош, попут слугу у другим комедијама, већ и прави нитков. Ту црту подлаштва потенцирао је Винавер, посебно у сценама у којима Збригани говори „са стране“, за себе, тј. публици, као у четвртој сцени другог чина, или на самом почетку трећег чина, где је Винавер решио да заостри Збриганијеву карактеризацију Јовадина. У Молијера, „ses lumières sont fort petites, et son sens le plus borné du monde“ (III, 1). И код Тудишевића ова фраза је семантички неутрална, тј. само потврђује оно што су гледаоци схватили пратећи претходна два чина: „... како ти је он једнијех очи које не виду веле на далеко, а памети која још мање допире“. Винавер, пак, даје у свом преводу слуги про-

¹⁶ С. Mazouer, *nav. delo*, 156.

¹⁷ W. F. Giese, *Introduction*; у: Molière, *Works*, Chicago, 1901, 7.

¹⁸ Винаверов коментар у: Реџ, 13, 1995, 71.

¹⁹ Исто, 70.

²⁰ Исто, 70: „... од доласка свога у Париз Пурсоњак се само брани, он не стиже да буде миран ни за тренутак.“

стора да се размахне, и да се у његовој реплици осети јасно ликоване, што се не примећује ни код Молијера, ни у Тудишевићевом преводу: „... а како су његове *умне моћи* исувише слабачке, а памет *кратка и ограничена* да не може горе бити...“ На још једном примеру види се да је Винавер не само доследније преводио Молијеров оригинал, већ и чувао смисао и суштину које произилазе из одређених реплика. Суочавајући се са могућношћу да буде обешен због тобожњег многоженства, Молијеров Пурсоњак највише брине због срамне смрти која га чека: „Ce n’ est pas tant la peur de la mort qui me fait fuir que de ce qu’ il est fâcheux à un gentilhomme d’ être pendu, et qu’ une preuve comme celle-là ferait tort à nos titres de noblesse“ (111,2). Винавер је, да би разјаснио чињеницу да се смрт на вешалима сматрала посебно срамном (била је резервисана за разбојнике и лопове), те да су племићи достојном сматрали декапитацију, додао изразе „срамна смрт на вешалима“ и „повластица“: „Смрт као таква не плаши ме толико да бих се дао у бекство, али ме ужасава та незгода: племић па обешен! Срамна смрт на вешалима – та она би ишла на уштрб нашој племићкој повељи и повластици.“ У Тудишевића цела реплика звучи сасвим другачије, и поприма сасвим други смисао: „Ан-цак, није ово страх од смрти који ми чини бјежат, већ је ер непоштење једному *трговцу* ко мени бити објешен, јер кад би се то згодило, учинило би се криво нашему имену и свој чаршији трговачкој од Сарајева.“ Могућност да сарајевски трговци црвене од стида што је Јовадин обешен сама је по себи комична, а комичним се указује и Јовадиново оправдање сопственог кукавичлука, при чему се потпуно изгубила веза са реалним стањем ствари, каква постоји у Молијеровој комедији.²¹

4.

Знатне разлике између Тудишевићевог и Винаверовог превода могу се уочити на плану именовања. Код Тудишевића именовање драмских лица је углавном неутрално, сем у случају главног јунака, Јовадина, чије име је јасно везано уз његово „влашко“, православно порекло. Други ликови носе устаљена имена каква се јављају и у преводима других Молијерових комедија. Тако је љубавник (у оригиналу Ераст) код Тудишевића Џоно, а љубавница Аница (Молијерова Јулија). И остале личности именују се према стаљежу коме припадају. Молијеров Оронт је племић Рено, музичари носе имена Вице и Маро, а „парци“ (адвокати) су Марко и Франо. Служавка је са Лопуда, и сходно томе носи име Ката, док сељаци из Жупе дубровачке имају

²¹ Мало-мало, па у Тудишевићевој преради пробије оно фарсично у Јовадиновом лику, чак и више него што га има код Молијера. Вреди запазити – иако, наравно, са дубровачком прерадом то никакве ближе везе не може да има – да је овако фарсично изокренут овај карактер и у немачким прерадама играним у Хамбургу, у првој половини осамнаестог века. Видети: Hans Knudsen, *Deutsche Theater-Geschichte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1959, 180–181.

имена Антун и Мара. Једино је име Џоновог „дјетића“ Тудишевић преузео из италијанских „ridicolosa“, где слуга обично има управо име Mascarglio, које и код Тудишевића стоји у оригиналу. Једино имена двојице лекара имају алузивно значење. Дакле, иако код Молијера лекари немају имена, код Тудишевића се зову Пургонио и Ланкронио, што је опет утицај италијанске комедије.²²

За разлику од Тудишевића, Винавер се доследно држао Молијера, и није преводио или мењао имена драмских ликова, сем у два карактеристична случаја. Наиме, у случају господина Пурсоњака, Винавер је дао превод овог имена – Вепровац (**pourceau** се може превести као **свиња**), а онда доследно употребљавао дублет: племенити господин Пурсоњак-Вепровац. А да би јаче истакао разбојничку природу сплеткароша Збриганија, он му је додао име које не налазимо код Молијера – Ајдукани, и онда је само то име употребљавао у свом преводу. Дакле, у два случаја Винавер је настојао да име буде ознака карактера. Ипак, мора се приметити да је од свег „свињског“ карактера Пурсоњаковог у овој Молијеровој комедији остала само глупост комбинована са просташтвом, док су неке друге особености које бисмо због симболичног имена очекивали (похотност и прождрљивост, рецимо) изостале.²³

5.

Изразитије разлике између Тудишевића и Винавера могу се уочити у самом језику којим говоре ликови у њиховим преводима. Одмах се лако закључује да је у Тудишевићевом преводу језички јасно окарактерисан само Јовадин, и да се у његовом говору може препознати, дакако карикиран, типичан босански трговац. Помињали смо већ турцизме који указују на његово порекло, али до правог изражаја овакав вид говора долази у тренуцима када је Јовадин узбуђен, огорчен и изложен вербалном и физичком терору. Типична за Тудишевићев начин превођења јесте Јовадинова жалопојка из треће сцене првога чина, која врви од речци, узвика, поштапалица карактеристичних за говор простог пука из дубровачкога ближег и даљег окружења. Бранећи се од неких насртљиваца (који остају ван видокруга гледалаца), Јовадин узвикује: „Бре, људи, помага’, шта ово бива? Што ви је, шта ли сте упазили? Враг узо и оваку поган од града; будаласт и град и ко у њему спа-

²² При томе, Тудишевић је очигледно хтео да се наруга двојици тадашњих дубровачких лекара, Томи Богашиновићу и Марку Флорију, на чији сукоб алудира и у комедији *Љубав лијечник*. О Богашиновићу и Флорију опширније видети: Risto Jeremić, Jorjo Tadić, *Pri lozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika II*, Beograd, 1939, 73–75; Miroslav Pantić, *Dubrovački lekari-književnici iz XVIII veka*, Acta Historica medicinae pharmaciae veterinae, IX, 1–2, 1969, 27–32.

²³ Ову Молијерву склоност да из одређеног карактера „извуче“ само главне и изразите црте и онда на њима гради лик, учила је Ан Иберсфелд пишући о Дон Жуану. Annie Übersfeld, *Dom Juan et le noble vieillard*, Europe, XLIV, 441–442, 1966, 59–67.

ва! Не море чоек да поступи, што се одасвуд не окупе око њега њекакве хале, тер га завирују и стану се маскарит и тамашит њиме. Бре, чујте ме, манити, не дрљајте, већ радите о свом послу, а пустите да људи мирно пролазе, ни се смијејте поштену човјеку у образ. До моје душе, нек ми оскубу бркове ка ниједном чоку ако не натоварим големо првога кога угледам да ми се смије и цијери зубе.“²⁴ Винавер је знатно верније превео ову реплику, и једину измену дозволио себи када је у питању израз: „les badauds“, који је у њега постао „продавци празних зјала“. Тудишевић, пак, много је слободнији, и његов Јовадин много израженији и сочнији у свом карактерисању доконих и обесних Дубровчана. „Будаласт“ је „и град и ко у њему спава“ („les sottés gens qui y sont“), „les nigauds“ постају „хале“, које се код Тудишевића не само „смеју“, као код Молијера, већ се „маскаре и тамаше“. „Les badauds“ су „манити“, а заклетва Јовадинова је много јача. Уместо само да каже: „нека ме ђаво однесе“, он узвикује: „До моје душе, нек ми оскубу бркове ка ниједном чоку“. Уз то, све оне Пурсоњакове неодређене узвике Тудишевић је заменио типичном узречицом турскога постања: „бре“!

У истој сцени, хвалећи се својим оделом пред Збриганијем, Пурсоњак код Молијера сасвим једноставно вели: „...l’habit est propre et riche, et il fera du bruit ici.“²⁵ Колико богатије, и утолико комичније, звучи Јовадиново самохвалисање у Тудишевићевом преводу, обојено узречицама, турцизмима и локализмима: „Ови сам *ђурак* скројио баш кад сам се хотио упутит на ову страну. Стан, те пази ну, ово је *фина нафа босанска*, није је боље усред Сарајева;²⁶ дао сам за њу петнаес цекина златнијех и мајстор који ми је саставио поклањд ми је пет *фајде* да му је *аливеришем*, већ не хтијях, ер је доисто лијепа, а и овде чух да врло *бегенишу* ову одјећу; имат ће шта пазит.“

Уосталом, при самом крају другог чина, у десетој сцени, Тудишевић даје Јовадину да сам разјасни своју лексику, и свој начин говора; тако и сам преводилац врло убедљиво, а имплицитно, кроз уста свог јунака, „оправдава“ своју парафразу Молијера. Наиме, док се Пурсоњак извештио у говору „читајући романе“ („Ce sont quelques mots que j’ai retenus en lisant les romans“), дотле је Јовадин своје „знање“ поцрпио из сасвим других извора: „Ово су ријечи с којим се ми служимо у нашем вилајету, тер ми осташе у памети, и које научих говорећи међу нами по Босни и Херцеговини.“

²⁴ У оригиналу ово место гласи: „Hé bien, quoi? Qu’est-ce? Qu’y a-t-il? Au diantre soit la sotté ville, et les sottés gens qui y sont! Ne pouvoir faire un pas trouver des nigauds qui vous regardent et se mettent à rire! Eh! Messieurs les badauds, faites vos affaires, et laissez passer les personnes sans leur rire au nez. Je me donne au diable, si je ne baille un coup de poing au premier que je verrai rire.“

²⁵ У Винаверовом преводу: „Одело ми је гиздаво и богато, има овде да направи лом!“

²⁶ У Тудишевићевом преводу Јовадин стално Сарајево противставља Дубровнику, и много чешће истиче свој понос што потиче из Сарајева, него што се Молијеров Пурсоњак позива на Лимож. Тудишевић је добро знао на који начин може да изазове смех оholих Дубровчана, за које је њихов *Град* представљао центар света.

За разлику од Тудишевића, Винавер је доследније следио Молијера, и тамо где Молијерови јунаци говоре дијалектално, и Винавер је задржао ту поделу. При томе, најмање се то огледа у говору главнога јунака, јер је основни вид антагонизма Молијер замислио као сукоб на релацији провинција – метропола. Говор Лиможана није се у великој мери лексички и семантички разликовао од париског. Разлике су ту превасходно стилогене. Међутим, Винавер је уочио могућност коју му је пружио Молијерво увођење ликова који се изражавају својим препознатљивим дијалектима. Тако код Молијера Лисета говори лангдочким дијалектом, који се одликује доминацијом глагола и сировошћу. Винавер је као еквивалент понудио кајкавско наречје. Тако Лисетине увреде које упућује свом тобожњем мужу, Пурсоњаку, у оригиналу гласе: „Ah! Tu es assy, et à la fy yeni te trobi après abé fait tant de passés. Podes-tu, scélérat, podes-tu sousteni ma bisto?... Que te boli, infame! Tu fas semblan de nou me pas counouysse, et nou rougisses pas, impudent que tu sios, tu ne rougisses pas de me beyre?“ (II, 7). Изузетно комично, и језички свеже, делују оне и у Винаверовом преводу: „Аха, си ту. Стопрам сам те нашла, сам се потепала док сам те нашла. Вражји хармак, би ти смел да ме погледаш?... Кај оћеш, бедак један! Делаш се как ћорав и правиш се хармаком да би ме не видел.“ Друга жена коју је вешти Збригани унајмио да „глуми“ Пурсоњаккову жену, Нерина, говори пикардским дијалектом, на шта је Винавер „реаговао“ уводећи призренско-тимочки дијалекат.²⁷ Тиме је постигао исто оно што и Молијер. Лисета и Нерина, наиме, не разумеју једна другу, што се слаже са Збриганијевом интригом, јер се он потрудио да њих две делају независно једна од друге: „*Lucette*: Et que boulés-bous dire, ambe bostre empa-chomen, et bostro pendarié? Quaqueu homo es bostre marit? *Nérine*: Qui, Medeme, et je sis sa femme. *Lucette*: Aquo es faus, aquos yeu que soun sa fenno; et se deû estre pendut, aquo sera yeu que lou faray penda. *Nérine*: Je n’ entains mie che baragouin-là.“ (II, 8). Код Винавера: „*Лисета*: Кај ви велите да га буге обесили? Какшњи је то ваш човек? *Нерина*: Овај је мој муж? *Лисета*: Ја, ја, сам његова жена. Ако га морају обесити, ја бу му прва штрика потегла око врата! *Нерина*: Ни мрву не могу да разберем од то твоје причање.“ Најзад, тамо где се у Молијера појављују стрелци, а то су били плаћеници, Швајцарци, Винавер је нашао за сходно да их представи као Црногорце, с обзиром на ратничку традицију (III, 3). Доследно томе, и њихов говор је заправо зетско-јужносанџачки дијалекат, који је уз то обогаћен десетерачким обртима из усмене књижевности („хајте с нама, лијепа банице“, „да гледамо да се нагледамо“, „племенита рода и кољена“, „ја ћу њојзи да обљубим лице“). Овим интервенцијама, и оваквим начином превођења, Винавер је, семантички гледано, уједначио однос речи према тзв. предмету (тј. *значење*) и према „начи-

²⁷ „До гушу ми је дошло! Ич не могу више да дувам. Брезобразан си, бре, дибидус брезобразан! Натера ме на крај свет! Правдо, куде си! Тој женидба нема да буде, тој ти ја казујем. Овај је мој муж, а ја имам да га обесим како ја знам.“ (II, 8).

ну гледања на предмет“ (тј. *смисао*).²⁸ Тако текстуални ниво превода добија извесну семантичку аутономност у односу на оригинал,²⁹ што на нивоу представе добија још већу разликовност, пошто Винавер уочава да „апстрактни француски језик иде са мање гестова и мимике, док конкретнији језик дијалекта иде уз напор читавог тела“.³⁰ Ово, међутим, већ спада у проблем односа глумца као тзв. модалног субјекта (или модификатора) према гледаоцу као тзв. индиректном (или комплементарном) примаоцу. Другим речима, Лисетини и Неринини *гестови* нису толико упућени директном објекту на сцени, тј. Пурсоњаку, колико су срачунати на ефекте намењене публици.³¹

6.

Оно што Тудишевићев превод битно одваја и од Молијеровог оригинала и од Винаверовог превода јесу бројни локализми које запажамо. Винаверов превод не познаје локализовање на плану семантике места. Локализовање се, дакле, везује искључиво за говор драмских ликова, и ту долази до приметног несагласја. Ако Лисета говори кајкавски, а Нерина призренско-тимочки, онда њихово смештање у *Париз* нема исту конотативну раван као смештање Пурсоњака-Вепровца. Напросто, иако је ефекат провинцијалног говора у истој функцији као и збивање лакрдије са Пурсоњаком, није успостављен доследан паралелизам између оригинала и превода. Једноставно, у Паризу се не може чути кајкавски, или призренско-тимочки говор! Тежећи да српској публици приближи Молијеров текст, Винавер је одступио од начела доследности. Он је то чинио и у неким другим својим преводима. Рецимо, у *Клошмерлу* један од јунака прети противницима писоара да ће да их „натакне на овај мој православни“, што јесте псовка која је у нас одомаћена, и која по значењу одговара псовки оригинала, али је напосто *немогућа* у светлу чињенице да је изриче *католик*. Такође, у *Доживљајима доброга војника Швејка* главни јунак упућује презрив израз својим саговорницима, који Винавер преноси као: „Прц, *Милојко!*“, што по смислу јесте исто, али је такође *немогуће* у контексту народности главног јунака.

Овакве проблеме Тудишевић није имао, јер је у потпуности локализовао радњу у свом родном граду, Дубровнику, у који Јовадин пристиже из

²⁸ О разликовању између значења и смисла („Bedeutung und Sinn“), видети: Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, 100, 1892, 25–50.

²⁹ У оном смислу који тој разлици придаје Е. Козериу. Видети: Eugenio Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 82–84.

³⁰ Реџ, 13, 1995, 70.

³¹ Овоме проблему посвећен је замашан део Гремаове семиотичке теорије. Видети о томе: Ronald Schleifer, *A. J. Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*, Croom Helm, London, 1987, 112–119; Miroslav Beker, *Greimasov prilog suvremenoj semiotici*, Umjetnost riječi, XXXII, 4, 1988, 341–342.

Сарајева.³² Ругајући се наивном и приглупом провинцијалцу, чиме је следио дух свога града, али и драмску традицију још од Марина Држића и његове *Новеле од Станца*,³³ Тудишевић је оставио сведочанство о специфичностима свога краја. И заиста је сваки путник који је из Босне долазио у Дубровник морао проћи преко Бргата, али нам је, захваљујући Тудишевићу, данас познато да је тамо постојала механа у којој су путници могли да се, пре уласка у град, одморе, освеже и нешто поједу. О томе сазнајемо из Маскариљових речи упућених Џону: „Госпару, ваш је чово близу и не може vele стат за доћ; ја сам га видио јутрос на Бргату кад се сјахѠ и уљезо у Савиновића за ручат.“ (I, 2). Исти локалитет, и исту кафану, помиње и Ката, када се лажно представља као Јовадинова жена. Она је, како каже, морала „трчат низ Бргат све једнијем тијеком нетом ми рекоше да си сјахѠ онди у Савиновића...“ (II, 8).³⁴ Читав дијалог Кате и Јеле, и њихова тобожња препирка око тога чији је Јовадин заправо муж, обилује помињањем локалитета, попут Бргата, Жупе, Шуме и Попова (II, 8).

Уосталом, и тамо где се код Молијера појављују два Швајцарца, у Тудишевића су то два Бргаћанина који једва чекају да виде Јовадина како виси, наравно „на Данчама“, што је било место где се вршила смртна казна вешањем: „Ајде, ход’мо, ма немојмо, здраво ти, ходит под вјешала, моћемо га и онди с врата од Данча добро гледат.“ (III, 3). Код Молијера, пак, Швајцарци намеравају да вешање Пурсоњаково посматрају „са прозора“. Ипак, и Молијер је употребио одређени локалитет, Крев, место где су у Паризу вешали осуђенике.³⁵ Тако се у Тудишевићевом преводу афирмишу вантекстуални, извантеатарски, што ће рећи реални означеоци, који, међутим, уверљиво функционишу, доприносећи убедљивости драмске радње. Самим тим, подручје смешног, бурлеског, проширено је са Јовадиновог лика и на остале ликове из дубровачкога залеђа – Бргаћане, Жупљане, становнике Шуме и Попова. Тако је Тудишевић, послуживши се једним од најстаријих ефеката за изазивање смеха – карикатуром типова из одређене средине који се стицајем околности нађу у другој, туђој и непријатељској средини³⁶ – имао осигуран успех код дубровачке публике.

³² „Pariz je pretvoren u Dubrovnik (kao i inače u dubrovačkim preradbama Molièrovih komedija), a mjesto Limousina svud je Sarajevo i Bosna.“ Т. Матић, *Nav. delo*, 153.

³³ *Исто*, 154.

³⁴ На истом месту, Молијерова Нерина је једноставно „трчала“ да би затекла Пурсоњака.

³⁵ Винавер, пак, овај локалитет замењује неутралним: „стратиште“.

³⁶ Још је Бен Џонсон овакав сиже видео као најпогоднији за остваривање хуморног ефекта. Видети: Robert Escarpit, *L'humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, 22–23.

7.

Један од највиднијих доказа о присуству локалне боје у преводима Молијерових комедија јесу народне пословице. Истина, у комедији *Monsieur de Pourceaugnac* знатно је мање пословичних фраза и обрта но у другим Молијеровим комедијама. Тако да ни Тудишевић ни Винавер нису имали тешкоће да дословно преведу Пурсоњаккову фразу како не верује никоме и не жели „acheter chat en poche“, тј. да „купује мачку у цаку“ (Винавер), или „у мијеху“, како то, према дубровачкој пословици, преводи Тудишевић (II, 6).³⁷ Ипак, у трагању за најбољим начином да се гледаоцу представи стање свести и локална боја у изражавању јунака, много више успеха имао је Марин Тудишевић. Тако је он одлично схватио метафоричне обрте у апотекаровој похвали лекарске вештине свог колеге који, приликом давања лека болеснику, не жели да иде у ситнице, или, сликовито речено, „chercher midi à quatorze heures“ (I, 5). И Кристо спичар у *Јовадину* служи се истим сликовитим фразама, само што у његовој варијанти лекар не жели „искат длаке по јају“. Дакле, кад је у Молијера налазио пословицу која није живела у српском народу, Тудишевић ју је замењивао домаћом, увелико познатом.³⁸ Винавер није на овако успешан начин решавао проблем превођења сличних фраза, па у њега на односном месту, лекар „није од оних који се скањерају са болестима“, што је прилично рогобатан, и неуспешан превод француске пословице коју употребљава Молијер. Још мање је, онда, Винавер осећао потребу да свој превод допуни пословичним обртима када их у Молијера уопште нема. Тудишевић, пак, то је радо чинио, па и на једном месту у *Јовадину*. Сироти Јовадин, када покушава да се одбрани од „бурли“ које се са њим чине, жели да искаже колико је лукав, што је опет у супротности са његовом наивношћу. Тај несклад је сигурно изазивао смех и код дубровачких, као и код француских гледалаца, али се тај смех дубровачке публике појачавао када је Јовадин, пун себе, изговарао: „Није ни Јово говеда пасô“ (II, 6).³⁹ У овом сегменту преводилачког рада, Тудишевић је далеко успешнији и слободнији од Винавера, што је можда и последица његовог искуства у превођењу великог броја Молијерових драма.⁴⁰

³⁷ Пословица је забележена као 1897. и 1902. у издању: Ђ. Daničić, *Poslovice*. U Zagrebu, 1871. Бележи је и Вук Караџић: „Мачка се у врећи не купује“ (Вук, 2985). Према: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пословице* (приредио Мирослав Пантић), Просвета, Београд, 1965.

³⁸ Тако је и ова пословица живела у Дубровнику и околини: „Искат длаку у јају“ (Dan., 11981), али и шире, па је Вук бележи у облику: „Тражи у јајету длаку“ (Вук, 5639).

³⁹ Овакве пословице нема у зборницима, а најприближније су, по значењу, оне које бележи Алтести: „Нијесам траву пасô“ (158) и: „Нијесам у гори растô“ (193). Рукопис Ивана Антестија који се налази у Богишићевој библиотеци у Цавтату (Kutija III, 21), уступио нам је за рад академик Мирослав Пантић, на чему му захваљујемо.

⁴⁰ О томе како је Тудишевић, употребом народних пословица, обогатио своје преводе Молијера, видети: Бојан Ђорђевић, *нав. дело*, 161–173.

8.

И поред свих нијанси и разлика које се запажају у два српска превода Молијерове комедије *Господин Пурсоњак* – разлика које потичу више од онога што Џ. Стјуард зове „линијом културне промене“,⁴¹ природне када се има у виду да ова два превода дели не само два века, већ и амбијент и средина у којима су настајали – опет се може закључити да су оба превода изузетно успела, те да су прерасла основну интенцију, поставши, у сваком смислу, *прераде* Молијеровог оригинала. Ако потражимо ону унутрашњу законитост која је Тудишевићевом и Винаверовом преводу омогућила да се вину изнад пукe транслитерације, онда можемо закључити да су оба преводиоца отишла даље од пуког преношења значења које нуде семантеми оригинала, и да су разоткрили много шири садржај које речи оригинала поседују, стављене у конкретне вербално-семантичке склопове. Ако се сложимо да реч „посједује значење које се односи на једно име, радњу или процес“, онда се исто тако морамо сложити и да је то „само мален дио онога што ријеч у себи садржава... њена способност енексије простира се заправо на све оно за што је [та реч; прим. Б. Ђ.] одређена.“⁴² Тако су Тудишевићев и Винаверов превод остали отворени за разноврсне модалитете употребе одређених речи и синтагми, што је њиховим преводима дало карактер оригиналне трансформације оригинала. А то је нешто највише до чега се у оваквој врсти посла може досегнути.

Bojan Đorđević

TWO SERBIAN TRANSLATIONS OF A COMEDY BY MOLIERE

Summary

This text discusses theoretical problems of translating and reworking an original literary text. Two Serbian translations of Molière's comedy were chosen as a basis for examination of the problems that have emerged from this topic (fidelity to the original, semantic synonymy, localisation of the plot and the situations and naming of the characters). The translations were created by the nobleman Marin Tudišević from Dubrovnik (who changed the title to *Jovadin*), in the first half of the XVIII century, and by Stanislav Vinaver in 1955. By a comparative analysis of these two translations, one can reach the conclusion that both Tudišević and Vinaver went further than mere transliteration and arrived to a transformation of the original, which means their respective works are remakes of Molière's comedy.

⁴¹ Džulijan Stjuard, *Teorija kulturne promene*, BIGZ, Beograd, 1981, 11–13.

⁴² Gustave Guillaume, *Principi teorijske lingvistike*, Globus, Zagreb, 1988, 123.

FRANCESCO SAVERIO PERILLO (Бари)

Il patriarca Fozio e l'arcivescovo Sava Nemanja nella visione di Andrija Kačić Miošić

ABSTRACT: Il *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* del francescano Andrija Kačić Miošić rimane nella storia della cultura croata come l'opera letteraria che dalla seconda metà del Settecento alla fine dell'Ottocento trovò il più vasto pubblico di lettori.

Provetto predicatore, disponibile a colloquiare con l'umile gente della sua nazione, ma ugualmente abile nelle sottigliezze del ragionamento teologico, l'autore non tace sulle questioni religiose che affioravano nella coscienza dei conterranei e le affronta con l'intento di concorrere alla riconciliazione tra i cattolici e gli ortodossi. Nella sua opera attacca il patriarca Fozio, unico responsabile dello scisma del mondo cristiano, ed esalta la figura di Sava Nemanja, simbolo di aggregazione e unitarietà per le genti di tutte le terre slave.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura, Croazia, Kačić Miošić, *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, Sava Nemanja, Fotius, Cattolicesimo, Ortodossia.

Nell'afflato epico del *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (Venezia, 1756 e, seconda edizione, 1760) e nella prosa storicizzante della *Korabljica Pisma Svetoga* (Venezia, 1760) il francescano dalmata Andrija Kačić Miošić, di cui si ricorda proprio quest'anno il terzo centenario della nascita, tocca a più riprese una questione prossima alla sensibilità e alla coscienza dei suoi lettori e ascoltatori, i rapporti tra la Slavia cattolica e quella ortodossa. Fedele a una costante opera di divulgazione culturale, che gli veniva da precise direttive della Chiesa latina e da congeneri iniziative di colleghi di lingua slava, lo scrittore abbandona il terreno delle disquisizioni teologiche e presenta con icastica vivacità la contrapposizione tra il patriarcato di Costantinopoli e il papato di Roma.

Il francescano di Brist si vanta di appartenere a una collettività religiosa che nella Slavia del sud non era mai addivenuta a compromessi con l'oppressore ottomano, ma, nel contempo, si accosta con apertura di mente e di cuore ai connazionali dell'altra confessione, che su un fronte idealmente unito si erano battuti con indomito coraggio contro il secolare nemico ottomano. Un elevato senso patriottico anima e potenzia la narrazione storica del *Razgovor ugodni [...]*, che illustra l'azione politica e militare dei sovrani „slavni oliti slovinski“, serbi e croati senza distinzione, ed esalta il valore dei reggenti della „vitežka Bulgarija“, gli uni e gli altri accomunati nei disegni di un superiore destino storico.

Per questa particolare problematica l'opera kaciana appare tributaria di storiografi e pubblicisti che avevano anticipato in maniera inconscia o accolto con scoperta adesione i principi ispiratori della corrente panslavistica, filone fecondo di speculazioni teoriche già per gli umanisti delle terre dalmate, ma ancora più fervido di realizzazioni nella storiografia barocca di area croata e serba. La suggestione di quell'ideologia compenetra le pagine delle due opere di Kačić, nutrite in profondità dal pensiero di autori come Mauro Orbini (Mavar Orbini) o Pavao Ritter Vitezović. Dalla vasta trattazione del *Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti Schiavoni* (Pesaro, 1601) lo scrittore francescano trae copioso materiale e, anzitutto, lo stimolo a quella visione d'insieme del mondo slavo che trova la più completa espressione in un canto, la *Poskočnica, koja se može u kolu pivati*, vera e propria dichiarazione di fede nazionale intessuta sui contenuti di un esaltante falso storico, quel privilegio che lo 'slavo' Alessandro Magno avrebbe per testamento concesso alle genti della sua gloriosa etnia.¹

Lo storico di Segna (Senja), vicino agli ambienti culturali serbi,² aveva negli ultimi anni di vita ampliato l'orizzonte delle ricerche proprio a quel versante della Slavia meridionale, e Kačić ne condivide l'indirizzo quando rielabora la medesima materia, circoscrivendola nell'identico arco temporale, dall'epoca dei Nemanja al governo degli ultimi Branković. Entrambi gli scrittori si interessano di storia ecclesiastica: Vitezović analizza l'organizzazione della Chiesa cattolica e di quella ortodossa in terra slava;³ divisa di trattare la biografia di varie personalità della vita religiosa di Serbia, presuli o santi, di cui in margine al foglio 234 del manoscritto *Indigetes Illyricani sive vitae Sanctorum Illyricorum* annota alcuni nomi („Sava. Arsenie. Nicodem. Daniel arcibiskupi“).⁴

A sua volta, Kačić redige un elenco di santi, beati, servi di Dio e pontefici usciti dal seno del popolo slavo⁵; biasima l'attività deleteria degli eretici ed elogia quanti si levarono in difesa della dottrina cristiana dai primi tempi della Chiesa fino al secolo XVII. Come per gli eventi politici l'autore del *Razgovor ugodni [...]* fondava la narrazione su dati di cronisti e storiografi, integrandoli con indagini di archivio o con l'audizione di testimoni oculari, così per le vicende ecclesiastiche attinge ai risultati delle ricerche di vari scrittori, compiendo anche in questo campo un'intelligente opera di volgarizzazione destinata a trovare eco profonda tra la semplice gente della nazione slava.

¹ F. S. PERILLO, *Storia e folclore*, in IDEM, *Rinnovamento e tradizione. Tre studi su Kačić*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1984, pp. 47-49.

² Consigliere giuridico della sede metropolitana ortodossa di Sremski Karlovci, Vitezović durante la redazione della *Serbia illustrata* si mantenne in assidua corrispondenza con il vescovo Hristofor Mitrović che ne avrebbe dovuto curare la stampa (cfr. M. PAVIĆ, *Istorija srpske književnosti baroknog doba*, Belgrado, Nolit, 1970, p. 54).

³ Per l'opera edita e inedita di Vitezović ancora ricca di dati e indicazioni c'è l'ormai classica monografia V. KLAČIĆ, *Život i djela Pavla Rittera Vitezovića*, Zagabria, Matica hrvatska, 1914.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵ Va da sé che nell'enumerazione siano presenti figure del tutto estranee all'area slava, e perň ricomprese nell'ambito territoriale 'illirico' che, nella visione dei panslavisti, la inglobava.

Lo scrittore dalmata si ripropone una duplice finalità, portare un duro attacco contro gli scismatici greci ed esprimere, insieme, aperta comprensione per i fratelli slavi che, seguendone la mendace predicazione, erano caduti nell'errore.⁶ Questa discriminazione non soltanto si rivelava funzionale ai disegni di riconciliazione promossi dal papato, ma appariva in piena sintonia con l'accorta politica religiosa della Serenissima, che affrontava con larghezza di vedute le esigenze culturali e spirituali dei sudditi 'slavo-serbi' e che talvolta non esitava per tal motivo a respingere le pretese delle gerarchie cattoliche.⁷ Separare il destino degli ortodossi slavi da quello dei greci, i superbi promotori dello scisma, rispondeva, poi, ai sentimenti più profondi del frate scrittore, che nelle peregrinazioni sulla costa dalmata e all'interno dei Balcani aveva conosciuto e vissuto gli effetti delle divisioni tra fratelli della stessa etnia, sebbene non li considerasse tali da incrinare la compattezza del mondo slavo. E, d'altra parte, la gente dei Kačić, alla quale il francescano era orgoglioso di risalire, avrebbe al principio professato, secondo un'ipotesi che merita conferma,⁸ la fede greca, frazionandosi poi in distinti nuclei che riconoscevano tutti come patrono san Giovanni, celebrato da ciascuno secondo la propria prassi liturgica:

Sve kuće od ovoga plemena drže svetoga Ivana za svoga branitelja, ma razlićito: jer ovi u gornjem Primorju slave ga riščanskù sjutradàn po latinskom Vodokrstju u koji dån dolazi riščanski Ivån dån, a oni u donjem Primorju slave ga na latinskù po našemu Božiću (RU, p. 434).⁹

Accanto a tante famiglie di fede cattolica che si erano illustrate per gli atti di valore nella lotta contro il turco, l'autore del *Razgovor ugodni [...]* canta quella bosniaca dei Ljubibratiæ che aveva dato alla Chiesa d'Oriente monaci, sacerdoti, prelati e teologi:

Od ovoga roda gospodskoga,
na oružju vazda junačkoga,
vladike su vazda izlazili
i duovni vladaoci bili,

od istočne crkve bogoslovci,
svećenici i duovni oci,
igumani i arkimandrite, –
tò poznaje i malano dite (RU, p. 430);

⁶ Proprio alla loro esiziale azione andava imputata la rovina spirituale degli slavi caduti „u mnogà pomanjkanja grčká virujući u različita bajaranja i gatanja“ (*Djela Andrije Kačića Miošića. Knjiga prva: Razgovor ugodni*, a cura di T. Matić, Stari pisci hrvatski XXVII, Zagabria, JAZU, 1942, p. 262; d'ora innanzi, RU).

⁷ G. PRAGA, *Storia della Dalmazia*, Padova, Cedam, 1954³, pp. 197-198.

⁸ D. ŽIVALJEVIĆ, *Andrija Kačić Miošić – Slovinski pesnik*, „Ljetopis Matice srpske“, 1892-1893, 171-174, p. 5.

⁹ Cfr. anche *Djela Andrije Kačića Miošića. Knjiga druga: Korabljica*, a cura di T. Matić, Stari pisci hrvatski 28, Zagabria, JAZU, 1964, nuova edizione, p. 303.

si preoccupa di sottolineare al lettore i rapporti stretti che Stefan Uroš II Milutin, munifico edificatore di monasteri ortodossi in terra serba, aveva mantenuto con il mondo cattolico, come testimonia l'altare donato alla basilica di San Nicola a Bari;¹⁰ cura le relazioni con alte personalità del mondo ortodosso, tanto che avrebbe inviato a Grigorij Potëmkin, il potente favorito di Caterina II, una copia del canzoniere, trascritta di proprio pugno e con una dedica nel più puro stile della creazione orale:

Pismu piva vila glasovita
Od viteza puno ponosita,
A u pismi pripjeva Kneza
Od Rusije na glasv viteza,
Da ti ga je, veli, pogledati,
Ne bi se mogao nagledati.¹¹

Non ci sentiamo, pertanto, di condividere le posizioni di Nikola Banašević che vedeva nel francescano dalmata un intransigente paladino della sede romana, soltanto strumentalmente disposto al colloquio con gli ortodossi slavi,¹² perché, a nostro avviso, l'atteggiamento benevolo nei confronti dei fratelli dell'altra confessione religiosa era dettato dall'ardente patriottismo e dalla piena accettazione di un'idea, quella della mitica unità di tutte le genti slave, di cui si fa portavoce con la prosa e i versi dell'opera maggiore.

Gli strali polemici di Kačić sono rivolti anzitutto contro Fozio, considerato il primo ed emblematico responsabile dello scisma, alla cui perversa azione andava addebitata la frammentazione storica, culturale e religiosa del mondo slavo. Questa tesi, avanzata di buon'ora dalla pubblicistica cattolica, era stata per la prima volta esposta nel *Trattato contro i greci* che alcuni frati domenicani di Costantinopoli avevano redatto nel 1252, scagionando, in certo modo, Michele Cezulario, colpevole soltanto di essersi posto sulla scia del suo antico predecessore sul soglio patriarcale.¹³ E tale linea aveva trovato accoglienza nella storiografia ecclesiastica di parte cattolica, sostenuta sovente da studiosi che si accostavano al problema ignorandone le coordinate reali o, in ogni caso, fondandosi su tesi partigiane.

Una svolta si verifica nella seconda metà del XVI secolo, quando storiografi e polemisti cattolici e protestanti riesaminano l'azione di Fozio alla luce di nuove

¹⁰ Kačić riporta, nell'originale latino e nella traduzione croata, l'iscrizione che il sovrano volle che si incidesse sul marmo del devoto dono (RU, p. 177).

¹¹ Cit. in M. MIRKOVIĆ, *O smislu i sadržaju narodnog preporoda u Istri*, in *Hrvatski narodni preporod u Dalmaciji i Istri*, Zagabria, Matica hrvatska, 1969, p. 287. Forti dubbi, tuttavia, rimangono, e non solo sul destinatario della copia, visto che Potëmkin in quegli anni era ancora studente (nel 1760 sarà espulso dall'università) e che soltanto dopo il 1762 si era in qualche modo distinto, partecipando al colpo di stato che aveva portato al trono Caterina II.

¹² N. BANAŠEVIĆ, *Andrija Kačić Miošić: son orientation idéologique et politique*, in IDEM, *Études d'histoire littéraire et de littérature comparée*, Belgrado, ICS, 1975, pp. 51-58.

¹³ F. DVORNIK, *Lo scisma di Fozio*, Roma, Edizioni Paoline, 1953, p. 393.

esigenze e prospettive. Il protestante istriano Mattia Flacio Illirico (Matija Vlačić e, latinamente, Matthias Flacius Illyricus), sostenitore di una linea rigida e aliena da ogni accomodamento, ideò e diresse la monumentale *Ecclesiastica istoria* [...], apparsa in tredici volumi a Basilea dal 1559 al 1574. Il suo ardore apologetico antiromano, che si manifesta decisamente nel campo storico-teologico, comporta una radicale revisione di precedenti giudizi e valutazioni: l'attività di Fozio assurge a simbolo della giusta opposizione alle pretese e ai misfatti del papato, quasi avesse in certo senso preannunciato le posizioni dei riformatori protestanti.

In risposta alle conclusioni di Flacio e dei centuriatori di Magdeburgo il cardinale Cesare Baronio si fece promotore degli *Annales ecclesiastici* [...], in cui l'animosità verso l'antico patriarca tocca l'acme, nutrita da menzogne e calunnie attinte alla *Vita del patriarca Ignazio* di Niceta Paflagone, un testimone interessato dei cruciali eventi del IX secolo.¹⁴ E però il suo giudizio, anche perché compreso nel contesto di un'opera che era divenuta, a dispetto dei limiti di un'impostazione acritica e parziale, una pietra miliare della storiografia ecclesiastica romana, contribuì a rinsaldare l'immagine di un Fozio unico responsabile dello scisma.

Le conclusioni della ponderosa raccolta annalistica influenzarono il pensiero cattolico e trovarono accoglienza anche negli scritti di volgarizzazione storica e di edificazione spirituale fioriti in terra croata. Nello *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga* (Venezia, 1747), che per l'orientamento ideologico e la struttura narrativa precorre il canzoniere kaciciano, Filip Grabovac indica a simbolo dello scisma Fozio e ne biasima con asprezza di toni l'operato:

880. Bi učinjen papom Ivan Osmi, a cesarom Vasilija. Focio obadva privari i metnu se na patrijarkat. Tako nama opet crkve radili i puk razcvili, ma što domalo živi, jer ga Bog diže, a vrag odnese rečenoga Focija,¹⁵

mentre omette, nell'esposizione annalistica dei fatti storici, il 1054, l'anno in cui, essendo patriarca di Costantinopoli Michele Cerulario, si era verificata la definitiva rottura dell'unità delle Chiese.

Nella *Korabljica* [...] Kačić ribadisce la condanna del massimo propalatore delle eresie del IX secolo:

Focio, patrijarka carigradski, koji se na silu učini patrijarom, baciivši s pristojla Injacija svetoga; od crkve se rimske odcipi i protiva njoj mnoga govori, pisa i učini, povukavši za sobom vas narod grčki i druge mnoge do dneva današnjega,¹⁶

¹⁴ Ne è esempio probante l'epiteto ingiurioso con cui è denominato il patriarca: Audisti carnificinam ad destruendam Ecclesiam ab eunucho paratam, ut merito comparari possit persecutio ista quibusvis aliis, sive a Schismaticis, vel ab haereticis, aut etiam a Gentilibus adversus Ecclesiam excitatis (C. BARONIO, *Annales ecclesiastici* [...] una cum critica historico-chronologica P. Antonii Pagi, Lucae, Typis Leonardi Venturini, 1743, p. 496).

¹⁵ F. GRABOVAC, *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga*, a cura di T. Matić, Stari pisci hrvatski XXX, Zagabria, JAZU, 1951, p. 141.

¹⁶ *Djela Andrije Kačića. Knjiga druga: Korabljica*, op. cit., p. 241.

mentre un contemporaneo, il gesuita Antun Kanižlić, si scaglia con virulenza ancora maggiore contro il patriarca, vera cagione della discordia e dello scisma, in uno scritto di edificazione morale e spirituale, *Primogući i srdce nadvladajući uzroci [...] za ljubiti Isukrsta*, pubblicato nel 1760:

Očito je, nit se može zatajati, da je njihov čako, Focio, ili, kako ga oni zovu Foka, koji na misto pravednoga S. Injacija, patrijarke carigradskoga iz svoje stolice istiranoga, u šest dana ređen od Grgura sirakužanskoga skinuta i prokleta biskupa patrijarka carigradski postade,¹⁷

e ne deplora l'azione in una vasta opera di polemica confessionale, *Kamen pravi smutnje velike*, diretta alla confutazione delle tesi che il teologo ortodosso Elia Meniate aveva esposto in *Πέτρα σκανδάλου* (1752), suscitando immediate reazioni nella pubblicistica cattolica. Già nella parte introduttiva (*Ulazak u iziskivanje kamena pravoga*) il gesuita di Požega addita, pur senza nominarlo, il protagonista del proprio argomentare:

Ja, ostavivši drugim sve prvanjih vrimenah smutnje, one samo, koja se oko godine osamsto šezdeset i sedme u Istoku užez, i još dan današnji gori, kamen, ili početak i uzrok u ovoj knjigi mojoj iziskivati odlučio jesam,¹⁸

sul quale esprime un giudizio di dura condanna, ripreso e accentuato in una canzone strutturata a mo' di iscrizione sulla sua pietra tombale, che si apre con l'appello:

Stani, putniče.
Pod ovim kamenom leži veći kamen,
Focio kamen velike smutnje.
Rođen bi na rasutje Crkve ovi človik;
Ako li se još može zvati človik¹⁹

e che si conchiude con il malevolo avvertimento:

Putniče!
Prikrsti se od ove nakaze i biži:
Da te ne otruje.²⁰

Concordi, gli scrittori cattolici attribuivano alla 'superbia' dei greci il fallimento del concilio di Firenze – Ferrara, disperato tentativo di ripristinare l'unità del cristianesimo, che sola avrebbe potuto scongiurare la caduta dell'impero bizantino. Tale era la tesi di Grabovac („zaradi grčke nevirnosti i olosti izgubiše cesarstvo niti će ga već imati“),²¹ che il confratello francescano riprende in vari

¹⁷ A. KANIŽLIĆ, *Primogući i srdce nadvladajući uzroci [...] za ljubiti Isukrsta*, Pritiskano u Zagrebu, od Cajetana Franc. Härl, 1760, introduzione non numerata.

¹⁸ A. KANIŽLIĆ, *Kamen pravi smutnje velike*, u Osiku, Kod Ivanna Martina Divalta, 1780, introduzione non numerata.

¹⁹ *Ibid.*, p. 426.

²⁰ *Ibid.*, p. 428.

²¹ F. GRABOVAC, *Cvit razgovora [...]*, op. cit., p. 142.

passi del *Razgovor ugodni* [...] – in apertura del *Govorenje od uzetja carigradskoga, koja se zgodi na 1453*:

Buduć došlo vrime od Boga zabilježeno, ù koje odredio biše pedipsati holost grčku, čini ganuti Memeda, općenitoga neprijatelja protiva Grkom samo trista iljadà po zemlji, a sto iljada po moru, kako piše Florijan Kampi, oli trista i pedeset iljadà, kako oće Sagredo (*RU*, p. 336);

nella *Pjesma od uzetja carigradskoga* [...]:

Ah, moj Bože, golene žalosti,
teške ti su grčke oholosti! (*RU*, p. 353)

e nell'ampia *Pisma svrhu knjige* [...] ²², con la consueta semplicità di stile, e però con catechistica vivacità e colorita immediatezza. Qui, più che altrove, si palesa l'abilità del predicatore – scrittore a captare l'attenzione e il consenso dell'uditório con il rinvio a tangibili argomentazioni (i tesori profusi dalla Sede apostolica per ripristinare l'unità delle Chiese) o con i riferimenti a esperienze di vita quotidiana, come l'accusa che gli ortodossi movevano ai cattolici di perdere la salute dell'anima cibandosi di carne di animali immondi o uccisi in dispregio ai dettami biblici: ²³

Nepošteno Latine psujete
Po svim mistim, kuda putujete:
„Latini će izgubit duše
Jiduč žabe i balave spuže“ (*RU*, p. 343).

Il richiamo a tale credenza non implica necessariamente che l'autore intendesse rampognare gli ortodossi del proprio paese, avendola egli rilevata e considerata come attitudine generale dei fedeli della Chiesa greca. Inoltre, in accordo con le esigenze divulgative e con i traguardi della riforma cattolica, che anche sul piano espositivo e linguistico adottava ormai altri e più aggiornati strumenti, non è da escludersi che lo scrittore abbia insistito su un episodio marginale del costume religioso ortodosso per accostare, con accortezza oratoria, fatti locali e familiari a disquisizioni di più elevato impegno, proponendosi di rendere concreto per il proprio auditorio, nel quale prevalevano „težaci i čobani“, un discorso che avrebbe toccato temi e questioni di notevole impegno.

Nella *Pisma druga od Carigrada*, nella quale sono felicemente temperati i moduli stilistici delle lamentazioni popolari e il vigore dell'invettiva chiesastica, Kačić prepara, con un crescendo drammatico innescato dal sovrapporsi dei sentimenti e delle riflessioni della deposta imperatrice caduta nelle mani dei tur-

²² Il titolo completo del canto recita „Pisma svrhu knjige, koju pisa cesar carigradski, imenom Konstantin najposlidnji, papi Nikoli Petomu, i svrhu odgovora, koji dade rečenomu cesaru“.

²³ Questa credenza, rilevata da Alberto Fortis nel *Viaggio in Dalmazia*, aveva fornito al polemico Ivan Lovrić lo spunto per un ennesimo attacco all'abate padovano (cfr. G. LOVRIC, *Osservazioni sopra diversi pezzi del Viaggio in Dalmazia del signor Abate Alberto Fortis* [...], in Venezia, presso Francesco Sansoni, 1776, p. 95).

chi, un veemente attacco alla 'oholost' greca, condotto non già con il documentato puntiglio storico-teologico della *Pisma svrhu knjige [...]*, ma con la plasticità del raffronto tra la cruda sorte della prigioniera e la rovina di un impero che aveva trascinato nell'ignominiosa caduta innumerevoli nazioni. Con toni aspri lo scrittore maledice, in nome delle sventurate genti slave, oppresse dagli ottomani, la capitale del dissolto impero bizantino:

Kune tebe zemlja Arbanija,
Bulgarija i Macedonia,
slavna Bosna i Ercegovina,
Kosarića lipa banovina.

U tebi se zmije porodiše,
koje ove zemlje porobiše:
u sužanjstvu cvile brez pristanka
i progonstvu do današnjeg danka

radi tebe, grade Carigrade!
Istina je, to i dite znade:
oholosdt je tebe pokvarila
i nevinnost na zemlju bacila.

Što si našao, ono i uživaj,
u turskom sužanjstvu pribivaj:
kukati ćeš kano kukavica,
suze ronit kano udovica (*RU*, p. 355).

Nella pubblicistica di ispirazione cattolica le accuse da sempre rivolte a Fozio sono estese a un combattivo sostenitore dei fondamenti della dottrina ortodossa, quel Marco Eugenio (o di Efeso, dal nome della sua sede arcivescovile), reputato il maggiore colpevole del fallimento del tentativo di unione del 1439. Su tale falsariga gli scrittori croati giungono finanche a presentare i due personaggi della storia ecclesiastica con analogia o coincidenza di termini ed espressioni. Allorché riferisce le conclusioni del concilio e il ritorno in patria dell'imperatore bizantino Giovanni VIII, Grabovac annota:

Ma kada cesar dođe u Konštantinopuli, sve mučeno nađe, a tomu svemu nezkladu bi uzrok Marko, arcibiskup od Efeža. Nevirna i opaka šižmatika aliti arijana!

Posli smrti S. Oca pape i cesara prokleti šižmatik Marko, arcibiskup od Efeža, sve puk smućiva i crkvi se suprotivi kako arijan,²⁴

e attribuisce a Marco Eugenio gli stessi epiteti ingiuriosi che un momento prima aveva rivolto a Fozio:

²⁴ F. GRABOVAC, *op. cit.*, p. 142.

A prija toga bijaše patrijarkom blaženi Metodija, pak za njim sveti Injacio, koga Miiajlo i Focio svakojako progoniše i mučiše i s pristolja digoše, a metnuše Focija, opaka šizmatika i ariana.²⁵

Kačić ripercorre la medesima via e si scaglia contro entrambi i prelati, parimenti ostili a quello spirito di concordia che forse avrebbe evitato la profanazione di Santa Sofia. Esposte con concisione di racconto le dispute teologiche che avevano incrinato l'unità della Chiesa ancor prima dello scisma di Fozio, in particolare le controversie monofisite del V-VI secolo, il poeta esamina nella *Pisma svrhu knjige [...]* l'azione del patriarca:

Puno godin' u skladu živiše
Kano bratja Grci i Latini,
najposli se oni zavadiše:
protivi se Focio istini.

Na silu se čini patrijara,
a s pomoću Mihajla cesara,
Injacija u tamnicu meće,
sklad i ljubav od sebe odmeće.

Mori njega i žeđom i gladom,
patrijaru ter muči pod Bradom.
Brani papa svetog Injacija,
A proklinje i kara Focija.

Al Focio za to i ne mari,
nego ljubav bratinsku pokvři
ter radili dva mila brajena,
svete crkve mlikom zadojena (RU, p. 344),

e descrive, poi, l'atteggiamento del suo degno discepolo in male azioni: come il patriarca „sklad i ljubav od sebe odmeće“ (RU, p. 344), così „Marko ne ljubljaše sklada“ (RU, p. 346), riservando al comportamento dell'arcivescovo di Efeso durante il concilio e dopo la conclusione dell'accordo, che l'aveva visto strenuamente avverso,²⁶ le ultime strofe della *Pisma svrhu knjige [...]* ed esprimendo un giudizio assolutamente negativo sull'alto prelato, di cui pure aveva in precedenza riconosciuto la profondità dell'ingegno:

Starac Marko ne ljubljaše sklada,
kupě vojsku oko Carigrada,
svećenike, svoje naslidnike,
kaluđere i grčke vladike.

²⁵ *Ibid.*, p. 141.

²⁶ Le posizioni di Marco Eugenio nel corso dei lavori conciliari sono analizzate e difese, dal punto di vista ortodosso, in ARCHIMANDRIT AMVROZII, *Svjatoj Mark i Florentijskaja Unija*, Jordanville, Holy Trinity Monastery 1963.

U pustinji sabor učiniše,
na cesara prokletstvo staviše.
Još jim ni to dosta bijaše,
već na pomoć heretike zvaše,

da se dignu protiv cesaru,
od istočnih strana gospodaru.
Smiriti se nigda ne mogahu,
patrijaru svoga proklinjahu (RU, p. 347).

La deplorazione colpisce anche quei dignitari bizantini che non avevano esitato a schierarsi contro le decisioni dell'imperatore, causando in tal modo il fallimento dell'estremo tentativo di trovare l'appoggio dell'Occidente cattolico contro l'incombente minaccia turca. Sulla scorta delle informazioni attinte alle *Memorie storiche de' monarchi ottomani* di Giovanni Sagredo e a una vasta trattazione di carattere ecclesiastico, *l'Istoria de Concili ecumenici* [...] di Floriano Campi, dichiaratamente ostile all'ortodossia, Kačić, con analogia di termini, leva alte voci di deprecazione contro il peccato antico dei greci, la superba contrapposizione all'autorità del soglio di Roma, che aveva attirato il giusto castigo divino e causato il crollo di Costantinopoli.

Lo storico ecclesiastico ricostruisce la febbrile atmosfera nella capitale dell'impero alla vigilia del fatale evento e riferisce con parole sdegnate l'ostilità dei circoli di corte verso la Chiesa latina, che uno dei collaboratori del *basileus*, l'ammiraglio Luca Notaras, soleva compendiare nell'incisività di una cinica affermazione:

[...] L'Ammiraglio, il più ostinato tra' Scismatici [...] andava pubblicamente dicendo, esser più tollerabile mirare il Turbante Turchesco che il Cappello Cardinalizio in Costantinopoli,²⁷

e, nella narrazione in prosa che precede la canzone *Pisma svrhu knjige* [...], Kačić gli pone sulle labbra le famigerate parole, come avevano già fatto altri polemisti cattolici croati:²⁸

Što plaćete, građani? Svakako nam je bolje gledati turske saruke po Carigradu nego rimski kardinala crljene klobuke (RU, p. 338).

Né sono risparmiati i religiosi e le religiose che in quell'occasione dettero man forte a Marco e si ribellarono allo stesso imperatore:

Još divojke, vaše koludrice
I ohole grčke udovice

²⁷ *Istoria de Concili ecumenici dall'Anno 850 fino l'Anno 1453. Con la presa di Costantinopoli fatta da Maometto Secondo [...] Trasmportata in Idioma italiano da Floriano Campi*, in Venezia: Appresso Gerolemo Albrizzi, Nella Stamparia Bragadina, 1709, II, p. 467.

²⁸ Nell'opera *Pripovidanje nauka krstjanskoga* [...] (u Mletczii: po Šimunu Occhi, 1750, p. 167b), Jerolim Filipović riportava le parole di Notaras: „Volim gledat turske saruke nego rimske crljene klobuke“.

Kunu mene, od crkve glavàra,
patrijaru i tebe cesara.

Al nijove anateme ljute
nisu vrsne da pauka smute,
kamo li će Božjega vikara,
koji grije proklinje i kara!

Ah, moj Bože, goleme žalosti!
Ko će podnit grčke oholosti,
ko li njima ljubav pokazati,
svitile kralje ter na pomoć zvati? (RU, p. 347)

E gli accorati accenti del pontefice Niccolò, evocatori dell'imminente oppressione turca, costituiscono un duro atto di accusa per i greci, ai quali si rinfaccia la più aberrante e umiliante delle scelte:

A što ću ti drugò govoriti,
kako l' ću ti oči otvoriti?
Vidiš i sam u istoku tmine,
kako Grci gledaju Latine.
Vole vidit Turke i ajduke
Nego rimske crljene klobuke;
Vole da jim zapovida paša
Nego papa oli crkva naša (RU, pp. 344-345).²⁹

Kačić trascura di proposito la virulenta ostilità degli ambienti ortodossi slavi verso l'accordo raggiunto, che aveva trovato nella Moscovia di Basilio II più drammatica espressione, non soltanto nei circoli della dirigenza statale ed ecclesiastica, ma anche tra i fedeli, come rileva una cronaca dell'epoca:

вси епискупы русїи возбудишася; князи и бояре и вельможи и множество христїян тогда воспомянуша и разумѣша законы греческія прежнїя и начаша глаголати святыми писанїи и звати Исидора еретиком.³⁰

Rivolto com'è a operare una netta distinzione in seno all'ortodossia, da un canto, cioè, i greci e, dall'altro, tutti gli slavi, nella nota apposta a chiusura della canzone l'autore del *Razgovor ugodni* [...] argomenta con puntualità la propria posizione e avverte l'esigenza di chiarire, in un appello al lettore slavo di fede ortodossa („moj blagodarni štioče rišćanine“), che le voci di rampogna erano dirette contro i soli greci, colpevoli dei mali dell'intera cristianità:

²⁹ Nella narrazione in prosa che precede la canzone, Kačić aveva posto sulle labbra dell'ammiraglio bizantino Luca Notaras, alto dignitario dell'ultimo *basileus*, la famigerata espressione: «Što plaćete, građani? Svakako nam je bolje gledati turske saruke po Carigradu nego rimski kardinàl crljene klobuke» (RU, p. 338).

³⁰ А. В. КАРТАШЕВ, *Очерки по истории Русской Церкви*, Parigi, YMCA – Press, 1959, I, p. 356.

Ne razumim ja, moj blagodarni štioče riščanine, zlo govoriti od riščànà, koji su od našega mnogočasnoga i slavnoga jezika i naroda, jer ne nahodim, da su oni početak od nesklada, smutnje i razdiljenja bili, nego mrzim na oholost grčku, koja bi uzrok od nesklada među bratjom, od izgubljenja carstva njiova, još i od svi banovinà slovinski, koje jèchè pod težkim jarmom turskim, razdilivši brata ot brata i prijatelja od prijatelja, neka mogù prija skončati i lašnje sebe i svoje imanje izgubiti. Na nje dakle imamo mrziti, jer su uzrok od svega zla duhovnoga i tilesnoga bili, ne samo svoga nego li i našega, protiva kojim sveti Pava piše i težko se tùži, kako se štije ù njegovim knjigam (*RU*, p. 348).

Ben più. Si premura di smascherare un grossolano falso inserito, a sua insaputa, nella prima edizione del *Razgovor ugodni [...]*, e cioè che i conterranei di fede ortodossa tenessero per santo Marko Kraljević:

Nahodi se ù mojim prošastim knjižicam ù govorenju od Kraljevića Marka, da ga riščani za sveta držè: onò nisu riči moje, nego nadometak jednoga, koje moje istorije pripisiva, zato mi ne primi za zlo, jer ja nisam kriv (*RU*, p. 348),

e provvede, nella seconda edizione, a correggere il passo incriminato, sostituendo a 'svet' la forma aggettivale 'velik', non lesiva delle loro credenze religiose:

I ovo je oni Marko Kraljević, koga riščani za velika drže i od njega svakojake pisme izvode, koji želeći imat države otca svoga (cioč, di Vukašin. *N. d. A.*) ne može učiniti drugo nego podložiti se caru i davat mu aràč (*RU*, p. 185).

Circa un secolo prima il domenicano croato Juraj Križanić, che aveva cullato il progetto di ricondurre i russi in seno alla Chiesa romana,³¹ si era espresso con analogia di idee nel memoriale *Della Missione in Moscovia*, approntato per la Congregazione di Propaganda Fide, quando affermava:

Che il loro scisma [cioè, dei russi. *N. d. A.*] non provenga da quella radice, dalla quale nacque quello de' Greci: cioè che non proceda dalla superbia emulatrice della maestà romana, né meno dall'appetito d'una dissoluta libertà, donde ebbero origine alcune moderne eresie,³²

e ne traeva le opportune conclusioni:

io ritengo li Moschi non per Heretici o per Scismatici (poiché il loro scisma non procede dalla superbia, vera radice dello scisma, ma dall'ignoranza), ma li tengo per cristiani semplicemente ingannati.³³

Ma la sua voce rimase allora isolata, perché i pubblicisti cattolici coevi, trascinati dall'ardore della crociata antiriformistica, attaccavano in maniera indiscriminata quanti dissentissero dalle posizioni della Chiesa romana. Così, nella

³¹ L'utopistico disegno del missionario partiva da una considerazione realistica, la necessità di appianare la via della riconciliazione rimuovendo l'ostacolo rappresentato dall'affermazione del primato del pontefice.

³² Cit. in E. ŠMURLO, *Jurij Križanić (1618-1683). Panslavista o missionario*, Roma, A.R.E., 1926, p. 93.

³³ *Ibid.*

prefazione a *Vrata nebeska, i život vični* (Ancona, 1678), il francescano Ivan Ančič associava nell'esecrazione eretici e scismatici:

defendatur hęc Porta, & Vita Aeterna; quę non solum destructura erit decrescentem Lunam Maumetanam, sed (spero) garrientium portarum Infernalium omnium Hęreticorum perfidiam, Schismaticorum contumaciam.³⁴

Con altri intendimenti e motivazioni politicamente finalizzate, la discriminazione tra due presunte realtà del mondo ortodosso si impone, invece, negli autori slavoni del Settecento. In effetti, il ritorno alla fede cattolica degli ortodossi slavi, ma anche romeni, che vivevano entro i confini dell'impero asburgico, ampliatisi notevolmente dopo la pace di Sremski Karlovci del 1699, costituiva una delle linee politiche della cancelleria viennese, interessata all'opera di stabilizzazione socio-culturale e religiosa dei nuovi possedimenti.

Non che fosse mutato l'atteggiamento ufficiale della gerarchia ecclesiastica verso Fozio, tant'è vero che nel giuramento speciale imposto nel 1720 agli ucraini che si riunivano alla sede romana si ribadiva la condanna della sua azione,³⁵ ma negli scritti di storici e teologi si delinea qualche novità. Sulla scorta della *Critica historica cronologica* che i fratelli Pagi avevano aggiunto a completamento dell'opera del cardinale Baronio, Petru Maior, una tra le più eminenti personalità della cultura romena di Transilvania della fine del XVIII e dell'inizio del XIX secolo, riconsidera nella *Istoria Besericei Românilor* (Pest, 1813) il problema Fozio, arrivando a conclusioni più vicine al vero storico:

Despre acestași lucru Pagius, la anul 1059, numărul 11, grăind spune că nu Fotie carele era bărbat procopsit întru învățăturile theologhicești, ci Mihail Cherularie au fost începătoriu împărăchieriei carea până astăzi vecuiaste întră Beserica Grecească și întră Beserica Lătinească. Că Fotie, cu îngăduință lui Ioann 8, iarăși fu împreunat Besericei Romane și în diptica romană multe nume de ale grecilor carii după moartea lui Fotie au trăit, se cetesc.³⁶

In ambito slavo si privilegiava, al contrario, la distinzione tra l'Ortodossia slava e quella greca, meritevole di attenuanti la prima e oggetto di evidenti blandizie; deprecata e stigmatizzata la seconda. L'introduzione al già citato *Kamen pravi smutnje velike* di Kanižlić ribadisce questo assunto:

Ufam se pako, da ja odgovarajući Meniati ne ću uvriditi ostale naslidnike zakona grčkoga, kakono su Slavonci, Srbliji, Rosnjaci i Moskovi. Poljubljena braćo moja! Niste vi niste ni rodom ni jezikom ci ćudom Grci, suprot kojima pišem, nego jeste plemenit list slavne Ilirijanske gore. Daleko je od odluke pera moga, da bi se ja š njime Grke, koji vas zavedoše, a kamo li vas usudio uvriditi. Spominam se od

³⁴ I. ANČIĆ, *Porta Caeli et Vita Aeterna – Vrata nebeska, i život vični*, u Jakinu, po Frančesku Seraphinu, 1678, dedica al principe Alessandro Crescenzo, p. V.

³⁵ Il giuramento prevedeva, tra l'altro, la formula „Profiteor in ea (ossia, nel Sinodo di Costantinopoli. *N. d. A.*) Photium merito fuisse damnatum“ (F. DVORNIK, *op. cit.*, p. 428).

³⁶ P. MAIOR, *Scrieri*, a cura di Florea Fugariu, Bucarest, Editura Minerva, 1976, II (*Istoria Besericei Românilor, Disputații, Ortografia română, Dialog*), p. 118.

one beside sada, koju sam od nikojih između vas čuo: *Bog ubio onoga, koji nas je rastavio*. Šta radi, virujem, da koliko vam je drago jedine vaše duše spasenje, toliko će vam biti drago pravu istinu čuti, i razumiti.³⁷

E nella medesima direzione si erano mossi altri confratelli di Kačić della Provincia di Bosnia Argentina, come Stjepan Badrić, che nell'*Ukazanje istine među crkvom istočnom i zapadnjom* aveva addossato ai greci ogni responsabilità per la rottura dell'unità confessionale:

Po isti način, kako Crkva Istočna razluči se od Zapadnje, da joj pod posluh ne bude, dođe svako zlo svrhu nje [...]. Od toga Sinovi Crkve Istočne malo misle, a manje rade; i na misto da plaću, slave se ovuda, što nisu Zapadnjom Crkvi pod posluom [...]. Govori se, da je bolje Turčin biti, nego združiti se Crkvi Zapadnoj,³⁸

e aveva invitato i lettori slavi di differente confessione a un reciproco contegno mite e comprensivo, in vista dell'auspicata unione spirituale:

da kadgod govore među sobom Kršćani i Rišćani, jedan drugoga ne pogrđuje, nego štjostju, slatkostju i s poniženstvom govore, jer s olostju jedinstvo bit ne može.³⁹

Un'eccezione ci pare solamente l'opera del mal avventurato Grabovac, più schietta e moralmente rigida, meno sensibile ai richiami dell'opportunità politica, nella quale la deprecazione di quanti si fossero allontanati dalla Chiesa romana è espressa con termini netti e senza distinzione alcuna, come risulta da vari passi dei suoi scritti e, in particolare, dal seguente:

Istinto i temeljito drži i ništa ne sumi, da ne samo svi kolici Turci, Čifuti, nevirnici, mali jošter svi kolici odmetnici svete vire, polivirnici, zaodnici, luterani, kalvini i ostali odpadnici svete crkve i zakona Isukrstova, koji sadašnji život dospiju izvan svete crkve rimske, katoličanske i apostolske, svi kolici idu u muke vikovnje k vragu paklenome.⁴⁰

Nell'incalzare dialettico della polemica Kačić si richiama, ai fini di una condanna senza appello dell'azione perniciosa del patriarca Fozio, all'autorità di una figura carismatica come quella del santo arcivescovo serbo, che, secondo la storiografia di ispirazione romana, si imponeva quale significativo tratto di unione tra la fede cattolica e quella ortodossa. Mosso, con ogni probabilità, dall'esigenza di uniformarsi ai progetti di unificazione confessionale elaborati dalla sede romana,⁴¹ Ivan Tomko Mrnavić era stato il primo, in una sintetica nota agiografica, ad annoverarlo tra i santi cattolici, quando l'aveva accostato ad altre due figure significative della religiosità antica che recavano il medesimo nome:

³⁷ A. KANIŽLIĆ, *op. cit.*, introduzione non numerata.

³⁸ S. BADRIĆ, *Ukazanje istine među crkvom istočnom i zapadnjom*, u Mleci, s. e. 1714, p. 4.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁰ F. GRABOVAC, *op. cit.*, p. 90.

⁴¹ Cfr. N. RADOJČIĆ, *O Životu Svetoga Save od Ivana Tomka Mrnavića*, in *Svetosavski zbornik*, Belgrado, Srpska kraljevska akademija, 1936, I, p. 357.

tertius est Sabba noster, Simeoni Stephani Rasciae Regis, preclara soboles, qui decimotertio saeculo, morum sanctitatem, regiam quorum progeniem illustravit.⁴²

Questa posizione, accolta senza ulteriori esigenze di approfondimento storico-critico, non soltanto ricompare nelle pagine di scrittori ecclesiastici come Josip Bedeković, che include tra i santi cattolici celebrati nel mese di gennaio l'arcivescovo serbo: „14. S. Sabae Ep. Serviċ. Obiit circa A. C. 1250“,⁴³ ma ispira la fantasia di un poeta come Jerolim Kavanjin, che nella *Povijest Vandelska [...]* celebra l'azione di Sava con accenti non distanti da quelli di Kačić:

Gdi ubignu još ditetom,
mrzeć himbeni dvorenjaci,
postom, bičem i molietom
služi Bogu s pustinjaci,
pak imajući biskupinju,
svrati se opet u pustinju.⁴⁴

Quasi volesse incontrare il plauso di quella parte dei suoi lettori che alle corrusche descrizioni di gesta guerresche preferivano esempi e modelli di altre imprese, animate dai valori superiori della spiritualità,⁴⁵ l'autore del *Razgovor ugodni [...]*, sulla scorta della narrazione di Mrnavić, canta, accostandole a quelle di altri tre santi dallo stesso nome (non già due, come avevano appurato le più recenti acquisizioni della letteratura ecclesiastica cattolica), la vicenda umana e celeste dell'arcivescovo serbo nella *Pisma od četiri sveta imenjaka*, ancora permeata dallo spirito delle agiografie medioevali, talché la personalità dei quattro Sava vi è appena abbozzata e sono trascurate le vicissitudini interiori che li avevano portati alla condizione beatificante.⁴⁶

Dopo due strofe introduttive, nelle quali la venuta al mondo dei quattro santi, decoro e vanto delle terre natie, è celebrata con gli accenti e le immagini della creazione popolare:

Vesele se svita banovine
I po svitu visoke planine,
sve pustinje i gore zelene,
svako cviće, ružice rumene.

⁴² *Vita S. Sabae episcopi Simeonis Stephani Rasciae regis filij*, in J. T. MARNAVITIUS, *Regiae sanctitatis Illyricanæ foecunditas*, Romae, Typis Vaticanis, 1630, p. 285.

⁴³ *Natale solum magni ecclesiæ doctoris sancti Hieronymi rudibus Stridonis occultatum [...]* per A. R. P. Josephum Bedekovich [...], Neostadii Austriae, ex typographico Mülleriano, 1752, I, p. 195.

⁴⁴ J. KAVANJIN, *Povijest Vandelska [...]*, a cura di J. Aranza, Stari pisci hrvatski XXII, Zagabria, JAZU, 1913, p. 296.

⁴⁵ S. BOTICA, *Andrija Kačić Miošić*, Zagabria, Školska knjiga, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zbornik „Kačić“, 2003, p. 127.

⁴⁶ Ché „i compiti perseguiti dal genere agiografico – dare un modello di santità – escludevano già di per sé la possibilità di un'alta considerazione dell'unicità e della deviazione da un canone“ (A. JA. GUREVIČ, *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi editore, 1983, p. 317).

Rodiše se četiri jednaka
 ù istoku sveta imenjaka,
 koji sjaju lipše neg danica,
 žarko sunce oli priodnica (*RU*, p. 129),

il poeta ne dedica tre alla rievocazione del percorso di virtù del primo, l'archimandrita Saba, nativo della Cappadocia, che fu una delle personalità più impegnate nella lotta contro l'eresia monofisita e un instancabile fondatore di centri eremitici in terra di Palestina:⁴⁷

Jedan biše cvitak kalopere,
 po imenu Savo kaluđere,
 svetac Božji od Kalcedonije,
 Palesatine i od Sidonije,

ogledalo misniká i djaka,
 slava, dika svetih pustinjaka,
 jer svoje tilo pedipsaše
 i pokore žestoke činjaše.

Ter posveti gore i planine
 I pustinje ravne Palestine
 Boga moleć, suze proljući,
 travu jiduć, a vodu pijući (*RU*, p. 130);

altrettante strofe celebrano l'impegno missionario di Saba il Goto che Kačić, fedele a una comprensione del mondo slavo esteso oltre i confini reali del tempo e dello spazio, annovera tra i santi della propria etnia:

Drugi biše Savo kaluđere,
 koji suzam svoje lišce pere,
 slovinskoga roda i plemena,
 al' podavno u stara vrimena“ (*RU*, p. 130),

e che aveva subito il martirio a Roma nel 372, quando più infierivano le persecuzioni di Atanarico, fiero avversario della romanità e della fede cristiana:

Drugi biše Savo kaluđere,
 koji suzam svoje lišce pere,
 slovinskoga roda i plemena,
 al podavno ú stara vrimena.

Tešku Savo pokoru činjaše,
 nevirnike često obraćaše;
 muku podni pripovidajući,
 neznabožce g Bogu okrećući.

⁴⁷ La tradizione gli attribuisce un *Typikon* che costituisce il fondamento della vita ascetica di quasi tutti i monasteri greci, da quelli del Monte Athos a Bar Saba.

Atanarik kralj nevirmi biše,
kada Savu teško izmučiše,
ù riku mu utopiše tilo;
braneć Boga sve je ovó bilo (RU, p. 130).

Un altro Saba, vissuto all'epoca di Aureliano,⁴⁸ che per l'incrollabile fedeltà al credo cristiano subì torture d'ogni sorta, prima di essere affogato nelle acque del Tevere, è al centro di un numero maggiore di versi (sette strofe complessive). Nella drammatica descrizione dell'orrendo martirio, i lettori ritrovavano elementi narrativi e scenici consueti nello svolgimento delle sacre rappresentazioni che ancora si allestivano nelle città, nei borghi e nelle isole della Dalmazia:⁴⁹

Kada ji je sudac razumio,
na muke je Savu postavio,
žeže njega ognjenim plamenom,
a bije ga bičim i kamenom.

Kazanj pakla oni uzvariše,
ter ú njega Savu postaviše;
svetac Božji ù paklu ne vári,
ali za to ništa i ne mfri (RU, p. 130).

Delle trentanove strofe della *Pisma od četiri sveta imenjaka* ben ventiquattro sono rivolte all'esposizione della vicenda umana e religiosa del figlio di Stefano Nemanja, considerata da una visuale tendenziosamente filoromana.⁵⁰ Anzitutto, il poeta sottolinea che la sua elevazione alla prima cattedra arcivescovile di Serbia era stata voluta e promossa dal pontefice, benché fosse stata, dal punto di vista giurisdizionale, deliberata dal patriarca di Nicea, che al tempo dell'impero latino d'Oriente riconosceva il primato della sede romana:

Malo vrime postajalo biše.
Za biskupa Savu učiniše;
posveti ga grčki patrijarka –
viruj, pobre, ovo nije čarka –
po naredbi pape velikoga,
svega svita oca duhovnoga,
komu Grci podložni bijahu,
za glavara tadf poznavahu (RU, p. 131),

e presenta il fondatore della Chiesa autocefala serba, che si batte con estrema decisione contro gli eretici e i sostenitori di Fozio:

⁴⁸ L'*Enciclopedia cattolica* (Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1953, X, p. 1506) non riporta informazioni su questo santo, che alcuni studiosi identificano con il martire precedente (cfr. il *Dizionario ecclesiastico*, Torino, Utet, 1958, III, s. v. *Saba*).

⁴⁹ Come quel „kazan pakla“ che nel *Prikazanje života i muke svete Margarite* il crudele Olibrij ordina di preparare per il martirio della santa.

⁵⁰ Cfr. N. RADOJIČIĆ, *op. cit.*, p. 336.

Svoju oblast Savi pokloniš
i državu srbsku podložiše,
da obraća i kara grišnike,
focijane i sve nevirnike (*RU*, p. 131).

Una volta indicate le direzioni della politica ecclesiastica dell'arcivescovo, l'autore ne mostra la calda premura nel riscatto dell'umanità peccatrice, il rigido zelo nella punizione dei malvagi e l'amorevole sollecitudine nella ricompensa ai giusti:

Savo drugi Ilija bijaše,
ljubav Božja u njemu goraše;
na pokoru svakoga doživlje,
zle proklinje, dobre blagosivlje.

Zakon brani, puku propovidà,
viru svetu Savo izpovidà (*RU*, p. 131)

ne esalta la rinuncia ai beni e ai piaceri del mondo che lo condusse eremita in luoghi inospitali:

On ostavi svoje bile dvore
Po pustinjam ter čini pokore,
suze roni, plač brez pristanka
od večera ter do bila danka (*RU*, p. 131);

ne narra la morte e la sepoltura nel monastero di Mileševo, con il corredo di prodigi che diffondevano la fama della sua santità e attiravano sulla sua tomba pellegrini da tutte le terre slave:

Mileševo manastir se zvaše,
gdi svetoga Savu ukopaše.
Poče činit velikà čudesa,
kad mu duša pođe na nebesa (*RU*, p. 131).

Il culto del santo monaco e arcivescovo, che aveva avuto principio all'indomani stesso della sua scomparsa, andò accrescendosi con il trascorrere del tempo, non soltanto tra gli umili fedeli, ma anche tra i governanti slavi: nel 1377 Tvrtko volle incoronarsi re di Serbia e di Bosnia sul suo sepolcro; dal 1448, il gran voivoda dello Hum Stjepan Vukić, prese a denominarsi „herceg svetog Save“. Come è attestato da diverse fonti, gli stessi turchi veneravano il santo arcivescovo, tanto che le autorità della Porta furono costrette a impartire l'ordine di bruciarne il corpo incorrotto:⁵¹

Ali Božji nevirnici Turci
smaniše se goré nego vuci,

⁵¹ V. ČORVIĆ, *Kult Svetoga Save*, in *Knjiga o Svetom Savi*, a cura di J. Pejčić, S. Nešić, N. Čosić, Belgrado, Književno društvo Sveti Sava, 1996, p. 452.

svetogrđe težko učiniše,
svetó tilo na vatru baciše (RU, p. 132).

Il poeta esprime parole di duro vituperio per tanta profanazione⁵² e, quasi volesse accostare Sava ai tanti eroi cantati per il coraggio e la capacità di rispondere con pronta mano alle offese, si affretta a soggiungere che immediata e cruenta fu la sua vendetta:

Brzo se je Savo osvetio
I desnicu svoju posvetio,
jer podiže ter do malo dàna
Karavlahu i Karabogdana,

da udaré slobodno na Turke
i junačke okrvave ruke
pod barjakom Save pokornika,
Nemanjinog svećenika (RU, p. 132).

All'autore risulta più consono e congeniale allo spirito guerresco del canzoniere presentare il santo come condottiero ideale dei combattenti che sbaragliarono i turchi all'indomani del vilipendio delle sue spoglie piuttosto che seguire una leggenda medievale, riferita dal poeta raguseo Antun Sasin, secondo la quale la collera divina avrebbe colpito con la folgore gli autori del gesto dissacratorio nell'immediatezza del gesto, annientandone ben settemila.⁵³

Nella strofa conclusiva della canzone il santo monaco serbo è presentato quale simbolo di aggregazione e unitarietà per le genti di tutte le terre slave, che gli riservavano una devota venerazione, accresciutasi ancora di più, e non solo tra gli ortodossi, dopo la distruzione delle sue reliquie:⁵⁴

Rad čudésá kaluđera Save
slovinske ga sve države slave,
a najveće ercega Stipana,
svetog Save banovina zvana (RU, p. 132).

L'attenzione per le problematiche religiose, che traspare da certe pagine del francescano dalmata e risalta più incisiva in altre, risponde all'esigenza di raccogliere le forze in vista della resa dei conti con l'invasore turco. Abile predicatore, disponibile a intessere il colloquio con l'umile gente della sua nazione, ma parimenti aduso alle sottigliezze del ragionamento teologico, Kačić, temperando

⁵² Il poeta usa parole dure contro i turchi, anche se nel *Razgovor ugodni [...]*, come rileva Davor Dukić, incendi, saccheggi, cattura e uccisione di prigionieri, profanazione e distruzione di luoghi e arredi sacri caratterizzavano la condotta dei guerrieri di entrambi gli schieramenti (D. Dukić, *Sultanova djeca. Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*, Zara, Thema, 2004, p. 177).

⁵³ V. Čorović, *op. cit.*, p. 453.

⁵⁴ Cfr. SAVA, EPISKOP ŠUMADIJSKI, *Srpski jerarsi od devetog do dvadesetog veka*, Belgrado – Podgorica – Kragujevac, Evro – Unireks – Kalenić, 1996, p. 425.

chiarezza di esposizione e rigore di enunciati, non tace sulle questioni che affioravano nella coscienza dei conterranei e le affronta con l'intento di concorrere a un'opera di riconciliazione. Con attenta considerazione delle obiettive condizioni storiche e socio-politiche lo scrittore si prefigge di attenuare i motivi di contrasto e di divergenza nel seno del mondo slavo al fine di prepararlo allo scontro decisivo con il nemico musulmano. L'originalità del suo impegno non consiste tanto nell'impostazione del problema, che era trattato, sull'esempio di Križanić, ribadendo la comune matrice etnica e addossando alla malizia dell'ortodossia greca l'esclusiva lacerazione confessionale della Slavia e il conseguente crollo della diga antimusulmana, quanto nell'abilità a svolgerlo con la piana espressività dell'oratoria sacra e con le incisive cadenze del metro popolare. E sebbene non abbiano avuto alcun riflesso sul piano dei fatti, i suoi accorati inviti valsero almeno ad additare ai lettori, di là dalla lacerazione confessionale, la sostanziale unità etnica della Slavia e a spronarli al rispetto dei connazionali di differente fede religiosa.

Bibliografia essenziale

a) Opere di Kačić:

Djela Andrije Kačića Miošića. Knjiga prva: Razgovor ugodni, a cura di T. Matić, Stari pisci hrvatski XXVII, Zagabria, JAZU, 1942.

Djela Andrije Kačića Miošića. Knjiga druga: Korabljica, a cura di T. Matić, Stari pisci hrvatski 28, Zagabria, JAZU, 1964, nuova edizione.

b) Opere, saggi e articoli sulla problematica religiosa trattata:

Dizionario ecclesiastico, Torino, Utet, 1958, III.

Enciclopedia cattolica, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1953, X.

I. ANČIĆ, *Porta Caeli et Vita Aeterna – Vrata nebeska, i život vični*, u Jakinu, po Frančesku Seraphinu, 1678.

ARCHIMANDRIT AMVROZIJ, *Svjatoj Mark i Florentijskaja Unija*, Jordanville, Holy Trinity Monastery, 1963.

S. BADRIĆ, *Ukazanje istine među crkvom istočnom i zapadnjom*, u Mleci, s. e., 1714.

C. BARONIO, *Annales ecclesiastici [...] una cum critica historico-chronologica P. Antonii Pagi*, Lucae, Typis Leonardi Venturini, 1743.

Natale solum magni ecclesiæ doctoris sancti Hieronymi rudibus Stridonis occultatum [...] per A. R. P. Josephum Bedekovich [...], Neostadii Austriae, ex typographeo Mülleriano, 1752.

Istoria de Concili ecumenici dall'Anno 850 fino l'Anno 1453. Con la presa di Costantinopoli fatta da Maometto Secondo [...] Trasportata in Idioma italiano da Floriano Campi, in Venezia: Appresso Gerolemo Albrizzi, Nella Stamparia Bragadina, 1709.

- F. DVORNIK, *Lo scisma di Fozio*, Roma, Edizioni Paoline, 1953.
- F. GRABOVAC, *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga*, Stari pisci hrvatski XXX, a cura di T. Matić, Zagabria, JAZU, 1951.
- A. KANIŽLIĆ, *Primogući i srdce nadvladajući uzroci [...] za ljubiti Isukrsta*, Pritiskano u Zagrebu, od Cajetana Franc. Härl, 1760.
- A. KANIŽLIĆ, *Kamen pravi smutnje velike*, u Osiku, Kod Ivanna Martina Divalta, 1780.
- A. B. КАРТАШЕВ, *Очерки по истории Русской Церкви*, Parigi, YMCA – Press, 1959.
- J. KAVANJIN, *Poviest Vandelska [...]*, a cura di J. Aranza, Stari pisci hrvatski XXII, Zagabria, JAZU, 1913.
- P. MAIOR, *Scrieri*, a cura di Florea Fugariu, Bucarest, Editura Minerva, 1976.
- J. T. MARNAVITIUS, *Regiae sanctitatis Illyricanæ foecunditas*, Romae, Typis Vaticanis, 1630.
- N. RADOJIĆIĆ, *O Životu Svetoga Save od Ivana Tomka Marnavića*, in *Svetosavski zbornik*, Belgrado, Srpska kraljevska akademija, 1936.
- E. ŠMURLO, *Jurij Križanić (1618-1683). Panslavista o missionario*, Roma, A.R.E., 1926.

c) Saggi e articoli su Kačić:

- N. BANAŠEVIĆ, *Andrija Kačić Miošić: son orientation idéologique et politique*, in IDEM, *Études d'histoire littéraire et de littérature comparée*, Belgrado, ICS, 1975.
- S. BOTICA, *Andrija Kačić Miošić*, Zagabria, Školska knjiga, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zbornik „Kačić“, 2003.
- V. ČOROVIĆ, *Kult Svetoga Save*, in *Knjiga o Svetom Savi*, a cura di J. Pejčić, S. Nešić, N. Ćosić, Belgrado, Književno društvo Sveti Sava, 1996.
- D. DUKIĆ, *Sultanova djeca. Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*, Zara, Thema, 2004.
- M. MIRKOVIĆ, *O smislu i sadržaju narodnog preporoda u Istri*, in *Hrvatski narodni preporod u Dalmaciji i Istri*, Zagabria, Matica hrvatska, 1969.
- F. S. PERILLO, *Rinnovamento e tradizione. Tre studi su Kačić*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1984.
- D. ŽIVALJEVIĆ, *Andrija Kačić Miošić – Slovinski pesnik*, „Ljetopis Matice srpske“, 1892-1893.

*Франческо Саверио Перило*ПАТРИЈАРХ ФОТИЈЕ И АРХИЕПИСКОП САВА НЕМАЊИЋ
У ВИЗИЈИ АНДРИЈЕ КАЧИЋА МИОШИЋА

Резиме

У историји хрватске културе *Разговор угодни народа словинскога* фрањевца Андрије Качића Миошића признати је књижевни рад који је највећу популарност уживао у раздобљу између друге половине осамнаестог и краја деветнаестог века.

Аутор је био обдарени проповедник, увек спреман да се обрати нижим слојевима свога народа али је свеједно састављао стихове испуњене ученим богословљем. Он расправља о оним верским темама које су се појавиле у свести његових сународника и приступа им са намером да зацели раскол између католика и православаца. У свом раду напада патријарха Фотија, јединог кривца за шизму у хришћанству, и хвали Саву Немањића, као узор склада и јединства свих словенских народа.

ДРАГАНА ГРБИЋ (Београд)

Бура у српској књижевности 18. века

На примерима дела *Путовање ка граду Јерусалиму* Јеротеја Рачанина, *Морепловљење* Јована Рајића и *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића

САЖЕТАК: Слично представљање буре као доживљаја који преживљавају главни ликови у делима Јеротеја Рачанина, Јована Рајића и Доситеја Обрадовића заснива се на заједничким мотивима – мора, лађе, пловидбе и невремена нагавештеног сменом светлости и мрака – на основу којих се унутар сижејног склопа обликују оквири типске ситуације. Поред заједничког пренесеног значења ових мотива, сваки од тројице аутора различитим нијансама у њиховом обликовању заправо профилише и диференцира специфичности своје поетике у односу на одлике поетике епохе у којој ствара.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бура, ходочашће, алегорија, средњи век, барок, просветитељство.

У делима *Путовање ка граду Јерусалиму*¹ Јеротеја Рачанина, *Морепловљење*² Јована Рајића и *Живот и прикљученија*³ Доситеја Обрадовића **бура** је представљена као аутобиографски доживљај који су аутори искусили пловећи по мору.

Невреме преживљено на морској пучини јавља се само као још један од доживљаја којим се употпуњује приповедање о путовању. С обзиром на основне мотивске елементе који учествују у обликовању представе буре, може се са апекта структуре ових дела говорити о доживљају буре који је

¹ Јеротеј Рачанин, *Путовање ка граду Јерусалиму године од створења 7212, а од рођења Христовог 1704, месеца јула 7*, у: Мило Ломпар, Зорица Несторовић, *Српска књижевност XVIII и XIX века I*, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2003, према извору: Томислав Јовановић, *Стара српска књижевност*, Хрестоматија, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2000

² Јован Рајић, *Морепловљење*, у: Мило Ломпар, Зорица Несторовић, *Српска књижевност XVIII и XIX века I*, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2003, превод Томислава Јовановића

³ Доситеј Обрадовић, *Живот и прикљученија*, Нолит, Београд, 1989

развијен у константну ситуацију а која се као опште место јавља у посебном типу путописне литературе са тематиком брођења по мору. Са друге стране, бура, поред тога што се својим основним значењем као још једна од авантура укалапа у главну фабуларну нит дела, остварује и своје пренесено значење контекстуализацијом и повезивањем овог са осталим сродним мотивима.

Главни јунаци неколико пута проживљавајући буру налазе се лицем у лице са смрћу, међутим, само на једном месту аутори своје лично искуство развијају до типске ситуације.

У *Путовању ка граду Јерусалиму* Рачанин живописно представља буру у којој се лађа нашла 18. септембра 1704. године бродећи по Егејском мору, док буру која је претходно захватила брод недалеко од Свете Горе, само узгредно помиње. Занимљиво је и да на свом дугом путовању кроз многе егзотичне пределе Рачанин пише о страху који је захватио путнике и посаду само током брођења по мору, док о пловидби по светим рекама, како он назива Нил и Јордан, није забележио никакво лоше искуство. У *Морепловљењу*, путујући бродом по Црном мору од молдавског града Јашија до Свете Горе у лето 1758. године, главни лик у временском периоду од четири дана узастопно преживљава две буре, међутим, детаљано описује само буру доживљену 16. јула. У *Животу и прикљученијима* на својим бројним путовањима главни лик такође неколико пута преживљава буру, на пример, на Егејском мору у близини острва Митилене, или после карневала у Венецији у једном широком каналу на путу за Болоњу, међутим, само о бури коју је доживео, као и Рајић, на Црном мору опширније пише у II делу у писму датираном 8.10.1788. године.⁴

У сва три случаја реч је о аутентично представљеном преживљеном догађају, и када је реч о бури, сва тројица аутора у први план стављају опис непогодних временских прилика. Међутим, поред тога што се ови описи могу схватити и само као извештаји о метеоролошким променама, с обзиром на контекст барокне а поготово средњовековне поетике ослоњених на хришћанску традицију, промене времена се могу интерпретирати и у алегориском кључу.

Да би се опис доживљаја буре развио до типске ситуације, неопходно је да се укључи читав низ мотива који су још од антике својим сталним појављивањем у датој ситуацији постали уобичајени за представу буре, а који се затим на одређени начин и сужејно повезују. У зависности од интерпретације мотива који обликују доживљај буре као типске ситуације, а на основу поетичких одлика књижевног стваралаштва ових аутора, могуће је уочити поетичке разлике али и сличности у њиховом стваралаштву.

⁴ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 168-171.

*

Морепловљење је прозни спис путописног карактера са аутобиографским елементима и обухвата временски период Рајићевог путовања бродом од молдавског града Јашија до Свете Горе од 19.6.1758. до 7.8.1758. године. Пратећи свакодневне околности током пловидбе овај спис подсећа на (сажете) дневничке белешке, чак би се могло рећи да услед исцрпног, готово каталогизацијског, навођења различитих типова ветрова који утичу на курс пловидбе, описа осталих временских прилика, описа понашања посаде у тешким ситуацијама као што су бура или нестајање залиха хране и воде или, пак, у тренуцима уживања у мирном мору, лепом времену и безбризи, овај спис личи на поморске дневнике. Међутим, остали структурни елементи ово дело жанровски веома приближавају средњовековном типу путописа са тематиком пловидбе – *мореплаванија*, као што је и самим насловом сугерисано. С обзиром на то да је циљ путовања главног лика долазак на свето место – на Свету Гору са чиме је непосредно у вези и његова намера са којом ово путовање и предузима, могуће је у *Морепловљењу* препознати и жанровске одлике типичне за ходочасничку литературу.

Фабуларна нит, утемељена на праћењу етапа путовања, развија се тако што се пажња посвећује само појединим догађајима који су од значаја за кретање брода. Од момента укрцавања и отпочињања пловидбе, нарација се развија у складу са кретањем брода које је у потпуности условљено метеоролошким променама односно према оновременим схватањима препуштено је судбини. Приповедањем о свакодневном животу морнара и путника на броду у различитим временским приликама, и наговештајем могућег невремена припрема се кључни драматични моменат – бура, а неизвесност пловидбе најављена је већ првом реченицом. „*Господом потпомаган, давно намеравао путовање морем и испитивање морских сила учинити хтедох.*“⁵

Реченица којом аутор започиње опис свог морепловљења, иако подсећа на неке од устаљених почетака уобичајених за овакав тип литературе (готово средњовековне), овде има далеко важнији значај. За књижевну интерпретацију буре, као и за покушај жанровског одређења овог текста, важно је одговорити на питања где је то аутор одавно намеравао да путује морем, и шта је заправо био циљ тог путовања. У тексту *Морепловљења* као крајње одредиште наводи се Света Гора, али се не даје објашњење зашто главни лик тамо путује. На другим местима у својим делима Јован Рајић је писао о разлозима за свој одлазак на Свету Гору наводећи да га је оскудност у науци, која је у то доба постојала међу српским народом, чинела да свој живот изложи опасности зарад прикупљања докумената и чињеница које ће касније употребити за писање историје словенских народа⁶.

⁵ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 243.

⁶ Више о разлозима одласка Јована Рајића на Свету Гору у: Никола Радојчић, *Српски историк Јован Рајић*, Научна књига, Београд, 1952, стр. 32. и даље.

Подовиѣ и дрѣгая скѣдост на ѡмѣ мнѣ прихѣдила, в коеи и самѣ жажденѣ быхѣ, разсѣждая, яко вси народи своего племени древности и поведения пишѣтъ едиини токмоу в овомѣ терпимѣ скѣдостѣ. Того ради и семѣ недостаткѣ елико возможно вѣдетѣ спомощи потщахся, и того ради съ великимѣ трѣдомѣ и опасностію живота чрезѣ тѣрещинѣ проидохѣ изыскивая въ тамошнихѣ странѣ монастырей нашихѣ древности рѣкописи, еже и слѣчнолося мнѣ нѣколько таквихѣ достати...⁷ (Подвукла Д. Г.).

На основу Рајићевог мишљења о тадашњем стању и односу према науци у народним и црквеним круговима, које он веома отворено и критично износи и у својем делу *Точное изображеније катихизма*, јасно се може закључити шта је за њега могао значити подухват писања историје и у којој мери је за њега било важно путовање у Хиландар, манастир у којем је у то доба постојала најбогатија ризница извора за српску историју.

Ове чињенице, имплицитно наговештене уводном реченицом *Морепловљења*, заједно са последњом реченицом „(...) *За време тог боравка све манастире и најглавније скитове обиђосмо посећујући их, и од светих отаца који тамо живе благослов примисмо.*“ (подвукла Д. Г.) чине сижјени оквир унутар којег се може сместити основна мотивација главног лика која произлази из његових ходочасничких намера, чиме се ово дело приближава и жанру ходочасничке литературе. У тим оквирима бура, као типска ситуација у којој се на свом путу ходочасници морају наћи, заузима веома важно место. Без обзира на то што је бура такође представљена као један од аутобиографских доживљаја, ова ситуација остварује и своје алегоријско значење у контексту целине дела.

Алегорија буре се у Рајићевом делу развија ослањањем на устаљена пренесена значења у духу барокне поетике која су пореклом из хришћанске библијске традиције. Пренесено значење буре темељи се на пренесеном значењу осталих кључних мотива на којима се обликује дата ситуација – море, брод, пловидба, ветар, киша, путници и посада, односно сваки мотив понаособ јесте и структурни носилац једне од етапа развоја типске ситуације, при чему ситуација буре постаје основа алегоријског потенцијала дела у целини.

Од првог дана боравка на мору приповедач прича о страху и стрепњи међу укрцанима. „(...) *проведосмо и следећу целу ноћ, нимало спокоја не нажавши, које због страха од морског шума, које због наступања буре ваздушне.*“⁸

Буром ваздушном се уводи мотив ветра који постаје кључни мотив не само зато што је квантитативно најзаступљенији у тексту *Морепловљења*, него пре због чињенице да се око овог мотива даље структурише нарација,

⁷ Писмо Ј.Рајића митрополиту Стратимировићу 1.12.1791, наведено према: Димитрије Руварац, *Архимандрит Јован Рајић*, 1901, стр.15.

⁸ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 243.

развија фабула, а овај мотив битно утиче и на обликовање алегоријског значења текста. Услед ауторовог инсистирања на доследном бележењу ма и најмањег дашка ветра и сваке промене курса кретања брода услед промене временских прилика, *Морепловљење* на појединим местима личи на „дневник повољних и неповољних ветрова“. Ауторово доследно бележење повољних и неповољних ветрова се, с обзиром на циљ његовог путовања, алегоријски може тумачити и као сплет повољних и неповољних прилика на његовом путу да оствари замисао о писању националне историје. У том контексту и ауторова жеља да испита морске силе са којом и отпочиње приповедање, на неки начин представља његово хватање у коштац са околностима које заправо испитују њега.

Алегоријски потенцијал овог мотива се развија на основу симболичког значења појма ветра који се остварује, пре свега, у контексту религијских садржаја. Симболички, ветар интерпретиран у религијском кључу упућује на Дух и духовни утицај са неба, те се овај мотив може схватити и као весник божанског. Такође, у неким културама ветар је представљао и божји дух који се кретао над исконским водама.⁹ У том смислу се ветар може тумачити и као Дух божји који треба да опомене и подсети да се треба придржавати пута који је Богу угодан пре него што уследи нека тежа опомена, што је у случају *Морепловљења* бура.

Доследно бележење променљивости ветрова и временских прилика уопште, упућује заправо на променљивости у природи, несталност и пролазност свега овоземаљског, чиме се антиципира мотив фортунае као један од главних мотива барокне поетике. Полазећи од алегоријски обликоване представе ветрова као израза божјих осећања, *Морепловљење* развијајући ову алегорију заправо сугерише слику људског живота где човек сходно својим заслугама бива искушаван, кажњаван али и награђиван. „Воздушном буром“ којом се уводи мотив ветра, читалац се припрема заправо за праву морску буру која тек треба да наступи. Да је ветар само опомена божанског, потврђује и приповедачев коментар након што је велика опасност предупређена. *Али Господ узбурканост таласа и буру страшну са леве стране укроти малим ветром, кишом окончавши.*¹⁰ Истовремено, та опомена има и дидактички карактер који се потврђује тиме што бура бива праћена кишом односно на нивоу алегоријског значења бура као опомена доноси плодносно искуство представљено симболичким потенцијалом мотива кише.

Богоугодан живот подразумева живот у хармонији са Богом односно са природом и са самим собом. Хармонију живљења дочарану сликом пловидбе по мирном мору и у тишини, бродом којег уљуљкују пријатни таласи, изненада нарушава страшна бура. Не само што је реч о обрту – преласку из спокојства у неспокој, него је та промена представљена контрастом – основ-

⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Рječnik simbola*, Romanov, Banja Luka, 2003, стр. 751.

¹⁰ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 243.

ним стилским средством барокне поетике, што заправо има за циљ да подвуче семантички потенцијал промене на коју се односи. *А кад вече дође, из жеге тог дана настаде бура страшна, која наступи са запада хладног.*¹¹ Бура произлази из смене дана и ноћи, жеге и хладноће, чиме се истовремено уводи и мотив фортуне односно алудира се на срећу као на битан елеменат на који се у значајним ситуацијама увек рачуна.

Варљивом надом, као другим именом за Фортуну, аутор отпочиње сцену друге буре, с тим што овде у складу са значајем који ова бура има, како за структуру тако и за семантички потенцијал дела у целини, а градацијом у односу на претходни опис невремена, још заоштреније приказује елементе који чине контрастну слику. *А кад Бог даде шеснаестог јула заблесташе зраци сунчеви из облака црног, опет нас наш ветар сасвим охрабри (...) Али, о каква варљива нада то беше (...)*¹² (Подвукла Д. Г.).

Визуелна динамика заснована на контрасту – блистава сунчева светлост – тама, бива употпуњена и имплицитном сугестијом о кретању брода дочаравањем описа саме буре. Иако то није наглашено, читаоцу се оставља простор да сам замисли брод који се уздиже и спушта по *таласима* [који] *неудобни и за описивање беху, будући да је од страха и погледати на њих немогуће било, јер по узвишењима својим као превисоке планине изгледаху, а по удубљењима као неизмерни бездани. Шумом, пак, и клокотањем беху равни реци превеликој која се сурвава са највиших планина у несагледиви понор. Тада сви искусише истину оне песмице латинске: „Conscendat mare, qui nescit orare (...)*“¹³

Обрт заснован на динамизму смене по вертикалној линији – врх планине – бездан упућује на човекове покушаје да се узвиси и успостави комуникацију са божанским односно сугерише његово обрушавање у хадски бездан уколико у томе не успе. Успињање брода на таласима метафорички се доживљава као напредовање ка самоспознаји односно спознаји божанског. Зато је овде важна динамички представљена слика уздизања и сурвавања брода која се понавља, јер заправо представља мисао о тежини достизања циља, а истовремено имплицитно садржи и библијску идеју да се веома лако суновраћују они који су се у свом привременом успеху (јер све овоземаљско је пролазно) превише високо понели. Алегоријски потенцијал овако представљене слике буре упућује и на виша својства душе која воде човека на његовом путу предузетом у жељи за сједињењем са божанским али истовремено указује и на тешкоће и искушења која човеку на том путу предстоје.

Слика буре у *Путовању ка граду Јерусалиму* као и у *Животу и прикљученијима* такође се заснива на динамизму вертикалне промене, при чему су визуелне представе врло сличне оној коју налазимо у *Морепољењу*.

¹¹ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 243.

¹² Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 244.

¹³ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 244.

У односу на Рајићево и Доситејево дело, *Путовање ка граду Јерусалиму* стоји најближе средњовековној традицији, јер се у погледу жанра Јеротејев опис путовања наслања на проскинитарионе. У самом наслову аутор истиче да је циљ његовог путовања Света земља, те се бура и овде може интерпретирати као иницијацијска ситуација која треба да доведе до обредног прочишћења ходочасника на њиховом ходочасничком путу. У том смислу комуникација по вертикалној линији за време буре овде је најексплицитније представљена заснивајући се на основним елементима типске ситуације из које ходочасници бивају избављени *чудом* захваљујући услишеним молитвама.

Поред већ споменутог контраста при опису изгледа таласа како су они представљени код Рајића, код Рачанина су супротности додатно заострене тиме што аутор на један крај вертикале ставља таласе који ударају као муње симболизујући казну која долази одозго, а на други крај ставља „кипеће“ таласе који куљају као из прокључалог лонца антиципирајући слику Хада као казне која вреба одоздо. Тиме се заправо имплицитно подвлачи поука о потреби исправног живљења и упућује на неопходност спомињања слике страшних казни, која је, по узору на уврежене представе пакла из западно-европске средњовековне литературе, требала да оствари своју дидактичку функцију. *И кад дан би, поче се лађа загњуивати и преливати буром морском. И тог дана не видесмо много бродова од оних који су ишли са нама, нити видесмо сунца, ни месеца, ни неба, ни земље ни птице да лети осим буре и облака. И вали различити: бели, и зелени, и црни, и плаветни, и једни као вариво кипеху, други као муње (...) И у време заласка сунца загњури се лађа и подигосе се вали најсилнији, као горе високи, и облаци и муње силне и различите (...) И ту видех како лађа брзо иде – као стрела. Одакле стрелу пусти, онде и падне.*¹⁴ (Подвукла Д. Г.).

Затварајући мотивом стреле приповедање о бури и Рачанин заправо окружује алегоријски потенцијал типске ситуације у духу средњовековне идеје о размени између неба и земље, јер је стрела у хришћанској традицији имала сличну симболику као мердевине¹⁵. Вертикална размена предочена симболом мердевина односно стреле подразумева узајамност, што заправо преко средњовековног наслеђа евоцира античко схватање овог симбола у смислу усхођења човекове душе.

Поред описа саме природе, веома је важно како аутори представљају човека у ситуацији која га је задесила односно из које перспективе се посматра вертикални динамизам промена. Док су код Рачанина и Рајића супротности предочене само кроз збивање у природи а путници и посада реагују јединствено у односу на ситуацију у којој се налазе, дотле код Доситеја су-

¹⁴ Јеротеј Рачанин, *нав. дело*, стр. 37-38.

¹⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *нав. дело*, стр. 643.

протности у природи прате и дијаметрално супротни ставови главног лика, са једне стране, и једног од путника – прелата, са друге. У односу на *Морепловљење* и *Путовање ка граду Јерусалиму*, у *Животу* и *прикљученијима* је мисао о беспомоћности човека спрема природних сила, при чему су природне силе схваћене не само као одраз божанске моћи него и као последице промена заснованих на принципима физике, најексплицитније представљена.

Доситеј вертикалу илуструје двојако, најпре дословним представљањем кретања брода захваћеног буром, а затим човекову немоћ у односу на природу иронизира сликом прелатове молитве. *Ту сам најбоље почувствовао што ће рећи зло море и непостојанство волна и ветрова, који кад нас почну дизати у висину, рекао би одосмо живи на небо; а кад ти нас почну низбрдо терати, тога опет летења и сијасета нит' сам чуо ни видео. Шта је бездна и пропаст? Ништа спрема оном куд смо ми пропадали! (...) Кад би се год пењали уз брдо, онда ти мој прелат чита брзо, брзо, баш као да се с морем утркује; а кад би доле полетели, онда би заборавио читање, и стајало би га вика: „Карисиме, одосмо, пропадосмо!“*¹⁶ (Подвукла Д. Г.).

Битно је нагласити да се овде не ради о исмевању човекове немоћи у односу на божанско и природне силе уопште, него је заправо иронија управљена само на одређену перспективу из које се посматра кључна ситуација, а чији је носилац у овој ситуацији прелат. Бура је заправо и повод да главни лик у духовито вођеном дијалогу¹⁷ са прелатом заправо изнесе своје мишљење и потврди свој рационалистички став.

Са аспекта потврђивања основног уверења главног лика а у контексту композиције *Живота* и *прикљученија*, важно је и у којем моменту свог живота главни лик преживљава буру. Бура је последњи доживљај о којем аутор пише пре но што у наредном поглављу главни лик у Халеу доживи оно чему је од почетка својих путошества стремио – *Овде се преобучем у светске грешне хаљине, ка' и остали људи човеческог чина, дам се записати у каталог университета и пођем слушати философију, естетику и натуралну теологију.*¹⁸ Главни лик *Живота* и *прикљученија* путује приватно у потрази за науком и сазнањем, вођен жељом да научи што више језика, види што више различитих географских простора, упозна се и сазна што више о различитим народима, друштвима и обичајима. С обзиром на то да мотив путовања утиче и на структурно обликовање овог дела у целини, није случајно што аутор преживљава буру, која симболички представља и време великих прелома, на једном од својих кључних путовања, пре него што ће, не само кренути него и сам постати део *просвећене* Западне Европе. Уколико се крајњим циљем његовог путовања сматрају земље Западне Европе у којима је просветитељство тада било основни правац у философији, може се рећи да је такав циљ истовремено

¹⁶ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 168-169.

¹⁷ О одликама дијалога код Доситеја видети: Јован Деретић, *Поетика Доситеја Обрадовића*, Вук Караџић, Београд, 1974.

¹⁸ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 172.

подразумевао и преобраћење кроз које је главни лик морао да прође односно да истраје на одабраном путу, те се мотив буре и у овом делу може тумачити у контексту ходочасничких намера главног лика.

Усхођење душе сугерисано симболичким потенцијалом вертикалног динамизма у представи буре имплицитно садржи и мисао о повратку на првобитно, с тим да је субјекат сада квалитативно измењен прочишћењем у односу на почетну ситуацију, чиме се појам вертикале код ових аутора уклапа и у идеју цикличног погледа на свет поново веома актуелну у стваралаштву 17. и 18. века. Естетика јасноће која је произлазила из кружне линије¹⁹, насупрот вијугавој, огледа се и у симболици светлости која има значајну улогу у обликовању алегоријског потенцијала представе буре код Рачанина, Рајића и Доситеја.

Код све тројице аутора бура се наговештава смањењем или потпуним нестанком светлости усред дана услед појаве олујних облака. Уколико се пође од чињенице да заправо испаравање морске воде заправо ствара кишобранске облаке, поново се преко вертикалне линије долази до теме кружења. На тај начин визуелни оквир сунчан дан – облачно небо – сунчан дан, не само контрастном сликом која је у првом плану, него и имплицитним значењем подвлачи основну идеју која произлази из алегорије буре. Бура, смештена унутар овог „светлосног“ оквира и код све тројице аутора слично представљена понављањем слике високих таласа који се обрушавају, јесте заправо језгро алегоријског потенцијала које потиче из симболике таласа.

Поред симболичког значења које прати вертикално уздицање таласа, бура наговештена динамизмом светлости, одређена је и симболичким значењем хоризонталног распрострања таласа. У том смислу је, са једне стране, одређена таласима као метафоричком „мерном јединицом“ за време које пролази али се истовремено и враћа упућујући на мисао о бескрајном, а са друге, таласима као носиоцима светлости онако како је на крају 17. века њихову симболику искористио Кристијан Хојгенс да би представио своју Ундулациону теорију светлости. *Светлост се простира у таласима: Ја их називам таласима, каже Хајгенс, по узору на оне који се стварају на води када у њу бацимо камен.*²⁰ Укрштањем симболичких потенцијала вертикалне и хоризонталне равни распрострања таласа имплицитно је наглашен симболизам крстастог облика катарке која, „огољена“ услед савијања једара због невремена, доминира централним делом лађа на којима су укрцани главни ликови ових трију дела.

Наоблачење и одсуство светлости се увек повезује са одсуством Бога јер *Бог је светлост и у њему нема тмине*²¹. Отуда се тама може тумачити и

¹⁹ Жорж Пуле, *Метаморфозе круга*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1993.

²⁰ Christiaan Huygens, *Traité de la lumière*, 1690, Наведено према: Жорж Пуле, *нав. дело*, стр. 99.

²¹ *Јеванђеље по Јовану*, 1,5.

као последица човекове удаљености од Бога *Сједеше у тами и у сјену смртном / оковани у тугу и звожђе / јер не слушахше ријечи Божијих / и не марише за вољу вишињег. / Он поништи срце њихово страдањем, / спотакоше се и не бјеше ко да помогне. / Али завикаше ка Господу у тузи својој / и избави их из невоље њихове. / Изведе их из таме и сјене смртога / и раскида окове њихове.*²² Одсуство светлости повлачи за собом смањење видљивости што за последицу има губљење оријентације односно симболички упућује на очајање, беспомоћност и страх који субјект осећа удаљавајући се са богоугодног пута²³. Престанак опасности као последица комуникације успостављене између „чистог“ срца и божанства доноси лепо време, добру видљивост, јасан правац и могућност да се са путовањем даље настави. Док у делима Ј. Рачанина и Ј. Рајића симболизам светлости своје значење развија углавном у религиозном кључу, дотле се у делу Д. Обрадовића ова симболика развија у оквирима основне метафоре просветитељске философије.

*

Слична визуелна представа буре код све тројице аутора заснива се на заједничким мотивима – мора, лађе, пловидбе и невремена које започиње сменом светлости и мрака, а заједно са одређеним композиционим распоредом тих елемената обликују се оквири типске ситуације. Поред заједничког пренесеног значења ових мотива, сваки од тројице аутора нијансама у њиховом обликовању заправо профилише своје ставове чиме истовремено и диференцира специфичности своје поетике у односу на поетику епохе у којој ствара.

*И видјех небо ново и земљу нову; јер прво небо и прва земља прођоше, и мора више нема.*²⁴ Након другог доласка нема више мора јер нема више динамике живота коју море симболички представља. Отуда Доситејева опаска да прелат за време буре чита молитве као да се са морем односно са самим животом утркује има ироничан призив, јер је заправо уперена на суштинско неразумевање функционисања те динамике од стране онога ко би по природи свог уверења, напротив, требао бити најближи поимању смисла живљења. Са друге стране, на прелатово питање *А није ли ти жао да те рибе изеду?*, главни лик својом опаском *Шта га сам и ја риба изео, које чудо да и оне мене једанпут изеду!*²⁵, и даљим развојем дијалога заправо даје сам себи увод за представљање сопствене перспективе, пре свега намењене читаоцу, која на потпуно другачији начин у односу на дотада уврежено сред-

²² Псалми Давидови, 107; 10-14.

²³ Више о симболизму светлости и таме у: Dörthe Schilken, *Die Teleologische Reise*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003, стр. 97. и даље.

²⁴ *Откровење Јованово*, 21,1.

²⁵ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 169.

њовековно мишљење гледа на страх и на човечји живот уопште. *Није ли наметније и поштеније онде не страшити се гди страх ни најмање мрве нити ползује нити помаже? (...) Ко се просто смрти боји, у горем страху ваља да живи него зец, и ништа да не чини него да се плаши, зато што сваки божји дан умрети може.*²⁶ Доситејево ништа да не чини јесте кључни став који главног лика одређује као активног субјекта делатног и предузимљивог на путу сопствене индивидуације позиционирајући га тако насупрот пасивном субјекту препуштеном судбини схваћеној у духу средњовековне традиције²⁷. Оно што главни лик *Живота и прикљученија* чини веома је важно, јер он заправо, ако се море²⁸ схвати као прелазно стање односно као оно што је између Бога и човека носећи тиме низ ризичних околности за субјекта да у ситуацијама несигурности и неодлучности начини погрешан избор и тако се удаљи од спасења, поступа свесно и сам је својим начином делања одговоран за сопствено спасење. Отуда он на путу самопроналажења као освешћен субјекат има поверења на првом месту у себе односно у своје искуство, те је главни лик *Живота и прикљученија* у поређењу са осталим ликовима из овог дела као и са главним ликовима *Морепловљења* и *Путовања ка граду Јерусалиму* који преживљавају буру једини лик који се за време невремена не моли гласно као остали, него се на глас смеје а молитву носи у тишини свог срца.

Истинска молитва која је пут ка спасењу, а спасење је могуће једино кроз Христа, заузима централно место у представљању буре и веома је важан мотив у контексту карактеризације ликова.

У *Морепловљењу* аутор преко молитве развија мотив спасења контрастирајући море као „мртву“ воду *И тада таласи који се преливаху преко брода, хлеб наш сав поквасише. Ми не могавши о њему бринуте се, сагледасмо насталу невољу. О молитви тада, а не о хлебу старање беше. Њега после осољавања и због непријатности у море бацисмо (...)*²⁹ Христу као живој води *Одговори Исус и рече јој: да ти знаш дар Божји, и ко је тај који ти говори: дај ми да пијем, ти би искала у њега и дао би ти воду живу.*³⁰ Иако се ауторово писање о губитку хране може буквално схватити, у контексту молитве овај опис добија и свој пренесени смисао. С обзиром на то да је Рајић у време путовање на Свету Гору још непострижен те ходочасничко путовање предузима као мирјанин зарад опште националне користи, ме-

²⁶ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 169-170.

²⁷ Више о проблему развоја индивидуалности од краја средњег века до краја 18. века у: Richard van Dülmen, *Otkriće individuum 1500-1800*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005.

²⁸ О симболици мора у: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Romanov, Banja Luka, 2003, стр. 415, Michael Ferber, *A dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, 2005, стр. 179-182, Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge University Press, 2001, стр. 179.

²⁹ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 244.

³⁰ *Јеванђеље по Јовану*, 4;10.

сто које он даје молитви у овом делу веома је важно и у контексту његове укупне поетике и места које ће молитва унутар његовог стваралачког опуса касније добити.

У уметности је често спасење кроз Христа представљано као спасење од утапања, а обред крштења потпуним потапањем у воду симболички представља смрт и ускрснуће. *Истовремено море је између Бога и нас (...) Једни се утапљују, а други га савладавају. Да се пређе преко мора, потребан је брод.*³¹

Симболизам брода и лађе као цркве божије веома је чест у литератури и повезује се са библијским темама немогућности спасења ван Нојеве барке, са једне стране, и црквом као Христовом невестом, са друге. Истовремено, пловидба лађе³² представља и слику човековог живота те се у том смислу метафорички повезује са напором који човек мора да уложи како би издржао и задржао исправан курс.

Најсигурнији путоказ јесте молитва и божја реч, те отуда Рајић у уводној причи *Цветника* „Библији подовајуће почитаніе“³³ истиче значај *Библије* и претпоставља ову књигу свим осталим књигама. У контексту обликовања мотива лађе, са једне стране, али пре свега у контексту профилисања поетичких одлика унутар опуса овог аутора, са друге стране, веома је важан начин на који Рајић даје *Библији превасходство над свим књигама*³⁴. У делу Петера Лауремберга *Acerra Philologica*³⁵, на основу којег *Цветник* и настаје, наслов ове приче гласи *Александар и Одисеја Хомерова*. Није безначајно што управо овом „историјом“, како Рајић назива приче у *Предисловију*³⁶, аутор отпочиње композицију *Цветника*, а посебно је важно увидети разлог због којег аутор причи о једном од најпознатијих лутања и брођења по мору у литератури у односу на оригинал мења наслов али садржај задржава³⁷.

У ковчежићу³⁸, као највреднијем поклону који је добио након своје највеће војне победе над Даријем, Александар Велики чува Хомерове епове, дела на којима се војевању и учио и за која је сматрао да су једина достојна да се нађу у тако вредном поклону. У наравоученију уз ову причу коју преузима од Лауремберга, Рајић уместо *Илијаде* и *Одисеје* у ковчежић ставља *Библију*, пи-

³¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *нав. дело*, стр. 415.

³² О симболици лађе и барке у: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *нав. дело*, стр. 34-35, 340-341; Michael Ferber, *наведено дело*, стр. 193-195.

³³ Јован Рајић, *Цвѣтникъ*, Будим, 1802, стр. 3.

³⁴ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 5.

³⁵ Peter Lauremberg, *Neue und vermehrte Acerra philologica, das ist...*, Stettin : In Verlegung Johann Adam Pleners: druckts seel Michael Höpfner Erben, 1688.

³⁶ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. XIX.

³⁷ У *Цвѣтникѣ* је пренасловљавање заједно са наравоученијима основни поступак ауторске прераде у односу на оригинал.

³⁸ Није без значаја ни чињеница да Лаурембергово дело у самом наслову садржи овај појам : асегга – ковчежић.

шући да сви хришћани имају прекрасну и богоугодну књигу *Библију* и да су је дужни *въ ковчѣѣ срца своеѣѣ имѣти и носити присно*³⁹. (Подвукла Д. Г.). Такође је значајан ауторов коментар и у наравоученију за наредну причу где каже да је Библија пре свега књига мира⁴⁰, при чему је имплицитно супротставља *Илијади* као књизи рата како је ово дело представљено у претходној причи.

Ковчежић⁴¹, као место где се чува благо које доприноси спознаји живота, са једне стране, и као арга cordis односно као срце унутар којег се дешава човеков препород и преобличење, са друге, својим симболичким потенцијалом, употпуњује значај који молитва као израз љубави према богу заузима унутар Рајићевог опуса. Мотив *пламтећег срца* појављује се и на насловној страни Рајићевог *Теологическог тела* (3. том) упућујући на љубав према богу. *Срце је према библијској антропологији средиште човековог бића. (...) Пламтеће срце се повезује и са Христом (...) Представа горућег срца које плива на пространој воденој површини је у сто четрдесет и седмом амблему* [Зборник Символи и Емблемата, Амстердам, 1705] *пропраћена девизом „После бури ненастья восхищается.“ Рана барокна амблематика преображава пламтеће срце у симбол божанске љубави.*⁴²

На овакво тумачење, а у контексту срца које се „прекаљује“ буром која га удара, надовезује се и Рајићев коментар из наравоученија уз причу *Признаніе немощи своеѣѣ предъ Богомъ* где аутор кроз параболу идеју о врховној моћи на земљи представљеној у лику краља деградира контрастирајући јој божанску свемоћ. Аутор ово постиже подсећајући⁴³ на слику Исусовог чуда наводећи цитат из *Библије* о стишавању буре на мору. *И постаде велика олуја; и валови тако заљеваху у лађу да се већ напуну. / А он на крми спаваше на узглављу; и пробудише га и рекоше му: учитељу! Зар ти не мариш што гинемо? / И уставши запријети вјетру, и рече мору: ћути, престани. И утоли вјетар, и постаде тишина велика. / И рече им: зашто сте тако страшливи? Како немате вјере?*⁴⁴

Вера која се у *Морепловљењу* реализује кроз молитву која долази из чистог срца, такође узноси субјекта и приближава га божанском, а молитва⁴⁵ као посредница између Бога и људи и као нешто што се „духовним расецањем ваздуха“ уздиже до самог небеског свода поново подвлачи значај вертикалног динамизма у представљању буре.

³⁹ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 4.

⁴⁰ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 7.

⁴¹ Више о симболизму ковчега у: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *наведено дело*, стр. 294-295.

⁴² Мирослав Тимотијевић, *Алегоријске персонификације Јована Рајића на насловним странама Теологическог тела* у: Зборник радова *Јован Рајић – живот и дело*, уредила Марта Фрајнд, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997, стр. 251.

⁴³ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 26-27.

⁴⁴ *Јеванђеље по Марку*, 4, 37-40.

⁴⁵ Јован Златоусти о молитви; наведено према: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Нолит, Београд, 1990, стр. 157.

Значај и снагу ходочасничке молитве на путу ка Јерусалиму Јеротеј посебно наглашава паралелно обликујући визуелни и аудитивни доживљај буре, пратећи упечатљиву слику стршних таласа још страшнијим вапајем путника ка богу. За разлику од Рајићевог сажетог кометара *О молитви тада, а не о хлебу старање беше*, којим аутор поентира иако не пише опширно о значају молитве у ситуацијама искушења истичући душевно над телесним, у *Путовању ка граду Јерусалиму* сцена мољења заузима централно место у приказу буре.

С обзиром на раније поменуто да се преобличење збива у срцу а да молитва као основни израз комуникације тече из срца молитвеника, битно је истаћи да Рачанин у складу са средњовековним поетичким оквирима у представу молитве⁴⁶ укључује и исповест као важан структурни елеменат овог жанра. У контексту хришћанске традиције исповест⁴⁷, а поготово предсмртна исповест, као средство самоиспитивања водила је ка поправљању субјекта на његовом путу самоспознаје и душевног уздизања ка божанском. Поред снаге молитве, ликови захваћени буром на путу ка Јерусалиму рачунају и на помоћ светаца, чиме аутор уводи чуда као други важан структурни елеменат у представу буре. *И тог дана исповеди се један другоме. И сви се живота опростисмо. И глас излажаше велики, једногласно вапијаху ка Богу, и помињаху чудеса Светог Николе и призиваху у помоћ. Тад грло изнемоше, глас пресече се, а дисање се смањи, као и душа у нама, језик пресахну. Би глас само (...).*⁴⁸

И са аспекта нарације а у контексту процеса индивидуације поред значаја који за овај процес имају молитва и исповест, битно је да вапај ка богу тече *једногласно*. Доследним обликовањем приповедања које од почетка до краја текста тече у првом лицу множине, аутор заправо све укрцане на броду без индивидуализације представља као једну целину уједињујући их заједничким ходочасничким циљем. Тиме се Рачаниново дело у потпуности ослања на средњовековну традицију, како због чињенице да аутор ликове посматра у складу са правилом да се појединац током свог живота морао барем једном ходочашћем доказати као хришћанин⁴⁹, тако и због става да је неопходно потискивање субјективног и личних намера појединаца зарад општег, што се овде сугерише и типом нарације.

И у *Морецловљењу* нарација махом тече у првом лицу множине али у односу на *Путовање ка граду Јерусалиму* постоји битна разлика, јер аутор *Морецловљења* ипак разликује идентитет колективног од идентитета главног лика. Уводни и завршни пасус као оквир приповедања Рајић обликује у

⁴⁶ О жанровским одликама молитве у: *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1992, стр.484-485. и Ђорђе Трифуновић, *нав. дело*, стр.156 и даље.

⁴⁷ О значају исповести у контексту индивидуације субјекта видети у: Richard van Dülmen, *нав. дело*, стр. 33 и даље.

⁴⁸ Јеротеј Рачанин, *нав. дело*, стр. 37.

⁴⁹ Richard van Dülmen, *нав. дело*, стр. 15.

првом лицу јединине, што је веома важно јер се управо у овим сегментима имплицитним саопштавањем намере главног лика и њеним остварењем на крају и профилише његов идентитет. Управо је намера та која главни лик поставља пред читаоца као индивидуу која хоће нешто да дела, и управо том јединственом намером он се и издваја из колективног лика путника и посаде. Дакле, главни лик само плови са другима док на пут креће вођен сопственим циљевима. Отуда се бора у *Морепловљењу* алегоријски може тумачити, са једне стране, као неминовност сплета околности и низа искушења која је сам Јован Рајић морао да савлада на путу свог остварења као историографа, а са друге, у том контексту се може интерпретирати и симболички потенцијал брода⁵⁰ којег бије бора у смислу инспирације и ауторових стваралачких намера.

С обзиром на жанровску разлику која постоји између ова три дела, разумљиво је да је сцена буре у *Животу и прикљученијима* са наративног аспекта најсложеније обликована. Уколико се облици нарације у ова три дела упореде са степеном индивидуалне остварености главних ликова, а што је могуће урадити на основу чињенице да је у сва три дела у питању ауторски приповедач⁵¹, долази се до закључка да интензитет динамике приповедања код Доситеја одговара динамици развоја главног лика који је остварио довољан степен зрелости да и у ситуацији буре задржи сопствени идентитет и да се излазећи из оквира приповедања у првом лицу множине супротстави осталим ликовима дијалошким формом и елементима хумора који прате приповедање у првом и трећем лицу јединине. У том смислу, поредећи ова три дела у контексту поетике епохе, а са аспекта алегориског значења, са једне стране, и са аспекта наративног обликовања, са друге стране, јасно је да главни лик *Живота и прикљученија* стоји најближе просвећеном индивидууму 18. века, док ходочасници на путу за Јерусалим стоје на другом крају српске књижевности 18. века и даље ослоњене на средњовековну традицију. Отуда је могуће да се код Доситеја као доминантни звучни ефекат за време буре појављује смех и елементи хумора који произлазе из духовитог дијалога и опасности главног лика, а чија је сврха да скрену пажњу са шкрипе дасака и морског хука, за разлику од вапаја и јецаја молитвеника који на крају падају исцрпљени и остају без гласа у својој „трци“ са буром, како је сцена представљена код Јеротеја. Сведеним описом молитве и навођењем сажете дидактичке поруке „*Conscendat mare, qui nescit orare*“, што ће рећи ко не зна шта је горе нек' не

⁵⁰ О броду и пловидби као алегорији за стваралачке напоре и инспирацију видети у: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 214. и даље и Rudolf Drux, *Des Dichters Schifffahrt. Struktur und Pragmatik einer poetologischen Allegorie*, у: *Formen und Funktionen der Allegorie*, J. B. Metzlersche verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1979.

⁵¹ О овом проблему више у: Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Братство-јединство, Нови Сад, 1991.

иде на море⁵², Рајић у контексту овог поређења заузима своје место између ове двојице аутора. Доситеј тежи да забави и да поучи антиципирајући својим типом хумора критичко мишљење. Рајић ослањајући се на барокну поетику више тежи да заплашивањем натера на поуку, односно да чињенице представи као огледало божанске силе која бичем усуда васпитава. Но, оно што јесте заједничко обојици аутора јесте дидактичка функција која доминира њиховим опусима, те се може рећи да они стоје један на једном, а други на другом крају српског просветитељства. Управо због рационалног погледа на стварност и у Доситејевом и у Рајићевом сликању буре нема чуда, као што је то случај код Јеротеја, јер чуда у контексту просветитељске философије која се ослања на здраворазумске ставове и искуство нису више могућа. Иако се и бура стишава вољом Свевишњег, у *Морепловљењу* услед исцрпног описа временских промена, а поготово у *Животу и прикљученијима* бура се доживљава као природни феномен, те се заустављање буре може приписати Природи као највишој сили која функционише на основу природних принципа који се по одређеним законитостима понављају пружајући прилику за искуство. На врло сличан начин као што је у уметничком тексту код Доситеја и Рајића, бура као природна појава је објашњена и у осамнаестовековној науци као што је то случај у Стојковићевој *Фисици*. *Какво ужасноје позориште не представља нам бурја! Густе громовни облаци от запада движу се и устрашеном корабљенику небо закривају. Ношч у полдне царство пријми. Полношчна тма по страшним волнами легне (...) Тисјашчу тисјашч водних гор по воздуху се премеху, а измежду њих ужасне зијајут бездне (...) Ожиданије конца всјакому је уста затворило. На последок разведри се небо, јави се избављенија ден, бурја утиша, волне престану и трепешчушче јешче усне хвалу творца васељене поју. Ово је прави образ живота нашего*⁵³.

*

Могућност за алегоријско тумачење буре постојала је чак и у научним описима као што се види и из завршне реченице наведеног одељка из Стојковићеве *Фисике*. Доживљај живота као смењивање добрих и лоших околности на путу којим се човек креће, са једне стране, и страх и неизвесност као доминантна осећања која која ту смену прате, у складу су са духом епохе најсажетије представљеном у слици Фортуне.

Катарзички ефекат као последица разрешења ситуације страха и стрепње од утопљавања изненадним смиривањем невремена и поновним изласком сунца произлази из могућности посматрања буре као хармонизатора нарушене равнотеже.

⁵² Јован Рајић, *Морепловљење*, стр. 244.

⁵³ Атанасије Стојковић, *Фисика*, II, 14-15, у: Мило Ломпар, Зорица Несторовић, *нав. дело*, стр. 336.

Нашавши се у ситуацији буре субјекат заправо добија прилику да се исповедањем самопреиспита, увиђањем и покајањем исправи погрешке, а одолевањем великом искушењу да се потврди у истрајавању на одабраном путу. Пролазећи кроз ове фазе главни лик заправо поново успоставља равнотежу како са самим собом тако и са светом и природом око себе. У том смислу се ситуација буре може посматрати и као огледало у којем се кроз природни макрокосмос рефлектује човеков микрокосмос. У контексту поетичких различитости веома је важно на који начин главни ликови ових трију дела поново долазе до стања равнотеже, јер није свеједно да ли се човек понаша као зрела индивидуа која је узела живот у своје руке и активно учествује у уређењу света или и даље живи предодређен првобитним грехом и тежи једино вечној спасењу⁵⁴.

У *Путовању ка граду Јерусалиму* и *Морепловљењу* поновна равнотежа се успоставља молитвом, с тим што је код Јеротеја интеракција са спољашњим принципом израженија јер је ослонац односно центар равнотеже потпуно измештен из субјекта тиме што ликови не траже спасење у себи него се ослањају на веру у чуда. Код Рајића се ослонац балансира постављањем центра равнотеже унутар свести главног лика тиме што је ипак потребно активно учешће у молитви при чему се молитва доживљава као неопходни посредник који субјекта узвишава до божанског. *Тако Господ кажњеника кажњава, а смрти не предаје, позивајући на покајање*.⁵⁵ Заправо став да се страх не доживљава као претња него као могућност за просветљење уколико се на прави начин савлада, повезан је и са Рајићевим поимањем *страха Господњег* као начела сваке премудрости утемељеним на библијској традицији⁵⁶ како он експлицитно и наглашава у завршној причи првог дела *Цветника*⁵⁷, при чему је веома важно да своје наравоученије уз ову причу завршава тако што пружа могућност читаоцу да, након што га је претходно упознао са последицама, слободно бира између порока и врлине. Стављајући у уводну причу *Цветника* у Ковчежић *Библију*, а остављајући могућност слободног избора у завршној причи првог дела *Цветника* који се односи на врлину, аутор је правећи тако одређени семантички оквир ипак сугерисао пут којим треба поћи, имплицитно подвлачећи значај освешћеног, делатног и предузимљивог субјекта који се таквим видом активности разликује од пасивног субјекта препуштеног судбини схваћеној у духу средњовековне традиције. У контексту претходно размотреног алегоријског потенцијала, типа приповедања и карактеризације главног лика *Морепловљења*, може се закључити да је овакав став присутан и у овом Рајићевом делу, међутим тај став је овде имплицитно садржан а наговештава се само ауторовим позивањем на латинску сентенцу.

⁵⁴ Richard van Dülmen, *нав. дело*, стр. 53.

⁵⁵ Јован Рајић, *нав. дело*, стр. 244.

⁵⁶ *Приче Соломунове* 1, 7.

⁵⁷ Јован Рајић, *Цветникъ*, стр. 376.

У *Животу и прикљученијима* центар равнотеже се у потпуности налази унутар главног лика, јер њему није потребан никакав посредник у комуникацији са божанским пошто се она одвија директно *Шта ћу ја са богом говорити? Зар је бог као човек? Он боље види и познаје што је у срцу моме него ја исти.*⁵⁸ Овакав однос је могућ једино отуда што је главни лик зрео односно у равнотежи је са самим собом и у потпуности је уверен у исправност пута који је одабрао одакле и произлази самопоуздање са којим наступа и брани сопствене ставове у дијалогу са прелатом. У том смислу бура као хармонизатор равнотеже код Доситеја има функцију да, са једне стране, покаже уравнотеженост као огледало степена самоосвешћености главног лика, што је било изузетно значајно у контексту просветитељске философије, а са друге, да заправо још једном потврди снагу и исправност одлуке коју је главни лик донео пре него што се у следећем поглављу коначно и нађе у ситуацији и да ту одлуку и реализује.

Услед потпуне уверености главног лика у исправност сопственог пута, приповедање о бури се у *Животу и прикљученијима* и не заокружује неким посебним мотивом који би својим симболичким потенцијалом наговестио позитиван исход предузетог путовања, као што је то обично случај код представљања буре као типске ситуације, него се поново уводе елементи хумора, чиме се страх контрастира смехом а мотив смртне опасности се релативизује „опасношћу“ од комараца који „вребају“ на Дунаву. *Овако разговарајући се и шалећи, заспимо. А кад се пробудимо по десетом часу, видимо прекрасни дан и угледамо бело море од смешенија са водом дунавском, у који после подне и уљеземо. Уз Дунав путујући иде се лагано, но мирно и безбрижно, нити је другог страха развје од комараца (...).*⁵⁹

Са друге стране, срећно окончање буре и позитиван исход предузетог путовања и у *Путовању ка граду Јерусалиму* и у *Мореполовљењу* наговештава се завршним мотивом снажног симболичког потенцијала. У складу са хришћанском традицијом Јеротеј спасење из смртне опасности наговештава библијским симболом птице чиме директно алудира на голубицу која је Ноју носећи маслинову гранчицу заправо донела вести о копну симболички упућујући на сигурност и избављење. *И трећег дана угледасмо птицу с југа и веома се обрадовасмо. Рекоше: „Биће негде обала близу.“ И бура се малко смањи. Тада опоменусмо се смрти и захвалност указасмо Богу (...).*⁶⁰

Рајић позитиван исход и срећно окончање путовања чак и експлицитно сугерише описујући делфине који прате брод. *Између тог пријатног времена и умерених таласа, рибе зване делфини радујући се, свуда по мору скакаху и са неким оглашавањем радости броду прилажаху и у јатима пливаху*

⁵⁸ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 169.

⁵⁹ Доситеј Обрадовић, *нав. дело*, стр. 170.

⁶⁰ Јеротеј Рачанин, *нав. дело*, стр. 38.

(...) затим аутор даје физички опис делфина и на крају додаје (...) *Још, кажу, свим бродовиам радују се добро им предвиђајући време, свагда пред њима и иза њих крећући се.*⁶¹ Мотив делфина⁶² јавља се у античким митовима симболишући препород и спасење, а касније се овај симбол јавља и као представа Христа-Спаситеља. Сличан однос према миту и легендама које се допуњавају и коментаришу хришћанским темама Рајић је представио и у свом *Цветинку*. Уколико је тачна претпоставка⁶³ да ово Рајићево дело, ослоњено на оригинал Петера Лауремберга *Acerra Philologica*, настаје на предлог митрополита Стратимировића како би се сузбио утицај Доситејевих *Басана*, занимљиво је у овом контексту указати и на мотив делфина који се такође у ситуацији буре јавља и у једној Доситејевој басни. И у басни *Мајмун и делфин* упућује се на поуку и преобраћење као последицу искушења симболички представљену невременом на мору. На делфиново питање мајмун, којег је делфин спасао из бродолома, даје лажан одговор након чега га делфин збацује са леђа и овај се утопи. „(...) *Лажљива главо, хоћеш да се утопиш, пак јоште лажеш! Ајде, ниси за живот!*“ *Збаци га са себе, и тако ти нам се ова благородна паралажа утопи, и долаже.*⁶⁴ Наравоученије које Доситеј даје уз ову басну у складу је са једним од основних хришћанских начела да не треба лагати него се треба придржавати само истине (јер Бог је истина). Уколико се у домену дидактичке функције коју наравоученија имају како у *Цветнику* тако и у *Баснама* упореде елементи хришћанске традиције, из наведених примера се уочава да се ови елементи код Рајића налазе у првом плану и обично су унети непосредним цитирањем, док су у Доситејевом делу у првом плану елементи рационалистичке философије а елементи хришћанске традиције су садржани имплицитно углавном као саставни део културног идентитета.

На основу непосредне анализе буре коју доживљавају главни ликови у делима *Путовање ка граду Јерусалиму*, *Морепловљење* и *Живот и прикључења* могуће је уочити развојну линију српске књижевности 18. века. Од још снажно присутних средњовековних утицаја на почетку века какве, на пример, налазимо код Јеротеја Рачанина у његовом опису буре из 1727. године, преко утицаја рационалистичке мисли коју у опису буре из 1758. године код Јована Рајића уочавамо индиректно преко поступака амплификације са његовим другим делима, долази се до Доситејевог описа буре из 1788. године у којем је јасно представљена опредељеност главног lika за ставове какве налазимо у тадашњој западноевропској философији просветитељства.

⁶¹ Јован Рајић, *Морепловљење*, стр. 245.

⁶² Више о симболици делфина видети у: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *нав. дело*, стр. 132-133.

⁶³ Павле Поповић, *Цветник Јована Рајића*, у: *Нова књижевност I*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.

⁶⁴ Доситеј Обрадовић, *Мајмун и делфин*, у: Доситеј Обрадовић, *Басне*, Просвета, Београд, 1957, стр. 100-102.

Dragana Grbić

THE STORM IN SERBIAN LITERATURE OF THE XVIII CENTURY
(On examples from the works *Voyage to the City of Jerusalem* by Jerotej Račanin,
Seafaring by Jovan Rajić and *Life and Adventures* by Dositej Obradović)

Summary

The situation – storm – the main characters experience represents a process of harmonisation of the damaged balance, both within the characters themselves and their relationship with nature and the surrounding world. Depending on the type of their response to the fear, which is actually supposed to restore the balance by its cathartic effect, the influences of medieval, baroque and enlightenment world-views can be traced in these works.

ADRIANA SENATORE (Bari)

Suggerzioni letterarie nella *Țiganiada* di Ion Budai-Deleanu

ABSTRACT: Nel saggio si esamina l'influenza delle letterature straniere sulla *Țiganiada* di Ion Budai-Deleanu, uno dei maggiori esponenti della Scuola latinista transilvana, che si distingue dai colleghi per l'ardita libertà di pensiero, espressa nella radicale condanna delle ineguaglianze sociali, e per i preminenti interessi poetici, culminati nella creazione della vasta epopea gitana incentrata sulla figura di Vlad l'Impalatore, il sovrano che la finzione romanzesca trasformerà più tardi nel tenebroso e fascinoso Dracula. L'opera attesta l'arte di un autore maturo nell'impiego dei mezzi stilistici e originale nella trattazione della materia, anche se nutrito di profonde conoscenze letterarie, che andavano dai classici greci e latini (Omero, Virgilio, Ovidio) ai grandi autori dell'Europa occidentale, francesi (Voltaire, Jean-Jacques Rousseau), inglesi (John Milton, Alexander Pope), tedeschi (Friedrich Gottliebe Klopstock), spagnoli (Miguel de Cervantes) e, soprattutto, italiani (Dante Alighieri, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Alessandro Tassoni, Pietro Metastasio).

PAROLE-CHIAVE DEL TESTO: Letteratura, romeno, Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Vlad l'Impalatore, Dracula, Omero, Virgilio, Ovidio, Voltaire, Rousseau, Milton, Pope, Klopstock, Cervantes, Dante, Ariosto, Tasso, Tassoni, Metastasio.

Ion Budai-Deleanu (1760-1820) è stato tra i protagonisti della Scuola latinista di Transilvania, la vivace corrente di rinnovamento che arrecò un contributo insostituibile all'elevazione culturale dei paesi romeni nel periodo tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. Grazie a una riscoperta e a una rivalutazione postuma, i suoi scritti, condotti con serietà di metodo e destinati tutti a sostenere la tesi di fondo della latinità del popolo romeno, hanno trovato la giusta collocazione nel campo degli studi storici e linguistici. Ma, a differenza degli altri studiosi transilvani, che consideravano le belle lettere un momento occasionale, una breve pausa di ozio e diletto nell'impegno gravoso della ricerca scientifica, Budai-Deleanu ha coltivato con assiduità e passione anche la creazione artistica. La *Țiganiada sau Tabăra Țiganilor* (La Zingareide o l'Armata / L'accampamento degli zingari) e il poemetto incompiuto *Trei viteji* (I tre cavalieri) gli hanno assicurato un posto rilevante nell'evoluzione delle lettere nazionali, perché segnano

una svolta di fondo per l'abbandono del tradizionale solco delle cronache storiche e per il potenziamento delle finalità artistiche.¹

Profondo conoscitore delle letterature classiche (Omero, Publio Virgilio Marone, Publio Ovidio Nasone, Tito Lucrezio Caro, Gaio Petronio) e moderne, francese (Voltaire, Jean-Jacques Rousseau), inglese (John Milton, Alexander Pope), tedesca (Friedrich Gottlieb Klopstock), spagnola (Miguel de Cervantes), italiana (Dante Alighieri, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Alessandro Tassoni, Pietro Metastasio e altri ancora),² polacca (Stanisław Trempecki, Stanisław Staszic e, forse, Ignacy Krasicki) e ungherese (Albert Gyergyai), l'autore della *Țiganiada* ricercò, nelle pagine dei venerati maestri e dei compagni di penna di altra area culturale, spunti contenutistici, indirizzi stilistici e procedimenti tecnici per la creazione di un'opera originale nell'angusto panorama della letteratura romena.

Tra gli autori del mondo classico, nel testo e nelle note dell'opera maggiore è richiamato varie volte, con diversità di varianti (Omer, Omèr, Omir, Omir), il nome del cieco cantore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, soprattutto quando si rinvia alla sua autorità o si consiglia una lettura allegorica delle vicende narrate.³

Cu adevărat că Omir încă zice despre Circe (sau Chirchê) că au făcut acest feliu cu soții lui Ulis (Odisêf), însă eu tot deuna cred că Omir a vrut prin această altă céva să zică: adecă prin Chirchê au însemnat patima omului cea rea și precum patimile alăturează pre om dobitocului. Iar Ulis care au fost înțălept și și-au înfrînat nu au putut să să strămute în dobitoc!...⁴

Budai-Deleanu conia il titolo stesso dell'opera sul modello dei poemi dell'antichità classica:

Țiganiada, adecă lucru sau povestea țiganilor. Omer încă de la Illion, tăria Troádei, au numit cîntecul său *Illiada*. Virghil, de la Enèa, eroele pe care au cîntat, au chiebat cîntarea sa *Enèada* etc. Și autoriul ceastă istorie a țiganilor numește *Țiganiada*. Mitru Perea (*B*, p. 13),

¹ George Ivașcu ne tratta per primo tra gli scrittori e poeti che considera „pionieri ai literaturii artistice”, e cioè Ienăchiță Văcărescu, Alecu Văcărescu e Ion Cantacuzino (*Istoria literaturii române*, București, Editura științifică, 1969, I, pp. 323-353).

² Che Budai-Deleanu conoscesse in profondità autori e opere della letteratura italiana è indubbio; lascia, tuttavia, perplessi l'insistenza di taluni studiosi nel sopravvalutarne l'influsso sulla *Țiganiada*, come hanno fatto Constantin Radu (*Influența italiană în Țiganiada lui Ion Budai-Deleanu*, Focșani, Tipografia Lucrărilor asociate, 1925) o Rosetta del Conte (*Limiti e caratteri dell'influenza italiana nella „Țiganiada” di Ion Budai-Deleanu*, in *Omaggio lui Iorgu Iordan*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958, pp. 195-202).

³ I. PETRESCU, *Ion Budai-Deleanu's way back to Homer*, „Synthesis”, II, 1975, p. 81.

⁴ I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, ediție critică de Floarea Fugariu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1975, 2 (*Țiganiada* /A/ – *Trei viteji*), p. 75, nota 1. D'ora innanzi, le citazioni dalla *Țiganiada* saranno, direttamente nel testo, seguite dall'indicazione del numero dei versi, preceduta dalle lettere *A* e *B*, rispettivamente per la prima e per la seconda variante del poema; le citazioni dalle parti in prosa, ivi comprese le note, saranno indicate con la numerazione di pagine dell'originale, preceduta dalla lettera che rinvia alla variante; lo stesso criterio sarà adottato per le citazioni dai *Trei viteji*, che saranno introdotte dalla sigla *Tv*. La variante definitiva è compresa nel primo volume dell'edizione di cui sopra (I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, op. cit., 1974, I (*Țiganiada* /B/).

esalta nel *Prolog* la forza salvifica ed evocatrice della poesia del poeta greco, „Omer cel vestit, moșul tuturor poeților” (*B*, p. 10), che ha reso immortali Ettore e Achille:

Ș’unde era Ector, cel a Troii naltă sprijană, și Ahil, tăria și zidul grecilor, de nu să ar fi născut cîntărețul Omèr? (*B*, p. 3),

ed esprime parole di compianto per quei popoli che, in mancanza di tanto aedo, hanno visto sprofondare nella caligine dell’oblio le gesta di valorosi connazionali e non sono stati in grado di celebrare sovrani non secondi ad altri per coraggio e grandezza di imprese, proprio come è accaduto in terra romena per Stefano di Moldavia o Michele di Valacchia.

Gli è maestro Omero quando leva il canto di esaltazione degli inverosimili eroi della sua epopea gitana; a lui rinvia in una nota un commentatore del testo quando il poeta tratteggia la personalità del capo dei ferrai, sulla scia del vegliardo Nestore,⁵ o si diverte a inserire nella narrazione una singolare figura di maga, Brîndușa, che ricorda molto da vicino la Circe dell’*Odissea*;⁶ gli è certamente rimasto impresso nella mente l’episodio di Achille, che nella contesa per la schiava Criseide medita di inferire un colpo di spada al rivale Agamennone, ma ne è trattenuto da Giunone, e lo riprende nella descrizione del contrasto tra Tantalè e Parpangel, che per l’intervento di Brutul è distolto dal colpire con una mazza ferrata l’avversario (*B*, vv. 1055-1062). Budai-Deleanu segue la lezione del cantore greco, avvezzo ad arricchire il registro linguistico con voci e strutture di un’ampia *koinè*, quando spiega le ragioni di un uso che avrebbe potuto suscitare obiezioni o rampogne di critici e lettori;⁷ non ne ignora l’esempio, quando introduce nel tessuto dell’opera costumi e credenze popolari.⁸

In verità, a giudizio dei commentatori della *Țiganiada*, il poeta romeno si discosta giustamente dall’illustre modello quando l’adesione avrebbe significato dividerne lo spirito pagano. E allora gli antichi dèi, gli uni schierati con i troiani e gli altri con i greci, nel poema romeno lasciano il campo agli angeli e ai santi della nuova fede, anche se –osserva Cocon Musofilos, il cultore della parola poetica – quelle presenze, in ultima analisi, abbisognano di una lettura allegorica:

⁵ „Aici sã vede poeticu a imita pre Omer cînd scrie de bătrînul Nistor” (*B*, p. 41, nota 1).

⁶ Annota questa volta il commentatore Erudițian, al quale si devono, come lascia intendere il nome, i riferimenti di carattere colto, erudito:

Brîndușa, precum o scrie poetul, e un fel de Circe (Chîrchi), precum sã află la *Odisèa* lui Omer, care pe soții lui Uliș prefăcuse în porci și alte vite (*B*, p. 195, nota a).

⁷ Uno dei commentatori del testo, M. P., ossia lo storico Petru Maior, amico di sempre del poeta, giustifica l’inserimento di un elemento dialettale (nel caso specifico, un transilvanismo) come prassi desunta dai poemi omerici:

[...] Iar’ poeticul, de bună samă, l-au pus pentru ritmă, urmînd lui Omer, care la poesia sa au trebuințat cuvinte de toate dialecturile fără osăbire (*B*, p. 77, nota 1).

⁸ Così, quando riporta la credenza contadina sul profeta Elia che percorre i cieli sul carro di fuoco e saetta i diavoli non appena li scova, Budai-Deleanu afferma che la medesima apertura ai costumi popolari si riscontra in Omero („De-acolea au luat și poetul nostru aceste, fiind că el în toate urmează socotințelor de obște a norodului, cum au făcut și Omer”; *B*, p. 21, nota 1).

Aceste trebuie să să înțeleagă poeticește și într'acel chip cum povestește Omer, că s'au sfătuit zicii în ceriu, unii să ajute troienilor, precum Mart, Vinerea, ba și Apollon, iar' alții s'ajute pe elini, precum Minerva (Athina), Neptun (Posidoniu) și Vulcan. Poeticul nostru fiind creștin n'au putut să pomenească de zicii păgânești și să le dea vreo putere; pentru aceasta au pus la lucrare sfinții creștinești. Însă acest să înțeleagă, cum am zis, poeticește și alegoricește (*B*, p. 136, nota b),

come era più esplicitamente ribadito nella prima variante:

Precum am zis mai sus, poetul au vrut aici să urmeze într-o scornitură lui Omir carele încă arată în ce chip zicii elinilor să sfătuia pentru lucrurile omenești; și acest e chipul de-a vorbi poeticește. Însă acia rămâne tot de una adevărat, cumcă într-o cei alai sfinți, Sfintu Nicolae, Spiridon, Gheorghie și Dimitrie, tot de una au fost cinstiți de munteni (*A*, pp. 70-71, nota 1).

Con parole di modestia (non scevre, tuttavia, di una certa dose di civetteria) Budai-Deleanu confessa altrove che, privo delle capacità narrative e stilistiche dell'autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (si definisce, infatti, „un poet de rînd, adecă de toate zilele”), non saprà avvalersi di affinati strumenti retorici e così, nello sviluppo di un episodio del poema, entrerà immediatamente *in res*, il che ? immagina, e l'amico M. P. ne condivide l'opinione⁹ ? potrebbe risolversi a scapito della credibilità della narrazione:

Cu adevărat Omir ș'alții poeți
De frunte-așa curund nu vă-ar spune,
Dar' eu, care-s dintru lăeți,
Nu precep atita-îmbieciune,
Ci voi povesti lucru cum este,
Și vă-încredințaz că nu-i poveste! (*B*, vv. 4717-4722).

Educată la școala epicurea și nu alienă de la puncte de edonism, Budai-Deleanu exprimă în un pas al *Ţiganiada* totă l'avversione pentru una praxi religioasă, quella dei lunghi e severi digiuni che fiaccavano il corpo e lo spirito, sicuro che né Platone né Aristotele avrebbero elevato il pensiero umano alle vette della riflessione filosofica ove non si fossero acconciamente cibati; persuaso che allo stesso Omero non sarebbe riuscito di comporre nella desolazione di lande boschive o montane gli immortali capolavori, concepiti, invece, alla mensa di munifici signori, tra una vivanda gustosa e un calice di vino schietto che dischiudevano mente e fantasia al dono e alla grazia delle muse:

Omirelliada minunată
N'o află prin codri, nici-în munte,
Ci vesel fiindu-și citeodată,
Cîntînd la ospete și la nunte,

⁹ Il sagace chiosatore riporta le parole dell'autore:

Deacă aș fi eu (adauge poetul) un poet de frunte, cum au fost Omer, v'ași ținea mai mult într-o așteptare și prelătînd povestea cu meștersug, însă fiind eu un poet de rînd, adecă de toate zilele, eu îndată voi spune (*B*, p. 298, nota 1).

Iar' de vin cînd bea cîte-un păhar
Să-împlea-îndată de-a muselor har (*B*, vv. 6133-6138).

Quando, in un acceso dibattito a piè di pagina alcuni dei chiosatori muovono una critica all'autore, ne assume la difesa, con veemenza e sdegno, un altro dei colleghi, Musofilos, il quale prorompe in un'esclamazione di amarezza e sconforto per gli ingiusti attacchi di una malevola genia di critici, fortunatamente ignota ad altri poeti dell'evo antico e dei tempi moderni:

Unde ar fi izvodirile poeticești a lui Omer, a lui Virghil și, în vremile noastre, a lui Miltòn la inglezii, a lui Tásso la italiani și a lui Clòpstoc la nemți, de ar fi socotit aceste învățate noroade de dînșii, cum socotesc acești mai sus cîrtitori asupra poetului nostru? (*B*, pp. 216-217, nota g).

Alle peculiarità del canto di Omero e Virgilio, contrapposto alla vena poetica popolare, si riferisce Budai-Deleanu quando opera una distinzione tra i moduli poetici della tradizione orale e le forme della letteratura dotta.¹⁰ Il nome di Virgilio ricorre nelle note della *Țiganiada*, spesso in unione con quello del cantore greco; altre volte l'autore, per bocca dei commentatori del testo, si dice debitore, per particolari momenti o episodi della narrazione, del canto dell'antico poeta latino e dei moderni che ne accolsero la lezione. Conscio, tuttavia, della dissoluzione del mondo eroico e cavalleresco rievocato nelle grandi creazioni epiche dell'epoca antica (*Iliade*, *Odissea*, *Eneide*) e medievale (*Chanson de Roland*, *Nibelungenlied*), il poeta si accosta al genere con altre finalità, alleggerendolo e vivificandolo con l'adozione di una generale temperie comica. Su questo versante modello gli è stata non già l'epica di Omero, bensì la musa divertita e divertente della *Batracomiomachia*:

Musă ce lui Omir odinioară
Cîntași Vatrachiomahia,
Cîntă și mie, fii bunișoară,
Toate cîte făcu țigănia,
Cînd Vlad-Vodă-îi dede slobozie,
Arme ș'olaturi de moșie (*B*, vv. 7-12).

Il mediocre poemetto attribuito a Omero, che tanto piacque ad antichi e moderni e che influenzò la fantasia creativa dell'autore romeno, è richiamato anche nei versi della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni:

Musa, tu che cantasti i fatti egregi
del re de' topi e de le rane antiche,
sì che ne sono ancor fioriti i fregi

¹⁰ Osserva in proposito il poeta:

Latini și elinii încă au avut cîntari de acel feliu țărănești, precum au toate neamurile ș'acum, dară acest [feliu] de vierșuri sînt pentru gloată de obște. Însă [elinii] și latinii au avut și alt feliu de stihuri, obicinuite numai de cei învățați și la cîntările cu care să povestea faptele eroilor și ai vitejilor, sau la imni alcătuiți spre lauda zieiilor, precum să pot vedea la Omer și la Virghil (*B*, p. 53, nota 1).

lă per le piagge d'Elicon apriche,
tu dimmi i nomi e la possanza e i pregi
de le superbe nazd'on nemiche,
ch'uniron l'armi a danno ed a ruina
de la città de la salciccia fina.¹¹

Accanto alle vicende mirabolanti dell'*Orlando Furioso* e delle narrazioni italiane e spagnole sui „cavalieri erranti”, espressamente richiamati nella nostra lingua;¹² è giusto quel poema eroicomico a fornire ampia materia e idonei strumenti stilistici a Budai-Deleanu, che lo cita nell'*Epistolie închinătoare* [...]:

Deci Omer este, de bună samă, începătoriul, precum aceii înaltei neasămăna-te poesii ce s'află în *Illiada* și *Odisea*, așa și aceștii mai gioase, șuguitoare, a noastre. După dînsul, (în cît știu), au scris Tassoni italienește, un poemă *La sèchia rapita*, adecă *Vadra răpiută* [...] (B, p. 10).

L'allocuzione, gonfia di lodi altisonanti, che al termine della sfilata Vlad Țepeș îndirizza ai gitani în procinto di partire per le sedi assegnate:

„Vitează-eghipeană rămășiță!
De faraoni viță strălucită,
Din vechi iroi tinără mlădiță!” (B, vv. 613-615),

trova un precedente nella *Secchia Rapita*, nelle parole del Potta, „un uom molto eloquente e solito a salir spesso în ringhiera”, che con analoga solennità si rivolge al „popolo feroce”:

– O vero seme del valor latino.
Ben aveste l'altrier da Federico
Un privilegio în foglio pecorino
Che vi ridona il territorio antico,
che terminava già sopra 'l Lavinio.¹³

Lo stratagemma che Dondul, il duce dei mestolai, suggerisce per contrastare l'avanzata delle truppe ottomane:

Adecă, împrejur dă țigănie
Să ne săpăm nește gropi afunde,
Ca venind turcii cu răpezie
Să cază-în iele și să să-afunde (B, vv. 997-1000),

¹¹ A. TASSONI, *La secchia rapita*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Padova, Editrice Antenore, MCMXC, V, 23.

¹² L'autore affida al commentator Erudițian il compito di chiarire le origini della moderna letteratura cavalleresca:

În vremile după ce vârvari miezii-nopți au cuprins împărăția romanilor, iar au început acest feliu de povești a fi primite la norod, și au început acel feliu de cîntări a îndeletnici nu numai pe oamenii de obște, ci și pre cei aleși din norod. De-aci au avut început poveștile lui Ariosto, în stihuri, la italieni, s'altora; și de atunci, mai virtos la italieni și la spani (spaniali), au început a fi placate poveștile destre *cavalieri erranti* (B, pp. 250-251, nota 1).

¹³ *Ibid.*, IV, 3, 1-5.

riecheggia la proposta di Bigo Manfredino, personaggio nato dalla fantasia di Tassoni, il quale ne avanzava una simile:

però i' vorrei, se 'l mio parer v'aggrada,
cavar un pozzo in capo d'ogni strada,
e ricoprirlo sì, ch' in arrivando
cadessero i nemici in giù a fracasso,¹⁴

quella stessa che nelle *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani* è definita „un consiglio imitato in Petronio Arbitro, dove i Consiglieri contendono a chi dice peggio”.¹⁵

In realtà, Budai-Deleanu fu costretto a limitare il progetto iniziale, che mirava a più elevate finalități artistiche – e cioè, alla composizione di un poema epico, perché un'impresa così impegnativa si poteva perseguire soltanto in compresenza di due elementi, uno di carattere soggettivo, il possesso di innate qualità poetiche, l'altro di ordine oggettivo, la disponibilità di una lingua confacente allo scopo, come si osserva nel *Prolog* della seconda variante:

însă băgînd de samă că un feliu de poesie de-aceste, ce să chiamă epicească, poștește un poet deplin și o limbă bine lucrată, nesocotîntă dar ar fi să cînt fapte eroicești, mai vîrtos cînd nice eu mă încredințaz în putere, iar neajungerea limbii cu totul mă desmîntă... (B, p. 4).

„Poeta compiuto” Budai-Deleanu non si considerava, per modestia intellettuale,¹⁶ né, viste le condizioni dell'idioma nazionale, gli era dato ancora di avvalersi di „una lingua bene affinata”,¹⁷ e tuttavia non rinuncia all'ingrato compito, che sarebbe a tutti apparso irrealizzabile, se non folle. Non certo al nostro autore. Il filologo era fermamente convinto che il romeno si potesse affinare sino a reggere il confronto con le grandi lingue di cultura; il poeta, da parte sua, era sicuro che le potenzialità di una rinnovata lingua letteraria, di cui può essere all'epoca considerato il massimo teorico,¹⁸ avrebbero in futuro consentito di condurre a buon fine

¹⁴ *Ibid.*, VII, 52, 7-8; 53, 1-2.

¹⁵ *Ibid.*, p. 413.

¹⁶ Nell=Epistola dedicatoria della prima variante Budai-Deleanu auspica, tuttavia, che le generazioni future gli assegnino un posto d'onore nella nascita della poesia romena di espressione colta:

În urmă, căștigînd poesia românească noao podoabă, ca purure să să zică că și aceasta nu de la alt cineva, ci della țigani au purces, și în acest chip să rămîe numele nostru slăvit, încalîte în poesie (A, p. 11).

¹⁷ Sul problema lo scrittore si era soffermato nel 1805, quando nel *Kurzgefasste Bemerkungen über Bukowina*, una memoria con tutta probabilità commissionatagli dalle autorità viennesi, aveva così caratterizzato la lingua romena: „[...] pînă acum ea este însă săracă, rustică, necultivată. Valahul scrie precum de obicei vorbește, fără reguli și alegere” (I. BUDAI-DELEANU, *Scrieri lingvistice*, text stabilit și glosar de Mirela Teodorescu, introducere și note de Ion Gheție, București, Editura științifică, 1970, p. 39).

¹⁸ I. GHEȚIE, *Baza dialectală a Românei literare*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, p. 484.

un'opera di tanto impegno, compiendo un'azione di recupero culturale che ponesse le lettere nazionali su livelli europei:

În cît e pentru firea aceştii alcătuirii a mele, adecă a *Țiganiadei*, am să-ți aduc aminte cumcă eu învățînd lătinește, italienește și franțozește, întru care limbi să află poesii frumoase, m'am îndemnat a face o cercare: de s'ar putea face ș'în limba noastră, adecă cea românească (căci a noastră, cea țigănească, nu să poate scrie și puțini o înțăleg) cêvaș asemenea (*Epistolie închinătoare [...]*; B, p. 9).

Per il momento l'autore è costretto a circoscrivere – per sua stessa ammissione, non priva di una punta retorica, il disegno in limiti più ristretti, quelli di un 'trastullo':

Cu toate aceste, răpit fiind cu nespusă poftă de a cînta ceva, am izvodit această poeticească alcătuire, sau mai bine zicînd *jucăreauă*, vrînd a forma ș'a introduce un gust nou de poesie românească [...] (*Prolog*, p. 4),

che non perda, tuttavia, di vista concrete finalità didascaliche ed elevati pregi letterari:

apoi și ca prin acest feliu mai ușoare înainte deprinderi să se învețe tinerii cei de limbă iubitori a cerca și cele mai rădicate și mai ascunse desigur a Parnăsului, unde lăcuiesc musele lui Omer și a lui Virghil!... (*Prolog*, p. 4).

La peculiarità del poema nella nuova dimensione si sostanzia in un novero di elementi che lo distanziano e distinguono dalle forme classiche, da cui pure prende le mosse: anzitutto il soggetto, la burlesca odissea del popolo zingaro, poi l'ideologia socio-politica, che vi immette una miscela esplosiva, sicuramente agli antipodi dall'olimpica compostezza dei modelli; infine, la scelta consapevole di un preciso momento storico e di una caratterizzante realtà sociale, in contrasto con la clausola universale e antistorica teorizzata da Nicolas Boileau-Despréaux.¹⁹ Nella complessità della nuova struttura letteraria gli archetipi sono talvolta recepiti a tutto tondo, sebbene ricondotti e adattati a un ambiente sociale lontano dall'antica solennità:

Iar' Corcodelel căzînd, ca ș'un munte
Sună, cînd năroit să prăvale
Și de-aproapea cutremură vale (B, vv. 7918-7920);

talaltra perdono la limpidezza originale, né poteva essere altrimenti, come avverte, con vivacità di immagini, lo stesso autore:

[...] Căzui și eu cu mulți alții depreună, și căzui tocma într'o baltă, unde n'auzii numa broaște cîntînd!...

Pentru aceasta, până la un alt prilej, cînd mi să va lovi să beu din fîntîna curatelor surori, primește, iubite cetitoriu, cu bună voință această izvoditură!... și

¹⁹ P. CORNEA, *I. Budai-Deleanu – Un scriitor de renaștere timpurie într-o renaștere întîrziată*, in IDEM, *Studii de literatură română modernă*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 59.

socotește cu priință, aducându-ți purure aminte că apa de baltă nice odinioară nu este limpede ca de fîntînă (B, p. 4).

Fuori di metafora, la rilettura dell'epica avviene attraverso una lente deformante, che è quella del poema eroicomico, che è, ancora di più, quella degli scrittori burleschi di epoche precedenti, quali Teofilo Folengo (pensiamo, naturalmente, alle *Maccheronee*) o l'anonimo autore di un'opera semipopolare, *Cigániokról való história vagy Duplex icon Gentis notissimae* (Storia di zingari o Duplex icon Gentis notissimae), vera e propria parodia barocca del poema epico,²⁰ e contemporanei, quali l'abate italiano Giovan Battista Casti,²¹ il gesuita austriaco Aloys Blumauer, autore di una rilettura parodia del poema virgiliano, *Virgils Aeneis oder Abenteuer des frommen helden Aeneas*, pubblicata a Vienna nel 1783, quando il giovane romeno vi concludeva gli studi di diritto.

Estimatore della cultura e della lingua polacca,²² Budai-Deleanu conosceva ancora meglio gli epigoni del barocco del vicino paese: gli erano con tutta probabilità consuete, accanto alle opere di Stanisław Trempecki e di Stanisław Staszic, quelle di Ignacy Krasicki, che aveva esordito nell'agone letterario proprio con due poemi eroicomici: *Myszejdos piesni X* (Dieci canti della Sorceide), un'allegoria della vita sociale polacca, e *Monachomachija czyli wojna mnichów* (Monomachia, ovvero la guerra dei monaci), un'audace satira degli ambienti monastici.²³ Come Casti o Blumauer, questi autori si accostano con altri intenti alla creazione letteraria, che assume sembianze nuove, involute, discordanti dalla realtà e inclini al gusto esasperato delle amplificazioni, del gioco dei contrari, degli anagrammi, del travestimento, dello scherzo fine a sé stesso.

Nell'aura di quelle stimate barocche, che lo portano ad allontanarsi consapevolmente dai modelli, si muove il creatore della *Țiganiada*. Illuminante della tendenza all'esasperazione della materia si rivela un esempio, già sottolineato da altri:²⁴ sulla scia del testo omerico che illustrava l'irruzione di Ulisse e Diomede

²⁰ A Budai-Deleanu, che con ogni probabilità conosceva l'ungherese, doveva essere nota questa opera, molto diffusa in terra magiara ancora nel Settecento, nella quale si rinvennero non pochi elementi comuni alla *Țiganiada* (E. CAROL, *Contribuții maghiare la studiul operei lui Ion Budai-Deleanu*, "Limba și literatură", XXVII, 1970, pp. 102-106).

²¹ Del „tristo abate”, ospite a più riprese degli Asburgo, Budai-Deleanu aveva letto il poema *Gli animali parlanti*, che muove all'umanità, rappresentata nel travestimento di un primordiale regno animale, una pungente satira etica, sociale e politica. L'autore della *Țiganiada* lo ricorda nell'*Epistolie închinătoare* [...], subito dopo il rinvio alla *Secchia rapita*:

[...] și, precum înțălesăi, în ceste zile, un abate Căști, acum pe vremile noastre, încă au alcătuit o asemenea istorie, ce au numit-o *Li animali parlanti*, adecă *Jivinile vorbitoare* (B, p. 10-11).

²² A Leopoli, nella casa del consigliere Buday, erano consueti proprio il polacco e il tedesco: la moglie dello scrittore, un'armena polonizzata, conosceva a stento qualche parola di romeno, e i figli, un maschio morto in tenera età e due femmine che gli sopravvissero, si esprimevano soltanto in quelle lingue.

²³ M. BERSANO BEGEY, *Storia della letteratura polacca.*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1957², pp. 99-100.

²⁴ M. ZAMFIR, *În marginea barocolui „Țiganiadei”*, „Limba și literatură”, XXVII, 1970, pp. 95-97.

nel campo troiano, si pongono sia Virgilio, quando descrive l'attacco di Eurialo e Niso all'accampamento dei rutuli, sia Budai-Deleanu, quando racconta l'incursione di Vlad in quello dei turchi. Pur in circostanze e con personaggi diversi, il poeta latino rispetta l'anelito di storia mitica dell'*Illiade*, preservando e riferendo, nell'essenzialità della scena descritta con il nitore di pochi e levigati esametri, i nomi dei protagonisti; quello romeno, invece, vi attinge pretesto per un prolisso racconto (sono oltre 130 i versi dedicati all'episodio), in cui la funzione e la volontà del singolo o dell'eroe scompaiono per lasciare posto all'azione turbolenta di una massa scomposta, riprodotta con i colori, i suoni e gli odori di un bozzetto, di un quadro di genere, nel quale sono coinvolti gli abitanti del cielo:

Atuncea, (spun că) și-în văzduh să văzură
Cereștii călărași în veștmînte
Albe, în stralucită-armătură,
Mergînd muntenilor înainte
Și hărtuind cu sabii de pară
Pintre păgîneștile ciopoară (B, vv. 4357-4362).

Connaturale è per Budai-Deleanu proprio la rievocazione di quel „mondo alla rovescia”:²⁵ l'esclamazione „Ah! lume-întoartă! vreme pagină!” (B, v. 3924) viene, sì, a chiusura di un'invettiva sulla decadenza dell'ora presente paragonata alla grandezza dei tempi andati, ma nel pronunciarla il poeta la considera soltanto un luogo retorico da rispettare, mentre gli preme maggiormente di caratterizzare con quell'aggettivo, 'întoartă',²⁶ lo spettacolo che si presenta di frequente agli occhi del lettore. Alla visione di un mondo segnato dal rispetto di un canone condiviso se ne contrappone nella *Țiganiada* un'altra, nata dalla fantasia dell'autore, che scardina concetti e contenuti invalsi: il posto e la funzione dei guerrieri feroci delle armate di sempre sono presi dagli zingari che, al suono di incredibili strumenti, sfilano dinanzi a Vlad Țepeș, divisi per corporazioni, preceduti da strani vessilli, provvisti di armi inimmaginabili, vestiti in molteplicità di fogge, scorati da donne e bambini seminudi.

Prima di rappresentare nei minuti particolari questo stravagante corpo di truppe, il poeta si rivolge alla musa con un'invocazione consueta in siffatti momenti dell'azione epica, ma la colora di note tra l'ironico e il bonario:

O, musă! rogu-te de-astă dată
Să-mi dai viers cu vrednice cuvinte,
Ca să pociu cînta cum înarmată
Țigătimea purceasă nainte

²⁵ Su questo particolare aspetto si veda N. BALOTĂ, *Universul baroc la I. Budai-Deleanu*, in IDEM, *Umanități. Eseuri*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 347.

²⁶ Il significato primario di questo aggettivo è certamente, come spiega la Fugariu, quello di 'perverso, malvagio' (cfr. la nota al verso 3924 della variante A della *Țiganiada* in I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, op. cit., I, p. 418), ma, nel contesto del verso e in unione con *lume*, è possibile il significato che gli abbiamo conferito ('alla rovescia', 'capovolto').

Cătră-Inimoasa cu vitejie,
Vrednic lucru ca lumea să-l știe (B, vv. 391-396).

La descrizione della sfilata di uomini e truppe era un elemento di norma tanto nelle narrazioni epiche, quanto in quelle eroicomiche – si pensi alla rassegna dell'armata cristiana nel poema tassiano che consente all'autore di presentare, nella solennità del momento, gli eroi dell'opera, Tancredi, „eccelso e intrepido di cuore”, il „fanciullo Rinaldo” e, a mano a mano, tutti gli altri, oppure si rammenti la parata della *Secchia Rapita*, che è introdotta con i versi „Quando a la mostra uscì tutta schierata / La gente [...]”; *La Secchia Rapita*, VIII, 16 e seguenti). Naturalmente, l'autore romeno, in sintonia con il peculiare indirizzo prescelto, non rispetta i principi del genere epico, quelli che il Tasso aveva esposto, pensando anche a sé stesso e alla propria creazione, nella riflessione sull'essenza e gli aspetti del poema eroico,²⁷ e lascia libero campo al corteo di stacciai, argentieri, ramai, magnani, mestolai e operai delle miniere aurifere, che si snoda in una sequela di immagini e quadri grotteschi.

Al termine della sfilata il signore valacco arringa le schiere di quegli indomiti guerrieri con una solenne allocuzione, alla quale i discendenti dei potenti faraoni rispondono a una voce, ringraziandolo anzitutto per le vettovaglie ricevute B focacce e lardo:

Atunci, într-o gură gloata zisă:
„Mulțămim foarte mării-tale,
Mai virtos pentru mălaiu și clisă.
Ian' vie-acum dă hăi cu cealmale!
Să dee pă-a noastră țigănie,
I-om sătura noi dă batălie” (B, vv. 637-642),

e chiedendogli poi un drappello di un duecento soldati che li difendano dalle insidie del lungo cammino. Con un sorriso il sovrano acconsente alla strabiliante richiesta (un esercito che supplica una scorta armata... Mondo veramente alla rovescia!), ma non può non consigliare agli zingari di celare almeno la paura:

La ceastă cerere minunată
Vlad zîmbînd zisă: „N'aveți teamă!
Orice laie tîlharească-armată
Să dee pe voi; numa luați samă
Să n'arătați ca cum v'ar fi frică
Și-ți vedea că nu vă-o face nimică” (B, vv. 661-666).

²⁷ Sottolineava l'autore della *Liberata*:

E se per alcuna volta riceve i pastori, i caprari, i porcari e l'altre sì fatte persone, deve aver riguardo non solo al decoro de la persona, ma a quello del poema, e mostrarli come si mostrano ne' palazzi reali e ne le solennità e ne le pompe

(T. TASSO, *Discorsi del poema eroico. Libro secondo*, in IDEM, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977, I, p. 211).

Un altro *topos* del genere epico, il viaggio agli inferi, si sviluppa nella trama composita e variegata della *Țiganiada*: le modalità descrittive dell'immaginaria peregrinazione di Parpangel nel mondo di là denunciano chiari i riflessi di aulici modelli letterari, dall'*Eneide* alla *Divina Commedia*, dalla *Gerusalemme Liberata* alla *Pulcelle d'Orléans* di Voltaire, ma anche la forte influenza degli apocrifi, che conobbero nella cultura popolare romena e slava un'ampia circolazione, soprattutto quelli rivolti a infondere nelle masse il timore di Dio, in particolare il ciclo apocalittico sull'andata dei santi²⁸ e della Vergine nel regno infernale (*Călătoria Maicii Domnului la iad*).²⁹ Tenebre e gemiti dominano quel luogo di tormenti:

Nice-un soare acolo luminează,
Nici pă ceriu sărin lună cu stele,
Ci numa vâpăile fac rază,
Însă ce mai vâpăi sînt ahele? (*B*, vv. 5719-5722),

che sembrerebbe, di primo acchito, rammentare lo spettacolo dell'*Inferno*, se non fosse diverso il brulichio degli esseri che lo popolano, diversa la rappresentazione. I diavoli non sono quelli dell'iconografia dantesca o, più in generale, medioevale, ma riprendono, nell'intreccio dei tratti dei più svariati animali, l'immagine della bestia „di crudel vista, odiosa e brutta” dell'*Orlando furioso*, perché l'autore spinge sul pedale di un bozzetto ilare e buffonesco:³⁰

Văzui pe toți dracii-în pielea goală,
Cu coarne-în frunte, cu nas dă cîne,
Păstă tot mîngiți cu neagră smoală,
Brînci dă urs avînd și coade spîne,
Ochi dă buhă, dă capră picioare
Ș'arepi dă liliac în spinare (*B*, vv. 5731-5736).

L'atmosfera, non più quella dolente dei gironi infernali dell'Alighieri, si anima di rivoli di fuoco che gorgogliano come pentole in ebollizione, e, nella cornice di questo affresco di impronta quasi domestica e familiare, tutto è condizionato dalla quotidiana ricerca del cibo, tutto è ricondotto a tale ossessiva pulsione. Coloro che hanno versato sangue innocente pendono, agnelli sgozzati, ai ganci di una macelleria, e i diavoli, impegnati nella giornaliera bisogna si curano di ricavarne gustosi manicaretti per i rampolli:

²⁸ In particolare, la *Viață Sfîntului Vasile sau vămile văzduhului*, percorsa da impressionanti immagini escatologiche (AL. PIRU, *Introducere*, in I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, op. cit., 1, p. XXXIII).

²⁹ N. CARTOJAN, *Istoria literaturii române vechi*, postfață și bibliografii finale de Dan Simonescu, prefață de Dan Zamfirescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 116.

³⁰ All'iconografia popolare romena non sono estranee siffatte modalità di rappresentazione delle creature infernali, come testimoniano le immagini della *Judecata de apoi* di Voroneț o quelle della chiesa evangelica di Sighișoara (E. TACCIU, *Fantasticul în „Țiganiada”*, „Limba și literatură”, XXVII, 1970, p. 78).

Iar' din mațele lor [dei tiranni; *N. d. A.*] spintecate
 Fac dracii cîrnați și sîngereți
 Ș'alte mîncări pentru drăculeți (*B*, vv. 5758-5760);

e tormenti di simile valenza 'culinaria' si meritano i giudici che in vita non avevano saputo resistere alle lusinghe della venalità e della corruzione:

Acolo slujește pântru pită
 Și numa sîngur pântru bucate,
 Dar' a sa cuviincioasă plată
 Nu o dobîndește nice-odată (*B*, vv. 5793-5796).

Condotta con volo fulmineo da uno spirito guida, Parpangel si ritrova poi alle porte del paradiso e, superata la diffidenza di san Pietro, è ammesso in un luogo di delizie, dove il cielo è sempre limpido, il clima mite, dove spira, tra rami e fiori, un'aura dolce, dove l'atmosfera si impreziosisce dei trilli celestiali di uccelli meravigliosi. A simile racconto gli zingari che sedevano d'intorno al narratore avranno, certamente, strabuzzato gli occhi, ma saranno addirittura caduti in deliquio quando, dinanzi alla mente loro, si era concretata l'immagine di un paradiso ricolmo di ogni ben di Dio:

Rîuri dă lapte dulce pă vale
 Curg acolo și dă unt păraie,
 Țărmuri-s dă mămăligă moale,
 Dă pogăci, dă pite și mălaie!...
 O, ce sîntă și bună tocmeală!
 Mînci cît vrei și bei făr' ostăneală.

Colea vezi un șipot dă răchie,
 Ici dă proaspătă mursală-un izvor,
 Dincoale balta dă vin te-îmbie,
 Iară căuș, păhar sau urcior
 Zăcînd afli-îndată lîngă tine,
 Oricînd chieful dă băut îți vine.

Dealurile și coastele toate
 Sînt dă caș, dă brînză, dă slănină,
 Iar' munții și stînce gurguiate,
 Tot dă zăhar, stafide, smochine!...
 De pe ramurile dă copaci,
 Spînzură covrigi, turte, colaci (*B*, vv. 5953-5970).

L'insistente notazione di siffatti particolari lascia intravedere un altro influsso, quello della letteratura popolare, in particolare di un aneddoto sugli zingari che sviluppava, in numerose varianti, la medesima tematica da una prospettiva tra l'ironico e il comico.³¹ Né va dimenticato lo *Schlaraffenland* del folklore germa-

³¹ O. BÎRLEA, *Folclorul în „Țiganiada” lui I. Budai-Deleanu*, in AA. VV., *Studii de folclor și literatură*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 526.

nico, immortalato da Pieter Brueghel il Vecchio in un celebre dipinto che il giovane Budai-Deleanu avrebbe potuto ammirare in copia durante il soggiorno a Vienna.³²

Una delle linee di sviluppo della prima variante del poema maggiore, la vicenda di Beșcherec Iștoc, che sarebbe poi confluita nella trama dei *Trei viteji*, si dipana sulle orme della narrazione delle mirabolanti avventure della creatura di Miguel de Cervantes Saavedra, come ricordava l'autore stesso in una nota apposta all'*Argumintu* del canto VII, accostando l'eroe transilvano a quello spagnolo:

[...Beci]cherec sã ne arete un feliu de *Donchișôt* ardelenesc. Fiește care om cevaș procopsit au trebuit sã auzã de istoria minunată, istoria lui *Donquihot dela Mancha*, ce se-au izvodit întii pe spaniolie, iar acum sã aflã tãlmăcitã și întralte limbi (A, 139, nota 1).

La storia della stirpe gitana di Beșcherec, nobilitata da un improbabile legame di sangue con il mitico Negru-vodã, signore di Valacchia, si nutre di spunti divertenti e di annotazioni grottesche: l'illustre antenato, immesso nei ranghi della piccola nobiltà per il lungo servizio a corte in qualità di musicante, amava dal profondo del cuore l'Ungheria, ma si dichiarava romeno perché non era mai riuscito a imparare una lingua ostica come la magiara. Lo stesso Beșcherec si era formato la cultura personale sulle pagine del salterio e dell'*Alessandreide*, che gli aveva acceso la fantasia di gesta cavalleresche, spingendolo ad affrontare a piè fermo immaginarie creature mostruose e facendogli sognare la liberazione della sua Anghelina dalle grinfie di un drago.

In sella a un vecchio stallone senza denti, chiamato Ducipál come il destriero di Alessandro Magno, questo „miles gloriosus” si avvia sul cammino dell'onore, in compagnia di un giovane servo della gleba, Crăciun, strappato con la forza alle carezze della bella fidanzata e posto in groppa a una stremata giumenta grigia. Il padrone sogna a occhi aperti, al pari del cavaliere dalla pallida figura; lo scudiero rimane saldamente ancorato alla tangibilità delle cose, come Sancho Panza, il suo omologo spagnolo: quando giungono in Valacchia, Beșcherec crede di calcare, finalmente, la terra promessa, smentito dal servo che lo riconduce alla realtà indicandogli le sterpaglie e le pietraie della plaga in cui avevano appena messo piede. Quando, invece, il cavaliere confonde una gatta per un orrido drago, lo scudiero non lo smentisce, perché la paura gli ottunde completamente il cervello: „Dar', ce nu vede frica spãrioasă, / Cînd buna minte sã duce de-acasă?” (Tv, pp. 491-492). O si tiene, per fortuna, in disparte, quando il padrone, urlando come un invasato triviali parole d'offesa („Curve cernite! și sfintoase aspidel...”; Tv, v. 1059), irrompe in una casa, scambiata per il monastero che teneva reclusa l'amata Anghelina, e a stento si sottrae, malconco, alle zanne e alle grinfie di una torma di cani. Se l'esteriorità delle vicissitudini ravvicina il protagonista del poema romeno a quello del romanzo spagnolo, differente appare l'atmosfera morale in cui

³² O. PAPADIMA, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, București, Editura Minerva, 1975, p. 180.

li collocano gli autori, perché Budai-Deleanu priva volutamente Beșcherec di una delle qualità specifiche di don Chisciotte, quella generosità che lo induceva a vedere nella cavalleria un mezzo per il miglioramento della condizione umana, e lo dipinge come un ottuso partigiano degli ordinamenti feudali.³³

Budai-Deleanu conosce e apprezza le opere di Milton e di Klopstock: quando caratterizza la figura di Satana, l'autore romeno attinge al *Paradise lost* un elemento nuovo, il tormento per l'immortalità di un'esistenza vista come irrevocabile condanna, e lo esprime nell'alta spiritualità di strofe drammatiche, dissonanti dalla generale atmosfera burlesca della *Țiganiada* e prossime all'incipiente sensibilità romantica.³⁴

Crunți învolbind ochi apoi: „Oh mie!
 (Strigă) Cu totul nesuferită
 Viață și nemuritorie!...
 Mai bine era-întrăcea clipită,
 Când fui surpat cu mîndra mea ceată
 Să fiu perit cu totul de-odată!...
 Căci, măcar muream eu fără vîntă,
 Dar' mergîndu-mi în nimică firea,
 Durerilor încăi să puna țință,
 Nici mă-ar ghimpa tristă pomenirea
 Fericirilor mele trecute,
 Curmată fiind prin moartea iute.
 Ci nu mi-au priit vărvara soarte
 Ș' în războiu îmi fu protivitoare,
 Nice-a vince-mi dede nice moarte,
 Lăsîndu-mi această rozătoare
 Și nesuferită pomenire.
 Oh! crudă, nespusă chinuire!...” (B, vv. 3373-3390)

I versi intrisi di umana pietà del *Messias* suscitano una eco nelle strofe della *Țiganiada*, quando il poema romeno non rare volte si dischiude a momenti di lirico abbandono, che si concretano in suggestive descrizioni degli spettacoli della natura, in delicate rievocazioni dell'età giovanile o in appassionate dichiarazioni d'amore, in cui l'elemento colto, derivato dalla consuetudine con i grandi autori del passato, si fonde al vigore e alla freschezza della sensibilità contadina. Così, la canzone di Parpangel per l'amata Romica, sottratta da un incantesimo ai suoi abbracci, non scade mai nella vacuità o nel mellifluido di sentimenti stereotipi, ma si sviluppa in versi espressivi e vividi, che risentono, da un lato, delle suggestioni della bucolica³⁵ e rivelano, dall'altro, stretti agganci con la realtà della campagna transilvana:

³³ I. PETRESCU, *Tema nebuniei universale în „Trei viteji”*, „Limba și literatura”, XXVII, 1970, p. 84.

³⁴ M. ANGHELESCU, *Budai-Deleanu, Milton și poza damnatului romantic*, ALimba și literatura@, XXVII, 1970, pp. 92-93.

³⁵ Pensiamo alla canzone di Galatea del *Ciclope* di Teocrito di Siracusa.

„O! mie ca sufletul Romică,
 Dragă, neasămănată copilă!
 Dă mursa proaspătă mai dulcică,
 Decît o turturea mai cu milă,
 Decît o mieluşică mai blîndă,
 Mai netedă şi dă cît oglindă,
 Mai lină decît umbra dă vară,
 Mai dragă decît vremea sărină,
 Mai lúcedă dă steaua dă sară!
 Deh! vină-m [o,] drag suflete! Vină,
 Dulce Romică, şi bunişoară,
 Nu lăsa pe Parpangel să moară!” (B, vv. 1207-1218).

Proprio questa concretezza di riferimenti (alla „mursa proaspătă” e alla „turturea mai cu milă” che riecheggiano la „bianca giuncata” e la „superba giovenca” del poeta dell’età ellenistica) vale a evitare al nostro autore le trappole dell’esercizio retorico, che infiacchiva la voce poetica di molti dei colleghi del suo secolo.

Di uguale vitalità e forza espressiva si anima l’inno all’Amore:

„Iubiţi, o suflete muritoare,
 Că libovul este legea-întie
 A toatei fiinţe de supt soare!
 Tot care nu sînte libovie,
 Mult defăimează legea firească
 Şi nu e vrednic să mai trăiască.
 Tot ce sînte, să mişcă, viază,
 Tot ce-înverde, ce-înfloare şi creşte,
 Cu pofta lină să-îmbrăţoşază,
 Cu dulce dor să leagă, să meşte,
 O! Amor! Ție toată să-închină,
 Toată ție jertvește jivină!” (B, vv. 1345-1356),

che il poeta innalza in tredici strofe permeate di un palpabile spirito paganeggianti e non distanti per la trattazione della materia dall’esordio del *De rerum natura*.³⁶ Budai-Deleanu, che ha appreso la lezione dei poeti antichi e moderni, condivide la riflessione sulla fugacità del tempo delle virgiliane *Georgiche*, il cui emistichio „Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus”³⁷ è ripreso nell’ultimo distico di questa strofa, un invito appassionato ad amare finché giovinezza lo consente:

³⁶ La Fugariu ne mette in rilievo anche l’affinità con le strofe iniziali del canto XV della *Pulcelle d’Orléans* (cfr. la nota ai versi 1345-1422 della *Țiganiada* (I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, op. cit., I, p. 379).

³⁷ VIRGILIO, *Bucoliche – Georgiche*, traduzione e introduzione di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 2000, III, 284.

Să iubim dar și noi până-în față
 Rumeioară sîngele ne joacă,
 Până-avem o logodnică soață,
 Păn' încă n'ajungem la soroacă,
 Că vîrsta scapătă, vremea sboară,
 Nice mai întoarce-a doao oară (*B*, vv. 1393-1988),

si mostra ricettivo dell'oraziano invito a godere dell'ora presente, accoglie l'appello di Lorenzo de' Medici ad afferrare la pienezza della vita, dischiude il verso alla malinconia struggente di Pierre de Ronsard, ma sa d'improvviso insinuare nel canto note di viva comicità, quando contrappone l'empito di impulsi e passioni degli ardenti anni giovanili all'inermità pesante della spenta vecchiaia, lacerata da tosse, mal d'ossa e impotenza di membra:

Să iubim! Că tîmpul acuș' trece,
 Iar zilele noastre s' împutîină;
 Mai bine-i în amor a le petrece,
 Să nu ne-apuice vîrsta bătrînă
 Cu tusa și cu durere de-oase
 Sau cu mădulări neputincioase! (*B*, vv. 1399-1404),

perché riesce a confrontarsi con i problemi esistenziali non dall'alto di rigide considerazioni etiche, ma sulla base di un'accettazione stoica della vita e della realtà, non priva di un senso dell'umorismo che lo induce a sorridere di sé stesso prima ancora che degli altri.

Nella descrizione della genesi e della struttura della Terra gli sono di riferimento non soltanto le concezioni di filosofi, storici e geografi dell'antichità, ma anche le riflessioni dei poeti che sul medesimo tema si erano soffermati. Tra le sue carte è stato ritrovato un manoscritto che compendia numerose teorie sull'origine del cosmo, con citazioni dalla Bibbia (libro della *Genesi*), dalla *Theogonia* di Esiodo, dagli *Uccelli* di Aristofane, dalle *Metamorfosi* di Ovidio.³⁸ La collocazione del caos agli estremi confini settentrionali della Terra:

De la miază noapte mai departe,
 Sus, în văzduhul întunecos,
 Este-un loc (precum scrie la carte)
 Cărui zic filosofii haòs,
 Unde neîncetată bătlie
 Face aspra stihii stihie!... (*B*, vv. 49-52).

riprende la sistemazione di Erodoto, che, come osserva la Fugariu, per l'ultimo dei versi citati era seguita ancor più da vicino nella prima variante del poema,³⁹

³⁸ Cfr. la nota della Fugariu ai versi 46-54 della *Țiganiada* (I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, op. cit., 1, pp. 358-359).

³⁹ Il verso „Căutînd cătcăunilor în dos” (il senso di ‘căutcăuni’ è spiegato dall'autore nella nota 2 di pagina 47, nella quale rinvia, tra l'altro, al francese ‘cannibale’) si conforma al racconto di Erodoto sulla terra degli antropofagi.

dove la descrizione del caos elementare si sviluppa con inusitato rilievo plastico e forza evocatrice in due strofe, quasi l'autore volesse gareggiare con le voci poetiche dell'antichità e dell'evo moderno che si erano cimentate sul medesimo argomento:

Vînturi pe lîngă dînsa turbate
 Vicolind în volbure se-întoarnă,
 Bălăuri î alte înveninate
 Bale şuiără, noapte şi iarnă
 Este-acolò, iar zi-însărinată
 Nu se-au pomenit nice odată:
 Pămîntu-împregiur e făr de roade,
 Aduce numa brumă şi ghiaţă,
 Fiéri sălbatece-una pe-alta pradă,
 Una pe-alta sfarmă şi desmaţă,
 Căci nepoftind una-altia bine,
 Vecinică luptă fac între sine (A, vv. 1093-1104).

Le strofe si snodano sulla falsariga di un brano delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Libro II*, vv. 790-801), quello stesso di cui si avvale il Tasso per una strofa della *Gerusalemme Liberata*:

Ma il gran mostro infernal, che vede queti
 Que' già torbidi cori e l'ire spente,
 E cozzar contra l fato e i gran decreti
 Svolger non può de l'immutabil Mente,
 Si parte, e dove passa i campi lieti
 Secca, e pallido il sol si fa repente;
 E, d'altre furie ancora e d'altri mali
 Ministra, a nova impresa affretta l'ali,⁴⁰

e proprio questa opera è, accanto all'*Orlando furioso*, un altro punto di riferimento costante dell'autore romeno, la cui fantasia creativa è molto ricettiva a spunti, indicazioni e suggerimenti tratti da entrambi gli autori italiani. Come sottolinea uno dei commentatori, Erudițian, Budai-Deleanu ha derivato, sia pure con qualche aggiustamento, l'immagine del bosco incantato dal poema tassiano, mentre ha attinto al *Furioso* quella del palazzo incantato.⁴¹ Nella variante iniziale della *Țiganiada* alla presentazione dell'antica selva era riservata una sola sestina, e la materia acquista più ampio sviluppo nella seconda redazione, quando l'autore allarga la descrizione, l'arricchisce di elementi folclorici e, nello stesso tempo, guarda con maggiore attenzione al modello della *Gerusalemme Liberata* riprendendolo più da presso.

⁴⁰ T. TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, introduzione e note di Umberto Bucchioni, Torino, Utet, 1919, IX, 1.

⁴¹ Osserva in proposito un dotto chiosatore: „Pădurea nălucită au împrumutat poeticul nostru de la Tasso, numai cu oarece usăbire, iar' curtea au luat-o de la Ariosto. Erudițian” (B, p. 82, nota a).

Il verso „Hie uitate hele trecute!...” (*B*, v. 2985) riecheggia, sia pure in un differente contesto, l’analoga esortazione di Goffredo a Rinaldo perché si giunga a una rappacificazione: „e pongansi in oblio l’andate cose”.⁴² Nella descrizione di Urgia, la figlia di Satana che semina veleno e discordia tra gli umani, il poeta romeno si riallaccia alla figura di Allecto, così come è rappresentata nell’*Eneide*,⁴³ ma anche questa volta entra in più diretta competizione con l’autore della *Gerusalemme Liberata* che aveva attinto nome e sembianze della sua Aletto alla divinità malefica del poema latino:

Così gli parla, e nel parlar gli spira
spirito novo di furor ripieno.
Si rompe il sonno e sbigottito ei gira
gli occhi gonfi di rabbia e di veneno.⁴⁴

Il tema della pazzia di Parpangel, che vaga alla ricerca dell’amata Romica, è in chiaro rapporto con l’analogo intreccio dell’*Orlando furioso*, e tuttavia la scena drammatica dell’eroe che nei movimenti inconsulti colpisce con la spada un cespuglio da cui sprizza copioso il sangue e si leva la voce della sventurata donna:

Măcarcă calul inimos îl duce
Rapede și cum să cade-în spate,
Totuș’ el băgînd sabia luce
În teacă, la un tufariu să-abate
Și rumpe-o nuiea, dar, ah, vedere!...
Sînge pîcă cu glas de durere:
„Nu mă frînge, drăguț Parpangele!
O, lasă-mă s’odihnesc în pace!
Tu nu ști că-în aceste nuiele
Trupșorul Romicii tale zace!...
Soarte mea fu crudă și nedreaptă,
Libovul altii pe tine te-așteaptă!” (*B*, vv. 2707-2718)

si lega agli analoghi accadimenti evocati tanto nelle *Metamorfosi* di Ovidio quanto nella *Gerusalemme Liberata*:

Pur tragge al fin la spada, e con gran forza
Percote l’alta pianta. Oh meraviglia!
Manda fuor sangue la recisa scorza,
E fa la terra intorno a sé vermiglia.
Tutto si raccapriccia, e pur rinforza
Il colpo e ’l fin vederne ei si consiglia.
Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
Un indistinto gemito dolente,

⁴² T. TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, op. cit., XVIII, 2, 4.

⁴³ E l’aderenza al testo latino era ancora più stretta nella prima variante (*A*, vv. 1159-1165).

⁴⁴ T. TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, op. cit., VIII, 62, 2-6.

Che poi distinto in voci: „Ahi! Troppo” disse
 „M’hai tu, Tancredi, offeso; or tanto basti.
 Tu dal corpo che meco e per me visse,
 Felice albergo già, mi discacciasti:
 Perché il misero tronco, a cui m’affisse
 Il mio duro destino, anco mi guasti?
 Dopo la morte gli avversari tuoi,
 Crudel, ne’ lor sepolcri offender vuoi?”⁴⁵

Un’annotazione, „Aceasta o împrumutat-o poetul nostru de la Virghil, unde să zice: *Quid miserum, Enea, laceras... nam Polydorus ego*. Erudițian” (B, p. 169, nota b), spiega e chiarisce, secondo la pertinente osservazione della Fugariu,⁴⁶ l’atteggiamento generale dell’autore verso le creazioni letterarie da cui riprende contenuti e forme: a Budai-Deleanu preme indicare la fonte primaria e tralascia gli imitatori, sui quali pur modula il suo canto, quasi volesse pagare un debito esclusivo di riconoscenza a quanti avessero apportato un contributo essenziale allo sviluppo delle forme del genere epico. In questo caso, si cita l’*Eneide*, che costituisce l’archetipo, e si tacciono gli emuli dell’epoca antica (Ovidio) o moderna (Tasso), ancorché lo abbiano più direttamente influenzato. Quando tratteggia la vecchiaia di Drăghici, il capo dei ferrai, l’autore rinvia, lo abbiamo visto, al Nestore omerico, benché si colgano in filigrana gli echi dei poeti epici che di quella descrizione si erano avvalsi, da Virgilio („iam senior, sed cruda deo viridisque senectus”)⁴⁷ a tanti altri, per esempio Ariosto („D’una vecchiezza valida e robusta / era Sobrino, e di famosa prova”)⁴⁸ o Tasso („Clorinda, emula sua, tolse di vita / il forte Ardelio, uom già d’età matura, / ma di vecchiezza indomita [...].”)⁴⁹ Quando conclude la descrizione del viaggio di Parpangel nell’al di là, un anonimo commentatore osserva: „Poetul nostru, de bună samă, au vrut să imiteze pe Virghil, cînd scrie că Enea a mers la Cîmpii Elisèi” (B, p. 369, nota 1), sebbene la struttura della narrazione rammenti più da presso i versi che nelle *Metamorfosi* di Ovidio descrivono l’Eden dell’età dell’oro (*Libro I*, 101-108).⁵⁰

In apertura del canto settimo il poeta eleva un inno alla virtù degli eroi dei tempi andati:

Unde sînt vitejii cei din zile,
 Eroii cei cu vîrtute rară,
 Carii-înlibovindu-să-în copile
 Călătoria-întins din țară-în țară

⁴⁵ *Ibid.*, XIII, 41-42.

⁴⁶ Nota ai versi 2707-2718, *ibid.*, pp. 400-403.

⁴⁷ VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di Mario Ramous, introduzione di Gian Biagio Conte, commento di Gianluigi Balbo, testo latino a fronte, Venezia, Marsilio editore, 2004, VI, 304.

⁴⁸ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori editore, 1976, XL, 54, 1-2.

⁴⁹ T. TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, op. cit., III. 35, 1-3.

⁵⁰ Lo rileva la Fugariu nella nota al verso 5922, *ibid.*, pp. 444-445.

Luptîndu-să cu lei și gligani,
 Curățînd pămîntul de tirani,
 Ce nu răbda ca-asuprit să fie
 Cel mai slab de cătră cel mai tare,
 Neamuri întregi scotea din robie,
 La nevinovați apărătoare
 Mîna dînd, nice lua vreodată,
 Nice poftea pentr' ajutoriu plată! (B, vv. 3907-3919)

che nella strutturazione appare prossimo a quello dell'inizio dell'*Orlando Furioso*,⁵¹ ma che se ne diversifica, in primo luogo, per la diversa collocazione temporale dei cavalieri evocati (quelli dell'epoca antica nella *Țiganiada*; quelli dell'età medievale nel poema ariostesco), ma, soprattutto, per la diversa valenza socio-politica conferita loro dall'autore, ch  gli eroi di cui Budai-Deleanu compie un'accorata rievocazione si erano meritati la riconoscenza del consorzio umano grazie alla lotta accanita contro ogni forma di sopraffazione e tirannia.⁵² Altrove abbiamo analizzato la peculiare posizione politica del nostro poeta nel contesto della Scuola latinista di Transilvania,⁵³ qui vorremmo aggiungere che ne permeano nel profondo l'opera poetica non solamente l'impegno per la libert  dell'uomo e l'indipendenza delle nazioni, ma anche una condivisione delle idee pi  radicali del Settecento, che trovano espressione nell'accentuato indirizzo satirico di tante strofe della *Țiganiada*.

Budai-Deleanu   debitore all'Ariosto di altri elementi, anche minimi. Per esempio, nel *Furioso* l'angelo Michele, ricevuto dalla „Bont  ineffabile” il compito di porsi sulle tracce del Silenzio indispensabile per un'azione di sorpresa delle forze cristiane, si reca in un monastero, ma la sua ricerca   vana, ch  da quel luogo il Silenzio si   delegato assieme alla Pace, alla Carit  e all'Umilt . Con grande meraviglia, vi trova la Discordia, che parimenti cercava perch  seminasse zizzania nel campo dei mori; nel poema romeno, quando Satana nelle sembianze di una bella ragazza sparge disordine e peccato in un convento, sa bene che non vi hanno pi  sede le virt , bens  l'Invidia (*Pisma*), la Perfidia (*F   ria*) e l'Inimicitia (*Vrajba*):

 tiind el acum de mult  vreme
 C  fra ii c lug ri  n chilie
 Au primit Pisma, f   -a s  teme,
 Iar' Pisma, iubita lui fie,

⁵¹ L. ARIOSTO, *op. cit.*, I, 22.

⁵² Lo sottolinea Erudi ian, l  dove osserva:

Voinicii de care pomen ste poetul s nt cei de care ne povestesc istoriile vechi, precum au fost Erc l (Ir clie)  i Pers u, care pribegind c uta und s nt tiranii  'orice asupritoriu de oameni,  i biruind-i le da c zuta pedeaps  (B, pp. 248-249, nota 1).

⁵³ A. SENATORE, *La Țiganiada di Ion Budai-Deleanu, tra satira e grottesco*, „Quaderni del Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi”, 2, 2003, pp. 90-102.

Au născut acolò depreună
Fățaria și Vrajba nebună (B, vv. 5035-5040).

Altre volte il poeta romeno attinge al *Furioso* procedimenti come l'apostrofe che coinvolga emotivamente il lettore nell'esposizione delle vicende:

Orlando Furioso:

Parmi veder ch'alcun saper desia
Il nome di costui, che quivi giunto.⁵⁴

Țiganiada:

Știu că mulți așteaptă dintre voi
Cu nerăbdare, ca să le spun (B, vv. 4711-4712),

o la *congeries* della stilistica classica che, con l'accumulo di nomi o verbi, acceleri (o rallenti) lo svolgimento dell'azione:

Orlando Furioso:

che gli altri taglia, tronca, fende, amazza:
a tutti pare in su le spalle averlo,⁵⁵

Țiganiada:

Pe care-ajunge taie și bate
Și bieților purure stă-în spate (B, vv. 4553-4554),

e a volte, come in questi versi la vicinanza all'archetipo è denunciata dalla stessa scelta dei termini:

L'autore della *Țiganiada*, buon conoscitore della tematica, delle immagini e della strumentazione retorica della narrazione epica, introduce, come gli aulici modelli, dèi, ninfe e fate che proteggono i protagonisti dell'azione;⁵⁶ la fuga dell'eroina dal campo amico; il dilemma dell'eroe posto al bivio tra due strade, una diritta e agevole, quella del vizio, e l'altra difficile e lunga, quella della virtù; le doti profetiche di un personaggio che non riesce tuttavia a predire l'ora della propria morte. Né mancano figure stilistiche che ravvivano l'ordito dell'azione e ne incidano nella mente del lettore i momenti nodali; adinati che potenziano il vigore impressivo dell'esposizione, come quello che scandisce il rifiuto di Vlad Țepeș a piegarsi alla volontà del sultano:

Iar', în cît e despre-a mea persoană,
Să merg să mă-închin nălțatei Poarte,
Spune că-atunci cînd iepurii-în goană
Voir lua pe-ogari...! lupilor moarte

⁵⁴ *Ibid.*, XXVI, 8, 1-2.

⁵⁵ L. ARIOSTO, *op. cit.*, XII, 84, 3-4.

⁵⁶ Così, Ermina, „[...] din toate mai înțeleaptă zîină” (B, v. 1544), circonda di amorevoli sollecitudini l'eroe Arghin.

Mieii vor da, poate că-atunci doară
M'oi închina, iar nu de-astă oară!... (*B*, vv. 2005-2010);

similitudini prossime alla mentalità del lettore, consonanti con una più plastica descrizione degli attacchi repentini di Vlad, che, lupo affamato, si abbatte sul nemico:

Ca lupul flămînd care, supt deasă
Tufă ciulit, pe pîntece zace,
Cînd vede trecînd o turmă groasă
De-oi sau alte slabe dobitoace,
Iar vâzînd pre vreuna sîngurată
Sară,-o răpește și fuge îndată,

Așa Vlad urmînd oștii cei mare
Turcești, ordiilor despărțite
Neașteptat înainte le sare
De prin locuri ascunse, dosite,
Ș'atîta știe-a-i zătigni de bine,
Cît nici măcar unul viu rămîne (*B*, vv. 2395-2406).

In forza di una vasta e approfondita conoscenza della grande produzione letteraria europea, che gli consente di spaziare dall'epoca antica ai primi anni dell'Ottocento, Budai-Deleanu arricchisce la trama del poema e ne sostanzia la modulazione stilistica, quasi sempre indicando archetipi e modelli. Pur con questa reiterata e, diremmo, voluta apertura alle suggestioni d'altri, il poeta rivendica con decisione l'innegabile novità e la piena originalità della *Țiganiada*:

În urmă trebue să ști, bade Pereo! cumcă aceast' opără (lucrare) nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvoditură noao și orighinală românească. Deci, bună sau rea cum este, aduce în limba aceasta un product nou. Soiul acestor feliu de alcătuiri să chiamă comicesc, adecă de rîs, și de-acest feliu să află și într'alte limbi (*B*, p. 10),

e le ribadisce in una lunga nota a conclusione del primo canto:

Dar' n-au cutezat a face un poemă eròic, sau să cînte faptele vreunui viteaz izbînditoriu, căci limba noastră încă nu-i de ajuns lucrată și dreasă spre acel feliu de izvodituri. Drept acea au ales un feliu de izvodire de șagă, unde nu trebuesc atîta înalțate gînduri și cuvinte alese (*B*, p. 53).

Forse quel costante riferirsi del poeta romeno a fonti e modelli non significava tanto riconoscere un debito creativo, quanto assicurarsi la possibilità di entrare in competizione ideale con colleghi che si erano incamminati per le vie del medesimo genere letterario, in ogni tempo e paese. E dimostrare, con la forza del raffronto diretto, che la lingua e la cultura nazionale erano ormai mature per imprese fino a poco anni prima inimmaginabili.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

a) Opere di Ion Budai-Deleanu:

- I. BUDAI-DELEANU, *Scrieri lingvistice*, text stabilit și glosar de Mirela Teodorescu, introducere și note de Ion Gheție, București, Editura științifică, 1970.
- I. BUDAI-DELEANU, *Opere*, ediție critică de Floarea Fugariu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1974, 1 (*Țiganiada* /B/), 1975, 2 (*Țiganiada* /A/ – *Trei viteji*).

b) Saggi e articoli su Ion Budai-Deleanu:

- M. ANGHELESCU, *Budai-Deleanu, Milton și poza damnatului romantic*, „Limba și literatura”, XXVII, 1970.
- N. BALOTĂ, *Universul baroc la I. Budai-Deleanu*, in IDEM, *Umanități. Eseuri*, București, Editura Eminescu, 1973.
- O. BÎRLEA, *Folclorul în „Țiganiada” lui I. Budai-Deleanu*, in AA. VV., *Studii de folclor și literatură*, București, Editura pentru literatură, 1967.
- E. CAROL, *Contribuții maghiare la studiul operei lui Ion Budai-Deleanu*, „Limba și literatura”, XXVII, 1970.
- P. CORNEA, *I. Budai-Deleanu – Un scriitor de renaștere timpurie într-o renaștere întârziată*, in IDEM, *Studii de literatură română modernă*, București, Editura pentru literatură, 1962.
- R. DEL CONTE, *Limiti e caratteri dell'influenza italiana nella „Țiganiada” di Ion Budai-Deleanu*, in *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958.
- O. PAPADIMA, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, București, Editura Minerva, 1975.
- I. PETRESCU, *Tema nebuniei universale în „Trei viteji”*, „Limba și literatura”, XXVII, 1970.
- I. PETRESCU, *Ion Budai-Deleanu's way back to Homer*, „Synthesis”, II, 1975.
- C. RADU, *Influența italiană în Țiganiada lui Ion Budai-Deleanu*, Focșani, Tipografia Lucrătorilor asociați, 1925.
- A. SENATORE, *La Țiganiada di Ion Budai-Deleanu, tra satira e grottesco*, „Quaderni del Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi”, 2, 2003, pp. 90-102.
- E. TACCIU, *Fantasticul în „Țiganiada”*, „Limba și literatura”, XXVII, 1970.
- M. ZAMFIR, *În marginea barocolui „Țiganiadei”*, „Limba și literatura”, XXVII, 1970.

Адријана Сенаторе

КЊИЖЕВНИ УТИЦАЈИ У *ЦИГАНИЈАДИ* ЈОНА БУДАЈА-ДЕЛЕАНУА

Резиме

Овај оглед тематизује утицај стране књижевности на *Циганијаду* Јона Будаја-Делеануа, једног од главних представника трансилванијске латинистичке школе, који се од колега издваја великом слободом мисли, израженом у оштрој критици друштвене неједнакости, и његовим изузетним поетичким интересовањима која су добила врхунац у настанку његове циганске поеме која се темељи на лику Влада Цепеша, владара кога ће приповедна проза касније преобразити у злослутно фасцинантни лик Дракуле. Рад сведочи о умешности аутора који употребљава стилистичка средства, оригинални приступ грађи, обогаћен његовом огромном читалачком културом, од грчких и римских класика (Хомера, Вергилија, Овидија), до великих писаца западне Европе – француских (Волтер, Жан-Жак Русо), енглеских (Џон Милтон, Александар Поуп), немачких (Фридрих Готлиб Клопшток) и шпанских (Мигел де Сервантес) и, пре свих, италијанских.

БОЈАН ЈОВИЋ (Београд)

Унтерхалтовање „у месецу“ – (још) једна дуговека књижевна традиција у делу Јована Стерије Поповића

САЖЕТАК: У раду се полази од описа и анализе две „месечеве“ епизоде из Стеријиних дела *Лажа* и *Паралажа* и *Роман без романа* и истиче да су то можда и најранија појављивања теме путовања на Месец у нашој књижевности. Указује се на њихову припадност традицији фантастичних космичких путовања и хумористично-сатиричне књижевности, која, преко Барона Минхаузена и Сирана де Бержерака, Годвина и Кеплера, сеже до антике и Лукијанових „Истинитих прича“ и „Икароменипа“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: упоредна књижевност, фантастично космичко путовање, озбиљно-смешна књижевност, тема света на Месецу, Јован Стерија Поповић.

I

О угледањима Јована Стерије Поповића на различите традиције европских књижевности, превасходно на оне чији корени сежу до античких времена, писано је много и са различитим вредносним предзнацима. Тако се Стеријино дело, у практично свим родним аспектима – песничком, прозном и драмском – аргументовано доводило у везу са поетичким наслеђем Аристотела, Хорација, Сенеке, Плаута, Вергилија, Овидија, Лукреција, али и Флоријана, Сервантеса, Молијера, Шекспира, Рабнера, Виланда, Жана Паула, Гетеа, итд.¹ Са друге стране, упркос значајном повећању укупног збира знања о постојећим и могућим „спољашњим утицајима“, у њиховом укупном описивању, од обележавања стогодишњице до стопедесетогодишњице Поповићеве смрти није дошло до битнијег помака на плану систематичности, обухватности и исцрпности.² Разлози за такав изостанак обједињујућег

¹ Најподробније у књизи Мирона Флашара *Студије о Стерији*, СКЗ, Коло LXXXI, књига 537, Београд, 1988.

² Слободан А. Јовановић, „Страни одјеси у Стеријином делу“, у *Књига о Стерији*, Ур. Б. Миљковић, М. Ђоковић, СКЗ, Београд, 1956, стр

компаративног погледа на Стеријино дело могу се потражити на два плана – на практичном и на теоријском. Пре свега, због ширине предметног подручја, како синхронијског тако и дијахронијског, за појединачног проучаваоца обим знања и време потребно за извођење истраживања и писање обухватне студије о Стеријиним страним узорима представљају готово непремостиву тешкоћу (вероватније је да ће се такав подухват остварити једино планским радом организованог тима истраживача³); ситуацију, осим тога, отежава и чињеница да ни припремни послови, осим спорадичних изузетатака, нису обављени, будући да недостају и темељна истраживања појединачних утицаја која би послужила као основ за синтезу.

Са друге, пак, стране, чак и када буде обухватно, пуко збрајање разноврсних потенцијалних угледања неће нужно довести до дубљег разумевања Стеријине поетике. Чини се да је управо обрнуто, да одређени нови теоријски погледи, који укључују опис аспеката Стеријине наглашене интертекстуалности али и тумачење њиховог поетичког значења, могу довести до откривања и нових веза са другим ауторима и текстовима и теоријских претпоставки на којима оне почивају. По свему судећи, тек када се буде допрло до језгра (или пре – језгара) Стеријине сложене поетике, пронаћи ће се и кључ за интертекстуалне везе у његовом делу.

У складу са наведеним, за ову прилику указаће се на мотивски комплекс који Стерију доводи у везу са традицијом о којој је у прошлости било мало речено, и то само узгред и овлашно. Реч је о путовању на Месец и одговарајућим лунарним авантурама, којима до сада, колико се може утврдити, није посвећивана посебна пажња, нити им је, пак, приписиван већи књижевно-историјски значај – било самостално, у оквиру Стеријиног дела, било у ширем контексту. Поглед у историју европских књижевности, са друге стране, указује да је тема посете Земљином сателиту, и онога што би се на његовој површини дало видети, представљала стаалан изазов за машту књижевних стваралаца. Имена аутора који су до Стерије већ пошли Месецу у походе – а то су, између осталих, Платон, Плутарх, Лукијан, Данте, Ариосто, Кеплер, Годвин, де Бержерак, Дефо, Распе – нису притом ништа мање литерарно или интелектуално значајна од оних која се обично везују за Стеријине могуће стране узоре;⁴ њихова пак остварења образују једну од ретких надна-

³ Досадашњи зборници, попут наведеног из 1956 или пак за сада последњег из 2006. (*Јован Стерија Поповић – класик који нам се обраћа*, Вршац 2006), настоје да покрију што више различитих аспеката Стеријиног дела и не усредсређују се на посебне проблеме.

⁴ На везу са Лукијаном и традицијом жанрова озбиљно-смешне књижевности пажњу су скренули Мирон Флашар („Реторски, пародистички и сатирични елементи у романима Јована Стерије Поповића“, *Зборник историје књижевности САНУ*, књ. 9, Београд 1974, стр. 111–245), и на његовом трагу, Милорад Павић: „Употреба колоквијализама, вулгаризама и народних пословица и мешање овога са песнички украшеним одсечима код Стерије је одраз контраста у дијатриби, а обистињавање пословице је поступак познат још менипској сатири, па се може установити веза између Стерије и Сенекине сатире и Лукијанове *Истините повести*. „Вступленије“ Стеријиног дела има поступак сличан пародирању историчарско-реторског проемија у Сенекиној сатири *Отикљење*, а критика филозофа у Сенеки-

ционалних традиција која је од антике остала подједнако жива и животворна све до данашњих дана. Она је, пак, повезана са многоструким књижевно-историјским односно поетичким аспектима – са жанровима озбиљно-смешне књижевности (менипске сатире) и карневализацијом, са утопијским и митским доживљајем света, фантастичним (космичким) путовањем, коренима СФ књижевности, као и естетичко-поетичким проблемима односа фикционалног и фиктивног, истине и лажи, вероватног и могућег у књижевном обликовању.

У сладу са тим, у овом раду указаће се најпре на место и значење месечевих авантура код Стерије; потом ће се, након описа неких од најважнијих момената у развоју теме кроз разматрање радова аутора који су се, са различитим стваралачким намерама и резултатима, обратили теми месечевог путовања, скренути пажња и на нека општа места, али и особености, које одликују како традиционалну тако и Стеријину обраду овог литерарног предлошка. Искрпна анализа богатих идејних и поетичких значења ове традиције у свим њеним аспектима задатак је за неку другу прилику.

II

Месечеве епизоде срећу се код Јована Поповића на два места – у *Лажи и паралажи* те у *Роману без романа*. У Стеријиној комедији, најпре, у шестој сцени првог чина, у тренутку када лажни Барон Голић – Алекса – приповеда фрајли Јелици о својим подухватима и путовањима, он је у разговору одводи ни мање ни више него до Месеца. Описујући богатство и чудесне машине које је видео у Мадриду (захваљујући њима „сами се пилићи закољу, сами очупају, очисте, натакну се на ражањ, испеку се и донесу гостима, па и ту још сами се истраницирају, да се гости не труде“),⁵ Голић саопштава

ном роману везана је за сличне поступке у пародијама Сенеке и Лукијана са Самосате (*Истинита повест*), које се односе на историографски проемиј. Сцена у којој разговарају сени мртвих магараца преузима елементе из дијалога мртвих Лукијана са Самосате, при чему су посредовале новије немачке верзије ове врсте. Те разговоре магарећих сени у Стеријином роману инспирисао је немачки часопис М. Ф. Т. Тондера *Politische Gespräche der Todten*, који је Стерија имао у библиотеци. Сама тема Стеријиног разговора магараца, међутим, везује се за Хорацијеву прву сатиру и за хеленистичку дијатрибу, за све њене битне елементе (тема о човековом незадовољству судбином, топос о људској завидљивости, натприродне интервенције и замене судбина и, најзад, поука да се треба задовољити постојећим стањем). У епизоди са гимнософистом Стерија такође оживљава „наслеђе менипске сатире и Лукијанових дијалога“ (М. Флашар).“ Милорад Павић: Класицизам, Био-библиографски прилози о важнијим писцима, Јован Стерија Поповић, интернет издање: Технологије, издаваштво и агенција Јанус, Београд, 29. мај 2001, продуцент и одговорни уредник: Зоран Стефановић, (http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-3.html#_Toc515702761) Виланд, чије је књижевно дело Стерија добро познавао, превео је Лукијана на немачки са коментарима.

⁵ Јован Стерија Поповић, *Лажа и паралажа*, у: *Лаже и паралаже*, Изабране комедије, КОВ, Вршац, 1997, стр. 41.

како је на једној од њих отпутовао „у месец“. Шта је тамо видео, објавиће као „рајзбешрајбунг“, књигу путовања на шест језика. Будући да горе постоји свет налик на наш, са царевинама, дворовима, парадама и баловима, и могућности разоноде на Месецу су знатне. Тако се Барон „унтерхалтује“ на двору, где му припадне част да са тамошњом царицом отвори бал. Голићево држање и настојање да употреби сва могућна средства како би царици причинио задовољство остављају знатан утисак, и она, жена од својих 25 година, врло лепа и добре нарави, сазнавши ко је он и из какве је фамилије, заљуби се и понуди му брак. Барон, међутим, хладно одбије понуду, будући да је царичина земља, а са њом и приходи, мала, те да је удовица а он се намерио само на девојку. Царица тужну вест подели са великашима, али, без обзира, Голићу бива приређен почасни испраћај – дивило му се и „мало и велико и сви су јавно говорили да, откад им је цар умро, такве параде није било. Било је и поклона и много којешта“.⁶ Разговор лажнога барона и девојке потом скреће на друге теме, да би се Алекса вратио својој свемирској пустоловини нешто касније, са намером да дода завршни детаљ и нагласи своју опчињеност Јелицом – он, који је презрео и одбацио месечну краљицу⁷, која је потом себи одузела живот, у случају наше фрајле остао је смртно заљубљен.

Овакав комплимент, месечево путовање и лунарни дворски живот, разуме се, остављају дубок утисак на лаковерну девојку Јелицу, и она се враћа теми у неколиким сценама у другом чину. Најпре, објашњавајући оцу разлоге због којих ће барон засигурно остати у њиховој кући, она препричава разговор, који неповерљиви али ипак пре свега похлепни отац коментарише делом иронично а делом са чуђењем:

ЈЕЛИЦА: О, татице, он, ако и остане, неће из другог узрока, него због мене.

МАРКО: Хм, гледај ти ње! Моја ћерко, он је барон!

ЈЕЛИЦА: Знам ја још и како је месечну краљицу одбацио; али зато сам га ја опчинила као цауберин у цауберпаласту.

МАРКО: Шта ти бунцаш о месечној краљици? Каква месечна краљица?

ЈЕЛИЦА: Зар ви не знате да је он у месецу био?

МАРКО: Е, видео ћурку, па хтео да јој пришије магарца.

ЈЕЛИЦА: Зацело, татице! Има једна машина на којој се иде.

МАРКО: Хо комедије! И то да чујем!

ЈЕЛИЦА: Ту је барон отворио с царицом бал, која се после заљубила у њега и отровала се, што није хтео да је узме.

МАРКО: Па у месецу зар има људи?

ЈЕЛИЦА: То сам и ја читала. Само нисам знала да имају краљице. Барон жали њену судбину, али опет каже да би овде радије живео, и то због мене.⁸

⁶ Нав. дело, стр. 42.

⁷ Голић овом приликом заборавља и не држи се доследно титуле месечеве владарке, што ипак остаје непримећено.

⁸ Нав. дело, стр. 58.

Након тога, Јелица се враћа теми у другој сцени другог чина, када пропитује „слугу“ Миту да ли је био на Месецу и шта је тамо доживео. За разлику од Алексе, који са једне стране ставља нагласак на своју неодољиву привлачност, са друге, пак, на славу и почести које му се указују, „бединтер“, у складу са другачијим погледом на свет, али и све јачом неутољеном глађу, даје особит опис виђеног: „сокаци од самих кобасица начињени, зидови су од леда, људи с једном ногом, велики од педља и по.“⁹ Књишки наивна, али не и глупа, Јелица пита Алексиног садруга у лажи и превари за додатна објашњења – како је могуће да је барон био на балу и играо с царицом када је она толико мала. У тренутку схвативши да је потребно да допринесе уверљивости приче, Мита саопштава да су у царском двору сви великаши, и да није никакво чудо што је и царица била велика, или, као што је чуо, од свију највећа. Уосталом, послуга се забављала за себе, и није обраћала много пажње на то шта господари раде.

Поред лунарних догодовштина у *Лажи и паралажи*, Стерија се земљиним сателитом бави и у *Роману без романа*. Овде се епизода са походом на Месец одвија на другачији начин – јунак, Роман, најпре тоне у сан, у коме „примети једног духа која га за косе очепи и у једну звезду однесе, гди по вечно цветајућој ливади сенке покојних магараца обитавају... У земљу магараца?“¹⁰ Управо у том окружењу, где задовољни магарци пасу траву и философирају, Мухамедов магарац постаје главни носилац приповести, који интелектуално радозналим друговима на магарећој елизијској пољани саопштава згоде са путошћевима на Месец:

Једанпут падне мојем господару на памет да у месец иде, и будући да се сам попети није могао, то сам га морао ја носити. Тако обично велика господа планове праве, које кукавне слуге у дејство привести имају, пак ако добро посао испадне, то се господар слави, ако ли пак не, слуге су криве, зашто се нису боље владали. Ја вам, браћо, нигда на свету за љубопитство марио нисам, него сам се управо онако владао као многи људи на свету, који само свој трбух надгледају, нити се брину како се звезде окрећу, нити какових се животиња у сунцу находи. Да и ја и ови поштени људи право имамо, миелим да вам не треба спомињати; чули сте јучер разговор наших господара како је неки филозоф дисертацију у шест части издао, да стари Римљани нису стакла имали, нити су могли имати, и баш кад је књига из печатње изишла, нађе се у новооткопаној вароши Помпеји млоштво стаклених окна и другог посуђа.

(Магарац Валамов: „Ха, ха, ха!“ Више магараца: „Иха! ха!“) „Али ви знате, браћо, да је наше жребије ићи. .. не куд хоћемо, него куд нас терају. Кад у месец стигнемо, мој принципал отиде месечном краљу на визиту, а ја останем пред шталом, и ето ти са свих страна навале сад месечни магарци, преко и уздуж мерећи ме и чудећи се величини мојих ушију. Ја се пустим с њима у

⁹ Нав. дело, стр. 61.

¹⁰ Јован Стерија Поповић, *Роман без романа*, у: Српска књижевност у 100 књига, књ. 17, II, *Песме, Проза*, Нови Сад Београд, 1970, стр. 227.

разговор и замало се тако упознам, да ме сви за свог пријатеља прогласе и на мене навале да им за спомен моје уши оставим, на које ја магарац од магараца тим више соизволим што сам довољно уверен био да су моје уши и тако сваком човеку кост у грлу. Сад погледајте моје памети, канда код људи нема таквих ушију, носова и других телесних частица којим би се и ми магарци смејати могли, и као да се разум и памет по количини ушију мери ... Доста, ја дам себи одсећи уши, и тек сад приметим каква је лудост кад земљеделца завиди војнику, овај трговцу, трговац художнику, једним словом, кад човек није са својом судбином задовољан. Истина, неки стихотворац учини ми почест и на то ми једну оду начини, али колико ода има по свету које нису ништа друго него подсмех и сатира на славимог мецената!¹¹

И у *Роману без романа*, након краћег предаха, приповедач се враћа месечевој теми, овога пута да би кроз шаљиви монолог / расправу са читаоцима/ читатељкама, у кључу који је виђен у *Лаж* и *паралажи*, коментарисао искуства са Месеца. И овде се лунарни свет сагледава кроз призму односа међу половима: описујући пре свега жене, приповедач вели да се у Месецу не носе капе, ни шешири, ни цветови на глави, исто као ни ципеле. Жене су малог раста, највеће не прелазе висину три стопе, а њихова лична боја није као на Земљи бела нити румена већ плаветна и зелена; из тога разлога за дотеривање користе плаветнила и зеленила. Месечеве жене усто су сасвим необичне будући да ништа не говоре, осим када саопштавају неку тајну која им је на срцу.

Када је реч о мушко-женским односима, у Месецу се само дотле у браку живи док је мужу или жени по вољи, а како им се не свиди, они се раставе, и на овај случај муж мора узети девојку, а жена младожењу. Жена може имати толико мужева колико јој је воља, тим више јер на Месецу није обичај да се кува. Са тим у складу и слушкиње су госпође, то јест воде рачуна о себи као и госпође, јер се тамо кокошке и патке саме пеку и једва чекају да их ко једе. Ова спољашња једнакост, међутим, јавља се као проблем на баловима, јер се онда тешко прави разлика између дама и служавки; стога је у Месецу обичај да жена колико мању ногу има толико веће преимућство добија.

III

Када је реч о ширем контексту Стеријиних месечевих договорштина, земљин свемирски сапутник још од античких времена спада у најомиљеније дестинације имагинарних путовања религијско-философског, утопијског или пак (научно) фантастичног карактера. Један од првих месечевих похода предузима у антици грчки историчар Плутарх, у дијалогу *О лицу на месечевој површини*. Плутархов спис нема облик класичне космичке пустоловине већ је превасходно посвећен опису земљиног свемирског пратиоца, њего-

¹¹ Нав. дело, стр. 228-229.

вом изгледу и особинама: између осталог, у тексту се разматрају разлози за и против живота на Месецу, и закључује да је вероватноћа постојања живих бића на њему иста као вероватноћа постојања и живота у мору. Даље се разговара о Огигији, острву у Океану, и алегоријском опису стања душа после смрти, која прераста у причу о космичком путовању душа између Земље и Месеца. Када доспеју на Месец неке одлазе на Јелисејска поља, друге допадају удолина и великих дубина. Месец је настањен демонима (генијима), који се понекад спусте до земље, где су задужени за пророчанства. И душе насилне природе понекад бивају прогнане са Месеца на Земљу, где остају све док се не прочисте, итд. Уз Плутарха, други, вероватно најважнији антички извор надахнућа за месечеве пустоловине потоњих европских аутора, представљају Лукијанови радови *Истинита прича* и *Икароменип*. У *Истинитој причи* морепловци, захваћени олујом, бивају бачени увис стотинама километара да би, након осам дана зрачне пловидбе доспели до велике земље у ваздуху, „налик на сјајно острво“ – до Месеца.¹² Тамо затичу насељену и обрађену земљу, у краљевству којим влада Ендимион, Грк давно отет у сну и доведен на Месец где је проглашен за краља. Ситуација у његовој краљевини, међутим, није мирна – у току је рат са становницима Сунца, на чијем је челу Фаетон, због силом спреченог покушаја најсиромашнијих Месечара да образују колонију на пустој и ненастањеној Јутарњој звезди (Eosphorus).

Лукијан потом даје описе фантастичних и гротескних бораца и животиња са обе стране (буве велике као 12 слонова, пауци који плету мрежу од Месеца до Венере којом би се кретала пешадија, летећи мрави дужине око 60 метара; итд.),¹³ као и битке. Месечеве снаге буду поражене и заробљене, али победничка војска не креће у контранапад већ гради зид који спречи да сунчева светлост допире до Месеца. Како би избегао живот у потпуном мраку, Ендимион пристаје на вазалски однос, до детаља разрађен мировним

¹² О путовањима на Месец од Лукијана до раног XIX века види Marjorie Hope Nicolson *Voyages to the moon*. Macmillan Co., New York, 1948.

¹³ Лукијана такође привлачи и подробно описивање антропоморфних, али ипак невероватних месечевих створења – тако Месечаре не рађа жена већ мушкарац (жене не постоје на Месецу већ мушкарци међусобно ступају у брак). До 25. године свако је жена, после је муж. Децу носе у листу ноге; када се порођај приближи, лист отекне. Расеку га и изваде дете, које се рађа мртво, а оживе га тако што му отворе уста и изложе ветру. Постоје и Арбореалци, који на свет долазе од гениталне жлезде посађене у земљу. Из ње израсте велико дрво налик на Пријапов знак, које има гране и листове, а плодови су му огромни жирави. Када сазре, беру их и изваде људе. Имају и вештачке делове који су понекад од слоноваче а понекад од дрвета, и употребљавају их при односу. Када месечев човек остари, он не умире већ се претвара у дим и губи у ваздуху. Сви једу исту храну, кувају жабе на угљу и хране се њиховим мирисом. Пију ваздух, који се сабија у посуде и испушта течност налик на росу. Не врше нужду, нити имају чиме да је врше. Друга важна функција обавља се, по Лукијану, у шупљини колена. Поврх тога, могу да изваде очи када им се не гледа и да их врате када пожелу да виде поново. Ако их, пак, изгубе могу да их позајме од других, а богати имају у резерви велики број. *Lucian, with an English translation, by A.M. Harmon. In eight volumes, vol I, Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, W. Heinemann, 1972, str. 247-357.*

уговором. Када коначно завлада мир, путници желе да наставе путовање, и Ендимион не успева да их наговори да се предомисле. Грчки морепловци настављају даље, претварајући лунарно путовање у истинску космичку експедицију.¹⁴

Пут на Месец у даљој историји европске књижевности тематизују многобројни писци. Када је реч о *Божанственој комедији*, када планина у Чистилишту, где је смештен земаљски рај, крене да се у уздиже на небо, Дантеу је Месец прва успутна станица. У Месечевој сфери, која представља периферију небеског Раја, пребивају они који из неког разлога нису били истрајни у својим верским заветовањима. Епизода посвећена „месечевим пегам“, (2. 49-148), осим што покушава да објасни тамна подручја на месечевој површини, при томе у неколиким аспектима евоцирајући Плутархов спис, доноси и важно сазнање о разумевању устројства божије промисли. Данте одбацује популарно уверење да је Бог казнио Каина тако што га је окитио трњем и прогнао на Месец. Наместо тога, износи се рационална, псеудо-научна хипотеза да је појава тамнијих подручја на Месецу последица присуства гушћих и ређих делова месечевог тела. Беатриче одбацује Дантеово уверење и побија га контрааргументима – да је тако, Сунце би сијало кроз Месец током помрачења. Уколико месец садржи у себи наизменичне делове гушће и ређе материје, који на различит начин рефлектују светло, одраз не би био тамнији већ само мањи.

Одговор на питање о саставу месечевог тела мора се потражити у метафизичкој сфери – јединствена божанска моћ, распоређена међу звездама, распрострањена је и умножена кроз небеса. Једињења настала од различитих сила здружених у различитим небеским телима различите су светлине не само у звездама већ и у Месецу.

Даље оквири задате теме месечевог путовања, свако на свој посебан начин, у европској књижевности развијају међу другима и Ариосто (1532), Кеплер (1634), опат Годвин (1638), Вилкинс (1640), де Бержерак (1657), Дефо (1705), и Распе (1785). Ариостова интерпретација месечевог путовања темељи се на нарочитом споју елемената како античке тако и хришћанске слике света, којом доминира космичка оса: планина – земаљски рај – Месец, и представља део тематског комплекса који обухвата силазак у пакао и одлазак у рај. У XXXIV певању *Бијесног Роланда* Астолфо након изласка из Хада креће ка врху планине која се уздиже над паклом, и чији је врх далеко ближе Месецу него површини Земље. Ариостовог путника који, као и Лукијанов морепловац, воли путовања између осталог и због обогатаивања знања, на врху планине очекује много нових спознаја – тамо затиче слику и прилику земаљског Раја у коме се вечно живи и где се, у вечитом цвету и

¹⁴ Ако се у наведеном дијалогу подухват догађа пуким случајем, пут на Месец у *Икароменипу* производ је планског настојања те као такав има далеко већи утицај на будуће радове ове врсте – Менип се опрема крилима, лети право у небо и има прилику да се са месечеве површине окрене и осмотри Земљу.

мајском пролећу, налазе и пророк Илија и Свети Јован. Јунак ту сазнаје да је божјиом вољом послат да спозна лек за Роландову помућену памет. Медицина се налази на Месецу, до кога има милион аршина, мерено са врха планине, а путовање до њега ће се извести помоћу „чеза, / Које донесоше некад из Јудеје / Илију, на којим по ваздуху плове / Свеци, кад год пођу са планете ове.“¹⁵ Шест хатова са златним гривама крену да их пењу на небеса да би коначно доспели до Лунине сфере.

Разгледање Месеца показује да у односу на Земљу постоје и сличности и разлике – површина се Месеца витезу чини као да је сва од потпуно глатког огледала, а величина небеског тела сасвим налик на земљину. Док је на матичној планети Месец изгледао као најобичнији сребрни тањир, сада је, пак, Земља попут округлог змаја од папира, који, немајући сјаја, стоји у сумраку у сред морског оквира. На сателиту постоји и мноштво далеко боље зиданих градова, а месечеве реке, језера, брегови, мора и поља изгледају потпуно другачије од земаљских; опет, иако се и срне и кошуте, лисице и куне сасвим разликују, оне и на Месецу представљају ловину.

За Ариоста је Месец и врста нарочите депоније и место где се одређује судбина свих људи. Тако се међу лунарним бреговима налази долина под називом „доља изгубљена,“ у којој се чува и лако налази све што се икада на Земљи изгуби, и то не само материјалне него и апстрактне ствари: „Ту су жеље, славе, које време / кваре, / Ту је изгубљених пуно идеала, / Ту молитве топле, света завештања, / Ту су нарочито празна обећања.“¹⁶ Будући да се ту чува и памет оних који су сишли са ума, њихов је разум усут у многе боце у „форми течности етерне и fine, / која лако ветри,“ Астолфо добија оно по чега је и дошао.

Месечева експедиција завршава се одласком у чудну палату на чудесној реци у којој се праве зачеци људских живота. Здање се састоји од небројено соба са различним животним материјама, у којима Суђаје разврставају пређу од вуне, памука или свиле, и спремају конце различитих дужина за наматање на милионе вретена живота која носе имена различитих људи.

Век касније, Јохан Кеплер се такође огледа у истом жанру. Његов посмртно објављени *Сан* (*Somnium*, 1634) од вишеструког је значаја, како за историју књижевности тако и за развој астрономије,¹⁷ и по мишљењу мно-

¹⁵ *Бијесни Роландо*, витешки еп у 46 пјесама, Спјевао Лодовико Ариосто, препјевао српски Драгиша Станојевић Београд, СКЗ, 1898, стр. 729.

¹⁶ *Нав. дело*, стр. 731. Такође, у долини изгубљених ствари налазе се и узалуд протраћено време, овоземаљска праска и слава, моде, поклони, удварања, ласке, чанколиство, моћ, као и храброст, градови и замци, благо, буне, државни трактати, задужбине и завештања, раскош, лажне молитве богу, итд.

¹⁷ „Као књижевно дело, важан је као први модерни научни пут на Месец, и основни извор потоњих ’космичких путовања’ у седамнаестом и осамнаестом веку. Такође има необично биографско значење, будући да баца светло на неке до сада нејасне тренутке из Кеплеровог живота. Уз то, *Somnium* непосредно утиче на енглеску астрономију, и чудан утицај на најмање једног важног енглеског песника.“ Marjorie Nicolson: „Kepler, the *Somnium*, and John Donne“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 1, No.3, (Jun, 1940), стр. 259-280.

гих истраживача представља једно од најупечатљивијих књижевних путовања на Месец. Први део *Сна* сасвим у складу са дугом књижевном традицијом, овај пут укорењеном у машти старих Грка, при чему два основна извора јесу Лукијанова *Истинита прича* и Плутархово *Лице на Месецу*. Са друге, пак, стране, настојећи да задовољи научне претпоставке, Кеплер поклања нарочиту пажњу захтевима путовања – размишља о утицају силе теже на човечје тело које се ослобађа земљине гравитације и подвргава привлачењу Месеца. Такође, брине га могућност да би муке полетања и слетања биле неподношљиве за смртнике – стога ће демони, захваљујући којима је путовање могуће, применити неку врсту омамљујућих средстава на космичке путнике. *Сомниум* се разликује од уврежене праксе и по Кеплеровом настојању да што је могуће детаљније опише нови свет који затиче на Месецу, и то пре свега као научник и математичар. Стога се детаљно расправља о раздаљинама, величинама предмета, висинама планина и дубинама долина, итд. Кеплер такође покушава и да опише начела климатологије и метеорологије, наговештавајући који би све нечовеколики и гротескни облици живота могли да постоје на Месецу.¹⁸

Непосредно након појављивања *Сомниума*, бискуп Френсис Годвин од Херефорда (1566-1633) написао је „Човека на Месецу“ („The Man in the Moone“). Прича је по објављивању 1638. године доживела велику популарност (представља један од могућих извора за *Барона Минхаузена*; једна од Годвинових ћерки удала се у фамилију Џонатана Свифта, па се и ту може размишљати и о породичном утицају).¹⁹ Јунак Годвинове приповести морепловац Доминго Гонзалес, доживевши бродолом покушава да се спасе са пустог острва, помоћу птица које носе име „ганзе“ (врста птица селица налик на дивље лабудове или гуске, које имају једну ногу са опнама, а другу са канцама попут орла). Гонзалес привеже ганзе за летећу нараву коју је осмислио, и оне га на његово изненађење, однесу све до Месеца.

Месец је огроман океан са неколико острва, на коме влада ниска гравитација и нема ветра. Настањен је сојем без преседана – кожа лунарних становника веома је чудне боје, како Гонзалес описује: „И као што је тешко човеку који је рођен слеп објаснити разлику између плаве и зелене боје, тако и ја нисам могао да пронађем начин да разјасним ту месечну боју будући да није личила ни на шта што сам икада видео.“²⁰

¹⁸ Johannes Kepler, *Kepler's Somnium: The Dream, Or Posthumous Work on Lunar Astronomy*, Dover Publications, Mineola, New York, 2003, стр. 27.

¹⁹ Такође, могуће да је допринела да Џон Вилкинс 1640. објави *Расправу о новом свету & другој планети* (*A Discourse Concerning a New Planet*), друго допуњено и унеколико измењено издање књиге *Откриће света на Месецу, или расправа која настоји да докаже да је вероватно да на тој планети може да постоји други насељиви свет* (*The Discovery of a World in the Moone or, A Discourse Tending to Prove that 'tis probable there may be another habitable World in that Planet*), које се појавило 1638, исте године кад и Годинов спис.

²⁰ Francis Godwin, *The Man in the Moone*, 1638, Part VI, <http://purple.home.texas.net/etexts/Moone/part06.htm>

„Месечари“, како их назива, живе на светлој страни свога небеског тела, спавају када сунце сија, а живот проводе под земљиним сјајем. Њихово друштво веома је цивилизовано: смртна казна не постоји, а када се по изгледу и још неким параметрима утврди да је међу њима неко ко може постати рђав или несавршен, они га, пре него што дође у прилику да им нашкоди, пошаљу на Земљу и замене за другу децу, коју, међутим, прво држе у карантину док им се земаљска боја не промени и постане налик на њихову. Отпаднике обично шаљу на неко брдо у Северној Америци, и лако се може десити да америчка домородачка раса води порекло од њих, о чему се може судити и на основу страсти Месечара за дуваном. Понекад Месечари промаше мету и њихови прекобројни чланови падну у хришћанске, азијске или афричке крајеве, али то се сразмерно ретко догађа. На крају, Гонзалес прикупи ганзе и крене натраг ка Земљи, сруши се у Кину где бива осумњичен да је вештац и умало не изгуби главу.

Популарност Годвиновог рада можда је имала утицаја и на обликовање посмртно објављеног списка *Други свет* или *Државе и царства Месеца* Сирана де Бержерака, чији је први део написан 1648, исте године када је *Човек на Месецу* преведен на француски језик. Сирано приповеда у бурлескном кључу, али настоји да своју до крајњости комичну утопију заснује на „озбиљним резоновањима.“²¹ Након неколиких неуспешних покушаја да доспе до Месеца, Сирано коначно стиже на своје свемирско одредиште, где ће, између осталог, dospети и у земаљски Рај; у њему затиче пророка Илију, у добу младог дечака, јер су му плодови са Дрвета живота омогућили не само да не остари већ и да се подмлади. Пре Сирана, само је пет људи ушло у рајски врт – Адам, Ева, Енох, Илија и Свети Јован. Сирано не пропушта да у свакој прилици проблематизује и изокреће верске догме (Адам и Ева беже из раја пред прогонима створитеља), а када се нашали на рачун Илијине приче о вазнесењу светог Јована, бива сурово избачен из раја право у царство демона. Ту пребивају чудне животиње од „двадесет лаката“, које иду на четири ноге а ликом и стасом су сличне људима, које га узму и однесу у град пред судије у Општини. После дуже расправе улез са земље буде додељен „известном грађанину“ који се бави ретким животињама, да га научи разним вештинама како би за новац забављао публику. Тако се свемирски путник нађе у ситуацији да га третирају као кућног љубимца: у кавезу, обучен накарадно, забавља целокупну дворску свиту, краља, краљицу, њихове кћери.

Сирану се у неком тренутку придружује демон из трећег света, нити са Земље, нити са Месеца, него са Сунца, који је био садруг дугом низу великих земаљских умова, Сократу пре свих, потом и Катону, Фаусту, Кам-

²¹ О томе види опширније текст Драгана Недељковића „Сирано од Бержерака и његов ‘Други свет’“, Сану, Научно-популарни списи, књига III, Одељење друштвених наука, књига I, Београд, 1957, стр. 57. Ова Сиранова опаска можда представља одјек Годвиновог исказа у предговору *Човека на Месецу* да је његово дело „оглед маште, где је измишљање дато кроз расуђивање.“, нав. дело, /... /epistle.htm.

панели, Гасендију, итд. Без обзира што Демон хвали државу на Месецу као организовану искључиво на потрази за истином и на снази аргумената – при чему није важно ко те аргументе износи, и где младићи, које философи проглашавају зрелим, преузимају управљање породицом и државом, и слушају их сви, и старо и младо – то није у потпуности тачно, будући да великаше од народа деле између осталог две потпуно различите врсте језика. Када пак научи месечев језик Сирано покушава да докаже да поседује разум; бива поново изведен пред суд зато што тврди да Земља није Месец већ да је управо обрнуто, но када порекне своје идеје ослобађају га кривице и прихватају за грађанина.

Следећи у низу дела чији се аутори односно јунаци оријентишу ка Месецу, Дефоов „Консолидатор“ (1705) представља изузетну мешавину фантазије и савремене друштвене и политичке сатире. Проиповедач у Кини, која је технолошки много напреднија од Европе, проналази летећу машину помоћу које ће покушати да доспе до Месеца. Састављена је од кочија, пара огромних крила од перја али са телом од „лунарне земље“ која се може покренути „околним пламеном“, нешто налик на савремене ракете које помоћу сагоревања погонског горива лете у свемир. Након неколиких катастрофично неуспешних покушаја после којих се мора поново саставити и поправити, машина ипак полети. Доспевши на одредиште, приповедач среће „Човека на Месецу“ са којим води дуге разговоре на најразличитије теме, о политичкој историји и медицини, астрономији, друштвеним реформама, моралном интегритету писаца, цензури, између осталог и расправе на месечевом језику.

На крају, дело које временски непосредно претходи Стеријином јесу *Изненеђујуће авантуре Барона Минхаузена* (*The Surprising Adventures of Baron Munchausen*, 1785), које је Рудолф Ерих Распе обликовао према немачком авантуристи Карлу Фридриху фон Минхаузену. Приче је изменио и поново објавио на немачком Готфрид Август Биргер 1786. као *Чудесна путовања преко воде и земље, ратни походи и веселе пустоловине Барона Минхаузена...*,²² након чега су доживеле велику популарност.

Као и Лукијан, и Минхаузен предузима два месечева похода, један хотимичан, у поглављу VI својих пустоловина, други нехотичан, у XVIII одељку. Током турске кампање, Барон пада у заробљеништво, продају га као роба и допада у власништво Султана где постаје чувар његових пчела. Једне вечери Минхаузен примети да му недостаје једна од поверених пчела, и, тражећи је, угледа како је нападају два медведа не би ли је растргли и домогли се меда. Барон хитне на њих сребрну секирицу, обележје султанових баштована и земљорадника, али је не усмери правилно и она одлети увис, све до Месеца. Како би је дохватио, засади пасуљ, који сместа израсте до Месеца и

²² Gottfried August Bürger, *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt*.

обмота се око једног од месечевих рогова. Минхаузен се успне уз пасуљ, али има тешкоћа при налажењу оруђа будући да је на Месецу све сребрно и сјајно. На крају нађе секирицу у пољу плевне и покошеног сена. Када крене назад, види да му је сунце сасушило пасуљ, и од сена исплете колико год је могао дужи конопац. Причврсти га за месечев рог и спусти се низ њега; када дође до краја, исече горњи, сада бескорисни део конопца и привеже га на крај, што му помогне да се спусти још ниже, и тако неколико пута. Ово пак не побољша квалитет канапа нити доведе Минхаузена до султановог имања. На висини од пет-шест километара конопац пукне, и Барон тресне о земљу таквом силином да направи рупу дубине од неколико метара.

Друга месечева авантура садржи јасна призивања Лукијана (пловидба и олуја, рат Месечевог краљевства са Сунцем) и Свифта (уверење далеког рођака о постојању земље чији су становници по величини налик на становнике краљевства Бробдинганг које је током својих путовања описао Гуливер). Барон креће на пловидбу Јужним морима, током које се не догађа ништа посебно значајно осим сусрета са летећим људима и женама који у ваздуху играју труле кобиле и плешу менуете. Након олује он и његова посада нађу се на Месецу након чега следи детаљан опис онога што ће тамо искусити. Измешу осталог, становници месечеве земље не јашу коње већ огромне птице, лешинаре, чија ширина крила превазилази шест дужина јарбола са бродова Баронове дружине.

Као и код Лукијана, Месечев краљ води рат против Сунца и понуди Барону официјерско место у походу, што овај одбије. Такође, и код Распеа је на Месецу све вишеструко веће него на Земљи. Обична бува већа је од земаљске овце. Основно оружје у рату је ротква, која се користи као отровне стрелице. Штитови су печурке, а када није сезона роткви, стрелице се праве од врхова шпаргли. У духу са традицијом, и код Распеа је знатан простор посвећен гротескним описима изванземаљских бића, као нпр. становника „псеће звезде“ Сиријуса које трговачки дух нагони да лутају свемиром (високи су око шест метара, имају лице као у мастифа, очи близу врха носа, без капака већ се покривају језицима када спавају).²³

²³ У Распеовом *Барону Минхаузену* очито је непосредно угледање на *Истиниту причу*; становници Месеца високи су преко 10 метара, не називају се људском врстом већ животињама које кувају. Као и људи, и они своју храну обрађују ватром, али не губе време на јело. Уместо тога, они отворе своју леву страну и целу количину сместе право у стомак, затворе га и чекају исти дан следећег месеца. Храни посвећују пажњу не више од 12 пута годишње то јест једном месечно. Овај метод, наглашава приповедач, морају поздравити сви сем прождрљиваца и епикура.

Постоји само један пол било код животиња које кувају било код других месечевих створења. Сви проистичу од дрвећа различитих величина и облика/лишћа. најлепше је оно које производи животиње које кувају. Има лепе праве гране и лишће боје меса и њени плодови су плодови са тврдим љускама дужине најмање два метра. Када сазру, што се може видети по промени боје, прикупљају се са највећом пажњом, и полажу колико год је потребно. Када одлуче да оживе клице у овим орасима, бацају их у велики котао кључале воде, након чега се за неколико сати отвара љуштура и искаче живо створење.

IV

Уопштавањем карактеристичних момената историјских варијација издваја се неколико основних и међузависних момената / елемената које обухвата мотивски комплекс путовања на Месец. Пре свега, то је **начин** путовања, који у многome најављује у каквом ће се кључу одвијати потоње месечеве догодовштине – игра случаја (олуја) али и свесна израда превозног средства (намештање крила, чаробни пасуљ; роса, коштана срж; машине; разне врсте летећих возила са крилима; на ракетни погон). Оно, пак, што ће се по приспећу затећи у многome зависи од интерпретације **значења** Месеца на идејном, пре свега религиозном, плану. Већ од антике, наиме, Месец је јасно обележен и као онострано подручје, место од кога на битан начин зависи нека фаза људске егзистенције. По неким схватањима душе тако одлазе на Месец после смрти; са тим у вези, на земљиним сателиту налазе се било Јелисејска поља било хадске дубине, или, касније, нека варијанта хришћанског раја. Код Дантеа је он периферно подручје рајске сфере, за Ариоста место где Суђаје одређују трајање и каквоћу људског живота,²⁴ код Бержерака, опет, станиште рајског врта са дрветом живота и дрветом знања. Са важним местом у Божанској промисли Месец представља и место на коме се долази до **сазнања** више врсте, јер по доспећу путници по правилу долазе до различитих али увек важних спознајних открића, откривењске, космолошке или метафизичке врсте. Такође, нове спознаје представљају прилику да се потврде или, пак, изложе критици савремене научне, односно философске идеје и мњења.

Следећи аспект чини **изглед** самог **Месечевог света**, обликован зависно од ауторове идејне концепције и књижевне намере.²⁵ Када нема изразите верске обележености, у први план долазе географски, демографски и социолошки моменти. По правилу, аутори или јунаци настоје да протумаче конфигурацију месечеве површине, састав небеског тела, потом и флору и фауну која се тамо може затећи. Посебна пажња придаје се и лунарној интелигентној популацији; у начелу, бића настањена на Месецу нису много удаљена од човеколиког обличја, но, међу живим бићима на Месецу готово да редовно има и гротескних и чудовишних створења, која су обично многоструко већа. Најчешћи облик друштвене организације јесте краљевина/царевина са свим, макар и изокренутим, атрибутима те формације, при чему су заступљени и њени архитектонски изрази – месечеви аристократске престонице и дворови.

²⁴ Могуће је да складиштење памети свих оних који су у одређеном степену сишли са ума одражава античку концепцију *друге смрти* (нпр. код Плутарха), у којој управо на Месецу долази до раздвајања ума од душе.

²⁵ Месечева тема се битно другачије обрађује уколико је реч о (чисто) књижевном или (псеудо)научном спису, раду који даје машти на вољу или се труди да се повинује законима вероватноће, озбиљном или хумористичном (сатирично-пародичном) делу, итд.

Уколико је реч о **научном и технолошком развоју**, Месечева цивилизација, макар и у шали, често располаже уређајима који технички превазилазе све што је до тада направљено на Земљи. Лукијан у краљевским одајама наилази на нараву, за коју се испоставља да је истовремено прислушни уређај и телескоп – изнад плићег бунара постављена је лупа, те ако човек сиђе у бунар чује све што се прича на Земљи, а ако погледа кроз увеличавајуће стакло види сваки град и село као да се налази изнад њих. Код Дефоа, међутим, уз помоћ јединствених оптичких уређаја (хороскопа, микроскопа, телескопа, небоскопа, новцоскопа и неких речима неописивих), могу се пратити политички и верски сукоби доле на Земљи. Описи ових направа, засновани на савременим научним достигнућима али јасно лукијановски по духу, са чудесним моћима да проникну у суштину јавних и државних послова, представљају једну од окосница ауторове сатиричне жаоке.

Када се Месечеве епизоде код Стерије сагледају у светлу изложених момената тематског комплекса, увиђа се да је у вези са питањем средстава и начина путовања присутан двострани приступ – најпре, у *Лаж*и и *паралаж*и Барон Голић лети на Месец помоћу „машине“, која се успутно јавља и у *Роману без романа*, али нити на једном није подробније описана.²⁶ У епизоди са Мухамедовим магарцем у *Роману без романа* Стерија, пак, за предлојак користи причу по којој се Мухамед испео на небо на фантастичној животињи Бурак („Бела животиња, пола мазга, пола магарац, са крилима са стране“), прилагођавајући је у складу са својим пародијским и сатиричним сврхама.²⁷

Стеријин је месечев свет насељен, са монархистичким уређењем (царевина/краљевина), где постоје великаши, госпође и служавке, као и двор и дворске штале, којих допада Мухамедов магарац у друштву са месечевим магарцима. Опет, као и код Стеријиних књижевних претходника, и овде постоје изобличени односно и изокренути аспекти моделованог света. Док Барон Голић даје извештај о свом боравку међу лунарним аристократама у складу са начелима вероватноће тј. љубавне приповести, за гротескни и карневализовани опис месечевог света у *Лаж*и и *паралаж*и задужен је „бединтер“ Мита (сокаци од кобасица, зидови од леда, једноноги људи висине педља и по). Идеја о „месечницима“ малог раста јавља се и у *Роману без романа*, где приповедач / аутор вели да жене растом не прелазе висину од три стопе, и да су зелене или плаве боје. И поред друштвене раслојености, даме и слушкиње ипак су изједначене, и објашњење за ту специфичну рав-

²⁶ Занимљиво је да се у семантичком пољу мотива машине којом се лети на Месец у *Лаж*и и *паралаж*и налази и гостионица „Код кинеског цара“. Кина, као место изразито напредне науке и технологије, присутна је у Дефоовом *Консолидатору*, чији се јунак из ње упућује на Месец, за разлику од Годвиновог Гонзалеса који се након свемирске пустоловине у њој приземљује.

²⁷ Бурак се први пут јавља у причи о Мухамедовом ноћном повратном путовању из Меке до Јерусалима.

ноправност сталежа даје се у недостатку кувања, тј. у мотиву самоспремања пернате живине, који је заступљен у оба Стеријина рада.²⁸

Стерија избегава да својим лунарним епизодама да било какав идеолошки (верски односно политички) призив – Месечева путовања и опис месечевог света садрже пре свега исмевање малограђанског начина живота пре свега у области мушко-женских, то јест брачних, односа, филозофских уверења те савремене науке. На Месецу најпре владају велике, готово промискуитетне, слободе у погледу избора љубавних партнера, а једина знања која се тамо стичу не откривају нити законе свемира нити суштину људског постојања већ тајне удатих жена. У складу са тим, и за проницање у скривену суштину женске душе Стерија пак не користи прозводе усавершене науке и технике већ „напредна“ (народна) траварска искуства.²⁹ Такође, чак и магарци, додуше окупљени у идеалном оностраном (рајском) крајолику, са подсмехом коментаришу беспоговорно изречене идеје савремених философа и астронома/научника о Месецу или о другим питањима. Управо један од тих учених магараца, онај Мухамедов, како читаоцима саопштава приповедач, гласним њакањем негодује на идеје о Месецу које је у *Народном листу* изложио Хершел, познати астроном.³⁰ Исти магарац наглашава вредност живота без нападне љубопитљивости, у коме се води рачуна о сопственом трбуху, а не мари за то „како се звезде окрећу, нит какових се животиња у сунцу наводи,“ као крунски доказ наводећи заблуду неког филозофа који је „дисертацију у шест части издао, да стари Римљани нису стакла имали, нити су могли имати, и баш кад је књига из печатње изишла, нађе се у новооткопаној вароши Помпеји млоштво стаклених окна и другог посуђа.“³¹

²⁸ Мотив животиња које се добровољно спремају за јело могући је комични одсев размишљања о неправедном односу људи и животиња које по правилу чини једну од тема месечевих/космичких утопија. Види више у Wolloch, N., „Animals, Extraterrestrial Life and Anthropocentrism in the Seventeenth Century“, *Seventeenth Century*, 2002, vol 17; part 2, стр. 235-253.

²⁹ „Средство дакле којим се тајне откривају није жабији језик, као што је Демокрит својим благоразумним Абдеритима препоручивао, но нека трава која у месецу расте и сваке седме године на земљу пада. Ову траву треба ситно исећи, и оном од кога желимо тајну докучити, под пазух с леве стране метнути, и потом му добро у очи гледати, које ће сву тајну срца чистим гласом издати.

„Како изгледа та трава?“

Она је на подобје троскота, и будући да сваке седме године луна, то јест месец царствује, зато наш троскот добија исте године пророческу силу којом се све тајне иследити могу.“ *Роман без романа*, стр. 234.

³⁰ Вилијем Хершел (1738–1822), за чије се име везује откриће планете Уран, систематско телескопско осматрање и описивање Марса, као и тврдња да постоје његови становници, био је уз Шретера, Бера и Медлера заступник идеје о вулканској активности Месеца; Хершел је наводно 19-20. априла 1787. видео ерупцију три вулкана на различитим местима на тамном делу младог Месеца. Два вулкана су се брзо стишала док је трећи следећег дана појачао избацивање ватре или светлеће материје осветљавајући падине вулканске планине. XX. An Account of Three Volcanos in the Moon. By William Herschel, LL.D.F.R.S.; communicated by Sir Joseph Banks, Bart.P.R.S. (*Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Vol. LXXVII, 229-232)

³¹ *Роман без романа*, стр. 228.

V

Описаним епизодама Стерија уводи тему путовања на Месец у српску књижевност, и обрнуто, захваљујући њима, Стеријино дело постаје равноправни судеоник одговарајуће европске књижевне традиције. Када је реч о конкретној реализацији мотивског комплекса месечевог путовања, на основу бројних, понекад само успутних, реминисценција (сновиђенско путовање, дух-водич, лаж као естетско и комично средство, барон носилац најфантастичнијих измишљотина, машина којом се лети на Месец, Кина као место фантастичне технологије, живот на сунцу, справљање јела /на Месецу/, гротескна створења, краљевство на Месецу) може се закључити да је наш писац добро познавао основне аспекте различитих актуализација како шире тако и уже схваћеног тематског комплекса (свемирско путовање уопште/путовање на Месец), макар сâм, услед нарочитих поетичких наума, и није у пуној мери искористио све стваралачке могућности.³² У датим оквирима, Стеријина се обрада издваја по сразмерно реткој „бидермајерској“, (мало)грађанској интерпретацији, усмереној на пародирање књишких предлогака и људских мана уопште, а посебно особина полова те мушко-женских односа,³³ у стилу још једне распрострањене књижевне традиције – чегрсти поводом жена (*La Querelle des Femmes*).³⁴

³² При томе, Стеријина верзија месечевог света садржи и (обавезне) гротескне елементе, где се наш писац за разлику од већине аутора који су се огледали у месечевој теми, опредељује за умањену размеру.

³³ „Главна стилска особеност ове епохе јесте помешаност праваца, тако да се бидермајер показује као стилски комплекс у коме се сусрећу бајронисти, познокласицистички и позноромантичарски епигони, младонемачки либерално настројени побуњеници и формалистички оријентисани новелисти. И та 'завађена браћа' бидермајера, тако слична у општем осећању света и у меланхоличном расположењу, а опет тако различита у својим књижевним оријентацијама, служи се *пародијом* као општим убојитим средством. Пародирају се класицистички еп и барокни роман, романтичареко сањалаштво и сентименталистичка патетика, просветитељски трактати и моралистички списи. У основи свега тога лежи, у ствари, јачање традиционалне свести и конзервативног мишљења у вези са све развијенијим историцизмом. Изгнан из политике, грађанин бидермајера се окреће књижевности и културним делатностима, тежећи да се не само богатством него и културом и начином живота изједначи са племством. Та племићко-грађанска култура ('буржоазирање племства' и 'аристократизирање грађанства') помало брише и отупљује сталешко-класне границе; сатира која се интензивно негује у то доба усмерена је много више на општељудске мане него на друштвенокласне супротности. Отуда у том жанру наилазимо на карикирање баналних и тривијалних појава људског понашања: 'унтерхалтовање' момка и девојке, разговори у 'отменом друштву', анегдотске шале и подвале, пијанство, помодарство, карташе, изигравање 'ноблеса' итд. – то су најчешће теме ових хуморески, козерија и сатира.“ Драгиша Живковић, „Стерија као представник бидермајера“, у: *Европски оквири српске књижевности* III, Просвета, Београд, 1982, стр. 41.

³⁴ Назив пореклом из XIX века за столећима дугу расправу о положају и суштини жена која се традиционално везује за одговор на негативну слику женског пола дату у *Роману о ружи* Жана де Мена. Након овога дела, заступници и противници жена и брака трагали су за примерима женских врлина и мана у Библији, митологији, и историји и понављали их уздижући или нападајући жене правним, теолошким, филозофским, медицинским аргументима, а понекад и сасвим произвољно. Види опширније Richard A. Carr: „The resolution of a

По заинтересованости за опште теме и интертекстуалној усмерености пародијског/травестијског типа, по занемаривању хришћанских и искључивој употреби античких конотација теме Стерија је вероватно ближи њеном родоначелнику традиције, Лукијану из Самосате, него осталим њеним представницима. Лукијан, наиме, у *Истинитој причи* и *Икаромену* пародира античке класика и исмева њихове „истините“ извештаје о путовањима у далеке крајеве и о ономе шта су притом видели и доживели.³⁵ Стерија, са своје стране, користећи у поетичке сврхе различите начине повећавања али и умањивања вероватноће приповеданих доживљаја, и истинитости и неистинитости исказа, поигравајући се са статусом текста кроз многострука посредовања и проблематизовања, ствара динамичку структуру дела, али и експлицитно упућује на поетичке поступке својих претходника.³⁶

paradox: Alexandre de Pontaymeri's response to the Querelle des femmes" *Renaissance Studies*, Vol. 17 No. 2, 2003, стр. 246-256.

³⁵ На почетку *Истините приче* тако се саопштава да ће у делу бити речи искључиво о ономе о чему аутор нема никаквога личнога искуства, то јест да ће у целој приповести рећи само једну истиниту ствар – да лаже. Истичући да је његов спис у многоме јединствен, Лукијан се нада да ће не само забавити читаоце досеткама и хумором већ и да ће их подстаћи на размишљање. *Истинита прича* не само што су нове по теми већ се у њима саопштавају најразноврсније лажи на допадљив и посебан начин, и зато што је мање више све комична пародија једног или другог древног песника или филозофа. Читаоци ће многе препознати сами, док друге наводи по имену – Ктезију, Јамбула, Хомера...

Постављајући себи за циљ исмевање невероватних приповести песника, историчара и филозофа, мешањем чињеница и фикције, вероватног и невероватног, Лукијан чини да граница између истинитог и лажног постане тешко уочљива. Ова двострукост мотивације – разоткривање неистина али истовремено и њихово излагање на уверљиви начин – одражава се у напетости између ауторског и приповедачевог гласа, од којих први упозорава на неистинитост свега што ће се прочитати а други чини све да приповест изложи што је убедљивије могуће. Док се ауторски глас по свој прилици оправдано може приписати самом Лукијану, приповедачев идентитет се ничим не назначавача. Као ни истину од измишљотине, у *Истинитим причама* није лако идентификовати ова два гласа који се преплићу и поклапају, нити их разликовати, све до тренутка када се Хомеров дистих изречен на приповедачеву молбу не урезује на његово пловило: „Блаженим боговима близак, Лукијан тај, / Све ово видев“, у родни врати се крај.“ *Lucian*, стр. 333.

³⁶ У предговору *Роману без романа* Стерија најављује да у књизи која следи „ништа друго у себи нема него оно што Латин каже sales et facetiae, Немац Witz und Laune, а Србин – ми, дао бог, ових речи немамо; нек их преводи сваки како му на језик дође: шала, досетљивост, дали лакрдија, мени је свеједно.“ Одмах потом даје се и оправдање одлуке о таквој садржини: смех је естетски лепши, и, заједно са шалом, нужен је услов здравља, „продужава живот, умекшава нарави и чини да се човек од човека као ружа од чичка разликује.“ Наглашавајући да кроз шалу казује истину, Стерија одбацује идеју да је „апатија (нечувствителност) најприличнија за ученог човека“, и брани емоцију односно саосећање. И сам наслов Стеријине комедије *Лажа и паралажа*, са једне стране, и предговор *Романа без Романа* (датиран 1. априла) који представља битан (ауто)поетички документ упућују да се и код Стерије може засновано говорити о сложенем (комичном) односу могућег и вероватног, лажног и истинитог у оквиру приповеданог текста. И Стеријина честа али никада испуњена обећања да ће о догађајима које су искусили његови јунаци подробније писати спада у књижевне мотиве карактеристичне за традицију озбиљно-смешне књижевности (менипске сатире и одговарајућих жанрова) који своје порекло воде од Лукијана. *Истинита прича* се завршава најавом нове књиге о догађајима на континенту са друге стране света; код Раблеа, у *Гаргантјуи и Пантагрену* на крају II књиге среће се опис будућих – касније никада напи-

На основу свега наведеног показује се да наизглед „лаке“ месечеве епизоде код Стерије, занимљиве и забавне саме по себи, нису пуки ауторски хир или плод тежње да се публика разоноди или запањи, већ да заправо (и оне) актуализују једну древну, широку и многолику традицију у европској књижевној и интелектуалној историји, која својим коренима сеже још у антику, па и раније, превазилазећи временске и просторне границе у историји европског културног простора. Осим тога, она може послужити као (још један) сигнал и полазиште анализе жанровске припадности (неких од кључних) Стеријиних књижевних остварења.

саних – Пантагруелових пустоловина, које између осталог обухватају и силазак у пакао и борбу са Луцифером, као и одлазак до месечевих области ради провере да ли је Месец цео, или се три његове четвртине налазе у главама жена. Сличан се поступак среће и код Годвина, када у *Човеку у Месецу* Гонзалес три пута обећава да ће више испричати у следећој књизи. (Francis Godwin, Henry Neville, Margaret Cavendish, H. G. Wells: Some Utopian Debts, A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews, Summer 2003, Vol. 16, No. 3, стр. 113), итд.

Bojan Jović

ENTERTAINING IN THE MOON – ON AN (OTHER) LONG-LIVED
TRADITION BY JOVAN STERIJA POPOVIĆ

Summary

This text draws attention to the fact that, despite many observed connections between Sterija and foreign authors, there is still no encompassing, systematic and synthetic description of the comparative dimension of his work. Stress is laid on the necessity to find new theoretical views, which would include the description of aspects of Sterija's marked intertextuality, but also the interpretation of their poetical meaning, and discovering new connections with other authors and texts and their theoretical premises. Afterwards, the text calls attention to the motif complex of the voyage to the moon and corresponding lunar adventures, which have not received special consideration nor were attributed a greater literary-historical importance within the framework neither of Sterija's oeuvre nor in a wider context. It is shown that the theme of a visit to Earth's satellite, and the things that could be seen on its surface, are a constant challenge for the imagination of writers and that the string of authors who had visited the Moon before Sterija (Plato, Plutarch, Lukian, Dante, Ariosto, Kepler, Godwin, de Bergerac, Defoe, Raspe) is not less important than those usually connected with Sterija's possible foreign models. Their texts constitute a transnational tradition from antiquity to modernity, connected to multiple literary-historical and poetical aspects – the genres of serious-comical literature (Menippean satire) and carnevalisation, the utopian and mythic view of the world, the fantastic (cosmic) voyage, the roots of SF literature, as well as to aesthetic-poetical problems of the relationship between fictional and fictitious, truth and lie, the probable and the possible in literary form.

The text further points out the place and significance of the Moon adventures in Sterija; some of the most important moments in the development of the theme are described by examining the works of authors who, with different intentions and results, addressed the theme of a voyage to the Moon, and attention is called to some clichés, but also some peculiarities both of the traditional handling and Sterija's take on this literary motif.

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO (Pescara)

Dalmatinci Frančeska Dal'ongara

SAŽETAK: Predmet rada je drama „Dalmatinci“ (1847) Frančeska Dal'On-gara (1808-1873). Utemeljena na istorijskom događaju – eksploziji francuske lađe *Danae* između 5. i 6. septembra 1812. u tršćanskoj luci – drama se takođe nadovezuje i na baladu *La Danae* sa istom temom, u takozvanoj „letteratura schiavonesca“. Postavljena na scenu 1845. godine u Trstu (sa Gustavom Modenom u ulozi Slovena Nike koji podmeće vatru na brodu), drama je doživela potpuni fijasko i nije imala uspeha ni kod publike ni kod kritike, koja ju je smatrala nedovoljno realističnom i nije bila zadovoljna Dal'Ongarovim predstavljanjem Slovena.

KLJUČNE REČI: Frančesko Dal'Ongaro; *Dalmatinci*; Skjjavoni; skjjavonska književnost; Gustavo Modena; Nikolo Tomazeo; Risordimento.

Dramom *I Dalmati* [*Dalmatinci*] italijanski romantički pesnik Frančesko Dal'Ongaro (Francesco Dall'Ongaro)¹, prijatelj i sledbenik Nikole Tomazea, i jedan od urednika tršćanskog lista „La Favilla“² – koji se između ostalog bavio (Južnim) Slovenima (a od 1842. godine to biva rađeno sistematski³) – nastojao je da uskladi interes za istoriju Južnih Slovena, za njihove nacionalne karakteristike i folklor, za opšte i aktuelne književno-političke probleme, kao i sklonost ka poetskoj egzaltaciji, sa konkretnim oblicima italijanskog romantizma, a u okviru aktivne demokratske borbe za nacionalno ujedinjenje. U skladu sa ovim tezama Mate Zorić ističe: „Mladost i romantičko oduševljenje proželi su sav njegov rad,

¹ Francesco Dall'Ongaro (1808-1873), pesnik i patriota. Učestvovao je u revolucionarnim pokretima 1848. godine u Veneciji, a naredne godine je bio Garibaldijev pomoćnik i poslanik Ustavotvorne Rimske Republike. Bio je u izgnanstvu do 1859. godine gde se postepeno zainteresovao za monarhiju. Predavao je potom književnost u Firenci i u Napulju. Čuvane su njegove *Novelle* (1861 i 1869) i *Stornelli italiani* (1883), kao i brojne drame: *Il Fornaretto di Venezia* (1846), *Il Tesoro* (1846), *Guglielmo Tell* (1857), *Bianca Cappello* (1860). V.: N. Meneghetti, *Francesco Dall'Ongaro*, Udine, Tipografia Arturo Bosetti, 1914; R. Barbiera, *L'opera civile e le passioni di Francesco Dall'Ongaro* u: *Ricordi delle terre dolorose*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1918, str. 159-198; B. G. Stanganelli, *Francesco Dall'Ongaro*, Napoli, Stabilimento tipografico Silvio Morano, 1921; A. Porcaro, *Francesco Dall'Ongaro: tra letteratura ed impegno sociale*, Napoli, Roma, LER, 1995.

² G. Negrelli, *La Favilla (1836-1846)*, Udine, Del Bianco editore, 1985.

³ B. Stulli, *Tršćanska „Favilla“ i Južni Slaveni*, Anali Jadranskog instituta JAZU, I, Zagreb, 1956, str. 35.

a mnogobrojnim djelima sa slavenskom tematikom zadužio je gotovo sve južno-slavenske narode.⁴ A zahtevima savremenog Dal'Ongarovog društva služilo je i pozorište, čemu svedoče brojne drame koje je predstavljao italijanskoj publici⁵. Svestan tog položaja, odnosno te svoje posredničke uloge, Dal'Ongaro se u dramtizaciji *Dalmatinaca* poslužio tragičnom epizodom iz razdoblja francuske okupacije Trsta, koju je pokušao da uskladi sa tipično risordimentalnim idejama i borbom za bolju sutrašnjicu.

No, za razliku od drugih, u tu svrhu uspešnijih pozorišnih dela, Dal'Ongarova zamisao ovom prilikom nije mogla biti plodonosna zbog ne toliko pozitivnih posledica koje je izazvalo izvođenje ove drame u Italiji i u Dalmaciji. Sasvim nehotice Dal'Ongaro je sa svojim *Dalmatincima* potvrdio negativni stereotip o „Skjavonima“ kao etničko-lingvističkom kolektivu, pošto i sama „[...] riječ stereotip „lo Schiavone“ imala je vrlo složenu i ambivalentnu sudbinu u talijanskoj književnosti: od prezira do poštovanja, od potcjenjivanja i nepoverenja do naklonosti i veličanja.“⁶ Dal'Ongaro svakako nije očekivao podvojeno vrednovanje svoje drame, koje se kao takvo nije uklapalo u njegove idejno-političke koncepcije, a to se vidi donekle iz Dal'Ongarovih stavova u vezi sa teorijom drame, a pre svega iz istorije nastanka *Dalmatinaca*, njenog sadržaja i strukture, kao i na osnovu izvođenja drame na scenama Italije i Dalmacije, i, na kraju, pregledom prijema kod publike i kritike.

Dal'Ongarov prilaz skjavonskoj tematici i zanimanje za dramu uopšte sadrži tipične i karakteristične osobine italijanskog romantičkog književnog stvaranja i posledice društveno-političkih teza Risordimenta o vaspitnoj ulozi književnosti (i pozorišta). Posle povratka u Italiju 1859. godine, Dal'Ongaru je bila pružena

⁴ M. Zorić, *Hrvatska i Hrvati u talijanskoj lijepoj književnosti*, „Hrvatski znanstveni zbornik“, sv. 2, Zagreb, 1971, str. 52. Brojna su Dal'Ongarova dela sa slovenskom tematikom: *Sulla poesia popolare dei popoli slavi*, „La Favilla“, 12/04/1840, a. V, n. 15, str. 113-117; *Dei canti popolari illirici*, „La Favilla“, 15/12/1843, a. VIII, n. XXIII, str. 368-369; *La Vila del Monte Spaccato o l'origine della Bora u: La memoria. Nuove ballate di Francesco Dall'Ongaro con note storiche*, Firenze, Le Monnier, 1844; *Marco Cralievic. Trilogia u: Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866, str. 345-378; *La fidanzata del Montenegro u: Racconti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1869, str. 300-339 (za kompletnu bibliografiju izdanja ove priče v.: Lj. Durković-Jakšić, *Njegoševa pripovetka*, Beograd, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, 1974, str. 62-63 i: Isti, *Bibliografija Njegoševe priče „Jela ili verenica Crnogorka“*, „Bibliotekarstvo“, 1965, str. 151-152).

⁵ Dal'Ongaro je bio uspešan i kao prevodilac drama. Tako je, na primer, preveo dramu engleskog pisca H. H. Milmana, *Fazio, or the Italian Wife* (a tragedy in 5 acts, translated by F. Dall'Ongaro), London 1857. A za veliku italijansku glumicu, Adelaide Ristori, Dal'Ongaro je bio preveo Rasinovu *Fedru* koju je trebalo izvesti u Parizu.

⁶ M. Zorić, *Hrvat, Skjavun, Dubrovčanin, Morlak i Uskok – kao stereotipi i pjesnički motivi u talijanskoj književnosti*, „Književna smotra“, god. XXIV, 1992, br. 85, str. 52. Up. i: T. Maroević, *Hrvat, dakle vojnik u: Talijanske i komparativne studije u čast Mati Zoriću*, Zagreb, Filozofski fakultet, Odsjek za talijanski jezik i književnost, 1999, str. 112: „[...] naši sunarodnjaci ratovali [su] i za Veneciju i protiv nje, a da pritom nipošto nisu bili određeni nacionalnim imenom, smatrajući se i sami često Skjavonima, Ilirima, Morlacima, Slavima, Uskocima, a još češće bivajući tako okrštavani od drugih.“

prilika da drži predavanja dramske književnosti u Firenci⁷, a kasnije je sa uspehom predavao na Univerzitetu u Napulju. Koliko je poznato on nije sistematski sakupio svoja predavanja o kojima je reč, već samo fragmentarno⁸ znamo za njegovu interesovanje za teoriju drame i pozorišta. Tako, na primer, na stranicama lista „La Favilla“ Dal'Ongaro je, mnogo pre svoje akademske aktivnosti, obrađivao teme vezane za dramu i pisao o raznim predstavama u italijanskim pozorištima⁹. Najznačajniji njegovi spisi na ovu temu su svakako: *Due parole di congedo alla compagna Domeniconi, e sullo stato dell'arte drammatica in Italia* [Dve oproštajne reči družini Domenikoni i o stanju dramske umetnosti u Italiji]¹⁰, i *Se ha sussistenza il dramma nel modo inteso dai moderni scrittori* [Da li može da postoji drama na način kako je shvataju moderni pisci]¹¹. Treba uzeti u obzir i stavove koje Dal'Ongaro navodi u eseju *Bellezza drammatica della Divina Commedia* [Dramska lepota Božanstvene Komedije]¹², kao i u *Studj critici sul teatro indiano* [Kritičke studije o indijskom pozorištu] gde izlaže komparativnu sliku dramskih književnosti Grčke i Indije, čime potvrđuje tipično romantičku zanese-nost sferom dalekih, egzotičnih zemalja. Dosledno zahtevima risordimentalnih teza svoga vremena, Dal'Ongaro u ovoj studiji zaključuje: „Noi non dobbiamo, come alcuni francesi fanno, misurare col nostro regolo, le opere artistiche di popoli così lontani [...]. Come ogni clima ha la sua flora e la sua fauna particolare, così ogni gente ha le sue proprie manifestazioni ideali e poetiche.“¹³ Ovakva tačka gledišta svedoči o Dal'Ongarovom bezpredrasudnom interesovanju manje poznatim narodima, kao i o tendenciji da se okrene proučavanju tradicije južnoslovenskih krajeva.

Karlo Rafaelo Barbjera (Carlo Raffaello Barbiera) u ovom smislu tvrdi da „il Dall'Ongaro fu de' primi che ravvisassero questo genere di letteratura [dram-

⁷ M. Traubaudi Foscari, *Francesco Dall'Ongaro. Note di critica letteraria*, Firenze, F. Le Monnier, 1924, str. 33.

⁸ Dal'Ongarovi članci obuhvataju razna polja drame: *Sui caratteri costanti e variabili della poesia drammatica*, „Rivista contemporanea“, dispensa 88, vol. XXV, str. 413; *Studi comparati sul teatro indiano e greco*, „Rivista contemporanea“, dispensa 98, vol. XXVII, dicembre 1861, str. 406-418.

⁹ Časopis „La Favilla“ sadrži mnogo nepotpisanih članaka koji se odnose na predstave u pozorištima, i na probleme vezane za dramsku umetnost. Iako verujemo da je većini autor Dal'Ongaro, ipak ćemo navesti samo nekoliko onih koje je pesnik potpisao: *Dell'anfiteatro Mauroner e dell'opera buffa*, 09/09/1838, a. III, n. 6; *Il giuramento. Parole del Rossi, Musica del maestro Mercadante*, Teatro Grande di Trieste, 04/11/1838, a. III, n. 14; *Il Teatro Grande e l'anfiteatro Mauroner. Dialogo*, 09/12/1838, a. II, n. 19; *Il giornalista teatrale*, 03/05/1840, a. V, n. 18; *Thalberg a Trieste. Lettera al nob. sig. Giambattista Perucchini*, 21/11/1841, a. VI, n. 47

¹⁰ 07/07/1839, a. III, n. 49.

¹¹ 13/06/1844, a. IX, n. 10.

¹² U: *Dante e il suo secolo*, II vol., Firenze, Stamperia Galileiana, 1865.

¹³ F. Dall'Ongaro, *Studj critici sul teatro indiano*, Firenze, Tipografia Editrice dell'Associazione, 1873, str. 26-27: „Mi ne treba, kao što to neki Francuzi čine, da merimo našim ravnalima umetnička dela tako dalekih naroda [...]. Kao što svaka klima ima svoju posebnu floru i faunu, tako svaki narod ima svoja lična idealna i poetička očitovanja.“ (ukoliko nije drukčije navedeno, svi prevodi su naši).

ma] sul buon cammino, spogliandolo prima dei vezzi pesanti de' retori, e quindi avvivandolo del suo sentimento patriottico e delle amabili arguzie del versatile suo ingegno."¹⁴ Kao dramski pisac Dal'Ongaro je pokušao, među prvima, da povede dramu putem istine („sulla via del vero“¹⁵), tj. nastojao je da izbegne apstraktnu izolovanost osećanja i da približi dramske činove izrazima sreće i patnje naroda. Želeo je da obradi istorijske teme, te iako je publika u suštini veoma često pozitivno primala njegova pozorišna dela¹⁶, ipak su Dal'Ongarovi stavovi o drami ostali samo teorija pošto nije uspeo praktično da primeni koncepcije umetnosti. Njegovim dramama nedostaje snaga i ubedljivost velikih dramaturga, pa su neke od njih tek (neuspeli) pokušaj primene njegovih socijalnih i političkih teza, upravo kao u slučaju *Dalmatinaca*.

Drama *I Dalmati* je objavljena 1847. godine¹⁷, a tiče se stvarnog istorijskog događaja koji se zblio tridesetak godina ranije: u noći između 5. i 6. septembra 1812. godine dogodila se bila velika katastrofa u tršćanskoj luci – francuski brod *Danae* je eksplodirao sa 350 članova posade. Svi članovi posade su umrli osim jednog koji je, ranjen, uz prasak bio izbačen na obalu zajedno sa ostalim „raskomadanim“ članovima, a na opšti užas Tršćana¹⁸. Ono što Dal'Ongaro potom opisuje jeste ljubav između devojke slovenskog porekla rođene na italijanskom tlu, Eme Dragović, i francuskog pukovnika la Tura koji je u Dal'Ongarovo interpretaciji događaja komandovao brodom; bol njenog oca, kapetana Dragovića – predstavnika peraštanskih kapetana koji su služili Veneciju i bili u njenoj mornarici¹⁹ – kada sazna da je La Tur već oženjen Francuskinjom; razočaranost Eme i njeno

¹⁴ C. R. Barbiera, *Simpatie. Studi letterari*, Milano, N. Battezzati e B. Saldini coeditori, 1877, str. 138 i Isti, *Ricordi delle terre dolorose*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1918, str. 193: „Dal'Ongaro beše jedan od prvih koji su razabrali ovaj žanr književnosti [dramu] na dobrom putu, eliminišući iz nje pre svega teško prenemaganje govornika, a obnovivši je potom svojim patriotiskim osećanjem i prijatnim oštroumljem svoga duha.“

¹⁵ P. G. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Milano, N. Battezzati e B. Saldini Coeditori, 1875, str. 56.

¹⁶ V.: C. R. Barbiera, *Simpatie. Studi letterari*, nav. delo, str. 138.

¹⁷ Torino, Carlo Schieppatti Editore, 1847.

¹⁸ V.: F. Dall'Ongaro, *Notizie storico-critiche sull'argomento del dramma u: I Dalmati*, str. 9-15. V. i: G. Caprin, *Tempi andati. Pagine della vita triestina (1830-1848)*, Trieste, Stabilimento Artistico-Tipografico G. Caprin, edit., 1891, str. 19-22.

¹⁹ L. Čoralić, *Kapetani i paruni, veslači i mornari: hrvatski pomorci u Mlecima u: U gradu svetoga Marka. Povijest hrvatske zajednice u Mlecima*, Zagreb, Golden marketing, 2001, str. 136: „Manje je [...] proučavana i isticana uloga bokeljskih brodara u trgovačkoj razmjeni s prekojadranskim lukama, poglavito s Mlecima. U bokeljskim gradovima Kotoru, Perastu, Prčanju, Dobroti, Risnu, Stolivu i drugim manjim pomorskim središtima stoljećima su podizana pokoljenja kapetanskih i brodarskih obitelji. Odvjetci obitelji Balović, Bolica, Bronza, Bujović, Dabinović, Đurović, Florio, Ivanović, Kamenarović, Lazzari, Luković, Radimiri, Smeća, Tripković, Verona, Visin, Zbutega, ali i brojnih drugih, nezaobilazna su imena hrvatske i europske pomorske prošlosti. Svojim su velikim gospodarskim mogućnostima, posredničkim vezama i društvenim statusom pridonosili ugledu hrvatskoga iseljeničtva u Mlecima, a rodnoj su domovini donosili blagostanje i pridonosili ostvarenju iznimnih kulturnih pothvata (gradnja crkava, samostana, izrada oltara, slika, predmeta umjetničkoga obrta).“

skjavonsko poštenje; osveta prijatelja porodice Dragović, Bokelja Nika koji na kraju podmeće požar.

Dal'Ongaro je u stvari nekoliko godina ranije, tj. 1842. objavio u Trstu bala-du *La Danae*²⁰ u kojoj na sličan način opisuje ono što se desilo u luci Trsta. Bala-da je podeljena na četiri dela: prva tri dela su tercine, a četvrti je sastavljen od sestina. U uvodu za poetski sastav (*Argomento*) Dal'Ongaro navodi već pomenuti istorijski motiv, ali i anticipira eventualne nesloge sa istorijskim činjenicama: „Il poeta approfittò di tutti gli elementi che la pubblica voce gli suggeriva, e immaginò il rimanente.“²¹

Najverovatnije još pre 1845. godine Dal'Ongaro je pročitao možda nedovršene *Dalmatince* Nikoli Tomazeu. Nije to prvi put da je tršćanski pesnik tražio savet i kritičko mišljenje od Tomazea. Tako se, na primer, u Tomazeovom dnevniku nalaze napomene za Dal'Ongarovu dramu *Il Fornaretto di Venezia*:

Il Dall'Ongaro vuole ch'io vada in palco seco a sentire il suo *Fornaretto*: o con me, o solo. Sarebbe stato viltà recusare. Ci andai rassegnato a partecipare ai fischi che già mi pareva sentire. Ma l'uditorio fu giusto: applaudirono laddove si doveva, de' difetti s'accorsero. Io gli ho detto parte del mio sentimento, ma indarno. [...].²²

Godinu dana ranije Dal'Ongaro je takođe tražio od Tomazea da prisustvuje predstavi ove drame (verovatno u Veneciji), pa je Šibeničanin tim povodom prokomentarisao: „Del *Fornaiuccio* del dall'Ongaro piacquero rappresentati segnatamente i primi tre atti. Lavoro che cerca l'effetto, e in fatto d'arte chi cerca troppo non trova.“²³

A što se tiče *Dalmatinaca* napominjemo da u Nacionalnoj centralnoj biblioteci u Firenci postoje pisma Tomazea i Dal'Ongara koja osvetljavaju donekle prilike nastanka ove toliko kritikovane drame sa slovenskom tematikom. Na osnovu priloženog pisma bez datuma (za koje pretpostavljamo da je iz 1844. godine) dobija se utisak da je Tomazeo više puta imao prilike da pročita *Dalmatince*, pa je, očigledno nezadovoljan sadržajem i strukturom drame, a pre svega prikazom Skjavona kojima Dal'Ongaro nije uzvraćao književno dostojanstvo, ovako prokomentarisao:

²⁰ V.: F. Dall'Ongaro, *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866, str. 107-115.

²¹ *Isto*, str. 107: „Pesnik je iskoristio sve elemente koje mu je javnost sugerisala, i zamislio je sve ostalo.“

²² N. Tommaseo, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, s. I., Giulio Einaudi Editore, 1946, III ed., str. 374 (verovatno 20-21/09/1845): „Dal'Ongaro hoće da ja idem u ložu sa njim da prisustvujem izvođenju njegove drame *Il Fornaretto*: ili sa mnom, ili sam. Bilo bi podlo odbiti. Otišao sam tamo pomiren s tim da ću učestvovati u zvižducima koje mi se već činilo da čujem. Ali slušaoci su bili pravedni: aplaudirali su tamo gde je bilo potrebno, a nedostatke su приметili. Ja sam mu rekao deo svog mišljenja, ali uzalud.“

²³ *Isto*, str. 353 (13/09/1844): „Od Dal'Ongarovog *Fornajuča* svidela su se naročito prva tri čina. To je rad koji zahteva izvestan dojam, a u umetnosti ko traži isuviše malo nade.“

Ripenso al tema del vostro dramma: e mi dispiace che abbiate scelto uno Schiavone ad eroe. Fosse certo il fatto, e la ragione del fatto, pur pure. Ma se voi lo dipingete con neri colori voi calunniate una nazione infelice: se l'abbellite, alla moralità fate torto. Né vale che gli mettiate a canto altri Schiavoni mansueti: codesto è un rappezzo. Poi (e questo è l'importante) tranne la scossa teatrale e lo scopio non ci veggo dramma, cioè insegnamento che valga a educare, e nobilitare l'affetto. Questo ch'è vizio intrinseco del primo tema, non lo cercate di grazia e bello studio nel secondo. Scusate l'ardire ed amatemì.²⁴

I u sledećem pismu Tomazeo je oštro kritikovao Dal'Ongarov izbor Skjavona Nika za podmetača požara:

[...]

Del vostro dramma non ho saputo dir chiaro il pensier mio. Non intendo (Dio mene liberi) che i personaggi teatrali abbian a essere idealmente perfetti: intendo che, quando s'inventa, s'abbia a inventare, piuttosto, cose che onorino la nazione, e l'umana natura. E di codesto Schiavone voi non sapete perché desse fuoco a un legno; e non si sa nemmeno, se lo Schiavone abbia deliberatamente appiciato il fuoco. Perché dunque immaginare un delitto, e a carico d'una nazione infelice, che gli Italiani disprezzano come selvaggia, e selvaggia in certo singolar modo, misto d'orribile e di ridicolo, che non s'è visto mai se non nell'immaginazione di codesti italiani – come se gli Italiani del secolo decimonono avessero diritto di dispregiare nazione nessuna? Voi che amate e stimiate l'infelice Dalmazia, perché *tu quoque*? E notate che, foss'anco vero il fatto, sarebbe inverosimile la ragione del fatto. Io so di donne francesi malamente amate da' Dalmati: so di donne Dalmate sposate legittimamente da uomini italiani o francesi, e che forse li canzonarono qualche poco: ma di donne dalmate sedotte da uomini Francesi, e tradite, non so. E la ragione è chiara. Le donne dalmate per uomini francesi sono o troppo semplici o troppo savie o troppo inamabili o troppo robuste. Fate una cosa; ve ne prego in nome d'un popolo abbastanza infelice: date agli eroi del dramma altra patria. Il mondo è grande.²⁵

²⁴ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Tomm. 73.33: „Ponovo mislim na temu vaše drame: i žao mi je što ste izabrali jednog Skjavona za junaka. Kad bi bio siguran i događaj, i razlog događaja, pa neka bude. Ali ako ga vi slikate crnim bojama, vi klevećete jedan nesrećni narod: ako ga ulepšavate, moralnosti nepravdu činite. Niti вреди da mu stavite sa strane druge blage Skjavone: to je loš izgovor. Zatim (a ovo je važno) osim pozorišnog potresa i praska tu ne vidim dramu, tj. pouku koja bi mogla da vaspita i oplemeni osećanja. To što je suštinski nedostatak prve teme, ne tražite ga, lepo vas molim, uporno u drugoj. Izvinite na odvažnosti i volite me.“

²⁵ BNCF, Tomm. 73.33 (najverovatnije 1845. godina):

„[...]“

O vašoj drami nisam umeo jasno da kažem svoje mišljenje. Ne mislim (ne daj Bože) da pozorišne ličnosti treba da budu idealno savršene: mislim da, kada se izmišlja, treba da se radije izmišljaju stvari koje odaju počast naciji, i ljudskoj prirodi. A u vezi sa tim Skjavonom vi ne znate zašto je podmetnuo požar na brodu; i niti se zna, da li je taj Skjavon namerno zapalio vatru. Zašto onda zamisliti jedan zločin, i to na teret jednog nesrećnog naroda, koga Italijani preziru kao divlji, i to divlji na nekako poseban način, kao mešavinu užasnog i smešnog, koji je postojao samo u mašti tih Italijana – kao da Italijani XIX veka imaju pravo da preziru bilo koji narod? Vi koji volite i cenite nesrećnu Dalmaciju, zašto *tu quoque*? I pazite, čak i kad bi događaj bio istinit, bio bi neverovatan razlog događaja. Ja znam da ima francuskih žena koje su Dalmatinci grubo voleli;

Dal'Ongaro je verovatno prihvatao Tomazeove kritike i savete i nameravao je da unese neke izmene koje nisu, međutim, u potpunosti odgovarale čuvenom italijanskom pozorišnom glumcu Gustavu Modeni²⁶. U drami *I Dalmati* Gustavo Modena je igrao upravo lik Skjavona Nika²⁷ koji podmeće požar. Dal'Ongaro je bio omiljen Modenin dramaturg („il drammaturgo prediletto di Modena“²⁸). To nije bilo prvi put da je Modena glumio u jednoj Dal'Ongarovoj drami. Čuveni pozorišni glumac je igrao i u drami *Bianca Cappello* i dao je svoj doprinos po pitanju izvođenja dela na sceni²⁹. I mnogo kasnije će Modena tražiti drame po sopstvenoj meri od svog prijatelja: „[...] ma fammi un dramma che s'identifichi con me nella opinione pubblica [...]“³⁰. Dal'Ongaro je bio veoma blizak sa najčuvanijim italijanskim glumcem tog doba i dobro je poznao njegov način glume³¹. U stvari je, kako sam priznaje, dramu *Il Fornaretto* napisao upravo za Modenu još 1844. godine: „Ho scritto a questi giorni un dramma (*Il Fornaretto*) per Modena – Egli l'ha letto, e lo darà nel mese venturo a Venezia. Non sono mal contento di questo lavoro, e Modena m'assicura che andrà bene. Cosa storica, vene-

znam da ima Dalmatinki koje su zakonito udate za Italijane ili Francuze, i koji su ih možda malo izvrgli ruglu; ali za Dalmatinke koje su zaveli Francuzi, i prevarili, to ne znam. A razlog tome je jasan: Dalmatinke su za Francuze ili suviše proste ili suviše mudre ili suviše neljubazne ili suviše krupne. Molim vas da učinite jednu stvar u ime jednog dosta nesrećnog naroda: dajte junacima drame drugu domovinu. Svet je veliki.“

²⁶ Gustavo Modena (1803-1861), italijanski glumac i patriota. U izgnanstvu (Francuska, Švajcarska) se zbližio sa Macinijem, s kojim je sarađivao u organizaciji „Mlade Italije“. Zajedno sa Dal'Ongarom bio je jedan od urednika časopisa „Fatti e Parole“, aktivnog tokom Četrdesetosme u Veneciji. V.: L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca (e poi Francesco Lumachi), 1897-1905; S. D'Amico, *Il tramonto del grande attore*, Milano, A. Mondadori, 1929; T. Grandi, a cura di, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1957; E. Buonaccorsi, *La recitazione del „grande attore“*. *Da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Istituto di Storia dell'arte, 1974.

²⁷ Evo kako Dal'Ongara pozdravlja Modena iz Torina, 25. decembra 1850. godine: „Addio. Saluta tutti e nessuno. Il tuo Nico sempre arrabbiato.“ („Zbogom. Pozdravi sve i nikoga. Tvoj večno besni Niko.“) u: T. Grandi, a cura di, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, vol. XXXVII, 1955, str. 135.

²⁸ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni Editore, 1971, str. 33.

²⁹ *Isto*, str. 74.

³⁰ T. Grandi, a cura di, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, nav. delo, str. 236: „[...] ali napravi mi jednu dramu sa kojom će me u javnosti identifikovati [...].“

³¹ Dal'Ongaro ovako piše o Modeni (L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Città di Castello, S. Lapi Tipografi Editore, 1884, str. 53-54): „Modena [...] non addottrinava il suo allievo. Gli leggeva la parte; gli spiegava il carattere del personaggio che credeva più appropriato a'suoi mezzi, poi lo lasciava libero di interpretarlo secondo che il cuore gliene dicesse. Solamente dopo aver inteso l'allievo tentare un modo ed un altro, se non gli pareva che avesse dato nel segno, diceva: *farei così*. Ma non imponeva mai come indeclinabile il suo consiglio.“ („Modena [...] nije podučavao svog učenika. Čitao bi mu ulogu; objašnjavao bi mu karakter lika za koji je verovao da je najpogodniji njegovim sposobnostima, zatim bi ga pustio da slobodno tumači kako ga je srce vodilo. Tek kad bi primetio da učenik pokušava na jedan ili na drugi način, i ako mu se činilo da nije pogodio, rekao bi: *ja bih učinio tako*. Ali nikad nije nametao svoj savet kao neizbeživ.“). Dal'Ongaro je autor i ode Gustavu Modeni, *A Gustavo Modena. La sera del 21 dicembre*, „La Favilla“, 22/12/1839, a. IV, n. 21.

ta. Non dico di più perché vo' serbarmi anonimo, e avere un giudizio senza prevenzioni dal pubblico [...]."³² Kao primer njihove saradnje i bliskosti navodimo samo da je Modena, s obzirom da drama *Il Fornaretto* na premijeri u Trstu nije bila dobro primljena, s pravom velikog umetnika³³, izbacio čitav peti čin iz drame i takvu je predstavio publici u Milanu, „senza tener conto della costruzione dell'autore.“³⁴

Na sličan način je Modena davao sugestije Dal'Ongaru i u vezi sa dramom *I Dalmati* (koja je prikazivana i pod nazivom *La Danae*), a to se vidi iz Modeninog pisma autoru iz Torina od 12. novembra 1849. godine:

Dal signor avvocato Antonio Bagutti, svizzero e buon italiano, che ti reca questa lettera, riceverai il napoleone d'oro dato alla Ninetta per noi, più il libro della tua brutta commedia [*I Dalmati*] colle annotazioni in margine, come mi chiedesti. Facci le giunte e rimandamelo; incastravi un po' d'anacronismo e fa', se occorre, di Nico e di Dragovich due profeti, purchè n'esca un effetto *palpitant d'actualité*. [...]

Il soggiorno invernale di Lugano ti farà schiccherar prose e versi: là non hai distrazioni; puoi rifare le lettere d'Ortis e commettere altre *Danae*. Addio.³⁵

I iz sledećeg Dal'Ongarovog pisma Tomazeu vidno je da je Dal'Ongaro dr-
žao i do Modeninih i do Tomazeovih saveta:

Caro Tommaseo.

Vi ringrazio della' amichevole vostro consiglio. [...] Del resto il Modena è tanto lontano dall'arrendersi alle mie insinuazioni che non ho potuto, se non per sorpresa introdurre alcune parole che alludono nella *Danae*, al pentimento finale di Nico.³⁶

A na drugom mestu moguće je pročitati da je Dal'Ongaro, na osnovu Toma-
zeovih primedbi, nameravao da izmeni neke elemente drame:

³² A. De Gubernatis, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze, Tipografia Editrice dell'Associazione, 1875, str. 196: „Napisao sam ovih dana jednu dramu (*Il Fornaretto*) za Modenu – On ju je pročitao, i daće je sledećeg meseca u Veneciji. Nisam nezadovoljan ovim radom, i Modena me uverava da će biti dobro. Istorijska stvar, mletačka. Ne želim više ništa da kažem jer hoću da ostanem anonimn, i da od publike dobijem sud bez predrasuda [...]“. I u izgnanstvu je Dal'Ongaro nastavio da piše za Modenu, *Isto*, str. 167.

³³ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, nav. delo, str. 77: „Era questo un segno dell'egoismo del 'maestro' che voleva il teatro a sua immagine e somiglianza.“ („Bio je to znak egoizma 'učitelja' koji je želeo pozorište po svojoj slici i prilici.“).

³⁴ *Isto*, str. 77: „ne držeći do autorove konstrukcije.“

³⁵ T. Grandi, a cura di, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, nav. delo, str. 111: „Od gospodina advokata Antonija Bagutija, Švajcarca i dobrog Italijana, koji ti donosi ovo pismo, primićeš zlatnog napoleona koji nam je dat za Ninetu, kao i knjigu tvoje ružne komedije [*Dalmatinci*] sa opaskama sa strane, kao što si mi zatražio. Ubaci dodatke i pošalji mi je nazad; uvrsti malo anahronizama i napravi, ako je potrebno, od Nika i Dragovića dva proroka, samo da bi se od toga dobio efekat koji bi bio *palpitant d'actualité*. [...]

Zimski boravak u Luganu će te naterati da nažvrljaš prozu i stihove: tamo nema razonode; možeš da ponovo napišeš pisma Ortisa i da počiniš druge *Danae**. Zbogom.“

*Modena ovde aludira na italijanski termin *danni*, „nevolje“, koji bi se donekle rimovao sa naslovom balade *Danae*.

³⁶ BNCF, Tamm. 73. 29 (pismo je bez datuma):

Caro Tommaseo

[...]

Intesi del Jaeger e dello Schiavone. Voi vedrete il dramma prima d'ogni altro, e se vi parrà ingiusto, cambieremo la patria dell'incendiario, o incendieremo lo scartabello – [...].³⁷

Ovo pismo je Dal'Ongaro napisao 7. juna 1845. godine a ubrzo zatim, tj. već 16. ili možda 17. septembra 1845. godine u tršćanskom pozorištu Teatro Filodrammatiko (Teatro Filodrammatico) bila je predstavljena publici drama o Skjavonima, ovaj put pod naslovom *La Danae*, sa Gustavom Modenom; beše to veliko razočaranje i publika nije bila pozitivno primila ovaj pozorišni komad³⁸. Uvrediše se i Dalmatinci i Francuzi. No *La Danae* beše predstavljena i u novembru iste te godine, ali u Padovi, u pozorištu Teatro di Palma (ponovo sa Gustavom Modenom), i tom prilikom je, međutim, padovanska publika srdačno prihvatila slovensku tematiku³⁹. U proleće naredne godine *La Danae* i Gustavo Modena su ponovo doživeli neuspeh, ovaj put u Veneciji u pozorištu Apollo⁴⁰.

Godine 1846, 25. aprila, Dal'Ongarova drama *La Danae* je bila predstavljena i u Zadarskom pozorištu (Teatro di Zara). Izgleda da Gustavo Modena tada nije glumio u predstavi, već je ulogu Nika odigrao Ninfa Priuli, kao što se vidi iz članka u listu „La Dalmazia“ koji donosi oglas o predstavi⁴¹. Iz istog teksta saznajemo da je u Dal'Ongarovoj drami igrala i glumica Adelia Arivabeni (Adelia Arrivabeni), već proslavljena u izvođenju Dal'Ongarove Uske⁴², a da je muziku za dramu, tj. valcer iskomponovao Đovani Salgeti (Giovanni Sal-

„Dragi Tomazeo.

Zahvaljujem vam se na vašem prijateljskom savetu. [...] Uostalom Modena uopšte ne bi podlegao mom dodvoravanju pa sam bio primoran iznenada da ubacim neke reči koje se u drami *Danae* tiču finalnog Nikovog pokajanja.“

³⁷ BNCF, Tomm. 73. 29:

„Dragi Tomazeo

[...]

Razumeli smo se što se tiče Jegera i Skjavona. Vi ćete videti dramu pre bilo koga drugog, i ako vam se bude učinila nepravednom, izmienićemo domovinu palikuće, ili ćemo zapaliti knjižurinu – [...].“

³⁸ G. Caprin, *Tempi andati*, nav. delo, str. 23.

³⁹ P. Zecchini, *LA DANAË. Drame del sig. Dall'Ongaro*, „Giornale Euganeo“, 1845, quad. XI, str. 463.

⁴⁰ G. Caprin, *Tempi andati*, nav. delo, str. 23.

⁴¹ „La Dalmazia“, 2/1846, n. 17, str. 135.

⁴² Radi se o baladi *Usca* („La Favilla“, 06/10/1839, a. IV, n. 10) koja je bila često recitovana na scenama, i koju je Dal'Ongaro više puta objavio u zbirkama svojih pesama (*Poesie scelte*, 1840, 1844; *Fantasie drammatiche e liriche*, 1866). Glumica Adelia Arrivabeni (1818-1847) je glumila Usku u tršćanskom pozorištu Teatro Filodrammatico 1847. godine, kao što se vidi iz prikaza u listu „l'Osservatore Triestino“, 20/01/1841: „Bello era vedere quest 'Usca vestita in compiuto costume morlacco, e l'attrice fingere anche il portamento della persona, gli atti e il gestire proprio delle montanare della Dalmazia.“ („Bilo je lepo videti ovu Usku obučenu u savršenu morlačku nošnju, i glumicu kako se se drži i glumi baš kao goršakinje iz Dalmacije.“).

ghetti)⁴³, brat zadarskog slikara Frančeska Salgetija (Francesco Salghetti). Na ovom mestu se hvale i glumica Adelija Arivabeni i kompozitor Đovani Salgeti koji je, uostalom, bio više puta pozivan na bis, a za Dal'Ongarove *Dalmatince* se navodi sledeće:

Del dramma faremo due sole parole. Noi ringraziamo il Dall'Ongaro dell'affetto e della stima ch'ei mostra sentire pei Dalmati, lo ringraziamo dell'intenzione ch'egli ebbe di rendere onore al nostro nazionale carattere, ma l'ha egli fatto veramente nel suo dramma? Si conveniva a un dalmata al *Nico* leale degli atti primi, l'atroce vendetta dell'ultimo? Attendere lunghi anni, e volare ai confini della terra, a raggiungere il suo abietto nimico, e apertamente affrontarlo poteva egli, non assassinarlo vilmente nè involgere in una strage tanti innocenti.

Per niun modo possono essere scusabili simili azioni, meglio convengono agli eroi dei *Misteri di Parigi*, che a' slavi leali.⁴⁴

Tek 1847. godine je Dal'Ongaro objavio dramu pod nazivom *I Dalmati*. Drami, kao što je već napomenuto, prethode *Notizie storico-critiche sull'argomento di questo dramma* [*Istorijsko-kritičke beleške o temi ove drame*], gde se navodi u vezi sa istorijskim uzrokom osvete: „S'ignora la vera causa del fatto, ma corse voce fosse una vendetta più nazionale che privata.“⁴⁵ Autor je želeo da posveti ovu istorijsku hroniku Trstu, gradu u kome je tada boravio i koji je voleo, i Dalmatincima, odnosno „ai DALMATI, ch'egli ama e stima, [offrendo] la pittura di alcuni caratteri propri di quella forte e generosa nazione.“⁴⁶

Dal'Ongaro potom opisuje istoriju i ulogu nesrećnih i prezrenih Skjavona u odbrani Venecije:

Le storie contemporanee ricordano tutte il singolare eroismo, con cui gl'infelici Schiavoni attestarono il loro affetto alla moribonda repubblica di Venezia. Non si può leggere senza lagrime il magnanimo rifiuto di consegnare al presidio

⁴³ Giovanni Salghetti-Drioli (1814-1868), muzičar iz Zadra. Bio je, kao uostalom i njegov brat, u dodiru sa Tomazeom, Dal'Ongarom i ostalim intelektualcima iz Italije i Dalmacije. V.: L. Benvenia, *Giovanni Salghetti Drioli*, „Rivista Dalmatica“, Zara, III/4, 1903, str. 69-101; G. Praga, *Le relazioni di Niccolò Tommaseo con il musicista zaratino Giovanni Salghetti Drioli*, „Archivio storico per la Dalmazia“, Roma, maggio, 1934, XII; a. IX, vol. XVII, fasc. 98, str. 85-91.

⁴⁴ *Teatro di Zara*, nav. delo: „O drami ćemo reći samo dve reči. Mi se zahvaljujemo Dal'Ongaru na naklonosti i poštovanju koje on pokazuje da oseća prema Dalmatincima, zahvaljujemo mu na nameri kojom je on ukazao čast našem nacionalnom karakteru, ali da li je on to zaista učinio u svojoj drami? Da li je jednom Dalmatincu *Niku*, čestitom u prvim činovima, dolikovala okrutna osveta u poslednjem činu? Da čeka dugo godina, i da odleti na kraj zemlje, i da stigne svog podlog neprijatelja, i da mu se otvoreno suprostavi, on je sve to mogao, a ne da kukavički ubije niti da uvuče u pokolj toliko nedužnih.

Nikako se ne mogu opravdati slične radnje, bolje pristaju junacima *Tajni grada Pariza*, nego odanim Slovenima.“

⁴⁵ *I Dalmati*, str. 9: „Ne zna se pravi uzrok događaja, ali širio se glas da je to više nacionalna osveta nego lična.“

⁴⁶ *Isto*, str. 10: „DALMATINCIMA, koje on voli i poštuje, [nudeći] sliku nekih tipičnih odlika tog snažnog i velikodušnog naroda.“

nemico la bandiera di S. Marco a lor confidata. Si sa di alcuni che la difesero coll'armi alla mano, finchè sopraffatti dal numero e disarmati, si gittarono bocconi sopra la venerata insegna per sottrarla agli oltraggi che l'aspettavano. Questo seguiva a Perasto.

A Palma, una guarnigione di soli ventiquattro panduri con un sergente alla testa, volevano operare una sortita contro i battaglioni francesi, determinati a consecrare all'amata repubblica gli ultimi loro sforzi, le ultime stille del loro sangue. Non ci volle meno che un ordine assoluto del general veneto, per distorli dall'eroica risoluzione. Egli stesso gli fe' disarmare.

Questi fatti, che si ripeterono a un di presso in tutti i luoghi dove esisteva una guarnigione di Dalmati, onorano certamente il Governo veneto, e rispondono agli storici interessati a dipingerlo come abborrito da tutti: ma più ancora di quel Governo onorarono la nazione che voleva salvarlo a suo dispetto delle misere illusioni del tempo e dall'imminente ruina. Oh! Se le sue sorti fossero state affidate in quel tempo ai mal disprezzati Schiavoni, certo Venezia non avrebbe perduta, o almeno avrebbe riacquistata la sua indipendenza!⁴⁷

Očito je da se i u ovom slučaju može reći da „[...] teza o skjavunskoj vjernosti [Veneciji] nije bila prazna 'režimska krilatica'“, kako tvrdi Mate Zorić. „Na svoj način,“ nastavlja Zorić, „Skjavuni su je potvrdili svojom vjernošću *in extremis* kada se agonija tisućljetne Republike pretvorila u smrtni hropac i, uglavnom, kukavičku predaju francuskim osvajačima.“⁴⁸

Dal'Ongaro u nastavku ističe šta ga je navelo da dramatizuje ovaj događaj, i koja se namera krije u *Dalmatincima*:

[...] l'Autore [...] volle almeno dipingere alcuni di quei caratteri. Ecco la vera origine del [...] dramma. Lo scoppio della fregata francese non è che un pretesto, o come a dire l'occasione, di svolgere quest'eroica devozione all'amata repubblica, e questa profonda avversione al giogo straniero. Questi sentimenti spiccano più o meno in tutti i DALMATI che parlano in questo dramma, non disgiunti però dai

⁴⁷ *Isto*, str. 10-11: „Savremena istorija pamti ovo jedinstveno junaštvo kojim su nesrećni Skjavoni potvrdili svoju privrženost umirućoj Mletačkoj Republici. Ne može se bez suza pročitati kako su plemenito odbili da predaju neprijateljskoj posadi zastavu sv. Marka koja im je bila poverena. Zna se za neke koji su je odbranili sa oružjem u ruci, sve dok ih nisu brojno nadjačali i razoružali, bacili su se ničice nad duboko poštovanim barjakom da bi izbegli obeščašćenja koja su očekivali. To se dešavalo u Perastu.“

U Palmi dvadeset i četiri pandura jednog garnizona sa podnarednikom na čelu su želeli da izdejstvuju iznenadni napad na francuske bataljone, odlučni da posvete voljenoj republici svoje poslednje snage, poslednje kapi svoje krvi. Bilo je potrebno tek bezuslovno naređenje mletačkog generala da bi ih odvratio od te herojske odluke. On ih je i razoružao.

Ovi događaji, koji su se ponovili skoro na svim mestima gde je postojao garnizon Dalmatinaca, sigurno su počastvovali Mletačku vladu, i odgovaraju istoričarima koji su zainteresovani da je naslikaju kao omraženu od svih: ali još više od vlade, oni su počastvovali naciju koja je želela da je spasi uprkos bednih iluzija vremena i predstojeće propasti. Oh! Da je njena sudbina bila poverena tada tim prezrenim Skjavonima, sigurno Venecija ne bi izgubila, ili bi barem kasnije ponovo osvojila svoju nezavisnost!“

⁴⁸ M. Zorić, *Hrvat, Skjavun, Dubrovčanin, Morlak i Uskok – kao stereotipi i pjesnički motivi u talijanskoj književnosti*, nav. delo, str. 53.

pregiudizi nazionali, e da quello spirito di vendetta che è pur troppo inviscerato in quel popolo.⁴⁹

Autor tvrdi da je naišao na prepreke, tj. na neprijateljsko raspoloženje od strane Francuza i Dalmatinaca koji su očigledno pogrešno shvatili zamisli ovog dela.

Iako je uzeo Dalmatince za simbol slobode i borbe protiv stranaca, i mada je želeo da bude objektivan, a verujući da bi mogao postići pozorišni efekat „mescolando il bene e il male nelle tinte de' miei personaggi“⁵⁰, autor se razočarao neočekivano lošim prijemom drame upravo od strane Dalmatinaca, i nerazumevanjem prvobitnih namera: „I *Dalmati*, pur riconoscendo la verità de' caratteri, non videro che la catastrofe, e mi chiesero se avessi creduto per avventura onorare la loro nazione attribuendo ad uno di loro l'eccidio della fregata.“⁵¹

Zanimljivi su redovi koji se, pretpostavljamo, odnose na Tomazeove primerce u već navedenim pismima, a u vezi sa dramom o kojoj je reč: „[...] un critico coscienzioso, un critico amico m'accusò d'aver voluto dare nell'incendio il tipo della stirpe serbica.“⁵² Dal'Ongaro je evidentno bio pogođen Tomazeovim rečima kada je pokušao da se opravda: „Io non aveva pensato di rappresentare in un solo il tipo della nazione.“⁵³

Pravdao se autor i Francuzima u vezi sa izborom La Tura, navodeći da Francuzi, kao slobodan narod, ne mogu da shvate šta znači boraviti u jednom gradu (Trstu) u kome su cenzura i policija u stanju da u svakom trenutku ukinu predstavu.

Za nas je značajno i to da se, slično Tomazeu koji se žalio što je živima, odnosno Frančesku Salgetiju posvetio neke svoje radove⁵⁴, i Dal'Ongaro isto tako požalio što je svojim savremenikima namenio ovo delo i zaključio:

Ai morti dunque dedicherò il povero mio lavoro: a quei DALMATI generosi che sparsero il sangue per non soffrire il giogo straniero; [...] degni d'aver avuto a difendere non una sola città peritura, ma una nazione, forse la propria, o quella che avevano adottata, e alla quale sono stretti da tanti vincoli.

⁴⁹ *I Dalmati*, str. 11-12: „[...] Autor [...] je hteo barem da naslika neki od tih likova. Eto pravog porekla [...] drame. Eksplozija francuske regate je samo izgovor, ili recimo prilika, da se obradi ta herojska odanost voljenoj republici, i duboka odbojnost prema tuđinskom jarmu. Ova osećanja se ističu manje ili više kod svih DALMATINACA koji govore u ovoj drami, a koja su nerazdvojiva, međutim, od nacionalnih predrasuda, i od onog duha osvete koji je, na žalost, utemeljen u tom narodu.“

⁵⁰ *Isto*, str. 12-13: „mešajući dobro i zlo u bojama svojih likova“.

⁵¹ *Isto*, str. 13: „*Dalmatinci*, iako su prepoznali istinitost likova, videli su samo katastrofu, i upitali su me da nisam slučajno pomislio da počastvujem njihovu naciju pripisujući jednom od njih pokolj na regati.“

⁵² *Isto*, str. 13: „[...] jedan savesni kritičar, jedan kritičar prijatelj optužio me je da sam u palikući želeo da dam tip srpskog roda.“

⁵³ *Isto*: „Ja nisam imao nameru da predstavim tip nacije samo u jednom čoveku.“

⁵⁴ BNCF, Tomm. 73. 33.

A quelle ombre magnanime consacro l'opera mia, dolente di non poter offrire cosa maggiore.⁵⁵

Godine 1853. izašlo je drugo izdanje drame u Napulju.

1881. godine pozorišna družina Benini-Raspini je postavila na scenu dramu *La Danae* u Anfiteatru Feniče (Fenice) u Trstu⁵⁶.

Drama *I Dalmati* se sastoji od četiri čina; radnja ovog dela koje, istini za volju, „[...] per impostazione ed altri elementi non oltrepassa il livello medio del dramma italiano dell'epoca [...]“⁵⁷, dešava se u Trstu, u domu kapetana Dragovića i na brodu francuske regate. U prvom činu, sastavljenom od 14 scena, saznajemo da kapetan Dragović (Dragovich) nije voljan da dâ svoju kćer Emu (Emma) francuskom pukovniku Enriku La Turu (Enrico La Tour), no ipak želi sreću verenicima. Nico (Niko), pedesetogodišnji vođa mornara kod kapetana Dragovića, i verni prijatelj porodice, uporno se ne slaže sa odobravanjem svog kapetana, i ističe da je oduvek voleo i poštovao mletačku zastavu i Emu Dragović, i da bi krv dao za nju. U međuvremenu francuskom pukovniku stiže poruka da krene još iste večeri da bi stigao svoju diviziju. Tu se dešava preokret pošto je La Tur bio obećao Emi da će ostati u Trstu godinu dana. No La Tur nema nameru da odustane od Eme, pa je ucenjuje i primorava da krene s njim. Ema želi, međutim, da se posavetuje sa ocem. Istovremeno na mesto radnje stiže i pukovnikova žena, grofica La Tur, koju svi smatraju pukovnikovom sestrom. U drugom činu, koji se sastoji od 13 scena, Ema sumnja u vezu između grofice i francuskog pukovnika i poverava se Niku, savetujući mu da ostane uz njenog oca. Kada od grofice saznaje istinu, Ema odlučno odbija Francuza. U međuvremenu Enriko La Tur naređuje grofici da krene za Francusku, a potom dovodi Emu na brod. Niko saznaje da La Tur drži na brodu Eminog oca. U trećem činu (sastavljenom od osam scena⁵⁸) kapetan Dragović odbija da dâ kćer za Francuza i skače u more. Niko i La Tur se bore na brodu, i u borbi Niko ranjava Emu. U četvrtom činu (sedam scena) doktor Guerči (Guerci) pokušava da spasi Emu; Niko želi da je osveti. Ema se tome protivi, ali Niko se prethodno bio zakleo u osvetu. Preobučen u francuskog člana posade Niko se penje na brod i podmeće požar, a eksploziju će videti i kapetan Dragović sa obale.

⁵⁵ *I Dalmati*, str. 14-15: „Mrtvima ću dakle posvetiti svoj jadni rad: onim velikodušnim DALMATINCIMA koji su protili krv da ne bi patili pod tuđinskim jarmom; [...] dostojni što su morali da odbrane ne samo jedan grad koji propada, već jednu naciju, možda svoju, ili onu koju su usvojili, i kojoj su bili bliski mnogim obavezama.

Tim uzvišenim senama posvećujem delo svoje, žalostan što ne mogu da ponudim nešto više.“

⁵⁶ V.: S. Monti, *Il teatro di prosa a Trieste nell'Ottocento, Letteratura e società*, s. l., Palumbo, s. d. (Biblioteca Civica di Trieste, Racc. Patria, 3-3606).

⁵⁷ M. Zorić, *Croati e altri Slavi del Sud nella letteratura italiana dell'800*, „Studia Romanica et Anglica Zagabriensia“, 1972-1973, n. 33-36, str. 164 (52): „[...] po postavi i drugim elementima ne prevazilazi osrednji nivo italijanske drame tog doba [...]“.

⁵⁸ Treći čin se, u stvari, sastoji od sedam scena, pošto u drami koja je objavljena 1847. godine nedostaje jedna, tj. sedma scena.

Kao što je već rečeno, publika je, privučena imenom autora i temom dela, ispunila bila sale gradova Furlanije i Veneta, kao i Zadra, ali je ubrzo doživela razočaranje. Margerita Trabaudi Foskarini (Margherita Trabaudi Foscarini) smatra čak da *Dalmatinci* predstavljaju, što se tiče Dal'Ongarovog dramskog stvaralaštva, u stvari, korak unazad u odnosu na dramu *Il Fornaretto*⁵⁹: Dal'Ongaro je, po njenom mišljenju, neuspešno pomešao ljubav i političku istoriju u svom delu, a osveta Skjavona nije bila shvaćena, odnosno pogrešno je bila protumačena autorova namera da prikaže hrabru odanost Dalmatinaca Mletačkoj Republici i zajedničku borbu Italijana i Slovena protiv tuđinca.

Privlači pažnju i to, međutim, da je Dal'Ongaro, kao i u svojim prethodnim delima, i ovde istakao odlike slovenskog naroda: hrabrost, istrajnost, dostojanstvo, odlučnost i poštovanje tradicionalnih vrednosti kao što su bratimljenje, obećanje i poštenje. Zakletva je, na primer, sveta za Dalmatince. Vidi se to kada kapetan Dragović opisuje svog prijatelja Nika doktoru Guerčiju:

L'amicizia, dite voi? L'amicizia! Vedete Nico, nato con me, vissuto con me, più fratello che servo... un altro me stesso per più di trent'anni... E mi ha lasciato anche lui per non rinunciare ai suoi pregiudizi nazionali, ai suoi principii schiavoni... Ha giurato che il dì delle nozze non resterebbe né anche a Trieste... [...] il suo rozzo cuore ha saputo restarsene dalmata⁶⁰.

Niko je tipični predstavnik ponositih Bokelja, dok kapetan Dragović pokušava s razumevanjem i civilizovanije da gleda na čitavu stvar, prekoračujući Nikovu skjavonsku tvrdoglavost: „Ma tu sei una testa stramba, un orgoglioso, un vendicativo, un vero schiavone.“⁶¹ Niko, međutim, svojim odgovorom ističe dostojanstvo i istrajnost svojih sunarodnika da ne iznalaze kompromisna rešenja sa tuđincima: „Un vero schiavone, capitano, dite bene: noi non abbiamo ancora sottoscritto né pene né tregua con que' ladroni di...“⁶² Dal'Ongaro ističe ovom prilikom ambivalentnost termina *Skjavon* kada Niko uviđa da su obećanja o slobodi i jednakosti lažna: „[...] gran promesse, libertà, eguaglianza, pane e come per tutti... gli schiavoni non più schiavoni, gente ricca, libera, indipendente.“⁶³

⁵⁹ M. Trabaudi Foscarini, *Francesco Dall'Ongaro. Note di critica letteraria*, nav. delo, str. 227.

⁶⁰ *I Dalmati*, str. 24-25: „Prijateljstvo, kažete? Prijateljstvo! Vidite, Niko je rođen sa mnom, živeo je sa mnom, pre mi je brat nego sluga... drugi ja za više od trideset godina. I ostavio me je i on da ne bi odustao od svojih nacionalnih predrasuda, od svojih skjavonskih principa... Zakleo se da na dan venčanja neće ostati ni u Trstu... [...] njegovo priprosto srce je umelo da ostane dalmatinsko.“

⁶¹ *Isto*, str. 31: „Ma ti si jedna čudna glava, jedan ponositi osvetnik, jedan pravi Skjavon.“

⁶² *Isto*: „Jedan pravi Skjavon, kapetane, dobro kažete: mi još nismo potpisali ni patnje ni mir sa tim lopovima...“

⁶³ *Isti*, str. 33: „[...] velika obećanja, sloboda, jednakost, hleba i te kako za sve... Skjavoni, a ne više robovi, bogati ljudi, slobodni, nezavisni.“ *Schiavo* na italijanskom znači „rob“, a tim su terminom bili označavani Sloveni do skora. Up.: M. Zorić, *Hrvat, Skjavun, Dubrovčanin, Morlak i Uskok – kao stereotipi i pjesnički motivi u talijanskoj književnosti*, nav. delo, str. 53: „[...] Skjavuni (Šklavuni, Ščavuni) u Mlecima bijahu kao kod kuće. Njihova mnogobojna nazočnost (ovdje je obavezno navesti i glasovitu obalu Riva degli Schiavoni u središtu Mletaka, koja se kadšto navodi u starim knjigama i kao obala od Hrvatov) na brodovima, trgovima, ulicama i uličicama, piazzettama i poljanama, u oružanoj sili Republike sv. Marka, kurtizanama, pustolovima i šarlataanima – omogućila je i pojavu naročitoga književnoga žargona nazvanog „lo schiavonesco“ [...].“

Za kapetana Dragovića najvažnija je čast njegove kćeri Eme, dok za Nika ona simbolizuje dostojanstvo čitavog jednog ponositog naroda. To zna i Emin otac kada tvrdi: „Un leale dalmata [...] avrebbe dato il suo sangue per San Marco.“⁶⁴ Niko odražava slovensko poštenje i kletvu na kćer svog „pobratima“: „[...] io darò tutto il mio sangue per questa... [Emma], se le sarà torto un capello!...“⁶⁵ Preti zatim La Turu i ističe da je dalmatinska reč sveta („parola dalmata è sacra“).

Francuski pukovnik La Tur je, kao predstavnik civilizovanog sveta, u suštini zapanjen primitivnošću Dalmatinaca: „Ma sono gente questi Dalmati! Quando hai toccato il dito d'una schiavona, bisogna porvi l'anello.“⁶⁶ Isto tako je začuđen kada uviđa da Ema ne uspeva da napusti olako očevo okrilje i da se baci u njegov zagrljaj: „Voi esitate ancora fra il padre e l'amante!“⁶⁷

Obraćajući se Niku, Ema naglašava da namerava da održi zadatu reč i pristane na brak sa Francuzom: „È un contratto sacro, amico mio. Io non ritraggo la mia parola.“⁶⁸ Kada, međutim, svi saznaju da je La Tur već oženjen francuskom groficom, slično Dal'Ongarovoj priči *La fidanzata del Montenegro* u kojoj glavna junakinja Jela biva obećana a zatim prevarena, i Ema u ovom slučaju postaje, kako to doktor Guerči kaže, „Vedova il di delle nozze... Moglie e non moglie...“⁶⁹ Autor je i ovom prilikom pun saosećanja prema svojoj junakinji, pa Ema predstavlja primer izneverene sirotice, baš kao i ostale Dal'Ongarove junakinje, Nizka, Uska, Orsola i Jela. Ema se pita: „Aver io disobbedito a mio padre, rinnegata la causa del mio paese per un traditore?“⁷⁰ Ovde je sadržana autorova preporodna vizija prema kojoj je slovenski narod simbol borbe protiv tiranske moći. Odanost zemlji je osnovna *causa movendi* slobode jednog naroda. A Ema i kada umire misli na svoje poštenje i poručuje Niku: „Cercate... mio padre... Gli direte che muoio degna di lui.“⁷¹ Ubeđen da je Ema zaista na samrti, Niko je još više obuzet željom da se osveti: „Io voglio vederla! Dirle che mi perdoni... vendicarla! – Si vendicarla!“⁷² Kapetan Dragović je ražalošćen: „[...] m'han tolto la mia patria

⁶⁴ *I Dalmati*, str. 39: „Jedan odani Dalmatinac [...] bi dao svoju krv za Sv. Marka.“ Up. Dal'Ongarovu priču *Il capitano Pietro Cunich di Perasto*, „La Favilla“, 12/02/1842, a. VII, n. 3.

⁶⁵ *I Dalmati*, str. 42: „[...] ja ću dati svu svoju krv za ovu... [Emu], ako joj i dlaka s glave bude falila!...“

⁶⁶ *Isto*, str. 55: „Ma kakvi su to ljudi ovi Dalmatinci! Kada dotakneš prst jedne Slovenke, moraš odmah staviti prsten.“

⁶⁷ *Isto*, str. 65: „Vi još uvek oklevate između oca i ljubavnika!“

⁶⁸ *Isto*, str. 77: „To je sveti ugovor, moj prijatelju. Ja ne povlačim svoju reč.“

⁶⁹ *Isto*, str. 85: „Udovica na dan venčanja... Žena, a nije žena...“ Up.: F. Dall'Ongaro, *La fidanzata del Montenegro*, nav. delo, str. 339: „Yella à ora considerata come la vedova di Vlado [...]“ („Jelu sad smatraju Vladinom udovicom [...]“).

⁷⁰ *I Dalmati*, str. 89: „Zar je trebalo da ne poslušam svog oca, da se odrekнем ideala svoje zemlje zbog jednog izdajice?“

⁷¹ *Isto*, str. 139: „Tražite... mog oca... Reći ćete mu da umirem dostojna njega.“

⁷² *Isto*, str. 147: „Ja hoću da je vidim! Da joj kažem da mi oprostite... da je osvetim! – Da, da je osvetim!“

gloriosa. Mi restava una figlia. Era troppo! Me l'hanno tolta anche questa!“⁷³ Kao i sestra devetorice uskoka u Dal'Ongarovo baladi *La Vila del Monte Spaccato*⁷⁴, i ovde Dalmatinka, obraćajući se Niku, oprašta i prepušta presudu Bogu i providenju: „Non sapete che la vendetta appartiene al Signore?“⁷⁵ i „Lasciate a Dio la vendetta“⁷⁶. No ipak je Niko odlučan u svojoj zakletvi da se osveti na brodu: „Io ho giurato di montar sulla *Danae*.“⁷⁷

Svi elementi Dal'Ongarovih preporodnih i slavofilskih stavova su prisutni u ovoj poetskoj rekonstrukciji tog istorijskog događaja. U preseku ove drame moguće je uočiti da s jedne strane autor veliča hrabrost Dalmatinaca, njihovu borbu za slobodu protiv tuđinaca, kao i skjavonsku odanost i odlučnost, a s druge strane, pak, oseća se nota prekora u Eminim rečima u odnosu na preteranu osvetoljubivost koja je po Dal'Ongaru tipična za južnoslovenske narode. Nije slučajno, onda, da se u baladi *La Danae*, u kojoj je Ema narator događaja, u rečima Dalmatinkine oseća autorov komentar i prekora: „Ma non falli la dalmata vendetta, / Che radici nel core avea più ferme.“⁷⁸

U skladu sa tezom o vaspitnoj ulozi književnosti, autor veliča sve nesvesne žrtve koje, kao i Dalmatinka koja prepričava događaj, ispaštaju okrutnu osvetu („crudel vendetta“). A po Dal'Ongarovom shvatanju južnoslovenskog nacionalnog problema, osveta je u ovoj drami lična ali i nacionalna, a žrtava je, veli autor, hiljadu („Le mille vittime“), upravo kao i u srpsko-hrvatskoj narodnoj poeziji⁷⁹, tj. tri puta više od istorijske činjenice. Slično baladi *La Vila del Monte Spaccato*, i ovde pesnik prilagođava komponentu stajaćih brojeva, tipičnih za našu usmenu tradiciju, italijanskom poetskom sastavu: Dalmatinka plače osvetu po dvadeset godina, a oko nje lete stotine duhova koji traže krv i milost. A kao i vila uskoka, i Ema je primorana na kraju da živi sama i da oplakuje žrtve.

U *Dalmatincima* Dal'Ongaro uspeva da opiše i neke porodične odnose karakteristične za Južne Slovence: tako, na primer, na francuskom brodu, među članovima posade nalazi se i topdžija Ivo, Nikov kum („compare“) koji se žrtvovao

⁷³ *Isto*, str. 158: „[...] oduzeli su mi moju slavnu otadžbinu. Ostala mi je jedna kćer. To je bilo isuviše! I nju su mi je odneli!“

⁷⁴ *La memoria. Nuove ballate di Francesco Dall'Ongaro con note storiche*, nav. delo, str. 1-24. Ovu baladu je preveo August Šenoa pod nazivom *Vila uskočka ili postanak bure*, „Vienac“, Zagreb, 1873. V.: M. R. Leto, *Šenoa traduttore di Dall'Ongaro u: L'est europeo e l'Italia. Immagini e rapporti culturali, Studi in onore di Piero Cazzola*, raccolti da E. Kanceff e Lj. Banjanin, Genève: Slatkine; Moncalieri: C.I.R.V.I., 1995, str. 331-338.

⁷⁵ *I Dalmati*, str. 164: „Zar ne znate da osveta pripada Gospodu?“

⁷⁶ *Isto*, str. 171: „Prepustite osvetu Bogu“.

⁷⁷ *Isto*, str. 166: „Ja sam se zakleo da ću se popeti na brod *Danae*.“

⁷⁸ F. Dall'Ongaro, *Fantasie drammatiche e liriche*, nav. delo, str. 111: „Ali nije propala dalmatinska osveta, / Koja je u srcu postojanije korenove imala.“

⁷⁹ V.: T. Maretić, *Stajaći brojevi u našoj narodnoj epici*, „Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena“, JAZU, knj. VII, sv. 1, Zagreb, 1902, str. 32-34.

i krenuo u mornaricu umesto svog sina Stjepa (Stiepo⁸⁰). Njegova je želja da zagrlji svog sina. To je i želja Nika, kao kuma: „Penserñ a te che abbraccierai il tuo Stiepo, e va bene. Un po' il padre, un po' il padrino.“⁸¹

Već je u svojim drugim spisima, *Viaggetto nell'Istria*⁸², *La valle di Resia*⁸³ i *La fidanzata del Montenegro* Dal'Ongaro potvrdio svoj tipično romantički interes za narodnu tradiciju slovenskih naroda. Ni ova drama ne čini izuzetak kada se govori o nošnji Dalmatinaca i podvlači: „Nico sarà vestito alla bocchese.“⁸⁴ Levantinski izgled dopunjuje i oružje – handžar, koga je Dal'Ongaro pomenio i u pripovetki *La fidanzata del Montenegro*⁸⁵. Niko daje handžar Emi, a potom u V sceni III čina „afferra per un braccio Emma, impugna il cangiar ch'ella porta alla cintola, e si scaglia impetuoso contro La Tour“⁸⁶.

Kritike Dal'Ongarovih *Dalmatinaca* dele se uglavnom u dve grupe u odnosu na vreme nastanka drame. U prikazima iz prve polovine XX veka, na primer, naglašava se scenska i dramska slabost dela, nepoklapanje piščevih namera i radnji junaka. Karlo Kurto (Carlo Curto) ističe da u drami *I Dalmati* „c'è racconto, non azione, c'è la psicologia convenzionale d'un romanzo d'appendice, di quelli che chiamiamo appunto „teatrali“. Tant'è vero che egli [Dall'Ongaro] poté indifferentemente svolgere il suo tema in un poemetto lirico narrativo, con spunti drammatici. E vi riuscì meglio.“⁸⁷

Margerita Trabaudi Foskarini je još strožija u svom prilazu *Dalmatincima*: „I caratteri sono poco umani e poco vivi; lo stile, la lingua non naturali, il canovaccio poco verosimile e intessuto di fatti sensazionali; alcune scene sono poste ingenuamente per informare lo spettatore degli avvenimenti e dei sentimenti che risultano quindi più dai racconti che dall'azione.“⁸⁸

⁸⁰ Ime Stiepo se pojavljuje i u Dal'Ongarovoj noveli *Il berretto di pel di lupo*, „La Favilla“, 15/06/1842, a. VII, n. 11, str. 173-182. Ljubomir Durković-Jakšić prevodi naslov kao *Kapa vučestina* (*Njegoševa pripovetka*, nav. delo, str. 35).

⁸¹ *I Dalmati*, str. 156-157: „Misliću na tebe kada budeš zagrljio svog Stjepu, to je u redu. Pomalo otac, pomalo kum.“

⁸² „La Favilla“, 12/08/1838, a. II, n. 2; 16/09/1838, a. III, n. 7; 07/10/1838, a. III, n. 10; 14/10/1838, a. III, n. 11; 16/12/1838, a. III, n. 20; 04/08/1839, a. IV, n. 1; 11/08/1839, a. IV, n. 2; 18/08/1839, a. IV, n. 3; 06/10/1839, a. IV, n. 10; 26/04/1840, a. V, n. 17.

⁸³ „La Favilla“, 19/07/1840, a. V, n. 29; 02/08/1840, a. V, n. 31; 09/08/1840, a. V, n. 32; 16/08/1840, a. V, n. 33; 23/08/1840, a. V, n. 34; i u: *Racconti*, nav. delo, str. 157-184.

⁸⁴ *I Dalmati*, str. 18: „Niko će biti obučen bokeljski.“

⁸⁵ F. Dall'Ongaro, *La fidanzata di Montenegro*, nav. delo, str. 317, 332.

⁸⁶ *I Dalmati*, str. 138: „uhvati Emu za ruku, dogradi handžar koji je ona nosila o pojasu, i žestoko se ustremi na La Tura.“

⁸⁷ C. Curto, *La letteratura romantica della Venezia Giulia (1815-1848)*, Parenzo, Stab. Tip. G. Coana & Figli, 1931, str. 184: „ima priče, ali ne i radnje, ima konvencionalne psihologije tipične za roman feljton, od onih koje nazivamo upravo „pozorišnim“. I istina je da je on [Dal'Ongaro] umeo isto tako da obradi svoju temu u jednom kratkom lirsko-narativnom spevu, sa dramskim delovima. I tu je bolje uspeo.“

⁸⁸ M. Trabaudi Foscarini, *Francesco Dall'Ongaro. Note di critica letteraria*, nav. delo, str. 229: „Likovi su nedovoljno ljudski i nedovoljno živi; stil i jezik neprirodni; splet nije verovatan i

Uopšteno govoreći, smatra se da u drami *I Dalmati* „il tema è quello della fedeltà della Dalmazia a Venezia contro le pretese della Francia [...] in un clima prersorgimentale“⁸⁹, no, nije ipak shvaćen Dal'Ongarov izbor teme koja služi kao književno sredstvo upravo u risordimentalnoj antiaustrijskoj atmosferi. Tih godina je pozorište u Italiji bilo narodnjačko i izražavalo patriotska osećanja. Predominatna tema pozorišnih predstava je bila politička sloboda osvajana u borbi protiv tiranske vlasti⁹⁰. Ukrštanje borbe Slovena sa težnjama Italijana sprovedeno je u ovom slučaju i kroz lik Eme koji je *pastiche*, tj. Ema je Dalmatinka vaspitavana u Italiji, i u sebi sadrži hrišćanska načela i slovenske tradicionalne običaje: „il suo [di Emma] dramma è, quindi, interno alla sua stessa coscienza, fra patriottismo e fedeltà all'uomo amato.“⁹¹ Shodno tome Karlo Kurto zaključuje da u romantičkoj baladi *Danae* „il carattere slavo si confonde [...] felicemente con l'italiano.“⁹²

Nešto drukčija je poduža ocena Pjervivijana Cekinija (Pierviviano Zecchini), iz 1845. godine⁹³, koji smatra da se Dal'Ongaro držao naročito razvoja likova i upravo sledeći ovaj autorov princip

noi vediamo un po' alla volta spiegarsi il carattere dello Schiavone, ed essere qual è di fatto: religioso, semplice, coraggioso e prudente, sincero, tutto pieno d'affetto, apprezzatore dell'amicizia più che della parentela, grave, tenace de' propositi fatti, osservatore fedele della promessa, ed abborrente dal tradimento, purché si voglia credere, che il travestirsi per compiere una vendetta, sia un mezzo d'offesa, non un tradimento. Anche la giovine dalmata brilla in questo nobile componimento di tutte le doti proprie alle donne della sua nazione, vale a dire dell'intrepidezza nell'affrontare i pericoli armandosi d'un pugnale per sventare insidie d'un ardito soldato, della mansuetudine dell'animo nel sottomettersi languendo ai consigli del padre e a quelli del servo [...]. Che se aggiungi a quest'animata pittura del carattere Serbico in generale, quello di considerare amico il servo stesso, e di chiamarlo fratello [...], tu non puoi allora che sentire una dolce compiacenza nel vederti spettatore d'una scena non meno istruttiva che dilettevole, e dilettevole specialmente perché istruttiva: in quanto ne svolge tutt'i germi di un alto e forte sentire.⁹⁴

protkan je senzacionalnim događajima; neke scene su naivno ubačene da bi obavestile gledaoca o događajima i osećanjima koji su evidentni pre iz priče nego iz radnje.“

⁸⁹ G. Pullini, *Il teatro italiano dell'Ottocento*, nav. delo, str. 81: „tema je odanost Dalmacije Veneciji protiv zahteva Francuske [...] u jednoj prersordimentalnoj klimi“.

⁹⁰ *Isto*, str. 80.

⁹¹ *Isto*, str. 81: „njena [Emina] drama je, dakle, u njenoj savesti, između patriotizma i odanosti voljenom čoveku.“

⁹² C. Curto, *Di alcune relazioni culturali tra l'Italia e la Jugoslavia*, „La Vita Internazionale“, 05/12/1920, a. XXIII, n. 23, str. 535: „slovenske odlike se uspešno kombinuju sa italijanskim.“

⁹³ P. Zecchini, *LA DANAE. Dramma del sig. Dall'Ongaro*, nav. delo, str. 463-467.

⁹⁴ *Isto*, str. 463-464: „mi vidimo postepeno kako se razvija lik Skjavona kakav je zaista: religiozan, jednostavan, hrabar i oprezan, iskren, pun ljubavi, poštuje prijateljstvo više nego rodbinu, ozbiljan, uporan u određenim odlukama, verno održava obećanje, i zazire od izdaje, samo ako hoćemo poverovati, da je prerusavanje da bi se osveta izvršila, bilo sredstvo napada, a ne

Cekini smatra da je na taj način Dal'Ongaro postigao uzvišeni cilj umetnosti, i primećuje da su *Dalmatinci* drama i o odnosima iskvarenog zapadnog sveta prema primitivnim civilizacijama i jednostavnim, poštenim narodima kao što su Sloveni: „Questi sacrilegi di un uomo posti a confronto con le virtù d'una nazione, rappresentata [...] in un semplice marinaio, servono a farci tutt'altro che sprezzare la specie, ma l'individuo, il quale quando se n'è reso colpevole, è troppo giusto che sia anche colpito dell'indignazione universale.“⁹⁵

Ono što ovaj kritičar ne odobrava jeste upravo osveta Skjavona („La vendetta dello Schiavone“) koja mu se čini ličnom i varvarskom, a koja vređa moralnu lepotu drame. Konceptija osвете nacije ne opravdava osvetoljubivost priprostog Dalmatinca, jer „solo un selvaggio poteva credere quella vendetta nazionale, un selvaggio che dalla sua barbarie si fa diritto.“⁹⁶ Za razliku od Dal'Ongarove teorije da predstavi u svojim dramama svet onakav kakav je, sa svim svojim vrlinama i manama, Cekini smatra da bi drama trebalo da bude poučna lekcija, a ne stranica istorije, tj. trebalo bi da predstavi civilizovane a ne varvarske običaje, jer i zlo ako je predstavljeno neka bude sredstvo vaspitanja ka dobrom⁹⁷.

Sličnog je mišljenja i sastavljač mletačkog lista „Il Gondoliere“, inače Dal'Ongarov prijatelj i saradnik Đuzepe Volo (Giuseppe Vollo), poreklom iz Istre, koji je godinu dana kasnije objavio svoj članak⁹⁸ u vezi sa predstavom drame *La Danae* u venecijanskom pozorištu Apolo (Apollo) 18. maja 1846. godine. Đuzepe Volo oštro optužuje Dal'Ongarovu predstavu primitivnih običaja na sceni pozorišta civilizovanog naroda i savetuje autoru: „-Andate alle Bocche, cioè andate a far rappresentare quelle vostre pazzie alle Bocche ed... Montenegro, là ai figliocci appunto di *Nico*, uno degl'imprudenti di Perasto, e non... non a noi, cospettaccio!, a noi figli de' nostri padri gente civilizzata e pulita.“⁹⁹

Ovaj kritičar ne prihvata da jedan „okrutni Morlak“ („feroce Morlacco“) može da se baci na Francuza, Napoleonovog vojnika, niti da taj isti „pobesneli

izdaja. I mlada Dalmatinka sjaji u ovom svom plemenitom stavu sa svim vrlinama tipičnim za žene svoje nacije, tj. neustrašivost kada ide u susret opasnosti naoružavši se bodežom da bi osujetila podmuklosti drskog vojnika, krotkost duše kada se pokorava iznemogla savetima oca i slugu [...]. A kada dodaš ovoj živoj slici srpskog lika uopšte, to da za prijatelja smatraju i samog slugu, i da ga zovu bratom [...], ti ne možeš onda a da ne osetiš jedno blago zadovoljstvo što vidiš sebe samog kao gledaoca jedne scene toliko poučne koliko zabavne, i zabavne baš zbog toga što je poučna: pošto razvija sve zametke jednog uzvišenog i snažnog duha.“

⁹⁵ *Isto*, str. 404: „Ova svetogrđa jednog čoveka upoređena sa vrlinama nacije koja je predstavljena [...] u jednom jednostavnom mornaru, služe upravo da ne preziremo tu vrstu, već pojedinca koga, u trenutku kad postaje krivac, sasvim pravedno obuzima univerzalna srdžba.“

⁹⁶ *Isto*, str. 465: „samo je jedan divljak mogao da poveruje da je to nacionalna osveta, jedan divljak koji smatra da ima pravo na varvarstvo.“

⁹⁷ *Isto*, str. 465-466.

⁹⁸ G. Vollo, il compilatore, *Teatro Apollo*. „*La Danae*“ di F. Dall'Ongaro, „Il Gondoliere“, 23/05/1846, a. XIV, n. 21, str. 329-331.

⁹⁹ *Isto*, str. 329: „-Idite u Boku, tj. idite da predstavite te svoje ludosti u Boku i... Crnu Goru, tamo, upravo *Nikovim* kumićima, koji je jedan od neopreznih Peraštana, a ne... ne nama, grom i pakao! Nama, sinovima svojih očeva koji su ljudi civilizovani i čisti.“

Skjavon“ („indiavolato Schiavone“) ima pravo da ubije Emu: „Quest’ammazzar le padrone per salvare ad esse l’onore, vedete, si userà in Morlacchia, ma noi, noi non lo vogliamo vedere neppure sopra la scena.“¹⁰⁰

Posle opisa Eme, „*vero sangue schiavone*, cioè di razza ancor vergine“¹⁰¹, Đuzepe Volo kritikuje scenario drame, nedostatak tzv. umetničke pauze jer događaji slede isuviše brzo, te poručuje Dal’Ongaru: „Ma già il pubblico ha sentenziato. Imprudente! Ve la siete voluta.“¹⁰²

Za nas je zanimljiva i činjenica da je ovaj isti Đuzepe Volo autor članka *Matteo suonator d’organetto* [*Mateo svirač orguljica*]¹⁰³, koji se samo nekoliko meseci ranije pojavio u istom listu, i u kome se pominju neki Dal’Ongarovi stiho-vi, a uz krupnu, priprostu Dalmatinku, jedna od ličnosti u priči je upravo razboj-nik Nico.

Dal’Ongarova drama je dakle, kao što se vidi iz priloženog, bila neuspeh. Osim ponekog izuzetka, ni publika, ni većina ondašnjih kritičara nije, na žalost, shvatila da Dal’Ongarova namera nije bila da negativno predstavi Skjavone, niti da time vređa svoje sugrađane, već da prilagodi jedan događaj iz prošlosti – uz isticanje hrabrosti i odvažnosti Južnih Slovena, kao i borbu slovenskih naroda za nezavisnost – tadašnjim aktuelnim prilikama, a u sklopu opšte preporodne atmosfere italijanskog Risordimenta.

Persida Lazarević Di Giacomo

I DALMATI DI FRANCESCO DALL’ONGARO

Riassunto

Il lavoro dell’autrice presenta la vicenda del dramma *I Dalmati* (1847) di Francesco Dall’Ongaro (1808-1873). Riferito ad un evento storico realmente accaduto – l’esplosione della nave francese *Danae* tra il 5 e il 6 settembre 1812 nel porto di Trieste – il dramma si inserisce, insieme alla ballata *La Danae* dallo stesso soggetto, nella cosiddetta „letteratura schiavonesca“. Messo in scena nel 1845 a Trieste (con Gustavo Modena nel ruolo dello schiavone Nico che mette il fuoco alla nave), il dramma fu un vero e proprio fiasco e non riscontrò successo né tra il pubblico zaratino né tanto meno nella critica coeva che lo giudicò poco realistico e non apprezzò la presentazione degli schiavoni da parte di Dall’Ongaro.

¹⁰⁰ *Isto*, str. 330: „To ubijanje gospodarica da bi im se sačuvala čast, vidite, verovatno je uobičajeno u Morlakiji, ali mi, mi to ne želimo da vidimo ni na sceni.“

¹⁰¹ *Isto*: „*prava skjavonska krv*, još uvek netaknuta.“

¹⁰² *Isto*, str. 331: „Ali publika je već presudila. Neoprezni ste! Sami ste to tražili.“

¹⁰³ „Il Gondoliere“, 21/02/1846, a. XIV, n. 8, str. 120-128.

ВАСИЛИЈЕ Ђ. КРЕСТИЋ (Београд)

Теодор Павловић и српска црквена јерархија

САЖЕТАК: Рад је посвећен односима Теодора Павловића, покретача *Србског народног листа* и *Србских народних новина* и српских црквених великодостојника. Посебна пажња поклања се раздобљу неспоразума и сукоба када након Стефана Станковића митрополит постаје Јосиф Рајачић, и који траје до револуције 1848. године.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна периодика, српска црквена хијерархија, Теодор Павловић, Јосиф Рајачић, *Србски народни лист*, *Србске народне новине*.

Када је Павловић најпре покренуо *Србски народни лист*, а касније и *Србске народне новине*, био је у добрим и пријатељским односима са српским црквеним великодостојницима, посебно с митрополитом Стефаном Станковићем, с којим се чак саветовао и договарао о појединим заједничким национално-политичким акцијама, о томе кад, шта и како да пусти у своје новине и о неком важном питању обавести српску јавност. Кад је после Станковића митрополит постао Јосиф Рајачић, Павловић је и с њим желео да сарађује и одржава добре и присне односе. Да је то тачно сведочи Павловићева молба, којом је од новоизабраног митрополита тражио да му помогне не само „свагда пожеланим“ мудрим саветима, него да се као народни мецена и архипастир прихвати покровитељства над *Србским народним листом* и помогне његово издавање.

Рајачић није изишао у сусрет Павловићевој молби. Штавише, чим је постао митрополит односи Павловића са јерархијом из основа су били поремећени. Односи са јерархијом после смрти митрополита Станковића били су толико рђави да је Павловићу и његовим новинама највећа опасност запретила баш из Сремских Карловаца, из српског Сиона.

Међу првима из редова вишег свештенства, изузимајући Рајачића, против њега и његових новина дигао је глас горњокарловачки владика Евгеније Јовановић. Још за живота Стефана Станковића он се жалио на Павловићево писање о њему и његовом раду, али је тада све то остало без последица. Децембра 1842. Јовановић се потужио Рајачићу да је Павловић и њега и

пакрачког епископа напао у *Листу*. Ожалошћен и огорчен због тога, он је написао: „[...] Мишљу, тако за званије моје здје исполњаемоје, ашче не похвали, то ни похужденија [не] заслужић“. Упркос томе, жалио се он, Павловић и његов *Лист* „не престајут глаголи хулнија глаголати“. Праве разлоге незадовољства Павловићевим новинарским радом владика Јовановић је изнео овим речима: „Ја довољно писах којекад Павловичу учреднику, да престанет печатати таковаја во новинах своих, и јерархију исправљати, зане то не творит нитко во новинах својих. Обаче у нас јест прјамаја анархија во вешчех сих; пишетсја и печатаетја во новинах, во календар, о исправленији нашеја литургии, поправленији јерархији, поставлении протопрезвитеров, уреждении консисториума сремскаго, монастиреј, даже и самија промјени намјестников etc, etc.“ Јовановић је нагласио да би му било веома жао да Срби изгубе новине и да управо стога против њих неће ништа да предузима. Међутим, писао је он даље Рајачићу, „обаче покорњејше прошу, да бисте Ваше Преосвјашченство изволили опомјенути цензора нашего, да сичевија вешчи не дает печатати во новинах наших, ниже срамотити вообщче архиереи нашја. Негли Вас болше послушает; аз бо довољно писах коекад но успети не могах“.

После ових жалби владике Јовановића против уредника српских новина дигао је глас и владика далматински Јеротеј Мутибарић. Незадовољан писањем *Новина* и *Листа*, Мутибарић је 1845. године против Павловића покренуо судски поступак. Према обавештењу Евгенија Ђурковића, огорченог Павловићевог противника а Рајачићевог поузданика, и темишварски владика Пантелејмон Живковић не само да није марио, него је мрзео уредника српских новина. Неки свештеници били су увређени Павловићевим писањем о цркви и свештеним лицима па су тражили од Рајачића да испослује забрану даљег излагања његових новина.

Понајгоре и најопасније за Павловића и његове новине било је то што је и Рајачић, попут Јовановића, Мутибарића, Живковића и других јерарха, био незадовољан правцем његовог писања, нарочито тиме што се *Листом* и *Новинама* уплитао у послове који су спадали у надлежност цркве, што је те послове општенационалног интереса износио пред јавност, што их је од црквених чинио народним и што се усуђивао да критикује и цркву и рад оних који су њоме управљали. Иако добар православни верник и поштовалац српске цркве и њене прошлости, Павловић је из просветитељских разлога, ради бржег културног напретка свог народа, у новим друштвеним односима и политичким приликама, новинама чинио оно што је у своје време радио његов учитељ Доситеј Обрадовић, и што ће, после слома Бахова апсолутизма, чинити Светозар Милетић, који се, када је реч о борби с јерархијом око питања црквено-школске аутономије, може сматрати правим следбеником Теодора Павловића. Када се то има у виду, онда је јасно да је сукоб између Рајачића и Павловића био неизбежан. Ауторитативан верски поглавар, Рајачић је на све надлежности цркве и јерархије гледао као на неку

врсту феудалног поседа. У тај посед нико није смео заћи, нико га није смео такнути без његове дозволе, без његовог знања и његовог позива. Међутим, Павловић је баш то учинио. Јавним расправама о питањима која су спадала у надлежност цркве он је угрозио и ауторитет јерархије. Како јерархија није била спремна та права да испушта из руку, нити да их са неким дели, чему је у име народних потреба тежио Павловић, природно је што Рајачић, као поглавар цркве, њиме и његовим новинама није био задовољан. Да је то тачно недвосмислено потврђује чињеница да је Рајачић материјално помогао оснивање листа *Пештанско-будимски скоротеча*, који се појавио два месеца уочи његовог избора за митрополита, и то с очигледним задатком да га хвали, слави и популарише, како би у изборној конкуренцији изашао као победник. Тај Рајачићев књижевно-забавни лист, који је од првих дана показивао жељу да се бави и политиком, одмах се ухватио у коштац с Павловићевим *Новинама*, иако оне нису писале ништа против Рајачића и његовог избора за поглавара српске цркве, али га нису ни препоручивале. Чак и онда када се повела права новинарска битка између Павловићевих листова и *Скоротече*, када је Рајачић на све стране разашилъао тај лист својим пријатељима, а учитељима, катихетама, школским надзорницима и свештеницима препоручивао да се на њега претплате – Павловић се трудио да не прекине све нити са митрополитом. Готово у исто време када је одвраћао читаоце од претплате на *Скоротечу*, чиме се морао замерити Рајачићу, јер је писао да тај лист расипа злобу, пакост и грубе личне увреде, децембра 1842. обавестио је митрополита да је спреман на сарадњу. Са пуно такта и поштовања Павловић је писао: „Ја би као Србин, по мојим одношенијама к Кнежевству нашем, по мојим топлим жељама напредна благостојанија нашег, по брижљивом старању о развиту народности наше, и особито по осећањима колико мање може бити познато Вам, толико више истиност почитанија мојега спрема лица Вашег Високопреосвјаштенства, много и много Вам писати имао. Но с једне стране, као незватом види ми се неприлично и непристојно досађивати Вам, а с друге стране и не да се свашта писму повјеравати, као што не може све што човек хоће, на маломе листу ни сватити [...]“

Ни ова понуда Павловића, као ни она раније, није уродила жељеним плодом. Рајачић њега није подносио и избегавао је са њим сваку везу и сарадњу. Колико га митрополит није трпео, или боље, колико га је мрзео, види се и по томе што је радо читао писма уредника *Скоротече* да је Павловић нитков, да га треба „у врећу пак у Дунав с њиме“ и да је готово уживао када је сазнао да је Павловић од извесног Павла Живковића добио ћушке.

Та Рајачићева мржња није настала само као резултат различитих погледа на улогу цркве и јерархије у културном, просветном и политичком животу Срба. Павловић се смртно, неопростиво и за сва времена замерио Рајачићу што је, као посланик Народно-црквеног сабора, на изборима за митрополита подржавао кандидатуру будимског владике Платона Атанацковића, што је са њим стварао „лигу безобразних“, како су Рајачићеви најближи сарад-

ници називали Павловића, Атанацковића и све који су уз њих пристајали. Рајачићеву мржњу према Павловићу није умањило ни то што је он у одсудном тренутку, када је било јасно да његов кандидат, владика Платон, не може постати митрополит, гласао за Рајачића. Повређене сујете, до сржи увређен што Павловић није подржавао њега него Атанацковића, Рајачић га је уписао у своју црну листу и против њега повео борбу до уништења.

Главна оруђе у борби против Павловића био је *Скоротеча*. Кључни човек Рајачићев у тој борби мање је био формални власник и уредник *Скоротече* Димитрије Јовановић, а више Евгеније Ђурковић, познати пештански адвокат, врховни надзорник српских народних школа и истакнути противник Вука Караџића. Он је водио праву хајку против Павловића. Код Рајачића је распаљивао и иначе жестоку мржњу против Павловића, а на све стране тражио је начине да том српском новинару напакости, да га увреди, да му нанесе неко зло и да стане на пут сваком његовом јавном раду. Како је Павловићу био веома наклоњен цензор Јован Суботић, Ђурковић је интригирао и против њега, јер колико је он био попустљив према *Листи* и *Новинама*, толико је био строг према *Скоротечи*. Када је Суботић у својству цензора 1843. забранио *Скоротечи* да објави један Рајачићев говор, налазећи да у њему има и политике, Ђурковић га је назвао идиотом, а у свему је видео пакост и малицију Павловићеве „лиге“ само зато што Ђурковић, Рајачић и њихове присталице нису имали речи похвале за будимског владика Атанацковића и за његов рад. Са циљем да се отараси Суботића, као цензора, Ђурковић је тражио од Рајачића да се заузме за то да он постане нека врста цензорског надзорника, да прати Суботићев рад, и ако примети да нешто није у реду, то одмах да пријави Цензуралном централном колегију. То је једини начин, написао је Ђурковић Рајачићу, да „нас и наш рад од многих нападенија и пакости сачувам“.

Што је време више одмицало, сукоб између митрополита Рајачића и Павловића све више је избијао пред јавност. Када битку није могао да избегне, Павловић се у њу упустио, јер је знао да је његовим противницима циљ да му избију из руку најјаче оружје, *Лист* и *Новине*. Како њих није хтео да се лиши, јер су они постали смисао његовог живота, а више није могао ни смео да ћути и трпи, када је исцрпео средства која су могла довести до измирења, прешао је у напад. На скупштини Матице српске из 1843. године, у својству Матичиног секретара, у свечаном говору, оптужио је свештенство да „ни умно ни материјално“ не потпомаже српску књижевност, а од митрополита је тражио да се код свештенства заузме за српску књигу. Рајачић је ту тужбу одбацио као неосновану, а његов *Скоротеча* није пропустио прилику да удари по Павловићу. Са циљем да се Павловић компромитује пред српском јавношћу, да се онемогући као новинар и јавни радник, *Скоротеча* се претворио у полигон најтежег артиљеријског оруђа, које је непрестано сипало ватру на *Лист* и *Новине* и на њиховог власника и уредника. Интересантно је да је тај Рајачићев лист у исто време постао стечи-

ште присталица Вука Караџића, хрватских илираца и свих других са којима је Павловић био у сукобу. Противници илиризма и Вука Караџића, Ђурковић и Рајачић створили су око *Скоротече* неку врсту коалиције, коју нису обједињавале никакве исте или сличне идеје, национално-политичке или културно-просветне тежње, него заједнички непријатељ.

Покушај да се помоћу *Скоротече*, обједињавањем свих Павловићевих непријатеља, угуше *Новине* и *Лист* – није успео. Од првог дана *Скоротеча* је наишао на слаб одзив претплатника па је престао да излази 17. јула 1844. године. Тим неуспехом митрополит Рајачић није био обесхрабрен. Он није одустао од намере да стане на пут Павловићевој јавној делатности и угуши његов *Лист* и његове *Новине*. На то га је подстицао и политички истомишљеник Евгеније Ђурковић. Крајем септембра 1845. године он је написао митрополиту: „Ваша Екселенција изволили сте ми казати, да сте наложили, да се све непристојности из Павловичеви новина изваде, и ви ћете то високајшему месту предати, да се новине из такови руку изваде, или друга цензура постави; а не – Суботић цензор, који је његов практикант био, и који сам за новине ради. Ако имате та дата, и досад јошт никакав корак чинили нисте, онда молим да бисте милост имали та дата мени саопштити – нужно знања и потребленија ради. *Морамо предворити, да се новине из ти гадни руку пре сабора изваде, јербо ће бити буне, биће неугодија, немира и гањања; а највише против свјаштенства.*“

Да би борба против Павловића и његових новина била што успешнија, Ђурковић је тражио од Рајачића да се заузме на највишем месту: код цара, палатина, канцелара и других, да своје људе понаместа на боље, значајније и утицајније положаје и потом их користи у борби против Павловића. На захтев Рајачића и Ђурковића, црквене и школске власти су у својим подручјима забрањивали претплаћивање на *Лист* и *Новине*, правдајући то „тиме што, тобоже, не одговарају своме натпису, што су пристрасне, што као једине монополишу себи право на вести и новине, што се 'мало баве отечественим стварима' и што се не држе никаквих граматичких правила, те тиме коче развијање свога језика“. Узалуд је Павловић све те приговоре „одбијао као клевету и освету зато што шиба црквене власти“. Последице су биле те да се број претплатника на *Лист* и *Новине* знатно умањио.

У тој за Павловића и његове новине тако непријатној ситуацији, Рајачићу и Ђурковићу придружио се и Јован Хацић. Бољег и квалификованијег човека од Хацића Рајачић и Ђурковић нису могли пожелети. Како су убрзо по престанку *Скоротече* помишљали на оснивање политичког листа, то су у Хацићу сада нашли најподеснију личност за покретање и уређивање новина.

Нови лист, под именом *Обште новине србске*, излазио би у Новом Саду у другој половини 1846. године. Главни задатак *Обштитих новина србских* био би да се бори против Павловића и његових листова. Чим је Павловић сазнао за намере својих противника, повео је против њих и њихових новина

и јавну и тајну акцију. То није чинио само из страха од конкуренције, стога што се у њему „родила суревњивост, завист и бојазан да не изгуби и оно мало претплатника с којима је једва животарио“, нити зато што се „озбиљно уплашио“ својих противника. Борбу коју су му наметнули Рајачић и Ђурковић, а у коју су сада увукли и Хаџића, морао је наставити ако није хтео да жртвује и *Лист* и *Новине* и да стави тачку на своју јавну делатност. Да су његови противници хтели да оснују лист и, на основу другачијег програма од оног који су заступале његове новине, поведу часну супарничку борбу, онда би се Павловићу с разлогом могло пребацити што је поред јавне водио и тајну борбу против Рајачића и његове дружине. Међутим, та дружина ишла је на његово уништење, она је тражила његову политичку смрт и, да би га за сва времена ућуткала, служила се свакаким, па и оним не много часним закулисним радњама.

Угарско намесничко веће и Дворска канцеларија из више разлога нису били склони да Хаџићу дозволе издавање новина. Иако те мађарске установе нису имале ништа против самог Хаџића, кога су топло препоручили Рајачић и Ђурковић, сматрале су да дозволу за издавање новина не треба дати стога што би се у Новом Саду тешко могао наћи један непристрастан и поуздан оцењивач листа. Премда су с Павловићем и његовим новинама биле незадовољне и аустријске и мађарске власти, јер су знале да је он исувише Србин, који мало мари за бечке и пештанске интересе, оне су сматрале за излишно да поред Павловићевих Срби добију још једне новине и тиме даду повода и другим народностима да пођу истим путем.

Што су власти више отезале с издавањем дозволе за Хаџићеве новине, Рајачић и Ђурковић су били нестрпљивији у жељи да се што пре ослободе Павловића. Због тога су одлучили да против њега остваре онај план о којем су размишљали још 1845. године. Почетком јануара 1848. Рајачић се ради тога обратио архимандриту манастира Гргетега Арсенију Стојковићу износећи да: читаоци тзв. *Народних новина* лако могу увидети како њихово уредништво од пре извесног времена, као неки свој задатак да је себи поставило да на личност архијереја, свештеника и на монашке особе, као и на црквене институције: црквене судове, црквени устав и црквено уређење засновано на народним привилегијама и рескриптима царским потврђено, непрестано напада, извргава руглу и шири мржњу читалаца на свештенство. Ми смо се надали, написао је Рајачић, да ће уредништво поменутог листа престати с том необузданошћу и развратним нападима, те нисмо предузимали крајње мере. Но пошто видимо да оно не престаје с нападима, но све више и више се устремљује на цркву, *морамо предузети мере да га ућуткамо, јер смо изгубили стрпљење*. Да бисмо могли против уредништва *Сербских новина* предузети потребне мере, неопходно је из тих новина повадити све чланке у којима се нападају црква, црквени представници, црквени судови и устави, те их превести на латински, немачки или мађарски. За то одредите људе и нарочито обратите пажњу на чланак из 64. бр. 1846. и на 71. бр. из 1847, на

оне чланке против бачког конзисторија. Преводи нека буду готови за 20 дана и онда сваком преводу приложите оригинал и предајте нашем секретару да састави кратку тужбу против уредника и цензора и све то нама пошаље без одлагања.

Свакако да је Стојковић савесно извршио задатак који му је поставио митрополит и да је овај, заједно са Ђурковићем, читав тај оптужујући материјал предао одговарајућим властима. Међутим, као што ни Хаџићева молба о покретању листа није била решена пре мартовских догађаја 1848, тако до тог времена против Павловића и његових новина није покренут никакав поступак. Револуција 1848/49. све је предала забораву. Павловић се у њој, заједно са својим *Листом* и *Новинама*, за сва времена изгубио из српске јавности, остављајући за собом вредне и неизбрисиве трагове у српској просвети, култури и политици. Оне су припремиле Србе у Угарској за четрдесетосмашке догађаје, за проглашење Српске Војводине. У историји српског новинарства Павловић заузима једно од најистакнутијих места. Заузет бригама новог револуционарног времена, Рајачић је сигурно задржао Павловића у рђавој успомени, али он није имао више среће ни са Павловићевим наследницима у српској журналистици. И са њима је дошао у сукоб и против њих и њихових новина је водио борбу, јер су и они, као пре њих Павловић, „грешили“ у томе што су имали другачије погледе и схватања од митрополита и српске црквене јерархије и што су се усуђивали да те погледе и схватања изнесу пред јавност.

Vasilije Đ. Krestić

ТЕОДОР ПАВЛОВИЋ AND THE SERBIAN CHURCH HIERARCHY

Summary

It is well known that Teodor Pavlović, the renowned Serbian writer and publicist, had published and edited *Serbski narodni list*, *Serbske narodne novine* and the almanac *Dragoljub*. For a while, he edited *Letopis Matice srpske* as well. This article focuses on the less known side of his life with regard to his relationship with the Serbian church hierarchy. On the basis of sources unknown and unused until now, the author points out that Pavlović's relationship with the hierarchy was good and harmonious during the times of the metropolitan Stefan Stanković, but that it deteriorated fundamentally from the moment Josif Rajačić became metropolitan. Pavlović fell from grace with Rajačić during the elections, for he had upheld the opposing candidate, Platon Atanacković, the bishop of Buda.

Because of the manner in which he wrote in his newspapers, Pavlović made enemies of several bishops as well – Evgenije Jovanović from Gornji Karlovci, Jerotej Mutibarić from Dalmatia and Pantelejmon Živković from Timisoara. Personal intolerance between Rajačić and Pavlović quickly grew into serious principle-related conflicts concerning some important questions of the authority of the hierarchy, the townsfolk and the Serbian national-clerical council. Metropolitan Rajačić started a real journalist war against Pavlović with the group of aforementioned bishops and the help of the distinguished and politically influential Budapest lawyer Evgenije Đurković, and the writer, lawyer

and politician Jovan Hadžić. They founded a new publication, *Peštansko-budimski skoroteča*, with the intention to smother Pavlović's newspapers. When *Skoroteča* failed, they decided to found *Obšte novine srbske* in Novi Sad, with the same intention. At the same time, they were preparing a lawsuit against Pavlović and his newspapers for attacking priests, monks and church institutions, and spreading hatred against the clergy. The battle between Pavlović and the hierarchy lasted until the revolution broke out in 1848. Causing damage to both sides, it was interrupted without a result by much greater and more dramatic events.

EGIDIO IVETIC (Padova)

La Serbia immaginaria in Niccolò Tommaseo (1839-1842). Alcuni spunti

ABSTRACT: Per Niccolò Tommaseo la Serbia non era un paese concreto. La sua realtà sociale o storica, oppure le sue frontiere attuali non gli interessavano. L'oggetto della sua attenzione è il passato: la Serbia è considerata un ambiente patriarcale idealizzato, che genera una poesia popolare di alti valori etici. D'altra parte, le sue idee sul concetto nazionale riguardante i canti popolari dei Dalmati non risultano troppo chiare.

PAROLE CHIAVI: Niccolò Tommaseo, il culto romantico della poesia popolare, la poesia popolare in relazione del contrasto tra la natura e la civilizzazione, la poesia popolare come espressione della società patriarcale idealizzata, il concetto dell' „illirico“, Niccolò Tommaseo verso il mondo slavo.

Il Tommaseo riscopre la Dalmazia, la propria patria e le proprie origini, in Corsica, nel 1838, grazie all'incontro con Adolfo Palmado, console inglese a Bastia, un tedesco che gli fa apprezzare i versi del poema *Hasanaginica*. A chi si occupa del Tommaseo è noto questo momento di svolta nella sua esistenza¹. Alle spalle c'era l'esperienza di Parigi (dal 1835), esperienza dalla quale il Tommaseo uscì sfiduciato verso la stessa metropoli, per ciò che essa rappresentava, ma anche verso i vari volti della modernità che avanzava. La Corsica rappresentava un ritorno alla vita arcaica ma genuina². Fu soprattutto il ritorno al Mediterraneo fatto di comunità, di ricorrenze e tradizioni, quasi un'alternativa ai modelli metropolitani. Eppure da quel Mediterraneo, dall'asfissiante atmosfera provinciale della Dalmazia, il Tommaseo volle scappare, appena laureato in legge a Padova. Un mondo insopportabile per un ventenne pieno di ambizioni; e come ogni giovane ambizioso egli cercò ciò che contava di più nella cultura di allora, da Padova a Firenze – Venezia, la capitale dell'Adriatico, ormai era un centro marginale, rispetto a una Milano o Firenze –, dove il Tommaseo collaborò all'„Antologia“ del Vieusseux,

¹ R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze 1945, pp. 255-269; J. Pirjevec, *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*, Venezia 1977, pp. 41-43; M. Drndarski, *Nikola Tomazeo i naša narodna poezija*, Beograd 1989, pp. 9-46.

² Cfr. le parti relative a Parigi e alla Corsica in N. Tommaseo, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino 1946.

fino al „primo esilio“ nel centro della cultura europea, appunto Parigi, l'approdo degli esuli, degli emigrati più o meno celebri.

Durante questo percorso verso il grande mondo il Tommaseo non aveva reciso i legami con la terra natia. L'amicizia con Antonio Marinovich rappresentò il cordone che lo tenne attaccato alla Dalmazia³. Il Marinovich era un intellettuale di provincia, laureato in legge anche lui: era in sostanza ciò che sarebbe stato il Tommaseo se fosse rimasto nella sua Sebenico: beghe locali, piccoli interessi, piccoli possedimenti terrieri, un notabilato riconosciuto entro le mura della città, la letteratura come fuga dalla realtà, per nobilitare un'esistenza insoddisfatta. Il Tommaseo fu ben lontano da tutto ciò, pur vivendo in condizioni più disagiati di quello che gli avrebbe offerte la Dalmazia; viveva, però, nei luoghi che il Marinovich sognava: Firenze, la capitale dell'alta cultura italiana, la loro cultura, il loro marchio di distinzione, rispetto agli altri, fossero essi patrizi, popolani o slavi.

Il mondo del popolo non lascia il Tommaseo; del resto è lui che non vuole essere lasciato. In Toscana, nel contado di Pistoia, il Tommaseo si avvicinò infatti ai popolani e ai contadini, ai loro canti, ai loro racconti, alle loro tradizioni⁴. Raccoglie testimonianze orali. Nel popolo toscano vide l'incarnazione della lingua italiana, la cultura popolare, il passato, il presente, il futuro. La modernità di Parigi lo distolse, ma non lo appagò. In Corsica nuovamente ritrovò il popolo, la sua arte narrativa. Dunque ecco, nel 1839, il ritorno in patria. Certo è un ritorno agli affetti famigliari, ai luoghi dell'infanzia, ma la Dalmazia era comunque sempre quella stessa; di nuovo c'era in Tommaseo il riconoscimento della sua dimensione slava. Tale ridefinizione di se stesso e del luogo natio passò attraverso il riconoscimento della slavità della madre e della popolazione non italiana della regione⁵. Il Tommaseo non divenne slavo, anche se, in qualche momento di foga, si dichiarò tale⁶; più che altro il dalmata si compiacque di far parte, anche in minima parte, della nascente grande nazione slava. Questa Slavia appariva piuttosto nebulosa, ma indubbiamente accattivante, qualcosa di nuovo, potenzialmente promettente, forse un elemento del futuro europeo; in ciò il Tommaseo condivideva le opinioni diffuse nella migliore cultura parigina⁷.

A Sebenico il Tommaseo conobbe Spiridione (Spiro) Popovic, dalmata serbo, uomo di lettere formatosi a Sremski Karlovci, estremamente attento alle novità concernenti i Serbi e il nascente Meridione slavo⁸. In questa amicizia sta la parte

³ N. Tommaseo, *Dell' animo e dell' ingegno di Antonio Marinovich*, Venezia 1840.

⁴ Drndarski, *Nikola Tomazeo*, cit., pp. 26-46.

⁵ Pirjevec, *Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 47-57.

⁶ N. Tommaseo, *Intorno a cose dalmatiche e triestine*, Trieste 1847. Nella dedica in apertura scrive: „Alla città di Trieste questa tessera ospitale uno slavo“.

⁷ M. Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Paris 1966.

⁸ M. Zorić, *Carteggio Tommaseo-Popovic. I (1840-41)*, „Studia Romanica et Anglica Zagrabienis“ („SRAZ“), 24(1967), pp. 169-240; // (1842-43), *Ibidem*, 27-28(1969), pp. 207-240; III (1844), *Ibidem*, 38 (1974), pp. 279-337; *Parte seconda: I (1845)*, *Ibidem*, 40 (1975), pp. 221-293. Cfr. in particolare l'introduzione, *Ibidem*, 24 (1967), pp. 169-174 (note). Inoltre, cfr. M. Zoric, *Niccolò Tommaseo e il suo „maestro d'illirico“*, „SRAZ“, 6 (1958), pp. 63-86.

più importante del ritorno in patria; l'orizzonte geografico, linguistico e culturale del Tommaseo ebbe modo di allargarsi oltre la catena dinarica. Il Popovic, che il Tommaseo chiamava „maestro d'illirico“, lo avvicinò al modello di lingua utilizzato da Vuk Stefanovic Karadzic e Ljudevit Gaj, e riuscì, direttamente e indirettamente, a metterlo in contatto con loro⁹. Il Tommaseo stesso s'impegnò a raccogliere i canti popolari dalmati e illirici: nel primo caso si trattò di canti relativi alla Dalmazia interna, la Dalmazia delle Krajine veneziane; nel secondo caso si trattò di canti popolari serbi, in gran parte attinti dalle compilazioni del Karadzic. Nel 1842, come quarto volume della raccolta *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, furono pubblicati i canti illirici (serbi), mentre i canti dalmati rimasero inediti¹⁰.

Quanto esposto finora è noto tra gli studiosi del Tommaseo, come del resto è nota la forte attrazione che ebbe sullo scrittore la Serbia proprio in quegli anni di svolta, a partire dal 1839. La premessa ai canti popolari illirici fu di fatto un trattato sulla storia della Serbia ed anche nell'introduzione ai canti dalmati ritornano temi serbi¹¹. Sempre a questi primi anni quaranta dell'Ottocento risale uno scritto inedito *Scritti d'un vecchio calogero*, dove il Tommaseo si rivolse alle terre illiriche, le „sorelle“ Serbia, Croazia, Bosnia, Dalmazia, Montenegro esortandole ad avvicinarsi sul piano culturale e politico¹².

Non c'è dubbio che la Serbia intesa, descritta vagheggiata dal Tommaseo in queste opere risulta una Serbia estremamente idealizzata¹³. Paese puro, genuino, agli occhi del dalmata, rispetto alla civiltà „corrotta“ di quello che oggi chiameremmo Occidente; più che paese, una categoria etica, per certi versi astorica, protesa tra il medioevo e la contemporaneità; terra eroica, quindi classica, dotata di un eroismo di ritorno, proprio nel secolo della modernità¹⁴. E qui troviamo certo echi che ci rimandano ai *topoi* filosofici sui quali si è forgiato il Tommaseo, dal Rousseau al Vico¹⁵. Si può parlare di temi romantici, si potrebbe mettere in relazione questa idealizzazione con altri autori a cui s'era ispirato il nostro scrittore¹⁶.

⁹ Pirjevec, *Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 47-84.

¹⁰ Drndarski, *Nikola Tomazeo*, cit., pp. 69-312.

¹¹ N. Tommaseo, *Dei canti del popolo serbo e dalmata*, in *Id. Intorno a cose dalmatiche*, cit., pp. 9-39 (già pubblicato nel „Giomale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e varietà“, 9/11, 1844); M. Zorić, *La Prefazione ai „Canti del popolo dalmata“ di Niccolò Tommaseo*, „SRAZ“, 38 (1974), pp. 213-236.

¹² N. Tommaseo, *D'un vecchio Calogero (Spisi starog kaludera)*, „SRAZ“, 41-42 (1976), pp. 583-629; M. Zoric, *Le prose „D'un vecchio Calogero“ di Niccolò Tommaseo*, *Ibidem*, pp. 555-582. Cfr. pure Pirjevec, *Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 79-84.

¹³ Drndarski, *Nikola Tomazeo*, cit., pp. 69-81, in particolare pp. 72-74. Cfr. pure N. Stipcevic, *La presenza del Tommaseo nella letteratura serba*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, Firenze 1977, pp. 571-581; Id., *Prisustvo Nikole Tomazea u srpskoj književnosti, y: Dva preporoda. Studije o italijansko-srpskim kulturnim i političkim vezama u XIX veku*, Beograd, 1979, pp. 13-61.

¹⁴ Tommaseo, *Dei canti del popolo serbo*, cit., pp. 9-35; N. Tommaseo, *Prefazione*, in *Id., Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, vol. IV, *Canti illirici*, Venezia 1842, pp. 9-24.

¹⁵ Drndarski, *Nikola Tomazeo*, cit., pp. 32-40, pp. 72-85, pp. 175-190.

¹⁶ *Ibidem*.

E' difficile però etichettare il Tommaseo, troppo vasta la sua opera, i suoi interessi, una complessità che solo forse oggi può essere colta in modo opportuno. Chi in Italia e in Europa in quegli anni sarebbe stato capace di padroneggiare una materia come i canti popolari e in più lingue, secondo tradizioni così disparate? I *Canti popolari* rimangono un grande sforzo di comparazione di culture diverse, di diverse nazioni e diverse patrie. Ecco, ciò che ci interessa in questo breve intervento, in questi spunti di riflessione, è il ruolo di siffatta Serbia immaginaria nell'elaborazione di concetti di nazione e patria in Niccolò Tommaseo.

Conosciamo le fonti su cui il Tommaseo costruisce il suo immaginario serbo: una fonte diretta è stato Spiro Popovic, che a sua volta ha idealizzato la Serbia ristretta avendo vissuto di persona la Serbia occidentalizzata e occidentalizzante della Vojvodina, di Sremski Karlovci, della nascente ricca e colta borghesia serba distribuita come una costellazione dall'Adriatico (Trieste, Zara, Sebenico, senza contare Cattaro), fino a Zagabria e Vienna, fino a Timisoara/Temišvar; poi ci sono i testi, in primo luogo i quattro volumi di Ami Boué sulla *Turquie d'Europe*, poi Claude Fouriel, Jérôme-Adolphe Blanqui, e infine Adam Mickiewicz¹⁷.

Apparentemente privala il Boué sul Popovic, almeno questa è l'impressione che ci viene se si analizza a fondo il carteggio Tommaseo-Popovic negli anni 1840-45; i consigli del Popovic sono più di carattere informativo, tecnico, linguistico. Il Tommaseo ha attinto molto dal Boué, dal Blanqui, dalle memorie di viaggio di Alphonse de Lamartine¹⁸; si trattava di studi, di reportages di autorevoli occidentali che videro con i propri occhi la Serbia incontaminata, quella del principato autonomo dentro l'Impero ottomano. Ecco, bisogna subito puntualizzare che il Tommaseo non soggiace ad alcun orientalismo, ad alcun esotismo in merito: la sua Serbia non è il Vicino (primo) Oriente, a lui appare come un paese familiare, un paese europeo, non meno (in fondo) mediterraneo degli altri accostamenti, cioè Dalmazia, Toscana, Corsica, Grecia. Il concetto di Mediterraneo ci appare pregnante; non lo sarebbe stato per il Tommaseo, che cercava in fondo la classicità, non solo culturale, artistica, ma etica e sociale nelle terre simili alla sua patria. Le terre in cui ha vissuto e a cui ha dedicato i suoi sforzi creativi erano per lui espressione di tale classicità, che oggi potrebbe coincidere con il concetto, sbrigativo certo ma comunque pieno di un suo significato, di mediterraneità. Il Tommaseo non aveva visitato la Grecia e la Serbia, entro quel 1840-42; vivrà a Corfù, si sa, durante il „secondo esilio“, tra il 1849 ed il 1854. La Serbia rimase quindi sempre una terra immaginata per il dalmata.

Rispetto agli altri contesti che conosceva, la Serbia non era ben definita né circoscritta geograficamente. Essa era rappresentata dalla sua storia, che effettivamente ha avuto peso nel forgiare i noti canti epici. E' fondamentalmente una Serbia

¹⁷ A. Boué, *La Turquie d'Europe ou observations sur la géographie, la géologie, l'histoire naturelle, la statistique, les mœurs, les coutumes, l'archéologie, l'agriculture, l'industrie, le commerce, les gouvernements divers, le clergé, l'état politique de cet empire*, Paris 1840 ; C. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris 1824; A.-J. Blanqui, *Voyage en Bulgarie, pendant l'année 1841*, Paris 1843.

¹⁸ A. de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*, Francfort a/M 1854.

medioevale, quella dei luoghi che ritornano nei canti, una Serbia assai meridionale, protesa verso il sud-est, collocata tra i regni latini, i turchi e gli arabi¹⁹. Gli eroi serbi si confrontano con altri popoli; ne esce un contesto tutt'altro che isolato, sperduto, marginale nel panorama dell'Europa meridionale. Nella geografia non solo slava del Tommaseo, quanto precise sono le attribuzioni morali date alla Serbia, una sorta di dinosaure della classicità, un concentrato di virtù, attraverso figure di sovrani, madri, sorelle, eroi, tanto assenti sono i dati anche indiretti sul territorio, i confini, la popolazione, le istituzioni, ovvero ciò che aveva fatto il Boué²⁰. La Serbia del Tommaseo si profila come qualcosa di astratto, nonostante letture accurate e nonostante il Popovic avesse puntualmente riferito sui travagli interni al principato serbo proprio in quel 1840-42. Non c'è dubbio che siffatta Serbia è un prodotto sì della poetica ma anche un bisogno esistenziale del Tommaseo, almeno in quegli anni. Si vive meglio sapendo, anzi presupponendo che in un certo luogo le cose come vorremmo che fossero lo sono davvero. Il Tommaseo elabora una propria immagine della Serbia.

La Serbia serve al Tommaseo in quanto prototipo di quello che sarebbe potuto essere una specie di carattere nazionale illirico. Il concetto di illirico non fu casuale in Tommaseo, nemmeno si trattò di un sinonimo per dire serbo. Il suo significato aveva un'estensione maggiore rispetto a quello di serbo, anche se (francamente) nella *Premessa* ai *Canti popolari illirici* si fa fatica a discernere tra illirico e serbo; di fatto si parla del regno serbo, di terre serbe (nelle quali per l'alto medioevo il Tommaseo include la Bosnia, l'Erzegovina, la Dalmazia), di racconti pressoché serbi²¹; l'illirico, nominato nelle note, era la lingua, la parlata comune dalla Dalmazia alla Serbia. Gli illirici come popolo, secondo il Tommaseo, erano slavi, come slavi del resto erano i polacchi e i russi; essi rappresentavano il Sud della Slavia („nel mezzodì d'Europa“)²². Il concetto di illirico in fondo gli serve per raccordare le singole individualità di serbi, dalmati, bosniaci, croati, montenegrini, per coprire le differenze tra la sua Dalmazia e la Serbia.

I canti popolari serbi sono intesi dal Tommaseo, benché non lo dica esplicitamente, come un comune patrimonio culturale illirico, quindi non solo serbo²³. In

¹⁹ Tommaseo, *Canti illirici*, cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, pp. 9-24; Tommaseo, *Dei canti del popolo serbo*, cit., pp. 14-23.

²² „Ad illustrare le origini slave gioverebbe discernere dal medesimo ceppo due grandi famiglie, le quali la stessa natura par che intendesse accuratamente distinguere. La più antica, e però la più pura schiatta slavenica è, secondo me, quella che dall'onde de' popoli mano mano incorrenti è stata addentro portata nel mezzodì d'Europa; e che dalla Serbia raggiò nella nostra Dalmazia, e forse in antico popolò buona parte delle coste d'Italia. Questa è stirpe Caucasea pura: e lo dice la forte bellezza de' corpi e l'ampia serenità degl'ingegni. L'altra famiglia, che tiene del finnico, si fermé tra i geli di Russia. Mediatrix fra i due rami, odiata dagli slavi Camitici, amata da tutta la gente Giapetica, sta la Polonia. La Polonia e la Serbia (con la Dalmazia insieme), sono, a mio vedere, i due centri dell'incivilimento degli Slavi futuro“. *Ibidem*, pp. 35-36. Cfr. inoltre Zoric, *La Prefazione*, cit., pp. 267-268. Nel *Carteggio Tommaseo-Popovic* è ricorrentissimo il concetto di illirico, sia come lingua sia come popolazione, costantemente tra il 1840 ed il 1845.

²³ „In Marco Kraljevic è ritratta intera la gente illirica co'suoi pregi e difetti: valore tra selvaggio e gentile, giovialità franca e fiera, intemperanza del bere, temperanza delle bestiali voluttà, religi-

ciò si percepisce l'influenza di Spiro Popovic che fu fervente sostenitore dell'Illirismo. Probabilmente il Popovic vedeva in esso il superamento delle proprie dicotomie individuali: l'essere serbo dalmata; l'Illirismo poteva essere un modello di identità comune, inclusivo di varie identità illiriche, compresa addirittura quella italiana della Dalmazia. E probabilmente il Tommaseo condivideva tali posizioni; ma è altrettanto possibile che avesse in testa una propria variante illirica. Dovremmo certamente parlare di *Illirismi*, cioè al plurale, non di un unico movimento illirico, inteso (forse troppo sbrigativamente) come movimento integrativo nazionale croate. A voler analizzare bene ciò che pensavano un Gaj, uno Spiro Popovic, un Tommaseo, un Francesco Carrara, un Medo Pucic, troveremmo punti simili, ma anche varianti discostanti. Nelle *Iskrice* in versione italiana, scritte attorno al 1840, il Tommaseo parla di lingua illirica e di nazione slava; nella versione *illirica*, croata/serba, l'editore Ivan Kukuljevic Sakcinski riporta oppure „media“ i concetti di *slaveni*, *slovinskajugo-slavenski*.

La *nazione* del resto aveva, in quegli anni (1835-48), per il Tommaseo un significato complesso, stratificato, più vicino al modo di concepire le *nationes* in maniera pre-liberale: „La nazione si considera in relazione al sole ove nacque. La gente in relazione alle altre generazioni. Una nazione può contenere varie genti; d'una gente uscire parecchie nazioni. Le varie nazioni tendono a congiungersi secondo le loro distinzioni per genti. Le varie genti d'una nazione medesima tendono a dividersi in istati diversi. Quindi le divisioni d'Italia“, così spiegava nel *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*²⁴. Nelle *Iskrice*, in versione italiana, affermava: „La lingua è lo spirito dell'uomo, lo spirito della nazione. Dove confuso il linguaggio, anco le anime sono confuse: ove due lingue dominanti, non unanime vita. Tale duplicità mostra due nazioni, in qualche parte estranee l'una all'altra; mostra o nuova guerra o antica, evidente o latente. Il berretto non può soffrire né buttar giù il cappello; né comandare sa, né servire. E dove manca unità, manca forza“²⁵. Si potrebbe a lungo disquisire dunque su che cos'era la *nazione* secondo il Tommaseo; ci vorrebbe più spazio; sicuramente la questione meriterebbe uno studio monografico.

C'è inoltre l'importante concetto di *patria* ed esso non ha un ruolo secondario rispetto alla *nazione*. La *patria* è terra, territorio, regione si direbbe oggi, provincia si diceva nell'Ottocento. La patria è la Dalmazia, una terra con la sua storia. La Dalmazia, la Corsica, le Ionie, ma anche per esempio Malta sono delle „quasi nazioni“, non sarebbero potute essere mai nazioni a sé, lo riconosceva il Tommaseo, pur possedendo un passato, una cultura. Erano regioni-patrie a cavallo di

one pia in Dio e nella famiglia; probità coraggiosa, illibata“, in Tommaseo, *Canti popolari illirici*, cit., p. 101.

²⁴ N. Tommaseo, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze 1838, p. 1644, voce *Nazione*.

²⁵ E' il noto passo delle *Iskrice* (brano XII) in versione italiana, in N. Tommaseo, *Scritti editi e inediti sulla Dalmazia e sui popoli slavi*, a cura di R. Ciampini, Firenze 1943, p. 73. In originale, N. Tommaseo, *Iskrice*, izdao Ivan Kukuljevic Sakcinski. Drugo izdanje prigledano i popravljeno od istog knjižotvorca, Zadar, 1849, p. 38.

nascenti nazioni²⁶. Eppure il Tommaseo era attaccato a queste patrie mediterranee; nel 1860-61 entrò in aperto conflitto con gli annessionisti filo-croati difendendo la soggettività storica e culturale della Dalmazia, pur proclamando la slavità di essa²⁷. In questo attaccamento alla patria il Tommaseo sembra un uomo *dell'ancien régime*, egli è pre-nazionale, ovvero le ragioni della nazione cessavano quando si toccavano certi contesti, guarda caso contesti territoriali mediterranei, regioni che conosceva. Tutto ciò dall'autore di *Dell'Italia*, uno dei testi base per il *nation building* italiano.

L'italianità, secondo il Tommaseo, era il prodotto finale di una cultura (più culture) e di una lingua sviluppatasi attraverso i secoli, tanto da diventare il minimo comune denominatore per le regioni disposte tra le Alpi e l'Appennino. Più complessa era la faccenda nell'Adriatico orientale. Nel contesto illirico era la lingua a unire, ma poi c'era il peso delle patrie regionali, ognuna connotata da peculiarità proprie. E' l'argomento trattato nello scritto *D'un vecchio Calogero*, noto anche con la denominazione *Ai popoli slavi*²⁸. Qui i confini provinciali delimitano parti, soggetti con proprie individualità, nonostante (si direbbe oggi) molti elementi trasversali, *in primis* la lingua: essi sono la Dalmazia, la Bosnia, la Croazia, il Montenegro, la Serbia. In questo caso la Serbia coincideva con il principato autonomo; essa rappresentava in tale disegno poetico-politico l'anello forte della silloge illirica, forse un soggetto troppo forte, secondo il Tommaseo. L'insieme illirico fu per il dalmata il contenitore di tali individualità, e inutile qui specificare le caratteristiche della Bosnia o della Croazia, o del Montenegro. Le popolazioni avevano molto in comune, ma le storie erano differenti e soltanto l'intesa e l'avvicinamento „accorto“ tra le parti avrebbe portato benessere e progresso a tutti²⁹. La Dalmazia, lo avrebbe scritto altrove, aveva un ruolo particolare, di Porta occidentale, di Occidente stesso per gli altri contesti illirici. Per la Dalmazia il Tommaseo auspicava, con parecchio scetticismo („berretti e cappelli“), una Potenziale nazione autonoma, slava nella sostanza ma di cultura (anche) italiana, dunque un innesto tra diversi e perciò in se una combinazione potenzialmente assai feconda, sotto tutti gli aspetti; in ciò seguiva la linea dei vari sostenitori della slavo-dalmatinità, in auge negli anni quaranta³⁰.

²⁶ Per comprendere la geografia mentale del Tommaseo fondamentale è lo scritto risalente al 1850, steso a Corfù, dal titolo *Italia, Grecia, Illirio, la Corsica, le Isole Ionie e la Dalmazia*, ora in Tommaseo, *Scritti editi e inediti*, cit., pp. 225-357. Il testo fu incluso in varie edizioni del volume *Geografia Storia moderna universale*, Milano 1857; *Compendio di Geografia*, Milano 1861 (*Appendice all'Italia* di Niccolò Tommaseo, pp. 142-228).

²⁷ L'episodio è noto; il Tommaseo scrisse alcuni opuscoli (veri e propri saggi) in difesa dell'autonomia amministrativa della Dalmazia nei confronti delle aspirazioni della Croazia-Slavonia; un buon riassunto lo troviamo in Pirjevec, *Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 182-225.

²⁸ Tommaseo, *Scritti editi e inediti*, cit., pp. 85-107; Tommaseo, *D'un vecchio Calogero*, cit., pp. 583-629.

²⁹ Tommaseo, *Scritti editi e inediti*, cit., pp. 103-107. Cfr. inoltre Pirjevec, *Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 79-84.

³⁰ J. Vrandečić, *Dalmatinski autonomistički pokret u XIX. stoljeću*, Zagreb 2002, pp. 61-81.

La dimensione illirica non era una dimensione sopranazionale, quanto una dimensione che stava al di sopra della patrie, della regioni storiche. E' noto che il Tommaseo intendeva la Croazia storica come una *patria* a se, distinta dalla Dalmazia, altrettanto valeva per la Bosnia ed il Montenegro. Più contraddittorie erano le sue posizioni nei confronti della Serbia, intesa sia come fascinosa terra storica sia come concreto principato, un'unità regionale. Come detto, il passato serbo e la cultura popolare che ne scaturiva potevano essere assunti, nel Tommaseo, come patrimonio culturale da tutta la comunità illirica. La prova erano i canti popolari dalmati, che avevano molto in comune con quelli esplicitamente serbi³¹. Il culto di Marko Kraljevic andava dalla costa dalmata alla pianura pannonica alle estreme propaggini orientali della Serbia (e oltre). Del resto, lo sappiamo, ma il Tommaseo meno, la costituzione ed il popolamento dei Confini militari, dalla Croazia-Slavonia alla Dalmazia, di fatto aveva esteso varianti linguistiche e varianti culturali inizialmente spostate più a Sud-Est³². Certo, il Tommaseo non va molto oltre i buoni propositi, oltre gli auspici, che oggi suonano utopistici, ma non lo erano negli anni quaranta dell'Ottocento. A dire il vero non elabora, ma siamo prima del 1848, una più sottile definizione di ciò che erano i popoli illirici. Del resto, far coincidere in Dalmazia la patria con la nazione era come trovare la quadratura del cerchio; il Tommaseo ne era perfettamente cosciente; da qui anche l'arditezza del suo pensiero, benché solo abbozzato. Altrettanto difficile era far coincidere la nazione con la regione sul piano più ampiamente illirico. Ma tra il 1840 ed il 1845 il Tommaseo non nota e non vuole notare differenze, distinzioni, î quanto meno non le vuole marcare: il fatto che i Serbi fossero ortodossi rappresentava un aspetto trascurabile. La *slava*, i festeggiamenti del santo protettore, erano intesi come qualcosa di arcaico e classico³³. E sì che il Tommaseo di quegli anni si potrebbe definire come cattolico liberale. In ogni caso, le differenze, come quella tra cappelli e beretti, cioè i ceti della Dalmazia, c'erano eccome, ma andavano superate.

C'era insomma un quadro generale e uno particolare entrambi complicati. Se c'era una Serbia immaginaria, non da meno era immaginario l'Illirico tommaseiano, come del resto la visione della Dalmazia era più ciò che si sarebbe voluto che fosse rispetto a ciò che era davvero (lo dimostreranno i fatti dopo il 1860). Tutta una serie di piccoli cari mondi per il Tommaseo, che non si nascondeva certo la realtà, e non era un illuso. *L'Vantico regime* era presentissimo – pensiamo alle carovane „turche“ condotte da bosniaci, ritratte da Charles Yriarte ancora negli anni sessanta dell'Ottocento, tra Sebenico, Spalato e Ragusa -, mentre incalzavano le nuove idee che cercavano di identificare le masse con un'unità di lingua, di cultura, di appartenenza. Il Tommaseo aveva capito tutto ciò, come del resto altri; anche in lui troviamo l'entusiasmo di aver scoperto nella popolazione qualcosa di straordinario, troviamo la volontà di plasmare la massa e l'inevitabile e necessaria utopia.

³¹ Drndarski, *Nikola Tomaseo*, cit., pp. 221-312.

³² *Ibidem*.

³³ Tommaseo, *Canti popolari illirici*, cit., p. 86.

Forse di più: l'ampio trattato scritto nell'esilio a Corfu nel 1850 dal titolo *Italia, Grecia, Illirio, la Corsica, le Isole Ionie e la Dalmazia*, un trattato complesso e trascurato dalla storiografia, è la prova del voler andare oltre gli steccati definiti dalle nazioni e dalle patrie³⁴. L'Illirio (i motivi serbi naturalmente qui ritornano) e la Dalmazia compaiono come soggetti a sé. In verità, l'Italia, l'Illirio, la Grecia, la Corsica, le Isole Ionie, la Dalmazia, le nazioni e le terre di confine, le piccole e le grandi patrie sono i contesti e le situazioni amate dal Tommaseo, rappresentano il Mediterraneo del Tommaseo, una specie di collettivo *unicum* culturale. In un virtuosismo di erudizione, davvero eccezionale pensando ai gravi problemi che già aveva con la vista, il dalmata traccia un imponente affresco di legami, richiami (Napoleone e Diocleziano), eredità, comunanze, concordanze, potenzialità (industrie, arti) tra patrie e nazioni in apparenza diverse, incontrate nel suo cammino esistenziale; in comune la classicità; classicità presente nelle arti e nei monumenti italiani e greci, nei poemi popolari illirici/serbi. Ovvero si spinse, nel momento riflessivo di Corfù, a cercare quello che diremmo oggi una piattaforma, una base comune di un mondo europeo meridionale inevitabilmente teso tra l'antichità, tra il perenne e la modernità e il nuovo. Una paradossale „pre-moderna modernità“ che può essere sempre attuale.

Еђудио Иветић

ИМАГИНАРНА СРБИЈА НИКОЛА ТОМАЗЕА (1839-1842)
НЕКОЛИКО ЗАПАЖАЊА

Резиме

У тексту се разматрају особине и узроци идеализоване слике Срба код Томазеа, кога није занимала друштвена или историјска реалност, већ прошлост у којој је Србија представљена као спона између средњег века и савремености, патријархална средина изворних сељака, непокованих грађанском цивилизацијом Запада, јуначка земља са народном поезијом која држи до високих моралних вредности. Извори на основу којих је Томазео створио своје измаштане Србе и Србију јесу Спиро Поповић, који је и сам идеализовао слику Србије видевши лично позападњену Србију Војводине, Сремских Карловаца, рађање богате грађанске Србије дуж јадранске обале (Трст, Задар, Шибеник, Котор), до Загреба и Беча, и до Темишвара; потом су ту и текстови Ами Буеа о Турској у Европи, Клода Гуријела, Жерома Адолфа-Бланкоја, и на крају Адама Мицкијевича. Са друге стране, Томазеове идеје о националном концепту садржаном у далматинским народним песмама нису сасвим јасне.

³⁴ Tommaseo, *Italia, Grecia, Illirio*, cit.

МИРЈАНА ДРНДАРСКИ (Београд)

Животна филозофија писца као одговор на друштвено-историјску стварност

(Примери Алесандра Манцонија и Ива Андрића)

У позиву писца постоји једна страна, лична и стваралачка, која ће увек бити слободна, предмет искључиво пишчевих склоности, његовог порекла и развика и његовог односа према свету променљивих појава. Друга страна припада општој друштвеној и културној активности заједнице у којој писац живи и ради. (И. Андрић, Знакови поред пута, I, 252).

САЖЕТАК: Животна филозофија Алесандра Манцонија и Ива Андрића резултат је различитог односа према друштвеној и историјској стварности у којој су живели и стварали. Манцонијево схватање историје је позитивно, као и његова животна филозофија, што се одражава на структуру његовог дела и психологију његових ликова. Андрић није веровао у будућност новонастале југословенске државе, што се такође одразило на структуру његовог дела и психологију његових ликова, али у супротном смислу. Његове доминантне теме су фатализам зла, немогућност међуљудске комуникације и вечито нестајање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевно дело као одраз друштвено-историјске стварности, књижевно дело као одраз животне филозофије писца, психологија ликова.

Тумачење књижевног дела подразумева, између осталог, и откривање његове комуникације са културном средином која га је изнедрила. Стога би циљ књижевно-историјског (па и књижевно-теоријског) истраживања требало, између осталог, да буде однос писца према времену у коме живи и ствара, утицај историјских и политичких прилика на његова размишљања и на његову поезију. Следствено томе, на карактер самог дела, на психологију ликова, на сам заплет. Књижевно дело се тако може посматрати као индивидуални одговор писца на збивања која се око њега дешавају. У њима он

може активно да учествује, у позитивном смислу, тиме што ће постати део одређених социјалних и политичких кретања; а може, исто тако, одбијајући да прихвати све оно што се око њега дешава, да изгради својеврстан негативан став, да се затвори у сопствена размишљања и филозофију, прекидајући привидно сваку комуникацију са стварношћу. И један и други став заправо су реакција на актуелну стварност. Разлика је једино у томе што први став подразумева позитиван, активан однос према стварности, док други став води у песимистички поглед на свет, у песимистички индивидуализам.

Предмет анализе овог текста јесте дело два писца који у суштини немају ничег заједничког, припадају различитим историјским периодима, па према томе и различитим културама. Циљ овакве анализе јесте покушај да се установи колико су различите историјске прилике утицале на поетику ових аутора, водећи, наравно, рачуна о њиховом личном, односно психолошком склопу. Конкретно, колико наративна структура њиховог дела дугује историјским и политичким приликама у којима су стварали. Јасно је да није у питању проналажење сродности или утицаја. Реч је о поређењу по супротности. Први је Алесандро Манцони, великан и један од идејних творца италијанског романтизма; други је Иво Андрић. Било какво поређење дела ова два писца показује само различитости, или чак супротности: од историјског раздобља у коме су настала, до идеолошке позадине која се рефлектује на структуру дела и психологију ликова.

Један од двојице највећих писаца италијанског романтизма, најзначајнији представник такозваног објективног романтизма у Италији, Манцони је истовремене био међу најистакнутијим покретачима италијанског националног препорода, ризорђимента. Овај препород са превасходно политичким обележјем (реч је о покрету за стварање уједињене националне државе), истовремено се бори за стварање новог друштва, нове културе и нове уметничке поетике. То подразумева либерализам, прогресивност и грађанску етичност у друштвеним схватањима, а отвореност и актуелност културе у односу на европске токове. И једно и друго Манцони дугује ломбардијском илуминистичком историјском и културном наслеђу. Нова поетика саставни је део нове литерарне сензибилности, нових књижевних форми и садржаја. Природни оквир нових тенденција у култури и књижевности јесте измењени друштвени и политички амбијент.

Манцонијева идеолошка оријентација двојако је условљена: дубоким религиозним осећањима и националним, односно политичким ангажманом (истина не агресивним, већ одмереним и умереним, као што је и сам био). Прво се везује за пишчев духовни преображај (1810. г.), који значи преокрет у његовом стварању: поникао у илуминистичком културном амбијенту и у раној младости формиран у рационалистичком и антиклерикалном духу, Манцони се после периода кризе окреће вери, ортодоксном католицизму. Ваља нагласити да вера за њега има етички карактер, има вредност моралног закона, закона врхунске правде. Она је симбол моралне снаге која људима

помаже да савладају невоље и неправде које их сналазе. Манцони се, заправо, никада не приклања реакционарним позицијама. Он само прилагођава своје раније илуминистичке идеје хришћанском духу: покушава да не супротстави, већ да „помири она што припада вери“, што се може објаснити или бранити верским аргументима „са оним што припада савременој мисли и сензибилитету“¹. По идејама које осуђују сваку тиранију, насиље и мржњу међу народима и које заговарају храбро супротстављање свакој неправди, његов католички морал подудара се са умереним либерализмом тога доба.

Идеолошки и етички ставови утицали су, сасвим природно, на естетичку страну Манцонијевог дела. Књижевност по њему „за предмет треба, да има истину, оно што је корисно за циљ, занимљивост као средство“ (принцип *utile dulci*)². Њена функција треба да буде васпитна. Другим речима, задатак књижевности јесте да допринесе етичком и друштвеном васпитању народа. Истина, или боље речено поетска истина, за Манцонија значи откривање у људима знака божанског провиђења. Све што се дешава јесте божје дело, присуство Бога наводи се и у најмањем догађају. У складу с тим, Манцонијева поезија је поезија истинитог, али и скромног, обичног, свакодневног, исказана новим, свима разумљивим језиком. Она је носиоца позитивних осећања, а носиоци тих осећања су припадници нижих друштвених слојева, док су моћници добри једино уколико су способни да и сами постану једноставни и скромни, да се ставе у службу сиромашних и потлачених: човек је супериоран у односу на друге једино уколико се стави у њихову службу.³

Манцонијева заинтересованост за човека и његову историју, а посебно за малог и скромног човека, значи заокрет у италијанској књижевности и дефинитивно одвајање од класицистичке традиције која се свакодневним животом није бавила. Књижевност се спушта у реални живот, почиње да се бави егзистенцијом уопште. Најузвишенија конкретизација ове поетике јесте роман *Вереници* (1827. прво издање, 1840. дефинитивно издање). Овај роман враћа читаоца у прошлост, у XVII век, и прича историју двоје вереника, младих људи из народа, са села, и њихов дуги ход по мукама, савладавање многобројних препрека које су им поставили безобзирни моћници у покушају да спрече њихово венчање. Прича има срећан крај, завршава се венчањем младих људи који из свих несрећа и неправди излазе духовно и етички оснажени.

Роман је прожет узвишеном хришћанском идејом: Бог је покретач свих догађања, чак и оних несрећних, Божју вољу ваља прихватити и када се она

¹ N. Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1948, 606.

² A. Manzoni, *Sul romanticismo, lettera al marchese C. D'Azeglio, Opere*, a cura di R. Bacchelli, Milano, 1953.

³ Ове идеје изложио је Манцони у свом делу *Osservazioni sulla morale cattolica (Ona-жања о католичком моралу)* из 1819. г.: „non c'è superiorità giusta d'uomo sopra gli uomini se non in loro servizio“. N. Sapegno, 605-610.

исказује кроз насиље, треба имати поверења у вишу правду и никада не губити наду. Управо оваква осећања красе Манцонијеве ликове. Они никада нису побеђени. У највећим невољама успевају да сачувају оптимизам, осећање хуманости и солидарности са другим људима, увек су спремни да чине добро. Њихова религиозност, као и религиозност самог Манцонија, заправо је вера у закон правде. Та тежња ка правди поистовећује се са супротстављањем злу, односно насиљу, беда и неправди. У крајњој конвенцији, поистовећује се са надом и вером у будућност.

Оно што представља новину у литерарном поступку који Манцони спроводи у свом роману јесте другачија визија историје, конкретно другачији ликови као њени носиоци. Активни учесници историје овде су мали људи, и то не као маса (као „расејан безимени народ“), као социјална или сталешка група, што је био случај у његовој лирици или трагедијама, већ као појединци са сопственом физиономијом, осећањима, психологијом (минуциозно разрађеном). За разлику од њих, ликови званичника који по Манцонију само привидно владају судбином народа, као књижевни ликови потпуно су безначајни. Како су мали људи ти који су добри, покретачи историје постају добра дела, а уз њих иду солидарност, самилост, праштање, вера у Бога.

Манцонијева уметност, његова правдољубивост, егалитаризам, али и позитивно оријентисана визија историје, у потпуности кореспондира са хуманитарним и хришћанским аспирацијама његовог доба. Она има упориште у општој духовној клими времена у коме је живео, што јој даје посебну снагу и убедљивост. Иза Манцонија, као нека врста подстрекача, стоји читаво једно друштво, културни амбијент, амбијент у експанзији, који кроз нове форме и садржаје, кроз нов и свеж сензибилитет, помаже и стварање нове књижевности. Реч је о прогресивно оријентисаном друштву које гради нова грађанска класа у периоду италијанског рисорђимента, у време динамичних историјских и политичких збивања везаних за стварање уједињене и националне италијанске државе, до чега је дошло 1860. године. Манцони је, као што је познато, активно у том процесу учествовао: изабран је за сенатора 1860. године; подржао је одлуку донету на седници Сената одржаној у Торину 1861. године да се прогласи Краљевина Италија са Римом као престоницом (Рим је у то време припадао папској држави); постао је почасни грађанин нешто раније ослобођеног Рима 1872. године.

Ново грађанско друштво ствара нови културни амбијент, са новим уметничким сензибилитетом, а он чини основу нове грађанске књижевности, која треба да испуни све потребе и захтеве класе која ступа на власт. Та књижевност, да поновимо, треба да има национални карактер, да има васпитну функцију, за предмет да има истинит, етички исправан и народу близак садржај, изречен разумљивим (народним) језиком, уз помоћ једноставне форме. То другим речима значи да књижевност треба приближити народу. Што се тиче васпитне функције, подразумева се да идејна обојеност дела

треба да кореспондира са позитивним националним и политичким тенденцијама тога доба. Књижевност тако постаје средство у борби за остваривање националних и политичких циљева. Од ње се захтева сасвим одређени друштвени и политички ангажман.

Све ове захтеве испунио је Манцони својим делом, посебно *Вереницима*. Придодвао му је специфичну, узвишену религиозност, стварајући на тај начин успешну уметничку синтезу људског и божанског. Помоћу ње успео је да превазиђе уско материјалистичку платформу и да се уздигне у много шире духовне сфере, сфере универзалног. По неким критичарима, ова духовност даје Манцонијевом делу изузетну модерност.⁴ Други му, пак замењују због начина на који тумачи стварност, коју увек оцењује са становишта добра и зла, ван времена и простора. По њима он тиме показује недостатак осећаја за историјски тренутак и склоност да све што је негативно припише несавршености природе или појединачној кривици.⁵ У питању је свакако проблем рецепције, односно отежане комуникације једног књижевног дела које живот тумачи са позиција хришћанске духовности, у коме је бол искуство које оплеменењује и уздиже, са данашњим временом, обележеним тешким социјалним и интимним фрустрацијама, што се неизбежно одражава на духовну и културну климу.

Динамична догађања у Италији XIX века свакако су утицала на Манцонијево приказивање историје. То се пре свега односи на визију историје коју не стварају само моћни појединци, већ друштво у целини. У оквиру те шире заједнице, сваки друштвени слој, сваки појединац, па и онај најскромнији и најситнији, има одређену улогу.⁶ Овакво виђење историје одражава се у Манцонијевом схватању историјског романа, жанра који је у Италији у његово време веома популаран и у коме се као основни естетички проблем поставља однос између историје и поезије. Манцони у својим теоријским списима износи став, који ће бити опште прихваћен, да историју у књижевном делу не треба приказивати „споља“, већ „изнутра“, онако како се она одразила у свести и психологији појединца. Реч је, према томе, о личној пројекцији историјских догађаја.⁷

Протагонисти *Вереника* у свему се уклапају у Манцонијеву визију и историје и књижевности и историјског романа. То су појединци са сложеном и детаљно разрађеном психологијом. Припадници су сиромашних слојева народа и на особен начин утичу на ток историје и на стварање одређе-

⁴ Тако, на пример, сматра U. Palanza у тексту *Alessandro Manzoni e il nostro tempo*. „Ausonia“, 1965, n. 2, 37-41. По овом критичару, Манцони је модеран у томе што је превазишао материјалистичку концепцију света у корист оне духовне, много шире и сложеније.

⁵ V. G. Barberi Squarotti, *Manzoni o la compensazione metafisica*. „Letteratura“, 1962, n. 58-59, 91-100; E. Paratore, *Lettura del capitolo XXXVIII dei "Promessi Sposi"*. „Lettere italiane“, 1966, n. 4, 378-402.

⁶ V. Monzini, *La critica dei „venticinque“*. „Convivium“, 1965, n.4, 360-391.

⁷ A. Manzoni, *Lettre a M. Chauvet*, a cura di N. Sapegno, Roma, 1947, 60-61.

ног друштвеног амбијента. Већ самим избором оваквих ликова, савршеним психолошким осликавањем њихове интиме, као и истицањем њихове улоге у историјским збивањима Манцони представља сопствену визију стварања новог италијанског друштва у новој националној држави.

У складу са хришћанском идејом, покретачи радње у Манцонијевом делу су добра дела, добри поступци. Они су битни чиниоци у процесу етичког преображаја одређених ликова. Добра дела откривају да је неко, претходно обузет сопственим уским интересима, личном коришћу или утонуо у бескористан, испразан и лагодан живот, или можда буран и раскалашан, пронашао други циљ у животу, а то је делање за добробит других. То чињење добрих дела не доноси само корист другима, већ и спасење њиховим извршиоцима. Принцип чињења добрих дела као етичког прочишћења важи за све, од моћника (пример Безименог), преко духовних лица (фра Кристофоро, један од најактивнијих покретача радње), до најједноставнијих ликова из народа, какав је Ренцо, један од вереника и протагониста романа. Он у себи носи све позитивне особине народа, у складу са концепцијом аутора: добар је, искрен, правдољубив, веран, побожан. Начин на који Манцони гради његов лик у потпуности одговара пишчевој позитивно оријентисаној животној психологији и идеологији. Ренцо пролази кроз неправде и невоље, догађаји му никако не иду на руку, скоро до краја романа као да се све заверило против њега. Ударци судбине не одвлаче га, ипак, у незнање: он не губи наду, не губи веру у Бога, у врхунска правду. Управо та храброст и непомућена вера доводе и њега и његову љубав до срећног краја.

Посебно је занимљиво психолошко усложњавање Ренцовог лика, који се кроз сложену радњу креће у идејно позитивном смеру. Ово се постиже ширењем предмета његових размишљања, излагањем из оквира уских личних интересовања, и постепеним сагледавањем и туђих проблема, који тако прерастају у заједничке проблеме. Појединачно постаје опште, лична несрећа се претвара у заједничка несрећу. Истовремено, ширење психолошке сфере прати ширење сцене догађања, односно простора на коме се дешава радња.⁸ Однос јунака према ономе што се око њега дешава суштински се мења, што га води ка коначном спасењу. Овај процес почиње када Ренцо, на путу ка венецијанској територији, пролазећи кроз пределе опустошене глађу, сусреће очајне и изгубљене људе, почиње да саосећа са њима, постаје један од њих, део заједничке судбине.

Субјекат радње престаје да буде „ја“, већ постаје „ми“. Више није реч само о „мојој“ несрећи, већ о „нашој“ несрећи: „Поред туге у души, Ренца су сваки час још више растуживали врло жалосни призори, по којима је опазио да ће у земљи, у коју ступа, наићи на исту оскудицу какву је оставио у свом завичају. Успут, а још више кроза села и паланке, наилази сваки час на сиротане, који не беху обични просјаци и којима се беда опажала, више

⁸ О tome, F. Chiappelli, *Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei „Promessi Sposi“*. „Lettere italiane“, 1968, n. 3, 333-350.

на лицу неголи на хаљинама: сељаци, брђани, занатлије, читаве породице; свуда богорађење, свуда туговање, свуда јаук. Такви призори, осим сажаљења и туге, побуђивали су у њему и бригу шта ће с њим бити.⁹

Манцони оваквим поступком постиже врхунац литерарне „објективизације“, присутне и у његовим ранијим делима, посебно у *Светим химнама*.¹⁰

О Ренцовом психолошком сазревању сведочи сцена његовог сусрета са просјацима. Излазећи из крчме, он налеће на три просјака: две изгладнеле жене, од којих је једна у наручју држала дете, и мушкарца изможеног дуго-трајном бедом. Схвативши овај приказ и сусрет са несрећницима којима је много горе него њему самом као знак Провиђења, као могућност да учини добро дело, да нахрани гладне, он им даје последњих неколико новчића које је имао. Овај племенити чин уноси радост у његову до тада узнемирену душу: „добрио је више вере у будућност, него да је нашао десет пута онолико“.¹¹ Поверовао је, наиме, да га то исто Провиђење неће напустити. Од тог тренутка све му је изгледало лакше и једноставније. Властити животни пут почиње да схвата као својеврстан ход по мукама („трње кроз које сам ишао“), да би на крају стигао до остварења својих идеала, до добро плаћеног посла и мирног живота са вољеном особом.

* * *

Другачији је пут Андрићевог духовног сазревања. У свом политичком ангажману, он почиње као националиста, припадник „Младе Босне“, и завршава у бањалучком затвору (1914-1917). Боравак у тамници упућује га стазама принудних размишљања о смислу свих до тада прихваћених вредности. Изашавши из затвора, постаје интернационалиста, присталица никад завршене борбе Бокца против Гавана. У тој фази свог живота и стваралаштва Андрић је одушевљени заговорник Октобарске револуције. После 1. децембра 1918. године, суочава се са стварањем државне заједнице којој је некада као млади националиста тежио. Међутим, како је време проведено у тамници преусмерило Андрића од национализма ка интернационализму, стварање Краљевине СХС ставило га је пред личну дилему: остати доследан сопственим идеалима или прихватити далеко компромисније, угодније решење. Једноставно речено, могао је да бира између разноразних искушења и непријатности које је подразумевала верност сопственим идеалима, и пристајања уз другачије решење, далеко од жељеног и вољеног, али решење које је у малограђанском схватању идеала нудило угодан и спокојан

⁹ А. Манцони, *Вереници*, превео Иван Ђаја, Београд, Просвета, 1956, 272. Сви следећи наводи биће узети из овог издања.

¹⁰ О томе, Е. Raimondi, *Alessandro Manzoni e il Romanticismo* „Lettere italiane“, 1967, н. 4, 441-456, посебно 443-444.

¹¹ *Вереници*, 273.

живот, живот без трзавица. Компромиси са властитом савешћу, по неписаном правилу, увек се одражавају на пишчево стваралаштво. Године 1918. Иво Андрић се определио за приступање Краљевини СХС и за службовање у корист државних интереса те краљевине. Међутим, тај исти Иво Андрић, некадашњи припадник Младе Босне, па затим заговорник великих идеја Октобарске револуције, интимно није веровао у будућност новонастале јужнословенске заједнице. Отуда је његова чиновничка активност служила новоустројеној заједници, док је његово литерарно дело упозоравало (и утврђивало) да новонастала држава нема изгледа за опстанак. Пишући на изглед приповетке-романе са тематиком из прошлости Босне и Херцеговине, Андрић је описивао одлике људи (или њихових потомака) који треба да обезбеде трајање новонастале државне заједнице. Истовремено, упозоравао је да ће те исте одлике (и предака и потомака) неминовно, кад тад, довести ту исту заједницу до пропасти.

Интимни Андрићев песимизам одражава се неизбежно на структуру његових дела и на психологију његових ликова. Он след догађаја и људска размишљања усмерава обрнуто од Манцонијевог поступка, у правцу сужавања сцене, што води крајњој усамљености и безизлазу. Добра дела његових личности не постижу циљ, остају без резултата, изазивајући осећај незадовољства, побеђености и немоћи. У размишљањима Андрићевих јунака веома је присутан фатализам: проблеми ће се увек сами од себе разрешити и свака ствар ће на крају доћи на своје место. То међутим није само фатализам, већ фатализам зла, исказан мишљу „да су зло и несрећа и немири међу људима стални и непролазни и да се у том не да ништа изменити.“¹²

Андрићеви фратри, којима он посвећује неколике приповетке (и који се уопште често појављују у његовој прози), неуспешни су у настојању да учине добро дело. Њихова доброчинства остају на нивоу жеље или покушаја, а између тих покушаја и оних којима желе да помогну једноставно нема комуникације. Фра Марко зато не успева да убеди људе како не вреди жртвовати „велики и вечни“ живот због овоземаљског „малог и пролазног“. Он заправо доживљава пораз у ономе што је за духовника основна мисија, а то је спасавање душа, посебно душа неверника: тешко оболели Турчин, на умору, с презиrom пљуне крст који му фратар непрестано приноси, упорно покушавајући да га преобрати. Тако испадне да је зло, оличено у невери, постојаније и успешније од покушаја да се уз помоћ вере, односно добра, човек доведе до моралног преображаја, до просветљења. Исто важи за девојку коју ни уз помоћ батина не успева да одврати од удаје за неверника. „Зло је моћно и непобедиво“, закључује он, Бог, на жалост, „често напушта своје и оставља их злом случају.“¹³

¹² И. Андрић, *Аникина времена. Приповетке*, Нови Сад-Београд, Матица српска – СКЗ (библиотека Српска књижевност у сто књига), 1971, 196.

¹³ И. Андрић, *Код казана, Приповетке*, 145.

Сасвим супротно, фра Кристофоров Свевишњи се „милостивим оцем показује и кад нас бичем кажњава“.¹⁴ Вера у Бога помаже да се невоље лакше савладају, па их, шта више, „чини корисним за бољи живот“.¹⁵ Реч је, конкретно, о куги, која је била велика несрећа, велика казна, прави „бич божји“, али уједно и „добра метла“¹⁶, страшно искуство, које је, као кулминација трагичних догађаја (рат, суша и глад) довела до прочишћења и успостављања новог живота. Несрећа је за собом оставила „народ тугом поправљен и захвалношћу одушевљен према њему (Богу)“, народ кога „сећање на претрпљене муке упућује увек на сажаљење у намагање (наших) ближњих.“¹⁷

Суштина је, значи, у проблему комуникације. Код Манцонија саосећање и добротинство доприносе успостављању комуникације између појединца и заједнице у којој он живи. После покушаја да се некоме помогне, код Андрића комуникације нема. Човек остаје усамљен, како онај који жели да помогне, тако и онај који ту помоћ одбија. Уместо пута ка Богу, или ка људској солидарности, осећаја заједничком припадништву, пут којим се крећу Андрићеви ликови јесте пут ка усамљености. При томе је небитно физичко окружење у које је личност смештена. Човек може бити усамљен и када је окружен гомилом људи: Аника је једнако усамљена и када ја окружена гомилом младића и када је затворена у сопственој кући. Исто важи за Михаила, за кога је веже трагична и необјашњива неспособност успостављања међусобне комуникације.

Понекад, међутим, психолошку усамљеност прати физичко сужавање сцене догађања, процес обрнут од оног Манцонијевог. Везир Јусуф, после пада и заточења, а затим повратка на власт, на врхунцу моћи, почиње све чешће да се сећа тамнице, да је интензивно сања. Та слика физичке тескобе која га све више мучи, осликава његова духовну тескобу, страх од живота, лагано умирање у себи самом. За разлику од Ренца, коме се отвара нови свет пун позитивних осећања и нове наде, везиру Јусуфу отвара се свет „пун свакојаких потреба, нужде и страха у разним облицима.“¹⁸

Неостварена љубав, или боље речено неспособност да је оствари, Михаила води ка „неизвесном беспућу“, на пут без повратка, ка вечитом растајању и опраштању. Значење растајања и опраштања суштински се разликује код Манцонија и код Андрића. У чувеној сцени у *Вереницима*, која почиње речима „Збогом брда која ничете из воде и дижете се у небеса;...“¹⁹, бежећи са мајком и вереником преко реке Аде, Лучија посматра родно

¹⁴ *Вереници*, 582.

¹⁵ *Вереници*, 615.

¹⁶ *Вереници*, 602.

¹⁷ *Вереници*, 566.

¹⁸ И. Андрић, *Мост на Жепи, Приповетке*, 106.

¹⁹ *Вереници*, 131.

село и са тугом у срцу опрашта се од свега што је волела и где се одвијао њен дотадашњи живот: њене мисли окренуте су крајолику, стадима на паши, родној кући, препознатљивим гласовима, кући у којој је требало да живи после венчања, цркви... За све чега се сећа вежу је лепе успомене. Њен одлазак је присиљан, она се осећа као да је нека зла сила истргла из средине која јој је била блиска и у којој је планирала будућност. Као неко ко је „у исти мах ишчупан из најмилијих навика и ометен у најдражим надама, те напушта она брда да се потуца од немила до недрага, које никада није зажелио, а уобразиљом не може де догледа тренутак свога повратка.“

Андрићев Михаило се опрашта, а не одлази никуда. И он посматра врхове брда и пропланке који су му одувек знани. Посматра их, поименце, како полако нестају у сумраку. Чини му се да одлазе, а не одлази им се, као што се и њему (и ником другом) не одлази и не растаје. Гледајући нестанак брда у тами, он наиме постаје свестан да се и сам растаје од средине у којој је навикао да живи и са којом се сродно. За разлику од Лучије и Ренца, који одлазе да би на неком другом месту отпочели нови живот, Михаило се, без видног и рационалног разлога, опрашта од живота. „Ником се не долази и не растаје“, размишља он, али „Све је то живот“, коначни је његов закључак, који се понавља као неки рефрен.²⁰ Као што замире сунце и гаси се природа око њега, гаси се и он у мислима, он усамљен у огромном простору. Ова сцена делује као својеврстан одјек сцене из Манцонијевог романа, пренесене на уопштен егзистенцијални ниво, транспоноване у песимистички филозофски став. Ово је сада већ Андрићева животна филозофија. У *Вереницима* је одлазак и растанак увод у бољи живот. Михаилово опраштање говори о пролазности живота. „Музика пролазности, то је глас онога што је било, што јесте, и што ће опет за неког бити, оног што траје у вечитом нестајању.“ ? записао је Андрић у *Знаковима поред пута*. „Пролазност, то је живот сам, најјаче и велико наше осећање тога живота. Оно је оно што смо, у ствари, ми.“²¹

Ова размишљања о пролазности и вечитом нестајању, о животу који је само ход ка неизбежном умирању, неодољиво подсећају на сличне, готово идентичне мисли Такома Леопардија, који у једном свом „малом моралном делцу“ (*Operette Morali*) излаже тужну констатацију да све постоји само зато да би нестало: кроз вечита довијања, труд и муку, људи се целог свог живота одиста муче и труде само зато да би стигли до једног јединог циља природе, а то је смрт.²² На сличност Андрићевог и Леопардијевог песими-

²⁰ Аникина времена, 217.

²¹ И. Андрић, *Знакови поред пута*, I, Београд, Политика-Народна књига (Бисери српске књижевности), 2005, 147-8.

²² „Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. (...) Vero è che le creature animate (...) in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della

зма указао је Никша Стипчевић у свом обимном тексту о Андрићевом бављењу делом великог италијанског историчара XVI века, Франческа Гвичардинија. Стипчевић напомиње да је Андрић Леопардија целог живота читао и да би његов однос према великом италијанском песнику могао да буде тема посебног истраживања.²³

Реч је, без сумње, о фатализму зла, јер је и сам живот „у својој клици везан са злом, ако није и сам по себи зло.“²⁴ Немогућношћу међуљудске комуникације и филозофијом пролазности, Андрић испољава „личну и стваралачку“ страну себе као писца, како је он назива. Што се тиче оне друге стране у позиву писца, која по њему зависи од опште друштвене и културне климе у којој писац живи у ствара, по ономе што нам говори његово дело, рекло би се да је његов однос према стварности, којој културно и историјски припада, негативан и одбијајући.

Mirjana Drndarski

A WRITER'S LIFE-PHILOSOPHY AS A RESPONSE TO SOCIO-HISTORICAL REALITY (EXAMPLES OF ALESSANDRO MANZONI AND IVO ANDRIĆ)

Summary

The life-philosophies of Alessandro Manzoni and Ivo Andrić are a result of their different relationships with the historical and social reality they lived and worked in. Manzoni actively took part in the events surrounding the creation of the Italian state. The instigator for his work was a whole society, the expanding cultural environment of the time, helping to create a new, socially engaged literature, actively devoted to attaining the national and political goal. Manzoni's view of history is positive, as well as his psychology and ideology, which is reflected in the structure of his oeuvre, the way he builds his plots and characters.

Contrary to this, Andrić had made a compromise with his own conscience, by accepting a service for the newly created southern Slavic state community he did not believe in. His intimate pessimism had to leave a trace in the structure of his works and the psychology of his characters; good deeds do not lead to a moral rebirth, but to an intimate defeat, isolation and loneliness. The thoughts of the writer and his characters are dominated by the fatalism of evil, the impossibility of human communication, transience and eternal vanishing. They point towards Andrić's negative and rejecting relationship with the historical reality in which he lived and created.

natura, che è la morte.“ G. Leopardi, *Cantico del gallo Silvestre*, Dalle *Operette morali*, u knjizi U. M. Palanza, *La letteratura italiana*. Storia e pagine rappresentative, vol. III, parte prima, Città di Castello, Società editrice Dante Alighieri, 1968, 316.

²³ Н. Стипчевић, *Иве Андрића превод политичких и друштвених напомена Франческа Гвичардинија, Иво Андрић – преводилац и тумач Франческа Гвичардинија*. Београд, Задужбина Иве Андрића, 1983, 188.

²⁴ *Знакови поред пута*, цит., 146.

ЈЕЛЕНА НОВАКОВИЋ (Београд)

Од малармеовског симболизма до постмодернизма: судбина „књиге“ и њених „белина“

САЖЕТАК: Испитујући актуализацију Малармеових крилатица у различитим контекстима, ова компаративна студија упоредо прати развој француске и српске књижевности, од симболизма, који књижевност удаљава од конкретног света, до постмодерног доба, када њена средства бивају оспорена и сведена на „нулти степен“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стефан Маларме, Едуар Мане, Клод Моне, Андре Малро, Жорж Перек, Јован Дучић, Богдан Поповић, Иво Андрић, Борислав Радовић, француска књижевност, српска књижевност, импресионизам, иконотекст, књига, надреализам, реализам, симболизам, паратекст, постмодернизам.

Одговарајући на анкету Жила Иреа „О књижевном развоју“, Стефан Маларме формулише своју, како ће касније рећи Богдан Поповић, „парадоксалну“ књижевну „максиму“:¹ „У ствари, видите, свет је створен да би се завршио једном лепом књигом“ („Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre“).² Тој Књизи се, међутим, супротставља паралишућа белина неисписане хартије, израз стваралачке немоћи, како показује песма „Морски поветарац“ у којој је реч о „хартији празној коју белост брани“ („le vide papier que la blancheur défend“)³, али је та белина и извор бесконачних могућности. Малармеова „Књига“ и „белина“ празног листа папира, које изражавају супротност између света релативности у који је човек урођен у своме свакодневном животу и апсолутне стварности којој тежи његов дух, привући ће пажњу не само многих писаца који ће се на Малармеа позивати да би га хвалили или критиковали и тако изражавали сопствено схватање

¹ У чланку „Стефан Маларме, Симболизам и други 'изми'“, објављеном 1921. у *Српском књижевном гласнику*.

² Stéphane Mallarmé, „Réponses à quelques enquêtes“, *Poésies*, Paris, Librairie Générale Française, 1977, стр. 269.

³ Превод наведен према: Стефан Маларме, *Песме*, Београд, Култура, 1970, стр. 15.

књижевног и уметничког стварања, него и неких сликара који ће малармеовску „белину“ на овај или онај начин представљати на својим сликама, дајући његовим исказима обележје транслитерарности којој је и он сам у неким својим каснијим делима тежио. Кроз актуализацију тих исказа у различитим контекстима може се упоредо посматрати и пратити развој француске и српске, и уопште европске уметничке и књижевне мисли, од Малармеа и симболизма до најновијег, постмодерног доба.

У контексту Малармеових поетских схватања, поменути исказ упућује на једно од основних обележја симболизма које је овај песник довео до крајњих консеквенци, под утицајем платонизма и Хегелове филозофије, а то је одвајање поезије од конкретног предмета и непосредног животног искуства у име служења једној и вечној Лепоти у односу на коју су конкретна песничка остварења само појединачне манифестације, то је обезличавање искуства које води открићу скривене суштине бића и ствари: у својој симболистичкој пројекцији, парнасовска безличност претвара се у слику душе. Реч је о кретању од живота ка делу, чија је полазна тачка расцеп између сна и стварности, суочење са бодлеровском супротношћу између „сплина“ и „идеала“, између ружноће стварности и потребе за апсолутним, односно рембоовска мисао да је „прави живот“ негде на другој страни, изван свакодневне стварности и да се може досегнути само кроз песничко стварање које представља изражавање „тајанственог смисла видова постојања“ и које „даје аутентичност нашем животу“.⁴ Маларме сматра да се може доћи до смисла света и сопственог постојања само кроз њихову уметничку транспозицију која представља песников „једини духовни задатак“,⁵ као што указује и еклога *Послеподне једног Фауна*, у којој он приказује неостварену Фауну жудњу за нимфама. Њен први стих: „Ces nymphes, je les veux regretter“ („Те нимфе желим да овековечим“) наглашава сталност одсутног предмета који може да васкрсне кроз свој поетски преображај. Тако схваћена, песма није ни испољавање личног осећања, као у романтизму, ни парнасовско трагање за савршеним изразом, него нека врста метафизичког искуства кроз које песник открива себе и свет, да би се појавио „такав каквим га је вечност најзад хтела“, како читамо у песми „Гроб Едгара Поа“.⁶ У *Песмама* (1898), које се нижу према хронологији свога настанка, Маларме настоји да ухвати своје биће у његовом кретању ка Лепоти чија је спознаја за њега нека врста посвећења.

Друга импликација поменуте Малармеове крилатице јесте мисао о јединству коме овај песник тежи и које, по његовом мишљењу, треба да се оствари кроз стварање *једног* дела, *једне* Књиге. У писму од 16. јула 1866. он обавештава Теодора Обанела да је „поставио темеље једног чудесног

⁴ Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie* (récueillis et présentés par Henri Mondor), Monaco, Éd. du Rocher, 1946, стр. 118.

⁵ Исто.

⁶ Стефан Маларме, *Песме*, стр. 75.

дела“, а 28. јула исте године саопштава му да је направио план свог целокупног дела у чијем је средишту он сам, „као неки свети паук, на главним нитима које су већ изашле из његовог духа“. Он жели да напише Књигу која би била синтеза свих уметности и свих жанрова, сума која би обухватила сва његова открића и кроз коју би он изградио своје целовито „ја“, да створи неку врсту Великог Дела које би, како пише Ф. Копеу 5. децембра 1866, изразило суштину ствари скривену иза баналног привида и дало „орфичко објашњење“ света, помоћу речи које би се „одражавале једне у другима док се не учини да више немају своју својствену боју, него да су само прелази на једној скали боја“, и које би деловале више својом сугестивном снагом него својим значењем: „Увек сам сањао и покушавао нешто друго. Са стрпљењем алхемичара, спреман да томе жртвујем сву таштину и све задовољство, као што су неки раније спаљивали свој намештај и греде на своме крову, да би опскрбили пећницу Великог Дела. Шта? – тешко је рећи: књигу, просто напросто, у много томова, књигу која је књига, изграђена и смишљена, а не збирка случајних надахнућа, па макар она била и чудесна.. Отићи ћу још даље, рећи ћу: Књигу, уверен да у ствари постоји само једна [...]. Орфичко објашњење Земље, које је једини песников задатак и изванредна књижевна игра: јер сам ритам књиге, који је тада безличан и жив, чак и у својој пагинацији надовезује се на једначине тога сна, или Оде“, пише он Полу Верлену 16. новембра 1885.⁷ Његова појединачна песничка остварења, као и гомила бележака које је целога живота правио, а које ће сакупити и објавити Жак Шерер,⁸ појављују се као фрагменти Књиге која треба да их обједини.

Грађењу те Књиге Маларме посвећује цео свој живот, све своје активности, укључујући и књижевне састанке у своме стану у Паризу где свакога уторка окупља малу групу пријатеља. Не задовољавајући се да просто покажује, он се креће од појаве ка идеји, од конкретног ка чистом појму, да би се претворио у „самотника заслепљеног вером“ из сонета „Кад сенка запрети...“, који све више опева сам процес настанка песме, а проблем уметничког стварања претвара у главни предмет своје поезије. Он, дакле, пише песме о песни, као што је „Лепеза за Госпођицу Маларме“ или низ сонета посвећених Поу, Бодлеру, Верлену. Дочаравајући „сазвучја“ која постоје у природном „храму“ на много смелији начин од Бодлера, он спаја различите чулне садржаје и тако растаче смисао употребљених речи до њиховог претварања у мелодијско низање. Тако ствара једно херметично дело које у почетку успева да схвати само мали број посвећених, па су прве реакције на њега више негативне него позитивне.

⁷ Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, стр. 373-374.

⁸ Jacques Scherer, *Le "Livres" de Mallarmé : premières recherches sur des documents inédits*, Paris, Gallimard, 1957.

У српској културној средини,⁹ на његову поменућу крилатицу први се позива Јован Дучић који, у чланку о поезији Владимира Видрића, каже: „У [Видрићевој] књизи песама нема ниједног личног мотива, као да је његов век протекао без своје повести, само као део једне опште лепоте у којој он сам за себе није ништа значао. Као за Малармеа, и за њега је свет постојао само зато да се напише једна лепа књига“.¹⁰ Стављајући Видрићево дело у парнасовско-симболистички контекст и позивајући се на Малармеа, Дучић изражава властито схватање поезије као израза душе кроз обезличавања искуства у име служења једној „општој“ лепоти „која је без отаџбине“,¹¹ као трагања за савршенством кроз формалну естетизацију. Али та естетизација, која упућује и на парнасовце и на Малармеа, не води одвајању поезије од њеног предмета и препуштању „иницијативе“ речима,¹² чија је последица песничка нејасноћа. Иако хвали тежњу симболистичких песника ка замењивању јасног израза наговештајима, он тежи јасном изражавању, па су му малармеовска херметичност и експериментисање са речима неприхватљиви.

Поменућа Малармеова „максима“ наишла је на одјек и код тако различитих аутора као што су српски надреалиста Марко Ристић и француски писац који је неговао култ акције, Андре Малро, аутора које, међутим, повезује свест о неприхватљивом положају човека у савременом свету, која доминира међуратном филозофском и књижевном мишљу. Марко Ристић, који дели Бретоново мишљење да је Маларме отворио пут ка потпуном подређивању спољашње стварности „унутрашњем оку“, његову крилатицу наводи у 33. поглављу „антиромана“ *Без мере*, представљајући га као свој одговор на чланак Ивана Невистића у коме се млади писци позивају да уђу „у ваздух нашег свагдашњег друштвеног живота, те најјаче и најстварније стварности“, то јест да се ангажују. Невистићевом позиву на ангажовање у друштвеном живоут Ристић супротставља Малармеову тежњу ка ослобађању духа, која за њега представља вредан допринос компромитовању „буржоаског позитивизма“,¹³ а затим, у напомени на дну странице, подсећа да је Малармеову крилатицу у српску књижевност унео Дучић, кога сада коригује, стављајући у исту раван, у духу надреализма који се позива на Хегелову дијалектику, песничко стварање и организовану друштвену акцију: „Треба још споменути да Mallarmé ову сентименталну глупост није рекао. У овом облику, не разумевајући му дакле смисао, тај цитат је унео Дучић у нашу књижевност, у предговору Видрићевим песмама, где сте га ви по свој при-

⁹ За рецепцију Малармеа у српској културној средини, видети: Јелена Новаковић, „Стефан Маларме у српској књижевности прве половине XX века“, *Интертекстуалност у новој српској поезији (француски круг)*, Београд, Гутенбергова галаксија, 2004, стр. 63-107.

¹⁰ Јован Дучић, „Владимир Видрић“, нав. према: *Моји сапутници*, Београд – Сарајево, БИГЗ – Свјетлост – Просвета, 1989, стр. 69.

¹¹ Ј. Дучић, „Споменик Војиславу“ (1902), *Моји сапутници*, стр. 384.

¹² Stéphane Mallarmé, „Crise de vers“, *Poésies*, стр. 204-205.

¹³ Marko Ristić, *Bez mere*, Београд, Nolit, 1986, стр. 221.

лици и нашли. Јер Mallarmé је рекао, говорећи о Књизи као о духовном оруђу, 'да све, на свету, постоји да се најзад оконча једном књигом'. Без обзира да ли је ово речено са радошћу или са очајањем: реч је о дематеријализацији, о суптилизацији, о узалудности свега, а не о неком естетичком управљању личним животом¹⁴. И песничко стварање и организована друштвена акција за Ристића су само средства и тренутни облици динамичног духа, а Малармеова мисао добија и једно активистичко обележје које одговара друштвеноисторијским и културним околностима у раздобљу између два светска рата: укључује се у идеолошки контекст српског надреализма чији представници посматрају Малармеа не само као ослободиоца песничке речи од стега рационалне логике (иако је то ослобађање резултат хотимичног тражења, а не спонтаног предавања тајанству речи кроз вербални аутоматизам), него, можда још и више, као једног од отелотворења незадовољства стварношћу које је подстицај за њен „револуционарни“ преображај, као што показује и текст М. Ристића и В. Бора *Анти-зид* (1932), где се Маларме исто тако сврстава међу песнике који изражавају „непристајање“ на „буржоаски живот“¹⁵.

Овај активистички однос према свету има и Андре Малро који непосредно суочење са суморном стварношћу претпоставља њеној поетизацији, откривајући смисао живота и у колективној и херојској акцији, сасвим супротној малармеовском усамљеничком удаљавању од света, и у уметничком стварању, а поменута Малармеова крилатица налази места и у његовом делу. Нису у питању романи, него књига о уметности под насловом *Гласови тишине* у којој Малро уочава аналогију између Малармеове тежње ка одвајању поезије од конкретног предмета и сличних тежњи које најављује Едуар Мане а у великој мери остварују импресионисти. Осврћући се на замерке које су неки упућивали Манеовој „Олимпији“, сматрајући је неприродном, Малро напомиње да ти критичари заборављају да је Мане желео пре свега да направи слику. „Розе пењоар на *Олимпији*, балкон боје малине на малом *Бару*, плава тканина на *Доручку на трави*, свакако су мрље боје, чија је грађа сликовна, а не стварна. Слика, чија је позадина била празнина, постаје површина. Најлепши цртежи Ежена Делакроа били су драматизације; на неким својим платнима Мане врши осликовљење света“, каже он, и додаје: „Јер ако се већ догађало да потез кичице стекне ону аутономију коју ће убудуће захтевати, то је увек било у служби неке страсти за коју је сликарство било само средство. 'Свет је створен да би се завршио једном лепом књигом', говорио је Маларме; још више је био створен да доведе до ових слика“¹⁶.

¹⁴ Исто, стр. 222.

¹⁵ Ване Бор и Марко Ристић, „Анти-зид“, у: *Стеван Живадиновић Бор* (текстови. Приредили: З. Гаврић, Р. Матић-Панић и Д. Сретеновић), Београд, Музеј савремене уметности, 1990, стр. 29.

¹⁶ André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1951, стр. 114-115.

Познато је да се Маларме дивео Манеу, на кога се често позивао и коме је посветио и један текст из књиге под насловом *Divagations*, а Мане је са своје стране насликао Малармеов портрет и урадио илустрације за *Послеподне једног Фауна*. Између Малармеовог и Манеовог дела постоје несумњиве аналогије. Настављајући оно што је започео Курбе који је своме реализму дао једно сасвим индивидуално обележје, Мане слика свакодневни живот, али настоји да дочара пре свега своју визију, а не спољашњи изглед ствари. Сликање за њега произлази из непосредног посматрања природе и треба да ухвати пролазни тренутак онако како се он његовом оку указује. Тиме најављује импресионизам који сликани садржај посматра као производ светлости у тренутку у коме је сликан. Слика се утисак, а не ствар, као што и Маларме у својој поезији не приказује „ствар“, него „дејство које она производи“;¹⁷ а ако се слика обраћа пре свега оку, она то чини мање као предмет, а више као ментална представа која и не мора да личи на свој стварни узор. Предмет је подређен слици, а свет је само средство у грађењу субјективног ликовног садржаја, као што је и за Малармеа свет само средство у стварању субјективног поетског језика. Као што је запазио Жан-Пјер Ришар, Манеова светлост, која је, како је он сам констатовао, „опседнута“ извесном тамом, има свој духовни и књижевни пандан у Малармеовим посмртним песмама у којима се уочава светлосна „специфичност“ сваког појединачног ствараоца који је њихов предмет: кроз особену светлост генија хвата се оно што представља истинску особеност једног дела.¹⁸

Тежњи ка претварању света у литературу, сажетој у поменутој Малармеовој крилатици, одговара Манеова тежња ка претварању света у слику, расточеном малармеовском језику одговара импресионистички атомизам који долази до изражаја код Клода Монеа, па стога Маларме сасвим природно примењује сликарску терминологију на књижевност, говорећи у писму Жану Мореасу о „фразеологији модерног приповедања, помоћу потеза кичице, ступњевитих или противречних запажања“.¹⁹ Он не бира речи према њиховој граматичкој и логичкој повезаности, него према њиховим комплексним обележјима, као што сликар бира боје, па се стога, по речима Ремија де Гурмона, може сматрати „Клодом Монеом у поезији“.²⁰ И симболистичка поезија и импресионистичко сликарство удаљавају се од спољашњег света и конкретног објекта који васкрсава кроз своју уметничку транспозицију, као што констатује и Пол Валери напомињући да је код Манеа Маларме волео „чудо чулне и духовне транспозиције која је извршена на платну“.²¹

¹⁷ *Propos sur la poésie*, стр. 43.

¹⁸ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, стр. 504.

¹⁹ *Исто*, стр. 523.

²⁰ Remy de Gourmont, *Promenades Littéraires*, quatrième série, *Souvenirs du symbolisme et autres études*, Paris, Mercure de France, 1911, стр. 7.

²¹ Paul Valéry, *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934, стр. 170-171.

Као и песникова имагинација, сликарево око уочава у спољашњој стварности слике које му омогућавају да изрази оно што је унутрашње, суштинско.

Малармеову „максиму“ забележио је и Иво Андрић, у оригиналу, у свесци названој *Црна књига*. Нашао ју је у поменутој Малроовој књизи и навео ју је уз поменути одломак у коме је реч о „осликовљењу“ света, указујући на везу између Малармеа и Манеа, али и на сопствено стваралаштво које је везано за реализам, али један реализам који би се могао оквалификовати као субјективан јер представља поунутрашњење предмета, кретање од спољашњег ка унутрашњем свету, од визуелног доживљаја ка људској души. Издвајајући три битна својства која, по његовом мишљењу, одликују реалистичког писца, пажњу, избор и смисао за карактеристичну појединост, Андрић, као и други реалисти, у први план ставља „пажњу“ која почива на визуелној перцепцији и чији најизразитији пример налази код Балзака који у писму грофици Ханској од 18. јуна 1847. изјављује да постоји „само једним јединим чулом, видом“, ²² што одговара и његовој сопственој поетици која се великим делом ослања на опажање.

Али, Андрић се удаљава од основних реалистичких поставки да свет објективно постоји и да се као такав може спознати и приказати. Посматрање је за њега само први корак ка продору у дубину душе. Док Балзак живи у доба када реализам доживљава своју афирмацију, Андрић живи у време његовог оспоравања, у време када се ствараоци, свесни ограничености својих сазнајних моћи и тајни које се крију у тамним зонама човекове психе, све више удаљавају од спољашњег света. Он се диви Достојевском који је „међу првима у светској књижевности оставио пејзаж, одећу својих јунака, њихов физички изглед, време, па и простор, како би се до краја могао посветити људској души“, сматрајући да је она „најпривлачнији пејзаж“, ²³ а његов реализам и нема за циљ да истинито представи спољашњу стварност, него да открије безбројне тајне скривене у дубинама „ја“ и да их на уметнички начин изрази. То га више приближава Флоберу, али га укључује и у контекст малармеовске естетизације реалности кроз њено претварање у „књигу“ која треба да обједини различите видове пищевог искуства и омогући му да оствари јединство своје личности. „Од како знам за себе чини ми се да радим и спремам један те исти рад. Делови тога рада објављују се и добивају име приповетке, песме или есеја“, ²⁴ каже Андрић, упућујући тако, на свој начин, на малармеовску мисао о *једној* књизи кроз коју се укида разлика између делова времена и иза мноштва појавних облика открива

²² За Андрићев однос према Балзаку и другим француским писцима, видети: Јелена Новаковић, *Иво Андрић и француска књижевност*, Београд, Филолошки факултет–Народна књига, 2001.

²³ Ljubo Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1982, стр. 189.

²⁴ „Pesnik Ivo Andrić govori našim čitaocima“, *Ideje*, 1934, I, 5, стр. 2. Наводи: Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik. Prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*, Београд, Slovo ljubve 1981, стр. 74.

јединствена суштина, али и на констатацију Марсела Пруста који је у неку руку и наследник симболизма, да сваки писац углавном пише једну исту књигу.

Ту констатацију Андрић проширује на целокупно човечанство и на целокупну књижевност. У своме говору приликом примања Нобелове награде, он изражава уверење да цело човечанство, „од првог блеска свести, кроз векове“, прича једну једину причу,²⁵ а у *Знаковима поред пута*, позивајући се на схватање метафизички настројених стваралаца „да сваки писац, у ствари, напише свега једну једину књигу коју после непрекидно прерађује и понавља“, додаје да би се могло рећи и да „цела књижевност откад постоји пише једну исту књигу о човеку и његовом односу према свету и постојању, у хиљадама разних видова“.²⁶ То подсећа и на оно што изражава један сасвим необични наследник симболизма, Леон Блоа коме је Андрић исто тако усмеравао своју читалачку пажњу. Јунак његовог романа *Очајник*, који је у ствари транспозиција ауторовог личног искуства, „из симболике Светог писма непобитно је извео закључак о симболици света, и дошао до уверења да сви људски поступци, ма каква била њихова природа, доприносе бесконачном писању једне неслућене књиге, пуне тајни, која би се могла назвати *Паралипоменама* Јеванђеља“, посматрајући и саму светску историју „као неки једнолик, сасвим повезан текст, који има своју окосницу и своју срж, разложен, али крајње увијен текст који је ваљало превести на неку приступачну граматику“.²⁷ Леону Блоа тај текст указује на скривену суштину, као и Малармеу, али се та суштина за њега изједначава са Богом који, кроз неред историје, исписује властито откровење. Андрића, међутим, тај текст не упућује ни на платонистичку, ни на хегеловску идеју, нити на свемоћног и вечног Творца, него на човека и његову жељу за трајањем: стварајући Књигу, писац открива себе и путеве своје судбине, побеђује стрепњу пред својом смртношћу и меланхолију због одсутности жељеног и, попут Малармеовог Фауна, налази задовољство у творевинама своје маште које су из те осујећености и настале. С друге стране, мисао да целокупно човечанство пише једну једину књигу наговештава схватање светске књижевности као јединствене целине, као и свест постмодерног доба о повезаности целокупног света у коме се, захваљујући усавршеним средствима комуникације, укидају географске и језичке баријере чак и између најудаљенијих народа, а њихова култура постаје свима доступна, па се узајамна повезаност све јасније открива.

Но, ако је свет створен зато да би се завршио „једном лепом књигом“, Малармеово искуство показује да та књига, у апсолутној чистоти своје не-

²⁵ *Istorija i legenda*, Udruženi izdavači, 1976, стр. 65-66.

²⁶ *Znakovi pored puta*, Udruženi izdavači, 1984, стр. 249.

²⁷ Léon Bloy, *Le Désespéré*, Paris, Mercure de France, 1953, стр. 99. За Андрићев однос према Леону Блоа видети поменути књигу: Јелена Новаковић, *Иво Андрић и француска књижевност*.

достижне лепоте, ипак остаје ненаписана. Она је остала у белешкама које Маларме није хтео да објави. До сличног закључка долази и Дучић који, говорећи о Милораду Ј. Митровићу, констатује да је „ненаписана песма сваког песника“ управо она која је „основна, битна, свеобимна, свершавајућа“ и да је „трагање свих песника за ненаписаном песмом нешто трансцендентно, што и њега самог надвисује и надпева“²⁸ и изражавајући своје уверење „да је код највећих песника њихова најлепша песма остала ненаписана; јер је тешко доћи до речи и до изражаја баш у најдубљим стварима људског духа“.²⁹ Посматрајући постојање у реалности као несавршени скуп привида и тражећи суштину у чистоти језика ослобођеног сваког присуства, Маларме на крају спознаје своју немоћ да ту чистоту изрази, да свој имагинарни свет оживотвори, да свој доживљај претвори у „једну лепу књигу“ која би била крајњи исход његове стваралачке пустоловине. У своме трагању за правим комбинацијама речи, он се суочава са празним листом папира чија га белина омамљује и кочи, али не умањује привлачност песничке пустоловине. У поеми *Бачене коцке неће никада укинати случај* (1897) тај стваралачки напор дочаран је и самим типографским распоредом слова са белинама које представљају ништавило и већ самим својим постојањем носе одређено значење, наговештавајући да је уметничко и књижевно стварање мучан и неизван подухват, често осуђен на неуспех, како указује и искуство сликара из Балзакове приповетке „Непознато ремек дело“, који је, у жељи да својој слици да „изглед и облину саме природе“, ту слику претворио у замршени и неразумљиви сплет линија и облика.³⁰ И Балзакова мисао усмерена је неисписаном листу хартије који постаје извор „паклених мука“. У једном писму госпођи Ханској он говори о „паклу мастионице и белог листа папира“ („l'enfer de l'encrier et du papier blanc“). Али, Балзакове муке мање су почивале на осећању стваралачке немоћи, од кога је патио Маларме, а више на ванкњижевним разлозима, на неодложној потреби за новцем која га је гонила да пише и на краткоћи времена које је имао пред собом.

Тако белина неисписаног листа папира није само знак песничке немоћи, него и извор стваралачких могућности. Овде је претеча Малармеа француски моралиста с краја XVIII и почетка XIX века Жозеф Жубер чије је дело било омиљена лектира једнога Пруста и чији су фрагментарни искази, како је запазио Жорж Пуле, исто тако нека врста „мрмљања окруженог тишином“.³¹ Његове максиме и мисли, одељене празнинама које су неразлучиви део тога жанра, појављују се као нека врста „хијероглифа“ у коме се, кроз

²⁸ Ј. Дучић, „Милорад Ј. Митровић“, *Моји сапутници*, стр. 39.

²⁹ Исто, стр. 37.

³⁰ Оноре де Балзак, „Непознато ремек дело“, *Филозофске приче*, Београд, Култура, 1949, стр. 424.

³¹ Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, Ed. du Rocher, 1968, стр. 148.

смењивање исписаних фрагмената и „белина“, оцртава дисконтинуитет као главно обележје света и његовог сопственог живота и стварања: „Свети језик. Који мора да буде хијероглиф. Све његове речи морају имати обележје улегнућа или избочина, резбарије или вајања. Бело и црно, празно и пуно томе одговарају. Ту све мора бити стављено једно поред другог и обједињено, али одвојено размацама.“³²

Мисао о белини неисписане хартије као извору стваралачких могућности изражава и Анри де Монтерлан, писац који негује култ енергије. По растанку са једном од својих девојака, Костал, главни јунак његовог романа *Девојке*, који се појављује као једна од пројекција Дон Жуана, нагиње се над бели лист хартије и страствено предаје списатељском послу, са лакоћом изражавајући своје набујале мисли.³³ Белина хартије у њему не изазива ни занос ни страх од стваралачке немоћи, него му пружа могућност да утроши нагомилану енергију. За носиоце француског симболистичког наслеђа попут Клодела и Жида та белина већ сама по себи има одређено значење. „О душо моја! Није песма сачињена од тих слова што их као клинове усађујем, већ од белине што остаје на хартији“, ³⁴ каже Клодел, а Жид, који је у младости био веома везан за симболизам, али се од њега касније одвојио, посматра мотив неисписане хартије у контексту проблема односа између уметникове приватне и стваралачке личности. У дневничком запису од 29. јануара 1943, пошто је констатовао да се у салонима нарочито прижељкује „ухо“, да свако више слуша оно што сам говори него оно што говоре други и да људима највише ласка интересовање за њихове речи, он прелази на своју сопствену личност напомињући да је добар слушалац, али да у друштву говори само површне и конвенционалне ствари: пошто је за њега најважније писање, слабо је неговао усмено изражавање („Ви слушате очима“, говорио му је Оскар Вајлд), па све што је за њега значајно остаје далеко од његових усана. И закључује: „Ја вредим само пред белим листом хартије“.³⁵

Сличан став има и Иво Андрић који се на ову Жидову реченицу позива у *Знаковима поред пута*. Ако његови записи каткад и наводе на помисао да он осећа малармеовски страх пред неисписаним листом хартије, то се догађа само на почетку његовог стваралачког подухвата: „Прва реченица је ту, на хартији, сама из себе никла, јасна и неизменљива. Али ту где треба да дође друга – бели се празнина. Ја стојим пред том пустињом, збуњен и изгубљен. Као да никад нико пре мене није писао овим језиком, и сад ја треба да покажем шта умен и могу“, каже он.³⁶ Празан лист папира он везу-

³² Исто, стр. 149.

³³ Анри де Монтерлан, *Девојке*, Београд, Просвета, 1964, стр. 525-526.

³⁴ Вид.: Иван В. Лалић, *Антологија новије француске лирике. Од Бодлера до наших дана*, Београд, Просвета, 1966, стр. 147.

³⁵ André Gide, *Journal. 1942-1949*, Paris, Gallimard, 1950, стр. 95.

³⁶ *Znakovi pored puta*, стр. 297.

је пре свега за своју несклоност и немоћ да прича не само о себи, него и о своме делу. Сврставајући себе у писце који не успостављају везу са публиком путем непосредног контакта него само посредно, преко својих књига, он закључује: „Парафразирајући једну реченицу Андре Жида („Je ne vaux que devant le papier blanc“), ја бих могао слободно рећи да постојим само утолико уколико сам умео да саопштим нешто чистој хартији пред собом“.³⁷ Празнина неисписане хартије за Андрића није ни извор мука због задатка који писање треба да испуни, као за Балзака, ни израз стваралачке немоћи која исходи из претераних и неостварљивих песничких циљева, као за Малармеа, ни могућност да утроши нагомилану енергију, као за Монтерлана, него је, као и за Жида, пре свега прилика да покаже своју стваралачку моћ, да се на уметнички начин изрази, и везује се за проблем односа између приватног и стваралачког „ја“, између уметности и стварности.

Дочаравање белине неисписаног листа папира отвара пут ка удруживању језичког и ликовног израза, речи и слике, из кога настаје оно што Жан Русе назива иконотекстом.³⁸ Присуство великих белина у Малармеовим текстовима ствара контраст црног и белог који им даје одређену ликовну форму, као у тексту „L'Action restreinte“ у коме је реч *écrire* изолована на белини странице као нека објава,³⁹ или у поменутој поеми *Бачене коцке неће никада укинути случај* где добија транслитерарно обележје. Сам Маларме каже, у једном писму Жиду, да „нека реч, исписана крупним словима, сама по себи, тражи целу једну белу страницу“ да би произвела одређени ефекат и да „ритам неке реченице поводом неког чина или чак неког предмета има смисла само ако их подражава“ и ако, „упркос свему, може нешто од њих да изрази“.⁴⁰ Тиме он најављује Аполинерове *Калиграме* у којима присуство великих белина у неким стиховима ствара одређену слику (у песми „Fumée“, један стих је растављен на слоге, а последњи слог написан је великим словима и подсећа на шири део луле), а трагови ове визуализације, коју је најавио Виктор Иго песмом „Духови“, могу се наћи и у неким поетским остварењима Симе Пандуровића, Растка Петровића и Р. Драинца.

Малармеовске белине налазимо и у надреалистичком сликарству у коме се, као и у Малармеовим песмама, даје предност унутрашњем моделу над спољашњим – иако оно с друге стране настоји да уметност врати предмету од кога га је симболизам сасвим удаљио – али са циљем да се изрази јединство духовног и материјалног света, апстрактног и конкретног. У тој тежњи, надреалистички сликари уносе у своје слике разне натписе, градећи инклузије.⁴¹ Таква је „Бела страница“ (1967) Р. Магрита чији је наслов не-

³⁷ Исто, стр. 262.

³⁸ Вид.: Jean Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, стр. 133.

³⁹ Jean-Noël Pancrazi, *Mallarmé*, Paris, Hatier, 1973, стр. 22.

⁴⁰ Mallarmé, *Propos sur la poésie*, стр. 167-168.

⁴¹ Уношење језичких елемената у ликовно (вид.: J. Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, стр. 145-146).

двосмислена алузија на Малармеа, која је на нивоу садржаја слике укључена у надреалистички контекст онеобичавања: једину белину ту представља месец који се оцртава у ноћном пределу са дрвећем, али испред крошњи, а не, како га сликари обично представљају, у њима или иза њих. Празнину неисписане хартије код Магрита замењује „прозирност“, а материјални елементи ослобађају се своје тежине и своје корисне функције, да би се претворили у оно што Магрит назива „видљивим песничким сликама“, чије је „пролазно место“, како уочава Андре Бретон који је написао текст о овоме сликару, један од омиљених Магритових предмета, „сликарско платно на ногарима, савршено омеђано, али доведено, и то снагом унутрашње ватре, до потпуне прозирности“, што упућује на Малармеов „девичански папир“. Таква је слика „Људска судбина“, на којој се то сликарско платно поистовећује са прозором, а насликани предео са оним што се кроз тај прозор може видети, укидајући антиномију између „релативне стварности“ коју нам дочаравају наша чула и „апсолутне стварности“ којој наш дух тежи⁴² али не може да је досегне. Маларме сматра да поезија треба да дочара Идеју која у чулним облицима налази само своје променљиве одразе: „Кажем цвет; и изван заборава у који мој глас баца понеки обрис као нешто другачије од познатих цветних чашица, мелодично се помаља, као сама предивна мисао, одсуство свих букета“, читамо у његовој књизи *Divagations*. Ту мисао изражава и Магритова слика „Le Bouquet tout fait“ (1956): ту је приказан човек окренут леђима који посматра шуму у позадини, а иза његових леђа је, у првом плану, један Ботичелијев женски лик који је у знаку вегеталне симболике. Магритов „букет“ није ни у шуми, ни на Ботичелијевој слици, него, као и Малармеов „цвет“, између њих, у магијском дејству сликарског дела које превазилази јаз између унутрашње и спољашње реалности и мисао чини „видљивом“.⁴³

У XX веку Малармеова поетска мисао прожима и дела других стваралаца, као што је Душан Матић коме Маларме постаје „претерана литерарна симпатија“ у каснијем раздобљу. Привучен, како запажа Борислав Радовић, Малармеовом логиком „парадокса“ и „проницљивошћу“ која „обасја и оплемени предмет да би га сместила у своју васиону“, ⁴⁴ Матић гради неку врсту имагинарног иконотекста, започињући своју *Књигу ритуала* стиховима иза којих се указује загонетна малармеовска белина: „пишем ти без тачке и запете да се мало одморим / и тако искидано да буде прегледније / а затим неки *Маларме* је постојао / тврдио је да и *белине* говоре / између редова

⁴² André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1962, стр. 402-403.

⁴³ Вид.: Marcel Paquet, *Magritte. 1898-1967, La pensée visible*, Taschen, стр. 47. Овде треба напоменути да се на Магритовим сликама ружа појављује и у својој конкретности, али зато да би наговестила тајанство које људски ум не може увек да докучи. На слици „Le tombeau des lutteurs“ (1961), ружа заузима цео зид једне просторије, изражавајући своје просто постојање које превазилази сваки покушај објашњења.

⁴⁴ Борислав Радовић, *О песницима и о поезији*, Бања Лука, Глас српски, 2001, стр. 224.

замисли моје руке у покрету / а и живот где би стао кад не би било предаха / кад не би било *белине* / тишине / где пољупци где слобода где поглед / где мисао на тебе“.⁴⁵

На Малармеа се изричито позивају и представници српског неосимболизма који се педесетих година имплицитно супротстављају поетици социјалистичког реализма и чије се песме, као и Малармеове, одвајају од конкретног предмета. Констатујући да нас поезија удаљава од свакидашњих активности и одводи „тамо где нас чека присуство другачије него што је људско“, како би успоставила ирационалну везу са Апсолутом, Иван В. Лалић закључује да она тежи да буде молитва.⁴⁶ Веза са апсолутним не успоставља се помоћу јасних и експлицитних речи, него помоћу наговештаја. „Сачувати неизговорено, као срж“, каже он у „Белешкама о поетици“, а у разговору са Душицом Милановић наводи да „има истина које се радо сакривају у простор прећутаног“ и да „у песми све оно што *није* изречено, него само наговештено у белинама, постоји равноправно са текстом, једино што се не може прочитати наглас“, ⁴⁷ што га приближава Клоделу из чије је песме „Музе“ превео наведени одломак о предности белине над написаном речју и унео га у своју антологију новије француске лирике.

Борислав Радовић, чији стваралачки пут води од надреалистичких подстицаја до све већег ослањања на тековине симболистичке поетике, више се од Лалића приближава Малармеу. И његово поетско искуство креће се од опипљивог ка неопипљивом, од стварности ка тексту, а песничко стварање за њега се поистовећује са разарањем видљиве стварности кроз растакање језика који ту стварност изражава. „Речи се разграђују, гласови се развејавају као пиљевина, а песма се дроби, раствара у себи самој. Оне су водиле тог раскола, бахате бушилице у пијанству понирања“, каже он у песми у прози „Наше реченице“, наговештавајући читаву једну вербалну алхемију која ослобађа речи њихових прихваћених значења и логичких веза, да би их свела на неповезани скуп лексичких елемената чије ново повезивање пружа могућност за грађење нове реалности. Истраживање се преноси на план језика, па се, како читамо у једној песми из циклуса *Обноћница*, „рашчињени свет у речник сели полако“, што му пружа могућност да се, у складу са Малармеовом крилатицом, заврши „једном лепом књигом“.

Та крилатица налази одјека и у Радовићевом тексту *Из науцине коју ткају успомене*: Малармеова размишљања о књизи, као и његова немоћ да је приведе крају, упућују Радовића на једну од Киплингових *Приповедака из Индије* у којој један боем, изопштен из друштва и упропашћен нерадом и опијањем, оставља приповедачу рукопис свог недовршеног животног дела,

⁴⁵ Душан Матић, *Књига ритуала, (Liber ritualis)*, Београд, Нолит, 1967, стр. 9 (подвлачење је наше).

⁴⁶ Иван В. Лалић, *О поезији*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 286.

⁴⁷ *Књижевност*, 1985/11, стр. 2023.

а затим га подстичу да изрази своје утиске у разговорима са другим књижевницима, пре свега са Душаном Матићем који му је поклонιο поменутоу Малармеову књигу, да изрази свој сопствени доживљај света у смирају дана, прожет литерарним реминисценцијама: „Али какав сам ја могао бити саговорник у оном његовом полугласном солилоквијуму, док су речи навирале да га загрцну, цигарета се жарила за цигаретом а читав свет у сутону, с руменим небом изнад Ботаничке баште, полако тамнео и губио се, да би се завршио једном књигом?“⁴⁸

И Радовић се суочава са „празнином“ која је „бела“ („Белина“) попут Малармеове неисписане сранице, али он спада у писце који у празнини виде пре свега извор стваралачких могућности. У поменутом тексту он каже да се дивио сигурности Малармеовог стиха, док се теже сналазио у обр-тима реченица из есеја, али да ни у ком случају није осећао ону „горчину са којом свест открива сопствену немоћ, и чији укус уме да буде привлачнији од беспрекорних строфа, слика без дна, свежине којом запахњују општа места“.⁴⁹ У песми „Позив на путовање“ алузија на Малармеа изражава веру у моћ речи да створе нову реалност, наговештену „дозваним“ видицима који испуњавају празнину неисписаног папира: „Али и собна светлост зна да преплави истим / Муклим сјајем дозване видике пред чистим / Листом хартије...“⁵⁰. Малармеовска вртоглавица пред том белином за Радовића је, како констатује у запису „Рвање с анђелом“, у неку руку „последница дубине видног поља и вишка свести у непрекидном рвању са случајношћу коју хоће да у потпуности изагна из књижевног дела“, и претвара се у валеријевску метафору „за непрекидни ток унутрашњег преображаја песме“, који сама смрт може да заустави.⁵¹

Малармеовске белине као израз растакања поетског садржаја налазе одјека и у делима неких новијих француских прозних писаца који пледирају за обнову књижевног израза, као што је *Мобил* (1962) Мишела Битора, једног од представника француског Новог романа, или *Живот упутство за употребу* (1978) Жоржа Перека, једног од критичара Новог романа. Биторов *Мобил* нека је врста романа-есеја-путописа у коме писац покушава да створи једну динамичну представу о Америци, ослањајући се на ефекте абецедне и аналошке класификације помоћу којих се прелази са једног места на друго, са једног тренутка на други, и градећи сложени сплет који се састоји од утисака путника, реда летења, реклама, одломака из новина, туристичких водича или плаката, а на који се, као и у Малармеовој поеми *Бачене коцке неће никада укинути случај*, надовезују типографски ефекти (три маргине и три врсте штампарских слова), наговештавајући да и сама бела страница нешто казује јер најављује неко стварање.

⁴⁸ *О песницима и о поезији*, стр. 220.

⁴⁹ *Исто*, стр. 221.

⁵⁰ Борислав Радовић, *Остале поетичности*, Београд, Нолит, 1959, стр. 42.

⁵¹ Борислав Радовић, *Рвање с анђелом и други записи*, Београд, Нолит, 1996, стр. 29.

Насупрот представницима Новог романа који сасвим раскидају са традицијом, Перек се у своме одбацивању старих, по његовом мишљењу, превазиђених књижевних узора ослања на богато књижевно наслеђе да би свом романескном стварању дао експериментално обележје, што одговара тенденцијама постмодернистичке књижевности која више не признаје субјективистичке стратегије засноване на идеји о стваралачкој оригиналности и претвара се у игру цитата, позајмица или варијација на туђе теме. Као и Малармеова *Књига*, која је замишљена као синтеза свих уметности и свих жанрова, па садржи елементе дневника, позоришног или музичког комада, као и већи број рачуна којима писац успоставља различите бројчане односе, тако се и роман *Живот упутство за употребу*, у коме Перек жели да прикаже слику савременог друштва кроз евокацију живота станара једне велике париске зграде, појављује као синтеза различитих романескних врста (психолошки, етнолошки, полицијски, фантастични роман) и има полифону и многозначну структуру засновану на два математичка проблема, на „ортогоналном латинском би-квадрату десетог реда“ и на кретању коњаника на шаховској табли. Претварајући литературу у математичку или шаховску игру, Перек се поиграва књижевним правилима, али и самом реалношћу на коју се књижевност позива, поткопавајући идеолошке вредности потрошачког друштва самом формом писаног текста која сасвим одговара његовој садржини: један од јунака романа, Бартлбут, чије је име настало комбиновањем Мелвиловог Бартлбија и Ларбоовог Барнабута, посвећује свој живот бескорисним пословима и тако измиче притиску индустријализованог друштва. Десет година учи да слика акварел, онда двадесет година путује по свету да би у једнаким размацима на различитим тачкама земаљске кугле насликао по једну луку, а затим се његова дела упућују у Париз да их Гаспар Винклер залепи на дрво и изреже слагалице. По повратку са пута, Бартлбут, током наредних двадесет година, редовно шаље по једну слагалицу, а хемичар Мореле одваја слику од дрвета и потапа је у хемикалију која је поново претвара у бели папир.

Исходиште Бартлбутових напора управо је оно што је за Малармеа и полазна тачка и кочница у његовом стваралачком напору, „белина“ неисписаног папира која Малармеа суочава са стваралачком немоћи. Али док се он у своме креативном напору сасвим одваја од свакодневног живота и отвара пут једној естетици која ће схватање о аутономији уметности довести до његових крајњих консеквенци, све више свдећи поезију на представљање сопствених механизма, Перек пледира за једну нову „ангажовану књижевност“ која „није опис лепих осећања неког узорног борца или неког интелектуалца који се напреже да ухвати локомотиву историје“, него „потпуно уважавање сложености света, истрајна воља да се буде луцидан, да се схвати и објасни“, ⁵² дакле за једну хетерономну естетику која повезује уметност

⁵² Georges Perec, *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, стр. 44-45.

са животом. Некорисна активност његовог јунака добија ослободитељску функцију, она га ослобађа принципа корисности, а тиме и свих полуга моћи помоћу којих друштво управља животом појединца. „Белина“, која представља крајњи исход те активности, наговештава дело у коме се укидају сва значења, које се претвара у дочаравање одсуства, у неку врсту „нултог степена писма“, када се, како каже Ролан Барт на кога се Перек радо позива, књижевност своди на „неку врсту негативног начина на који се друштвена или митска обележја неког језика укидају у корист неког неутралног и инертног стања форме“, ⁵³ наговештавајући мисао да једино укидање уметничког дела може да спречи његово претварање у предмет за употребу. Код неких писаца новог времена, текст уступа место паратексту, као што је случај у роману Жерара Важмана *Забрањено*, ⁵⁴ који помиње Жерар Женет у својој књизи о паратексту ⁵⁵, а који се састоји из низа празних, „белих“ страница, у чијем су дну исписане фус ноте, белешке за текст кога нема.

Као што се види, судбина Малармеових исказа који указују на нужност да се постојање света потврди кроз његову уметничку интерпретацију, али и на сву тежину таквога подухвата, оцртава одређени пут који прелазе уметност и књижевност у своме развоју од Малармеа до најновијег времена, удаљавајући се од свога предмета (потискивање осећања у поезији, одбацивање фабуле и ликова у роману, превласт унутрашњег над спољашњим моделом у сликарству) и све више стављајући у први план своје могућности и своја средства, да би и та средства у постмодерном добу била оспорена и сведена на свој „нулти степен“.

Jelena Novaković

DU SYMBOLISME MALLARMÉEN AU POSTMODERNISME:
LE DESTIN DU “LIVRE” ET DE SES “BLANCS”

Résumé

En répondant à l'enquête de Jules Huret “Sur l'évolution littéraire”, Stéphane Mallarmé formule la maxime qui est devenue célèbre: “Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre”. Cependant, à la création de ce “Livre” s'oppose la blancheur du papier “blanc”, qui annonce l'impuissance créatrice, comme le montre le poème “La brise marine” où il est question du “vide papier que la blancheur défend”, mais aussi les possibilités infinies qui s'offrent à l'écrivain. Liés à l'opposition entre le monde de la relativité dans lequel l'homme est plongé dans sa vie quotidienne et la réalité absolue à laquelle aspire son esprit, le Livre et la blancheur du papier vide dont parle Mallarmé attirent l'attention de nombreux écrivains, français et serbes, qui se réfèrent à ce poète pour le louer ou pour le critiquer, en exprimant en même temps leur propres conceptions littéraires et

⁵³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, стр. 56.

⁵⁴ Gérard Wajeman, *l'Interdit*, 1986.

⁵⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, стр. 295.

artistiques (Jovan Dučić, Bogdan Popović, Marko Ristić, André Malraux, Ivo Andrić, André Gide, Dušan Matić, Michel Butor, Georges Perec, Bora Radović, etc.). Ils attirent également l'attention de quelques peintres (Édouard Manet, Claude Monet, René Magritte) qui semblent appliquer les principes mallarméens à la peinture, en leur prêtant un caractère translittéraire, ce qui n'est pas sans rappeler certaines expérimentations de Mallarmé lui-même.

En examinant l'actualisation des formules de Mallarmé dans différents contextes, cette étude comparée suit parallèlement le développement de la littérature française et de la littérature serbe, de l'époque symboliste à l'époque postmoderne. A travers le destin de ces formules, qui expriment la nécessité de confirmer l'existence du monde par son interprétation artistique, littéraire, mais qui montrent aussi les difficultés qui s'opposent à une telle entreprise, se dessine le chemin que suivent la littérature et l'art dans leur développement de Mallarmé à nos jours, en s'éloignant de l'objet concret (le refoulement des émotions dans la poésie, le rejet de l'histoire et des personnages dans le roman, la prédominance du modèle intérieur sur le modèle extérieur dans la peinture) pour examiner, de plus en plus, leurs possibilités et leurs moyens, qui seront eux-mêmes mis en question et réduit au "degré zéro" à l'époque postmoderne.

КРИНКА ВИДАКОВИЋ ПЕТРОВ (Београд)

Најранији облици културног и књижевног деловања српске дијаспоре у Америци

Поводом 125. годишњице Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва у Сан Франциску

САЖЕТАК: *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво*, основано у Сан Франциску 1880, била је прва српска организација у Америци. Најзначајнија фаза у дугој историји овог друштва биле су године 1880–1905, кад је српска заједница у Америци почињала да организује своје културне, друштвене и политичке активности: оснивањем првих цркава, школа, библиотеке; покретањем првих српских новина; објављивањем првих књижевних дела српских емигрантских аутора; организовањем првих српских књижевних приредби и позоришних представа. Током овог периода друштво је било врло значајно у изражавању српског културног идентитета, као и у увођењу српског имена на америчку мулти-културну сцену.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво*, културна историја српске дијаспоре у Америци, књижевна удружења у дијаспори, српска дијаспора.

Увод

Године 2005. обележена је у Србији стота годишњица оснивања првог *Српског књижевничког друштва*. Пре тога друштва деловала су још два, у којима су били окупљени и књижевници и уметници, *Књижевничко-уметничка заједница* (основана 1892) и *Друштво српских књижевника и уметника* (основано, колико је нама познато, 1902).

А пре више од сто година у Новом свету, на америчкој Западној обали, у Калифорнији, у граду Окланду, објављена је била књижица мањег формата, од 148 страна, сасвим скромне опреме и меких, светло браон корица, на којима је црним ћириличним словима исписан њен наслов: *Живот и рад српско-црногорског литерарног и добротворног друштва у Сан Франциску*. Испод наслова може да се прочита да се књига објављује „приликом његове

25-годишњице“, а „према записницима и друштвеној преписци“. Књигу је написао Владимир И. Поповић, дугогодишњи члан овог друштва. Књигу је 1905. штампала „Српска независност“, лист покренут у Америци тек годину дана раније (1904) и који се, дакле, убраја међу најстарије српске листове објављиване на овом континенту.

Значај овог необичног друштва је у томе што је оно било једно од најранијих српских књижевних друштава. Међутим, још је значајније то што је ово литерарно и добротворно друштво било прво у Америци које је себе етнички определило као српско-црногорско. И пре тога се Срби јављају међу оснивачима и члановима разних друштава, али искључиво под општим називом „Славјани“, без посебног помена српског имена. Тако је било у случају најстарије славјанске организације у Америци, *Slavonic Illyric Benevolent Society of San Francisco*, основане 1859. Две одреднице из наслова овог друштва, славјанско и илирско, упућују на порекло најстаријих, како српских тако и хрватских досељеника у Америци.

1. Најранији досељеници и мотивација емиграције

Срби који су се исељавали у Америку – и тада и касније – махом су одлазили из српских земаља под аустроугарском управом, док их је из саме Србије било знатно мање. Најранији српски досељеници преваходно су долазили из приморских крајева, пре свега из Боке Которске и Паштровића. У исто време су се досељавали и Хрвати из суседних далматинских области, посебно из дубровачког приморја (Дубровник, Стон, Трпањ) и острва у близини (Хвар, Молат, Брач, Корчула). И једни и други били су приморци. Говорили су истим језиком и припадали приближно истом културном кругу. Тим људима – поморцима, рибарима, трговцима – ни пацифичке обале нису биле сувише далеке, или бар не толико да не окушају срећу на њима.

Након што је Аустрија преузела управу над Дубровником и околином, дошло је до пада економских активности и незадовољства народа новом управом, која се доживљавала негативно. Слична ситуација била је на црногорском приморју, где је такође настала економска стагнација, те су многи били мотивисани да побегну не само од немаштине, већ и од опресивне аустријске управе и обавезе служења војске у њеној армији. Слична је била ситуација у Херцеговини после Берлинског конгреса, када је Аустроугарска преузела мандат над овом покрајином. То су били домаћи узроци емиграције. С друге стране, гласови о политичким и верским слободама у Америци, као и о њеном силном економском напретку – нарочито о могућностима запошљавања у великим лукама попут Њујорка, Њу Орлеанса, Сан Франциска, Балтимора и Мобила – чинили су Америку врло привлачном дестинацијом емиграције. Та привлачност Америке – замишљене као земља слободе и просперитета – додатно је појачана вестима о златној грозници у Калифорнији, а потом на Аљасци. Приморци из Боке и дубровачког краја

лакше од других су налазили пут до великих европских лука и до прекоокеанских бродова, а њима и до Америке, у којој у то време није било строге контроле усељења. За њима су ишли Херцеговци, а потом и Црногорци из унутрашњости земље.

Новопридошли Бокељи и Далматинци, нарочито они који су стигли у главне луке на Западној обали и у Мексичком заливу – Сан Франциско и Њу Орлеанс – нашли су ту окружење донекле слично оном из којег су потекли. Клима је била слична, могли су се бавити пословима као у старом крају, а обе ове луке имале су европског наслеђа у већој мери него већина других градова у Америци. У Сан Франциску још се осећао утицај некадашњих шпанских колонизатора и насељеника, док је Њу Орлеанс сачувао културни слој везан за француско присуство у овој области.

2. Сан Франциско: центар најраније српске заједнице

Тако су у Калифорнију, почев од друге деценије деветнаестог века, стизали први српски емигранти. Неки су се после неколико година враћали, други су остајали. Ови други били су махом нежењени младићи, способни да издрже најтеже напоре, ризике и неизвесности. Они који су се одликовали предузимљивошћу, интелигенцијом, прилагодљивошћу и пословним духом, успевали су да се економски учврсте, заснују породице и почну да организују српску заједницу у Новом свету.

Кад је злато откривено у Калифорнији 1848, у потрагу за њим кренули су и нови досељеници, којима се чинило да је ово прилика да се брзо и лако обогате или да барем окушају срећу у тој неизвесној али привлачној работи. Један део досељеника наставио је да живи у Сан Франциску, где су се углавном бавили трговином и услужним делатностима: држали су радње за воће и другу храну, били власници кафана, неки су отварали пансионе (*boarding houses*) и сл. Други су кренули у потрагу за златом, што их је из Калифорније касније одвело и у Неваду и Аризону. Неколико компанија, које су се бавиле испитивањем рудних локација и отварањем рудника, имале су називе који упућују на порекло њихових власника. Прво се појавила *Илирска рударска компанија за злато и сребро* (1863), а потом „славјанска“, „српска и славјанска“, па „јадранска“. Око 1870. године златна грозница почела је да јењава, те су многи од оних мање срећних одустајали од потраге, враћали се у Сан Франциско (без посла и иметка) или се запошљавали као рудари у новоотвореним рудницима. Од неколико калифорнијских округа, у којима је било рударских активности, Амадор се издваја по томе што је у њему било највише српских досељеника. То спомињемо зато што су управо рудари из Амадора били ти који су пред крај века (1894) изградили прву српску православну цркву у Америци, посвећујући је највећем српском светитељу – св. Сави.

У то време, па све до прве деценије двадесетог века, Сан Франциско с околином (укључујући округ Амадор) био је део Америке с највећом концентрацијом српских досељеника. Стога је то регион у којем су се појавили први облици организовања српске заједнице у Америци: прва црква, прва потпорна друштва, прва читаоница, прве периодичне публикације, прве школе и прво књижевно друштво.

3. Илирски Славјани и Срби

У првом периоду досељавања у Америку, Бокељи и Далматинци били су упућени једни на друге као „земљаци“. У одсуству другог заједничког назива, они су се идентификовали као „Славјани“, а да би се разликовали од других Словена, уобичајена је била додатна одредница „илирски“. Тако су српски Бокељи и хрватски Далматинци словили као „илирски Славјани“. Док су они чинили прве кораке у новом окружењу, оно што их је зближавало било је у свакодневном животу важније од оног што их је удаљавало. Први практични проблем који се поставио пред ове људе, који су се налазили веома далеко од блиских рођака и пријатеља у старом крају, тицао се бриге о сународницима у случају повреде или смрти: како помоћи повређенима и болеснима, удовицама и сирочади при губитку главе породице? По узору на облике организовања у старом крају, где су се људи окупљали у задругама, потпорним друштвима и братствима, али исто тако по узору на организационе облике других досељеника у новом окружењу, они су почели да се окупљају у друштва ради осигурања. То су чинили пре свега ради обезбеђивања међусобне помоћи на релативно равноправној основи. Прва таква организација бокељско-далматинских досељеника у Америци било је споменуто *Славјанско-илирско потпорно друштво*, основано 1859. у Сан Франциску. Слична потпорна, или добротворна друштва, или друштва добротинстава, деловала су као осигуравајуће компаније задружног власништва: сваки члан улагао је новац у заједничку касу, а заузврат је добијао помоћ кад је њему или његовој породици била најпотребнија. Ова друштва испуњавала су постојећу празнину у тој области практичне свакодневице досељеника (комерцијалне компаније за осигурање и синдикати настаће тек знатно касније).

Међутим, смрт у породици није повлачила само финансијске проблеме, већ је постављала и питања другог реда: како достојно и сходно верским обичајима испратити покојника? То су била питања везана за веру и цркву, те су на пољу религије „илирски Словени“ морали кренути засебним путевима. Док су се Далматинци интегрисали у постојећи католички црквени круг (заједно с Италијанима и Ирцима), Срби су се повезивали с православним народима: пре свега с Русима, на другом месту с Грцима, а понекад и са Сиријцима.

Руска православна црква већ је дуже време била присутна у Америци зато што је Аљаска била руска територија све до 1867. У време пристизања првих српских досељеника, Руска православна црква била је организована и имала је епархију (алеутско-аљасканску) која је покривала и Калифорнију. Новодосељени Срби били су природно упућени на Руску цркву ради задовољења својих духовних потреба, а посебно због сличности обредног језика.

Стога су православни досељеници у Сан Франциску најпре 1864. основали заједничку *Грчко-руско-славјанску парохију*. Мада је председник био Рус, тј. руски конзул у Калифорнији, готово сви чланови управе били су Срби: Никола Дабовић, Лука Зеновић, Саво Мартиновић, Илија Ћеловић, Божо Радовић, Петар Вукановић и Ђорђе Лазаревић.¹ Потом су успоставили *Руско и панславјанско потпорно друштво Сан Франциска* (1869), а затим *Грчко-руско-славјанско потпорно друштво Сан Франциска* (1872). У првим управама ове две организације преовлађивали су опет Срби – Џорџ Фишер, Никола Греговић, Саво Мартиновић, Лука Зеновић и Б. Радовић,² мада се у називима истих организација српско име не спомиње. С обзиром на активни допринос Срба настанку и деловању ових организација, ускоро је сазрела идеја да Срби оснују организацију која би у свом називу носила српско име.

4. Оснивање Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва

Тако је на састанку малог скупа Бокелја, укупно осморо појединаца, одржаном априла 1880, по први пут размотрена могућност оснивања не славјанског или илирског, већ српског потпорног друштва. Тад је донета одлука да се оснује *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво*. Међутим, извештај о том важном састанку указује да је и у тој малој заједници било заинтересованих за деобу српског националног бића:

Један од најзнаменитијих дана [...] за све Србе у новонађеним земљама свануо је у уторак на 15 (27) април 1880, у коме се за први пут састадоше наши преци да установе једну српску добротворну задругу.

Премда овај дан није приказан као дан установљења овог друштва, јер на овом састанку није била изабрана управа, а без управе нема темеља никаквој задрузи, опет у неком погледу дан је врло значајан, јер после дугог преговора одлучи се једногласно да се даде задрузи име 'Српско-Црногорско литерарно и добротворно друштво'. Кроз народ се већ и прије говорило да ће се основати српско друштво, за то су неки непријатељи српског имена већ справљали на

¹ A.S. Eterovich, *Yugoslav Survey of California, Nevada, Arizona and the South 1800-1900*, R and E Research Associates, San Francisco, 1971, 49.

² Eterovich, 39.

пут сваком друштвеном напретку и да установе српско друштво са другим именом како би држали Србе раздијељене и уништили прави српски дом.

Утемељачи овог друштва знали су намјере својих непријатеља и, на против са одлученим именом стали су на пут својим противницима.

Једногласно међу утемељачима захтијевало се да се друштву даде име само 'Српско' јер ова ријеч скупља у себе Црногорце, као год и све потомке Душанових вјерних поданика; али да су тако одлучили, непријатељима ћаху дат прилику да установе 'Црногорско' друштво.

Црногорско друштво не бише били основали Црногорци и да их је био довољан број, већ бише га основали ондашњи отпадници, који овај наш милозвучни језик ни по што српским не називаху и којима је било само до тога да се српско име не спомиње.³

Желећи да предупредe настојања „непријатеља српског имена“, утемељивачи су се одлучили за предзнак „српско-црногорски“, иако су сматрали да „српско“ подразумева и „црногорско“. Из извештаја о двадесетпетогодишњем деловању овог друштва јасно произлази да су се чланови друштва (међу којима су поред највећег броја Бокелја били досељеници из Херцеговине, Србије и Црне Горе) недвосмислено осећали интегралним делом јединственог српског националног корпуса.

На седници одржаној, 20. априла (2. маја) изабрана је управа *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*, па се тако друштво и званично „утемељило“, а обављени су били и други важни послови. Чланови управе били су: Антоније Вукасовић (председник), Михајло Рашковић (потпредседник), Јово Јововић (благајник), Ђуро С. Мартиновић (секретар), Јован Павковић, Крсто Гопчевић, Владимир Јововић и Раде Беговић (надзорници).

Да се глас о овом догађају пронео далеко, сведочи податак да је већ на седници одржаној 11. августа прочитано и бурно поздрављено писмо министра просвете Владе Србије, одговор на вест о оснивању овог литерарног и добротворног друштва.

На трећој седници су била прихваћена друштвена правила, тј. „устав“. Ту су означени циљеви друштва: „узајамно помагање у нужди и болести“, као и „поучење и ширење просвете не само међу члановима, него и осталог словенског staleжа наладећи се у овом месту“. Ради остварења овог другог циља основана је читаоница (библиотека) друштва.

Према изворном статуту само су се Срби могли учланити у друштво, али је већ марта 1881. друштво отворило врата „сваком Славјанину доброг понашања“. Исто тако, друштво није правило разлику између православних и католичких Срба, као ни између оних рођених у старом крају и оних рођених у Америци.

³ В. И. Поповић, *Живот и рад српско-црногорског литерарног и добротворног друштва у Сан Франциску*, Окланд, 1905, 3–4.

Следеће године (1882) извршена је званична регистрација друштва код америчких локалних власти. Након тога израђене су дипломе друштва и прве две послате краљу Милану Обреновићу и књазу Николи, који су избрани и за прве почасне чланове *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*. Касније је урађен и златни знак друштва на којем је „круна и застава српска са словима С.М.Б.С. (ова слова значе у српском преводу Српско-црногорско добротворно друштво)“.

5. Финансијска основа

Поред чланарине, главни извор прихода друштва биле су светосавске свечаности које су одржаване годишње, као и излети и банкети с музиком у организацији друштва. Прва светосавска свечаност, тј. прва јавна прослава Савиндана у Америци, одржана је јануара 1881:

...Његово преосвештенство руски владика Нестор послао је архимандрита, попа и два пјевача, да заступе њега и овдашњу консисторију на овој првој српској друштвеној гозби у Америци. Такође на истој вечери учествовала је већина тадашњих најпознатијих лица словенске колоније.⁴

Први излет организован је 1886. године:

На 9. маја 1886. друштво је имало свој први излет у Белмонт. Ова нећеља биљежи прво весело српско јавно појављивање са заставом и глумом (глума се састојала од 16 вриједних свирача). [...] Српску заставу носио је Андрија Војиновић, а америчку Ђуро Ј. Гојковић. Друштвени барјак с именом носио је Шпиро Божов Радовић. Управитељ плеса био је Никола Костић, са помоћницима В. Јововићем, К. Антонијом, Ш. Вучковићем и А. Врчевићем. Излет је тако лијепо испало да је био достојан сваке похвале.⁵

Првих година није било великих финансијских могућности деловања, али касније је друштво стало на ноге и знатно напредовало. На састанку 1890. разматрана је молба *Руско-грчког-славјанског црквног друштва* да му се одобри зајам у износу од 2000 долара⁶ с каматом од 7%, а за који је дотично друштво било спремно да заложи земљиште у његовом власништву. Пошто црквено друштво није било у могућности да враћа дуг, ово земљиште прешло је касније у власништво *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*, које је дочекало своју 25. годишњицу са знатно нараслим иметком. Вредност његове имовине износила је \$26,500. За све те године, приход је био \$55,973, расход \$ 36,353, од чега је за потпору чланова уплаћено \$20,000, док је осталих \$16,353 „друштво потрошило за своје друштвене ствари и дало у просвјетне и добротворне сврхе у ове стране и у наше отаџбине“.⁷ За време и

⁴ Исто, 8.

⁵ Исто, 19.

⁶ Исто, 27-28.

⁷ Исто, 114.

прилике у којима је друштво деловало, његов финансијски учинак био је примеран, а ово је постигнуто паметним и договорним управљањем, добрим инвестирањем, као и строго и транспарентно вођеним рачуноводством.

6. Добротворне активности

Као што је горе назначено, једна од активности друштва била је потпорна: пружање узајамне помоћи приликом повреде, смрти или других недаћа које би задесиле чланове као појединце. Међутим, друштво је посебно имало слуха за опште потребе српске заједнице, а не само за потребе својих чланова.

Имајући српску заједницу у виду, друштво је предузело да обезбеди земљиште за засебно српско гробље. Наиме, пошто је локална власт Сан Франциска забранила даље сахрањивање људи на територији града и одлучила да се нека постојећа гробља разместе, друштво је 1898. почело да разматра могућност куповине земљишта у Колми (у суседној општини Сан Матео) за српско гробље. То је учињено 1900. године, а потом су почели припремни радови (довођење воде, сађење дрвећа, дизање оgrade и три капије, подела земљишта на гробове). Следеће године ново српско гробље осветили су руски епископ Тихон и српски свештеник Севастијан Дабовић. Друштво је такође предузело да идентификује гробове својих чланова и других Срба сахрањених на старом славјанском гробљу општине Сан Франциско, да би пренело њихове земне остатке на ново српско православно гробље.

Добротворна делатност друштва испољила се у више наврата.

Тако је јануара 1897. друштво донело одлуку да се новчано помогну пострадали од поплава у Србији, Црној Гори, Боки Которској и Босни и Херцеговини. Помоћ је послата у Србију на руке владике београдског и митрополита Србије г. Михајла, за Црну Гору владике цетињском и митрополиту црногорском г. Митрофану, за Боку Которску владике Герасиму, а највише је послато за Босну и Херцеговину преко листа „Дубровник“ који је у том граду уређивао Србин католичке вере А. Фабрис. У захвалници митрополита Михајла стоји:

Главни одбор за помоћ пострадалима од поплаве имао је радост да прими ваше родољубиво писмо и у њему вашу братску помоћ [...] Нама је особито драго што се и ви тако удаљени од нас сећате своје браће у невољи, па по могућству засведочавате своје родољубље и братско осећање. Мило нам је што ви у Сан Франсиску имате Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво, у коме се негују народне мисли и чувају народни обичаји, те се у том далеком свету очувасте до сада, па ћете се, надамо се у Милостива Господа Бога, очувати и унапред по молитвама Светог Саве, коме сте тамо подигли и посветили Божји храм [...]⁸

⁸ Исто, 57-58.

У руско-јапанском рату, вођеном 1905, царска Русија је претрпела велике губитке. Црна Гора је тада, једним политички симболичним гестом, објавила рат Јапану. Поводом овог рата, и његовог за Русију несрећног исхода, руски Црвени крст обратио се друштву априла 1906. тражећи помоћ за руске војнике рањене у Манџурији. Друштво је одлучило да се одазове овој молби.

7. Вишеструке везе с Русима

Чињеница да се друштво одазвало овој молби још је један знак његове начелне блискости и љубави према руском народу и царској Русији као великој сили која је играла значајну политичку улогу на Балкану. Културно-историјске везе биле су традиционалне. Међутим, за Србе у Америци најважнију улогу у оквиру општих руско-српских веза играла је заједничка православна вера.

Руска духовна мисија деловала је на Аљасци почев од 1794, а касније је основана епископија алеутско-аљасканска, која је покривала и територију Калифорније. Према томе, средином деветнаестог века Руска православна црква била је једина из круга православних помесних цркава која је на овом подручју била добро организована и учвршћена. Срби, који су се насељавали тада у Калифорнији, настојали су да у сарадњи с другим православним досељеницима (Русима, Грцима, Сиријцима) реше питање својих духовних потреба везаних за веру и обред. Међутим, Срби су се „за своје духовне потребе најрадије обраћали руским православним свештеницима, јер им је заједнички црквенословенски језик био близак“, тако да кад је епископ алеутски и аљаскански служио литургију у Сан Франциску 1888. године, „Србин Гопчевић појао је причасни стих енглески“.⁹

Стога не изненађује жеља *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва* да одржава везу са представницима Руске православне цркве, која је у то време у Америци опслуживала православне Србе. Тако је већ на прву светосавску свечаност друштва 1881. позван руски епископ Нестор, који је послао своје изасланике. Управо у овом периоду комуникација српских досељеника с Руском православном црквом била је од пресудног значаја, а посебно се везује за мисионарско деловање човека по имену Севасијан Дабовић.

Јован Дабовић рођен је у Сан Франциску 1863. године од родитеља који су се ту доселили из Боке Которске. Дабовићи су иначе били једна од најстаријих бокелских породица насељених у овом граду, као и у рударском округу Амадор. Део детињства Јован Дабовић провео је у Плимуту (Амадор), а потом опет у Сан Франциску. Школовао се у руским духовним ака-

⁹ Сава, Епископ шумадијски, *Историја Српске православне цркве у Америци и Канади 1891-1941*, Каленић-Крагујевац, 1994, 36.

демијама, а у чин јеромонаха рукоположио га је 1892. епископ алеутски и аљаскански Николај. Од њега је две године касније Севастијан Дабовић издејствовао дозволу за успостављање прве српске православне цркве у Америци.¹⁰

Цркву су финансирали скромни рудари из Амадора, који су најпре основали Српско светосавско друштво, а потом црквено-школску општину, која је започела градњу цркве. Црква је подигнута уз помоћ Срба из других делова Калифорније, епископа Николаја и неколико широкогрудих српских пријатеља, као што су били Словенац Крист Марелја и власник рудника Аргонаут (где су радили српски рудари), Американац Дидер. Храм је посвећен св. Сави, а саграђен је у месту Џексон, округ Амадор, у Калифорнији. Осветио га је епископ Николај 1894. године. Први свештеник у овој парохији био је Севастијан Дабовић.

Следећи епископ алеутско-аљаскански Тихон основао је 1905. *Српску духовну мисију* и на њено чело поставио игумана (касније архимандрита) Севастијана Дабовића. Дабовић је исте године покренуо први српски црквени лист у Америци (*Гласник Српске цркве у Америци*), а потом неуморно радио на успостављању српских цркава и прве српске епархије у Америци. Дабовић – први српски свештеник рођен у Америци и „српско-православни апостол“ – сахрањен је у Жичи.

Без руске подршке и помоћи изградња прве српске православне цркве у Америци била би немогућа. Исте године (1894) када је освећена прва српска црква у Америци обележена је и стогодишњица прве православне цркве (руске) на овом континенту. Свечану прославу организовала је руска епархија алеутско-аљасканска, а позив за учешће друштву је упутио епископ Николај. Поред тога, још 1869. године било је основано *Руско и пан-славјанско добротворно друштво Сан Франциска*, у чијој је управи био један врло знаменити Србин: горе споменути Џорџ Фишер. Фишер, односно Ђорђе Шагић, јер то му је право име, дошао је у Америку из Војводине 1815. Након веома бурног живота – укључујући запажено учешће у рату Американаца с Мексиканцима, у чему му је корисно било искуство из Првог српског устанка – Фишер је почетком шездесетих година деветнаестог века био човек од великог угледа: адвокат, судија, а уз то и грчки конзул у Сан Франциску.

Међу укупно 11 почасних чланова српско-црногорског друштва, биле су три руске личности: председник *Славјанског друштва* из Москве О.С. Аксаков (који се сматрао пријатељем Срба), генерал М. Г. Чернајев (који је „командовао делом српске војске у рату против Турака 1876“)¹¹ и епископ алеутско-аљаскански Николај.

¹⁰ Исто, 39.

¹¹ N.V. Vucinich, *First Benevolent Society 100th Anniversary Celebration 1880-1980*, San Francisco, 1980, 56.

8. Везе с другим словенским заједницама

Однос према другим словенским заједницама имао је понекад и политичке конотације, што се види из следећег догађаја. Наиме, маја 1894. друштво је одржало ванредну седницу ради разматрања прославе „Славенског дана“ на средњозимској (midwinter) изложби. Друштво је одлучило да учествује на овој смотри и да је финансијски помогне, те именovalo српски одбор. На састанку је размотрен предлог општег одбора ове изложбе, према којем је требало да на паради челно место припадне општем одбору и *Славенско-илирском добротворном друштву*, који би предводили прву дивизију, а у којој би било и тек успостављено хрватско друштво *Звонимир*. Другу дивизију требало је да предводи *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво*, а њој би се прикључило пољско друштво. У трећој дивизији требало је да буду чешка и словачка друштва и славолук који би представљао све словенске државе. Међутим, „на прегледу славолука опазило се да нема Русије и ниједне руске губерније, па и то изазва незадовољство међу члановима овог друштва“.¹²

Стога друштво предложи други распоред, по којем би у првој дивизији били општи одбор и *Славенско-илирско добротворно друштво*, у другој дивизији *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво*, којем би се прикључили чешко, пољско, хрватско или словачко друштво, а да у трећој дивизији буду они које одреди општи одбор, као и славолук на којем ће бити представљена и Русија. Основно је питање било не само зашто нема Русије на славолуку, већ и чија ће тробојница предводити параду – хрватска, српска или нека трећа. Срби нису хтели да то буде хрватска тробојница. Пошто општи одбор није прихватио њихов предлог, Срби су одбили учешће. Међутим, касније су Чеси и Словаци такође одбили да учествују уколико их предводи хрватска тробојница. Сходно томе, општи одбор морао је да одустане од хрватске тробојнице (уместо ње је предводничка заастава била бело-плава-црвена), али је то учинио тек недељу дана пред одржавање параде.

Коначно, 4. јула 1894, на 129. рођендан америчке државе, *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво* учествовало је у паради последњег дана средњозимске изложбе:

Да је ова друштвена јавна појава испала честито, најбоље се можемо освједочити из овдашњих дневника, који су дне 5. јула 1894. у вијестима о паради признали и изјавили да је српска дивизија била најугледнија, а и српски славолук најукрашенији. На славолуку овог друштва била је израђена планина Ловћен и Авала, на којима су биле двије прелијепе Српкињице са штитовима, а исте су представљале Србију и Црну Гору [...] Више од 50 различитих задруга, војничких, добротворних, књижевних, забавних и других, учествовало је у овој паради.

¹² Поповић, 43.

Премда је Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво достојно похвале за такву јавну појаву, опет и оном приликом и вјечито ово друштво благодари свијем пријатељима (браћи Славенима) који су корачали за српском заставом и увеличали бројно српску дивизију.¹³

Судећи по извештајима *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*, односи с Русима били су одлични, с осталим словенским заједницама веома добри, док су с хрватском заједницом били променљиви. Мада је друштво одбило да прихвати водећу улогу Хрвата на наведеној паради, оно је, ипак, настојало да одржи добре односе с њима. Као што је горе поменуто, друштво је веома рано одлучило да међу његовим члановима могу бити и други представници словенских народа. На седници одржаној септембра 1903. предложено је да друштво именује одбор „коме ће бит задатак да учини неку свезу узајамности међу Србима и Хрватима на обали Тихог океана“, али је одлучено да се именовање дотичног одбора одложи док не пристигне писмо од хрватског друштва *Звонимир* (које је изгледа било најављено). Чланови хрватске заједнице позивани су на светосавске свечаности, а знамо да је прослави 1904. године присуствовала „честита хрватска дружина“.¹⁴ Три представника друштва *Звонимир* посетила су седиште српско-црногорског друштва јануара 1905, а ради договора о дочеку хрватског књижевника и политичара др Анте Тресића Павичића, који је требало да посети Сан Франциско и одржи предавање о хрватско-српским књижевним везама. На истом састанку именован је одбор за заједнички дочек цењеног госта, а о његовој посети писала је српска штампа у Сан Франциску.¹⁵

9. Став према Аустрији

Однос друштва према италијанској заједници био је позитиван, а потпуно опречан када је била у питању Аустрија. У Сан Франциску и другим калифорнијским градовима постојало је више аустријских друштава, која су била врло активна у последње две деценије деветнаестог века: *Аустријско добротворно друштво у Сан Хосеу* (1878), *Аустријско заштитно друштво Сан Франциска* (1889), *Аустријско добротворно друштво Сан Франциска* (1885), *Аустријско војно добротворно друштво Сан Франциска* (1883). Чланови ових друштава нису у већини били етнички Аустријанци, јер се они нису масовно досељавали у Америку, него досељени држављани Аустро-Угарске других етничких провенијенција. Готово сви српски досељеници у Америци тог времена били су заправо аустро-угарски држављани (као и други Словени: Чеси, Хрвати, Пољаци, Словаци), те су често у попису становништва словили као

¹³ Исто, 45-46.

¹⁴ *Слобода*, 1904, бр.2.

¹⁵ Исто, 1906, бр. 9.

„Аустријанци“ или „Мађари“. Сходно томе, Аустро-Угарска је настојала да окупља своју „дијаспору“ у друштвима која су одржавала везу с њеним државним представником, тј. конзулом у Сан Франциску.

И друге велике европске државе имале су у Сан Франциску своје конзулате. Руски, аустријски и италијански конзули били су врло активни у контактирању њихове дијаспоре у овом важном америчком граду. Тако се италијански конзул обраћао српско-црногорском друштву у више наврата, што је у друштву било лепо примљено. Међутим, друкчије је било кад им се 1896. писмено обратио аустријски конзул Корбел, а поводом прославе педесетогодишњице владавине цара Фрање Јосифа I. Ево како је то прокоментарисано у записнику друштва:

[....] Консул је сматрао да су већина наших чланова поданици Слављеника, те ради тога да ово друштво учествује у прослави. Истина је да Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво сачињавају 90% синови оних српских земаља са којима сад влада његово Императорско Величанство Цар Фрањо Јосиф I, али друштво сматрајући такову свечаност страну, а не своју, на поменуто писмо није се пажње обратило!¹⁶

Друштво је, напротив, на седници одржаној само месец дана раније, решило да званично прослави 200. годишњицу владавине куће Петровић-Његош. Исто тако, када се сазнало за могућу посету руског цара Николаја II Сан Франциску, друштво је било врло вољно да учествује у његовом дочеку.

10. Културна делатност

Читаоница друштва основана је ради остварења његовог другог главног циља, а то је било ширење просвете и културе. У вези с овим ваља споменути да је десетак година раније (1869) деловала *Славенска читаоница Сан Франциска*, у чијој су управи били С. Мартиновић, Н. Дабовић и Јован Иванковић.¹⁷ Читаоница, односно библиотека друштва, прикупљала је српске књиге да би их учинила доступним не само члановима, већ и целој српској заједници. Први дарови у књигама добијени су од Владе Србије и од једног српског јеромонаха из Цариграда. Касније је читаоница примала дарове у књигама, али и музичким нотама, музичким инструментима, фотографијама, портретима, народним ношњама. Поводом светосавске вечере друштва, одржане 1896, руски епископ Николај поклонио је четрдесет „поучних“ српских и старословенских књига и сто малих позлаћених крстића. Стева В. Врчевић из Котора поклонио је албум нота српских песама, а В. Обрадовић из Херцег Новог гусле. Друштво је добило фотографију којом је друштва *Српско јединство*, снимљену приликом свечаности на Савини

¹⁶ Поповић, 55.

¹⁷ Eterovich, 39.

у Херцег Новом. Руски епископ Николај је поклонио слику краља Александра I, „коју је он добио из Србије од оца јеромонаха Севастијана Дабовића“¹⁸, а потом слике руског цара Николаја II и његове супруге. Друштво је 1904. добило и слику српског краља Петра I. Члан друштва Велимир Теловић поклонио је портрет Његоша, који је сам насликао.

Библиотека-читаоница била је заправо место на којем су скупљани, у мери у којој је то било тада могуће, разни елементи српске културне баштине: пре свега књиге, али такође музика, ношње, фотографије.

Јануара 1893. неколико чланова српско-црногорског друштва добило је допуст да оснује *Славјански клуб*, односно, *Српски клуб*, који је деловао упоредо са *Српском читаоницом*. Клуб је 1904. тражио и добио одобрење да преузме организацију традиционалне светосавске прославе *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*, што значи да је сарађивао врло тесно с истим.

Занимљиво је да су *Српска читаоница* као власник, а *Српски књижевни и друштвени клуб* као издавач, покренули 1893. лист под именом *Слобода*. Прави финансијер листа био је Шпиро Радуловић, члан *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*. Лист су једно време уређивали Шпиро Радуловић и његов брат Крсто, а потом Вељко Радојевић. *Слобода* је циркулисала међу српским читаоцима на Западној обали, укључујући Калифорнију, Монтану и Аљаску (где су се налазиле највеће српске заједнице у западном делу Америке). Исте године је Божо Гопчевић био покренуо лист под називом *Србин Американац*, који се брзо угасио, а касније ће Радојевић покренути свој лист *Српска Независност*. Гопчевић као и Радојевић такође су били чланови *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*. Лист *Слобода* значајан је не само као један од најранијих српских листова у Америци, већ и као један од малобројних који се одржао више од једне деценије. Лист је иначе доносио вести од интереса за српску заједницу у Сан Франциску и околини, укључујући чланке о деловању *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва* и појединих његових чланова.

На значај ове прве фазе развоја српске штампе и издаваштва у Америци указује и чињеница да се међу укупно једанаест почасних чланова српско-црногорског друштва, поред крунисаних глава, нашао и један уредник и издавач, Сава Бјелановић, узор најранијих српских новинара и уредника у Америци. Уредници Шпиро и Крсто Радуловић, Божо Гопчевић и Вељко Радојевић били су родом из Боке Которске, те су пре доласка у Америку, као и после тога, остали повезани са Србима на далматинском приморју. Посебно поштовање су међу њима уживали Антун Фабрис, уредник листа *Дубровник*, и Сава Бјелановић, уредник *Српског гласа* и *Српског листа* у Задру. Времена у којима су живели и историјски догађаји који су се тада одви-

¹⁸ Поповић, 54.

јали одредили су били те људе. Они су били јасно политички опредељени, с јаким национално-родољубивим осећањем (узор им је био италијански *рисорђименто*), а прожимао их је романтичарски књижевни дух и српска усмена традиција. У самом зачетку српског новинарства у Америци култ писмености обухватао је књижевност, новинарство и сваки други вид јавног деловања преко писане и штампане речи. Као један од првака далматинских Срба тога доба и уредник листа, који је назван „школом српске писмености на Приморју“, Сава Бјелановић је 1885, две године пред смрт, проглашен почасним чланом *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*.

Ово друштво настојало је да делује и на просветном плану. У јесен 1905. друштво је примило писмо од *Добротворне задруге Српкиња*, у којем захваљује за новац приложен фонду српске школе у Сан Франциску. Почетком следеће године школа је основана, а за учитеља је постављен В. Радојевић, који је такође једно време био члан *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*. Ово је била прва српска школа у Америци. Њен први учитељ, Вељко Радојевић, био је познат књижевни посленик и прикупљач фолклора још пре него што се доселио у Америку, где је наставио рад на књижевном, а потом и издавачком пољу. Управо је Радојевић редиговао, а потом и штампао књигу В. Поповића посвећену 25-годишњици *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*.

Оснивање српске школе у Сан Франциску скреће пажњу на чињеницу да је на том подручју већ у то време стасавало неколико нових генерација Срба рођених у Америци. Прву генерацију чинила су деца српских родитеља који су имигрирали у Америку, која су још увек била Срби али, за разлику од родитеља, већ „амерички Срби“. Представници генерација које су следиле све су више били „Американци српског порекла“. Они су похађали америчке школе, а могли су да науче и говоре српски језик само у кругу своје породице или етничке заједнице. У домену комуникације то означава битну промену статуса српског језика услед ограничења његових комуникационих функција. То више није био језик школовања и опште социјалне комуникације, јер је те функције преузео енглески језик. Српски језик, ограничен на комуникацију у породици и етнички ограниченом оквиру, све је више био језик усмене комуникације, а све мање језик писмености. Управо због тога свако настојање јачања писменог израза српског језика – кроз школско образовање, библиотеке, читаонице, књиге и штампу – било је од посебног значаја. При томе се постављало и питање писма. Пада у очи, на пример, да су најранији српски листови у Америци штампани махом ћирилицом, али да су неки користили латиницу или оба писма (која су била распоређена по странама). Продор латинице био је неминован, јер је то било писмо нове домовине, стварности која је окруживала досељенике и њихове свакодневице. И управо је стога било значајно настојање имиграната – српских колико и свих других – да одрже елементе свог специфичног културног идентитета у оквиру великог америчког културног *melting pota*.

За прву нову генерацију очување специфичног културног идентитета био је најјачи вид родољубља у најдубљем смислу те речи – љубави према свом роду и ономе што га је кроз векове дефинисало као народ. Севастијан Дабовић, рођен у Сан Франциску 1863, био је прво свештено лице Српске православне цркве рођено на америчком континенту. Док је Дабовић своје активности усмерио на духовне потребе српске заједнице у Америци, Иван Главиновић био је први председник *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва* од „рођених америчких Срба“. Главиновић је као и толики други учествовао у настојању одржања културног идентитета Срба у Америци. Дакле, у српским заједницама основаним у Америци средином деветнаестог века, стасавале су нове генерације Срба-Американаца, којима матерњи језик није био само српски, већ је то био и енглески. Појединци међу раним досељеницима већ су били интегрисани у америчко друштво. Посебно занимљив је случај најранијег српског досељеника за кога знамо, Џорџа Фишера (Шагића), који је већ шездесетих година деветнаестог века био познат и цењен грађанин Калифорније. Међу првим Србима активним на америчком политичком пољу био је Јован Греговић, који је у последњој деценији деветнаестог века био посланик у скупштини државе Невада. Као први српски сенатор у Америци, Греговић је проглашен почасним чланом *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*. Још један члан овог друштва касније се истакао својим деловањем у политици, а то је био Јован Љубибратић, који је био градоначелник града Бјут у Монтани, где је иначе постојала јака српска заједница.

11. Књижевна делатност

Чланови друштва, од којих су многи дошли у Америку из Боке Которске, те су одржавали везе с рођацима и пријатељима у старом крају, прогласили су почасним чланом своје установе само једног српског писца: Јована Сундечића из Котора. То је учињено 1898. поводом педесетогодишњице Сундечићевог књижевног рада, а у писму-честитци се каже: *И као што сте кроз све ово вријеме, пјевајући проповиједали љубав и слогу са поносом и осјећајем српским, да и убудуће дочекате и опјевате јединство и укупно царство српско.*¹⁹ Сундечић из Котора и Сава Бјелановић из Задра били су узор из „старог краја“, пре свега као родољуби верни светосавској традицији и као образовани људи који су се бавили јавним и књижевним деловањем. Сундечић је био свештено лице, уредник и песник, а као Которанин био је посебно близак Бокељима у далекој Америци, који су оснивањем *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва* настојали да у новој америчкој средини организују и ојачају српску заједницу на политичко-културном пољу. Не мање важно било је њихово настојање да изведу

¹⁹ Исто, 63.

српску заједницу на америчку мултикултурну јавну сцену и да је на њој што боље представе, радећи онако како су и друге етничке заједнице у њиховој средини чиниле.

Сундечић је захвалио својим „сународницима и премилој браћи“ на пажњи, те у истом писму послао песму од пет строфа посвећену друштву, из које се види у којој мери цени њихов рад и дели њихово родољубље:

Два олтара имамо:
Прво нам је Бог,
Па ми одмах за Богом:
Олтар рода свог.²⁰

На вест о Сундечићевој смрти 1900. године, друштво је његовој породици послало саучешће, али после тога ниједан други српски књижевник није предложен за почасног члана друштва.

Очигледно је да су чланови друштва ценили књигу и лепу књижевност, да су радо читали пристигле књиге, а повремено имали и јавна читања. Године 1904. друштво је учествовало у књижевној манифестацији уприличеној у част Јована Јовановића Змаја, одржаној у сали *Lyric Hall* у Сан Франциску. Ово је била прва јавна приредба посвећена једном српском писцу и одржана у организацији српске заједнице у Америци.²¹

Друштво је у два наврата помогло издавање песничких књига српских аутора тиме што се претплатило на одређени број примерака.

Прву молбу те врсте друштво је добило од свог члана Лазара С. Ђурића, који је припремао књигу песама у ауторском издању. Ђурић се као писац прочуо својом песмом „Под земљом у Америци“. Она је прво објављена 1903. у листу *Слобода* под псеудонимом, а потом је имала два посебна издања у Чикагу. Издавач Д. Поповић указао је на популарност песме: *Пошто је [она] допирала у све крајеве српске читалачке публике и налазила повољног одјека код Срба свију сталежа зато што је њен писац вјерно оцртао чемерни живот Срба „под земљом у Америци“*.²² Писана у десетерцу с римом, она одише носталгијом за родном „лијепом Боком“. Слика старог краја супротставља се слици тешког живота рудара у Америци. Ова тема била је актуелна како за досељенике тако и за власти у Црној Гори, зато што је почетком двадесетог века дошло до наглог повећања исељења, не толико из Боке Которске колико из других крајева Црне Горе. Према неким извештајима у другој половини 1903. иселило се око 6000, док је по оцени аустријског

²⁰ Исто, 66.

²¹ Приредба је планирана поводом рођендана Ј. Јовановића Змаја, који је те године умро. Змаја је у Америци популаризовао Н. Тесла. [*Songs of Liberty and Other Poems*, New York, The Century Co. 1897; такође, др В. Михаиловић, „Nikola Tesla and Literature“, у: *Никола Тесла и његово време*, приредио С. Н. Вујновић, Торонто, 1993. Занимљиво је да је исте године (1904) у Енцелс Кемпу (Калифорнија) основано и једно локално потпорно друштво које је добило име по овом српском песнику.

²² Д. Поповић, предговор, Лазар Симов Ђурић, *Под земљом у Америци*, Чикаго, 1907.

посланика на Цетињу број исељених 1905. достигао 15000.²³ За разлику од досељеника настањених у Сан Франциску, који су се превасходно бавили услужним делатностима и трговином, они у Бјуту и на Аљасци налазили су посао махом у рудницима. Ђурић је међу првима покушао да песнички артикулише емотивни одговор већине нових српских имиграната на живот у Америци. Карактеристично је да се у њиховим очима Америка конституише пре свега као економско-социјална категорија. Њена просторна карактеризација – „под земљом“ – прераста у емотивно-културолошки појам као место без светлости, у којем људи не живе, већ умиру. Тим људима она сјајна, моћна и богата Америка над земљом није била доступна.

Године 1903. Н. Мусић је тражио да се друштво претплати на његову књигу песама ради „угледа“ и то је учињено. Мусић је био Србин католичке вероисповести, који је потекао из једне имућне породице из Боке Которске. Мусић је у првом периоду српске емиграције у Америци био један од ретких српских досељеника који се превасходно бавио књижевним стваралаштвом и превођењем. Његова прва збирка песама објављена је 1903. у Колораду, а друга следеће године у Питсбургу. Један од чланова *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*, Шпиро Вукосављевић, био је Мусићев близак пријатеља из детињства. Мусић је песму „Растко Немањић. – Св. Сава“ посветио *Српско-црногорском литерарном и добротворном друштву*, у знак поштовања према „првом српском друштву“ у „страној земљи далекој од нашег родног краја“, које се сваке године на дан своје славе поклањало „с радошћу величини српског Оца Саве“.²⁴

12. Однос према другим српским организацијама

На прелазу из деветнаестог у двадесети век најранији српски досељеници и њихова деца већ су више-мање били интегрисани у америчко друштво. Уз Бокелје дошли су и Херцеговци, чија је емиграција појачана у периоду након што је Аустро–Угарска добила мандат над Босном и Херцеговином 1878. У последњој деценији деветнаестог века, а нарочито првих година двадесетог века, текао је велики талас нове српске емиграције у Америку – али сада пре свега из крајишких земаља (Лике, Баније, Кордуна), Босне, Херцеговине и унутрашњости Црне Горе. Нови досељеници много мање су се насељавали у приобалним градовима Калифорније и Мексичког залива, а знатно више у великим америчким индустријским центрима, у градовима у којима су се налазиле челичане или у рударским насељима која су настајала онако како су се рудници отвараили и након исцрпљивања руде затварали. Већ су од раније постојале српске заједнице у рудничким градовима попут Бјута у Монтани и неколико градова у Аљасци, док су почетком двадесетог

²³ В. Гојнић, *Црногорци у америчким рудокопима*, Обод, Цетиње, 1999, 25.

²⁴ Vucinich, 174.

века многе нове српске заједнице успостављене у Пенсилванији, држави рудника и челичана. Почетком двадесетог века Чикаго у држави Илиној и Питсбург у држави Пенсилванији профилисали су се као два највећа центра нове српске имиграције, мада је Њујорк, као велика лука и нека врста капије Америке, био и остао град у којем је од почетка деловала значајна српска заједница. После великог земљотреса, који је задесио Сан Франциско 1906, и раста других центара у које се сливала нова српска имиграција, Сан Франциско је почео да губи примат који је на мапи српства у Америци уживао у претходном периоду.

Срби насељени у Чикагу, међу којима је било и старијих досељеника Бокеља, Херцеговаца, Србијанаца и Црногораца, били су основали већ 1880. потпорно друштво које је носило назив *Српско-црногорско потпорно друштво*. У записницима *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва* у Сан Франциску ово је констатовано и поздрављено, те је новом чикашком друштву послат њихов статут. Чикашко друштво је реорганизовано 1894. године, када је променило назив у *Јединство* (друштво је још увек активно). Пошто је крајем деветнаестог века било сличних локалних друштава и другде – међу њима *Сједињени Срби* у Њујорку и *Српско јединство* у Монтани – на предлог чикашког друштва ове три организације и још нека мања друштва ушли су у савез децембра 1899. Они су настојали да приволе и друга потпорна друштва да им се прикључе, те су се с том намером обратили *Српско-црногорском литерарном и добротворном друштву* октобра 1902. Ово питање разматрано је тек децембра исте године, када је одлучено следеће:

[...] да ово друштво не може ступити ни у једну заједницу без преиначења корпорације, а корпорација [регистрација] да се не може преиначити ако има три члана који се противе с узроком за уздржање садашње корпорације.²⁵

Другим речима, пошто овај предлог није добио јединствену подршку, *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво* из Сан Франциска није приступило савезу са седиштем у Чикагу, а који се звао *Први српски добротворни савез*. Овај савез није био дугог века јер је расформиран 1909. године.

Друштво у Сан Франциску наставило је да делује самостално, али је након промена на мапи српске емиграције у Америци почетком двадесетог века, као и разорног земљотреса у Сан Франциску 1906, ушло у другу фазу своје дуге историје. Међутим, *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво* (које ће касније променити назив у *Прво српско добротворно друштво*) било је не само прво српско литерарно друштво и прво српско добротворно друштво на северноамеричком континенту, већ и српска установа с најдужим веком трајања: она је још 1980. прославила своју стогодишњицу.

Пошто је број српских заједница и локалних потпорних друштава стално растао и пошто су заједнице биле географски распршене по читавом

²⁵ Поповић, 86.

северноамеричком континенту, настојање да се она повежу стварањем савеза одговарала је потреби за комуникацијом и координацијом на националном нивоу.

Нови досељеници оснивали су црквено-школске општине, потпорна (осигуравајућа) друштва, као и културна друштва. Тако су почетком двадесетог века основане следеће црквено-школске општине и парохије: 1900. у Мекиспорту (Пенсилванија), 1902. у Дагласу (Аљаска), 1903. у Стилтону (Пенсилванија), 1904. у Вилмердингу (Пенсилванија); 1905. су основане три општине, у Питсбургу (Пенсилванија), Чикагу (Илиној) и Бјуту (Монтана), а 1906. још четири нове општине, у Џонстауну (Пенсилванија), Минго Џанкшн (Охајо), Јужном Чикагу (Илиној) и Канзас Ситију (Канзас). Како је овај процес текао, тако се тежиште српске емиграције у Америци померало ка средњем западу, великим индустријским центрима, центрима производње челика и рударским насељима.

13. Прослава јубилеја

Вероватно је највећи и најдугорочнији учинак овог друштва био тај што је оно током првих двадесет пет година свог постојања деловало као расадник српске културе у америчкој дијаспори. Његови чланови су надахнули друге да раде на културном пољу, а потом активно учествовали у културним пројектима које су и други предузимали. Захваљујући овом друштву, почеле су прве јавне прославе Савиндана у Америци. Друштво је активно учествовало у првој јавној српској књижевној манифестацији у Америци (посвећеној Ј. Јовановићу Змају) и подржало је објављивање песничких књига првих српских писаца у Америци (Ђурић, Мусић). На прослави двадесет пете годишњице друштва изведена је једна од првих (ако не и прва) позоришна представа на српском језику у Америци. Из редова друштва потекли су и други културни посленици: први Србин уредник новина у Америци (Ћеловић), уредници првих српских листова у Америци (Гопчевић, Радуловић, Радојевић), учитељ у првој српској школи у Америци (Радојевић), први српски сенатор у Америци (Греговић), а с овим друштвом тесно је сарађивао и први српски свештеник у Америци (Дабовић).

Рад друштва био је пре свега прожет дубоким родољубљем и љубављу према српском имену и српској културној баштини. Захваљујући овом друштву и активностима његових чланова и пријатеља, Американци су први пут могли чути српско име и сазнати ко су и какви су њихови српски суграђани. Угледајући се на Србе у Сан Франциску, српска заједница у суседном Окланду почела је да слави Рождество Христово „тако величанствено, да цијели град зна“ кад наступа српски Божић.²⁶

²⁶ Исто, 94.

Прослава 25. годишњице *Српско-црногорског литерарног и добротворног друштва*, „прве српске установе у Америци“, била је врло свечана. Првог дана одржана је у просторијама друштва. Лазар С. Ђурић говорио је о историји друштва и његовом учинку, те је на крају замолио све присутне да устану и узму парче хлеба и зрно соли у руке, да би онда казао песму коју је написао за ову прилику, а коју је завршио овако:

Ево, браћо, со и хљеб Вам дајем
У туђему далекому свијету,
Братство Ваше с овим препознајем
Дед' признајте и Ви свезу свету,

Као принос љубави и јемства –
Непреломни печат побратимства,
Тврди залог братског повјеренства
И срдечног правог гостопримства.²⁷

Потом су извођене српске песме.

Прослава је настављена другог дана у једној великој дворани у Сан Франциску, која је била окићена цвећем, заставама и сликама утемељивача друштва. Почела је наступом Фабрисовог оркестра. После поздравног говора на српском језику, један амерички певач певао је на енглеском језику, а онда му се придружило још неколико певача. Приредба је настављена драмским монологом који је извела О. Зеновић, затим је игран комад *Љубавно писмо* Косте Трифковића, који су извели српски глумци. После представе била је закуска, а потом играња.

На првом састанку након прославе одлучено је да се напише и штампа књига о друштву и његовом 25-годишњем раду. Дужност писања ове књиге преузео је Владимир Поповић, који наводи да је радио на основу записника и преписке друштва, али да је било доста важних предмета који из овог или оног разлога нису у записницима били забележени. Било је планирано да се у књигу укључе и фотографије, али су оне изгореле у пожару који је задесио Сан Франциско, управо пред штампање књиге. Текст књиге редиговао је Вељко Радојевић, чија је штампарија „Српска независност“ исту објавила у Окланду 1905.

Закључићемо цитатом из говора председника друштва Илије Балића на свечаној седници поводом 25. рођендана друштва:

Двадесет и пет година минуло је од оног дана кад се оно осам Срба родољуба окупило и метнуло темељ првој културној српској установи у овој туђини и с том установом развили српско знамење, српску тробојницу, да се поносно вије на обали Пацифичког океана, и да пода њу купе сву Србадију што стигне из старог краја.

²⁷ Исто, 107-108.

Погледајући данас преко ове наше нове слободне домовине, виђећемо да се Срби удружују на све стране и да следују њиховим стопама за напредак свога народа. И Боже дај да кроз кратко вријеме нађе нас све у силну цјелину, у једно коло, које ће се кретати спретно наоколо и које ће бити на част и напредак Српства и српског имена!²⁸

Krinka Vidaković Petrov

THE EARLIEST FORMS OF CULTURAL AND LITERARY ACTIVITIES OF SERBIAN DIASPORA IN THE UNITED STATES

Summary

The Serbian-Montenegrin Literary and Benevolent Society, established in San Francisco in 1880, was the first Serbian organization in America. The most important phase in the long history of this society was 1880-1905, when the Serbian community in America was beginning to organize its cultural, social and political activities: by establishing the first churches, schools and libraries; editing the first Serbian newspapers; publishing the first literary works authored by Serb immigrants; organizing the first Serbian literary events and theater performances. During this period the *Serbian-Montenegrin Literary and Benevolent Society* was most instrumental in expressing the Serbian cultural identity as well as introducing it to the American multi-ethnic cultural scene.

²⁸ Исто, 105-106.

ЖЕЉКО ЂУРИЋ (Београд)

Листајући часопис „L'Europa orientale“ (Рим, 1921–1943)

САЖЕТАК: Италијански часопис L'Europa orientale“ излазио је од 1921. до 1943. године. У њему су реномирани италијански критичари објавили прилоге на основу којих се може пратити рађање и развој италијанске славистике. Текст представља аналитичку библиографију часописа.

КЉУЧЕ РЕЧИ: периодика, италијанска; славистика у италијанској периодици.

„Први број часописа „L'Europa orientale“ појавио се јуна месеца 1921. године; као издавач се појављује новоосновани „Istituto per l'Europa Orientale“. Тај први број садржи, наравно, елементе за схватање природе овог часописа који ће излазити у континуитету до 1943. године. На првим странама налазимо *Писмо читаоцима* из пера Николе Фесте (Nicola Festa) који је био један од три члана управног одбора часописа; остала два су сенатор и професор Франческо Руфини (Francesco Ruffini) и проф. Амедео Ђанини (Amedeo Giannini); главни уредник је био Еторе Ло Гато (Ettore Lo Gatto). Из тог писма дознајемо о опсежним припремама за почетак издавања часописа које су, истовремено, биле и припреме за оснивање самог Института, наиме, на крају првог броја упознајемо се са нацртом статута те институције и са два програмска текста, један о Институту, други о часопису. Међу покретачима тог подухвата, осим већ наведених имена, налазе се Ђовани Ђентиле (Giovanni Gentile), познати италијански филозоф, Ђузепе Прецолини (Giuseppe Prezzolini), познати писац, критичар, главни уредник чувеног фирентинског часописа „Voce“, и Умберто Цаноти-Бјанко (Uberto Zanotti-Bianco). Н. Феста нам упечатљиво описује ту припремну фазу:

noi abbiamo lanciata la nostra idea in forma quasi privata, un po' dappertutto, per l'Italia e per i principali centri europei; e l'abbiamo veduta sempre accolta con sincero entusiasmo. Studiosi di vari paesi, giovani e vecchi, scienziati, pensatori, artisti, ci hanno promesso la loro collaborazione, e non invano, come si potrà

vedere fino dai primi numeri di questa rivista. La quale dispone già di materiale esuberante, e già deve lottare con la tirannia dello spazio¹;

Даље, у писму читаоцима, Феста се нада успеху читавог подухвата који, како каже, уистину одговара потребама времена, потом наставља:

Tra le novità che la grande guerra ha portato nella carta geografica dell'Europa, merita il primo posto una costellazione di Stati nazionali che, tra il Baltico e il Mar Caspio, tra l'Adriatico e l'Egeo, si è formata, in gran parte *ex novo* dai frammenti di due colossali imperi. Popoli che ebbero in comune con l'Italia il servaggio politico, che tentarono con lei la riscossa nei moti insurrezionali del nostro Risorgimento...²

Никола Феста овде започиње да излаже основе једне посебне блискости и сродности између Италије и земаља које ће бити предмет интересовања часописа (Финска, Естонија, Летонија, Литванија, Пољска, Румунија, Југославија, Бугарска, Мађарска, Албанија, Грчка, Русија). Блискост на коју указује јесте за Италију готово обавезујућа и намеће Италији улогу „гравитационог центра“ те државе:

... esige necessariamente un centro di gravitazione; e non può trovarlo nè in quell'Impero moscovita, da cui per forza centrifuga s'è in buona parte distaccato, ne in quella civiltà germanica che, per non dire altro, è oggi prostrata nella più grave crisi, e neppure nei grandi Stati occidentali, che sono troppo lontani, nello spazio e nelle tradizioni.³

Основна делатност часописа па и самог Института, биће, у таквим околностима унапређење културе, размена културних добара, просвећивање и духовно оплемењивање. Своје писмо Феста завршава поруком сународницима и онима који су посвећени култури и духовним вредностима, али и онима који су практични и пословни: „non ignorete certamente che il nuovo Oriente europeo offrirà un largo campo di azione alle nostre industrie e al nostro commercio“⁴; ова изразита згуснутост и свеобухватност перспективе коју је

¹ Nicola Festa, *Ai lettori*, „L'Europa orientale“, 1921, I, 1: „Ми смо лансирали нашу идеју у готово приватној форми, свуда по мало, по Италији и по главним европским центрима, и свуда је била дочекана са искреним одушевљењем. Учени људи из разних земаља, млади и стари, научници, мислиоци, уметници, сви су нам обећали да ће сарађивати, и то није било узалуд као што се може видети већ у првим бројевима овог часописа који већ има обиље грађе и мора да се бори са тиранијом простора.“

² Исто, 2: „Међу новинама које је велики рат донео на географској карти Европе, прво место заузима једна констелација националних држава која се између Балтичког и Каспијског мора, између Јадранског и Егејског мора формирала у великој мери *ex novo* из комада две колосалне империје. То су народи којима је са Италијом заједничко политичко родство и који су са њом покушали да се уздигну у устаничким збивањима нашег препорода...“

³ Исто: „Неминовно захтева гравитациони центар: а не може га пронаћи ни у оној московској империји од које се, по центрифугалној сили, добрим делом одвојила, нити у оној германској цивилизацији која се данас, да кажемо само то, налази у најтежој кризи, а ни у великим државама Запада које су просторно али и по традицијама сувише удаљене.“

⁴ Исто: „Немојте никако занемарити то да ће нови европски Исток пружити широки простор за акцију нашој индустрији и нашој трговини.“

часопис требало да следи била је, показало се, од великог значаја за развој и деловање часописа: омогућила му је да континуирано излази упркос снажним политичким утицајима које је оно време садржавало и омогућило му је да се и дириговано и спонтано грана у више плодних праваца.

Политика, економија, култура, библиографија – то су садржаји најављени већ и у првом броју који доминирају за све време излажења часописа, не увек, додуше, у једнаким размерама. Занимљиво је, на пример, пратили развој тематских блокова из културе и књижевности који, после почетног периода испуњеног обиљем занимљивих и продубљених радова, бивају потискивани у тридесетим годинама остављајући простор политичко-историјским темама. У једном периоду, тако велики број страница часописа садржавао је преведене и коментарисане уставе појединих земаља које су биле предмет интересовања часописа; релативно лако је повезати ту и сличне појаве са експанзијом и тежњама Мусолинијевог режима.

Ипак, у области културе, а посебно књижевности, објављено је низ квалитетних прилога из пера ваљаних аутора којима су странице часописа послужиле да формирају и учврсте своје интелектуалне профиле, своје каријере и своју славу. Онај ко је данас усмерен, на пример, да упознаје и истражује блискости и сродности италијанске културе са словенским културама, не може а да не запази упорно и све сигурније појављивање, током година излажења, једног низа имена која, заједно, представљају блиставу слику рађања италијанске славистике: Еторе ло Гато, Артуро Кронија, Умберто Урбани, Енрико Дамијани, Ђовани Мавер, Луиђи Салвини. Њихови прилози обилују корисним подстицајима.

После десет година излажења, у првом броју за 1931. годину, један од иницијатора оснивања Института и покретања часописа, Амедео Ђанини, објављује уводни текст под насловом *Anno undecimo*. Текст говори о резултатима рада Института и, пре свега, часописа: озбиљност и садржинско богатство часописа довели су, током протеклих десет година, до специјализовања и умножавања интересовања и деловања: издавају се и засебно оснивају поједине научне секције које почињу да издају и сопствене периодичне публикације (угрофинска секција, балтичка секција којом руководи познати лингвиста Ђакомо Девото, албанска секција итд.). Генерално гледано, интересовања Института и часописа све се више везују за словенски свет, најплоднија активност организује се управо у тој области. Тако је „L'Europa orientale“ изнедрила посебне часописе најпре за руску књижевност а потом и за књижевност Словена („Russia“ 1920–1925, „Rivista di letteratura slave“ од 1926. обе под уредништвом Е. Ло Гата). У Ђанинијевом тексту набраја се, даље, богата издавачка активност (књижевна дела, дела из уметности, филозофије, политике, историје, економије, издања устава и закона појединих држава, издања међудржавних уговора).

Врло брзо по објављивању првих бројева, а Ђанини и на то подсећа, на корицама часописа почела се оглашавати „Scuola di lingue slave ed orientali

viventi“; организовани су, наиме, двогодишњи и трогодишњи течајеви језика: арапског, турског, јерменског, модерног хебрејског, али и руског, пољског, српскохрватског, румунског, мађарског, албанског, савременог грчког, као и течајеви из културе и цивилизације појединих народа.

Посебно је занимљиво Ђанинијево подсећање, а то је могуће и континуирано пратити на огласном простору часописа, на издавање великих дела руске и словенске књижевности у сарадњи са издавачким кућама „Slavia“ из Торино и „A. R. E.“ из Рима. У огласном тексту куће „Slavia“ читамо врло енергичну и значајну дефиницију њених издавачких циљева:

Far conoscere agli Italiani in tutta la loro bellezza quei capolavori che per il passato avevano dovuto leggere, con poche e recenti eccezioni, deturpati, mutilati, adulterati nello spirito e nello stile, formicolanti di storture e di svarioni, nelle famigerate „riduzioni“ francesi o in versioni italiane sulla falsariga di quelle.

Liberare la nostra cultura da una mortificante servitù verso l'Estero, facendo cessare lo scorno o il danno delle traduzioni di seconda e di terza mano e la triste necessità di cercare in veste straniera le fonti e i materiali su una letteratura di tanta importanza.⁵

Часопис „L'Europa orinetale“ одликује се, у суштини, двојаким усмерењем у својим активностима: с једне стране према унутрашњем, односно према свести интелектуалаца оног времена, ширећи њихове хоризонте и отварајући нове духовне и истраживачке перспективе, а с друге стране, према спољашњем, у сусрет интересовањима истраживачке перспективе и широке публике која је хтела да обогати своја знања. У обе димензије, часопис је не само оставио неизбрисив траг у култури свог времена, него је створио и оруђа и мостове којима се ми и данас служимо. Због тога би био истински важан посао оног ко би хтео да укаже на пуни значај часописа, како би се извукли и употребили многобројни подстицаји важни за даља истраживања. Ми смо, у наставку рада, покушали да реализујемо једну врсту таквог доприноса.

1921.

1. Први текст у часопису који почиње да излази јуна месеца 1921. године јесте компаративна студија Артура Кроније (Arturo Cronia) под насловом *Dante nella letteratura croato-serba*. Појавио се у три наставка: у

⁵ „Учинити да Италијани упознају, у свој њиховој лепоти, она ремек-дела која су у прошлости морали читати, уз неколико новијих изузетака, онако наружене, осакаћене, изневерене у духу и стилу, са безброј искривљености и брљотина, у озлоглашеним француским „скраћењима“ и у италијанским издањима прављеним по њима. Ослободити нашу културу од понижавајућег робовања иностранству, како би се престало са срамотним и штетним преводима из друге и треће руке, као и несрећне нужности да се у иностраним издањима траже извори и материјали о једној толико важној књижевности.“

- свесци бр. 1, стр. 4–14; у бр. 2, 114–123 и у бр. 5. 304–311. Аутор разматра присуство Дантеовог дела у српскохрватском језичком подручју кроз векове (посебно у Дубровнику и Далмацији). Занимају га књижевни утицаји, чланци о Дантеу, преводи.
2. На страни 46 прве свеске налазе се опште библиографске индикације које се тичу Југославије: Cvietisa, *Les Yougoslaves*, Paris, Bossard, 1918; Chaboseau, *Les Serbes, Croates, Slovenes etc*, 1919; Denis, *La Grande Serbie*, Paris, Delgrave, 1915; Rivet, *En Yougoslavie*, Paris, Perrin, 1919.
 3. Библиографска назнака и у броју три, стр. 107: С. О. Urban, *Sloveni e il movimento jugoslavo – Italia – Serbia*, Collezione de „La Rusia nuova“, Roma, 1919: „Chiude il libro una ricca bibliografia, purtroppo soprattutto di libri in lingue slave“.⁶
 4. На страни 219 броја 3 преведен је кратак текст из „Near East XIX“, 518–14, IV, 1921. под насловом *Le scuole in Serbia* о историји школства у Србији: „Tutta la colonia inglese a Belgrado conosce la via Dositeeva e moltissimi conoscono bene la statua di quel vecchio signore dell'aspetto energico, vestito alla moda di un secolo fa, che sta di faccia all' Hotel Srpska Krupa e il Kalemegdan; ma probabilmente pochi mettono questa statua e questa via in relazione con Dositej Obradović, il nonno della letteratura Serba.“⁷
 5. Библиографски податак на страни 232, такође у броју 3: Julija Dicksteinowna, *L'epopea nella letteratura degli Slavi balcanici*, Estratto dal „Conciliatore“, II, n. 2, 1915.
 6. У броју 4, на страни 286, под насловом *Ricordi del 1848–49*, налазимо податак о тексту: Josef R. Thim, *Die Grundungsversuche Jugoslaviens 1848–49*, из прве свеске „Ungarische Jahrbücher“, 22–36. Потписао је N(icola) F(esta), један од оснивача часописа.
 7. Обавештавају се читаоци (бр. 4, 293) да се појавио први број француског часописа „Revue des Études Slaves“ чији је оснивач „Institut d'Études Slaves“ и који уређују А. Meillet, Р. Boyer и А. Mazon. У том првој броју је и рад Александра Белића: *Les rapports mutuels du serbo-croate et du slovene*.
 8. Бр. 5, 297–304: Aurelio Palmieri, *L'ortodossia sull'altra sponda dell'Adriatico*.

⁶ „Књига се завршава богатом библиографијом, на жалост претежно на словенским језицима.“

⁷ „Читава енглеска колонија у Београду зна за Доситејеву улицу, а многи добро познају статуу тог постаријег господина енергичног изгледа и одевеног по моди од пре једног века која се налази наспрам хотела Српска круна и наспрам Калемегдана; но, вероватно мали број њих повезује ту статуу и ту улицу са Доситејем Обрадовићем, дедом српске књижевности.“

1922.

1. *Il centenario di Dante* (бр. 1, стр. 60–61); о обележавањима Дантеове годишњице у Југославији: „A Belgrado, un valente professore russo parlò in francese su Dante e la filosofia scolastica, e il suo discorso venne largamente commentato dalla stampa“.⁸ О посебном броју загребачког часописа „Критика“; о предавању Луја Војновића у Риму.
2. На странама 69–70 читамо, из пера Артура Кроније, приказ књиге Карла Прохаске *Преглед хрватске и српске књижевности*, издате у Загребу 1919. године. „La terza parte è la più originale e la più interessante. Pel primo nel mondo slavo l'autore tratta l'epoca presente della letteratura serbo-croata... L'opera intera è un'enciclopedia della letteratura contemporanea dei Serbo-Croati“.⁹
3. Број два доноси текст Милка Коса, из Љубљане, под насловом *Le tracce di Dante fra i Jugoslavi*, о књизи *Dante* која треба ускоро да се појави, а чији су аутор проф. Алојзиј Рес из Трста (стр. 146–149).
4. На странама 238 и 239 у броју 4–5 читамо чланак *La Serbia medievale, l'apostolo serbo S. Sava e il cattolicesimo*, што је, у ствари сажети превод текста који је под тим насловом изашао у београдским новинама „Трговински гласник“, 27. I 1921; аутор италијанског прилога је Аурелио Палмијери. Занимљиво је да су ове новине прилично редовно стицале у редакцију часописа „L'Eurora orientale“ и да су низ година служиле као извор информација за праћење политичке и економске ситуације у Србији.
5. Аурелио Палмиери, *Bibliografia storico-letteraria della Jugoslavia* (338–341). Аутор набраја неколико књига за које сматра да би могле побудити интересовање Италијана за културу, историју, географију итд. Југославије. Међу књигама које спомиње су: српски превод књиге Ивана Пријатеља *Словеначка књижевност*, Београд, 1920, превео Павле Поповић; књига Бранка Водника *Преглед хрватско-српске књижевности у огледима*, Загреб, 1920; *Историја нове српске књижевности* Јована Скерлића, Београд, 1921; Давид Богдановић, *Преглед књижевности хрватске и српске*; Николај Велимировић, *Религија Његошева*, Београд, 1921; Миленко М. Букићевић (sic!) *Историја Срба, Хрвата и Словенаца*, Београд, 1921. итд.
6. *La morte del pittore Buokovac, La morte del poeta Sabić* (бр. 6–7, стр. 421–422). Обавештење о смрти сликара Влаха Готовца и песника Марина Сабиха. За првог је, између осталог речено: „ritrattista di primo

⁸ „У Београду је један угледни руски професор на француском говорио о Дантеу и схоластичкој филозофији, а његово предавање је штампа издашно прокоментарисала.“

⁹ „Трећи део је најоригиналнији и најзанимљивији. По први пут у словенском свету аутор се бави садашњим добом српско-хрватске књижевности... Дело у целини представља праву енциклопедију савремене књижевности Срба и Хрвата.“

ordine, ebbe la soddisfazione di conoscere personalmente e ritrarre Re Milan e Natalia di Serbia, la famiglia reale del Montenegro, l'imperatore Francesco Giuseppe, re Pietro Karagiorgević“. ¹⁰ О песнику Сабићу читамо: „Nei primi anni poetò anche in italiano, ed alcune sue liriche giovanili furono pubblicate nel Preludio di Ancona.“ ¹¹

7. На страни 425 тог истог броја читамо белешку Артура Кроније поводом смрти шведског слависте Алфреда Јенсена, који је, између осталог, превео Његошев *Горски вијенац* на шведски.
8. На страни 431 налази се белешка А. Палмијерија о ријечком часопису на италијанском језику „Fiumanella“ који се одликује свестраним књижевним интересовањима. Ту сарађује и „Aleksa Šantić, uno dei più celebrati poeti serbi contemporanei, l'iniziatore del movimento letterario di Mostar“. ¹²
9. Из београдских новина „Трговински гласник“ сажет је и преведен некролог српском политичару Стојану Рибарцу: потписан је Оксар Ранди (Oscar Randi), а текст се налази на странама 516 и 517 у броју 8–9.
10. Ђовани Мавер (Giovanni Maver) на последњој, 543. страни броја 8–9, приказује зборник који је у Београду објављен у част проф. Александра Белића: *Зборник филолошких и лингвистичких студија. А Белићу поводом 25-годишњице његовог научног рада посвећују његови пријатељи и ученици*.
11. Бр. 10–11–12, стр. 650: *Le biblioteche della Serbia* (аутор је Оскар Ранди). О спасавању књига за време Првог светског рата: „Dopo lunghi sforzi del bibliotecario Jovan N. Tomić, e grazie al disinteresse patriottico dell'industriale serbo Vapa, che cedette al governo una sua casa per tre milioni di dinari in un momento, in cui da altra parte gliene venivano offerti cinque...“ ¹³ О почетку градње Универзитетске библиотеке, о библиотеци у Крагујевцу.
12. Међу приказима, на страни 654, налазимо: A. Mousset, *Le Royaume des Serbes, Croates et Slovenes*, Bossard, Paris, 1921; Тихомир Ђорђевић, *Из Србије Кнеза Милоша* (податак преузет, како је наведено, из „Српског књижевног гласника“, 1922, V, 3.

¹⁰ „Прворазредни портретиста који је имао задовољство да лично упозна и портретише краља Милана и Наталију од Србије, краљевску породицу Црне Горе, императора Франца Јозефа, краља Петра Карађорђевића.“

¹¹ „У раним годинама писао је и на италијанском и неке његове младалачке песме објављене су у часопису „Пrelude“ из Анконе.“

¹² „Алекса Шантић, један од најславнијих савремених српских песника, оснивач књижевног покрета у Мостару.“

¹³ „После дугих напора библиотекара Јована Н. Томића, и захваљујући патриотској несебичности српског индустријалца Вапе који је Влади дао једну зграду за три милиона динара у тренутку када му је од друге стане било нуђено пет милиона...“

1923.

1. Под скупним насловом *Il movimento religioso nell'Europa Orinetale* у броју 2 (101–105) објављен је преглед стране штампе на тему православља, на пример: *L'ortodossia serba* (о тексту Ф. Дворника, *Les églises serbes* у: „*Les Lettres*“ 1923, I, 47–62), или *Il glagolismo nella Dalmazia* (о тексту Артура Кроније *L'enigma del glagolismo in Dalmazia dalle origini all' epoca presente*, у: „*Rivista dalmatica*“, Задар, децембар, 16–38, или *La tolleranza religiosa ed il cattolicesimo nella Jugoslavia* (о текстовима из загребачке „Нове Европе“ и београдског „Трговинског гласника“ о положају католика) итд.
2. Стјепко Илијић је аутор прилога (бр. 3, стр. 154) под насловом *Leopardi nella letteratura jugoslava*. Између осталог пише: „*Il 'Književni glasnik' di Belgrado ha pubblicato a diverse riprese alcuni dei dialoghi filosofici del sommo recanatese.*“¹⁴
3. У броју 4 (стр. 226–227) објављена су два краћа приказа радова Милана Решетара: *Elementar grammatik der kroatischen-serbischen Sprachedurchgesehene Ausgabe*, Загреб, 1922; *Четири дубровачке драме у прози из краја XVII вијека*, Српска краљевска академија, „Зборник за историју, језик и књижевност српског народа“, Прво одељење, књ. IV, Београд 1922, на ћирилици.
4. Међу књигама приспелим у редакцију спомиње се и ова: Ј. Сп. Поповић, *Философија и религија Ф. М. Достојевскога*, Карловац, Типографија српског манастира, 1923, 200 страна.
5. Ђовани Мавер, *L'Accademia jugoslava di Zagabria*, бр. 12, 857–864: о формирању Академије, о њеним публикацијама, о пројекту *Рјечника* итд.
6. На крају броја 12 објављен је обиман и занимљив библиографски прилог Петра Шоћа (који је своје име исписивао на француски начин Pierre Chotch), *Bibliografia del Montenegro* у којем је аутор прикупио наслове књига и чланака на италијанском, француском, енглеском, немачком и понеки на руском језику који се баве Црном Гором. Ова библиографија је, после допуне која се појавила нешто касније, објављена као засебна књига „Института за источну Европу“.
7. На последњем листу броја налазимо оглас о томе да су, између осталих, почели да се одржавају курсеви српскохрватског језика, трогодишњи, у реализацији Оскара Рандија.

¹⁴ „Књижевни гласник“ (sic!) из Београда објавио је у више наврата неке од филозофских дијалога великана из Реканатија.“

1924.

1. Из пера Стјепка Илијића читамо приказ песничког дела Војислава Илића. У првом делу аутор прави сажету панораму епоха српске књижевности (Вук, Доситеј, Радичевић, Змај); затим говори о Војиславу Илићу спомињући и коментаришући песме *Последња ноћ у темплу, Исток, Пред Тројом, Неспokoјност, Увелој ружи, Вечита хармонија, На Вардару* (одакле преводи неколико стихова), *Коринтска хетера*.
2. У првом броју за 1924. годину налазимо текст Ђованија Мавера о Иви Андрићу (*Un giovane: Ivo Andrić*). Аутор препознаје будућег великог писца, упркос његовим младим годинама и упркос малом броју објављених наслова (наводи *Ex Ponto i Il viaggio di Alija Gerzelez*): „Ma queste poche pagine bastano per dimostrare in Andrić una sensibilità artistica finissima, una maturità di animo e profondità di pensiero tutt'altro che comuni“.¹⁵ Остатак свог текста Мавер посвећује представљању лирске прозе *Ex Ponto* уз читав низ цитата које је он превео на италијански.
3. Giovanni Maver, *Иво Војновић*, бр. 2, 65–94.
4. Arturo Cronia, *Riflessi italiani nella letteratura serbo-croata*, бр. 2, 94–117; преглед присуства италијанске књижевности у књижевностима Срба и Хрвата (могући утицаји, преводи, есеји, историје књижевности). Део који је посвећен српској књижевности мањи је али не мање занимљив. Ево, поново, о Војиславу Илићу: „V. Ilić (m. 1894) con la potenza suggestiva del Carducci rievoca varie scene della storia italiana, accarezza l'amore del Petrarca, compiange la pazzia del Tasso, esalta Roma e nella fredda poesia *Sul Vardar* abbozza pallidamente la bella ode del Carducci *Sull'Adda*“.¹⁶ У прилогу овом корисном раду Кронија даје „списак дела италијанске књижевности преведене на српскохрватски језик“.
5. Одмах у продужетку истог броја налазимо есеј о Светиславу Стефановићу (Umberto Urbani) *Il poeta serbo Svetislav Stefanović*, 117–122). И овај италијански аутор осећа потребу да се најпре врати мало у прошлост (*Da Branko Radčević a Svetislav Stefanović*). Ту опет срећемо Војислава Илића „il Novello Petrarca“ како је назван („la poesia lussureggiante di Vojislav Ilić, portata al massimo della raffinatezza artistica“¹⁷). Његовим трагом, сматра аутор, иду и афирмишу се Јован Дучић, Милан Ракић, Борислав Станковић и Светислав Стефановић. Потом следи представљање Стефановића, његових књига, његовог става према фу-

¹⁵ „Тих неколико страница довољно је да се у Андрићу види веома фина уметничка сензибилност и једна сасвим несвакидашња духовна зрелост и дубина мисли.“

¹⁶ „В. Илић (умро 1894) сугестивном снагом једног Кардучија евоцира разне призоре италијанске историје, милује Петаркину љубав, оплакује Тасово лудило, уздиже Рим а у хладној песми *На Вардару* бледо скицира лепу Кардучијеву оду *Sull'Adda*.“

¹⁷ „Раскошна поезија Војислава Илића доведена до максимума уметничке префињености.“

- туризму, карактеристика његове поезије (преведен је сонет под насловом *La felicità della solitudine*).
6. У броју три још један српски песник: из пера Петра Касандрића ту је есеј о Алекси Шантићу (142–149). Повод за текст је песникова смрт; аутор говори о животу и књижевном раду А. Шантића, своје оцене поткрепљује бројним стиховима, деловима песама и целим песмама преведеним на италијански.
 7. На странама 175 и 176 налази се допуна библиографије Црне Горе Петра Шоћа.
 8. Contessa Kleinmichel, *Dal mondo annegato*, Memorie, Traduzione russa dal manoscritto francese, Edizione „Glagol“, Berlin, s. d. 306 страна: „Nelle memorie della Kleinmichel si trovano anche notizie interessanti sulla morte del Re di Serbia Milan, ... le immagini della regina Elena...”¹⁸
 9. Бр. 5, страна 246–251: Umberto Urbani, *Borisav Stanković, il creatore dei tipi balcanici*: „Avviene in certi periodi, e specialmente presso piccole Nazioni, che i critici prendano il sopravvento e imitando gli arbitri della moda, vogliano dettar leggi agli scrittori, in Serbia era allora all'apice la „gallomania“ e tutto ciò che non fosse pregno di raffinatezza francese, veniva inesorabilmente condannato al rogo. Lo Stanković si attirò le più acuminate frecce dei critici: aveva osato tornare da Parigi senza „scuole“, senza „tendenze“, più „barbaro“ e più „impuro“ di prima. Disgustato dalla critica maligna, che non riconosceva i suoi meriti, Borisav Stanković si ribellò e quella ribellione preziosa diede *Sangue impuro*, che gli assicurò la vittoria e la gloria”.¹⁹

1925.

1. Arturo Cronia, *L'influenza della „Gerusalemme liberata“ sull' „Osman“ di Giovanni Gondola*, бр. 1–2, стр. 81–112.
2. У броју 11 П. Касандрић пише о Његошу поводом преноса његових посмртних остатака на Ловћен 751–773.
3. Стјепко Лијић набраја дотадашње преводе Фосколових *Грובהа* на српскохрватски језик: Лука Свиловић, Иван Прнски (са немачког), Стефан Бузолић, Владислав Вечић, Antonio Sasso, Стјепко Илијић, Винко Лозовина.

¹⁸ „У успоменама грофице Клајнмихел налазе се и занимљиви подаци о смрти српског краља Милана, описи краљице Јелене...”

¹⁹ „Дешава се у појединим периодима, а посебно код малих народа, да критичари преовладавају па да, попут каквих твораца моде, хоће да писцима диктирају правила. Тада је у Србији била на врхунцу „галоманија“ и све што није било прожето француским рафинманом било је неумољиво осуђивано на ломачу. Станковић је истрпео најоштрије стрелице критичара: усудио се да се врати из Париза без „школа“ и без „тенденција“, „варварскији“ и „нечистији“ но пре. Огорчен на злобну критику која није признавала његове квалитете, Станковић се побунио и та драгоцену побуну изнедрила је *Нечисту крв*, која му је обезбедила победу и славу.”

1926.

1. Обавештење о књизи: Albert Mousset, *Le Royame serbe-croate-slovene. Son organisation, sa vie politique et ses institutions*, Bossard, Paris, 1926.
2. Дознајемо да почиње да излази још један часопис покренут од стране Института за источну Европу: „Rivista di letterature slave“, који ће, како је најављено излазити свака четири месеца. Ту су, између осталог, објављени текстови Рикарда Николића, *La poesia di Milutin Bojić* и S. Илија *Il centenario della fondazione della „Matica Srpska“*.

1927.

1. У броју 1–2 налази се текст Оскара Рандија о Николи Пашићу (1–42). Текст је настављен у бројевима 3–4 (155–182) и 5–6 (231–256). Касније се појавио као књига.

1928–1929.

1. Aleks Grabianski, *Italia e Adriatico visti da un Polacco*, бр. 5–6, 135–159; спомињу се Србија, Црна Гора, Јован Цвијић, Томазео итд.
2. На последњем листу броја рекламира се нова издавачка кућа „Slavia“ која ће објављивати „преводе интегралних издања са руског и других словенских језика“.
3. Primo Fumagali (Fumagalli), *La Costituzione di Vidov-dan*, 283–307; 11–12, 371–394; 1929, 1–2, 56–69; 3–4, 118–148, 5–6, 212–236. Искрпна историјско-политичка студија о настанку Краљевине СХС.
4. На странама 241–243 обавештење о књигама: O. Randi, *I popoli balcanici*, Omnia, Roma, 1929; Giuseppe de Bajza, *La questione montenegrina*, Franklin, Budapest, 1928.

1930.

1. Бр. 1–2, стр. 62, обавештење о књизи: H. Wendel, *Bismarck und Serbien im Jahre 1866*, Stollberg, Berlin, 1927, 130 страна.

1931.

1. Бр. 11–12, стр. 327–334: Arsen Wenzelides, *La coalizione croato-serba (in occasione del 25 anniversario)*.
2. *Bibliografie balkanique 1920–1930*, Redigée par Leon Savadjan, Introduction d'Albert Muosset, „Revue des Balkans“ 1931.

1932.

1. Амедео Ђанини (Giannini), *La costituzione jugoslava del 1931*, бр. 3–4, стр. 129–169.
2. У броју 9–10 Оскар Ранди приказује књигу Артура Кроније *Antologia serbocroata*, Trevisani, Milano, 386 страна.

1933.

1. Оскар Ранди је аутор једног полемичког текста у првој броју (стр. 16–30): текст је насловљен *La Dalmazia nelle allucinazioni del signor L. De Vojnović* (објављен у „Le Monde Slave“). Ранди оспорава идеје Војновића о словенској суштини Далмације и супротставља им тврдње о италијанству Далмације.
2. Стр. 91–92 приказ компаративних радова: Josip Torbarina, *Italian influence on the poets of the Ragusan republic*, Лондон, 1931; Миховил Комбол, *Динко Рањина и италијански непаркисти*, „Грађа за повијест хрватске књижевности“, Загреб, 1932.
3. Артуро Кронија извештава о другом издању превода *Нечисте крви* Б. Станковића: Boris Stanković, *Sangue impuro*, unica traduzione autorizzata dal serbo di Umberto Urbani, con prefazione di Silvio Benco, Milano, Bietti, 1930, 256 страна. Аутор прилога каже између осталог: „Ma in sostanza si tratta di una bella e buona seconda edizione, tipograficamente differente dalla prima, commercialmente provocata dall' esaurimento della precedente e letterariamente preparata dal favore del pubblico dei lettori, dei critici che con un coro di commissioni ed applausi salutarono la sua prima comparsa... Perchè lo Stanković è il miglior romanziere jugoslavo moderno, scrittore di razza, robusto, vigoroso, efficacissimo.”²⁰
4. Мирко Деановић, *La fortuna di Apostolo Zeno nell' oltre Adriatico*, Roma, 1932. (Приказ Енрика Дамијанија у броју 3–4, стр. 205).
5. У бројевима 5–6 (217–256), 7–8 (345–393) и 9–10 (481–516) објављен је текст *La Jugoslavia sotto la dittatura* чији је аутор Ђузепе Солари Боци (Giuseppe Solari-Bozzi). У тексту аутор наводи и неке књиге, на пример ову: Пук. Алекс. К. Даскаловић, *Битка код Капорета*, Свесловенска књижарница, Београд, 1925, 125 страна (са пет скица у тексту и две у прилогу).

²⁰ „Реч је, у суштини, о једном лепом и добром другом издању, које је типографски другачије од првог, које је у комерцијалном погледу изазвано распродајом пређашњег издања, а у књижевном припремљено наклоношћу публике читалаца и критичара који су обиљем наруџбина и похвала поздравили његово прво појављивање... Станковић је најбољи модерни југословенски романсијер, он је расни писац, снажан, моћан, веома ефикасан.“

6. У броју 5–6, на страни 325, под насловом *Il primo dizionario croato e' stato scritto da un italiano*, говори се о књизи *Благо језика словинскога* чији је аутор Ђакомо Микаља (Giacomo Micaglia).
7. Иво Хергешић, *Поредбена или компаративна књижевност*, Загреб, 1932; обавештење о књизи, из пера Артура Кроније, бр. 9–10, стр. 479.
8. Број 11–12, стр. 585–616: Arturo Cronia, *I principali apprezzamenti dell'antica letteratura slava di Ragusa*.

1934.

1. У броју 1–2 дознајемо, између осталог, да је Бартоломео Калви (Calvi) објавио књигу *Giosuè Carducci presso gli Slavi meridionali* коју је потом Енрико Дамијани (Enrico Damiani) негативно оценио. Касније, у броју 7–10, на странама 516–525 читамо полемички одговор Калвија Дамијанију, а одмах у продужетку (525–529) писмо Дамијанија главном уреднику Ло Гату (Ettore Lo Gatto). На једном месту се говори о преводу Кардучијеве оде *Piemonte* од стране „Црногорца З. Драговића“.
2. Такође у броју 7–10 читамо први део опсежног есеја Рикарда Николића о Сими Матавуљу (*L'uomo e l'artista*); Николић говори о животу и формирању Симе Матавуља, о дружењу са Савом Бјелановићем („che scrisse nel „Cittadino“ di Trieste articoli in difesa de lo slavismo de la qual cosa nessuno fece menzione dopo la sua morte“²¹). Дознајемо да је готово напамет знао Ариостов спев *Orlando furioso*, да је, по мишљењу аутора, Манцони утицао на његов стил итд. Други део, под насловом *L'opera* објављен је у броју 11–12, стр. 565–580, говори се о делу Матавуља, о ставовима критичара; на крају Николић доноси превод прве две-три стране романа *Бакоња фра Брне*.
3. Из пера Умберта Урбанија дознајемо о раду А. Кроније, *La fortuna di Petrarca nella letteratura ceca e fra gli Slavi meridionali* (632–636); на странама, пак, 698–699 Енрико Дамијани представља рад М. Деановића *Les influences italiennes sur l'ancienne litterature yougoslave du littoral Adriatique* објављен у „Revue de litterature comparée“, Париз, 1934.

1935.

1. Приказ књиге Давида Богдановића *Prospetto della letteratura croata e serba*, бр. 1–2, стр. 95, аутор Умберто Урбани.
2. У броју 5–6, стр. 326, приказ књиге: Julius Heidenreich, *Ruske zaklady srpskho realizmu*, част прва, Праг, 1933, 218 страна.

²¹ „Који је у листу „Cittadino“ из Трста писао чланке у одбрану словенства чега се после његове смрти нико није сетно.“

3. На страни 452 (бр. 7–10): Emmy Haersel, *Una lettera di Alberto Fortis*; на следећој страни: Артуро Кронија, *Italianisti jugoslavi*.

1936.

1. Бр. 3–4, 172: *Encyclopedie Balkanique permanente* (Publiée sous la direction de Leon Savadjan, I^{er} vol., Paris, Societé Generale d'Imprimerie et d'Edition, 1936, 84 стране.

1937.

1. Број 1–2, стр. 1–14: Reinhold Trautmann, *Canto epico slavo*; текст о руској и српској народној поезији, са библиографијом на немачком језику.
2. У броју 3–4 (142–173) и у броју 5–6 (249–293) Ђузепе Моричи (Giuseppe Morici) објавио је текст под насловом *La cavalcata notturna dello spettro* у којој се напореда разматрају неки мотиви из народне поезије, српске, између осталих. У склопу текста објављен је италијански превод песме о мајци која је родила девет синова и једну кћерку. Аутор наводи ова издања: Вук, *Народне српске нјесме*, Лајпциг 1823–24; Беч, 1833, Београд 1887. Затим и књиге: Talvj, *Volkslieder der Serben, metrish ueberst*, Halle, 1825, 160; Nikolić G. *Canti popolari serbi tradotti*, Zadar, 1894.
3. Адвокат Иван Булић из Сплита послао је часопису текст под насловом *Giacomo Leopardi e Branko Radičević* и тај текст је објављен у броју 7–8, на странама 429–431. У тексту се говори о сличностима животних путева и поезије та два песника, сличностима, које су илустроване одломцима Леопардијеве песме *Appressamento della morte* и Бранкове песме, преведене на италијански, *Кад млидијах умрети*.
4. У броју 9–12, на странама 557–558 Енрико Дамијани приказује књигу Умберта Урбанија *Scrittori jugoslavi* издате у Задру 1935, са предговором А. Кроније.

1938.

1. У броју 5–6 (262–266) Умберто Урбани даје детаљан приказ књиге *Sudslawische rara und rarissima* чији је аутор Мирко Брејер (Breyer) и у којој су побројане „југословенске публикације из XV и XVI века које су великим делом штампане у Венецији“.
2. Енрико Дамијани, *Su l' organizzazione e i compiti degli studi slavistici in Italia* (бр. 11–12, стр. 452–460). Уз текст је наведена и библиографија сродних радова, на пример, од самог Дамијанија још и текст *Gli studi di*

lingue e letterature slave in Italia („Archivum Neophilologicum“, Krakov, I, 1929–30; A. Kronija, *Per la storia della slavistica in Italia*, Zadar, 1933; Ђ. Мавер, *La slavistica italiana nel decennio passato e i suoi compiti futuri* (Rivista di letterature slave, VI, 1931).

3. Е. Дамијани, *La questione della trascrizione dei caratteri cirillici alla XIV conferenza internazionale della documentazione a Oxford e alla riunione del Comitato „Isa“ 46 a Londra* (556–559); дата је и одговарајућа библиографија.

1939.

1. Umbero Urbani, *Nel III centenario del più grande poeta di Ragusa: Giovanni Gundulić – Gondola*, бр. 1–2, 88–91.
2. У броју 3–4 (200–204) Умберто Урбани говори о делу академика Павла Поповића; између осталог, пише: „Nel 1927, la „Casa editrice Parnasso“ di Trieste, nel pubblicare il primo volume di *Scrittori jugoslavi* dello scrivente, con prefazione del rettore dell'Università di Belgrado, prof. Paolo Popović, aveva annunciato di prossima pubblicazione il volume sulla „Letteratura jugoslava“ dello stesso Accademico Popović nella versione di Pietro Bucchich. Speriamo che il manoscritto del Bucchich non sia scomparso insieme alla „Casa Parnasso.“²² У истом тексту и напомена редакције о преводу *Горског вијенца*: „Ci consta che la versione integrale del poema del Principe Njegoš, dovuta al nostro collaboratore prof. Umberto Urbani, è stato felicemente condotta a termine e sarà prossimamente pubblicata“²³.
3. На странама 229–231 је приказ речника српскохрватског језика Луја Бакотића („Планета“, Београд, 1939), „првог такве врсте“, из пера Луиђија Салвинија (Luigi Salvini). Исти аутор на странама 231–233 пише о српском писцу Бранимиру Ћосићу и његовим књигама *Кроз књиге и књижевност* и *Десет писаца, десет разговора*.
4. Поново о Павлу Поповићу: Умберто Урбани представља Зборник радова поводом 75. рођендана Павла Поповића.
5. Alessandro Grabianski, *Due chiese, due destini (Saggio di sintesi della storia delle chiese ortodossa e cattolica romana nei Balcani, његовим књигама. Kroz knjige i književnost i Occidentali)*, бр. 5–6, стр. 245–269.
6. *Il ponte sulla Žepa ed altre novelle serbo-croate*, превод, Умберта Урбанија, Милано, „Lingue estere“, 1937. Уз Андрића ту су Б. Станковић, И.

²² „Године 1927. издавачка кућа 'Parnasso' из Трста је, објављујући први том моје књиге *Scrittori jugoslavi*, уз предговор ректора београдског универзитета проф. Павла Поповића, најавила скорашње излажење књиге *Letteratura jugoslava* самог академика Поповића у преводу Петра Букића. Надајмо се да Букићев рукопис није нестao заједно са кућом 'Parnasso'.“

²³ „Знамо да је интегрални превод поеме владике Његоша, дело нашег сарадника проф. Умберта Урбанија, срећно доведен до краја и да ће ускоро бити објављен.“

Војновић, Ф. Мажуранић, А. Тресић-Павичић, Н. Суботић, Б. Ловрић; књига је објављена двојезично: оригинал са преводом напореда. О томе пише у свом приказу Е. Дамијани на странама 321–322.

7. У броју 7–10 (424–426) Л. Саливини пише о књизи: Ugo Cuesta, *Jugoslavia d'oggi*, Milano, Mondadori, 1939.

1940.

1. *Poeti slavi in un'antologia italiana di poeti del mondo*; аутор антологије је Масимо Спиритини (Massimo Spiritini), а о књизи пише Е. Дамијани: „„Il piu' incompleto come criterio di scelta è forse il gruppo jugoslavo, giacchè non vi sono che poeti croati (Preradović, Dučić, Domjanić, Ćurčin, Filipović, Cesarić, Tadijanović), e sloveni... La poesia serba non vi è rappresentata se non da un minuscolo canto popolare...“²⁴ Исправка за Дучића и Ђурчина стиже у броју 11–12, стр. 385.
2. На страни 297 објављује се почетак излагања новог часописа „L'Europa Sud-Orientale“ који излази у Милану, месечно, оснивачи су Ђузепе Косуа (Giuseppe Cossutta) и Умберто Урбани, уредник је Косуа. У првом броју, између осталог, о културним односима Италије и Југославије (Урбани); *Il patrimonio zootecnico jugoslavo (Kosuta)*; „anche un notiziario italiano in lingua serbo-croata“²⁵.
3. Giovanni Trinko, *Storia politica letteraria ed artistica della Jugoslavia*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940, 157 страна. О књизи пише Е. Дамијани.
4. М. Деановић, *Sui rapporti culturali fra gli Italiani e gli Slavi meridionali attraverso i secoli*, бр. 11–12, стр. 385.

1941.

1. У броју 5–6, стр. 243–250 налази се текст, непотписан, *La pittura medievale in Serbia*.
2. У броју 11–12, на страни 453 читамо приказ антологије Луиђија Салвинија *Le candide muse (Poesie jugoslave)*, Roma, Edezioni della Cometa, 1941, 68 страна. Ту су, између осталих, песме Дучића, Ракића, Стефановића, Тартаље.

²⁴ „Према критеријуму избора најнекомплетнија је, можда, југословенска група будући да су ту само хрватски (....) и словеначки песници... Српску поезију представља само једна малена народна песма.“

²⁵ „Италијанске вести на српскохрватском језику.“

*Željko Đurić*LEAFING THROUGH THE JOURNAL 'L'EUROPA ORIENTALE'
(ROME, 1921-1943)

Summary

Željko Đurić describes the editorial policies and the contents of the journal 'L'Europa orientale', whose first number appeared in June 1921, published by the newly founded „Istituto per l'Europa orientale“. Đurić draws attention to the programmatic views expressed in a Letter to the readers by Nicola Festa, one of the three members of the directorial board of the journal (the other two were the senator and Professor Francesco Ruffini and prof. Amedeo Giannini). From the letter, one can learn about the extensive preparations for the publishing of the journal, which were, at the same time, preparations to found the Institute itself. At the end of the first number, the reader is acquainted with the statute draft of that institution and two programmatic texts, one about the Institute, the other about the journal. The basic activity of the journal and the Institute itself was promoting culture, exchange of cultural goods, enlightenment and spiritual ennobling. The journal represented ideas about a particular closeness and kinship between Italy and countries that were at the centre of the journal's interest (Finland, Estonia, Latvia, Lithuania, Poland, Romania, Yugoslavia, Bulgaria, Hungary, Albania, Greece and Russia). That should be almost obliging Italy, imposing on it the role of a „gravitational centre“ for the aforementioned countries.

СТАНИСЛАВА ВУЈНОВИЋ (Београд)

Дервиш у процесу: (и)сторија отуђене свести

САЖЕТАК: Текст се бави проблемом историчности (посредованости, отуђености) људског постојања у романима *Процес* Франца Кафке и *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Узимајући за позадину основне закључке Хегелове, Марксове и Фромове мисли, рад експлицира тему отуђености у овим романима: како јунаковог самоотуђења, тако и отуђења друштва и друштвених институција од индивидуе. Аутор се бави романескном сликом трагичне егзистенције индивидуе у овим романима чији се узроци налазе не само у „људској природи“, већ и у јединственом обележју друштвеног живота врсте – поседовању и посредовању (историчности) свести.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја, отуђење, свест, историчност, роман, трагично, трагичка кривица, слобода, срећа, *Процес*, *Дервиш и смрт*.

„Разум, човеков благослов,
такође је његово проклетство.“
Ерих Фром, *Здраво друштво*

Шта је историја?

Хегелова филозофија, а затим и Марксово учење, на тој филозофији засновано, и истовремено критички усмерено према њој, са својим дијалектичким схватањем историје и новим појмом *алијенације*, постали су изазов дотадашњем разумевању човековог света. Са допуном Фројдовога психоаналитичког учења они су изградили основу за потпуније схватање односа људске природе и друштва, која ће се развити у филозофски правац фројдомарксизма. Сам Маркс, као и каснији филозофи који су полазили од ових сазнања, описивали су заправо човекову ситуацију у конкретним условима, чиме су се прожимали са тада актуелним различитим филозофијама егзистенције. Кјеркегор, „отац егзистенцијализма“, почиње као и Маркс од Хегеловог учења, којем ће се касније супротстављати. Његов заокрет од историје ка егзистенцији, од колектива ка индивидуи, слика је општег преокрета у филозофији.

Развијајући Марксове идеје, Ерих Фром је у свом познатом делу *Здраво друштво*¹ дефинисао човекову егзистенцијалну ситуацију као његову отуђеност од природе и живота. При том, узроке оваквој отуђености видео је у појави и деловању *свести*. На психолошком плану, то резултира осећањем беспомоћности, а на друштвеном *историчношћу* људског постојања. Историчност је већ код Маркса значила *посредованост* егзистенције, произашлу из човекове потребе да ствара идоле, фантазме, сабласти, утваре (да употребимо термине, којима ће Жак Дерида касније, у Марковом духу и варирајући појам *das Gespenst* из *Манифеста комунизма*, означавати производе посредујуће свести), које човек поставља између себе и живота. У поменутом тексту тј. делу текста, Фром напушта филозофски дискурс и у тежњи да своју мисао учини што јаснијом, посеже за митским сликама и симболичким изразима: „Човек, који живи у рајском врту, у потпуној хармонији са природом, али без свести о себи, почиње своју историју првим актом слободе, непокоравањем наређењу. Истовремено, он постаје свестан себе, своје одвојености и беспомоћности; он је прогнан из раја и два анђела са ватреним мачевима спречавају његов повратак.“² Није нимало случајно што Фром у свој теоријски дискурс уплиће архетипске представе *западне* цивилизације, односно хришћанске митологије. Истичући религије и филозофије, као и њихова друштва, не познају *отуђеност* моћног друштвеног система од појединца, и не препознају у свему квалитет *трагичног*.

Изгубивши везу са природом, човек ствара нове завичаје у конструкцијама свога разума: религију, морал, идеологију, нацију, државу; али, ови вештачки завичаји све се више отуђују од човека. „Историја света није ништа друго до творевина човека, историја рађања човека. Али, цела историја је, такође, историја човековог отуђења од себе самог, од сопствених људских моћи [...]“³, пише Фром у истој књизи тумачећи Марксово схватање историје.

Фром је сматрао да мит најбоље изражава шта значи почетак историје, тј. шта је *смисао историје* за човека не само на њеном почетку, већ уопште. Историја је схваћена као квалитет човекове свести, а не као спољашња нужност која припада објективном свету. Трагичност човековог постојања у свету отуда је, апстраховано речено, последица репресије свести коју човек

¹ Ове године [2005. година, када је текст писан] навршава се тачно пола века од његовог објављивања (*The Sane Society*, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1955). Фромово размишљање о људској природи и друштву, и њиховој дијалектици, која се сврставају у област социјалне психологије, а темеље на критичком читању Фројда и Маркса, делују и данас подстицајно у тумачењу деветнаестовековног и двадестовековног европског романа, који је заправо покушавао да одговори на иста питања. Централни појам ове књиге, појам отуђења, преузет је од Маркса, чије концепције човека и света у савременим проучавањима књижевности налазе своју нову примену, посебно после филозофије Жака Дериде, која из њих извлачи оно што је жива мисао и данас.

² Е. Фром, *Здраво друштво*, Београд, 1968, стр. 27.

³ Исто, 193.

врши над самим собом. „Први акт слободе“ и „непоковање наређењу“ изрази су којима Фром дефинише првобитни грех у хришћанској митологији, дакле кушање забрањеног воћа са дрвета *спознања* добра и зла. Једење рајске јабуке заправо је симбол побуне, што ће Фром експлицирати тек у једном каснијем делу из 1966. године.⁴ Та *побуна* се, из његовог схватања историје, сагледава као појава свести, која ремети хармонију у космосу, у коме све остало функционише несвесно.

Ако је мит кроз *причу* показао смисао историје, онда овако схваћену историју треба тражити и у другим причама, независно од уметничког медијума или књижевног жанра у ком су исказане. Историјске романе Валтера Скота, као и жанрове које је наука о књижевности квалификовала као „историјске“ само због поштовања и подражавања објективних историјских околности и појединости, тумачење књижевности које почива на фромовском схватању историје – морало би оставити по страни. Такво тумачење откривало би како се историја у књижевности објављује кроз мотиве побуне, самоосвешћења, беспомоћности и трагичног отуђења јунака. Наведена ограда, од „историјских“ жанрова, не важи за Шекспирове историјске драме, будући да оне тематизују управо беспомоћност појединца у „Великом Механизму“⁵ власти, односно у историји самој. Нимало не чуди, зато, ни чињеница да је Шекспир, поред Есхила⁶, био омиљена лектира Карла Маркса, који је, преузевши појам отуђења од Хегела⁷, први поставио овај проблем у конкретна разматрања о људској егзистенцији. Дошавши до закључка да је *самоотуђење* у основи свих друштвено-историјски различитих облика отуђења, Маркс је заправо изнашао ону покретачку силу историје, која је у Хегеловом систему била дефинисана као апсолутни ум. „Револуционарни“ део Марксове филозофије који предвиђа превазилажење отуђених односа у друштву и коначно остварење човекове слободе, тј. стварање света и живљење живота по мери човека, био је само утопија. Маркс као да је на тренутак заборавио на људску природу, и изневерио своје, у основи, трагичко виђење света. Отуда је Џорџ Стајнер у делу *Смрт трагедије* (1961) с правом могао да тврди да су „метафизика кршћанства и марксизма [су] антитрагичке“.⁸

⁴ *You shall be as gods*, сопствено издање. Код нас: *Бићете као богови*, Радикално тумачење Старог завета и његове традиције, Clío, 2000.

⁵ Види: Јан Кот, *Шекспир, наш савременик*, превео Петар Вујичић, СКЗ, Београд, 1963. Посебно видети прво поглавље – „Краљеви“.

⁶ Занимљиво је да се они налазе на списку дела без којих Меша Селимовић, по сопственом сведочењу, не би написао роман *Дервиш и смрт*, који ћемо на наредним странама анализирати: „Свој роман не бих написао да није било *Курана*, *Библије*, Лао Це-а, Есхила, Шекспира, Достојевског, Томаса Вулфа, Андрића и толико других писаца и текстова“, у: *Писци, мишљења и разговори*, стр. 324-325.

⁷ Први пут елабориран у делу *Феноменологија духа*.

⁸ George Steiner, *Smrt tragedije*, превод Giga Gračan, Prolog, Zagreb, 1979, стр. 218.

Дакле, принуда је неумитна и вечна, слобода је само могућност, а једина „историја“ која је значајна за књижевност је, стога, онај квалитет човекове свести који се развија са животом у организованој заједници, који почиње „првим актом слободе“, али и „бекством од слободе“ у конструкцији попут религије или нације. У сваком случају, историја је обележена немогућношћу остварења слободе индивидуе, због чега настаје и, привидно надна, свест о принуди односно Нужности. Остварење слободе значило би постизање среће (срећа је нешто најдубље индивидуално), а апсурд људске егзистенције је у томе што човек сам, кроз историју, ствара и усавршава механизме принуде над самим собом.⁹

Пробуђена свест и побуњени човек

Роман *Процес* (недовршен и објављен постхумно 1925. године) Франца Кафке најрепрезентативнији је израз описаног схватања историје. Сувишно би било рећи: у европској књижевности, будући да се осећање трагичног отуђена човека јавља искључиво у том контексту. Тиме се једним делом објашњава и европска популарност романа *Дервиш и смрт*, који је, у оквирима српске књижевности, такође репрезентативно дело у истом смислу. Већ у првим реаговањима критичара по објављивању Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* (1966) уочена је веза са кафкијанским моделом света. Једно од њих најближе је тези овога рада, по којој се два романа у својим визијама човека и света готово огледају један у другом: „Ако умете да замислите како би писао Кафка да је био васпитан у исламском начину мишљења и у чулно врелој арапско-иранској књижевности, ето вам одговора на питање како изгледа роман Меше Селимовића о дервишу, смрти и животу, злу и добру, покорности и побуни.“¹⁰

Меша Селимовић, по сопственом признању, није добро познавао источне филозофије, па ни само учење Курана.¹¹ Исламски амбијент и призваци источњачке мудрости, проширују слику живота у овом роману (писац је тежио њеном тоталитету) и доприносе његовој поетичности, али га не чине „историјским“, како су сматрали многи критичари. Смештање радње романа у босанску муслиманску средину неодређене епохе (многи критичари нагађају да је у питању 18. век) само по себи не говори ништа битно о

⁹ Парафразирамо речи С. Тутњевића; види: „Историјска свијест и људска судбина у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“, у: *Тачка ослонца*, стр. 121.

¹⁰ Мирко Милорадовић, „Побуњени човек“, (приказ), НИН, 20. новембар 1966, у: *Критичари о Мешу Селимовићу, Са аутобиографијом, приредила Разија Лагумџија, Свјетлост, Сарајево, 1973*, стр. 138.

¹¹ „Говорили су и писали да сам преписао Коран и источњачку филозофију. Ја ни једно ни друго не познајем.“ *Писци, мишљења, разговори*, стр. 269. „Иначе, мени се чини да је мој начин мишљења, па и филозофија, ако хоћете, ближи *савременом, западном*, а суштина му је у ироничкој скепси према људским односима, и у хуманизму као излазу из праисторијског примитивизма.“ (подвлачење наше), *исто*, стр. 285-286.

историји. О њој много више говори дервишово бекство од слободе у верску догму, или његово страдање у механизму власти у другом делу романа.

Још два битна литерарна својства утичу на то да се на први поглед не уочи суштинска сличност структура анализираних романа. То су одабир различитих форми приповедања и битно другачији приповедачки стилови два писца. Кафкино објективно и сведено приповедање у трећем лицу у *Процесу* и Селимовићево опредељење за наглашено лирски и исповедни тон првог лица у *Дервишу и смрти*, производе два потпуно различита читалачка доживљаја која прикривају сродности огољених романескних структура.

Развијање мотива буђења једна је од омиљених Кафкиних приповедачких стратегија у стварању симболичких значења његове прозе. Буђење јунака из сна заправо је буђење његове свести, а свест нужно значи отуђење. Док Кафка приповеда тако што симболичка значења развија у тзв. реализоване метафоре, Селимовић користи привид реалистичког приповедања, из кога се спонтано препознаје симболичка суштина приче. Јозеф К. се једног јутра буди и сазнаје да је ухапшен. Сагрешење Јозефа К. према животу симболички је изражено, како је то у литератури о овом роману много пута тумачено, јабуком коју он једе за доручак, непосредно после хапшења. Кафка је заменио хронолошки след узрока и последице: јунака најпре хапсе, па тек затим он (симболички) почини грех (као у јудео-хришћанском миту, он куша плод дрвета спознања добра и зла, јабуку). То је поступак Кафкине приповедачке поетике, где се бришу односи узрока и последице, а тиме и реалистичка мотивација, и где се преламају метафоричко-симболичка и буквална семантичка раван. Међутим, сама близина појављивања ових мотива (јабука прародитељског греха, хапшење и почетак процеса) довољни су да у читаочевој свести дозову асоцијативне везе и пренесена значења.

На другачији начин, сходно основним, напред поменутим разликама приповедачких поетика, мотив буђења присутан је и у роману *Дервиш и смрт*. Главни јунак овог романа, дервиш мевлевијског реда Ахмед Нурудин, у симболичкој равни романа представља свест која се буди после двадесетогодишње успаваности у религијским догмама. Из сна га је тргло сазнање да му је брат најпре утамничен, а затим, иако невин, осуђен на смрт и убијен. Сам живот продро је у идеологизовану, а то значи умртвљену, лажну и отуђену дервишову свест.

Јунак Ахмед Нурудин то описује карактеристичном, лирски мелодичном реченицом: „Дошло је, као *буна*, послије муке и *страха* због брата, послије *сумњи* што су ме уздрмале у коријену, провалила је сила *живота* што чека да се поруше *темељи које смо градили*, и као бујица однијела дуго његоване засаде, оставивши крш и пустош.“¹² (Курзив наш). Међутим, одређене, такође у извесном смислу карактеристичне, речи откривају и широ-

¹² М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, стр. 46.

ку филозофску позадину ове наизглед сасвим интимне исповести: *побуна* коју у себи осећа дервиш, одговара у потпуности Камијевој идеји побуне, пошто је овај егзистенцијалист сматра модусом декартовске *сумње*, коју дервиш, опет, види као један од узрока своје побуне. Са камијевских на терен фромовских схватања човека преносе нас речи којима Селимовић асоцира на производе људског ума („темељи које смо градили“), и указује на чињеницу да су они били заклон од живота.

У оваквом тренутку свог живота, дервиш одлази до реке и посматра је стојећи над њом. Селимовић у том делу романа даје уствари прецизан опис онога што смо назвали буђењем свести, почетком (и)сторије отуђења, почетком процеса дезинтеграције индивидуе: „Било је то вјероватно једини пут у животу да су се гласови и шумови, да су се свјетло и облици, јављали као оно што јесу, као звук, шум, мирис, обличје, као знак и објава ствари изван мене, јер сам слушао и гледао издвојен, неумјешен, без туге и без радости, не кварећи их и не поправљајући, живјели су сами, без мог учешћа, неизмјењени мојим осјећањима. Тако самостални, истинити, непретопљени у моју мисао о њима, остављали су помало равнодушан утисак, [...]“¹³. Дервиш у том тренутку добија жељу да се врати у детињство, „у заштићено блаженство топлог и тамног праизвора“, а истовремено му се чини да и сама реке тече уназад, ка своме извору. Да је то прави тренутак буђења свести и почетка историје, потврђује дервишов осећај да од тог часа ствари више не постоје по себи, природно, већ *посредоване* људским разумом. Ахмед Нурудин, Селимовићев јунак метасвести, јасно препознаје ове процесе у себи, тим лакше што они добијајају своје соматске еквиваленте: „Тада ми је дошло до свијести да то оживљава моја мисао, почињући да преобраћа оно што видим и чујем у бол, у сјећање, у неоствариве жеље. Исцјеђени сунђер мога мозга почео је да се натапа. Вријеме одвајања било је кратко.“¹⁴ Селимовићев јунак доживео је најпре моменат „преисторијског“, безболног, неосвешћеног бивања, да би се тим снажније осетило јављање свести и историчност постојања.

И даље, кроз читав *Дервиш и смрт*, Селимовић ће нас уверавати у постојање две свести: оне отуђене, која редовно побеђује, и оне побуњене, која се повремено буди, да би се увек вратила сигурности оне прве. Ахмед Нурудин, заклањајући се за религију и њену догму, улази у процес отуђења. Тиме је починио грех против живота и у томе је његова кривица. После светлог тренутка побуне, Нурудин ће се заклонити иза моћи државних институција, и поновити исти грех. У роману, Селимовић је ово друго огрешење о живот приказао кроз издају пријатеља и пријатељске љубави. Исто тако, одустајање од љубави, али са вољеном женом, претходи одласку у окриље вере и мир текијског дворишта.

¹³ Исто, 48.

¹⁴ Исто, 49.

Јозеф К. починио је исту кривицу отуђења од живота, само што је његова текија једна велика банка, а његова догма и заклон, уместо теократије – бирократија. Постојећа кривица и у Кафкином *Процесу* продубљава се односно понавља новом кривицом: пристајањем на процес, одсуством доследне побуне. Иако се декларативно буну против процеса и одбија да се покорава на начин који му саветују, Јозеф К. ипак признаје Суд, излази му у сусрет, борави у неугледним и загушљивим просторијама сиротињских тавана. Кафка је тако успео да изрази парадокс истовременог постојања побуне и њеног изневеравања. Мотив побуне изражен је, као што је већ речено, у симболичкој равни романа. Једење плода дрвета сазнања, прародитељски грех који се понавља у сваком појединцу, делује у структури романа управо онако како је описао Фром да тај исти први акт побуне делује у друштвеној историји. Исто као и Човек у цитату са почетка овога текста, тако и Јозеф К. почиње своју романескну (и)сторију „доручковањем“ јабуке. До тада је живео „у потпуној хармонији са природом“ односно окружењем отуђене бирократије. Читалац на основу свега може да претпостави да је у предисторији радње романа све савршено функционисало: Јозеф К. је као тридесетогодишњак већ био високи чиновник, „прокуриста“ угледне банке. Међутим, јунак се једног јутра буди, тј. „постаје свестан себе, своје одвојености и беспомоћности; он је прогнан из раја[...]“ и повратка нема. Његов животни пут је *процес* све већег отуђења и све веће беспомоћности.

У Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* оцртан је исти процес отуђења свести јунака и обесмишљавања његове личности. С тим да у делу српског писца постоји и читав тај процес у малом: то је судбина дервишевог брата. Случајно сазнавши за једно незаконито суђење државне власти (и његова кривица, тј. грех је одређено сазнање), он и сам бива невинно осуђен и убијен. Разлози хапшења, утамничења, судски процес (није га уствари ни било) и пресуда остају недоступни и, за сваког другог осим уског круга власти, невидљиви. Нурудинов брат једноставно бива одведен у Тврђаву и убијен, као што је то било са многима пре њега. Тврђава из Селимовићевог романа неодољиво подсећа на једну другу тврђаву, Тауер из Шекспирове историјске драме *Ричард III*.

Идеја побуне у филозофији егзистенције долази тек после Кафкиног дела, којим је у великој мери и инспирисана. Књижевност је изразила безизлаз и апсурд човекове ситуације у свету, филозофија је реаговала позивајући се на прометејски мит о побуни, да би се ова тема поново вратила књижевности. Албер Ками је уствари свесно, такорећи програмски примењивао прометејски мит побуне на ове две области, пишући паралелно књижевна дела као *Куга* (1947), *Опсадно стање* (1948) и *Праведници* (1950), и филозофски есеј *Побуњени човек* (1951). Селимовић је у *Дервишу* посебно нагласио ову тему отелотворавајући камијевског „побуњеног човека“: то је фигура Исхака, бегунца од власти, дервишовог привиђења, односно израза унутарњег стања.

Не треба, међутим, заборавити да прометејски мит заузима значајно место још код Хегела и Маркса. У својој *Естетици* први филозоф тежи превазилажењу побуне и измирењу. Маркс, супротно свом учитељу, слави побуну. Значење фигуре Прометеја Маркс у потпуности преузима из Есхилове трагедије: са његовом побуном почиње живот у друштву и култури, са знањима која омогућавају слободу и самосталност човека у односу на богове.

У оба романа посебно су тематизоване године старости главног јунака. У *Процесу* је овај аспект наглашенији будући да необично суђење почиње на К.-ов тридесети рођендан. Суђење, које Ахмед Нурудин спроводи над самим собом, писањем, одвија се у време када јунак има четрдесет година. „Четрдесет ми је година, ружно доба. Човек је сувише млад да би имао жеља, а сувише стар да их остварује.“ Заокруженост бројке година романеских јунака скреће читаочеву пажњу. У оба случаја реч је о добу човекове зрелости.

Године се наглашавају и на крају оба романа. Тачно после годину дана од хапшења, сада на његов 31. рођендан, осуђеног Јозефа К. убијају „као псето“. Чекајући на извршење смртне пресуде, Ахмед Нурудин прерачунава године дечака кога су му послали, који је вероватно његов син, што читаочеву пажњу поново враћа на јунакове године. Године су овде такође ознака пробуђене свести. Процес који почиње буђењем свести неминовно се завршава трагичним отуђењем од живота, у Кафкином и Селимовићевом роману приказаним на најдрастичнији начин, смрћу јунака.

Да ова два романа интегришу нешто од драмске врсте, показује и неизбежност да се о њима говори у драмским категоријама. Пре коначног расплета, збива се кратки обрт – у виду наговештаја могућег спаса јунака, макар то био и његов чисто субјективни доживљај.

У *Процесу* се приповедање на том месту и фокусира на тачку гледишта јунака: „Поглед му паде на последњи спрат куће крај каменолома. Као што светлост севне отворише се крила једног прозора, и појави се човек, на тој даљини и висини слабачак и мршав, далеко се наже пружајући још даље руке. Ко је то? Пријатељ? Дobar човек? Неко ко саучествује? Неко ко хоће да помогне? Је ли то један човек? Јесу ли то сви? Има ли још помоћи?“¹⁵

Селимовићев јунак у идентичном моменту показује инстинктивну жељу за животом, враћање оном исконском биолошком, али је сувише касно за то, јер је читавог живота ишао управо супротним смером. Он записује: „Не, никако! Хоћу да живим! Ма шта да се деси, хоћу да живим, на једној нози до смрти, на уској литици до смрти, али хоћу да живим. Морам! Борићу се, зубима ћу гристи, бјежаћу док ми кожа не отпадне с табана, наћи ћу неког да ми помогне[...]"¹⁶

¹⁵ Ф. Кафка, *Процес*, стр. 163.

¹⁶ М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, стр. 476.

После овог изненадног тренутка наде, која ће се за оба јунака показати као варљива и лажна, долази неизбежно извршење смртне пресуде, које носи са собом осећање потпуног незнања и бесмисла. Оно обележава последње тренутке свести два јунака, а реченице које га изражавају, представљају завршетак оба романа. У литератури много пута цитираном последњем пасусу *Процеса* стоји: „Али на К.-ов гркљан положише се руке једнога од господe а онај други зари му нож дубоко у срце и двапут га окрете. Очима које су се гасиле К. виде још како господа тик пред његовим лицем, приљубивши образ уз образ, посматрају извршење пресуде. „Као псето!“ рече он, и чинило се да ће га стид надживети.“ Подједнако контрастно „претпоследњим“ тренуцима наде и жеље за животом, и лепоти сећања на некад вољену жену, стоје последњи тренуци свести Селимовићевог јунака. Они се и буквално поклапају са последњим реченицама романа, јер је реч о приповедању у првом лицу, о „запису мом о мени, записаној муци разговора са собом“, како је своје писање/самоислеђење назвао јунак на самом почетку тог посла. То је такође често цитиран део романа: „Потапа ме страх, као вода.

Живи ништа не знају. Поучите ме, мртви, како се може умријети без страха, или бар без ужаса. Јер, смрт је бесмисао, као и живот.“¹⁷

Трагичка кривица у структури романа

Будући да придев „трагичка“ указује на оно што припада искључиво трагедији као драмској врсти, овде је он употребљен неправилно. Требало би тражити нову реч да се означи постојање кривице јунака (па и сукоба), која је истог квалитета као у трагедијама: јунак није ни сасвим крив, а след догађаја неминовно води његовом трагичном крају, само што је дати мотивско-сигејни комплекс пренет у структуру романа. Најједноставније је употребити придев *трагично*, али тиме се губи она суштинска асоцијација на кривицу у трагедији, посебно античкој: јунак се супротставља Нужности, силама које су далеко ван људских моћи, а управљају човеком. У савременом свету, и савременом роману, то су отуђене силе друштвених институција: власт, морал, религија, идеологија, роба, капитал, све оно што смо, на трагу Фрома и Маркса, назвали производима човекове историјске свести. Када је у питању доживљај и модел трагичности људског постојања, дискурс књижевности и дискурс филозофије, свет (античих) митова и свет савремених идолатрија, почињу да се приближавају и рефлектују један на другог. Како је једним другим поводом речено, „питања о трагедији, сагледана филозофском оптиком, постају питања о људској егзистенцији“¹⁸. И

¹⁷ Исто, стр. 496.

¹⁸ Д. Митровић, „Трагички сукоб“, *txt*, пилот број, стр. 3.

обрнуто, питања о људској егзистенцији, у књижевном делу сагледана кроз филозофску оптику, постају питања о трагичном.

Кафкин *Процес* и *Дервиш и смрт* Меше Селимовића представљају праве примере европског романа који интегришу наведене елементе трагедије у времену када се она као жанр више не јавља у чистом виду.¹⁹ Моћ институција је толико отуђена од човека, да је невидљива, па изгледа исто као и Нужност у свету којим управљају за човека невидљиви богови. Кривица је самим тим нејасна и апстрактна. Кафкин роман представља, у једном од својих основних значења, метафору овакве кривице.

Пре него што подсетимо како је ову спознају изразио Маркс у своме *Капиталу*, и сам инспирисан античком трагедијом, било би корисно подсетити да је Л. Долежел дошао до врло сличног закључка поводом Кафкиног *Процеса*, али идући сасвим другим путем и изразивши га другачијим језиком. Наиме, тумачећи Кафкин приповедачки свет у кључу семантике могућих светова, он долази до тезе да се Кафкин фикционални свет „мора разматрати у односу на свет класичне митологије. Митолошки свет је бинарна структура, коју чине природни и натприродни домен.“²⁰ Посебност Кафкине фикције је у томе што се у њој уклањају границе између ова два домена, па се добија „јединствени хибридни свет“. Међутим, у случају *Процеса* (и *Замке*), како запажа Долежел, опозиција *природно/натприродно*, замењена је доменима *видљиви/невидљиви* свет. Долежел наглашава да су у овој варијанти бинарне структуре романеског света оба домена *природна*, у оба домена управљају природне силе. То даље значи да „у структури видљивог/невидљивог света догађаји који делују као натприродни потичу из једног скривеног и одвојеног, али сасвим природног домена. [...] стране силе нису ништа друго до мистериозни чиниоци људске природе или друштвене организације.“²¹

Отуђене институције задржавају исту суштину без обзира на своје врло различите историјске форме односно домене друштвеног живота којима припадају. Зато је могуће пратити исти пут јунака у наизглед различитим и удаљеним моделима света: у бирократизованом, „западњачком“, свету *Процеса* и у свету источњачке верске догме и државне деспотије *Дервиша и смрти*. Овome се може додати и модел идеолошког отуђења у комунистич-

¹⁹ Трагично је, у модернистичкој драми, замењено апсурдним.

²⁰ *Тхт*, 50.

²¹ *Исто*. Занимљиво је да Долежел, остајући доследан својој методи, долази у тумачењу *Процеса* до појмова побуне, отуђења, невидљивости моћи институција (види текст), дакле, до истих кључних појмова од којих полазе приступи које је сматрао неспојивим са сопственим. Тврдио је да ће резултати његове анализе у оквиру фикционалне семантике „тешко задовољити традиционалног кафколога, који интерпретацију Кафкиног дела не формулише терминима књижевних, фикционалних категорија, већ их пре изражава у социолошким, психолошким, биографским, психоаналитичким, филозофским, религиозним и другим облицима дискурса.“ (стр. 54).

кој држави, који за писца Селимовића није био модел, већ трауматично лично животно искуство²², али парадигматичног значења.

Маркс је овакве „удаљене“ моделе отуђења свео на исту основу упоредивши свет робе са светом религије. „Овде је [мисли се на процес производње у капитализму] ствар само у томе да одређен друштвени однос међу самим људима узима за њих фантазмагоричан облик односа међу стварима. Због тога, да бисмо нашли аналогију, морамо прибећи магловитим регионима верског света. У њему производи људске главе изгледају као да су самостална бића, обдарена сопственим животом, и која се налазе у односима међу собом као и с људима. Овако је и с производима људских руку у робном свету.“²³ Оно што је сам створио, умом или рукама, човек доживљава као силу која је ван њега, као, како смо већ рекли, саму Нужност. Могућа су отуда стапања више отуђених, по својој генези различитих друштвених институција. Селимовић намерно смешта радњу свог романа у епоху турске владавине у Босни, јер су ту верска и државна власт чиниле једно. Исламска религија била је практично државна религија, секуларизација није постојала, институције божје и земаљске власти су се допуњавале. Такав историјски модел одговарао је Селимовићу будући да је његов рођени брат (невин осуђен на смрт, што ће писац транспоновати у књижевни мотив) страдао од отуђених идеолошких захтева²⁴ у једном актуелном друштву где су стопљене једина дозвољена партија и држава: „Држава, власт и једна партија, чија је идеологија истовремено и државна идеологија из времена у коме је писац живио, на истовјетан начин су учествовали у стварању структуре историјске свијести и на начин њеног функционисања као и у времену у коме се одвија радња романа.“²⁵

Одисеја кроз Институције

Ако је Џојсов *Уликс* показао баналност савремене одисеје, *Процес* је открио њену трагичну страну. Селимовић ју је у *Дервишу и смрти* прикрио завесом прошлости, али је, како касније открива у својим мемоарима, описивао сопствену проживљену одисеју кроз институције друштва. Ова „шет-

²² У својим *Сјећањима*, под одредницом *Дервиш и смрт*, Селимовић записује следеће: „Крајем 1944. године, стријељан је у Тузли мој најстарији брат, партизан, официр команде Тузланског војног подручја, пресудом војног суда III корпуса..... На афишама излијеplеним по граду писало је да је Шефкија Селимовић осуђен на смрт стријељањем зато што је из магазина ГУНД-а (Главне управе народних добара) узео кревет, ормар и столицу и још неке ситнице, а тако строга пресуда је донесена, пише на објави, зато што је окривљени из познате партизанске породице. Тако се наша породична приврженост револуцији и наша занесеност окренула против нас и претворила нас у жртве.“ (стр. 170).

²³ К. Маркс, *нав. дело*, стр. 75.

²⁴ С. Тутњевић, *нав. дело*, стр. 124.

²⁵ *Исто*, стр. 125 – 126.

ња“ обично је водила само до затворених врата, како то Меша сведочи својим искуством у *Сјећањима*²⁶, и као што се дешава дервишу Нурудину (али и јунаку Селимовићевог романа *Тишине*), и баш као што стоји у најпознатијем делу *Процеса*, параболи „Пред Законом“. Да је у сва четири случаја реч о истим одисејама указује и сам Селимовић: „Ова фантазмагорична, кафкијанска слика људске немоћи реалистичка је слика живота.“²⁷ Посебну улогу у свим овим „световима“ зато имају ликови стражара. Било да су индивидуализовани (као Кара-Заим у *Дервишу*) или обезличени, сведени на своју функцију (готово сви остали ликови стражара у оба романа), они имају улогу сцила и харибди које не дозвољавају да се заврши узалудно лутање. Оно би, ма како трагично било, имало бар смисла када би постојале Пенелопа или Итака, којима се може вратити. Али дервиш Ахмед Нурудин и Јозеф К. свесно су се одрекли љубави и „завичаја“, о чему ће бити речи у редовима који следе.

Љубав, срећа и историјска/отуђена свест

Где је љубав у Кафкином роману *Процес*, а где у Селимовићевом *Дервишу и смрти*? И каква је то љубав? Одговор на ово питање треба тражити у односу главног јунака према женама и према породици. Да ли се поводом овог проблема може говорити о, фромовски речено, бекству од љубави? И у каквој је то вези са схватањем историје као процеса отуђене свести?

Јозеф К. прекинуо је своје везе са породицом, а сам притом није себи створио нову. У К. –овом животу не постоји жена са којом би то било могуће. Једина жена са којом се он редовно виђа („једанпут у недељи“) је Елза, „која је ноћу па све до касног јутра послуживала у једној крчми као келнерица а дању примала посете само у постељи.“²⁸ Однос са женом у свету *Процеса* сведен је на сексуалну функцију и аутомаизован. Остале жене са којима ће К. ступати у односе биће везане за суд, и саме део процеса који се против њега води. Госпођицу Бирстнер, сустанарку, покушаће да придобије наводним извињавањем што се у њеној соби одвијало хапшење, затим ће се упустити у „везу“ са женом послужитеља суда, а потом и са служавком свог адвоката, Лени.

Кидање веза са породицом открива се и у сусрету са ујаком. Ујак од других сазнаје за К. – ов процес, заправо од своје ћерке, коју је К. такође занемарио („[...] она додуше није с тобом у вези јер ти се нажалост не бринеш много о њој [...]“).

Дервиш је, већ је речено, напустио љубав жене, а издао пријатељску љубав (Хасанову). Везе са породицом такође су замрле; посветивши се вери

²⁶ Види стране 204 – 207.

²⁷ *Исто*, 207.

²⁸ Ф. Кафка, *Процес*, стр. 33.

и затворивши се у текију, Нурудин није видео оца и брата дуги низ година. Структура оба романа не сугерише да би исход био другачији да су јунаци пошли путем љубави; у *Процесу* се таква могућност ни не допушта, док се код Селимовића упорно понавља да је „сваки човјек увијек на губитку“. Међутим, будући да ове романе читамо на фону Фромове филозофије, немогуће је не помислити на љубав, у којој, по Фрому, отуђена свест једино може да нађе спас. Односно, љубав једина „задовољава човекову потребу за уједињењем са светом, и да у исто време стекне осећање интегритета и индивидуалности“. „Љубав је јединство с неким или нечим изван себе, под условом да се задржи одвојеност и интегритет сопственог ја.“²⁹ Дакле, према Фромовом учењу, отуђена свест у конкретної егзистенцији не мора да заврши трагично, она има могућност спаса, и она је у љубави. Занимљиво је да Селимовић тумачи сопствени роман на исти начин. Наиме, познато је да је писац значајно кориговао, у основном значењу фалсификовао, цитат из *Курана* који је узео за мото и лајт-мотив *Дервиша и смрти*. Чувени стих који каже да је „сваки човјек увијек на губитку“ Селимовић је прекинуо баш на оном месту који је за исламски канон најважнији, јер у *Курану* даље стоји „[...]осим ако нађе уточиште у Богу“. Селимовићева мисао је, међутим, „осим ако не нађе уточиште у љубави“. Или, како стоји у другим интервјуима: „Без љубави, свако је увијек на губитку“³⁰, „а живот има смисла једино ако се пронађе пут љубави“³¹.

Јозеф К. и Ахмед Нурудин, (анти)јунаци отуђене свести, романескне су слике немогућности те и такве свести да оствари личну срећу. Срећа је присутна као једна од тема *Дервиша и смрти*, који је по првобитној замисли требало да се зове *Четири златне птице* (у роману се и отворено тумачи симболика „златне птице“ као среће). У *Процесу*, међутим, мотив среће присутан је на сасвим другачији начин, као одсуство, као оно чега у приказаном свету апсолутно нема. Одисеја кроз институције двојице јунака, о којој се говорило, сада се може тумачити као узалудна потрага за срећом (уколико је сваки роман слика јунаковог трагања за идентитетом, који је индивидуалност, а на њеном дну стоји потреба за самоостварењем односно срећом).

Књижевност није склона оптимистичким пројекцијама као што су то склона разна филозофска учења, посебно када се заснивају на вери у људски разум, почев од просветитељских. Чак и они који, попут Ериха Фрома, критикују друге да у својим оптимистичким визијама будућности заборављају на ирационалне силе у људској природи (Фромова корекција Маркса), и сами касније упадају у исту замку. У књижевности се огрешења о људску природу такорећи сама коригују. То јест, као трајне вредности у

²⁹ Е. Фром, *Здраво друштво*, стр. 32.

³⁰ *Писци, мишљења, разговори*, стр. 190.

³¹ *Исто*, стр. 270.

историји књижевности, захваљујући томе што им се читаоци и тумачи увек враћају, опстају увек она дела чија слика човека и његове судбине подразумева песимистички доживљај. Селимовић је поводом романа *Дервиш и смрт* тврдио у бројним интервјуима да његово схватање човековог положаја у свету није песимистичко, већ да је у конкретном случају реч о јунаку који не проналази срећу зато што се одрекао љубави. Могло би се поставити питање зашто Селимовић није изабрао да исприча причу о јунаку који је пошао путем љубави, који је остварио срећу. Пренето на књижевност у целини, питање би гласило: зашто романи са оптимистичком сликом света готово по правилу припадају тривијалној књижевности или пролазним вредностима? Или, опет другачије речено: ако срећу допуштају као једну од могућности човековог живота, зашто добри писци не бирају ту могућност за тему својих дела. Трагичност човековог историјског постојања, као посредованог, отуђеног живљења, сама се намеће као убедљива књижевна истина, чак и када сами писци тумаче своје дело другачије.

Литература

- Anders, Ginter, „Kafka, za i protiv“ у: *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1979.
- Camus, Albert, *Pobunjeni uovjek*, preveo Zvonimir Mrkonjić, Zora, Zagreb, 1971.
- Дерида, Жак, *Марксове сабласти*, превео с француског Спасоје Ђулузан, Службени лист СЦГ, 2004.
- Долежел, Лубомир, „Кафкин фикционални свет“, превод Паула Миклошевић, у: *txt, студентски часопис за књижевност и теорију књижевности*, бр. 3 – 4, Београд, мај 2004.
- Емрих, Вилхелм, *Свет као суд*, ...
- Фројд, Сигмунд, *Одабрана дела Сигмунда Фројда*, књига пета, „Из културе и уметности“, Матица српска, Нови Сад, 1979.
- Фром, Ерих, *Марксово схватање човека*, превео Љуба Стојић, Београд, *Здраво друштво*, превеле Загорка Голубовић и Анђелија Тодоровић, Напријед, Загреб, Нолит, Београд, 1968, *Бекство од слободе*, превели Слободан Ђорђевић и Александар И. Спасић, Нолит, Београд, 1983, *Бићење као богови*, радикално тумачење Старог завета и његове традиције, превео Ђорђе Трајковић, Београд, Clio, 2000.
- Историјски роман*, зборник радова, уредник др Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност, Београд, Институт за књижевност, Сарајево, 1992 – 1996.
- Јањон, Марија, *Романтизам, револуција, марксизам*, превео Стојан Суботин, Нолит, Београд, 1976.
- Кафка, Франц, *Целокупне приповетке*, превео с немачког Бранимир Живојиновић, Моно & Мањана, Београд, 2003, *Процес*, превела Вида Печник, Просвета, Београд, 1968.

- Кот, Јан, *Шекспир, наш савременик*, превео Петар Вујичић, СКЗ, Београд, 1963.
- Критичари о Меши Селимовићу. Са аутобиографијом*, приредила Разија Лагумџија, „Свјетлост“, Сарајево, 1973.
- Маркс, Карл, *Капитал, критика политичке економије* I – III, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић, Просвета, БИГЗ, Београд, 1979.
- Марксистичка филозофија XX века*, изабрао и приредио Предраг Вранички, Нолит, Београд, 1980.
- Schrey, Dieter, *Franz Kafka, „Der Process“ – Die Selbstinszenierung der Geburt als Tod*, u: <http://home.bn-ulm.de/ulsch-reg/kafkaproz/>
- Селимовић Меша, *Дервиш и смрт*, роман, Бигз, Београд, 1983, *Сјећања*, мемоарска проза, Бигз, 1986, *Писци, мишљења и разговори*, есеји, чланци, полемике, интервјуи, Бигз, 1986.
- Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984.
- Стајнер, Џорџ, *Смрт трагедије*, пријевод Гига Грачан, Пролог, Загреб, 1979.
- Тутњевећ, Станиша, *Тачка ослонца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Process
- http://www.egotrip.de/bucher/99/9912_derwish.html

Stanislava Vujnović

THE DERVISH IN THE PROCESS:
A (HI)STORY OF ALIENATED CONSCIOUSNESS

Summary

Taking for its background the basic conclusions of Hegel's, Marx's and Fromm's thought, this work explicates the alienation theme in the novels *Process* by Franz Kafka and *Death and the Dervish* by Meša Selimović: both the self-alienation of the hero and the alienation of the society and its institutions from the individual. The author deals with the novelistic image of a tragic individual existence in these novels, whose causes lie not only in human nature, but also in the unique quality of the social life of the individual – possession and mediation of (the historicity of) consciousness.

ЛИДИЈА ДЕЛИЋ (Београд)

Силазак у подземље

Аутопоетика Бранка Миљковића и
паралела с Р. М. Рилкеом

САЖЕТАК: У раду се уочава аналогија између Миљковићевих представа о природи и пореклу песме и мита о Орфеју, односно симболичке слике „силаска у подземље“. Опсесија легендарним певачем и позиционирање поезије у „двоструку сферу“ чини Миљковића блиским Р. М. Рилкеу, с тим што се тематизовањем и варирањем мотива „силаска у подземље“ и јасним интертекстуалним играма Миљковић везује и за Хомера, Вергилија, Дантеа, али и за традиционалне представе о „доњем“ свету. Миљковићев сонетни циклус *Седам мртвих песника* такође се посматра у назначеном поетичком кључу – као дијалог с песницима из националне традиције који су на специфичан начин тематизовали смрт или комуникацију с мртвима, били усмерени на онострано или оријентисани на теме и мотиве који најдиректније упућују на подземље.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „Силазак у подземље“, Орфеј, Еуридика, мит, традиционална култура, „доњи“ свет, слепило, тишина, јама, камен, сан, (ауто)поетика, баштина, интертекстуалност.

Силазак у подземље, као део „огромног масива архаичких митова буквално свих земаља, веома истородних и сличних међу собом“, ¹ свакако је један од најстаријих мотива у књижевности и култури уопште. Међутим, иако опште место многих светских митологија и религија, у европским оквирима је, стицајем културноисторијских околности, симбол тог силаска постао Орфејев покушај да из Хадовог царства изведе вољену Еуридику.

¹ Традиционални сижејни обрасци, преузети из давно формираног поетског арсенала „апсолутно доминирају у књижевности Запада све до почетка XVIII века, а у књижевности Истока до још познијих времена“. Они потичу из библијских, грчких, будистичких и сличних митова, али из тих „конкретних традиција, донекле повезаних са вишим религијама, стоји огромни масив архаичких митова буквално свих земаља, веома истородних и сличних међу собом“ (Елеазар М. Мелетински, *Аналитичка психологија и проблем порекла архетипских сижеја*, Летопис Матице српске, год. 171, књ. 455, св. 1, јануар 1995, 89).

По „званичној“ верзији мита, Орфеј је био син трачког краља Ојагра и Мусе Калиопе и најславнији живи песник. Аполон му је поклонили лиру, а Мусе су га научиле да свира на њој, тако да је очаравао дивље звери, дрвеће и стење.² Својом вештином Орфеј је успео да умилистави Харона и Кербере да га пропусте у подземно царство, а онда и самог господара подземља да пусти мртву Еуридику. Међутим, како није испунио једини захтев који је Хад пред њега поставио – да се при изласку не осврће – на путу из доњег у горње царство заувек је изгубио вољену девојку. Страдао је тако што су га, као борца против Дионисовог култа, Мајнаде, свештенице овог бога вина, растргле. По другој верзији, Орфеја је убио сам Зевс због одавања божанских тајни.³

Судећи по Гревсовим наводима, од Орфеја с лиром старији је трачки Орфеј, који је свирао на „простачкој фрули од јовиног дрвета, а не на лири“. Он не само да није био у сукобу с Дионисом, већ би се могао сматрати и једном од Дионисових инкарнација,⁴ чему у прилог би ишла и паралела између растрзања Орфеја и растрзања самог бога Диониса.⁵

Прича о спасавању Еуридике, по свему судећи, новијег је датума.⁶ Она вероватно није аутохтона, већ је изведена са слике на којој Дионис (а његов свештеник је, по старијој верзији мита, био Орфеј) одлази у Тартар у потрази за својом мајком Семелом.⁷ Дионис успева да преведе Семелу из „доњег“ у „горње“ царство, с тим што она, изашавши из Хада, мења име у Тиона („гневна краљица“). Спасавање Семеле приказивано је на сликама које су описивале свечаност посвећену дивљим женама, одржавану на обредном простору, где су, уз игру, звуке фруле и бацање цветних листова из кошаре, свештенице призивале ову богињу да изађе из *omphalos*, или вештачке хумке, и да се појави у пратњи „пролећног духа“, младог Диониса. Семела је, очито, било друго име за Кору, или Персефону, а сцена узнесења из Хада на земљу чест приказ на грчким вазама. На неким приказима ове сцене налазе се и сатири, који будацима помажу Хероини да изађе.⁸

Дакле, Дионисов, односно Орфејев силазак у Хадово царство примарно је подразумевао извођење пролећне богиње – Коре – из подземља, то јест, њено васкрсење, а њихова ритуална функција била је да помогну природи да из „доњег“ пређе у „горњи“, односно из подземног у живи свет. Међутим, ово изворно значење мита углавном је заборављено, а примат је временом стекла модернија верзија, у којој Орфеј не успева да из подземља

² Robert Greys, *Grčki mitovi*, Prosveta, Beograd 1990, 100.

³ *Isto*, 102.

⁴ *Isto*.

⁵ Орфеја растржу Мајнаде, као и Пентеја Бакхантикиње (док уходи оргијастичке обреде посвећене Дионису) и као Титани Диониса (Robert Greys, *нав. дело*, 93, 94).

⁶ *Isto*, 103.

⁷ *Isto*.

⁸ *Isto*, 99.

изведе вољену Еуридику. Видећемо, међутим, да су, по свом симболичком набоју, изворнија верзија мита и архаичније уобличен лик митског јунака Орфеја – као песника *посредника* између двају царстава⁹ и онога ко *може* да преводи из „доњег“ у „горњи“ свет – ближи поетикама Бранка Миљковића и Рајнер Марије Рилкеа и виђењу природе песничког стварања ових двају великих песника.

Миљковић је, лако је показати, несумњиво био песник с високом и јасном стваралачком самосвешћу. О томе сведоче називи два његова циклуса (*Свест о песми* и *Критика поезије*) и чињеница да велики број наслова песама садржи неку од књижевнотеоријских одредница (*Сонет, Црни јамб сна, Дактил сна, Балада, Беда поезије, Моравска елегија, Критика метафоре, Судбина песника...*), а, потом, и бројни аутопоетички искази, како експлицитни – рецимо, онај чувени из *Баладе (Охридским трубадурума)*:

(...) И, ево, сад пева
Припитомљени пакао. Нек срце не оклева.
Исто је певати и умирати (Балада, 133),¹⁰

или из *Орфичког завештања*:

Ако хоћете песму
Сиђите под земљу
(...)
Ако хоћете песму
Ископајте је из земље
Али се чувајте њених навика
Њеног подземног знања (Орфичко завештање, 180),

тако и они имплицитни, који, скривени иза симбола и метафора, говоре о истим ауторовим представама о природи сопствене поезије и песничког стварања уопште.

Поетички ставови и схватања Бранка Миљковића били су, наравно, и раније предмет интересовања изучаваоца Миљковићеве поезије. Уочено је, тако, да би се основним механизмом Миљковићевог „певања“ могао сматрати силазак песника „у адске предјеле“ по песму која „носи подземно знање“ – што је аналогно Орфејевом силаску по Еуридику – и да би се у истом кључу дала објаснити Миљковићева опсесија биљем: „мистерија биљке је једна од највећих Миљковићевих мистерија. Поријекло биљке, као и пјесме, подземно је“.¹¹

⁹ И у верзији мита који Орфејеву смрт тумачи Зевсовим гневом због одавања божанских тајни може се наслутити Орфејева медијацијска, то јест, посреднична улога између два различита света – света богова и света људи.

¹⁰ Бранко Миљковић, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци 1997, 133. У заградама ће се наводити наслов песме и број стране у овом издању. По истом принципу цитираће се и остали песници.

¹¹ Јован Делић, *Пјесник горе иза гроба, Запис о Миљковићу или „лудирање бића“*, Књижевност, 7 – 8 / 1979, г. XXXIV, књ. LXVIII, св. 6, јуни 1979, 1151-1163.

Међутим, упркос очитој фасцинацији грчким митом и повлашћеној позицији коју је прича о Орфеју и Еуридики имала у његовом стваралаштву, Миљковић је био свестан значаја националне традиције и чињенице да се „властити систем симбола може (...) изградити само на властитој националној машти“ и да се „уколико се то не уради, никада (...) нећемо моћи ослободити туторства хеленско-римске романске симболистике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета“.¹² Миљковић је, дакле, био везан за „хеленско-римску“ и „романску симболику“, али је, истовремено, ту симболику покушавао да мења и комбинује са сопственом, националном, што је нарочито видљиво у сонетном кругу *Седам мртвих песника* и у песниковом омиљеном циклусу *Утва златокрила*.

Међутим, од античког завештања није лако побећи, па је Бранко Миљковић данас можда познатији по својим песмама везаним за славне митске љубавнике, него по песмама с националном тематиком, чему би се могла наћи најмање два разлога: прво, чињеница да песме посвећене Орфеју несумњиво представљају један од најбољих сегмената Миљковићевог песничког опуса, а друго, околност да је савременом читаоцу, а бојати се, и великом броју данашњих изучаваоца књижевности, мит о Орфеју знатно познатији и ближи од одреднице „Расковник“ у Вуковом *Рјечнику*, од српских представа о зови и фрули, па, чак, и од песме о Боланом Дојчину. Зато је Миљковићеве поетичке ставове знатно теже ишчитати из песама које тематизују националне „митове“, односно симболе (мртви песници, Равијојла, расковник, фрула, зова, утва, додоле, Гојковица...), него из оних који се превасходно баве грчким митским јунаком Орфејем. Отуда ће се у првом делу рада маркирати неки од елемената Миљковићеве поезије који говоре о вези Миљковићеве поетике са симболиком Орфејевог силаска у подземље, као и они моменти који га чине поетски блиским великану једне друге песничке традиције – Р. М. Рилкеу, док ће други део рада ићи за тим да укаже на аналогију између симболичког силаска у подземље и поетичке позадине циклуса *Седам мртвих песника*.

I

Основни принцип Миљковићевог стварања могао би се, већ је речено, означити као „силазак у адске предјеле“ по песму која „носи подземно знање“.¹³ Ова Миљковићева представа о природи песничког стварања артикулисана је у његовој поезији и поетским средствима – стандардним песниковим метафорама (сан / смрт, птица / песма):

Тај сан је смели силазак под тле
где следе птице певају у тами

(*Црни јамб сна*, 57),

¹² Исто.

¹³ Исто.

и дискурзивно, као у већ цитираним стиховима *Орфичког завештања* („Ако хоћете песму / Сиђите под земљу...“).¹⁴

Први сигнал да поменута песма тематизује силазак у подземње јесте, наравно, наслов – *Орфичко завештање* – којим се призива мит о Орфеју, односно Орфејева песничка виртуозност и одлазак у царство мртвих по Еуридику. Овај мит Миљковић је, очито, видео суштински аналогним сопственом схватању уметничког стварања – да би се испевала песма мора се умрети, отићи под земљу, а онда васкрснути, попут Феникса који васкрсава из пепела, и изнети „искуство смрти“, односно „подземно знање“ на светлост дана.

Отуда и биљке – с кореном под земљом, а стаблом и цветом на „овом“ свету, односно с посредничком улогом између два супротстављена и међусобно искључива света, „доњег“ и „горњег“ – имају повлашћену позицију и истакнуто симболичко значење у Миљковићевој поезији:

Два света се измишљају: подземни и онај чији је дан

имитација невидљивог сунца

Биљка са кореном изван овог света

Отвара ветар и улази у празно не куцајући

(...)

Њено биљно искуство: пресипање једног света у други

(*Похвала биљу, IV, 109*).

Биљке су, дакле, подземног порекла, поседују „подземно знање“ и, што је нарочито важно, искуство смрти:

Иду до смрти и натраг и чине време потребним

Помешају дан и ноћ и зачну слатке плодове.

(*Похвала биљу, II, 108*).

Разумљиво је, отуда, што је Миљковићев лирски субјект, а, може се рећи, и сам Миљковић, као песник, позициониран „под земљом“, у суседству корења биљака:

Ја знам твој корен

Али из којег зрна сенка твоја ниче

Биљна лепото дуго невидљива у семенци удаљена

Нашла си под земљом моју главу без тела што сања

истински сан

(*Похвала биљу, V, 110*).

Управо описани простор јесте онај где се егзистира пре настанка песме:

¹⁴ Н. Петковић смену „прозаизама“ и „поетизама“ одређује као једну од битних одлика Миљковићеве поезије: „(...) код Бранка Миљковића песничко ткиво често пресецају чисто дискурзивни искази“ (Новица Петковић, *Инверзија поезије и поетике*, 192, у: Бранко Миљковић, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци 1997).

Чистом ватром гоњен о шта ћу са оним
Што сам видео и чуо када ненађен роним
У простор пре речи где труне моја глава
(*Трагични сонети, I, Почетак сна, 39*).

Дакле, у „простору где труне глава“ види се и чује оно што је достојно да буде предмет песме. Само у њему речи имају специфичну значењску тежину:

У један крај много приснији ме смести
Где реч има вредност судбине и подсвести
Где су величанствене сенке а ствари мале
(*Одбацавање сумње, 41*).

По представи о исходишту песме под земљом, у суседству корења биља, Миљковић је несумњиво близак Р. М. Рилкеу, мада код овог другог песника дата поетичка идеја није тако снажно, тако учестало и тако јасно артикулисана као код Миљковића. Наравно, паралелу између Миљковића и Рилкеа могуће је успоставити и на другим плановима: обојица су тематизовали мит о Орфеју – Миљковић у *Триптихону за Еуридику, Орфеју у подземљу, Орфичкој песми* и *Орфичком завештању*, а Рилке у песми *Орфеј. Еуридика. Хермес* и у двама циклусима с истим називом, *Сонети Орфеју* – и однос простор / време, придавали слично симболичко значење ватри¹⁵ и на сличан начин поимали метафору.¹⁶

Тематска и мотивска сличност није, дакле, једина. Аналогија међу двојицом песника знатно је дубља и сеже у саму срж њихових поетика, о чему, између осталог, речито говори чињеница да је Рилке, као и Миљковић касније, основну инспирацију и резервоаре стварања видео у подземљу и међу мртвима:

Гледамо цвеће, лозу, плод. – Не зборе
само језиком лета свог. Из тмине
шарено раскриљене ниче горе,
по коме можда сјај зависти сине
мртвих што земљу крепе. (...)
(...)

Владају л' они, што уз корен биља
снују, од свога дајућ нам обиља

(*Сонети Орфеју, Први део, XIV, 141*).¹⁷

¹⁵ Р. М. Рилке: „Промену ишти. О, нек те пламен одушевљава / у ком ти измиче нешто што блиста док се мења; / зачетник дух, ком све се земаљско потчињава, / највише воли тела у тачки преобраћења“ (*Сонети Орфеју, XII, 146*; стихови Р. М. Рилкеа наводе се по следећем издању: Рајнер Марија Рилке, *Песме*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд 1964).

¹⁶ Б. Миљковић: „Ја волим песму која није срећна / Песму која мири завађене речи (...) Ја волим реч о коју се отимају две слике“ (*Љубав поезије, 155*); Р. М. Рилке: „Сазвучје двеју речи што се стичу / изабране, никад досегнути неће / слик што кроз тебе, опчињена, креће“ (*Газела. Antilope dorcас, 73*).

¹⁷ Подвукао – Р. М. Р.

У цитираној песми превасходно се опева снага коју биље износи из подземља, међутим, чињеница да се она нашла у циклусу *Сонети Орфеју* говори о томе да би се наведени стихови могли посматрати и у (ауто)поетичком кључу. Уз то, у истом овом циклусу (*Сонети Орфеју*) налазе се и неки јасно артикулисани поетички ставови, потпуно компатибилни Миљковићевом виђењу порекла песме и природе поезије:

Само ко се кроз Хад
гласио лиром
сме хвале бескрајне склад
да проспе широм.

Само ко хлеб је и со
с мртвима јео,
чуваће спомен на то
ко бића део.

(...)

Тек у двострукој сфери
постаје сваки глас
вечан и благ

(*Сонети Орфеју, Први део, IX, 138*).

Песма је, очито, превођењем изгубила на снази, али је основна идеја јасна – само онај ко је био у Хаду и с мртвима јео хлеб и со може да пева, или, да мисао артикулишемо једним другим Рилкеовим стихом, певати могу само она уста „што већ знадоше тајну ћутње“. Мотив „двоструке сфере“, аналоган претходним значењима (искуство боравка у Хаду и сједињења с мртвима), налази се, као што смо видели, у самим основама Миљковићеве поетике: једино искуство оба света, „подземног и оног чији је дан имитација невидљивог сунца“, и „пресипање једног света у други“ обезбеђују квалитетну поезију, односно, да се вратимо Рилкеу, „вечан и благ“ глас.

Видимо, дакле, да су и Бранко Миљковић и Рајнер Марија Рилке поезију поимали као неку врсту подземног, оностраног, подсвесног (извансвесног) и сновидног знања и искуства, које се кроз медиј песника преноси у реч. С обзиром да су и Миљковић и Рилке акценат стављали управо на подземну, хтонску компоненту уметничког дела („искуство смрти“) и на његово „ископавање“ из земље, разумљиво је да су обојица песника посегли за митом који транспонује идеју силаска у подземље. Обојица су, дакако, посегли за митом о Орфеју, који у данас познатијем виду говори о неуспелом покушају превођења Еуридице с „оног“ на „овај“ свет, али који је, како смо на почетку овог рада показали, у свом старијем, изворнијем облику говорио управо о супротном – о васкрсавању природе из мртвила, или, да се послужимо персонифицираним митолошким сликама – о изласку Коре (Семеле, Персефоне) из подземља, што би било аналогно „ископавању“ песме из земље и њеном превођењу из ноћи и таме на светлост дана.

II

Специфичне релације према мртвима и усмереност на подземни свет присутни су у Миљковићевом стваралаштву од самог почетка, о чему сведоче песме *Гроб пријатеља*, *Узалуд је будим* и *Прво певање*, све објављене 1955. године: прва песма устројена је као обраћање лирског субјекта покојном другу, друга је својеврстан покушај да се успостави контакт с вољеном, али уснулом девојком – при чему је сан очита метонимија смрти¹⁸ – док је трећа специфичан Миљковићев дијалог с Дантеом и његовом визијом пакла, односно подземља.

Песма *Гроб пријатеља* интересантна је, уз то, и због чињенице да се у њој покојни пријатељ везује за камен, односно за „дно камена“ („Твој глас сања нешто тешко / у дну камена“), што је аналогно архаичном, традиционалном виђењу света, где се мртви, као и демони и хтонска бића, везују за дно Космичке вертикале (*axis mundi*-ја), односно за камен, који је његов најчешћи симбол и метонимија.¹⁹ Позицију „под каменом“ заузео је један од „седам мртвих песника“ – Тин Ујевић: „Крв моја заспала под каменом не бунца“ (*Тин*, 21).

Дакако, место „под каменом“ реалан је простор где се покојник смешта – гробна хумка је под мермерним, каменим спомеником – што је једно од значења које Миљковић несумњиво има у виду:

У шкртости тишине без себе и иметка
ми смо последњи заточници почетка
под каменом што наше име има
(*Сонет*, 27).

¹⁸ Сан ће се у сличној функцији јавити и у неким другим Миљковићевим песмама: „Земљо преко мог заспалог ума“ (*Бранко*, 17); „Спавај ти и твоја судбина претворена у брдо, (...) Дан и ноћ си помирио у својој смрти што нас обасјава. / Тај сан је у ноћи продужетак дана и пута“ (*Гроб на Ловћену*, 18); „Сан мој иза брда где мртав себе иштем“ (*Горан*, 23); „Пробудити те морам Еуридиком мртва“ (*Триптихон за Еуридику*, I, 28).

¹⁹ Уп.: *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Zepter Book World, Београд 2001, одредница – камен. У камен се терају демони болести и уроци, *окаменица* је један од еуфемизама за змију (уп.: Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU, Zagreb 1973, одредница – камен), а камен фигурира и у клетвама: „камен ти било“, „камен мут у дом“ (уп.: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 9, *јур-гет – колитва*, САНУ, Институт за српскохрватски језик, Београд 1975, одредница – камен). Надгробни споменици су, изворно, такође имали функцију да вежу душу покојника за камен, односно за одређено место, како она не би могла да лута.

На сличан начин простор организује и Рилке, који је, како смо видели, поетички веома близак Бранку Миљковићу:

Погледом својим, који се колеба
да напусти твог старог прага руб,
дигни полако један црни дуб
и постави га испред неба.
И тако свет ћеш устројити свој (Уводна песма, 53).

Црни дуб, односно *дрво* јесте универзално распрострањена биљна варијанта Космичке осе, која је основа просторне оријентације у традиционалним друштвима.

Међутим, веза с каменом и инсистирање на одговарајућој просторној одредници („под“) активирају и већ поменути, древну представу о подземном свету и његовим симболима.

С дуге стране, слика подземља је у Миљковићевој поезији, конкретно, у песми *Прво певање*, јасно призивана и недвосмисленом интертекстуалном игром с Дантеовим *Паклом*: мотоом песме *Прво певање* („Обрех се у некој мрачној шуми“) и њеним основним мотивима („песак који уједа за стопала“, „грешници које витла зли ветар“, „град у пламену и жене чије су руке змије“, „људи који су „постали дрво или камен“) недвосмислено се упућује на чувени Дантеов спев и кретање главног јунака кроз различите области царства мртвих.

Уз то, царство смрти могло би бити асоцирано и самим мотивом шуме, која је и у миту, и у делима усмене културе, по правилу, простор који претходи „оном“ свету.²⁰ Сudeћи по опису с почетка *Пакла*, поменути симболику Данте је могао имати на уму:

Ах, каква бјеше, мучно ли се збори,
та дивља шума гдје драч стазе крије!
Кад је се сјетим, још ме страва мори.
Чемернија ни самрт много није
(Пакао, 5),²¹

тим пре што се на почетку овог спева јављају још неки мотиви из стандардног митског арсенала – звери које чувају улаз у подземни свет (пантер, лав и вучица) и њихова незаситост, која асоцира у традиционалним представама увек гладну смрт:

јер звијер што даје толико ти јада,
тим путем не да да се крећу људи,
већ дотле смета док им смрт не зада;

а тако зле и дивљачне је ћуди
да увијек жудњом незаситном дише
и јело у њој глад још већу буди
(Пакао, 8).

Код Миљковића ће шума попримити још мрачније атрибуте и карактеристике које, у одговарајућем, неосимболистичком кључу, директније упућују на простор мртвих:

То је била шума која је појела небо
шума из које кад изађох видех
да нисам изашао да су ме звери појеле

²⁰ Уп.: „(...) бајковна шума изражава, с једне стране, сјећање на шуму као на мјесто гдје се обављао обред, с друге стране, као на улаз у царство мртвих“ (Vladimir Jakovljević Prop, *Historijski korijeni bajke*, Svjetlost, Sarajevo 1990, 94).

²¹ Dante Alighieri, *Pakao*, Matica hrvatska, Zagreb 1963, 5.

и знах да ће бити горко да причам
о томе што сам видео и нисам
видео кад уђох у њен мрак и не изађох
из те шуме што је зеленим чељустима
појела своје стазе и изгубила се у себи

(*Прво певање*, 12).

Захваљујући Вергилију, Данте ће избећи напад трију животиња и смрт, али ће ипак dospети у царство мртвих и стећи онострано искуство, што је тачка у којој је Миљковић могао видети везу сопствене поетике – у којој је искуство боравка у подземљу предуслов песничког стварања – с *Божанственом комедијом* и моменат који га је могао мотивисати да успостави песнички дијалог с Дантеом. При том, ваљало би имати на уму чињеницу да се Миљковић опредељује искључиво за дијалог с *Паклом*, дакле, с оним делом Дантеове трилогије коме просторно одговара дно Светске осе и позиција „доле“.

Најзад, у песми *Прво певање* Миљковић на специфичан начин комбинује „орфејску“ традицију, тако незаобилазну када је у питању његово схватање поезије, с националном баштином и њеним симболима. Наиме, увођењем мотива свирале која „дозива другу обалу“:

видех, видех, видех и чух и заплаках
свирала од земље од шуме
од крви
дозивала другу обалу

(*Прво певање*, 12),

асоцирају се необичне моћи митског певача Орфеја, али и традиционалне представе о свирали као медијацијском инструменту, способном да преводи с „овог“ на „онај“ и с „оног“ на „овај“ свет.²² У цитираној песми две обале су, очито, метонимије двају светова – света мртвих и света живих – а свирала посредник између њих.

Миљковићев „силазак у подземље“ наговештен је, дакле, већ на почетку његовог стваралаштва – песничким дијалогом с драгим покојницима, интертекстуалном игром с Дантеовим *Паклом*, али и мотивима који, понорно и ненаметливо, уводе националне симболе сличног семантичког потенцијала и упућивачког значења.

Сонетним циклусом *Седам мртвих песника* (1956)²³ на специфичан начин наставља се и продубљује Миљковићев дијалог с подземљем. Иако овај круг песама не обилује експлицитним, дискурзивним поетичким исказима као нека каснија Миљковићева остварења, он – и као сигнал Миљковићевог избора из елиотовски схваћене традиције, и као сигнал његове упућености на „доњи“ свет – несумњиво поседује аутопоетичку димензију.

²² Уп.: Лидија Бошковић, *Митско у делима Борислава Пекића*, Савремена српска проза, зборник, број 13, Трстеник 2001, 111-135.

²³ Ови сонети су графички специфично организовани: не увек у стандардној форми – два катрена и два терцета – али увек у четрнаест стихова.

Међу Миљковићевих седам одабраних нашли су се Бранко Радичевић, Његош, Лаза Костић, Dis, Тин Ујевић, Момчило Настасијевић и Иван Горан Ковачић. Индикативно је да су у сонетни круг – који, у извесном смислу, оцртава Миљковићеву најужу песничку породицу – укључени искључиво мртви песници, дакле, песници који већ припадају подземљу и просторно су ситуирани „доле“, и, друго, да се Миљковић превасходно одлучује за српску традицију,²⁴ што би могло говорити о његовој тежњи да сопствене песничке симболе успоставља на фону националне баштине.

Владислав Петковић Dis се у Миљковићевом избору могао наћи из више разлога. Један од њих назначен је у интервјуу *Нину* 1960. године (*Ајнштајн се може препевати*), где Миљковић истиче да су *Santa Maria della Salute* и Disова песма *Можда спава* две најлепше песме у нашој поезији.²⁵ Избор Disа, као и Лазе Костића, могао је, дакле, бити условљен Миљковићевом фасцинираношћу њиховим песничким остварењима. Међутим, мотиви би се могли тражити и на другој страни, поготово ако се има у виду специфична поетичка кохерентност циклуса *Седам мртвих песника* и јединствена поетичка идеја коју тај циклус рефлектује, а која је, видећемо даље у раду, на трагу орфејског завештања и мотива „силаска у подземље“.

Наиме, избор Владислава Петковића међу седморицу могао би се разумети и као нека врста настављеног дијалога с Дантеом и подземљем, пошто је његов надимак – Dis – уједно и име града у Дантеовом *Паклу*:

Добри ће вођа: 'Сад нам је све ближе
град Дис што овдје усред ове баре
с множином злих се становника диже'
(...)

'Од вјечне ватре која у нутрини
њиховој гори црвен одсјев пада,
као што видиш, паклу по дубини'
(*Пакао*, 49-50),²⁶

и име господара подземља код Дантеа,²⁷ али и код Вергилија:

Тројанче, Анхизов сине, у подземље лако је сићи,
врата до мрклог су Дита проходљива дању и ноћу,
али је напор и мука оданде на свјетло изићи
(*Енеида*, 144).²⁸

²⁴ Тин Ујевић је био и београдски писац, а Иван Горан Ковачић је певао о злочину над Србима.

²⁵ Бранко Миљковић, *Песме*, Просвета, Београд 1965, 251.

²⁶ Уп. Миљковићеве стихове: „Видех следе воде стикса и блато мржње / видех град у пламену и жене чије су руке змије“ (*Прво певање*, 12).

²⁷ „Именом Dis (Dite) пјесник често назива сотону или Луцифера; Овдје је име употребљено за град; тачније: Disов град, који сачињава шести круг и с којим почиње доњи пакао“ (коментар преводиоца Миховила Комбола; уп.: Dante Alighieri, *нав. дело*, 219).

²⁸ Publije Maron Vergilije, *Eneida*, Zora – Matica hrvatska, Zagreb 1970, 144.

Именом Dis се, дакле, успоставља двострука интертекстуална игра (с *Божанственом комедијом* и с *Енеидом*) и комуникација с песничким ауторитетима који су тематизовали силазак у подземље, али се, с друге стране, позивањем на великог песника српске модерне, призивају и неке од његових кључних тематско-мотивских и идејних преокупација. Недвосмисленим поигравањем са стиховима Disove *Тамнице*:

Руко испружена према другој обали клони
Ако смо пали били смо паду склони
Овде је ноћ што се животу опире
(Дис, 20),

асоцира се уједно и „пад“ и својеврсна егзистенција „доле“, која је опседала злосрећног песника:

То је онај живот, где сам пао и ја
С невиних даљина, са очима звезда
И са сузом мојом што несвесно сија
И жали, к'о тица оборена гнезда.
То је онај живот, где сам пао и ја
(Тамница, 9).²⁹

И у Миљковићевој песми човек је осуђен на бивствовање у некој врсти суновраћености и отпадништва од сунца и светлости:

О моје сунчано порекло та потонула крв
(Дис, 20).³⁰

Метафора „сунчаног порекла“ јаче је, ипак, везана за једног другог нашег великог песника, који се такође нашао међу Миљковићевим одабраницима – за владика Рада, односно Петра II Петровића Његоша. Чињеницом да је за Његоша човек „искра у смртну прашину“ и „луча тамом обузета“, могло би се, делом, објаснити укључивање овог песника у Миљковићев сонетни циклус. С друге стране, Његошев статус у Миљковићевој поезији могао је бити мотивисан и тиме што су за Његоша, као и за Миљковића, кључне истине и суштинско сазнање скривени „у гробу“:

Ах, ово је највиша таина
и духовне најстрашније буре –
овога су у гробу кључеви
(Луча микрокозма, 26).³¹

²⁹ Владислав Петковић Dis, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци 1995, 9.

³⁰ О паралели између Миљковића и Disа уп.: Предраг Петровић, *Орфичко завештање: Дис и Миљковић*, у: *Дисова поезија*, зборник радова, Институт за уметност и књижевност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Београд – Чачак 2002, 373-390. У поменутом раду нису узете у обзир паралеле које су превасходно предмет нашег интересовања, али су расветљени неки други аспекти интертекстуалних релација Миљковић – Dis.

³¹ Petar Petrović Njegoš, *Luča mikrokozma*, Svjetlost, Sarajevo 1990, 26.

Самим тим, изношење „највише таине“ на видело дана подразумева-ло би искуство смрти, силазак у таму, мрак и подземље, што несумњиво представља паралелу Миљковићевом поимању песничког стварања, најјасније израженом у чувеној поетској крилатици – „Исто је певати и умира-ти“.

Његош је, најзад, Миљковићу могао бити близак и због својеврсне сим-болистичке представе о суштинској неизрецивости ствари денотатима:

но сви наши слаби изговори
и сва наша слаба чувстовања,
спрам онога што би шћели казат,
нијемо су сплетно наречије
и клапњање душе погребене
(*Луча микрокозма*, 30).

Интересантно је да се у песми посвећеној Његошу (*Гроб на Ловћену*) јавља и мотив птице Феникс („Човече тајно феникс је једина истинска пти-ца“), која је – због чињенице да васкрсава из смрти и да има „пролаз“ из „доњег“ у „горњи“ свет, из света мртвих у свет живих – адекватан песнички симбол Миљковићеве поетике и мотив који се у потпуности уклапа у доста слојевито значење које слика „силаска у подземље“ има у Миљковићевом песништву.

Лаза Костић се у Миљковићевом избору несумњиво могао наћи као велики песник, о чему сведочи изузетно високо вредновање песме *Santa Maria della Salute* у већ помињаном интервјуу *Нину*. С чувеном Костићевом песмом Миљковић успоставља отворен и недвосмислен дијалог – њена пр-ва два стиха узима за мото („Опрости, мајко света, опрости, / што наших гора пожалих бор“), а наслов и завршнице Костићевих октава за свој по-следњи стих:

Мртва је а негде још траје дан, о ласте
Сви мртви су заједно био си пун мрачних нада
У пустињи си што у празној светлости расте
док у двострукој тишини следе је очи слуте
Santa Maria della Salute
(*Лаза Костић*, 19).

Међутим, Костић се међу „седморицом величанствених“ могао наћи не само као изузетан песник већ и као песник који интензивно комуницира с мртвима. Миљковић је, што се могло видети из цитираних стихова, пре свега имао на уму умрлу Ленку Дунђерски, од које Костић, у својој чувеној песми, добија онострано знање:

Тад ми се она одонуд јави,
кô да се бог ми појави сам:
(...)

кроз њу сад видим, од ње све знам,
зашто се мудрачки мозгови муте,
Santa Maria della Salute

(*Santa Maria della Salute*, 93).³²

Међутим, у овом контексту не би се смео сметнути с ума ни Костићев дијалог с покојним пријатељом – Костом Руварцем, од кога песник такође добија „подземаљску“ науку:

’(...) Позајми ми од своје науке,
освести мене, шта да верујем
о јамачности општег ускрса?’

(*Спомен на Руварца*, 76).

Уз то, Костићев аутопоетички исказ из песме *Santa Maria della Salute*:

А наша деца песме су моје,
тих састанака вечити траг

(*Santa Maria della Salute*, 93)

могао је Миљковићу бити посебно интересантан. Костић, наиме, песме означава „трагом састанака“ живог песника с мртвом драгом, односно резултатом споја мртвих и живих, што је морало бити блиско Миљковићу и његовим представама о „подземном“ пореклу поезије и њеном обитавању у „двострукој сфери“.

Мотив „слепих очију“ којима се наслућује онострано биће и највећа песничка истина („док у двострукој тишини следе је очи слуте / *Santa Maria della Salute*“) такође је драгоцен за дати кључ интерпретације: представом о унутарњем, истинском виду као компензацији за слепило Миљковић се налази на трагу веома старе традиције која се лако дâ илустровати познатим античким примерима – по предању, слепи су и пророк Тиресија, и највећи песник Хомер, али и његов пандан из *Одисеје*, Демодок:

(...) и милог пјевача доведе,
Који омиље Музи, те добро је дала му и зло:
Очињи узме му вид, ал’ пјевање даде му слатко

(*Одисеја*, 119).³³

С друге стране, мотивом „слепих очију“ активира се још једна, такође древна, представа по којој се слепило изједначава са смрћу.³⁴ Отуда су, у традиционалном виђењу света, слепи способни да остваре комуникацију с подземљем и да пренесу знања у њему похрањена, што је, у основи, компа-

³² Лаза Костић, *Песме и мисли о поезији*, изабрао Павле Живанов, Културно-просветна заједница Војводине, Нови Сад 1991, 93.

³³ Homer, *Одисеја*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1987, 119.

³⁴ „Код старих народа ’гледати’ значи ’живети’ (...) а ’слепац’ = ’мртавац’, на пример у руском дијалекту ’жмурко’, означава умрлог човека“ (Olga Mihajlovna Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Prosveta, Beograd 1987, 377). Уп. и: Vladimir Jakovljević Prop, *нав. дело*, 114-119.

тибилно са симболичким значењем о коме је претходно било речи, али и с кључним поетичким схватањима Бранка Миљковића – слепило обезбеђује „подземно“ знање, које је неопходан супстрат праве поезије.

Мотив слепила и његов чврст спрег с архаичним поимањем смрти могли би, у извесној мери, расветлити и Миљковићеву фасцинацију Иваном Гораном Ковачићем и објаснити укључивање овог злосрећног песника у одабрани поетски круг. Наиме, прва асоцијација на Горана јесте песма *Јама*, у којој су описани усташки злочини над Србима и застрашујућа мучења којима су жртве биле изложене. С обзиром да је Миљковић инсистирао на националном супстрату у поезији, већ је сама тематика чувене поеме могла испровоцирати и мотивисати Миљковићев избор. Међутим, чини нам се пресуднијом чињеница да је један од кључних мотива Горанове *Јаме* слепило, о чијим је симболичким значењима управо било речи:

Крв је моје свијетло и моја тама.
Блажену ноћ су мени ископали
Са сретним видом из очињених јама;
Од капља дана бијесни огањ пали
Крваву зјену у мозгу, ко рану.
Моје су очи згасле на мом длану
(*Јама*, 63).³⁵

Слепило, наравно, активира одговарајуће митске асоцијације, али се не сме занемарити ни мотив *јаме*, који је – као простор „доле“, под земљом, у тами – у том истом, традиционалном кључу изосемичан са смрћу.³⁶ По свом симболичком набоју *јама* и *слепило* су, дакле, аналогни, па се у Ковачићевој поеми спајају поменуте митске и Миљковићу савремене националне и историјске асоцијације, због чега је, вероватно, овај песник Миљковићу био интересантнији од неких других, можда и актуелнијих и афирмисанијих претходника и савременика.

Мотив слепила има сличну функцију и слично симболичко значење и у песми посвећеној Момчилу Настасијевићу. И у њој је повлашћен песнички простор непровидан и невидљив за оне који виде:

Предео коме сам се приволео, плаштом
чува своју провидност за оне који виде
(*Момчило Настасијевић*, 22).

³⁵ Иван Горан Ковачић, *Јама и друге песме*, Просвета, Београд 1968, 63.

³⁶ „Овде доле свако своју таму има
Мој мрак је сенка птице. О неима
пута којим би до мене могли доћи

Ко пролеће које заборави да цвета
сад лежим мртав на северу света
Смрти љубоморна највећа моја ноћи“ (*Горан*, 23).

Уз то, у овој Миљковићевој песми јавља се, као и у песмама посвећеним Лази Костићу („док у двострукој тишини следе очи слуте“) и Тину Ујевићу („негде испод земље зри тишина зла“) мотив тишине – који је још један од архаичних еквивалената смрти и подземља³⁷ – али и доста јасна асоцијација на Настасијевићев поетички „императив“, односно, на његову тежњу за успостављањем „матерње мелодије“:

Нека музика чудна нечујна изнад горја
размешта предмете у простору и стаје
кад заплусне тајна мраморја сред морја:
дозивано недозвано шта је?

(...)

Тишино у светој сенци што снове моје вајаш
хоћеш ли примити то тело уклето,
које настањујем последњи и први
заточник одбегле тајне и своје крви

(Момчило Настасијевић, 22).

Дакако, тишина је могла асоцирати Настасијевића као једна од његових значајних тема – сетимо се само циклуса песама *Глухоте* – али је Миљковићу, пре свега, морало бити блиско Настасијевићево инсистирање на звучном и ритмичком плану песме, као и на националним и традиционалним мотивима. Подражавајући Настасијевићеву „мелодију“ с успехом који се граничи с Винаверовим најбољим имитацијама туђих песама – „дозивано недозвано шта је?“ – Миљковић је јасно ставио до знања да је и овај аспект Настасијевог песништва несумњиво одредио његову позицију и његов избор у сонетни циклус *Седам мртвих песника*.

Као што рекосмо, мотив тишине јавља се и у песми *Тин*, с тим што Миљковић у њој тишину посредује и метафором „ноћи у гласу“ који „више не дозива / просторе изгубљене који поседују сунца“. Јасно је да се наведеним стиховима маркира позиција мртвог песника, који више не припада просторима „који поседују сунца“, по чему је ова песма блиска оној посвећеној Бранку Радичевићу:

Ноћ испод земље развеселим
Изрaste ветар у нежну биљку
из тог подземља где светилку
и птицу никад да доселим

(...)

земљо преко мога заспалог ума
док лист по лист умире шума

(Бранко, 17).

³⁷ Одсуство гласа јесте несумњив знак хтонског простора, о чему сведоче басме, у којима се нечиста сила тера у предео где „петао не кукуриче, пас не лаје, коњ не рже...“, као и именовање поноћних часова, у којима су демонска бића нарочито активна, „глупим добом“.

И овде је, као и у другим песмама датог сонетног циклуса, „доњи“ простор маркиран одсуством светлости („ноћ“, подземље без „светиљке“) и гласа („птице“), а смрт, као и у песми *Тин*, изједначена са сном:

Крв моја заспала под каменом не бунца
због пакла из земље ископаног ко жива
(*Тин*, 21).

Последњим стиховима Миљковић је на још један начин варирао мотив медијације између „доњег“ и „горњег“ света, а песму метафорично означио „паклом из земље ископаним“.

Требало би, најзад, скренути пажњу и на великог барда српске усмене традиције, који није уврштен у „седморицу“, а коме је Миљковић посветио песму. Ради се о Филипу Вишњићу и песми *Слепи песник*. Након већ анализираних мотива и симболичких значења у циклусу сонета *Седм мртвих песника*, неће бити тешко наслутити разлоге због којих је Миљковић управо овом усменом певачу посветио нарочиту пажњу. Основни разлог морала би бити изузетност Вишњићевог остварења. Међутим, ни неки други усмени певачи не заостају за Вишњићем, рецимо, старац Милија или Тешан Подруговић, па Миљковић с њима не успоставља посебан дијалог. Отуда нам се чини да би се мотиви за песничку игру и комуникацију с Вишњићем пре могли тражити у чињеници да је овај песник, попут његовог славног епског претходника – Хомера, био слеп, због чега је на адекватан начин могао посредовати Миљковићеве поетичке ставове, односно представу о „изношењу“ песме из оностраних, „подземних“ простора, јасно обележених тамом и слепилом. На овакав закључак упућује и наслов песме – *Слепи песник* – и јасно артикулисана идеја о моћнијем и дубљем виђењу слепих:

Слепи јасно виде судбину пред којом шене
предели небесни сатворени од издаје.
Одајем се мртав сунцу после мене
(*Слепи песник*, 32).

Бранко Миљковић је, очито, веома пажљиво бирао песнике које ће уврстити међу седморицу себи најближих, водећи се, при том, вредношћу њихових остварења и статусом који они имају у националној традицији, али и неким поетичким узусима које је препознавао као заједничке. При том би се као кључна могла издвојити склоност одабраних песника оностраним и симболичном, али и њихова песничка комуникација с мртвима, односно с подземљем, представе о „највишим тајнама“, скривеним у „гробу“, уношење тема и мотива који најдиректније упућују на хтонске пределе и царство мртвих (слепило, тишина), оријентација на „дно“ и „пад“, као и несумњива опсесија звуком и ритмом песме. Сонетни циклус *Седм мртвих песника*

може се, отуда, посматрати и као нека врста Миљковићеве прикривене ауто-поетике: седам одабраних песничких сродника несумњиво рефлектују и ре-презентују Миљковићеву представу о двострукој природи песме и певању као „умрању“, то јест, представу о песничком поступку као „силаску у подземље“ по песму која поседује „искуство смрти“ и „подземно знање“. Због тога је овај, у поетичком смислу, кохерентан сонетни круг компатибилан с Миљковићевим орфејским песмама и, уопште, са свим оним песмама које дискурзивно и експлицито говоре о Миљковићевом виђењу порекла и природе поезије.

Lidija Delić

DESCENT INTO THE UNDERWORLD – THE AUTOPOETICS OF
BRANKO MILJKOVIĆ AND A PARALLEL WITH R. M. RILKE

Summary

The idea of singing as dying, i. e. singing as a „descent into the underworld” for a song carrying „the experience of death” and „underworld knowledge” has been made explicit in several places in the poetry of Miljković. Therefore, the mythic singer Orpheus has become one of Miljković’s key poetical symbols. Miljković is akin to Rilke by this obsession with this legendary poet and an image of the poem existing in a „double sphere”, although it would be as easy to find other parallels between these two poets.

The sonnet cycle *Seven dead poets* could also be viewed in light of the „descent into the underworld” motif and its multiple symbolic implications. It appears that Miljković has very carefully chosen the seven poets he would classify among those closest to him, and as his key motivation we might consider the inclination of the selected poets for the transcendent and the symbolic, but also their poetic communication with the dead, that is to say with the underworld, images of the „highest secrets” hidden in the „grave”, the introducing of themes and motifs directly pointing to chthonic regions and the kingdom of dead (blindness, silence), the orientation towards „bottom” and „fall” as well as an indubitable obsession with the sound and the rhythm of the poem. The sonnet cycle *Seven dead poets* might, therefore, be viewed as a kind of hidden autopoetics of Miljković: seven chosen poet relatives undoubtedly reflect and represent Miljković’s key poetic images and ideas and, in that sense, the cycle can be considered compatible with the Orphic poems of Miljković and, generally, with all the poems that speak discursively and explicitly about Miljković’s views on the origins and nature of poetry.

НИКОЛА ГРДИНИЋ (Нови Сад)

Проблем промене у култури

(Сликаство и књижевност шесте деценије 20. века)

САЖЕТАК: Период приближно од 1950. до 1960. године је време које карактерише промене и свесно тражење начина на који промена у култури треба да се изврши. Уочавају се и описују следећи типови промене у сликарству и књижевности: 1. „негативни“ типови промене: руши се постојеће стање а да се не настоји изградити нека нова структура; враћање на неко стање тако што ће се обновили или узети као основа за нови почетак. 2. „позитивни“ типови промене: изграђивање новог; увоз стране културе тако што ће се копирати или преосмишљавати у новом контексту. 3. „негативно-позитивне“ промене повезивања традиционалног и модерног.

Овај период у књижевној и ликовној критици назива се „социјалистички естетизам“, а вреднује се као прелазни период између традиционализма и модерног. У раду се предлаже виђење шездесетих година ослобођено вредносних предрасуда као период концентрације разноврсних културолошких решења после кога наступа доминација само једне оријентације у култури.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: промена, типологија промене, напредак, вредновање.

На почетку шесте деценије 20. века у српској култури дешавају се крупне и брзе промене. Општа ситуација може се описати као свесна а готово императивни жеља за мењањем постојећег стања уз одсуство јасне или дефинисане границе до које се, или правца у коме се, такве промене могу дешавати. Ако се проблем промене у томе времену посматра изван узрочних односа као тражење одговора на питање: како се промена у култури може извести као свесно артикулисана тежња? – у томе случају добија се перспектива из које се описују типови промена, не све што се догодило. То што ће такви одговори бити размотрени на грађи уметничког стваралаштва шесте деценије мотивисано је, с једне стране, тиме што су решења која су у њему нађена пресудно утицало на време које је у сукцесији са нашим временом па према томе и присутно у њему, са друге – што са њим гради сличност по наглашеним захтевима за променом које и овога пута долазе најпре из идеолошке сфере као императивни захтев, мање или нимало као

израз настојања изведених из самих уметничких хтења. Треба напоменути да шеста деценија или време у коме живимо није једино такво преломно време у историји српске културе. Паралелне ситуације могу се пронаћи и раније, на почетку 18. века и у његовој седмој деценији. Потом у првој половини 19. века, или у првим деценијама 20. века. Отуда и запажања на овој грађи сужена на питање начина на који се све промена у култури може остварити, могу бити од некакве помоћи у разумевању особености или механизма промена које су се остваривале или ће се тек остварити у садашњем или будућем времену.

Из односа који су уметници успостављали према постојећој ситуацији, односно начина на који су настојали да је промене, на првом кораку можемо разликовати две основне групе приступа проблему промене: „негативну“ и „позитивну“. Негативним је овде названа, изван вредносних конотација, промена која се заснива на идеји враћања у неко старије стање које је претходило садашњем. Позитивном варијантом је названа промена која се заснива на стварању новог и то у два основна правца – стварањем изворно новог и (или) увозом из других култура. Између ове две опречности постоји широко подручје тражења промене „негативно-позитивне“ путем повезивања или интегрисања старог и новог, традиционалног и модерног, страног и домаћег. Унутар сваког од ова три основна начина решавања проблема промене постоји мноштво различитих варијанти које се јављају на нивоу појединачних опуса, или се читави стваралачки опуси распадају на различите путева тражења промене, чак ходања по различитим путевима истовремено. И онда када је поглед ограничен на само две уметности, мада доминантне, приметна је велика разноврсност и брза мењања уверења о томе којим путем у тражењу промене треба поћи. На пример, члан Децембарске групе Драгутин Цигарчић сликао је фигурално све док боравећи у иностранству није видео да су европски сликари напустили предметност, после чега је и сам прешао на апстракцију. То би могло значити да је сопствени ликовни језик видео као појаву исте врсте али на нижем ступњу, као кашњење у развоју (нпр. као однос дечијег говора према говору одраслих). Други члан исте групе Миодраг Б. Протић симултано је сликао посткубистичку фигурацију и слике у којима је боја доминирала над предметом, о чему је имао и развијену теоријску саморефлексију. Отуда је тешко ситуирати појединог ствараоца у границе једне културолошке оријентације. Друга битна карактеристика овога периода јесте окупљање уметника у формалне групе. Особито је ова појава карактеристична за ликовне ствараоце. Педесетих година више је оних група уметника који немају заједничке програме од оних који их имају. У исти институционални оквир уметници се повезују по својим хтењима да изврше промену, а не по својим поетичким или културолошким опредељењима. Тако је за групу писаца окупљених око часописа *Дело* примећено „Питање је шта је уопште сједињавало ову врло хетерогену групу која у пуном саставу једва да је икада наступила, а која се релативно брзо расточила и распала отприлике на оноли-

ко делова са колико је чланова рачунала“ (Лукић, 82). Исто тако је за њој савремену, тако названу, Децембарску групу, један од њених чланова писао да су они били „различитих или опречних склоности, образовања и могућности, чак бледих међусобних личних веза, тако да је у почетку било тешко открити њихову заједничку побуду“ (Протић, 401). То што своја хтења не остварују индивидуално већ у формалним групама може се разумети приликама у којима је уметност функционисала у друштву. На самим почецима стварања новог без јасно дефинисаних граница докле се у тражењу новог може отићи, а са јасном свешћу да такве границе постоје, удруживање у групе пружало је какву-такву сигурност или заштиту. То је било доба колективизма, односно вета на индивидуално испољавање, па је форма колективног наступања била подесан начин да се елементом система тај исти систем разгради и у њега унесе нешто ново.

Негативни приступ у решавању проблема промене има два основна типа. Први је рушење постојећег стања а да се не настоји изградити нова структура. Пример за овај тип промене јесте деловање тако назване Задарске групе. Мада кратко века оставила је значајан траг у свести људи тога времена, а њено често помињање у каснијем времену показује да је израсла у симбол младалачког пркоса и бунта против владајућих норми. Њихов заједнички именитељ у сликарству јесте да је дозвољено или пожељно радити све што није на начин социјалистичког реализма. Тај услов није било тешко испунити, било је довољно изнети штафелај у природу и сликати предмете непосредно, на начин аналитичког реализма, рецимо. Њихов бунт није обухватао само сликарство, већ је пре, или више, имао карактер пубуне против типа културе и норми које су владале у њему па се манифестовало и кроз стил понашања, организовањем неке врсте илегалног живљења изван система у комуни, о чему нам је занимљиво сведочанство оставио један од њених актера, књижевни критичар Борислав Михајловић Михиз у *Аутобиографији о другом*. По својој оријентацији на негирање, а не толико на стварање нове структуре они су духовни сродници нихилиста с почетка 19. века и нешто познијих битника. То што њихов бунт није добио анархоидни облик, указује да педесете године нису време какве дубоке кризе у друштву, већ да су односи колико-толико хармонизовани, те да постоји изванредан оптимизам и полет у погледу могућности решавања постојећих проблема. Други тип промене јесте враћање на неко старије стање које онда под а) треба обновити или, под б) узети као основу за нови почетак. У оба случаја решење се тражи у прошлости. Примера прве врсте, а да се јавља на релевантан начин готово да нема. Примера друге врсте има више у сликарству него у књижевности. То су, на пример сликари *Београдске групе* или *Групе 57*, који обнављају традицију међуратног модернизма. Њихов приступ слици био је у духу лирског интимизма који су они на различите индивидуалне начине артикулисали и даље развијали. Њихов циљ није био обнављање каквог старијег стања, већ изграђивање новог полазећи од нешто старијег модер-

ног сликарства које је у односу на поетику социјалистичког реализма осећао као ближи њиховом уметничком сезибилитету. На тај начин они су се надовезивали на процесе у развоју домаћег сликарства у тачци у којој је тај развој био прекинут разорном случајношћу. Враћање на неко старије стање као начин да се превазиђе или промени садашње, може изгледати као израз конзервативизма (оно што је било боље је од онога што је сада) али и као начин да се нађе упоришна тачка за нови почетак. У књижевности овај поступак веома подсећа на идеју Карла Густава Јунга, значајну за фонд историје идеја, о начину на који појединац може или треба да изађе из кризе у коју је запао током свога развоја. Кризу у развоју личности Јунг третира оптимистички, попут стваралачке кризе, из које се излази као нова личност са новим особинама. Да би се то остварило Јунг је препоручивао враћање уназад, откривање оних особина у личности које су дотадашњим развојем биле запостављене. Активирањем оних особина које су биле потиснуте, одбачене и занемарене да би се развијале оне црте које су и довеле до кризе, јесте начин да се та криза превазиђе. Те занемарене црте у прошлости јесу начин да се оствари промена у садашњости, тако што ће се узети као основа за даљи развој. У културолошким приликама тога времена овај тип решења стварања новог није имао већег одјека, нити је прихваћен или подржан од ликовне критике. Тражили су се радикалнији захвати, а то се најбрже могло остварити увозом, а не да се гради развој који би био изведен из неког ранијег, мада модерног, стања ликовне традиције. У књижевности радикални облици међуратне авангарде једноставно су били прећутени или веома селективно прихватани, а појава неоавангарде маргинализована.

Тако названа позитивна варијанта промене има, такође, више различитих типова. Први од њих јесте промена постојећег изграђивањем новог. Други је промена постојећег типа културе увозом стране. У првом типу промене тежиште је на рушењу постојећег тако што ће се изграђивати нешто ново. За овај тип промене карактеристична је оригиналност, односно изворност у тражењу другачијег што за последицу има развој који започиње у једној тачци и траје у времену до неке завршне тачке која је завршна у томе смислу што се започети процеси у њој осећају као уобличени, при чему се може јавити и значајна разлика између почетка и краја. Из те перспективе занимљивим се показује сликарство Миодрага Србиновића, Александра Луковића или Стојана Ћелића. Сваки од ових сликара ишао је својим, оригиналним путем у грађењу ликовног израза који се може описати према типу особине који нарушава, односно са којим типом особине традиционалног сликарства полемише. Нови сликарски језик Србиновић је изградио нетрадиционалном употребом метонимијско-синегдотских и метафоричних односа између предмета. На пример, слика *Рондо* приказује елипсасту површину у апстрактном простору на којој се беласају непотпуно изведене површине тањира на којима су остаци костура рибе, поред њих конзерве воћа, лишће, плодови. Елипса има сличности са обликом стола, али и са разја-

пљеном чељусти у којој беласање тањира асоцира на зубе. Отуда би то била метафора, али с обзиром да су уста и део целине и синеглоха. Костури рибе, конзерве воћа, плодови повезани су метонимијски, по близини. Метафорично мишљење укршта се са метонимијским асоцирањем, сличност са близином. Ако у посматрање укључимо и наслов слике (rondeau), што значи круг, али је и назив за стални облик песме за коју је карактеристично понављање прве речи на завршецима строфа, онда је и приближно јасно у коме би правцу могла даље да се развија интерпретација семантике слике. Још је сложенија по начину визуелног размишљања слика *Мртва природа са шахом*. Шаховска табла стилизована је са двоструким значењем, она истовремено гради сличност са шаховском таблом али распоред светлих и тамних поља и учрпавњем тачке-ока у једно од светлих поља, асоцира са звери разјапљене чељусти у скоку, тако да је она живо и неживо, динамично и статично у исто време. Шаховско поље по коме су распоређене фигуре добија светлост са леве стране што се види по сенкама фигура, једино фигуре краља и краљице немају сенке као да за њих не важе исте физичке законитости или да припадају некој другачијој стварности. Тако фигуре и шаховско поље асоцирају још и са људима и „пољем“ живота. Са леве стране табле су одложене фигуре, а са десне је ибрик. Док је лева страна слике у метонимјском односу са таблом, десна је поремећена или измештена метонимија. У хоризонталној оси слике су предмети сложени по принципу близине и измештене близине. Треба се за тренутак задржати на појму измештене метонимије. Ако, рецимо, кажемо да кроз нашу собу тече река, то је измештена или поремећена метонимија јер је река доведена у контекст који јој не припада. Ту нема замене по принципу близине, нити метонимјског асоцирања низањем слика појава или појмова који су у синтагматским односима, већ свесног нарушавања принципа близине. Таква употреба метонимије нема само експресивну функцију, већ она подразумева и одређено виђење и доживљавање света које се на семантичком плану може превести у речи као што су: нестабилност значења, двосмисленост, анксиозност. У односу на традиционалну уметност овде су односи између елемената стварности схваћени на нов начин – нарушена је традиционална стабилност предмета у његовом уобичајеном појавном постојању и значењима које има.

Док су у Србиновићевом сликарству иконичност и семантика задржани, у сликарском путу Стојана Ћелића присутно је настојање одрицања од семантике тако што ће се у структури знака тежиште пренети са означеног на означитеља. Предметна стварност редукује се на основни облик. Тиме је метафорични однос слике и предметног света емпиријске стварности задржан, али је испражњен од значења. Ако, на пример, уместо да кажемо како „идемо кроз дрворед“ кажемо да „идемо кроз шпалир стубова“, ми смо извршили замену по метафоричном принципу сличности дрвета са стубом, али у овоме случају нема пренесеног значења. Овакве метафоре без пренесеног значења називају се квази метафоре или тривијалне мета-

форе, због тога што нам ништа не откривају, тј. немају вишак значења. Метафора, онда када је успела и уметничка, садржи у себи нешто откривалачко, указује на неку скривену или неочекивану везу између две удаљене појаве, негде из споредног регистра асоцијација, не оно чега смо се прво сетили и што је најближе предмету. Тако имамо метафорични принцип, без метафоричног значења. Ако бисмо се послужили типологијом знакова Чарлса Пирса онда бисмо у односу на традиционално иконичко сликарство (знак има сличности са предметом) Ћелићев пут према слици могли описати као индексни (знак упућује на предмет, у вези је са њим), док би тако названо апстрактно сликарство било симбол, због своје арбитрарне везе са предметом. У истој појмовној апаратури Србиновићеве слике не бисмо могли срећно да уклопимо у било који од три поменуте категорије знакова, већ само да их опишемо помоћу двоструке негације, као не-неиконичке. У односу на иконичност традиционалне уметности његово сликарство јесте неиконичко, мада садржи елементе иконичког али на сасвим нов начин, па би се другачије могло рећи да је то нови иконизам, који више није ни нов, али је модеран.

Док је за претходни тип промене карактеристично рушење и оспоравање постојећег изграђивањем новог, за други тип позитивне промене јесте замена постојеће културе увозом туђе. У овом случају домаћа култура је схваћена као погрешна, а туђа као исправна, па се настоји да страно буде домаће. Пример ове врсте у историји културе јесте поступак мисионара који мењају друге да би личили на њих у име неке илузорне универзалности, само што је у овоме случају ситуација обрнута, то је као када би аутохтоно становништво укинуло своју културу да би је заменило мисионаревом, и тако постало други. За ова настојања у уметности карактеристична је завршеност и опонашање, тј. оригиналност али на начин на који се о оригиналности мислило у старијим периодима историје уметности, пре романтизма. Какву проблематику садржи овај тип промене у уметности могућно је показати на примерима сликарства Лазара Возаревића и Александра Томашевића. Лазар Возаревић је у својој првој фази развоја испитивао ликовни језик Пабла Пикаса, да би потом, свој израз тражио у повезивању ликовног израза архаичних култура, етнографског наслеђа и домаће традиције у вези са модернистичким ликовним језиком. У дијалогу традиционалног и модерног за његово дело карактеристична су два приступа, који се могу приказати и као две фазе или етапе у развоју, које нису строго одвојене већ се преклапају. Први приступ могао би се одредити као повезивање или синтеза традиционалне европске представљачке уметности и домаћег наслеђа са модернизмом. Реч је, тако би се могло рећи, о извесном отпору модернистичкој поетици оспоравања традиције. Овај отпор на плану ликовног израза оспorio се било тако што ће се модерно и традиционално готово колажно сусрести на истом платну, било тако што ће се препознатљива предметност стилизовати у модернистичком духу. Други приступ је када се модерни ли-

ковни израз, а то значи непредметно сликарство, гради помоћу ликовних елемената преузетих из традиције. Избор елемената из традиције био је руковођен особинама модерног ликовног језика. То је, практично Возаревића водило опажању оних ликовних елемената у традицији на које до тада није обрађана посебна пажња (нпр. енформел и текстура фресака). Овакав приступ у изграђивању модерног израза могао би се назвати активним примамњем страног са ослонцем у традицији, или превођењем модерног импортованог језика на језик домаће ликовне традиције, или артикулација модреног израза елементима из традиције који су до тада били запостављени, а и нису могли бити примећени као занимљиви или значајни док се није појавила модерна уметност.

Модерно и традиционално сусрећу се тако што се мењају. Традиција се поново чита и из ње бира под утицајем модерног оно што у њој раније није било сматрано важним или вредним посебне пажње, али се и модерно мења јер се прилагођава и преобличава новоизабраним елементима из фонда традиционалне уметности. Отуда је тачно назвати ову ситуацију дијалошком, јер дијалог подразумева мењање ставова сваког од учесника у њему. Његов резултат је нешто ново или другачије и од модерног које је увезено, али и од традиционалног. Александар Томашевић, пак, у првој фази евоцира традицију, али елементи које бира за евокацију показују да је тим избором руководио критеријум формиран на искуству модерне уметности. То су поједини украсни архитектонски елементи са црквених фасада, апстрактне шаре на ћилимима или грнчарији. Његов даљи развој кретао се у правцу „чисте апстракције“, напуштањем елемената који евоцирају аналогне ликовнојезичке појаве у традицији. Из тога угла посматрано сликарство Александра Томашевића изгледа као инверзија Возаревићевог развоја. Први започиње свој рад преношењем модреног ликовног језика опонашањем, а други га на тај начин завршава.

Када разматрамо о преношењу уметничког језика из стране културе у домаћу битно је уочити шта је непреносиво – то је значење које тај језик има у култури у којој је настао. Није могуће пренети културни контекст у коме је такав језик настао, нити дотадашњи развој који је довео до појаве апстрактног сликарства или до изграђивања технике романа тока свести. Отуда је кључно питање да ли се импортовани језик преноси у непреведеном виду, па тако остаје неосмишљен у новом контексту, или имамо појаву његовог превођења, као у сликарству Лазара Возаревића или у роману тока свести *Песма* Оскара Давича. Ако се уноси у културу непреведен, онда се ствара прекид, односно скок, што има за последицу буран, нагао развој, али са друге стране и конзервацију, стагнацију домаћег развоја (не може нешто да се добије, а да се у исто време нешто не изгуби). Што се више примера страног уметничког језика уноси у културу, тиме се изазива бржа и јача промена.

Трећи приступ у постизању промене јесте спајање, повезивање или синтетисање традиционалног и модерног. Дакле, то би био у исто време, у

овоме раду је тако назван, и „позитиван“ и „негативан“ приступ, јер се обраћа прошлости али је повезује са садашњошћу у тежњи да на тај начин створи ново и другачије од постојећег. За овај тип промене карактеристична је оригиналност у стваралаштву и завршеност на самом почетку стварања. То су различити начини повезивања или интегрисања супротних поетичких менталитета. Осим појединаца који су стварали по овоме обрасцу, попут Миодрага Ђурића Даде (спој представљачке уметности 19. века и надреализма), или Петра Лубарде, напознатији концепт овога типа створили су сликари Медијале и, у књижевности, група тако названих неосимболиста. Леонид Шејка посебан је случај синтезе традиционалног и модерног. Нови почетак изводи из идеје о спиралном, антитетичком развоју целовитости и разложене целовитости. У Шејкином речнику целовитост значи парадоксалност, спајање супротности (реда и хаоса, пуног и празног, симетричног и асиметричног, духа и материје, емоционалног и рационалног).

Обновити целовитист у тачци развоја после појаве апстрактног сликарства и фрагментарног приказивања стварности имало је изразито духовни и морални значај, никако само технички. То је значило враћање духу, унутрашњој суштини ренесансног и барокног сликарства не и формалним поступцима. Обнавља се целовитост на једном вишем нивоу (спирално кретање), као духовни пут у опреци према разлагању целовитости које садржи као своју духовну суштину непредметно сликарство, јер „сликати данас као Полок предсавља, у ствари, прави анахронизам“ (Шејка, 144). Међу појединачна просветљења целовитости у своме времену Шејка помиње у *Трактату о сликарству* (1964) Петра Лубарду и Даду Ђурића, мада између њих постоје значајне разлике. За Шејку није битна тематика или технички израз, већ хармонично спајање противречних елемената. У књижевности тога времена најпознатији пример овога типа промене јесте група неосимболиста који у јавности наступају крајем педесетих година, у време када је већ оштро поларизован сукоб тако названих модерниста и традиционалиста окупљених око часописа *Дело и Савременик*. Они остварају ново спајањем традиције, превасходно симболистичке поетике са, у односу на њу новијом и поетички гледано противном, авангардистичким тежњама каква су инхерентна надреализму. У том смислу карактеристична је изјава коју је дао Бранко Миљковић „Себе сматрам унуком надреалиста. Покушавам да у свом песничком поступку измирим симболистичку и надреалистичку поетику“ (Топић, 584). Тако, на пример, његови *Трагични сонети* (1957) јесу традиционалистичка песничка форма, противна модернистичким „слободним“ формама. Надреалистичка традиција, пак, огледа се у слободном асоцирању речи, стиху чија дужина осцилира од 11 до 20 слогова који је, опет, у духу традиционалног певања римован. То је спој неспојивог – римовани слободни стих, и то доследно, по строгим правилима које захтева сонетна форма.

Овим приказом остају непримећене разлике које постоје између уметника истог културолошког усмерења, односно повезаности између уметни-

ка који су се у културолошком смислу на различите начине определили. У том смислу, показују се важним барем два питања (значајна су по својој вечитости), а то су однос према питању друштвене функције уметности и однос страног према домаћем. Насупрот захтеву да уметност служи потребама званичне идеологије у изграђивању новог друштва, реакција се јавља као одрицање од сваке друштвене функције стваралаштва, барем видљиве и наглашене, с оријентацијом на естетизам и артизам у уметничком изразу. Тачније речено, свако инсистирање на естетизму или артизму имало је значење борбе са званично прокламованом државном идеологијом која је од уметника тражила да буду нека врста сарадника на истом послу. У том смислу индикативна је *Антологија српског песништва* (1956) Зорана Мишића, која је састављена према критеријуму „чисте“ лиричности и артистичким квалитетима. С друге стране, с почетка шездесетих година је *Антологија српског песништва* (1963) Миодрага Павловића састављена према критеријуму мисаоности. У томе кључу започиње и ревалоризација традиције, па је тако Лаза Костић због артистичких својстава своје поезије поново читан на релевантнији и дубљи начин него у време прве ревалоризације код модерниста и авангардних писаца. Такође је указивање на предвуковску или вуковску традицију имало значај отпора јер је дело Вука Караџића било прихваћено као основа комунистичке културне политике и у том смислу догматизовано. (Отуда је приметна извесна амбивалентност која се огледа у указивању или откривању вредности неканонизованих писаца, не и критичко испитивање или оспоравање идеолошке матрице која је Вуково дело хипостазирала. Дobar пример ове врсте је *Антологија старије српске поезије*, нарочито предговор, Младена Лесковца из 1954). У другом правцу отпор да уметници буду у функцији владајуће доктрине као какви инжињери душа огледа се у критичком оспоравању званичне идеологије. Уметност се претворила у неку врсту критичара и борца за уметничке и друштвене слободе. Естетизујућој функцији теже песници неосимболистичке групе, али и појединци, попут Васка Попе (у првом издању *Коре* још се налазе новински чланци уметнути између песама, који би требало да коренспондирају са стварношћу дневнополитичком, раскид није увек радикалан). Може се приметити да је и одрицање од друштвене ангажованости такође врста друштвене ангажованости. За разлику од неосимболиста, ангажман Шејкин има изразито спекулативну компоненту и моралистички циљ. Идеја целовитости јесте вредносна идеја која претендује на истинитост. Она може изгледати хомологна политичкој ситуацији тога времена као тражење средњег пута између догматског комунизма и либералног запада. Слична запажања су изношена и за сликарство Петра Лубарде, као „државног сликара“, који на најбољи начин својим приступом слици метафорично изражава политички програм државе у педесетим годинама, за шта се налазила подршка у његовим експлицитним ставовима да уметност мора или треба да има некакву друштвену функцију. За сликаре и писце који су пут промене потражили у

уметничко-језичком импорту карактеристичан је одричући или критички приступ друштвеној стварности, или је барем тако само јавно декларисан. Непредметно сликарство, у својим разним посебним варијантама, изједначавано је са политичком слободом, и у културно-политичком смислу схватано као израз тежње за слободним, демократским светом, насупрот догматском и ограничено слободном свету са социјалистичко-комунистичким друштвеним уређењем. Тако је апстрактна слика постала знак борбе за слободу, а против чега би другог – идеолошких забрана и ограничених људских слобода. Подршку оваквом схватању апстрактна уметност добила је педесетих година у америчкој уметничкој критици. Пошто је тако названо апстрактно сликарство у земљама комунистичког блока било забрањено, онда је апстрактно сликарство које започиње са Полоком уметност слободног света. Тако је од тако названог апстрактног експресионизма створена знаковна творевина за потребе вођења хладног рата. Сликати непредметно у нашим условима значило је бити део слободног западног света и изнутра рушити политички и друштвени систем. Полок и његови следбеници, међутим, сматрали су да својим методом сликања заправо изражавају непосредне емоције, унутрашње пориве у себи. На политизацију њихове уметности одговорили су алкохолизмом и суицидним идејама. Ту врсту моралних проблема наши уметници са отвореном или прикривеном политизацијом нису имали, јер је друштвени и културни контекст био другачији. Енформел је схваћен као знак „чисте“ слободе. То показује карактеристичан правац рецепције стварања једног новог, импортованог, уметничког кода, који је у европским приликама имао сасвим другачије поетичке па и политичке конотације. (Био је то уметнички правац који је ујединио политички разједињену послератовску Европу.) Парадоксална је чињеница да је комунистичком политичком есатбилишменту постојање непредметног сликарства и модернистичке књижевности забрањених у земљама Источног блока био средство симболичке легитимизације пред западним светом као слободног и либералног друштва. Другим речима, ствараоци разних врста непредметног сликарства и писци окупљени у тако названи модернистички табор за унутрашњу јавност били су борци за слободно и недогматско друштво, али су истовремено за спољашњу употребу служили тој истој власти као средство легитимизације пред тако названим слободним светом. Из тога излази да је „борба „за модернизам била део политике власти, и да су се „борци“ у њу срећно уклапали. Са друге стране, писци и уметници имали су подршку либералног запада јер су били корисни за ширење идеологије противне комунистичкој у (на Западу названим) „лагерским“ земљама. По томе се може закључити да правог конфликта заправо и није било.

Друго важно културолошко питање био је однос страног и домаћег, импортованог и аутохтоног. О овоме проблему у српској култури водиле су се расправе и борбе од тренутка њеног укључивања у западноевропски културни круг на релевантан начи, а то значи од самог краја 17. и почетка 18.

века, па до наших дана. О томе се стално расправљало само су наложена различита решења и давани различити одговори. Реч је, заправо, о проблему или спору који се преноси из једног времена у друго, а да се заправо никада не разрешава, јер бежање „од“ и трчање „за“ Европом стално траје са смењивањем периода доминације једне или друге тенденције. У том смислу, занимљиво је уочити појаве писаца и сликара из шесте деценије за које оваква опозиција напосто није била важна (Л. Шејка, М. Ђурић), јер су стварали изван ње, од оних за које је решавање овога питања било важно у налажењу сопственог уметничког израза (П. Лубарда, А. Возаревић).

Као главна карактеристика педесетих година у књижевној и ликовној критици на тај период гледа се као на нешто што се налази између традиционалног и модерног, па је некаква средина – блага форма модернизма или недовољно убедљиво нарушени традиционалистички начин уметничког изражавања. Овакво гледиште формирало се касније, у деценији која је следила, а после промена које су омогућиле да се тај период види као нешто друго. Из такве перспективе Света Лукић описао је овај период као „социјалистички естетизам“ и тако увео овај појам у науку. У закључку књиге *Савремена југословенска литература* (1968) писао је:

(...) Ако је социјалистички реализам био реалност, социјалистички естетизам је, законито, прва следећа фаза у књижевном животу социјалистичких земаља, када оне под одређеним друштвеним претпоставкама, почну да се ослобађају стаљинизма. Социјалистички естетизам, како се досад испољио, представља ону хегеловску прву апстрактну негацију, у овом случају негацију социјалистичког реализма (...) Ако се мало зађе иза разноврсности формалних тражења, на плану садржаја и значења социјалистички естетизам је са својим делима једнолик баш као и социјалистички реализам са својим (...) (Лукић, 201).

Мада Лукић појам социјалистичког естетизма заснива и образлаже на књижевној грађи, само подразумевајући укупну уметност, више је примене нашао у радовима ликовних него књижевних историчара. Тако је Лазар Трифуновић о социјалистичком естетизму писао у каталогу изложбе о енформелу 1982. године:

(...) Усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике естетизам је довољно 'модеран' да умири општи комплекс 'отворености према свету', довољно традиционалан – преобличена традиција интимизма четврте деценије – да задовољи нов грађански укус израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне јединствене заједнице, он је имао све што је потребно да се стоји с политички пројектованом сликом друштва. С друге стране естетизам је допринео да се језик слике прочисти и ослободи литерарних наслага, мада суштински није мењао поредак њених традиционалних вредности. Између естетизма и виталних уметничких проблема епохе зјапила је празнина (...). (Денегри, 106).

Тврдња о естетизму као прелазном периоду између социјалистичког реализма и модернизма претпоставља развој од нижег према вишем, или од

мање савршеног према савршенијем, тако да је у временском следу оно што је било пре мање вредно од онога што је после. У напредовању према апстракцији, сликарство а и друге уметности у педесетим годинама, према радикално модернистичким поступцима, има прелазни карактер или средњи положај, јер после тога у уметности долазе енформел и радикални модернистички изрази. Идеја напретка је вредносна, она се заснива на нашем уверењу о томе шта је напредак – није опис онога што јесте. Из чињеничког описа не могу се извести вредносни судови. Да ли је нешто што је такво добро или лоше, да ли је оно што долази после вредније или у вредносном смислу неповољније, зависи од наше визије или уверења шта су то витални проблеми уметности, каква она треба да буде и у ком правцу би она требала да се развија. Односно, који или какав развој ми сматрамо да би био пожељан. Тешко је говорити о напретку у уметности, најбоље би било рећи да га нема – постоје само промене. О напретку у уметности било би могуће говорити када бисмо знали шта је крајњи циљ у развоју уметности. Једино у том случају могли бисмо објективно да утврдимо да ли је оно што се догађало у прошлости или се догађа у садашњости удаљавање или приближавање том коначном циљу. Како у уметности није могућно тако нешто сазнати, нити поставити рационалну пројекцију о томе, а ни општу сагласност о томе питању, онда ми, када говоримо да је прелаз са предметног на не предметно напредак, само изражавамо наше уверење, субјективни став. Овде није толико циљ да се критикује идеја напретка и њена употреба у уметности (мада, уметности би се могао поставити некакав другачији захтев од напредовања – нпр. да изражава стање духа свога времена, да критички преиспитује његове вредности и припрема духове за промену, да упозорава и узнемирава, или да спасава овај свет лепотом), већ да вредносне судове не узимамо као да су опис онога што јесте. Проблем са наведеним исказима је у томе што се вредносни суд приказује као да је објективни опис. Замењује се описивање са вредновањем. У овим примерима дошло је до извесног повезивања или поистовећивања традиционалне уметности са догматизмом, а модерног са отвореношћу друштва. Уметност, као и укупна култура, оцењују се према степену у коме су слободни или доприносе слободи у друштву и уметничком изразу, а то зависи од степена удаљености од традиционалног или догматског. Термин „социјалистички естетизам“ је вредносни, а не описни. То значи да је то субјективна оцена једног времена, а не опис онога што јесте.

Уместо да појаве у уметничком стваралаштву вреднујемо с ослоном на идеју напретка, можемо да их описујемо вредносно неутрално, као промене. Из такве перспективе посматрано период од приближно 1950. до приближно 1960. године јесте време наглих и брзих промена са размерно великим бројем различитих избора пута којим те промене треба да се остваре. У наредним деценијама па све до наших дана врста и квантитет таквих решења драстично ће се редуковати и даљи развој сузити на готово једно култу-

ролошко опредељења са малим бројем варијетета. Овај период може се, отуда, описати као период разноврсности или тражења. Из те перспективе он није прелазни, а ни почетни, већ нека врста згушњавања или концентрације могућих решења у избору даљег пута.

Литература

- Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Београд 1994.
 Јеша Денегри, *Педесете: теме српске уметности*, Нови Сад 1993.
Југословенско сликарство шесте деценије, Музеј савремене уметности, Београд 1975.
 Света Лукић, *Савремена Југословенска литература*, Београд 1968.
 Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност*, Београд 1972.
 Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. друга, Београд 1970.
 Мирослав Топић, „Како је исплетен Миљковићев сонетни венац?“, *Књижевна историја*, Београд 1970, бр. 7.
 Леонид Шејка, *Трактат о сликарству*, Сомбор 1995.

Nikola Grdinić

THE PROBLEM OF CULTURAL CHANGE (ART AND LITERATURE OF THE 1960)

Summary

The period from approximately 1950 to 1960 is a time characterised by swift changes and conscious searching for a way to perform that cultural change. The following types of change in art and literature are noted and described:

1. „Negative” types of change; the existing condition is destroyed without trying to establish a new structure; the return to a previous condition by renewing it or taking it as a basis for a new start.
2. „Positive” types of change; building the new; importing foreign culture by copying it or rethinking it in a new context.
3. „Negative-positive” changes of connecting the traditional and the modern.

This period is called „socialist aestheticism” in literature and art criticism, and estimated as a transitional period between traditionalism and modernism. This text proposes a view of the sixties liberated from the value prejudice, as a period of concentration of diverse cultural solutions, followed by the domination of a single cultural orientation.

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ-ДИМИТРИЈЕВИЋ (Београд)

На трагу „друге традиције“ у поезији Јована Христића и Ивана В. Лалића

САЖЕТАК: У раду се анализира феномен „друге традиције“, који је дефинисао Јован Христић, а налазимо га у његовој поезији и у опусу Ивана В. Лалића. Друга традиција се открива у појмовима Медитерана, Средоземља, географском и културном наслеђу, које су оба песника инкорпорирали у своје дело. Мотиви мора, његове опречности и тоталности, Сунца и поднева откривају се кроз компаративну анализу Лалићеве и Христићеве поезије, а потом компаративним и интертекстуалним тумачењем истоветних мотива у поезији Константина Кавафија, Пола Валерија и Душана Матића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, медитерански песници, Христић, Лалић, Душан Матић, Константин Кавафи, „друга традиција“, мотив мора, Сунца, подне, традиционално, модерно.

„Традиција је нешто што се бира, индивидуално. Песник, уметник, бира своју традицију. Човек не може да бира своје родитеље, али може да бира своју традицију.“ (Иван В. Лалић)

Друга послератна генерација српских модерниста која је била делимично и неосимболистичка, своје опсесивне појмове пронашла је у историји, миту, традицији и Медитерану. Јован Христић је пишући о поезији Ивана В. Лалића јасно дефинисао стремљења једне групе послератних модерниста: „Трагање за традицијом, међутим, представља једну од најважнијих и најпресуднијих одлика једног крила модернизма педесетих година, и то трагање за једном „другом традицијом“ у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване, што се све до тада није стављало у питање, бар не озбиљније и систематскије.“¹ Стога ће овај рад, инспирисан наведеним цитатом из Христићевог есеја своја истраживања довести у поље укрштаја традиционалног и модерног, а у овом случају ка откривању интертекстуалних односа у Христићевој поезији и раним Лалићевим песма-

¹ Јован Христић, „Иван В. Лалић“, у: *Есеји*, Матица српска, 1994, стр. 89.

ма објављеним у књизи *Време, ватре, вртови* (1961), као и збиркама *Чин* (1963) и *Круг* (1968)². Лалић у облику алузија, реминисценција или цитати-ма појмова, симбола, тема или мотива грчких митова и античке културе у најширем смислу те речи формира интертекстуални корпус који сеже до референци: Византија, Елиот и Кавафи. Поезија Јована Христића, последњег класицисте у српској поезији 20. века, као и Лалићева обилује асоцијацијама, реминисценцијама и алузијама на наслеђа античке културе и феномену Средоземља као нове тематско-мотивске појаве у делима ових писаца и српске поезије. У оквиру исраживања наћи ће се целокупан опус Христићеве поезије са одабраним примерима, а на основу издања *Сабраних песама* (2002)³ и избора из позног песништва овог песника објављеног постхумно у збирци *У тавни час* (2003)⁴. Теорије интертекстуалности и цитатности су један од путева којима можемо откривати скривене гласове, алузије, реминисценције и цитате у Лалићевој и Христићевој поезији. Као теоријски модел и делимично формиран термилошки апарат служиће нам појмови и термини из радова Кирила Тарановског⁵, Јулије Кристеве⁶, Мишела Рифатера⁷, Грема Алена⁸ и Дубравке Ораић Толић⁹.

Један од императива Лалићевог дела била је „потрага за другом традицијом“. Јован Христић је први увео појам „друге традиције“ као генерацијског усмерења коме је и сам Лалић припадао. „Друга традиција“ за Христића је значила откривање културног и књижевног наслеђа у ширем европском контексту, а потом и увођење тог митског и песничког материјала у сопствено дело кроз различите облике интертекстуалности. Лалић и Христић су ту другу традицију налазили у античким митовима и медитеранској култури. Појава најдубљих европоцентричних корена у нашој поезији је део једног ширег и сложенијег процеса који је захватио другу послератну генерацију српских песника – неосимболиста. Сличне тенденције налазимо и у поезији Миодрaга Павловића иако он неприпада неосимболистима. Александар Јовановић је истражујући развој неосимболизма у српској поезији

² У овом раду користимо Лалићеве стихове објављене у оквиру *Дела Ивана В. Лалића*, прву књигу *Време, ватре, вртови* и другу књигу *О делима љубави или Византија*, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

³ Јован Христић, *Сабране песме*, приредио Саша Радојчић, РАД, Београд, 2002.

⁴ Јован Христић, *У тавни час*, приредио Леон Којен, Чигоја, Београд, 2003.

⁵ Видети: Кирил Тарановски, *Књига о Мандељштаму*, Просвета, Београд, 1982, стр. 38.

⁶ Синтетички поглед на ставове Јулије Кристеве и Мишела Рифатера видети у књизи Гвоздена Ерора *Генетички видови (интер)текстуалности*, Београд, Откровење – Народна књига, 2002, стр. 235–273.

⁷ Исто.

⁸ Видети: Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2000, стр. 2–8.

⁹ Видети: Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnost*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, стр. 14–15.

кроз песничка дела и књижевно-критичке радове уочио да бар половина послератних српских песника тежи неосимболизму. Он врло прецизно 1994. дефинише имена која припадају том песничком усмерењу: Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Алек Вукадиновић, делом Јован Христић, кога сматрају модерним класицистом, Велимир Лукић, можда и Божидар Тимотијевић.¹⁰ Тако је деведесетих година двадесетог века дефинисан круг неосимболиста. Иван В. Лалић је, свакако, један од најзначајнијих представника тог усмерења, иако се никада није декларисао као припадник било које струје. Поетичке особине његовог дела доводе га у блиску везу са Бранком Миљковићем и Јованом Христићем, а у контексту европске књижевности са Томасом Стерном Елиотом и Константином Кавафијем. Поштовање културне и књижевне традиције на националном и европском нивоу један је од главних аспеката Лалићевог песништва, а истовремено и поетских парадигми српских неосимболиста. У томе контексту њихов помни проучавалац Александар Јовановић тврди: „...једно од основних својстава поезије неосимболистичког усмерења јесте њен непрестани лирски дијалог са традицијом и културом, са најпознатијим нашим и европским текстовима, од античког мита до модерне европске поезије. Предходним текстовима они прилазе веома слободно, и зависно од одабраног поступка под њима подразумевају мање или више: од једне синтагме, стиха, мотива, до књижевности читавог једног раздобља, а одражавају их у појединачним песмама, у облику одјека, далеких наговештаја, алузија, реминисценција, преузетих или преобликованих стихова“.¹¹ Зато код неосимболиста, а пре свега код Бранка Миљковића, Ивана Лалића и Јована Христића налазимо бројне међутекстовне везе које захтевају детаљно интертекстуално истраживање. Бранко Миљковић је потпуно фасциниран ликом митског Орфеја и Нарциса у збирци *Узалуд је будим* и песмама „Триптихон за Еуридику“, „Орфеј у подземљу“, „Сонет о непорочној љубави“ и циклус *Седам мртвих песника*. Лалић је опседнут такође митом о Орфеју и Еуридици, Аргонаутима, Атлантиди у првој књизи песама *Време, ватре, вртови* (1961) која сажима првих пет Лалићевих збирки поезије насталих од 1954-1961 (*Бивши дечак, Ветровито пролеће, Велика врата мора, Мелиса, Аргонаути и друге песме*). Лалић у песмама „Тако је певао Орфеј“, „Песма за Еуридику“, „Аргонаути“, „Атлантида“ као подтекстну основу уводи поменуте митове. Као и Миљковић, Лалић се поиграва основним семантичким линијама мита, док ће Јован Христић своју прву збирку песама објављену 1954. године насловити *Дневник о Улису*, Христић трага за Одисејем и уводи мотиве и тему путовања, луталаштва и трагања за исконским коренима културе којој и сам песник припада. Још 1957. године у једној анкети „Шта је модерно и где га видите“

¹⁰ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994, стр. 58.

¹¹ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994, стр. 62-63.

Јован Христић је одговорио: „... модерно је једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошлост и тај однос према песницима прошлих времена изгледа ми да је права *diferentia specifica* модерног...”¹² Иван В. Лалић је своје осећање и значај традиције за сопствено песничко дело прецизно изразио у следећем тексту: „...песник не почиње са нулте тачке. Ви не можете почети писати ако немате свест о томе да су пре вас писали такви песници као што су Лаза Костић, Јован Дучић или један Растко Петровић...”¹³ Овакви ставови доводе поменуте песнике у везу и са европским културним и књижевним наслеђем. Јован Христић и Иван В. Лалић су, између осталог, били и врсни преводиоци што им је омогућило директан контакт са оригиналним песничким делима светских класика. Иван В. Лалић је преводио Хелдерлина, Гетеа, Петрарку, Елиота, Витмена, Бодлера, Пјер Жан Жува и учествовао у превођењу неколико мађарских песника *Нова мађарска лирика* (1970). Дакле, довољно је осврнути се само на Лалићево преводилаштво и приметити да је пред нама песник који је одлично преводио и познавао француску, немачку, енглеску, америчку, италијанску, па чак и мађарску поезију.

Томас Стерн Елиот је песник кога су преводили и Лалић и Христић. Утицај Елиотовог есеја „Традиција и индивидуални таленат“ је готово парадигматичан у Лалићевом и Христићевом песништву. Елиотова дефиниција значаја традиције је кључна за Лалића и делом за Христића. Традиција за Елиота обухвата „осећање историје“ које „укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости већ и што је садашње у прошлости.“ Елиот истиче да то осећање прошлости захтева од писца да пише са осећањем, „да читава европска литература, почев од Хомера и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак.“¹⁴ То једног писца чини традиционалним. Идеја о концепцији поезије као живе целине читаве поезије која је икада написана доминира Елиотовим делом. Код Лалића, Миљковића и Христића можемо пратити утицаје те теорије. Ивана В. Лалић нам је то потврдио у његовим интервјуима где је то експлицитно изразио, у есеју „О поезији Т. С. Елиота“, мотивацији за превођење *Четири квартета* и *Пусте земље* и напokon у сопственом песништву, Лалић је у једном разговору дефинисао свој став према Елиотовој концепцији појма традиције: „Елиот је појам традиције и индивидуалног талента изванредно разложио у једном есеју који носи идентичан наслов („Традиција и индивидуални таленат“) с тиме што и ја, опет у једној парентензи разликујем, правим динстинкцију између ба-

¹² Наведено према: Александар Јовановић, *Поезија српског неослиμβолизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994, стр. 371.

¹³ *Дела Ивана В. Лалића*, књ. 4, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 288.

¹⁴ Т. С. Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, у: *Модерна тумачења поезије*, Београд, 1987, стр. 287.

штине и традиције. Баштина је оно што свако наслеђује, самим тим што припада једној култури, једном народу, односно култури тог народа. Традиција је нешто што се бира индивидуално. Песник, уметник бира своју традицију... Традиција је, могли бисмо да поставимо такву дефиницију, активни део баштине.¹⁵ У наставку текста Лалић каже да је почетак његове традиције *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића, а део његове баштине Војислав Илић и Јован Дучић. Тако и у експлицитним песничким исказима налазимо потврду за феномене културне традиције и формирања сопственог песничства као интегралног дела националног и европског песничког стваралаштва.

Појава тзв. „медитеранских песника“ у нашој поезији од педесетих до краја века, античке књижевности, митова, Византије и Средоземља, једном речју корпус медитеранске културе и њеног књижевног наслеђа, постаје интегрални део Лалићевог и Христићевог песничства. Таква усмерења, проистичу из утицаја Елиотових есеја и трагања за једном „другом традицијом“, како ју је дефинисао Јован Христић пишући о Лалићу и њиховим генерацијским афинитетима. Елиот, Кавафи, Валери, Рилке, Хелдерлин, Стерија, В. Илић, Л. Костић, то су најважније интертекстуалне релације у Христићевом и Лалићевом опусу. У есеју „О поезији Т. С. Елиота“ Лалић уочава да је Елиот већ у првим преводима крајем педесетих (а Лалић га је преводио 1978. године) у нашој средини „...примљен и прихваћен као инконтестабилна вредност; ушао је у нашу поезију на велика врата.“ Елиота Лалић тумачи као једног од најважнијих модерних песника. Револуционарну улогу у модерној поезији Елиот је, по Лалићевом мишљењу, стекао свесним бирањем своје традиције, спајајући њене разнородне елементе у личну синтезу „... износећи отворено утицаје који су битни за формирање његове сопствене поезије.“ Колико је Елиот утицао на формирање поетичких начела код Лалића и Христића сведочи и један индикативан Христићев исказ о Елиоту: „Ма какву поезију одлучили да пишемо, морамо водити рачуна о Елиоту, и то не у погледу нарочитог сензибилитета који он представља... Његова поезија пресудно одређује врсту поезије коју ће после њега бити могуће писати.“ Још 1975. године Христић је у тексту „Искушење поезије“¹⁶ написао да већина оних који пишу песме имају једног свог омиљеног песника – „што се мене лично тиче то је Т. С. Елиот ...“¹⁷

Утицај *Пусте земље* и *Четири квартета* је очигледан код Лалића на плану формирања вишеструких међутекстуалних веза у његовој последњој књизи *Четири канона*.¹⁸ Иако тема овог рада није везана за последњу фазу

¹⁵ *Дела Ивана В. Лалића*, књ. 4, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 286.

¹⁶ Јован Христић, „Искушење поезије“, *Дело*, књ. 21, бр. 5–6, мај – јун, 1975, стр. 847–848.

¹⁷ Исто, стр. 848

¹⁸ *Четири канона* Ивана В. Лалића, пре свега реактивирају средњовековни књижевни жанр канона, тропара и осталих облика српско-византијског литургијског песничства. То пред-

Лалићевог песништва треба напоменути да је овај песник пишући каноне имао пред собом концепт Елиотових квартета и однос између ова два дела је, бар на плану структуре готово идентичан, али уклопљен у средњовековни песнички жанр канона где је углавном прецизно транспонована форма овог типа српског и византијског црквеног појања. Наравно, само ова теза представља пут за цео озбиљан истраживачки подухват компаративног тумачења. Ипак, драгоценост је још једно сведочанство. У песми Јована Христића „Летња литургија за мртвог песника“ посвећеној Ивану В. Лалићу, свом блиском пријатељу налазимо стихове: „*Сећам се пролетњег преподнева када си дојурио до/ мене/ Нестрпљив, као да си се већ спремао за пут,/ Да ми, тек сишлом са хируршког стола,/ Што пре донесеш Четири канона, тек изашла из штампарије. Четири канона које си ми толико пута читао/ Једног по једног, свеже написаног на десној страни/ Твоје свеске, док је лева била празна и чекала Исправке, допуне, измене које ћеш само ти моћи да одгонетнеш. Између себе, звали смо их одавно „четири квартета“:/ То је било њихово тајно име, као тајно име што га војсковође/ Дају некој својој операцији, Шифра којом се служе пријатељи/ Којима су брбљиве речи престале да буду потребне.*“ Сфера књижевног утицаја или интертекстуалне релације која улази у гранично подручје компаративних приступа литерарном тексту и интертекстуалности као поетичког поступка у овом наводу бивају места блиских сусрета у којима дефинисање границе једне области и друге постаје излишно. Процеси реактивирања традиционалног и његовог иновативног преобликовања су на делу и у Лалићевој и Христићевој поезији. То потврђују њихови експлицитни, али и имплицитни искази. Модерни поетички поступци (интертекстуалност, цитатност) проистекли су из основне идеје о „осећању историје“ и концепцији модерне поезије као „интегралног дела свеукупног европског песничког круга.“ (Елиот).

Зоран Мишић је у предговору за прво издање *Време, ватре, вртови* 1961. оценио квалитет и карактер Лалићеву поезије: „Стихови Ивана В. Лалића пружају пример песничке одговорности. Одговорности пред самим собом; он неће да му песма буде случајност, младалачка парада за коју ће се сутра покајати...“ Иван В. Лалић је поводом ове књиге у једном разговору објаснио свој однос према традицији и митовима као кључним појмовима у том раном стваралачком периоду: „Савремена поезија разара, односно вито-пери традиционалне митове, да их затим ре-креира у духу и облику што га изискује песников исказ. А што је неки мит древнији, па зато нејаснији, флуиднији, тим плодније провоцира имагинацију; загубљени кључеви отва-

ставља много значајнији део Лалићеве „друге традиције“ која је формирана и касније разрађена као део поетике у последњој фази његовог песничког опуса. Посебу пажњу овој теми сам посветила у раду: „Обнова средњовековних књижевних жанрова у поезији Ивана В. Лалића и Милосава Тешића“, Зборник радова 34. међунар. скупа слависта у Вукове дане, МСЦ, 2005, 34/2, стр. 397-409.

рају можда најскровитије браве... Најзад, песник и ствара митове...Поезија је делом своје најдубље природе митотворна.“¹⁹

Трагајући за тим митотворним особинама поезије у раним Лалићевим песмама откривамо књижевно наслеђе у књизи *Време, ватре, вртови* где нас већ песме „Тако је певао Орфеј“ или циклус „Орфеј на палуби“ упућује на интертекстуална истраживања. Лик митског певача Орфеја је само подстицај за нову песничку слику, а његово име је симбол песништва. Лалић трага у песми „Тако је певао Орфеј“ за могућом комуникацијом између симбола песника, митског Орфеја, и читаоца, рецепијента.

У циклусу „Орфеј на палуби“ налазимо неколико песама које су прожете интертекстуалношћу са различитим подтекстним основама. Цео циклус песама овако насловљен изазива најпре на асоцијативном нивоу, а потом као интертекстуална ексклузија (Д. Ораић Толић) или алузија низ сложених међутекстовних веза. Лалић је у овако раној фази свога песништва користио симболе из античке културе као подстицаје за нове песничке слике или као симболе песничког стваралаштва. Лик Орфеја, Еуридике и Нарциса савременог песника инспиришу за формирање нових песничких слика или представљају трагове књижевног наслеђа који стичу сасвим нову контекстуализацију. Тиме је Лалић у својим првим песмама показао склоност ка инкорпорирању ерудиције у сопствена песничка остварења.

У песмама „Тако је певао Орфеј“, „Песма о Еуридики“, „Аргонаути“, „Атлантида“ и „Лето“ Лалић у облику интертекстуалне ексклузије или алузије уводи античке мотиве и теме. Тако песник оживљава културно памћење универзалне књижевне традиције кроз мит о Орфеју и Еуридици, мит о Аргонаутима и мит о Атлантиди.

Циклус „Орфеј на палуби“ Ивана В. Лалића је низ песама индиректно повезаних са изворима античке културе. Прва Христићева књига носи наслов *Дневник о Улису* (1954), док ће само четири године касније, 1958. Лалић објавити циклус „Орфеј на палуби“ у оквиру збирке *Велика врата мора*. У том контексту треба посматрати овај циклус као део трагања за универзалном културном традицијом где су интертекстуалне везе на нивоу асоцијација или процеса деконтекстуализовања.

Море, путовања, далеке обале – то су универзални знаци који прожимају прве Лалићеве песме. У тај круг античке инспирације улази и песма „Аргонаути“. Мит о потрази за златним руном и Аргонаутима функционише као универзални асоцијативни образац који постаје синоним песничких трагања и путовања у удаљене земље или духовне просторе поетске инспирације. Мит о Аргонаутима каже да је педесет јунака под Јасоновим вођством кренуло у Колхиду у потрагу за златним руном. Певач Орфеј веслачица је давао такт својом музиком. Према предању мит се заснива на трагањима Грка за богатствима северних и западних обала Понта. Лалићево везива-

¹⁹ *Дела Ивана В. Лалића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, књ. 4, стр. 273.

ње за Аргонауте као симболе путовања има контекстуалне основе и у делу мита који каже да су ови јунаци пловили Дунавом и његовим рукавцем највероватније реком Савом. Отуда стижу бројне везе које Лалић успоставља између основних мотива мита као интегралног подтекста и свог модерног песничког третирања овог дела књижевног наслеђа. Мотиви мора, путовања и потраге за недостижним, златним руном utkани су у Лалићеву песму. Међутим, већ од првих стихова провејава иронија, меланхолија и осећање узалудности путовања као типичних литерарних појава двадесетог века: „... и тако смо пловили од обале/ До обале, данима, ноћима, годинама.“ Нажалост „Најлепше обале, наравно, нисмо додирнули.“ Осећања бесмисленог луталаштва откривају се у овој стиху пратећи основну тематску нит мита. Лалићеви Аргонаути су упознали „Љубав и смрт и нешто мало смисла“ тј. основно песничко тројство љубав-смрт-време. На крају Аргонаути су се вратили тамо одакле су и пошли. Круг се затворио и како каже наш песник: „... није важан свршетак/ Важна је само пловидба.“

Мит о Атлантиди као део историјско-митских реминисценција подтекст је у Лалићевој песми „Атлантида“. *Време, ватре, вртови*, која обухвата период Лалићевог стваралаштва од 1954. до 1961. године, открива нам у светлу интертекстуалних истраживања склоност ка античким мотивима и темама, историјским реминисценцијама и алузијама. Универзални симболи песничког стварања као што су Орфеј и Еуридика носе у себи дубоке митске и књижевно-историјски значајне елементе који utkани у Лалићево модерно песничко дело доприносе вишесмислености и интертекстуалности његовог раног песничког стваралаштва. Тек у наредним књигама поезије Иван В. Лалић све дубље и темељније изграђује свој корпус интертекстова и поетику сложених међутекстовних веза. У овом раном периоду Лалић је у служби трагања за „другом традицијом“ и „осећањем историје“ које је увек повод и инспирација, а најчешће интертекстуална ексклузија тј. алузија.

На крају шестог циклуса песама у збирци *Чин* (1963) последња песма носи карактеристичан наслов „Орфејев други силазак“. „Орфејев други силазак“ је песма са искључиво митском инспирацијом. Роберт Гревс у *Грчким митовима* пише под одредницом „Орфеј“ да је овај „најславнији живи песник“ сишао у Тартар како би вратио мртву Еуридику, „својом жалостивом музиком“ задивио возача Харона, пса Кербера и тројицу судија мртвица када су обустављена мучења проклетих, а Хад је одобрио Орфеју да врати Еуридику у горњи свет. Једини Хадов услов је био да Орфеј на изласку не сме да се осврне на Еуридику док не изађе на светлост дана. Нажалост, Орфеј није испоштовао тај услов и заувек је изгубио Еуридику. Лалић само као подстицај користи име и контекст мита о Орфеју покушавајући да га деконтекстуализује у савременом тренутку. Већ сам наслов сугерише „силазак“ Орфеја. Да ли је то силазак у подземни свет у коме је већ Орфеј боравао? Због тога, по свему судећи, и стоји у наслову „други силазак“. Митски контекст приче о Орфејевом силаску у свет мртвих где је нестала његова

вољена Еуридика сугерише нам основну мотивацију за овај подвиг – љубав. Како љубав спасити или отргнути из чељусту смрти? То је Орфејева митска мотивација. У Лалићевој песми Орфеј други пут силази; све је ту: црни пси, ватра, тунел, али без путовође и без правила игре. То је друга Орфејева посета лишена упозоравајућих и претећих елемената мита – препреке су уклоњене. Орфеј се само присећа свог пораза: „*Силазак лишен речи, лишен гласа,/ Силазак празних руку, чин пре чина.*“ Лалић кроз Орфеја и његову другу посету Тартару ре-креира мит, и прилагођава га својој концепцији. Основни мит о Орфеју је подстрек за нову ситуацију. Орфеј је у Лалићевој песми неко ко се само „сећа“, а то је једна од опсесивних песничких тема. Сећање, освежавање културног памћења, основа је за модерне интертекстуалне поступке. Лалић први пут у овој песми потпуно мења елементе мита, додаје и изграђује нови тематски и значењски слој о старом песнику Орфеју. Лалићев Орфеј: „*Сећа се давног пораза, препозна/ Место и време и отисак крика*“. Дакле, Орфеј је ту да се сећа. Познате митске препреке су нестале, ово је старо место са новим особинама: „*Силазак без тежине обећања,/ Правила игре, залога и краја.*“ Орфеј је сишао да се сети и врати на почетак, да провери: „*Орфеј са једним сећањем и љубав/ Иде до краја, иде до почетка,/ Док на дну таме као на дну/ Светлуца семе: давна смрт и љубав.*“ Време митско, прошло и садашње преплићу се у Лалићевом Орфеју из ове песме. Тај временски ход омогућио је песнику да од прапесника створи нову антимијску ситуацију. Интертекстуални однос је овде усложњен јер је Лалић подтекстну основу, мит о Орфеју преструктурисао, додао му нове тематске елементе и тиме проширио семантички слој. Процес деконструкције мита и деконтекстуализације у песми „Орфејев други силазак“ је један од креативнијих примера интертекстуалних односа који ће тек дати праве квалитете.

У збирци *Круг* (1968) трећи циклус песама је изразито интертекстуалног типа у коме доминира низ песама са подтекстном основом у античким митовима („Саопштење о Икару“, „Стражар у Колхиди“, „Одисеј код Феачана“, „Елпенору“). По први пут Лалић у своју поезију уводи мит о Дедалу и Икару и мотив Елпенора, једног од Одисејевих пратилаца. Мит о златном руну је већ био део песме „Аргонаути“ у *Време, ватре, вртови*.

„Саопштење о Икару“ је песма у којој се Лалић ослања на средишњи део мита о Дедалу и Икару. Песник у облику интертекстуалне ексклузије (алузије) у своје дело уноси мотив пада због неумереног лета млађахног Икара: „*Претпоставка је пад. Младић је узлетео, светао*“. Сви елементи мита и препознатљиви мотиви и топоними су део Лалићевог преобликовања подтекстне ситуације. Према предању стоји да је Икара, сина Дедала, чувеног проналазача затворио у Лабиринт критски краљ Миној. Он их је обојицу сместио у Лабиринт под сумњом да је Дедал помогао Тезеју да убије минотаура и побегне са Аријадном, Минојевом кћерком. Како бег није био могућ ни морским, а ни копненим путем Дедал је направио крила од

перја и воска за себе и сина. Тако су побегли, али: „Икар се, у својој необузданости, виноу високо према Сунцу. Врели Сунчеви зраци растопили су восак, перје са крила се распршило и несрећни дечак је пао у море.“²⁰ Лалић се усмерава на Икаров пад, преобликујући га у модерну песничку слику, засновану на основним тематско-мотивским деловима мита; Икаров неумерени лет, бег из Лабиринта и пад у море. Песник каже: „Отворен као ружа над Лабиринтом, што се смањује,/ Гле, своди се на једначину, опасан модром водом/ И зеленим сребром маслина.“ Алузије на Икаров пад у море због неумерености, јер није послушао оца „да се држи средине“, испуњавају основни смисаони слој Лалићеве песме. Оно што је ново, поред песничког преобликовања мита, јесте сумња коју изриче песнички субјект у истину ове митске приче. Сумња у мит и његову поучну улогу изражава се у полустиху: „Али доказа нема ...“. Модерни глас песничког субјекта сумња и оставља читаоцима могућност да, како иронично и са неверицом каже: „Замислите тај осмех иза плавети,/ Ту поуку о мимикрији младих богова.“ „Саопштење о Икару“ је једна о првих Лалићевих песама где се митске слике и ситуације уграђују у модерну песничку творевину прожету савременим осећањима сумње и ироније као поетичког поступка. Улога читалачке имагинације је позвана на сарадњу: „Замислите ...“. Структура „отворене“ песме и простор за вишезначност и вишесмисленост доминантне су особине „Саопштења о Икару“. Лалић рачуна на образованог и мислећег читаоца способног да „нацрта“ и „замисли“ или сумња у митске обрасце.

„Одисеј код Феачана“ је прва песма у којој Лалић прибегава миту о Одисеју. Одисеј је честа фигура и лик у поезији неосимболиста. Прва књига Јована Христића носи наслов *Дневник о Улису* (1954). Феномен Одисеја и његових лутања медитеранским просторима део су Лалићеве поезије који припадају трагању за „другом традицијом“ (Христић) и коренима културе којој и сами припадамо. Одисеј је песнички симбол, а мит о њему подтекстна основа која се остварује кроз различите интертекстуалне релације. Из корпуса Одисејевих лутања Лалић у овој песми као подтекст користи тематско-мотивске елементе везане за Одисејев боравак код Феачана на двору краља Алкиноја и његове кћери Наусикаје. Лалићев „Одисеј код Феачана“ реактивира митску причу о Одисејевим лутањима, али и мења контекст митског обрасца. Модерни Одисеј зна да је ограничен својом судбином из које не може побећи. Он је за разлику од митског јунака свестан своје мисије и могућности избора: „Ипак, краљу, дај ми брод, дај ми крилату лађу/ Да одем из ове извесности, тако стране почетку/ Слушај, море тутњи:/ толико гласова/ У сребрној модрини толико могућности/ А једна је права.“ Полазећи од алузија на митски слој приче о Одисеју и чињенице да му је краљ Алкиној дао брод за повратак на Итаку, у првом стиху ове строфе Лалић наставља да открива унутрашњи, емотивно-миса-

²⁰ *Речник грчко-римске митологије*, СКЗ, Београд, 1987, стр. 166.

они склоп јунака. Одисеј двадесетог века прекомпонован и уклопљен у контекст Лалићеве песме бира пут сигуран да је само један прави. Повратак на Итаку, то је једини сигуран и исправан пут. У семантичком нивоу Лалићеве песме Одисејев избор пута је део једне шире поетско-културолошке концепције. Повратак коренима и извору са кога је и потекла цела авантура последица је Лалићевог прибегавања „елиотовском синдрому“ који целу европску културу сажима и открива њене прапочетке у античком миту. Зато је Одисеј и његова судбина део античке, али и српске културе.

Јован Христић у песми „Улис“ доноси антички мотив Одисеја, али изузетно модернизованог. Његов Одисеј је сам „У хотелској соби“ која је реинкарнација болничке собе са постељом која „подсећа на болницу“. Мотив Одисеја као вечитог путника, усамљеног „*који нема никога и онај који има све*“, то је Христићев Одисеј транспоновани јунак грчких митова у савременом окружењу са истом чежњом за даљинама, лутањима, бескућник „*са раскрвављеним табанима*“. Његов Одисеј је тек симбол самотног живота осуђеног кобном судбином, али савременог и блиског песничком субјекту јер каже: „*Одисеј пријатељу мој онај прави онај велики и онај усамљени Одисеј/ Он*“. У односу на Лалићево обимније, чешће и подтекстно дубље утврђено смештање Одисеја у његов амбијент са иронијским упитаностима савременог песника представља шири уплив митске грађе као алузија или реминисценција у односу на Христићево, пре свега симболистичко третирање lika Одисеја. Док је за Лалића Одисеј могућност за преиспитивање мита поступцима иронијског, за Христића је Одисеј или Улис симбол лутања, неукорењености као једног од мотива и антрополошких константи 20. века. Процеси лутања, изгнанства, губљења домова и трагања за новим склоништима су колико чести литерарни мотиви, толико и историјски и политички истините чињенице у минулом веку. Зато је Одисеј у Христићевој песми пријатељ лирског ја, онај који разуме то усамљено и раскорењено „ја“. У песми „Поново посећена Итака“ песнички субјект се опет обраћа Одисеју „*Пријатељу мој...*“ са идејом о повратку на Итаку. Митски образац је рекреиран, али је задржао особине универзалног симбола. Христићев Одисеј и у овој песми се пита „*победих ли или сам поражен*“ потврђујући отвореност, иронију и скепсу модерног духа 20. века који је све довео у питање, па чак и задате митске обрасце. У још неколико песама са темом Одисеја, Пенелопе, Итаке, Нарциса, Данајаца, Сократа, вајара Мнесарха, Христић у облику алузија које се углавном третирају полемички развија интертекстуалне релације утврђујући појам „друге традиције“ на основу античког литерарног, религијског и филозофског наслеђа. Лалић и Христић обнављајући класицизам отварају пут хеленству које је критички инкорприрано у њихове интертекстуалне корпусе. Зато није случајно када је Христић у критичким радовима оцењен као последњи класицист српске поезије 20. века: „Овај последњи класицист наше књижевности... толико је обележен хеленством, да се оно може разу-

мети као избрани лик традиције.²¹ Доминацијом мотива класичне књижевности, а потом и осталих облика античке културе Христићеву поезију смештају у сасвим аутентичне појаве српске поезије 20. века.

Његов интертекстуални корпус обележен је утицајем и интертекстуалним односом према још једном особеном и потпуно аутентичном песнику прошлог века који је постао један од најпопуларнијих на концу прошлог века. Реч је о Константину Кавафију. Песнику који је највећи део живота провео у Александрији, рођењем Грк, а по опсегу литерарне традиције песник историје, љубави и смрти. Овај изузетан песник је на неколико места у Христићевој поезији цитиран или се у облику алузија проговара о његовим биографским подацима. У оквиру овог рада представимо две Христићеве песме које остварују најзанимљивије интертекстуалне односе. У песми „Варвари“ Христић полемички третира подтекст који налази у Кавафијевој песми „Очекујући барбаре“²². Док Кавафијева песма у дијалошком облику протиче у очекивању барбара за које се спремио Сенат, цар, конзули и претори, недостају само ретори, а глас народа, плебса пита: „*Шта чекамо овде на агори окупљени?*“ владајући кругови с нестрпљењем очекују нове владаре с повељама, титулама и почастима. Барбари нису стигли, а песнички субјект Кавафијеве песме каже: „*Они су ипак били неко решење*“. Кавафијева песма поентира нужност историјских смена, клатно нових и старих, цивилизованих и примитивних хорди захтевајући тај процес, јер колико је апсурдан, он је и нужен след напретка и регресије, поразне динамике цивилизацијских токова. Христић у својој песми „Варвари“ у облику интертекстуалне алузије мења саму суштину Кавафијеве песме као подтекста јер већ у првом стиху стоји: „*Варвари долазе.*“ Христић не преузима дијалошки облик Кавафијеве песме и уводи полемику са гласом ретора – песника који открива у последњем Кавафијевом стиху да су варвари ипак били неко решење. Христићев песнички субјект каже да његови ретори пишу песме у славу победника: „... *али незнају песници да ће они први бити обешени на градском тргу.*“ Полемички тон Христићевих „Варвара“ у последњем стиху даје поенту целокупне песме и односа са подтекстом Кавафијеве: „*Јер Варвари су варвари, и нису никакво решење.*“ насупрот Кавафијевом стиху: „*Па шта ћемо сад без барбара./Они су ипак били неко решење.*“ Кавафија Христић није случајно одабрао јер су и песме његовог претходника инспирисане хеленством, историјом и иронијом као модерним поетичким поступком. Уосталом и Кавафи је за себе рекао да је он „историјски песник“. Христићева песма „Свеће“ развија сасвим супротну интертекстуалну релацију са Кавафијевом песмом „Свеће“. Одмах по цитирању наслова Кавафијеве песме Хри-

²¹ Саша Радојчић, „Јован Христић, песник“, поговор, *Сабране песме* Јована Христића, Рад, 2002, стр. 97.

²² Константин Кавафи, *Песме*, превели Иван Гађански и Ксенија Марицки Гађански, КОВ, Вршац, 1999, стр. 75.

стић већ у првом стиху под знаковима навода цитира прве стихове Кавафијеве песме. Христић: „Дани наше будућности стоје пред нама/ Као низ, малих упаљених свећа“ што одговара стиху из Кавафијеве песме: „Дани будућности стоје пред нама/Као ред запаљених свећица.“ Опсесивна тема сећања на трагу Рилкеовог исказа да се најбоље песме стварају од успомена, у Кавафијевом последњем стиху „Свећа“ доносе страх и стрепњу од бесконачног протицања времена, убрзаног и површног, прождирући тренутке садашњице: „Не желим да се окренем да не бих с ужасом видео/ како се брзо тамни низ повећава,/како се брзо множе угашене свеће.“ Ужасавајући страх од брзине која хрли и напокон смрти оличене у симболу угашених свећа уноси немир и стрепњу лирском субјекту. У другој строфи „Свећа“ Христић призива контекст и заменицом „У његовим стиховима“, а читалац зна да је реч о Кавафијевим стиховима, Христић каже: „Ја по-смавам ту дивну алеју/чији крај трепери – чека ли нас тамо пламен.“, што је парафраза прва два стиха друге Кавафијеве строфе: „Прошли дани остају иза,/жалосни низа угашених свећа.“ Док се Христић диви „том светлом ћилиму добродошлице“ Кавафи стрепи „Не желим да их видим/ Гледам унапред у моје запаљене свеће.“ Христићеве „Свеће“ насупрот контексту и прецизном подтексту уносе нове семантичке слојеве. Његове „Свеће“ уместо страха и стрепње доносе могућност и веру да и : „У мраку, све светлости су светле, а и богови, зна се,/ Не поклањају ништа тек онако,/ И ко зна? ко зна?“ Тако се поента Христићевих „Свећа“ отвара у упитаности, али дискретно наговештеној могућности да постоји и онострано светло у том мраку. Отвореност Христићевог дела у духу модерног књижевног стваралаштва као отвореног и вишесмисленог доноси печат свог времена са делимично модификованим подтекстом. Уместо болног, ужасног страха пред временом што се осипа и нестаје Христић нуди могућу идеју о светлости у мраку бесконачног. Тако бирана и пронађена „друга традиција“ постаје инспирација, алузија, полемика или пут за нове песничке слике проширене новим семантичким слојевима.

Кавафија и Христића везује и Александрија, њихов веома сличан доживљај овог бисера хеленског урбанизма и културе, а свакако најпознатијег по својој давно уништеној библиотеци, провоцирао је обојицу ових песника. Кавафи је око педесет година живео у Александрији, рођењем Грк, он је био потпуно опседнут овим градом. Александрија је постала град – метафора у његовом песништву, Наноси историје, трагови многобројних култура које су поседовале овај град у том најтоплијем делу Средоземља били су бескрајно инспиративни за Кавафија. Истоветан топоним, море, жарко Сунце и обиље историје на једном месту су нашли своје место у Христићевој поезији угледајући се на Кавафија. Христић је путујући по Средоземљу које је једна од његових главних тема у неколико есеја: „Човек Средоземља“ и „Путовања по Средземљу“ изложио свој доживљај овог географског и културолошког амбијента. Христић каже: „...волим да путујем по Средоземљу. Во-

лим да читам грчке филозофе, и да при том мислим на амале у Цариграду, дечаке и девојчице у сумњивим улицама Александрије (Александрије које више нема, која је данас само забита арапска паланка), на сав онај свет што се скупља у лучким и прилучким јазбинама где се најсмелије замисли „божанског маркиза“ могу остварити за мало новца лако овлаженог од зноја и плувачке. Јер на Средоземљу је све јасно и недвосмислено, и ту видимо како су лепе мисли у ствари маштања којима се предајемо, уплашени од огромног јада стварног живота.“²³ Тако је Христић видео Александрију и Средоземље у лето 1962. године када су и настале песме „Александрија,“ и „Александар, син богова“ у истоименом граду. Кавафијева Александрија и Христићев доживљај тог града су веома слични. Град на ивици расула са обрисима славне прошлости и њеног оснивача Александра Македонског за кога Христић у песми „Александрија“ каже: *„Дошао је да нађе отаџбину свету и своје имену“*. Управо тако је и Христић тражио своју отаџбину, другу традицију, универзалну, дубљу, *„Отаџбину странаца“* или домовину европских интелектуалаца у Александрији. Христић и Кавафи у појму Александрије и лику Александра Македонског трагају за општом традицијом оличеном у том граду и трагичној историјској личности војсковође који је како каже Христић *„желео да буде краљ, већи од свих осталих“*.

Средоземље, море, лето, снага Сунца и беспопштедне светлости, античка култура израсла на том тлу били су једна од веома јаких подтекстних литерарних и ванлитерарних релација. Митови, Сунце и Медитеран са својим ђудљивим морима у Лалићевој и Христићевој поезији отварају нове путеве у њиховој „другој традицији“.

У „Песми о Еуридици“ Лалић пева о симболичној улози Орфеја прастарог песника и уводи тему кобног изласка и освртања: *„И сада, оглодан невидљивим подсмехом зидова/ Заривам нокте у згрануте, пепељасте дланове/ Да изађем како сам и ушао, достојанствено/ Да не крикне, да не потрчим на врата сунца,/ Уплашен, грозно обогаћен.“* Сунце и светлост су кобна претња и ту се пресецају мит о песничком стварању, љубави и смрти. У песми „Лето“ Лалић уводи тему „смртоносног освртања“ са јасном алузијом на основне мотиве мита о Орфеју и Еуридици. Тема кобног освртања везана за Орфејев излазак из Хада када се на дневној светлости осврнуо да види да ли га прати Еуридика и тиме је заувек изгубио уткана је у песму „Лето“. У вишеструким понављањима полустиха *„не осврћите се“* Лалић директно асоцира на поменуте мотиве овога мита. Лето се као годишње доба и време када влада светлост парадоксално повезује са темом смрти, али и Орфејевог изласка када је та светлост била пут до пакла. Зато Лалић каже већ у првим стиховима: *„На свим прелазима горе велике жути ватре,/ Опасне ватре поднева. Не осврћите се.“* Дакле, Сунчеви

²³ Јован Христић, „Путовања по Средоземљу“ у: *Професор математике, есеји, Знање*, Загреб, 1988, стр 52.

зраци као синоним пропасти „велике жуте ватре“ и подне имају улогу временске одреднице која доноси егзистенцијалну стрепњу и угроженост у митском асоцијативном склопу. И у наредним стиховима Лалић ће понављати синтагме „ватре поднева“, „огледала на раскршћима“, „опасна раскршћа“, „отровно лето“ сугеришући читаоцу и упозоравајући га да је време у коме царује Сунчева светлост кобна претња, а не тренутак рајског мира: „*Треба поднети подне; ко подне поднесе/Вечери не дочека*“. Лето се овде први пут асоцијативно повезује са темом смрти и нестајања у тренутку вегеталног врхунца.

Тема освртања, лета у зениту и летњег поднева као равнотеже „оловна вага године“ која је уствари „лепота пакла“ лажна и притворна, митска и вегетална на раскрсници живота и смрти, инспирисана љубављу Орфеја и Еуридике у песми „Лето,“ сажима низ аутентичних неосимболистичких тема у интертекстуалном поетичком моделу. У облику алузија Лалић нам сажима тројство своје поезије у речима љубав – смрт – време како је и сам једном приликом рекао: „Мислим да постоји једна 'таква' фундаментална тема из које, чини ми се, извире цела светска поезија. Та тема уписана је у сазвежђе речи љубав – смрт – време.“²⁴ Лето и кобно подне, раскршћа, равнотежа и напokon чулност која у том усијаном подневу је само обрис митског Орфеја, злослутног освртања на граници оностраног и оностраног и великог Медитеранског Сунца, његовог поднева, средоземног које је: „*Велика лаж о равнотежи која убија,/Заустављено пролеће и ускраће-на јесен,/Усијана смола што печати ходнике чула,/Ватре поднева*“. У наредним збиркама Лалић ће опет користити овај мотив. Већ у песми „Љубав у јулу“ из збирке *Круг* Лалић опет говори о подневу из перспективе вечери: „*Отвори ово вече као писмо,/Тај рукопис умрљан ситном крвљу птица/Разједених у светлој лави поднева,*“ где је то доба дана повезано са најдубљим митским представама о њему. Напokon у једној од најбољих Лалићевих песама „Никад самљи“ из збирке *Писмо* летње јулско подне биће знак сигурне и претеће смрти са алузијама и цитатима из песме Готфрида Бена „Никад сам као кад“.²⁵ У цео спектар медитеранских песама о лету и подневу у збирци *Писмо* налазимо и песме „Подне“, „Октаве о лету“, „Равнодневица“.²⁶

²⁴ *Дела Ивана В. Лалића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, књ. 4, стр. 266.

²⁵ С обзиром да је тема овог рада ограничена на рану фазу Лалићевог опуса анализу интертекстуалних релација Лалићеве песме „Никад самљи“ и Бенове песме „Никад сам као кад“ описала сам у мојој књизи *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песничтву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, Београд, стр. 126-127.

²⁶ О теми лета у Лалићевој поезији, посебно у збирци *Писмо* видети радове: Александар Јовановић: „Песник зрелог лета“, зборник *Иван В. Лалић, песник*, Повеља, Краљево, 1996, стр. 97 – 112 и Милосав Тешић: „Рујне метастазе Ивана В. Лалића“, исто, стр. 113 – 124.

Лалићев савременик Јован Христић је био готово опседнут темама мора, Медитерана, Средоземља, поднева и интелектуалног доживљаја чулности у таквом окружењу. Као мото Христићевог трагања за „другом традицијом“ откривеном међу грчким морима, Сунцем Медитерана и наносима култура које су почивале на том тлу најбоље говоре стихови из песме „Живот начињен од ситница“: *„Али дође време када реченице почну да тону у заборава, / Велике речи претворе се у шум празних махуна на подневном ветру, / И од свега што смо мислили да је наш живот, наша судбина, / Остане само укус неког пољупца на уснама, / Зуј пчела у давним вртovima, / Густе мириси на непроходним острвима, / Шум ветра у једрима са којима ко зна када смо половили.“* Путовања, море и подне, то су Христићеви обриси поетског света у коме искрасавају потом Одисеј, Пенелопа, Итака, Делфи, Данајци, Хорације, Александар Македонски, Александрија, али и стихови из Кавафијевих песама „Чекајући барбаре“ и „Свеће“ (о чему је већ било речи у овом раду), Валеријевог „Гробља крај мора“ и „Мора“ Душана Матића. Христић певајући о Медитерану формира ту своју „другу традицију“, али поред низа литерарних мотива мора, лета, поднева, бродова и Суца пробијају се и искуствени доживљаји којих се песничко ја с меланхолијом сећа. Тако Медитеран као интертекстуална ексклузија, асоцијација или путем културолошких појмова и реминисценција својим климатским, географским и духовним опсегом у тренутку Поднева бива сама средина у суштини Бића. Стога вреди, пре анализа још неколико сличних Христићевих песама, осврнути се на његове изврсне есеје. У „Тераси на два мора“²⁷ која је постхумно објављена налазимо Христићево тумачење поднева: „Подне није само један догађај на небу, у часу Поднева ми прекорачујемо границе једног света и улазимо у један други који узалуд покушавамо да опишемо речима, пошто се у преображају који се збива у Подне истине не откривају речима, већ додиром. Истине које рука може да додирне, каже Ками“. У наставку есеја „Тераса на два мора“ Христић на самом крају свог живота даје могућности будућим тумачима његовог дела да следе песникову мисао. Тек на тој средоземној тераси са погледом на два мора у тренутку жарког летњег поднева „када нестају двосмислености“ Христић каже да је разумео Валеријево „Гробље крај мора“ као једну од малобројних песама о подневу у историји светске поезије: „...као велику песму о Подневу, о чудесним и узбудљивим преображајима који се у томе часу збивају, и чији најбољи коментар нису ни учене расправе, ни далекосежна тумачења, већ само то средоземно Подне, које заслепљује својом ватром“.²⁸ Тако подне у контексту и атмосфери наслеђа античке културе, њеног песника модерног класицизма Константина Кавафија, Валеријеве и Камијеве медитеранофилије у Христићевим стихо-

²⁷ Јован Христић, *Тераса на два мора и друге истините приче*, Филип Вишњић, Београд, 2002, стр. 118.

²⁸ Јован Христић, *Тераса на два мора и друге истините приче*, Филип Вишњић, Београд, 2002, стр. 123.

вима и есејима ствара једну нову традицију која до сада није била формирана или бар наговештена у српској књижевности. Само средиште у географском и темпоралном смислу је управо то, како и топоним каже, „средоземно“ подне које води у саму суштину Бића. Христић дефинише тај тренутак: „У Подне, у заслепљујућој светлости Сунца, све постаје Једно, и ми се нађемо у 'блиставо белом бићу' Парменидовом, целом округлом, у коме нема ни пукотина, ни празног простора, у коме смо „свуда од средишта подједнако далеко“.²⁹ Христићеве песме инспирисане морем, Срдоземљем и подневом као тренутком самог бића, али пуне чулности су подстакнуте чежњом ка сусрету са животним које измиче ученим расправама и ерудитивном у његовој поезији. Управо жеља да се формира тај осећај склада и мере духовног и чулног откривеног у звучном, визуелном и тактичном доносе меланхолију савременог интелектуалца. Презасићеност на крају једног века и миленијума знањима, искуствима и све апстрактнијим остварењима у литератури налазе свој спас у аутентичности изворног доживљаја, реминисценцијама мора, лета и љубави. Насупрот естетици ружног која је доживела врхунац у 20. веку у свим видовима културе и науке Христић и Лалић трагају за естетиком лепог коју смо заборавили у „хиперборејским зимама и маглама“ пледирајући за медитерански спој духа и тела, опажајног и сазнајног које реактивира наслеђа класичне уметности. Класична везаност за чулно и конкретно је та „друга традиција“, тражена у Валерију, Кавафију и Медитерану као средишту у географском и културолошком смислу. Сфера утицаја, компарација и све „злоупотребљенијег“ интертекстуалног приступа отвара обресе те „друге традиције“. Док је Миљковић ту традицију реактивирао кроз античку књижевност и филозофију, Иван В. Лалић и Јован Христић ту традицију налазе на Медитерану у њеним богато сложеним налагама културе и религије. Спуштајући се низ вертикалу културолошког они су стизали до античких митова, филозофије, Византије као литерарне и историјске константе остварујући кроз алузије и реминисценције, цитатима и осталим интертекстуалним релацијама свој Цариград и Александрију. То је та „друга традиција“ откривена на Средоземљу, у његовим европоцентричним коренима и лепоти мора, његових обала и метафизици чулног доживљаја летњег поднева.

У поеми „Mezzogiorno“ Христић пева о подневу и лету као симболу зенита људске егзистенције у коме се открива суштина. Иван В. Лалић³⁰ је у есеју о Јовану Христићу приметио да „Mezzogiorno“, подне у апотеози и у јукстапозицији са вечери пева мудрост озбиљног лета, пева у лирској синтези „златну страст постојања и благу мудрост нужности.“ Препознатљиви мотиви мора, лета, Сунца и поднева су заједничке нити Лалићевог „Лета“ и

²⁹ Исто, стр. 119.

³⁰ Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, *Дела Ивана В. Лалића*, књ. 4, Београд, 1997, стр. 125–134.

неких његових каснијих песама („Никад самљи“, „Подне“) и Христићевог „Mezzogiorna“. Лалић у есеју о Јовану Христићу из 1996. године каже да је трагање за једном „другом традицијом“ постао заштитни знак најистакнутијег крила модернизма педесетих у атмосфери у којој Зоран Мишић пледира за „сопствену митологију“ и уводи неке кључне појмове као што су „универзалност националних симбола“ или „митска свест“. То осећање традиције Христић и Лалић налазе на Медитерану, коренима грчке културе, „традицији свих традиција“ и наравно специфично медитеранским мотивима лета, мора и сунца. Христићева централна метафора оствариће се у биному море-лето, приметиће Лалић говорећи, вероватно и истовремено и о свом односу према овим мотивима који су део те „друге традиције“. Христић већ у првом стиху наговештава чежњу за летом: *„Најзад озбиљно лето после лењог пролећа“* у коме се опева *„златна страст постојања“* и *„блага мудрост нужности“*. И опет подне (Mezzogiorno) као савршени тренутак спознавања самог Бића где се рађа „безвремени тренутак слободе“. У том средишњем тренутку док се завршава пролеће и једно јутро прелази у савршено подне, лирско ја наслућује вече као тренутак мудрости у коме се смирују преморена чула. У тој пловини дана, равнотежи светлости и мрака у медитеранском окружењу песничко ја наслућује као и Христић у есеју „Тераса на два мора“, као што смо већ навели да се у подне налазимо у „блиставо белом Бићу“ Парменидовом јер све у том треутку постаје једно цело. Трен у коме престају све дволчности, само се још покрети мора чују у том стапању подневног средоземног Сунца и морске пучине Христић каже: *„Истино света, бацам се у дубине да бих те дозвоао,/Светлост се растапа, море трепери светлошћу,/Где су елементи, где ватра, где ваздух, где земља?/Тонемо ли у море, или се светлост склапа изнад нас?“* Тако подне бива метафора уједињених естетичких и чулних доживљаја, стопљених у једно цело у савршено у тренутку када се казальке поклопе јер је *„Подне час у коме све стаје, као и људско срце што зна да за тренутак стане, прескочи један откуцај и онда настави да ради.“*³¹ Тренутак у коме се уједињују Сунце и море, љубав и сазнање, дамари нагонског и узвишене сфере разумског о којима је једини пре Лалића и Христића певао Душан Матић у песми „Море“: *„Спаваш данас, густа лепото лета/зриш у срцу августа/као жена која је познала да љубав је /све и пепео и опет неисцрпна/ жар што га први дах распири...“*, а у следећој строфи море је у „дијамантском складу“ са светлошћу подневног Сунца на Медитерану: *„Спаваш, густа лепото лета/о ти заслепљујући недогледу/сјај до сјаја, сјај у сјају/амбис до амбиса, амбис у амбису/Сви крици бродоломника у теби су изједначени/и смирени данас у твом излишном дијамантском складу.“* И у Матићевом „Мору“ налазимо бонацу и зрело грождје, чокоте, игру светлости и сенки у каменим уским улицама Средоземља и лепоту, апсолутну у својој бесмислености људског

³¹ Јован Христић, *Тераса на два мора*, Филип Вишњић, Београд, 2003, стр.119.

пропадања. Док Матић поетичким средствима једне друге песничке школе обликује у мору – жени – љубави – сазнању једну од најлепших песама српске поезије, Христић несумњиво на трагу Матићеве песме развија и прастари мотив руже као симбола пуноће, остварења љубави платонске и плотне. Матић каже: „*О ружо слатког ужаса, о ружо несварене одсутности, о сита ружо ужаса/о дивља ружо помешане крви/дан, а нема дана/ноћ, а нема ноћи/звезде и крвоток угашени.*“ Док Христић у „*Mezzogiorni*“ пева: „*Ружо раног ветра, бледа ружо светлости,/Светлости без извора, без сенки, прва или друга суштина,/Ружо мудрости,/Чедна ружо страсти на орошеним палубама,/Ружо сна.*“ Потом на још неколико места у истој песми Христић говори о „*ружи раног ветра*“, „*ружи бледе светлости*“ и у последњем стиху о „*ружи сна*“. Изеђу Матићевог мора коме песнички субјект саветује сан „*Спавај, пијана од заборава*“ или „*Боље спавај/Не смеј се кад заволиш што ниси знала да ћеш заволет...*“ или опева уснуло море, лепоту лета, жену: „*Спаваши густа, лепото лета.*“ и Христићевог сна који почива у ружи, одвија се дискретна интертекстуална релација на нивоу алузија и асоцијативног третирања подтекста. Међутим, прави подтекст Христићеве песме се налази у Валеријевом „Гробљу крај мора“. То се показује као прави пут за интертекстуалну анализу. Матићево „Море“ је алузија, далеки одјек текста једне књижевне баштине. „*Mezzogiorno*“ и Валеријево „Гробље крај мора“ као песме поднева, временске одреднице саме средине која доноси равнотежу заснивају се на истом мотиву који доноси разнолике облике третирања. Тако је Христић танспонованем мотива поднева из круга европске, француске поезије изабрао своју „другу традицију“ концентрисану на море, Сунце и Медитеран. У Валеријевој песми „Морско горбље“³², како гласи превод Коље Мићевића већ први стихови доносе атмосферу подневног Сунца и пучине: „*Тај кров мирни, куд ходају птице,/кроз борове трепти, кроз гробнице;/ту праведно Подне зда од плама/ море, море, вечито понова!*“ Откривање вечног у подневу и његовој метафизици је семантички оквир Валеријеве песме која се рађа као обрис у Христићевом „*Mezzogiorni*“. Потом мотиви сна као оностраног и сазнајног из Матићеве и Христићеве песме проналазе извор у стиху: „*Време искри а Сан је спознаја.*“ у Валеријевом „Гробљу крај мора“. Тако Христић полазећи од основних семантичких линија својих претходника бира сопствени песнички израз који класцистичким поетикама мере и склада открива „златне страсти сунца“ које потврђују постојање лирског ја где нема граница већ „непоновљиво ништавило“ у стопљености камена покрај мора и наог тела. Зато интертекстуалне везе постају подстицај и могућности за нову песничку слику и аутентичан поетски израз, а у контексту трагања за „другом традицијом“ један од извора те лично биране традиције.

³² Пол Валери, *Поезија*, превод: Коља Мићевић, Свјетлост, Сарајево, 1990, стр.127–133.

Песма „Елпенор“ која је настала 1968. године штампана је тек у Лалићевој претпоследњој збирци *Писмо*. Митски мотив Елпенора Лалића је опседао у раној и средњој фази стваралаштва. Мотив митског јунака, Одисејевог пратиоца, који је пијан заспао на тераси Киркине палате, а потом у полусну скочио са оgrade хитајући да стигне на Одисејеву лађу те тако потпуно бесмислено изгубио живот, био је врло често тема Лалићевих песама. Ова песма на трагу те „друге традиције“ развија мотив смрти поред мора. „Елпенор“ је песма у сонетном облику где је Лалић на основу митских реминисценција у своју песму уградио мотив јунака, пијанства и готово сулуде смрти поред мора. Лик мртвог Елпенора за Лалића је у интертекстуалном приступу овој песми само подстицај за сусрет песничког субјекта са смрћу обесног младића и темом смрти поред мора. Смрт и море код Лалића су блиски појмови и само потврђују концепт медитеранске митологије о Сунцу, мору и смрти.

Српски неосимболисти, а пре свих Иван В. Лалић и Јован Христић су показали како је модерно бити „класичан“ и „традиционалан“ и како те особине припадају елитним песницима друге половине двадесетог века. Песнички опуси Ивана В. Лалића и Јована Христића употпуњени њиховим преводилачким радом указују на саме врхове српског песништва у коме су спојени ерудиција и таленат. Код Ивана В. Лалића можемо видети тај срећан спој полиглотизма, осећања за традицију, њеног уткивања у ново поетско остварење и успешног есејистичког рада. Античка култура у раним Лалићевим и Христићевим песмама пример је сложених интертекстуалних релација које су на високом естетском нивоу. Наслеђа класичне књижевности и формирање медитеранске митологије (Сунце, море, обале, путовања, подне, смрт) у поезији Ивана В. Лалића и Јована Христића су доказ европоцентричности српског песништва и културе.

Svetlana Šeatović-Dimitrijević

TRACING THE „OTHER TRADITION” IN THE POETRY OF JOVAN HRISTIĆ AND IVAN V. LALIĆ

Summary

This work analyses the phenomenon of the „other tradition”, defined by Jovan Hristić, and found in his poetry and in the oeuvre of Ivan V. Lalić. The other tradition is discovered in the notion of the Mediterranean, the geographical and cultural heritage both poets have incorporated into their texts. The motifs of the sea, its oppositeness and totality, of the sun and the noon are revealed through a comparative analysis of Hristić’s and Lalić’s poetry, and then by a comparative and intertextual interpretation of the same motifs in the poetry of Konstantin Kawafi, Paul Valéry and Dušan Matić.

PALONE DAVIDE (Bari)

Fortunati espedienti narrativi (Tišma e Poe)

APSTRACT: La ricezione delle opere di a. Tišma, speciale *L'uso dell'uomo*, è obato da sempre un fattore importante nel circolo culturale italiano. L'intreccio del romanzo *a* porta indietro al tempo della Seconda guerra mondiale a Novi Sad, mentre tre giovani studenti di liceo sono testimoni dell'arrivo dei nazisti e della morte della loro maestra di lingua tedesca. Il fatto collegante ha i ragazzi e la maestra è il suo diario, che accompagnerà le vite delle vittime future fino alla conclusione del romanzo. Alcuni scrittori famosi usano le stesse forme letterarie (diari, lettere, appunti) tra gli altri E. A. Poe, nel suo racconto *La lettera perduta*. Il diario e la lettera hanno la stessa funzione nell'opera di Tišma e di Poe: l'uno e l'altra hanno il suo ricevitore, sono di cruciale importanza per l'intreccio e strutturano il corso degli eventi più importanti nel testo. La vita dei personaggi dipende dal diario e dalla lettera, non inversamente. Trancite il diario e la lettera il destino governa i protagonisti come una vis maior, dal principio alla fine, la funzione di dipendenza completa. Imponendo questi oggetti nei testi e tanto, importante, che senza di loro sarebbero meno rilevanti e meno famosi.

PAROLE CHIAVI: Tišma, Poe, *L'uso dell'uomo*, diario, lettere, Novi Sad, La seconda guerra mondiale, „The purloined letter”, Dupain, Parigi.

Quando Carlo Feltrinelli, all'indomani della scomparsa dello scrittore serbo Aleksandar Tišma (16-02-2003), aveva pronunciato la seguente frase: „Sono onorato di aver avuto (e di avere) la possibilità di pubblicarlo e di farlo apprezzare in Italia.“, aveva ben chiaro in mente la potenza narrativa di uno dei più degni esponenti della letteratura serba contemporanea.

Tišma, serbo di Vojvodina, romanziere dal sangue magiaro ed ebreo, vissuto quasi per un'intera vita a Novi Sad, è uno dei pochi letterati che ha dipinto con freddezza e profonda riflessione – senza sbavature, diremmo! – le drammatiche vicende che gli ebrei slavi (e non solo) hanno vissuto sulla propria pelle durante la seconda guerra mondiale.

Per i più scettici, non pochi, o per coloro i quali non hanno ancora avuto la possibilità di conoscere questo scrittore (in realtà pochissimi) è bene ricordare alcune delle sue opere più importanti.

Il pubblico Italiano ha apprezzato e con grande interesse continua a stimare romanzi quali „*L'uso dell'uomo*”¹, „*Il libro di Blam*”² o le raccolte di Racconti „*Scuola di empietà*.”³

„*L'uso dell'uomo*” (pubblicato in Jugoslavia nel 1976 dalla casa editrice Nolit, con il titolo „*Upoteba čoveka*”) è sufficiente ad avvalorare le tesi di chi sostiene che la brillantezza narrativa dell'autore in questione – dai contenuti crudi, veri e pieni di pathos – non conosce tregua, né alti e bassi, né tanto meno presenta qualcosa da invidiare a scrittori balcanici del calibro di Ivo Andrić o Miloš Crnjanski.

Nel 1988 la casa editrice italiana Jaca Book affida a Lionello Costantini, grande conoscitore della lingua serbocroata e di tutto ciò che ruota attorno al mondo della slavistica, la traduzione di questo romanzo premiato innumerevoli volte dalle giurie jugoslave: basta citare il premio *NIN-ova nagrada* (rivista belgradese, punto di forza degli intellettuali serbi), consegnatoli nell'inverno del 1977.

Per la prima volta i lettori italiani si trovano dinanzi alla rappresentazione di quella che senza dubbio è chiamata la nuova generazione di scrittori jugoslavi.

Far percepire le opere, i pensieri e le culture che rappresentano gli scrittori serbi o croati o sloveni, da parte della critica italiana specializzata è sempre stata una prerogativa che raramente ha trovato la strada spianata.

Il palato „fine” del lettore del Bel Paese accetta con titubanza la produzione letteraria di autori balcanici forse perché la poca informazione o la perseveranza nel tener serrati gli occhi di fronte a questo mondo (nello specifico: il mondo *letterario* serbo) spinge noi italiani di cultura a non voler confrontarci con opere eccezionali come quelle del Tišma.

Fortunatamente, alcuni impavidi (sia da una che dall'altra parte dell'Adriatico) spingono i miei connazionali, con perseveranza e ricercatezza, alla lettura di un mondo che se non altro resterebbe nella memoria solo per le drammatiche vicende che le televisioni degli anni '90 hanno trasmesso a milioni di persone: la letteratura dell'est europeo – prima su tutte quella dell'ex Jugoslavia – giorno dopo giorno trova sempre più spazio nelle librerie italiane.

Dopo quasi vent'anni dalla pubblicazione de „*L'uso dell'uomo*” in Italia, ancora oggi – con grande soddisfazione – nelle biblioteche e nelle librerie circolano copie di questo romanzo partorito dalla mente di un autore che come Jovan Delić (grande amico di A. Tišma) ha già ricordato: *è un maestro nei titoli*⁴.

Upotreba čoveka. L'uso dell'uomo.

¹ Tišma Aleksandar, *L'uso dell'uomo*, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 307, trad. a cura di Lionello Costantini.

² Tišma Aleksandar, *Il libro di Blam*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 221, trad. a cura di Ines Olivari Venier.

³ Tišma Aleksandar, *Scuola di empietà*, Roma, E/O, 1989, pp. 134, trad. a cura di Lionello Costantini.

⁴ Jovan Delić, [...] *on je majstor naslova*, [...], da *Rane pripovjetke Aleksandra Tišme*, in „*Povratak miru Aleksandra Tišme*”, Matica Srpska SANU, Novi Sad, 2005.

Al di là di un titolo dai tratti indecifrabili, il lettore è quasi *costretto* a domandarsi quale sia quest'uso improrogabile che grava sull'uomo, soprattutto se l'essere umano è quello vissuto nella Novi Sad del secondo conflitto bellico, vittima della follia nazista, dei rastrellamenti, delle persecuzioni e alla fine dei campi di sterminio.

Tišma ci riporta al Gennaio del 1943, quando le truppe tedesche – con l'ausilio di quelle magiare – irrompono nella tranquilla ed ovattata cittadina percorsa dal Danubio portando orrore, disperazione e fiamme. Le stesse fiamme che circondaeranno i giovani protagonisti dell'opera nel momento in cui bruceranno l'ultimo solido ricordo di quell'angosciante periodo: il diario segreto della loro maestra di tedesco.

Due ragazzini ed una fanciulla vivono la fine degli anni trenta tra le prime esperienze adolescenziali e le lezioni di lingua tedesca tenute da una debole (sia fisicamente che dal punto di vista emotivo) insegnante arrivata da un paesino della Germania hitleriana col solo proposito di dimenticare le delusioni di un matrimonio fallito con un dongiovanni croato.

Milinko Božić, Sredoje Lazukić e Vera Kroner. Ecco i nomi di questi tre giovani serbi che descrivono meticolosamente la Jugoslavia del tempo.

Milinko, che vive con la madre, patisce una vita di stenti e di privazioni concedendosi però la gioia di un libro, magari di una enciclopedia (come quella Britannica), Sredoje – invece – figlio della tipica famiglia serba tradizionale e tradizionalista, con un padre dal forte spirito patriottico ed una madre che ha come caratteristica principale la tristezza del suo viso. Vera Kroner, figlia di una famiglia benestante di origine ungherese e di religione ebraica, costantemente in conflitto con sé stessa prima e con il resto del suo mondo poi, proprio perché è una ragazza dalle mille sfaccettature, dalle mille culture e dal sangue contaminato: non vi sono dubbi è la Jugoslavia che tra qualche anno, dopo la cruenta guerra sorriderà, piena di speranze, all'arrivo del maresciallo Tito.

Ma prima di Tito, l'orrore del Nazismo. Bussa alle porte dei tre giovani serbi nel momento in cui *Fräulein Drentwenscheck*, la maestra di tedesco, muore dopo una fallita operazione alla cistifellea.

I tre, che nel frattempo sono divenuti una coppia più l'amico (Vera e Milinko vivono una fatalistica storia d'amore) fanno visita alla maestra il giorno prima che ella esalerà l'ultimo respiro.

Fräulein, stanca e moribonda, con le ultimissime forze che le rimangono, confida a Vera la presenza del suo diario segreto. Prega la giovanissima ebrea di recarsi in casa sua per prendere il diario e distruggerlo.

Vera glielo promette. Alla morte della loro maestra, la protagonista si precipita a casa dell'insegnante tedesca, e ancora sconvolta per l'accaduto stringe tra le mani tremanti quel diario tipico delle bimbettoni con la copertina rigida. A casa, sotto le coperte lo legge con fortissima curiosità e turbamento, si pone numerose domande ma non ottiene alcuna risposta: solo con la fantasia può immaginare il fantomatico compagno di Anna Drentwenscheck che prima la seduce e poi, dopo aver sperperato l'intero patrimonio, la porta sul lastrico e la abbandona.

Alla conclusione del diario giunge per Vera il momento di esaudire l'ultima volontà della donna. Ma la ragazzina è scettica a riguardo. Ella si chiede: come distruggere l'ultimo oggetto che ha la forza di tenere vivo nella memoria il ricordo di Fräulein? È vero che il diario non è in grado di dipingere i personaggi che sono celati al suo interno ma una forza strana e potente spinge Vera Kroner a nascondere il quadernetto nell'armadio bianco della sua cameretta.

Il tempo passa e la Germania tiene sotto pressione l'Europa intera e mette in ginocchio la Jugoslavia.

Milinko è partito per difendere la sua terra, non per un senso patriottico bensì per realizzare il suo sogno di pace (più che fra i popoli, una pace interiore), Sredoje al contrario, segue forzatamente suo padre e suo fratello, gira per le montagne slovene e sfrutta con malignità la forza ed il fascino della divisa dell'Esercito di Liberazione Nazionale. Vera Kroner, con la famiglia intera viene deportata ad Auschwitz. Il destino, malvagio e spietato, le fa perdere tutti i suoi cari e lei al termine della guerra risulta essere una delle poche persone *fortunate* a far rientro a casa.

Quale casa? La sua è caduta a pezzi e messa sottosopra. Se ne rende conto Sredoje al suo ritorno trionfante in una Novi Sad ebbra di gioia dove si respira il desiderio di libertà che le giovani donne della Vojvodina elargiscono ai propri soldati. Lazukiæ passa „casualmente” dall'abitazione della fanciulla, entra senza rendersene conto nella stanza di lei, sfoglia alcuni libri di scuola e posa gli occhi sull'armadio bianco semi aperto. Trova il diario e a metà strada tra la paura e la quiete per aver ritrovato – finalmente – un qualcosa che lo riporti indietro nel tempo, all'infanzia „semi” felice, infila sotto il suo cappotto di soldato l'oggetto che anni prima era appartenuto alla signorina Anna Drentwenscheck.

Milinko giace come un vegetale in un ospedale militare mentre Vera e Sredoje si innamorano. Ma la freccia non è stata scoccata da Cupido. No, l'artefice del loro avvicinamento è proprio il diario.

È un periodo di pace apparente. Vera e Sredoje dopo mesi di convivenza e di assidua ed ossessionante lettura del diario decidono di separarsi. Lei parte per la volta della Germania, per seguire sua madre (sposatasi con un tedesco!), lui abbonato a sé stesso, alla ricerca del suo *Io* smarrito sin dalla fanciullezza.

A questo punto è arrivato il momento di dare alle fiamme il libricino di Fräulein: „*le fiammelle lambiscono le pagine, scivolano sulla copertina, che si accartoccia e annerisce, si fondono in un'unica fiamma rossa e gialla che divampa e si slancia in alto, per attenuarsi poi pian piano, calare, tremolare e scomparire, lasciando dietro di sé soltanto un pugno di brace e cenere.*”⁵

Molti sono i romanzieri che riportano nelle loro opere diari misteriosi, lettere segrete e quantaltro racchiuda in sé la forza della scrittura, delle emozioni recondite e di affascinanti rappresentazioni pittoriche e fantasiose.

⁵ Tišma Aleksandar, „*L'uso dell'uomo*”, p. 306.

Per alcuni scrittori, questi oggetti sono soltanto un gioco stilistico che essi propongono per il gusto di coinvolgere maggiormente il lettore. Per altri, tuttavia, i diari o le lettere sono la forza centrifuga che avvolge con violenza i protagonisti, li dirige come marionette o sono – in realtà – l'unico *protagonista* della trama. Non ci sbagliamo se a quest'ultima categoria annoveriamo la famosa „*Lettera rubata*”⁶ del maestro del thriller Edgar Allan Poe (1809-1849).

Due autori totalmente lontani – e cronologicamente e dal punto di vista delle tematiche – l'uno roso dall'alcool, da quella *pazzia creativa* che tanto lo ha consacrato al mondo della letteratura poliziesca, l'altro più sobrio, attento ai contenuti del suo tempo, alla sua cultura ed origini, con il fine primario di dare al lettore (e perchè no, anche a sé stesso) dei moniti, disegnando un quadro, quello degli ebrei serbi inghiottiti dall'olocausto, con il proposito di dare loro un riscatto, anche se la vita che „sopravvivono” egli ed il suo popolo – ed in cuor suo, A. Tišma ne è estremamente consapevole – ha alla base l'amaro sapore della sconfitta e del vuoto esistenziale.

Per una serie di analogie, il diario di Anna Drentwenscheck racchiude le stesse funzionalità della lettera grazie alla quale un uomo dell'aristocrazia parigina Dupin, già protagonista di altri due racconti: „*I delitti della Rue Morgue*”⁷ e „*Il mistero di Marie Roget*”⁸, risolve un caso di omicidio tutt'altro che semplice.

Così come è il mistero che avvolge nell'oscurità il coniuge *scialacquatore* della Signorina Drentwenscheck, ancor più torbido è il caso che il prefetto parigino è venuto a portare nello studio di Dupin, interrompendo un'innoqua e stanca conversazione – sull'imbrunire – tra il protagonista della novella ed il suo fido aiutante che per grandi tratti ricorda il Watson di Arthur Conan Doyle. Nella Parigi che rimanda alla Londra elisabettiana, un ministro della regina ha rubato una lettera pericolosa di proprietà di quest'ultima. Il contenuto della lettera, così come quello del diario, è chiaro solo a due personaggi: la regina ed il ministro, Fräulein e Vera Kroner.

Il ministro se ne appropria per ragioni diplomatiche e di interessi, Vera riceve il diario per volontà (ultima) della sua insegnante.

Entrambi gli oggetti presuppongono un destinatario. Il vero ricevente del diario non è l'ex marito della maestrina né tanto meno la donna stessa. Il diario è indirizzato alla giovane fanciulla. Ella risulta essere l'unica persona che ha ottenuto il *permesso* di venire a conoscenza della presenza segreta del quadernetto, senza però dimenticare che il motivo principale è stato la morte della „Fräulein” Anna.

Tuttavia, il ministro sfrutta la lettera per arrivare ai suoi fini speculativi. L'intento di Vera è solo ed esclusivamente *puro*. L'unico proposito che ha è di custodire

⁶ Poe Edgar Allan, *The purloined letter*, 1844. Pubblicata per il pubblico italiano con il titolo „*La lettera rubata*” in *Racconti*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2003.

⁷ Poe Edgar Allan, *The murders in the rue Morgue*, 1841. In Italia edito dalla Collana Specchi, Bruno Mondadori, Milano.

⁸ *The Mystery of Marie Roget*, 1850.

il diario come un'oggetto che aiuti la sua memoria a ricordare la figura della donna tedesca.

Il fato (dei personaggi del romanzo e della novella di Poe) è strettamente collegato a questi due simboli che si muovono liberamente ed agiscono nelle rispettive opere con disinvoltura, senza domandare permesso allo scrittore e poi al lettore, nessuno è in grado di *sfiorarli* e non possono essere *impigliati* in alcuna rete.

Solo la freddezza logica dello scrittore di Boston, Poe per l'appunto, fa sì che la lettera venga „fortuitamente” rinvenuta a casa del *colpevole*. Mentre il diario, che come simbolo non cela nulla di torbido, né di cupo, si adagia docilmente tra le mani della ragazzina. La lettera nasconde un peccato, il diario – al contrario – uno stato di angoscia ma anche di liberazione finale: stato d'animo che risplende nel momento in cui egli stesso *consente* la lettura dei suoi contenuti agli occhi ed al cuore di Vera Kroner.

Dupin rinviene la lettera poiché quest'ultima non è mai stata celata, è rimasta durante tutta la narrazione sotto i suoi occhi, quelli del ministro ed ironicamente dinanzi alla vista del lettore. La lettera denota quasi un gesto di *spavalderia* mentre il diario della signorina (*Gospođicin dnevnik*) nasconde la sua presenza poiché ha tutti i connotati per essere definito *docile* e *mesto* ma allo stesso tempo così pieno di impeto, per ciò che concerne i contenuti ricchi di voluttuosità e avvolto in uno stato di patimento cronico.

L'aspetto che più accomuna la lettera di Poe e il diario di Tišma che per la cronaca, come lo stesso autore ha dichiarato⁹, è un quadernetto realmente esistito, rinvenuto da ragazzino nello stesso modo in cui Vera lo custodisce tra le mani nelle pagine dell'opera, è che entrambi non vivono in funzione dei personaggi, viceversa.

Paradossalmente, *attirano* – a mo' di calamita – tutti gli eroi dei due libri. Vera ed il ministro ne sono succubi. La giovinetta (appunto perché ancora immatura) lo legge quasi come se fosse un „romanzo rosa” e rimane sconvolta ed ammaliata. Il ministro francese, frutto del genio sregolato ma lucidissimo di E. Poe, subdolamente si appropria della lettera col fine di screditare la moralità e la politica della regina d'oltralpe. Nella descrizione di Dupin, per mano dello scrittore americano, il ministro dopo essersi presentato nello studio regale „...con occhi di lince *scorge immediatamente la lettera, riconosce la calligrafia che ha scritto l'indirizzo, osserva la confusione del personaggio a cui la lettera è indirizzata, e scopre il segreto.*”¹⁰

Anche Vera scopre il segreto (i segreti per esser precisi). *Osserva la confusione* e la disperazione della propria giovane insegnante, segue le righe che si susseguono nel diario per mezzo di una *calligrafia* che mette in risalto l'animo disperato di chi lo scrive. Perfino gli occhi della ragazzina sono come quelli di una lince ma di

⁹ Vladimir Stojšin, *Upotreba romana* da *NIN-ov roman godine „Upotreba čoveka”*, NIN, Beograd, 30.01.77, XXVII; 1360, p. 28.

¹⁰ Poe Edgar Allan, *op. cit.*

gran lunga lontani da quelli del ministro. Gli occhi di quest'ultimo, pieni di malizia e furberia mentre gli occhi adolescenziali della protagonista principale de „*L'uso dell'uomo*”, avvolti dal puro desiderio di conoscere più a fondo i timori che avevano leso psicologicamente e dal punto di vista fisico la già esile maestrina.

Nel momento in cui leggiamo la descrizione dei due oggetti non possiamo fare a meno di constatare che denotano un'imbarazzante somiglianza: forma, materiale ed importanza che lasciano impassibili chiunque li abbia sottomano. Il diario è un comunissimo *quadernetto oblungo con la costola rigida, con una rossa copertina ruvida che sembra di serpente*¹¹ nonché misero *libricino di bilanci* che parla di *uscite ai cinema, amori irrealizzabili, un enorme numero di date ed innumerevoli invocazioni a Dio*.¹²

La lettera: [...] *molto sporca e spiegazzata, quasi strappata in due, proprio nel mezzo* [...], [...] *recava un grande sigillo nero, dove erano impresse in bella evidenza le iniziali di D**** [...] ¹³

Nel momento in cui il romanzo è in pieno svolgimento, il lettore si ritrova al fianco di Sredoje Lazukiæ mentre – tornato a Novi Sad con l'esercito trionfante – si dirige verso l'abitazione distrutta di Vera Kroner e dopo pochi brevi minuti posa lo sguardo distratto sul diario di Anna Drentwenscheck. *Distrattamente*, anche l'eroe della novella *posa i suoi occhi su un insignificante portadocumenti*. Alcuni righe più tardi e Dupin farà il rinvenimento della misteriosa „*Lettera rubata*”. Ci traiamo in inganno se pensiamo che entrambi gli scrittori abbiano realmente fatto rinvenire in maniera del tutto casuale sia il diario che la lettera. Il giovane personaggio del romanzo si fa guidare dal suo istinto, egli è sicuro di torvare *un qualcosa* che lo riporti dalla donna che desidera (che ama, forse no!), Sredoje ed il diario si cercano durante tutta la narrazione e al culmine di questa passionale – ed ossessiva – ricerca, la loro strada si unisce. Strada che conduce a Vera Kroner.

La psicologia dell'investigatore *amatoriale*, Dupin, riporta a quella che è la finta sbadataggine di Lazukiæ: munito di occhiali scuri per osservare e non essere osservato (Sredoje, con la divisa militare, per far parte della „folla” felice per la liberazione della Jugoslavia), „*come per caso, capita al palazzo del Ministro*.”¹⁴

Qui i sentieri paralleli dell'investigatore parigino e del *soldatino* di Novi Sad si dividono per sempre. Il primo svela il mistero della lettera: un caso troppo facile, stando alle parole del protagonista. Sredoje, invece, cerca Vera Kroner per farle dono del diario, per leggerlo insieme dopo le notti passionali che li accomunano.

La „fine” che attendono i rispettivi elementi – banalmente – è la più attesa. La lettera viene consegnata all'ispettore della questura parigina per essere analizzata ed usata contro il ministro corrotto. Il diario si perde nella sua stessa cenere in un secchio di ferro: dopo essersi spenta „la fiamma del desiderio” tra i due protagoni-

¹¹ Tišma Aleksandar: *op. cit.* p. 2.

¹² *Op. cit.* p. 288.

¹³ Poe Edgar Allan, *op. cit.*

¹⁴ Poe Edgar Allan, *op. cit.*

sti, si spegnerà anche l'ultimissima fiammella (cioè il ricordo) del diario di Anna Drentwenscheck che ha unito le vite di protagonisti allo sbandò, in un periodo storico *nero* per l'umanità intera, dove gli ideali ed il senso della vita vengono sopraffatti dalla follia spietata del Nazismo.

Se da un lato la fine del diario e quella della lettera viaggiano nella stessa direzione, al concludersi dell'opera dei rispettivi letterati – invece – il lettore prova stati d'animo ben diversi ma non per questo bisogna lasciarsi trarre in inganno concludendo „affrettatamente” che ci si trova dinanzi a due generi narrativi del tutto estranei l'uno all'altro: su questo non vi è alcun dubbio.

Tuttavia, quando concludiamo la lettura della breve novella, proviamo uno stato di soddisfazione nel vedere svelato il mistero, l'enigma che Dupin scioglie con estrema sagacia e siamo ancor più contenti quando vediamo il ministro pagare per i propri misfatti. Contrariamente, chiudendo il romanzo di Tišma, restiamo sconvolti nell'ammettere a noi stessi che la terribile realtà racchiusa nel libro tocca l'apice proprio con la stesura dei contenuti del diario. Per mezzo degli occhi di Vera Kroner, il lettore *legge* (oltre a date ed invocazioni a Dio) nell'animo di un essere umano stravolto dal dolore. Questo suo patimento che certo non ha nulla a che vedere con il dolore sofferto dagli ebrei, parimenti ci lascia particolarmente turbati.

La lettera ed il diario hanno lo stesso ed identico ruolo: quello di plasmare il destino, il comportamento, azioni e conseguenze di ogni personaggio che viene a contatto con essi. Due oggetti che „quotidianamente” abbiamo a portata di mano, sono muniti di una forza così grande da poter *condannare un alto Ministro di corte o far innamorare due giovani sopravvissuti al totale “non senso” della guerra* o nel peggiore delle ipotesi: *contenere* in poche pagine ingiallite *l'intera esistenza di una persona*.

Gran parte del „lavoro” è frutto delle menti geniali degli scrittori che hanno deciso di dare una sì grande importanza ai due oggetti in questione, unici in grado di tenere ad un alto livello la narrazione di entrambe le opere. Ad esempio, è facile domandarsi: se non fosse mai esistito il diario all'interno del romanzo „*Upotreba èoveka*”, quale sarebbe stata la scintilla che avrebbe fatto scoccare l'innamoramento repentino tra i due giovani protagonisti di Novi Sad?

Stesso dicasi per Poe e la sua novella *proto-poliziesca*: avrebbe mai potuto Dupin occuparsi di un caso simile se al posto della lettera *rubata* avesse dovuto risolvere il caso andando alla ricerca di un fermaglio della regina?

Difficile dare una risposta, come ancor più arduo è immaginarci „*L'uso dell'uomo*” e „*La lettera rubata*” privi sia del quadernetto di memorie della maestra sia dell'epistola scritta dalla regina di Francia. Per un movimento a catena, mancando la lettera ed il diario, verrebbero meno tutti i protagonisti, le ambientazioni e la trama.

Concludiamo ricordando che vale decisamente la pena leggere le opere di Aleksandar Tišma, non solo per lasciarsi trasportare nel tempo, indietro sino alla seconda guerra mondiale né per capire, da una delle innumerevoli angolature, quello che è il *semplice, diretto e crudo* punto di vista di un autore serbo che assorbe e

patisce gli orrori del suo popolo trasmettendoli in ogni sua opera, bensì per il semplice gusto di poter trovare delle analogie (o solo semplici ed „apparenti” somiglianze) con qualsiasi illustre scrittore internazionale. Leggere Tišma, quella che è la sua idea di „uso dell'uomo” ed il diario che ogni essere umano custodisce gelosamente dentro di sé vuol dire anche capire Poe e la sua idea narrativa, il tutto facilitato da una *lettera* misteriosa che egli invia al lettore il quale, fino al momento dell'apertura di quest'ultima, è rimasto „sulle spine” nell'attesa di veder risolto il caso, come anche colui che ha letto „*Upotreba čoveka*” ed ha provato grande tensione nel leggere il diario di Anna Drentwenscheck cercando di scoprire il nome del suo ex coniuge che l'ha condotto alla morte.

Палоне Давиде

СРЕЋНА ПРИПОВЕДНА СРЕДСТВА (ТИШМА И ПО)

Резиме

Пријем дела А. Тишме, пре свега *Употребе човека* одувек је био значајан у италијанском културном кругу. Радња романа враћа нас у време Другог светског рата у Новом Саду, када три млада гимназијалца присуствују доласку нациста и смрти учитељице немачког језика. Предмет који повезује децу са наставником је њен дневник који ће пратити животе будућих жртава током заплета. Истим средствима: дневници, писма, белешке, служе се неколико познатих писаца међу којима се налази Е. А. По са својом приповетком *The purloined letter*. Код Тишме и Поа, дневник и писмо играју исту улогу: оба документа имају свог примаоца, одлучујућа су за радњу и условљавају ток најважнијих догађаја. Јунаци живе захваљујући дневнику и писму а не обрнуто. Судбина, преко дневника и писма, управља протагонистима као *vis major* од почетка до краја, потпуно потчињавајући главне јунаке. Функција ових списа у наведеним делима толико је важна да би без њих она била мање значајна и позната.

ТИЈАНА ТРОПИН (Београд)

Скривени цитати код Слободана Селенића

САЖЕТАК: У раду се скреће пажња на приметно али ненаглашено преузимање делова радова Ребеке Вест, *Црно јагње и сиви соко*, и Деане Лесковар, *Слике жалосних доживљаја*, у романима Слободана Селенића *Очеви и оци*, *Убиство с предумишљајем*, као и на Селенићево преношење сопственог текста из *Очева и отаца у Убиство с предумишљајем*. Такав поступак тумачи се коришћењем туђих текстова ради сопственог задовољства, без ослањања на ефекат читалачког препознавања цитата.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Слободан Селенић, *Очеви и оци*, *Убиство с предумишљајем*, Ребека Вест, *Црно јагње и сиви соко*, Деана Лесковар, *Слике жалосних доживљаја*, цитатност, интертекстуалност, плагијат.

Цитат се најлакше може дефинисати као дословно преношење туђег текста у сопствени. Данас, цитат се обично (у научним радовима обавезно) обележава наводницима, уз именовање аутора; та пракса је у ранијим раздобљима, од антике па до класицизма, била битно другачија. Није било неопходно навести име цитираног аутора а неовлашћено преузимање туђег текста није се посматрало као етички преступ. Блиска цитату је парафраза, недословно преношење садржине нечијег исказа; текст изворника је још увек препознатљив, али измењен у мањој или већој мери. Следи књижевна позајмица, преузимање постојећег мотива или форме и њихова употреба на нов и креативан начин. Следећи степен удаљености од изворног текста представљала би алузија, позивање на постојећи текст без његовог дословног навођења.

У данашње време се коришћење туђег текста без навођења извора не схвата нужно као плагијат, односно књижевна крађа. Не постоји јасно одређена граница између цитата и плагијата, али уколико писац у уметничком делу користи неуметничке текстове (историографске, публицистичке и сл.) као грађу, или наводи уметничко дело а очигледна је његова жеља да читалац препозна цитат, не говоримо о плагијату. Управо стога што се никада не може са потпуном извесношћу говорити о ауторовим намерама, врло је тешко квалификовати неки део уметничког текста као плагијат. Руководићу

се начелом које је формулисао Никола Милошевић током полемике о *Гробници за Бориса Давидовича*: „Да би се једно дело означило као плагијат, потребно је, најпре, доказати да се оно налази у *истој равни* са неким другим делом из кога је евентуална „позајмица“ учињена.“¹

У уметничкој књижевности цитат може имати разноврсне функције: користи се као потврда сопственог става туђим мишљењем, проширивање поља значења, као објашњење, али и за мењање контекста у ком се наводи, упућујући нас на ново или другачије читање.

Цитатност је термин који обухвата различите употребе цитата, пре свега у модерној књижевности. Она је једна од основних одлика постмодерне књижевности, у којој служи одвајању од класичног опонашања стварности; користи се пре свега у стварању мреже интертекстуалности, повезивања свих постојећих текстова у тзв. *интертекст*. Навођење цитата може бити ауторово разметање ерудицијом, али и сложена игра у којој се од читаоца очекује да идентификује неки мало познат цитат како би боље (или уопште) разумео функцију тог дела текста, порекло неког мотива или фразе. Та разиграност и позивање читаоца на активно читање текста, донекле на суделовање у стварању, такође је обележје постмодерног у књижевности, одступање од традиционалног прозног модела у коме је неодређеност, вишезначност текста нежељена а свака употреба страног текста мора бити јасно означена као таква, и где се претпоставља да ће у идеалном случају сви читаоци дати текст разумети на исти начин.

Слободан Селенић познат је као писац који припада реалистичком току српске прозе. Заправо, од првенца *Мемоари Пере Богаља*, преко романа *Пријатељи*, *Писмо-глава*, *Очеви и оци*, па до његовог последњег довршеног романа *Убиство с предумишљајем*, Селенић се на различите начине враћа теми пропадања грађанске класе у Србији након Другог светског рата. За разлику од доброг дела писца његове генерације (Киш, Пекић), он у својим делима не користи постмодернистичке поступке. Окосницу већине његових романа, од *Мемоара Пере Богаља* надаље, представља мање или више књижевно стилизован унутрашњи монолог главних ликова, а Селенић се усредсређује на подробен приказ њихове свести, често је користећи као призму кроз коју прелама кризне историјске тренутке. На први поглед, ретко се упушта у постмодерну игру интертекстуалног; рекло би се да делимични изузетак представљају два последња довршена романа, *Timor mortis* и *Убиство са предумишљајем*, који су писани у форми исповести, и дати као рукописи главних јунака, у које ови повремено уносе туђе документе, туђу реч.

Мање је познато, међутим, да Селенић у романима *Очеви и оци* и *Убиство са предумишљајем* скоро дословно наводи дуже одломке из књижевних текстова Ребеке Вест и Деане Лесковар.

¹ Никола Милошевић, „Шта јесте, а шта није плагијат“ у: Боро Кривокапић, *Треба ли спалити Киша?* Загреб, 1980, стр. 110.

Очеви и оци у неку руку следе традицију епистоларног романа: у њима се смењују унутрашњи монолог Стевана Медаковића и писма његове жене Елизабете. Та писма су номинално упућена њеној рођаци у Енглеској, али служе као својеврстан Елизабетин дневник; написана су на исквареном српском језику који се постепено мења одражавајући Елизабетино напредовање у учењу српског језика. Заједно, та два романескна тока представљају опис стања грађанског духа у Србији од 1918. до 1945. године и сукоб двеју различитих култура – енглеске и српске. Оквирна прича романа одиграва се двадесетак година касније, док Стеван врши рекапитулацију њиховог заједничког живота, али се са описивањем престаје после погибије њиховог сина Михајла на Сремском фронту, у априлу 1945.

Овај Селенићев роман могао би се навести као класичан пример романа психолошког реализма. Утолико више изненађује чињеница да је аутор у текст *Очева и отаца* са малим изменама унео више одломака другог књижевног дела. Реч је о познатом путопису Ребеке Вест *Црно јагње и сиви соко*.

Ребека Вест (заправо, Сесили Изабел Ферфилд), позната британска списатељица, боравила је у Југославији у више наврата – 1936, 1937. и 1938. године. 1941. објавила је књигу *Црно јагње и сиви соко*, која описује њено последње путовање кроз Југославију. У питању је врло обимно дело, изузетних литерарних квалитета, које спаја путописну прозу са популарном историјом и својеврсном, прилично неортодоксном, политичком теоријом. Како пише Весна Голдсворти у *Измишљању Руританије*, будући да су ставови Ребеке Вест одударали од оних послератне југословенске власти, књига се на српскохрватском појавила тек 1989. године, у преводу Николе Кољевића,² па и онда у драстично скраћеном облику.³

Селенић цитате из њеног дела у свој роман уноси без текстуалног или паратекстуалног коментара о њиховом пореклу – нити су означени као цитати, нити он било где наводи Вестову као свој извор. Не постоји никаква фуснота или белешка која би указивала на порекло појединих дужих одломака, датих на енглеском, у Елизабетиним писмима упућеним Рејчел Алкалај. Може се уочити минимално издвајање из околног текста, уколико унапред знамо страно, цитатно порекло ових одломака: они су дати на енглеском, али на енглеском су и други делови дијалога различитих Селенићевих ликова, и поједине фразе које користе Стеван и Елизабета. Није наодмет додати да у тренутку објављивања *Очева и отаца Црно јагње и сиви соко* није било преведено ни у ограниченом обиму у коме је сада доступно домаћој читалачкој публици.

² Сви наводи Ребеке Вест цитирани су у оригиналу према: West, Rebecca: *Black Lamb and Grey Falcon, A Journey through Yugoslavia*, London, 1977. као и према Кољевићевом преводу: Вест, Ребека: *Црно јагње и сиви соко: путовање кроз Југославију*. Београд, 1995.

³ Голдсворти, Весна: *Измишљање Руританије – империјализам маште*. Превод: Владимир Игњатовић, Срђан Симоновић. Београд, 2000, стр. 213.

Цитати Ребеке Вест нису ту да обезбеде аутентичност Елизабетиним реакцијама на српску средину, напротив. Селенић детаљно приказује тешкоће са којима се може суочити Енглескиња из више средње класе по долаку у предратни Београд – непознавање језика, несналажење у страном окружењу са другачијим конвенцијама, одбојност појединаца према њеном страном пореклу (конкретизована у лику Нанке, Стеванове старе дадиље). Како би што упечатљивије приказао Елизабетину 'другост', Селенић користи поступак очуђавања, преносећи њена писма написана рђавим, нестандардним српским језиком; тај поступак се ретко доследно спроводи у овако дугим текстовима, посебно када није у служби комичног или гротескног ефекта. Утолико су изненаднији нагли прелази у енглески, као у сцени када Елизабет препричава сусрет са „неком Енглескињом“ у Бечу, уз коментар да ће тај разговор пренети на енглеском, јер је на том језику и вођен. У почетку је то скоро дословно преношење дијалога са почетка *Црног јагњета*, када Ребека Вест покушава да објасни мужу своју фасцинацију Југославијом и Словенима.⁴

Ми смо, Стеван и ја, срели у Беч, за Нову годину вече, тамо били, једна Енглескиња која била је у Југославија, и одушевљена, све лепо, дивно. Она плакала је што њу наговорили да дезинфикује македонска чипка и халине, па они пропали су. Ми енглески разговарали смо, па то чу ти ја на енглеском речи:

– You must not think me stupid – she said to me – you cannot understand why I think these dresses important; you have not been there.

– Is it so wonderful there? – I asked.

– It is more wonderful than I can tell you – she answered.

– But how? – I said.

She could not tell me at all clearly.

– Well, there is everything there. Except what we have. But that seems very little.

„You must not think me stupid“, I said to my husband; „you cannot understand why I think these dresses important; you have not been there.“ „Is it so wonderful there?“ he asked. „It is more wonderful than I can tell you“ I answered. „But how?“ he said. I could not tell him at all clearly. I said, „Well, there is everything there. Except what we have. But that seems very little.“ „Do you mean that the English have very little,“ he asked, „or the whole of the West?“ „The whole of the West,“ I said, „here too.“ He looked at the butter-yellow baroque houses between the chestnut-trees and laughed. „Beethoven and Mozart and Schubert wrote quite a lot of music in this town,“ he said. „But they were none of them happy“, I objected. „In Yugoslavia,“ suggested my husband, smiling, „everybody is

⁴ Како поводом истог одломка Дејвид Норис коментарише у својој књизи *Балкански мит*: „Њен став на јединствен начин одражава романтизмом инспирисани став 'цивилизоване Европе' сер Волтера Скота према балканском културном простору“ (Норис, Дејвид: *Балкански мит*. Београд, 2002, стр. 102). Норис се у свом есеју *Слабости и судбине; ликови у Селенићевим романима*, (*Политика*, 12. јул 2003, стр. В1 – В2) бави интертекстуалним везама између различитих Селенићевих текстова, али не и везама са књигом Ребеке Вест. Ни Владислава Рибникар у есеју *Фиктивни свет реалног; поезика приповедања у романима Слободана Селенића* (*Политика*, 19. јул 2003, стр. В1 – В2), када говори о хетероглосији оствареној у *Убиству с предумишљајем*, не помиње Деану Лесковар.

– Do you mean that the English have very little – I asked – or the whole of the West?

– The whole of the West – she said – here too.

I looked through the window at the butter-yellow baroque Viennese houses between the chestnut-trees and laughed.

– Beethoven and Mozart and Schubert wrote quite a lot of music in this town – I said.

– But they were none of them happy – she objected.

– So, in Yugoslavia – Steven suggested with a smile – everybody is happy?

– No, no – she said – not at all, but... The thing I want to tell you couldn't be told, however, because it is manifold and nothing like what one is accustomed to communicate by words. Really we are not as rich in the West as we think we are. Or, rather, there is much we haven't got which the people in the Balkans have got in quantity. To look at them you would think they had nothing. The people who made these dresses looked as if they had nothing at all. But if these imbeciles here had not spoiled this embroidery you would see that whoever did it had more than we have.⁵ (Селенић, стр. 116 – 117, Елизабетино писмо Рејчел)

happy.“ „No, no,“ I said, „not at all, but...“ The thing I wanted to tell him couldn't be told, however, because it was manifold and nothing like what one is accustomed to communicate by words. I stumbled on, „Really, we are not as rich in the West as we think we are. Or, rather, there is much we haven't got which the people in the Balkans have got in quantity. To look at them you would think they had nothing. The people who made these dresses looked as if they had nothing at all. But if these imbeciles here had not spoiled this embroidery you would see that whoever did it had more than we have.“ (West, стр. 22 – 23)

⁵ Сви цитати из *Очева и отаца* наведени су по издању: Селенић, Слободан: *Очеви и оци*, Београд, 1985.

⁶ „Не смеш мислити да сам шашава“, рекла сам свом мужу, „ти не можеш да схватиш зашто су ми ове хаљине важне, ти ниси био тамо.“ „Зар је тамо тако дивно?“, упитао је.

„Лепше је него што ти умем рећи“, одговорила сам. „Али како?“, рекао је. Уопште му нисам могла објаснити. Рекла сам: „Па тамо има свега осим оног што имамо, али чини се да је то врло мало.“ „Мислиш ли да је оно што Енглези имају врло мало“, упитао је, „или мислиш на цео Запад?“ „Цео Запад“, рекох, „укључујући ово овде.“ Погледао је светложуте барокне куће међу кестеновима и насмејао се. „У овом граду Бетовен, Моцарт и Шуберт створили су подоста музике“, рече он. „Али ни један од њих није био срећан“, приметих. „Значи, у Југославији“, добаци мој муж смећећи се, „свако је срећан.“ „Не, не“, рекох, „није у томе ствар, него...“ Оно што сам му хтела рећи не може се, међутим, изрећи зато што је толико сложено и далеко од лако изрецивог. Неспретно сам наставила: „Доиста, ми нисмо на Западу толико богати колико мислимо. Или, боље речено, има тога што ми немамо а што људи на Балкану имају напретек. Када их погледаш, помислио би да немају ништа. Жене које су израдиле ове хаљине изгледале су као да баш ништа немају. Али да ове будале овде нису упропастиле тај вез, видео би да она која га је извезла има више него што ми имамо.“ (Вест, стр. 40)

Скептичне опаске супруга Вестове у Селенићевој књизи додељене су Елизабети и Стевану. Како Норис запажа: „Жена коју срећу у Бечу није именована, али пошто они преузимају улогу скептика, пошто се читав разговор води на енглеском, одломак поприма потпуно другачије значење у новом контексту. Енглескиња изгледа једноставно наивна. На видело се износи контраст између њеног искуства и реалности. Стеванов проблем је растрзаност између два света: на једној страни Енглеска и Запад, на другој Србија и Балкан.“⁷

Промене које Селенић врши у преузетом тексту не свде се само на мењање одговарајућих личних заменица и имена говорника. Мада задржава чак и поменути мимику (попут мужа Вестове, и Стеван се осмехује кад иронично запита да ли је у Југославији свако срећан) две реченице којима Вестова описује своју неспособност да јасно искаже шта осећа, Селенић мења. У првом случају, „I could not tell him at all clearly“ претвара се у „She could not tell me at all clearly“, и приписује се слушаоцу а не говорнику, дакле, постаје туђ коментар са извесним непријатељским призвуком. Реченицу „The thing I wanted to tell him couldn't be told, however, because it was manifold and nothing like what one is accustomed to communicate by words“ Селенић премешта у сам дијалог Енглескиње и брачног пара Медаковић. На читав разговор надовезује се Елизабетина благо подругљива рефлексива о нестварности идеализоване представе коју анонимна Енглескиња има о Србима. Исказ Ребеке Вест за Селенића тако представља пример необјективног, нетачног виђења Србије.

На сличан начин Селенић *Црно јагње и сиви соко* користи и касније, у сцени из последње четвртине романа, кад Елизабета, заједно са својим енглеским пријатељем и љубавником Патриком Вокером, посећује Оплеанац. Селенић ту спаја сегменте три различита догађаја из *Црног јагњета*: опис ручка у неком београдском хотелском ресторану, посету Опленцу и посету Патријаршији у Сремским Карловцима, где је Ребека Вест упознала руског монаха који је окривљавао Енглеze за успех Октобарске револуције.

– You find here dishonesty and punctilio, grossness and delicacy, avarice and handsomeness, co-existing in the same person. Almost every day I meet statesmen who practice extremes in patriotism and in speculation not at different times, but on the same day; brutality that took torture and bloodshed in its stride and suddenly turned to the tenderest charity. Surely this means that not only you, but anyone brought

I remembered what English people who had lived in the Balkans had told me of dishonesty and punctilio, grossness and delicacy, avarice and handsomeness, co-existing in the same person, of statesmen who had practiced extremes in patriotism and in speculation not at different times in their career, but on the same day, brutality that took torture and bloodshed in its stride and suddenly turned to the tenderest cha-

⁷ Норис Дејвид, *Балкански мит*, Београд, 2002, стр. 102.

up in a surrounding as different as English, can not pretend to understand them always, and always well – тешио ме је, када бих се жалила, али и разумно објашњавао зашто је то тако.

– They are not yet familiar with the circumstances of urban life. It could hardly be otherwise, since forty years ago there was not a town in Serbia the size of Rockford. The Yugoslavs can't be blamed, therefore, if they haven't worked out a tradition of conduct to fit those circumstances. Urban life takes a deal of learning. When the Industrial Revolution dawned in Western Europe, the Serbs were still Turkish slaves. To this day eighty-seven per cent of Yugoslavs are peasants. Indeed, the middle class in Yugoslavia is so near to its peasant origins that everyone you meet has a shepherd or a ploughman for a cousin or nephew. (Селенић, стр. 294 – 295; Патрик Вокер Елизабети)

– But why did this king want to hold up an encyclopedia of medieval Serbian art over his family vault? It sounds to me as if an English king had built a mausoleum full of allusions to Richard Coeur de Lion. Is there any real continuity between the medieval Serbian Empire and these present-day Serbs? (...)

– Ask the priest why he hates the English – молио ме Патрик, и ја сам му

rity. Surely this means that not only I, but the Yugoslavs, were unable to answer the question. They are not yet familiar with the circumstances of urban life. It could hardly be otherwise, since thirty-five years ago there was not a town in Serbia the size of Rockford, Illinois. The Yugoslavs can't be blamed, therefore, if they had not worked out a tradition of conduct to fit those circumstances. (West, 473)

When the Industrial Revolution had dawned on the Western powers, the Serbs were Turkish slaves; to this day eighty-seven per cent of Yugoslavs are agricultural workers. (West, 481)

...and indeed, the middle class in Yugoslavia is so near to its peasant origin that any of them might have had such a cousin or nephew.⁸

(West, 483)

„But why did this man want to hold up an encyclopedia of medieval Serbian art over his family vault?” asked my husband. „It sounds to me as if an English king had built a mausoleum full of allusions to Richard Coeur de Lion.” „Well, that is all the remote past they have,” I said, „and they came straight out of that glory into the misery of Turkish conquest.” „But is there any real continuity between the medieval

⁸ Сећам се како су ми Енглези који су живели на Балкану причали о непоштењу и части, о грубости и деликатности, о шкртости и дарезљивости који могу да постоје у једном истом човеку, о државницима који су као велики родољуби били спремни на проневере, и то обоје практиковали у истом даху истога дана, о бруталности мучења и крвопролића који би се изненада прометнули у најнежније милосрђе. Све то показује да не само ја, него ни Југославени нису у стању да одговоре на такво питање. Они се још нису сродили са околностима урбаног живота. Тешко да би и могло бити друкчије, будући да пре тридесет и пет година у Србији није било града величине Рокфорда у Илиноису. Према томе, Југославене не можемо прекоревати зато што нису изградили традицију понашања која би одговарала тим околностима. (...) У време када се индустријска револуција појавила на Западу, Срби су били турски робови. До данашњег дана 87% Југославена су пољопривредници.

(...) Средња класа у Југославији толико је близу свом сељачком пореклу да је свакоме од тих људи [он] могао бити неки ближи или даљи рођак. (West, стр. 202 и стр. 205)

превела шта је поп рекао: – Because he says that it was Sir George Buchanan who started the Russian Revolution.

– Buchanan! English Ambassador to St. Petersburg in 1917?

– Yes – I said.

– But surely he thinks that perhaps Kerensky and Lenin had a little to do with it?

– The priest says – превела сам Патрику попов одговор – that's all nonsense. How could unimportant people like Kerensky and Lenin do anything like starting a revolution? It must have been someone of real influence like Sir George Buchanan!

(Селенић, стр. 297-8)

Serbian Empire and these present-day Serbs?" asked my husband. „Of course there is," I said; „you will see that once you get away from Belgrade."

„The old officer hates very much the English," explained Constantine, „because he says that it was Sir George Buchanan who started the Russian Revolution." We had to think for a minute before we remembered that Sir George Buchanan had been our Ambassador at St. Petersburg in 1917. „But does he not think that perhaps Kerensky and Lenin had a little to do with it?" asked my husband. When it was put to him the major-domo shook his head and emitted an impatient flood of liquid consonants. „He says," translated Constantine, „that that is nonsense. How could unimportant people like Kerensky and Lenin do anything like starting a revolution? It must have been someone of real influence like Sir George Buchanan." (West, 504)

Селенић покушава да створи призивак објективности и дистанце у приказу разговора двоје Енглеза; Елизабета више пута наглашава њихову издвојеност од осталих људи са којима говоре, језичку, али и културну баријеру. Селенић тај ефекат појачава изостављајући делове текста у којима Ребека Вест одговара на питања свог мужа (овде пренета као питања Патрика Вокера), као и њено добронамерно тумачење свештеникове изјаве и покушај да је логички објасни. У роману, Елизабета и Патрик Вокер су се једноставно „смејали као луди“.

Селенић тако користи текст Ребеке Вест као цитат, али аутореференцијални цитат,⁹ чије се значење мења због његове непотпуности и промене контекста. У Селенићевом наглашено реалистичном, сниженом приказу „српства" и Срба, нема места егзалтацији Ребеке Вест, ма колико она била аутентични став једне британске држављанке. Он жели да прикаже неспојивост, неусагласивост двеју различитих култура, при чему често даје уопштене судове о манама српског народа као јединствене целине, супротстављајући их „типично енглеским" врлинама, хладнокрвности, радиности и практичности. Тако постулира Елизабету као неутралног, објективног посматрача, мада јој њена позиција (удата је за Србина са којим има и дете) заправо оне-

⁹ „Референцијални су цитати оријентирани на подтекст, а аутореференцијални на текст. Први упућују на смисао прототекста из којег су узети, други на смисао текста у који су укључени." Ораић Толић, Дубравка: *Теорија цитатности*. Загреб, 1990.

могућава објективност. Елизабетине критике на рачун српске свадљивости, празнословља и лењости могу се схватити и као уопштавање њеног врло личног незадовољства Стеваном. Карактеристично је да она у једном тренутку примећује како би се Стеван осетио лично погођен њеним запажањима, али то сместа тумачи као његову приврженост свом српском идентитету.

Јасно је због чега се изнесени ставови Ребеке Вест ни у једном тренутку не приписују Елизабети – исувише би одударали од њене британске трезвености.

Роман *Убиство са предумишљајем*¹⁰ представља другачији и комплекснији случај. У њему су заступљени како интерлитерарни цитат, тако и аутоцитат, односно, Селенић екстензивно користи два различита литерарна текста: драму Деане Лесковар, *Слике жалосних доживљаја*,¹¹ и свој сопствени роман *Очеви и оци*. Прилично се прецизно могу одредити оквири у којима се ови цитати појављују: у питању су пре свега једна дијалогска сцена и последњи сегмент књиге, „Белешка издавача“.

Убиство с предумишљајем је роман са двоструким наративним планом: у садашњем времену, 1992. године, Јелена Панић, звана „Булика“, са својим љубавником покушава да сазна детаље о трагедији у коју је била умешана њена баба, Јелена Аранђеловић. Информације које прикупља о необичном љубавном троуглу – изјаве живих сведока, писма, записи и други документи саме Јелене Аранђеловић, њеног брата по млеку Јована и партизанског пуковника Крсмана Јакшића – конституишу другу наративну раван. На први поглед, нема (осим имена бабе и унукe) поклапања, подударности између та два тока; обе приче, међутим, описују друштво у расулу, уништено ратом, стварање новог друштвеног поретка и завршавају се непоправљивим губитком вољених особа.

Једна сцена, у којој Селенић описује разговор између Јелениног дечка Богдана Билогорца и Јока Мартића, његовог комшије из Крајине, заправо представља колаж дословних цитата и парафраза из драме Деане Лесковар *Слике жалосних доживљаја*.¹² Селенић у потпуности задржава језик јунака

¹⁰ Сви цитати биће наведени према: Селенић, Слободан: *Убиство с предумишљајем*, Београд, 1993.

¹¹ Сви цитати биће наведени према: Деана Лесковар: *Слике жалосних доживљаја*, Нови Сад, 1981.

¹² Деана Лесковар позната је пре свега по две драме, *Три чекића, а о срцу и да не говоримо* (екранизовано као *Догодило се на данашњи дан*) и *Сликама жалосних доживљаја* (праизведба 1980.). *Слике...* су драма о породици Кромберг са Крушкове равни, и њиховом пропадању – сиромаштво, ратови, наследна склоност лудилу и самоубиству, као и инцест који се провлачи из генерације у генерацију, доприноси дегенерацији и гашењу лозе Кромбергових. Прва два чина *Слика жалосних доживљаја* дешавају се 1924. и 1943. године, али и поред описа рата не говоре толико о мржњи између Срба и Хрвата колико о аутодеструктивности једне одређене породице. Кромбергови су типски врло сродни Крлежиним Глембајевима, мада не припадају углађеном грађанском друштву већ су сиромашни сељаци. Деана Лесковар стилизује њихов говор и подиже га скоро до поетског – то је вероватно главни разлог због кога у овој сцени Селенић користи кључне реченице њене драме уместо аутентичног говора крајишких Срба.

Деане Лесковар, мењајући само властита имена, али је контекст ових исказа у потпуности промењен.

Ево на који начин Селенић склапа искидане реплике из *Слика*:

(Стр. 53) Рудин: Волим пукнит у Граонића, нег да ми нетко даде пол свијета!

(Стр. 71) ПАВА: Док је он од источне вјере, ваљат не море.

(Стр. 76) 3. Крушковчанин: Опе'? Фатају га трипут на седмицу!

(Стр. 79) 4. Крушковчанин: Сав се свијет пати.

Рудин: Осим мене! Све ми је потаман! Шта усхтједнем, то добијем!

(Стр. 100) Винка: Пушти ме! С отим си рукама клао!

(Стр. 101) Винка: Нана се брине. Јебем ти рат и тко га први измисли!

Ђука: Ово сад је најљепше: све се море, све се смије! Шта нигда није било, сад бива. Рођени ме се ћаћа боји!

Винка: Кад си поклб пол села.

Ђука: Ал' никога из твоје куће.

(Стр. 129) Блажо: Не море се умријет докле не пукну у тебе, је л' де?

(стр. 133) Феликс: Утушила, па закопала, је л' де?

(Стр. 135) Феликс: Памтим кад је матер бацио са штагља, бубреге јој одбио. Мјесец је дана крепавала.

Анка: Није ју он! Попела се, пала с лотри.

(Стр. 138) Винка: Све волиш, све разумијеш, ни на ког се не срдеш – конда и ниси човјек.

(Стр. 141) Максим: Ја му велам да се борци не женију докле траје рат, а он заинтачио: жена, дјеца...

(Лесковар)

По навици магнетофонског писца, укључим си касетку. Бог ме просветлио! Вредело је забележити

РАЗГОВОР КРЕТЕНА СА БИЈЕСНИМ ПСОМ ИЗ ЗАВИЧАЈА:

КРЕТЕН:

– Не море се умрет док не пукну у тебе.

БИЈЕСНИ ПАС:

– Море. Утушио је па је закопао.

КРЕТЕН:

– А што тако, сунчеву му вечеру!

БИЈЕСНИ ПАС:

– Бацио је са штагља, бубреге јој одбио. Мјесец је дана крепавала. Није била за ништа.

КРЕТЕН:

– Животиња. Бијесан пас, велам ти. Онаку жену! Требало га је давно везат. Јесу ли га уфатили?

БИЈЕСНИ ПАС:

– Фатају га трипут на седмицу. Али шта је данас из решта побећ!

КРЕТЕН:

– И?

БИЕСНИ ПАС:

– Ништ. Он реко да је пала с лотри и сама умрла.

КРЕТЕН:

– И што ћеш сад? Ош женит Милицу? Мош ли је добит катије рођени стриц убио њену мајку?

БИЕСНИ ПАС:

– Могу ли је добит? Што Србин усхтједне, то данас море и добит, такво ти је вријеме дошло, ја ти велим! Ама – борци се не женију док траје рат.

КРЕТЕН:

– Јебем ти рат и ко га први измисли!

БИЕСНИ ПАС:

– Чуј усру! Пукло га мало у ногу, а госпон-студент се упишо од стра! Ово сади ти је, мој Богдане, најљепше. Кад ти твој Јоко каже! Знадем што говорим! Све се море, све се смије. Што нигде није било, сад бива. Рођени ме се ћаћа боји!

КРЕТЕН:

– Кад си побио онолике људе, сунце ти јебем.

БИЕСНИ ПАС:

– Ал никога из твоје куће.

КРЕТЕН:

– Због таки нас и држе да смо дивље звијери. Не додируј ме! С отим си рукама и клао.

БИЕСНИ ПАС:

– Нијесам клао. А и да јесам! Док није од источне вјере, ваљат не море. Волим пукнут у Рвата нег да ми нетко даде пол свијета.

КРЕТЕН:

– Има добрих и Хрвата.

БИЕСНИ ПАС:

– Теб су ова говна београдска сву памет попила!

КРЕТЕН:

– А теб су очи од крви осљепиле. Невдиш више људе, а и сам знадеш да има добрих људи и међу њима.

БИЕСНИ ПАС:

– Нема. А и да има! Што би ти тио! Оћеш да нас они надбију? Јел то оћеш? Какав си се то родијо! Ни на ког се не срдиш – конда и ниси човјек, јебем те шоњавог.
(Селенић, стр. 154 – 156)

Мато: Мораш пишат и кад те не тјера. Јебем ти таки живот!

(Лесковар, стр. 38)

– Мораш пишат и кад те не тјера. Јебем ти таки живот.

Рече то, као, „кад наиђеш на говно, најбоље је заобићи га“ или „ето, ко се све дан данас не пува важан, шта ћеш“, или већ тако нешто...

(Селенић, стр. 158)

БАЈА (off): Ој Јадране, јебем ти Сунчеву вечеру... (...)

МАТО: Вуче се потлен ко пребита мачка, не ваља ни богу, ни врагу.

(Лесковар, стр. 16)

– Јебем ти сунчеву вечеру, вучем се ко пребита мачка. Не ваљам ни богу ни врагу – гунђа кретен.

(Селенић, стр. 134)

МАКСИМ: Како они с меном, тако и ја шњима. (Лесковар, стр. 150)

– Как они снама, так и ми шњима. (Селенић, стр. 137)

(Стр. 170) БЛАЖО: Чекао бих те умит, обријан, трезан, стан уредит и све како ваља.

(Стр. 171) БЛАЖО: Не би нашла бусу на орању! (Лесковар, стр.)

– Волим те што ништа не умијеш – не би нашла бусу на орању. (...) Ја ћу те увјек чекат, умит, обријан, стан уредит и све како ваља. (Селенић, стр. 181-182)

ЂУКА: Волиш ли ти мене макар малкоц! Ево трећа година како сам те просио у ћаће. Бил сад пошла за ме? (Лесковар, стр. 100)

– Волиш ли ти мене макар малкоц! Бил пошла за ме? (Селенић, стр. 181)

Постоји једна реченица из *Слика жалосних доживљаја* коју Селенић парафразира десетак страна пре посете „Бијесног пса“ – „Как они снама, так и ми шњима.“ Код Деане Лесковар ту реченицу изговара Максим Кромберг, али она гласи овако: „Како они с меном, тако и ја ш њима.“ Селенић овај исказ пребацује у метафоричку, генерализујућу множину. Више није у питању стара завада, на рубу крвне освете, одређених, индивидуалних српских и хрватских породица, већ општи рат против свих припадника другог народа, без разлике. Тако се и Рудинова реченица „Волим пукнут у Граонића...“ (члана непријатељске српске породице) претвара у „Волим пукнут у Рвата...“ Бијесном псу Селенић додељује исказе који, у сасвим другачијем контексту, изговарају бахати сељак Рудин, усташа Ђука и партизан Максим. Богданова љубавна изјава укључује и Ђукино удварање Винки и Блажине циничне прекоре упућене Љерки Кромберг.

Стилизован, језгровит, на махове лирски језик јунака Деане Лесковар (у драми је то посебно уочљиво због драстичног контраста са клишетизираним дијалогом, пуним баналности, у трећем чину, који се одиграва у Београду 1977) Селенић измешта у текст коме основни тон даје управо београдски омладински жаргон, којим се служи Булика. Представник крајишког дијалекта је Богдан, у чијем говору искрсавају парафразе реченица из *Слика* или преузети језички обрти. Селенић очигледно ову драму користи као извор сликовитог дијалекатског језика, али истовремено црпи и из њене атмосфере цикличног понављања безразложног насиља, мрака и несреће. Могло би се устврдити да глатко уклапање реплика усташких и партизанских ликова из времена Другог светског рата у дијалог хрватских Срба 1992. године слу-

жи као упечатљиви знак да се историја понавља и да су у рату све зараћене стране подједнако заслепљене мржњом и окрутношћу. У том случају, остаје нејасно зашто у тексту нема јасних референци о страном пореклу употребљеног текста, јер се ефекат „понављања историје“ губи ако нема препознавања цитата/парафраза као таквих, и препознавања њиховог извора. Као и у случају Ребеке Вест, Селенић ничим не наговештава чијим се делом служи, а постоји само једна назнака да би текст могао бити туђ – чињеница да је разговор Бијесног пса и Кретена *снимљен*; за разлику од других парафраза расутих по књизи, он је, као магнетофонски снимак, издвојен из околног текста, попут осталих фиктивних докумената које Булика заједно са Богданом прикупља од живих познаника Јелене Аранђеловић (Којовић, Врцалов), а који су дефинитивно оригиналан Селенићев текст.

Сама Деана Лесковар реаговала је крајње жучно на Селенићево неауторизовано преузимање њеног текста: „Сад сам се сетила како је мој професор Селенић украо део моје драме и направио себи роман. То је леп гест професора према студенту, али још је лепше што ја то нисам, због већ тада лоших материјалних прилика, добила у руке до његове смрти. Страшно ми је жао због тога.“¹³

Други извор су *Очеви и оци*, дакле дело самог Селенића, из којих он преузима једну епизоду као заокружену целину. Наиме, *Очеви и оци* завршавају се погибијом Елизабетиног и Стевановог сина Михајла/Мајкла на Сремском фронту, Стевановом потрагом за синовљевим телом и Михајловом сахраном. У *Убиству с предумишљајем* у рату гине Богдан, лик без икаквих додирних тачака са Михајлом, који са потпуно другом мотивацијом учествује у једном сасвим различитом рату; истоветна је само узалудност и трагика њихове смрти. Селенић задржава лик Видосава из Белог Потока, мењајући детаље који се односе на ликове и, пре свега, топониме, јер док Медаковић тражи леш по масовним гробницама на Сремском фронту, Булика трага по Книну. Захваљујући томе што је ова епизода пренета у целисти, њено првобитно значење се такорећи не мења, аутор, може се рећи, изједначаје све ратове и све жртве, потресни Видосављев говор над масовном раком заиста говори само о бесмислености убијања. (Питање о томе колико је оправдано стављати знак једнакости између ова два историјска тренутка остаје ван оквира књижевног проучавања текста.)

Селенић је бар у овом случају рачунао на препознавање од стране читалачке публике, препознавање мотива и приповедачке ситуације: „Пажљивији читалац који зна и моје друге романе запазиће да је *Убиство с предумишљајем*, у извесном смислу, и наставак и врста реплике на *Очеве и оце*, односно на *Timor mortis*. Кажем наставак, а не понављање. Рецимо, у *Timor mortis*-у један стар човек четрдесетих година овог века, прича младом чове-

¹³ Из интервјуа са Вањом Мектеровић: <http://www.reporter.co.yu/rep80/0008s.htm>

ку о односима Срба и Хрвата у деветнаестом веку. У *Убиству с предумишљајем* млад човек из четрдесетих је сад стар човек који деведесетих прича младићу и девојци о четрдесетим.¹⁴

Тај дужи навод из *Очева и отаца* Селенић најављује понављањем једног мотива: и Михајло и Богдан означавају се као „непољубљени“, зато што су отишли у рат и смрт против воље својих најближих, без правог опроштаја, али и због њихове младости, непроживљеног живота:

– Непољубљен – изусту Боса необичну реч, која ће ми дуго, реч изван сваке памети, све до Товарника, и даље, глупо и без смисла бубњати по празној, упаљеној лобањи. (*Очеви и оци*, стр. 346)

Да сам био кадар чудити се и необичности запажати, дозлабога чудан морао би ми се учинити тај Видосав, до кога је Владисављевићева порука стигла, захваљујући чика-Јашином заузимању, преко штаба Двадесет прве српске ударне дивизије. Видосав се у близини овог штаба, или уз Тридесет прву бригаду налазио већ три месеца, све од дана када је у Срем стигао да тражи мртвог сина, погинулог још јануара негде код Нијемаца, Отока, Комлетинаца, у лакту Босута – никада није успео утврдити где тачно. Загубио му се траг у некој гомили лешева за чију прописну сахрану у јеку борбе није било времена. Дуго га, међутим, није напуштала нада да ће синовљев леш ипак наћи и у Бели га Поток, подно Авале, пренети, па је, свеједнако трагајући, саборце испитујући, мештане, све који би га на какав траг могли упутити, постао прави, највећи зналац гробница и места свих битака у крвавом кругу између Бапске, Шаренграда, Шотина, Оролика, Отока, Нијемаца и Товарника. Сви који синове или унуке не би успели пронаћи, одмах су били упућивани на Видосава, који је, а да му то нико није наложио, добровољно

Оде кретен. Непољубљен. Крив. (*Убиство с предумишљајем*, стр. 213)

Чим смо стигли у Книн, наиме, наш водич Славко нам је поменуо да се на овом ратишту налази извесни Видосав из Белог Потока, села испод Авале, који по околним бојним пољима тражи гроб свога сина. Загубио му се траг у некој гомили лешева за чију прописну сахрану у јеку борбе није било времена. Видосава, међутим, дуго није напуштала нада да ће синовљев леш ипак наћи и да ће га пренети до куће, па је трагајући, борце испитујући, мештане, све који би му у тражењу некако могли помоћи, постао прави и једини зналац гробница и места свих битака у крвавом кругу између Книна, Обровца, Бенковца, у залеђу Новиграда, Придраге и Пасљува, на масленичком мосту и Земунуку, између Перуче и Врлике, на правцу Водица и Скрадина, код Велике Главе и села Памучари и Вујци. Они који синове, мужеве, браћу не би пронашли, обраћали су се Видосаву, већ легенди локалног фолклора, некој врсти домаћег вешца трагача, вечитог оца који лута ратиштима, српског Ахасвера који је, а да му то нико није наложио, добровољно остао у крвавом округу свесрдно помажући свима да нађу лешеве својих

¹⁴ Из интервјуа са Драганом Богutowићем *Љубав у време смрти*, у књизи: Селенић, Слободан: *Искорак у стварност*, Београд, 2003, стр. 198.

остао у крвавом округу свесрдно помажући свима да нађу своје лешеве кад већ он у томе није успео. Чудно занимање, свакако – самостални добровољни трагач за лешевима туђе деце – али занимање потребно и корисно тих дана више него многа која нам сред обичних околности нимало чудно не изгледају. (*Очеви и оци*, стр. 344)

– То је тамо доле. Видиш багремар? – пита ме мој мудри и проциљиви Виргилије из Белог Потока.

Видим га. До њега можемо стићи само пешке, преко стрмине на којој би се чезе претурале. Радим што ми се каже. Скидамо сандук, отварамо га и у њега ређамо ашов, лопату, велику поњаву – на све је мајстор од заната мислио. Узимамо сандук између себе и једва извлачећи ноге из лепљива глиба, пробијамо се ка гробници.

– Ту је – каже Видосав.

То што видим заправо није никаква гробница, већ једно природно теренско удубљење искориштено да се у њега поређају лешеве и потом прекрију земљом. Видосав, сељачки, прорачунато спорим покретима, али стално у истом ритму, подиже слој тла и широким замахом га одбацује у даљину. Ја стојим укочен изнад њега, погледа прикованог за земљу која се појављује испод лопате. Када је трећи пут прешао површину гробнице, почеше израђати лешеве. Тек рукав од блузе, или боса нога, бела као кост, усне и зуби пуни земље, раздробљено раме, кључњача пробила поцепану кошуљу. Дохватих ашов и стадох и сам разгртати. У једном тренутку стадох. Видех како се испод Видосавове лопате појави густа, црвена коса пуна сиве земље. Заустих да нешто кажем, али из груди мојих не изађе глас. Схватих, на чудан неки начин, да

кад већ он синовљев није успео да нађе и кући пренесе.

(*Убиство с предумишљајем*, стр. 242)

– То је тамо доле. Видиш багремар? Видимо га. До њега можемо стићи само пешке. Скидамо сандук, отварамо га и у њега ређамо ашов, лопату, велику поњаву – све је то Видосав, мајстор од заната, унапред припремио. Он и ја узимамо сандук између себе и једва извлачећи ноге из мешавине отопљеног снега и блати, пробијамо се ка гробници. – Ту је – каже Видосав. То што видимо заправо није никаква гробница, већ једно природно теренско удубљење искориштено да се у њега поређају лешеве и потом прекрију земљом. Видосав, сељачки, прорачунато спорим покретима, али стално у истом ритму, подиже слој тла и широким замахом га одбацује у даљину. Ми стојимо укочени, погледа прикованог за земљу која се појављује испод лопате. Када је трећи пут прешао површину гробнице, почеше израђати лешеве. Тек рукав од блузе, или боса нога, бела као кост, начете усне и зуби пуни шљунка и песка, раздробљено раме, кључњача пробила поцепану кошуљу. Булика дохвати ашов и узе и сама разгртати земљу. У једном тренутку стаде, када примети да се испод Видосавове лопате појављује једна густа, црна коса пуна сиве земље. Не знам шта је у том часу пролазило кроз Буликину главу, али ја одједном схватих да на неки чудан начин већ данима, све откад смо стигли у Книн и започели нашу потрагу, носим у свести управо ту слику која

заправо већ сатима, све од болнице у Илинцима, од разговора са Босом сред јаука рањеничких, у свести носим, а да то не знам, управо ту слику која ми је сада пред очима: Видосав преврће лопатом по рупи пуној изнакажених лешева, белих као кост, смеђих у униформама кроз које је пробила крв спајајући одећу и тело у велике скореле красте; лешева помешаних са земљом до неразазнатљивости; стратиште видим као неуредно ђубриште, и на њему пламти бачена једна црвена глава.

– То је – успех да изустим тек када се уплаших да би Видосав могао лопатом повредити Михајлово лице.

Видосав престаде разгртати и погледа ме испитивачки, искусан, ценећи треба ли ми помоћ или не. Кад виде да се држим на ногама, одложи лопату и стаде рукама разгртати земљу са Михајла. Лица нема. Брљотина. Рупа испуњена скорелом крвљу, мозгом и блатом. Црвено руно изнад скорене масе. Одједном ми се сумануто учини да сам то негде, једном, већ видео. Сетих се пса кога је наш ауто прегазио на путу за Крагујевац. Гомила измешаног крзна и крвавог меса које још подрхтава. На Михајлу је све мртво. Тело у униформи, мршаво, смањило се, тешко се разазнаје од земље којом је прекривено и опкољено. Изгледа читаво. Ноге у чарапама, без мојих предратних гојзерица у којима је од куће отишао. Једна рука му је још у земљи, затрпана, а друга, као на заклетву, положена преко грудију. Клекнух и пољубих је, ледену и блатњаву. „Непољубљен“, задобова ми бесмислена реч још једном по празној лобањи. Не дижем се. Не могу. Не знам да ли нешто мислим у том часу. Не плачем. Видосав ме пушта да клечим тако, колико треба – све Видосав зна – али не и дуже но што је корисно. Ставља ми шаку на погнути затиљак. Каже: – Ајде,

ми је сада пред очима: Видосав преврће лопатом по рупи пуној изнакажених лешева, белих, као брашном посутих, наједених лица, смеђих, у униформама кроз које је пробила крв спајајући одећу и тело у велике скореле красте; лешева помешаних са земљом до неразазнатљивости; стратиште као неуредно ђубриште, и на њему блиста бачена једна црнокоса глава. Булика тихо крикну, и брзо рече, шапатам, уплашена, ваљда, да би Видосав лопатом могао да повреди Богданово лице: – Стани! А потом, као да је потребно објашњење зашто, додаде: – То је кретен. Видосав престаде разгртати и погледа Булику испитивачки, искусан, ценећи треба ли ми помоћ или не. Кад виде да се држи на ногама, одложи лопату и стаде размицати рукама земљу са Богдана. Лица нема. Брљотина. Рупа испуњена скорелом крвљу, мозгом и блатом. Црвено руно изнад скорене масе. Одједном ми се сумануто учини да сам то негде, једном, већ видео. Сетих се пса кога је наш ауто прегазио на путу за Крагујевац. Гомила измешаног крзна и крвавог меса које још подрхтава. На Богдану је све мртво. Тело у униформи, мршаво, смањило се, тешко се разазнаје од земље којом је прекривено и опкољено. Изгледа читаво. Ноге у плетеним чарапама. Једна рука му је још у земљи, затрпана, а друга, као на заклетву, положена преко груди. Булика клече поред леша. Узе ледену, блатњаву руку и пољуби је. Затим овлашно отресе Богданову косу од земље, бијући по њој опуштеним прстима, као четком. Затим се саже и пољуби црнокосу главу у теме. Неколико пута заредом. Личила је на муслиманског верника који клања. Не диже се с колена. Не плаче. Видосав је пушта да клечи. Колико треба – све Видосав зна – али не и дуже но што је корисно. Прилази Булики с леђа. Ставља своју шаку на њен погнути

професоре, ајде. Без речи, потом, хвата Михајла за рамена, а мени даје знак да прихватим синова изувена стопала. Стављамо Михајла на прострту поњаву. Преосталим делом поњаве ја га прекривам – помислих – као Елизабета своју бебу када се открије у сну; да не назебе. Затим у сандук. Видосав ме оставља изнад њега, одсутна, лебдим изнад земље без тежине, свеједнако у оној измаглици која се не диже са света откад добисмо смртно писмо, а сам поче, истим оним уједначеним покретима, затрпавати откривене мртваце. Гледам сина у поњави, чини ми се, сатима. Коначно, Видосав прекида са радом, одлаже лопату, и стаје изнад затрпане раке. Крсти се, и почиње, својим речима, лешевима као живима, у почетку сигурним, па све дрхтавијим гласом, беседити: – За зло не узимајте, мили моји синови, што вас у вечиту починку узнемирисмо, овај Стеван Медаковић, професор из Београда, и ја, Видосав Прокић, сељак испод Авале. Ви ништа од тога немате, али другара вашег, Михајла, извадисмо, кући да га пратимо. Даће Бог, лепи моји момци, и вас ће ваши једног дана пронаћи, када заврши ови јебени рат, па у родну црницу однети. Ја би' вас, синови моји, очињега ми вида, све пренео свм, једног по једног би' носио, на леђа, ако треба, када би' знао ди сте и одакле сте, такви млади и мртви. Али не знам – рече, и ту стаде ридати. Гледам га једно време, а онда чиним најбоље што се може, Видосав ме малочас научи. Стављам му шаку на погнути затиљак. Кажем: – Ајде, Видосаве, ајде. (*Очеви и оци*, стр. 349 – 351)

затиљак. Каже: – Ајде, снајка, ајде. Без речи, потом, хвата Богдана за рамена, а мени даје знак да прихватим његова изувена стопала. Стављамо тело на прострту поњаву. Булика нам прилази и преосталим делом простирке прекрива Богдана, помислих – као мајка дете када се открије у сну; да не назебе. Стављамо тело у сандук. Видосав нас пушта да стојимо изнад леса, а он почиње да затрпава рупу. Ћутимо. Дуго. Ко зна шта мислимо. Када је коначно завршио са радом, Видосав одлаже лопату и стаје изнад затрпане раке. Крсти се, и почиње, својим речима, лешевима као да су живи, у почетку сигурним, па све дрхтавијим гласом, беседити: – За зло не узимајте, мили моји синови, што вас у вечиту починку узнемирисмо, ова Панић Јелена, студент из Београда, и ја, Видосав Прокић, сељак испод Авале. Ви ништа од тег немате, али другара вашег, Богдана, извадисмо, кући да га пратимо. Даће Бог, лепи моји момци, и вас ће ваши једног дана пронаћи, када заврши ови јебени рат, па у родну црницу однети. Ја би' вас, синови моји, очињега ми вида, све пренео свм, једног по једног би' носио, на леђа, ако треба, када би' знао ди сте и одакле сте, такви млади и мртви. Али не знам – рече, и ту стаде ридати. Гледамо га једно време, а онда Булика чини најбоље што се може, Видосав је малочас научи. Ставља му шаку на погнути затиљак. Каже: – Ајде, Видосаве, ајде, мајсторе. (*Убиство с предумишљајем*, стр. 243 – 246)

Измене које Селенић овде врши у тексту углавном се могу означити као избацивање референци на ликове из *Очева и отаца*, замењивање имена, физичких одлика; риђа Михајлова коса претвара се у црну, сремски глиб у книнско песковито тло. Исто тако, рецимо, покрет којим Булика покрива

Богданово тело уопштено се пореди са покретом којим мајка покрива дете, не изазива, као код Медаковића, сећање на стварни догађај коме је присуствовао. Одређене промене условљене су мењањем приповедачког фокуса – наратор последњег сегмента у *Убиству с предумишљајем* је Буликин пријатељ Ђурађ Ђурић, који преузима поједине Медаковићеве поступке и рефлексije; кључни тренуци, ипак, попут помагања у ископавању леша, преносе се на Булику.

Мање су упадљиве, али не мање важне промене које немају везе са прилагођавањем грађе новом контексту. Селенић текст дели на знатно краће параграфе, а нови део текста „Ћутимо./Дуго./Ко зна шта мислимо“ разбија у чак три пасуса. Тиме постиже већу динамичност и знатно диже емотивни набој приповедања. Избацује и мења благо архаичне граматичке облике, замењујући их савременијима. Набрајање имена места у којима Видосав обилази масовне гробнице знатно је обимније у *Убиству* – од седам, број је порастао на тринаест имена, прелазећи у набрајање ритмички интонирано попут стиха. Такође, брише се поређење Видосава са Дантеовим Виргилијем, а уводи ново – Видосав постаје „српски Ахасвер“, чиме се поново наглашава бесконачност круга насиља. Ипак, тај патетични тон снижава Буликина неповерљива и пакосна претпоставка о Видосављевом надрилекарству.

Очигледно је да Селенић у *Убиству с предумишљајем* користи текстове који успостављају континуитет између Другог светског рата и распада Југославије, али је његов избор текстова проблематичан. Драма Деане Лесковар не ужива велику популарност и приликом преузимања цитата Селенић свакако није могао рачунати на њихово препознавање, нарочито без указивања на страно порекло тог дијалога; тиме, међутим, изостаје и претпостављени ефекат препознавања – читалац не може регистровати везу са већ постојећим текстом, нити импликације његовог коришћења. Степен препознавања преузетог одломка из *Очева и отаца* био је, свакако, далеко виши, јер се ради о релативно великој и заокруженој целини из дела самог Селенића.

Селенићева употреба раније насталих текстова се, дакле, не може свести на неки заједнички именитељ – варира од дословног, класичног цитата до слободних парафраза; постоје интерлитерарни цитати, али и аутоцитати; цитирају се мање целине, чак и синтагме, језички обрти или анегдотске наративне целине као у случају монаха из Сремских Карловаца, али и већи сегменти, директно одређујући расплет – као у *Убиству с предумишљајем*; ма колико било незахвално правити претпоставке о ауторској интенцији, може се рећи да је само аутоцитат *Очева и отаца* коришћен уз очекивање препознавања од стране читалаца; једино што је заједничко свим овим случајевима јесте чињеница да, колико ми је познато, Селенић нигде не наводи своје изворе. У једном интервјуу датом *Борби*, Љубинка Милинчић је цитирала реченицу преузету од Деане Лесковар као оригиналан Селенићев текст;

Селенић није коментарисао тај пропуст већ се ограничио на то да одговори на непосредно постављено питање.¹⁵

Није захвално одговарати на питање о функцији ових скривених цитата који су, бар у случају навода Ребеке Вест и Деане Лесковар, могли бити и избачени а да заплет не буде драстично поремећен, нити читаоци лишени информација значајних за разумевање ликова. Ништа у начину на који су уклопљени у околну текстуално ткиво не наговештава да је Селенић очекивао да ће бити препознати као цитати. Преостаје, чини ми се, само закључак да је у питању лична игра аутора а не примена типичног постмодерног поступка у тексту наглашено традиционалне поетике; Селенић користи туђе текстове ради сопственог задовољства, не рачунајући ни на какав ефекат читалачког препознавања цитата.

Текст Дејвида Нориса *Интертекстуалност у „Очевима и оцима“ Слободана Селенића: изазов културног разликовања* (у Зборнику Матице српске за књижевност и језик, књ. 54, св. 1, 2006. Нови Сад, стр. 69-80.) не помиње се будући да у тренутку писања овог текста (2004) још није био објављен.

Tijana Tropin

HIDDEN QUOTATIONS IN THE WORK OF SLOBODAN SELENIĆ

Summary

In his novels *Očevi i oci* (*Fathers and Forefathers*) and *Ubistvo sa predumišljajem* (*Premeditated Murder*) Slobodan Selenić uses extensive, yet unaccredited quotations from the works of Rebecca West (*Black Lamb and Grey Falcon*) and Deana Leskovar (*Slike žalosnih doživljaja*). He also transfers his own passages from *Očevi i oci* into *Ubistvo sa predumišljajem*. His purpose in doing so remains unclear; it is most likely not a postmodern narrative stratagem, but a self-contained game in an otherwise traditionally written text.

¹⁵ „Значи ли то да ће и овде завладати насиље као једини облик понашања. Један ваш јунак, уосталом, каже: 'Оно што Србин усхтједне, то данас мора и добит.'”

– Чинило се, одиста, да се тектонски социјални поремећаји из 1945. смирују, да Београд постаје урбана средина, да су стасале, па већ и остариле, неке градске генерације, да смо стекли грађанство које својој деци неће гурати пушку и гусле у нејаке руке, већ компјутер и четкицу за зубе.“

Борба, 22 – 23. мај 1993. Интервју водила Љубинка Милинчић. Цитирано према: Слободан Селенић, *Искорак у стварност*, Београд, 2003.

CONCETTA FERRARA (Bari)

Dimensioni di cui l'uomo non ha ancora un concetto ben preciso

La poesia di Miodrag Pavlović

ABSTRACT: L'idea del presente studio sulla poesia di Miodrag Pavlović è nata durante una conversazione con il prof. Nikša Stipčević, nell'ottobre 1995, presso la Biblioteca SANU a Belgrado, poiché insieme abbiamo convenuto che su Pavlović in Italia non vi è materiale, che è poco tradotto e ancor meno studiato. Il prof. Stipčević mi ha offerto la possibilità di conoscere lo scrittore e di apprendere direttamente da lui le prime idee e la direzione in cui doveva svilupparsi la mia ricerca. Questa „conversazione” è poi proseguita in forma scritta mediante uno scambio epistolare. Lo studio mira a tracciare i percorsi e l'evoluzione del pensiero poetico e dello stile dell'autore, nonché la sua opera poetica che stando alle parole dello stesso autore, „si può dividere in tre fasi il cui aspetto spirituale è evolutivo”: la prima è la fase giovanile, incentrata sulla società, sull'uomo e sul mondo del dopoguerra (*87 Pesama*); la seconda fase è dedicata al viaggio nel passato attraverso la storia fino alla preistoria, alla ricerca delle origini della civiltà (...); la terza è la fase degli studi antropologici e della ricerca dell'essenza e del destino dell'umanità e del mondo (*Bitni ljudi*). Nella selezione di lettere di Pavlović allegata a questo studio, è possibile trovare preziose informazioni sulla sua poesia ed anche sugli scrittori e i libri che hanno fatto parte delle sue letture giornaliere.

PAROLE CHIAVE: Miodrag Pavlović, poesia serba, poesia serba medievale, poesia popolare, modernismo, letteratura del dopoguerra, studi antropologici, T.S. Eliot, S. J Perse, W.B. Yeats.

In presente studio sulla poesia di Miodrag Pavlović ha avuto inizio nell'ottobre del 1995 presso la Biblioteca dell'Accademia delle Scienze e delle Arti – SANU – a Belgrado, dove parlando con il prof. Nikša Stipčević delle mie ricerche ai fini della stesura della tesi e della difficoltà nel reperire del materiale su Miodrag Pavlović in Italia, mi si è presentata la possibilità di conoscere personalmente l'autore.

Durante il primo incontro con il quasi premio Nobel, svoltosi nella Biblioteca summenzionata, i primi di ottobre del 1995, l'artista mi ha illustrato per sommi capi i suoi campi di interesse e di attività, la sua opera poetica e l'evoluzione del suo pensiero, ponendo un forte accento sulla sua passione per le letterature antiche e moderne di diverse culture. Inoltre, ha sottolineato l'importanza dei suoi studi

filosofici ed antropologici, e supportando il suo discorso con la lettura e la traduzione in italiano di alcuni versi delle sue poesie, ha affrontato il discorso sull'uso delle immagini, delle metafore e del mito nella sua poesia. Il secondo incontro ha consentito un approfondimento dei temi, delle fonti di ispirazione, dell'evolversi della struttura delle poesie, delle scelte stilistiche e linguistiche, che caratterizzano la vastissima produzione poetica di Miodrag Pavlović. Nel suo discorso, sempre pronto a cogliere le mie curiosità e i miei interrogativi, l'autore non ha tralasciato di menzionare la risonanza che hanno avuto le sue opere al loro apparire nel panorama culturale del suo paese, né i pareri della critica, fornendomi alcuni saggi critici e articoli di riviste letterarie riguardanti alcune sue pubblicazioni.

A questi due incontri, è seguita la disponibilità di Miodrag Pavlović a fornirmi ulteriori spiegazioni qualora avessi avuto dei dubbi nel corso della stesura della tesi e da qui è scaturito un breve scambio epistolare, di cui si presentano, alla fine del saggio, le lettere che hanno fornito notevoli spunti di riflessione e arricchito il lavoro del preziosissimo di vista del poeta.

* * *

Non semplicemente poeta, ma artista molto complesso, Miodrag Pavlović è una delle figure più eclettiche e multisfaccettate della scena culturale contemporanea serba di cui in questa sede si propone una panoramica della produzione poetica.¹

La comparsa della poesia di Miodrag Pavlović sulla scena culturale serba del Novecento costituisce 'un punto di svolta [...] che ha portato sotto l'ala protettrice dell'arte poetica serba un suono nuovo ed inconsueto'. Le sue poesie sconvolgono il gusto del tempo, prevalentemente romantico, sia per ispirazione che per concezione in quanto proiezione di un momento disarmonico e drammatico della realtà contemporanea. Siamo negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, gli anni della freddezza, quelli in cui dilaga la polemica modernista e avviene il processo di democratizzazione della vita letteraria serba. Pavlović non ha immediati precursori: i poeti d'avanguardia degli anni '20, come Miloš Crnjanski e Rastko Petrović non gli sono molto vicini; mentre gli esperimenti operati dai poeti surrealisti nel campo della lingua, lo interessano, pur non fornendogli una diretta fonte di

¹ Miodrag Pavlović nasce a Novi Sad il 28 novembre 1928, cresce e studia a Belgrado, dove nel 1954 si laurea in Medicina, ma già dal 1944 scrive poesie in quanto appassionato di letteratura, poesia, teatro, filosofia, antropologia, lingue e letterature straniere, storia della letteratura e dell'arte. Dopo aver svolto per un breve periodo l'attività di medico, diventa collaboratore del *NIN* (Gazzetta di informazione settimanale), redattore della casa editrice Prosveta per diversi anni, docente universitario di letteratura serba, membro ordinario dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Belgrado, nonché dell'Accademia europea per la poesia.

L'attività di poeta, per la quale gli vengono assegnati diversi riconoscimenti e premi letterari, ed anche la candidatura al premio Nobel, è affiancata da quella di traduttore, drammaturgo, autore di racconti, diari di viaggio, saggi filosofici, teoretici e critici su autori sia slavi che stranieri e vanta perfino la pubblicazione di un romanzo. Già dal 1958, ai suoi svariati interessi ed attività si aggiungono diversi viaggi in Europa, America, Egitto, ex-URSS, Australia, Turchia, India e Cina, che arricchiscono la sua cultura, i suoi studi personali e gli forniscono preziose fonti di ispirazione.

ispirazione. Lo stesso Pavlović scrive: 'il mio rapporto con la poesia europea del XX secolo è complesso: oltre che con T. S. Eliot ho avuto delle affinità con W. B. Yeats e con poeti francesi come Saint-John Perse'. Il critico Pavle Zorić sostiene che Pavlović si ispira al poeta francese Charles Baudelaire dal quale eredita la nozione di 'Modernità come fase complessa, ambigua e contraddittoria della storia dell'umanità, tesa alla ricerca del nuovo, caratterizzata dal crollo dei valori, dalla perdita della spiritualità, pervasa da un forte senso di ansietà nei confronti della vita e del mondo'. Non a caso la sua poesia viene accolta come un manifesto della poesia moderna.

Fin dalla sua prima raccolta *87 Pesama* (87 Poesie), Pavlović vede la realtà che lo circonda come un mondo di minaccia e di dolore, come un 'temporale con le unghie asettate di sangue [che] strangola i cadaveri', un universo caotico e allucinante in cui l'uomo è consapevole che il suo unico compagno di viaggio fin dalla nascita è la morte, e il suo sentimento principale è la paura, rafiturata come 'un omiciattolo che si rannicchia a ridosso del cranio [e che] a volte osserva attraverso le nostre orecchie, altre volte è sordo e cieco'. Malgrado la paura, 'L'uomo esiste finché riesce a percepire sé stesso; gli altri presto lo abbandonano e lo dimenticano' e lui resta confinato nel più cupo isolamento. Ma mentre gli uomini sono indifferenti, la natura e le cose partecipano al senso di smarrimento dell'uomo e lo esprimono a tal punto che i paesaggi, le città, gli interni e gli esterni degli edifici, gli oggetti di uso quotidiano si caricano di una sinistra minaccia, si deformano, spaventano, dando espressione all'eterno conflitto fra l'uomo e il mondo. Se inizialmente si può parlare di 'un conflitto tragico [in cui] l'uomo è isolato perché non è abituato a stabilire un contatto con sé stesso e con gli altri', nelle raccolte di poesie successive, l'uomo diventa consapevole del suo conflitto con la realtà esterna e lo accetta, poiché è inevitabile.

Nell'esprimere questa sua visione, il poeta si serve di una successione di metafore e di immagini poetiche, apparentemente slegate. Lo stesso Pavlović afferma che 'l'uso delle immagini nella poesia è una conseguenza del fatoo che il discorso poetico è indiretto, perciò sempre nuovo, creativo [...] l'uso delle immagini poetiche costituisce la lingua stessa della poesia'.

A partire dalla raccolta *Mleko iskoni* (Latte delle Origini, 1963) la poesia di Miodrag Pavlović si arricchisce di un eccezionale rapporto espressivo con la tradizione storico-mitologica sia slava, che di altre culture. Questi sono gli anni in cui l'autore si dedica alla storia del mito, che in quanto racconto di qualcosa che si trova al di là del visibile, trattato con la 'dovuta reverenza e l'ironia di un osservatore inerte e non coinvolto', riveste un'importanza essenziale per il mondo e per il destino dell'uomo, perché tramanda 'il miracolo della *trasformazione* della realtà ordinaria in realtà straordinaria, irraggiungibile e sacra'. Secondo Pavlović adoperare il mito 'classico, o slavo, o indiano, o cristiano, significa parlare attraverso simboli che facilmente diventano universali. Gli stessi significati di alcuni simboli si scoprono in diversi sistemi mitologici'.

Illuminato dal punto di vista degli antichi greci, Pavlović accusa l'uomo moderno di imbarbarimento, di abbandono al disordine, con la sola differenza che 'il barbaro

di oggi è diventato un abile dialettico [...] un tessitore di parole sordo a tutte le idee, eccetto quelle che lo spingono verso la sua distruzione'. Il poeta vede questa catastrofe proprio nella storia degli Slavi, strettamente legata alla storia di Bisanzio, la cui caduta segna profondamente il popolo serbo. La civiltà ortodossa, con la sua fiorente produzione di icone, affreschi, mosaici e templi, lascia all'uomo moderno una tradizione, di cui Pavlović si fa portavoce. Molte raccolte di questo periodo, si popolano di immagini di templi, statue, rovine, pietre, dell'antica Grecia, di Bisanzio, dei Balcani; 'la poesia diventa densamente popolata come un'iconostasi, e la parola-immagine penetra la superficie opaca della monotonia' trasportando il passato nell'arida età contemporanea e trasmettendo il suo messaggio in modi sempre nuovi e misteriosi.

Molta della produzione poetica successiva di Pavlović si incentra sulla ricerca delle tracce dei miti archetipi nelle pratiche, nei rituali e nelle credenze, che sono alla base dei primi tentativi intellettuali dell'uomo di affrontare l'universo sconosciuto che lo circonda. La scoperta di Lepenski vir (Vortice di Lepen) un sito neolitico risalente al 6000 a.C., situato nella valle del Danubio, presso la frontiera romena, è il punto di partenza di un nuovo ciclo di poesie. Si tratta della raccolta *Pevanje na Viru e Novo pevanje na Viru* (rispettivamente Canto al vortice e Nuovo canto al Vortice, 1977), *Karike* (Anelli di una catena, 1977), fino a *Knjiga staroslovna* (Il Libro antico, 1989), in cui l'autore cerca di riportare in vita, e di collegare alla cultura serba contemporanea, l'atmosfera e l'ambiente di quel popolo organizzato in comunità, dedite alla caccia e alla pesca (come rivelano i resti di edifici e fondamenta, focolari sacrificali e sculture in pietra rinvenuti). Nello stesso modo, ripercorrendo le fasi dell'esperienza collettiva e popolare tramandata dalla poesia epica a lirica attraverso il Medioevo e la comunità ortodossa del monastero di Hilandar sul Monte Athos, fino a raggiungere il Sinai dei tempi biblici e la legge data a Mosè, Pavlović giunge alla composizione di *Knjiga staroslovna* (Il libro antico, 1989), non solo dal punto di vista storico, ma anche da quello filosofico e spirituale 'impregnando la sua poetica di una [...] esperienza basata sulla versione serba e bizantina della visione cristiana della vita', specialmente quando tratta il rapporto fra l'umano e il divino, quando cerca di definire le distanze fra l'uomo e il suo creatore.

Pavlović, approfondendo le sue ricerche e intrecciandosi in maniera ancora più fitta che in passato alle indagini antropologiche e filosofiche, raggiunge la più alta manifestazione della sua potenza creativa con *Esej o Coveku* (*Saggia sull'Uomo*, 1992), che gli procura la candidatura al Premio Nobel. Fin dai primi versi di questa raccolta, che si mostrano ancora più concisi e lapidari, l'intento del poeta appare in maniera ancora più esplicita: scoprire cos'è l'uomo, qual è il suo destino, qual è il suo ruolo nella storia. L'atmosfera generale è quella di un'estenuante ricerca di 'un equilibrio fra il mondo attuale e l'aldilà, il profano e il sacro, il temporaneo e l'eterno, il caduto e il redento', una ricerca resa attraverso molteplici rappresentazioni di questi elementi che culminano nel poemetto *Apokalipsa* ('Apocalisse'). L'Apocalisse di Pavlović non è solo un'apocalisse in senso strettamente biblico, ma è l'immagine del nostro tempo, costituisce un'interpretazione dell'origine del caos attuale: non esistono più ideali comuni, né principi morali universalmente validi, c'è

soltanto il disordine, il quale nella visione dell'autore non è altro che 'il destino storico dell'uomo e la parodia di tale destino'.

A questo seguono nuovi poemi meditativi, in cui è condensata non solo l'esperienza di vita del poeta, ma quella di ogni uomo, fino ad arrivare a *Bitni ljudi* (Persone essenziali, 1995), una raccolta di 'poesie in prosa' come lui stesso le ha definite, ispirate a dei racconti dell'isola di Pasqua, in cui prevale la ricerca dell'essenza della vita, delle forme arcaiche dell'esistenza individuale e collettiva, del simbolismo di tutti i tempi e degli istinti. Ma ancora una volta Pavlović ci proietta nell'incubo dell'Apocalisse con *Uzurpatori neba* (Gli usurpatori del cielo, 2000) in cui rivive l'angoscia, il terrore, la distruzione, la paura della seconda guerra mondiale attraverso lo sguardo e i ricordi dolorosi di un adolescente in fuga da una Belgrado in fiamme sotto le bombe.

Dalla prima raccolta fino alla più recente, la poesia di Miodrag Pavlović è 'un'esperienza sempre nuova e diversa, interessante e significativa nelle sue proporzioni poetiche', è il frutto di una ricerca estenuante che non procede mai in un'unica direzione, ma è stratificata e tende costantemente al raggiungimento di nuove sintesi e di nuove armonie. I suoi temi sono mutevoli, come lo è anche l'espressione poetica che passa da un tono severo e funzionale, ad uno densamente allusivo, grazie all'impiego di metafore, simboli e paradossi. Anche la lingua è soggetta a frequenti variazioni che spaziano dal registro colloquiale, e talvolta gergale, a quello letterario e intellettuale tipico delle speculazioni filosofiche. Il suo stile nel complesso suggerisce l'idea dell'inafferrabilità di un qualsiasi significato definitivo, l'impossibilità di racchiudere la sua opera in un rigido sistema; infatti, lo stesso Pavlović consiglia di 'non prendere come delle verità definitive sua poesia' tutte le sue dichiarazioni relative ad essa.

Alcuni critici hanno cercato di suddividere l'opera di Pavlović in fasi, altri ne hanno affermato il carattere continuamente evolutivo e quindi difficilmente divisibile. Il poeta stesso, invece, accetta la divisione in tre fasi, il cui 'aspetto spirituale è „evolutivo“. La prima è la cosiddetta fase giovanile, in cui prevale la visione della società, dell'uomo e del mondo dell'era post-bellica, e il rapporto dell'uomo con quella realtà e il suo destino in essa; la seconda fase è dominata dalla ricerca storico-mitico-religiosa, dal suo riallacciarsi alla contemporaneità e dal tentativo di recuperare una continuità storica fra la civiltà antica e quella contemporanea; la terza fase si ispira agli studi antropologici e filosofici. Tuttavia, questi sono tre diversi stadi di sviluppo dei temi portanti della poetica di Pavlović. Slavko Leovac sostiene che nella poesia di Miodrag Pavlović non vi sono convinzioni o estremi, ciò che prevale è la tendenza ad un significato che non è mai categorico, né definitivo: „il nucleo, il centro della poesia non devono essere evidenti“, poiché questo si esprime in termini di immagini, simboli, associazioni di idee.

A questo punto ci si chiede dove sia il senso della poesia, quale sia il suo nucleo e infine, in che misura sia riconoscibile l'autore all'interno della sua produzione. L'unica risposta possibile è che il nucleo della poesia di Miodrag Pavlović non è da ricercare nell'argomento della singola poesia, ma è la poesia stessa.

Niz ulicu mršavog drveća
 niz ulicu napuštenih prozora
 niz ulicu prepuklog asfalta
 Vetar je bacio noć
 [...]
 Šušte zidovi
 škripe snovi
 lome se crepovi
 sviraju krikovi
 [...]
 Žmirite
 crna je krv u našem srcu
 sad ona raspolaze senkama i
 strahom

(„Preludium”, 87 *Pesma*)

Lungo la strada di alberi stecchiti
 lungo la strada di finestre
 abbandonate
 lungo la strada di asfalto
 sgretolato
 Il vento ha scagliato la notte
 [...]
 Mormorano le pareti
 scricchiolano i sogni
 si infrangono i cocci
 risuonano le grida
 [...]
 Sbirciate
 nero è il sangue nel nostro cuore
 adesso dispone di ombre e di paura

(„Preludio”, 87 *Poesie*)

Questo è lo scenario desolato che si presenta nelle poesie della prima raccolta, quindi della prima fase dell'opera di Miodrag Pavlović, in cui „dramma più frequente è la morte, la scena più frequente di tale dramma è il buio”, un buio fragoroso, popolato di briganti, di 'donne che hanno seguito il corpo defunto/ la morte è rimasta nella stanza vuota', di 'grida di bambini sotto le finestre/ giochi al freddo', di 'bambini allegri e silenziosi', di vecchi, feriti, uccelli, insetti, di 'grida ai confini dell'evanescenza', di 'temporali dalle unghie assetate di sangue che strangolano i cadaveri', di sangue che gocciola sui vetri delle finestre, ma talvolta un buio silenzioso, in cui 'Il sinenzio indossa un abito bianco / le cose mi si avvicinano / e mi guardano' (*Lopovi*, „Briganti”).

La lettura di queste poesie lascia una sensazione di pericolo, che è il segno della distruzione di tutto ciò che è umano: l'amicizia, la cultura, la civiltà, la personalità, l'amore. Perfino la disposizione grafica dei versi sulle pagine, il suono e il significato stesso delle parole, evocano queste sensazioni. Sembra quasi che sotto la pressante minaccia del male, il poeta non abbia il tempo di formulare pienamente i suoi pensieri attraverso frasi complete all'interno di una struttura ben organizzata, ma dalla sua penna fuoriescono delle parole essenziali a fissare con le immagini, le impressioni del momento: 'in tutto si sentono i segni della distruzione'. All'interno di questo scenario, il poeta si pone delle domande:

Da se bude stranac
 ili
 da se ne otputuje
 Da se okrene glava
 ili
 da se oslepi

Che si sia stranieri
 o
 che non si parta
 Che si giri la testa
 o
 che si perda la vista

Da se zatvore usta	Che si chiuda la bocca
ili	o
da se padne na leđa	che si cada di spalle a terra
Neće još dugo kucati satovi	Non rintoccheranno ancora a lungo
pruži ruku	gli
Umreti	orologi
ili	porgi la mano
ne roditi se	Morire
preporoditi se	o
	non nascere
	rigenerarsi
(„Pitanja”)	(„Domande”)

Un dilemma che non si pone soltanto Pavlović, ma l'intera epoca in cui si manifesta la prima fase della sua poesia. In un simile caos, in cui quasi tutto è macchiato di sangue, si avverte una nota insolitamente positiva: bisogna rigenerarsi. Questo appello di speranza che il poeta lancia a tutta l'umanità affinché questa si conservi, ritorna più forte e martellante nella seconda raccolta. Nel poema *Odbrana našeg grada* (Difesa della nostra città), Pavlović esulta 'Io ho la speranza [...] ho una grande speranza', che si ripresenta in quasi ogni raccolta con sfumature nuove, quasi a simboleggiare un'innata fiducia nel genere umano che da millenni, di era in era, popola la terra.

In questa prima fase della poesia di Miodrag Pavlović sono già chiaramente definiti gli elementi fondamentali e le coordinate delle fasi successive: il primo elemento rientra nel titolo della seconda raccolta, la memoria; il secondo è la sofferenza; il terzo è l'annullamento, la distruzione.

Nella raccolta *Oktave* (Ottave, 1957), si verifica un cambiamento di tono e di lessico, i versi si fanno più lunghi, densi di metafore, non più frammenti di frasi, ma enunciati espressivi, raccolti in strofe più lunghe, che rappresentano la situazione dell'uomo contemporaneo, un uomo indifeso, 'gettato al centro di un terrore permanente, a cui è chiusa la strada per sempre, lo sgurado nel futuro rivela „fredde prospettive”, in cui si chiede 'a quale specie appartengo?' (*U šumi*, Nel bosco). Il critico Ljubomir Simović sostiene che questa domanda sull'identità dell'uomo 'stabilisce l'intuizione del poeta che l'uomo deve rispondere al male con tutta la sua esistenza. Pertanto la domanda „chi sei?” in realtà significa: cos'è la civiltà?' Una risposta esauriente si può ottenere soltanto esaminando tutte le manifestazioni della civiltà: la storia, l'archeologia, la filosofia, la religione, le leggende, i miti, la letteratura, l'arte, l'architettura, l'antropologia, poiché il poeta si rende conto che 'le nostre origini non sono relegate su qualche gradino di una scala di date in un libro di storia, ma [sono] più come l'estuario di un fiume che produce perpetuamente un fragore di parole, la cui cascata [...] è raccolta dai poeti', cosa che Pavlović si impegnerà a fare proprio nella seconda fase della sua opera, della 'storico-mitica', proponendo gli scenari della decadenza e della fine della Grecia antica, da cui, secondo il poeta,

è cominciato il dramma della civiltà moderna. Quello che, per esempio, appare al lettore nella poesia *Pindar u šetnji* (La passeggiata di Pindaro, nella raccolta *Mleko iskoni* – Latte delle origini) è un mondo pietrificato, di cui Pindaro dice: 'non voglio più essere un poeta', 'i templi oggi sono muti e consunti', le statue, 'tribù senza braccia e senza età, sono 'la nostra unica speranza che si conservi il profilo dell'uomo'. A questo segue l'annuncio, da parte del poeta, della sparizione degli dei e della 'morte dell'eternità' che costituiranno i temi fondamentali di *Velika Skitija* (La grande Sciitia, 1996) di cui si propongono un paio di esempi:

Ko je to bio na sahrani neba,	Chi è stato alla sepoltura del cielo,
Ko to svedoči da je večnost u ropcu?	Chi testimonia che la morte dell'eternità tintinna?

(„Sloveni pod Parnasom“)

(„Slavi sotto il Parnaso“)

Božanstvo bejah
a sada sam nakaza –
u raskoraku pretvaranja
između čoveka i kamena
propadoh,
čeda moja plavokosa
već drugom glavospev
pevaju.
[...]
Gorke li sudbe, bogova,
gorko li zavisimo od ljudskog
soja
koji lako menja i vonj i veru.

Sono stato un dio
adesso sono un mostro –
in fase di mutamento
fra uomo e pietra mi sono
ritrovato,
i miei figli dai capelli biondi
già cantano la gloria di qualcun
altro.
[...]
Difficile il fato degli dei,
amaramente dipendiamo dal
genere umano
che facilmente muta odore e fede

(„Svetovid govori“)

(„Parla Svetovid“)

Lo scenario che si presenta al lettore è ancora più desolato: una terra abbandonata sotto un cielo, vuoto, raffigurato in maniera estremamente suggestiva nella poesia *Silazak u limb* ('Discesa nel limbo'), tratta dalla raccolta *Svetli i tamni praznici* (Le feste della luce e del buio):

Tu smo mi i prazan prostor,	Lì stiamo noi e uno spazio vuoto,
u praznom se ne zna tačno gde smo,	nel vuoto non si sa esattamente dove siamo,
a prostor se trude da ispune zveri	e lo spazio si sforza di riempirsi di bestie.

Proprio questo buio minaccioso popolato di strani esseri che terrorizzano l'uomo, tanto denso che 'ci stupiamo di come la nostra vista funzioni ancora' sembra riacquisire un significato e un ruolo decisivo, perché in esso 'si trova l'ultimo messaggio divino, e l'ultima chiave per la strada che conduce a Dio'. Per riuscire a liberarsene, l'uomo deve prendere coscienza del buio in cui si trova, scoprirne il contenuto, capirlo, riconoscere i limiti che esso impone alla sua libertà, e infine superarli grazie ad una più profonda consapevolezza di sé.

Ed è proprio da questo punto che, secondo il critico Simović, Pavlović da inizio alla sua interpretazione del cristianesimo, torna indietro nel tempo fino alle origini dell'era cristiana e ripercorre le tappe della storia di Cristo, dall'annuncio della venuta del Messia da parte di Giovanni Battista fino alla Pentecoste, con lo scopo di ricollegarsi al più ampio progetto di ricerca delle origini dell'uomo e dei fondamenti della vita e della società. Questa ricerca si concretizza nelle figure della Madre di Dio e del Salvatore, che private del valore sacro attribuito loro dalla Chiesa, assumono la funzione di intermediari fra l'essere umano e la divinità, fra l'uomo e l'ignoto, fra l'uomo e la coscienza di sé. 'Con l'aiuto del Salvatore l'uomo arriva a sé stesso, con l'aiuto del „cielo“ arriva sulla terra: non c'è salvezza dopo la morte, già oggi, come non c'è in paradiso, ma qui; e non c'è alcun Salvatore se non è dentro di noi'. Questo spiega perché in *Silazak u limb* (Discesa nel limbo), il messaggio divino, che è un annuncio di salvezza, non fa presa sull'uomo 'Quel messaggio non si fa più strada / come un coltello fino al nostro cuore, ahimè!'

Il viaggio poetico di Miodrag Pavlović procede a ritroso attraverso la storia, fino a raggiungere la preistoria, alla ricerca delle origini dell'uomo. Nel 1976, ben cinque anni dopo la pubblicazione del *Svetli i tamni praznici*, la raccolta *Zavetine* (Festival religioso) apre una nuova fase della poesia di Pavlović, quella antropologico-filosofica. Le nuove poesie sono più brevi e armoniose di quelle delle raccolte precedenti, i versi sono concisi e si prestano alla rima. I temi non sono più affrontati come punti isolati, slegati gli uni dagli altri, ma vengono trattati come 'una moltitudine eterogenea di linee che ... formano un'immagine dinamica e sempre mutevole di quello che chiamiamo il nostro mondo'. Ora riprende delle scene di vita quotidiana in cui inserisce le opinioni della gente comune, servendosi di un linguaggio semplice e colloquiale:

Drugi čitaju novine –
ja čitam cene
naročito ujutru
kad odem u trgovinu

(*Kupovina*)

Sto pljački odjednom
Sto pljački odjednom
darmar
ko je to tako lud?
Kuda će s novcem kuda sa zlatom?

(*Radio-vest*)

Gli altri leggono i giornali –
io leggo i prezzi
specialmente al mattino
quando vado al negozio

(*Acquisti*)

Cento furti improvvisamente
Cento furti improvvisamente
trambusto
chi è così matto?
Dove andranno con i soldi dove con l'oro?

(*Giornale radio*)

In *Karike* (Anelli di una catena, 1977) si assiste alla compresenza di passato e presente, che appaiono legati, come annuncia il titolo stesso della raccolta, da 'anelli di una catena'. Il ciclo *Doba zemlje* (Età della terra) abbraccia il mondo dal neolitico all'ultima guerra, e mentre nei versi di *Nastanak grada* (Nascita di una città) da un cumulo di fieno nascono le capanne e, con il passar del tempo, queste si evolvono

in villaggi e poi in vere e proprie città, successivamente, nel ciclo *Grad* (La Città) 'la città rapidamente raccoglie le sue rovine', tutto viene incendiato e distrutto, al punto che in *Beograd 1941* (Belgrado 1941) perfino la natura e gli animali cercano di spiegarsi il comportamento dell'uomo: 'gli uccelli si chiedono / se faccia davvero tanto freddo / per accendere tutto quell fuoco', mentre il poeta si chiede: chi osa prendere / l'apocalisse / nelle sue mani'.

La risposta a questa domanda rinvia direttamente ad un'altra domanda: chi è l'uomo. Una delle possibili risposte è nella definizione che Miodrag Pavlović espone ad arte nella raccolta *Sledstvo*:

Čovek je	L'uomo è
svih stvari	di tutte le cose
mera	la misura
i kao što	e come
jedan metar	un metro
ne zna	non sa
za sebe	da solo
da li je velik	se è grande
ni čovek	neanche l'uomo
nema pojma	ha idea
čime	del mezzo con cui
samoga sebe	misurare
da meri	sé stesso
(Čovek je)	(L'uomo è)

Nije on sveznajući ni velik	Non è onnisciente né grande
niti moćan...	né potente...
ne vidi sve niti čuje	non vede tutto né sente
nije ni najlepší ni najbolji	non è né il più bello né il migliore
pravdom se ne bavi mnogo	della giustizia non si cura molto
niti mnogo pamti	né ha molta memoria
(On)	(Lui)

Tuttavia, 'grande è la considerazione che il poeta Pavlović ha dell'uomo; lo rispetta proprio perché ha un sentore del luogo da cui l'uomo proviene', si sforza di capirlo ed entrando in contatto profondo con lui, attraverso la poesia, si fa portavoce degli interrogativi che ogni uomo si pone e lo spinge a riflettere su sé stesso. Non a caso Pavlović intitola una delle sue raccolte *Esej o čoveku* (Saggio sull'uomo). Il libro 'comincia richiamandosi direttamente a un principio biblico: *Conosci te stesso*, e come la composizione biblica si conclude con la descrizione dell'apocalisse'. Questo saggio in versi, si sviluppa come una meditazione filosofica che parte da un'autosservazione con relativa autoanalisi: il poeta si serve della prima persona singolare, ma la soggettività evoca l'oggettività poiché parlando di sé Pavlović parla dell'intera umanità che si riconosce nelle sue parole 'fincé dormo – non so cosa

sono'. In seguito, proseguendo nelle sue speculazioni antropologiche, dirà che l'uomo è 'qualcuno è chi è nato da tempo, ma non è ancora finito'.

Considerato il carattere essenzialmente evolutivo della ricerca storica, mitica, filosofica e antropologica che anima gli esperimenti linguistici, le metafore e le immagini vivide e perfino sonore della poesia di Miodrag Pavlović, viene spontaneo chiedersi se l'indagine sull'uomo e sul mondo, sulla loro origine e sul loro destino sia terminato o se stia seguendo nuovi percorsi, poiché l'autore potrebbe dare vita a nuove raccolte di poesie dagli sviluppi del tutto inattesi. Attraverso la sua intera opera poetica, che la si voglia dividere in fasi o meno, si avverte il forte presentimento della fine di questa civiltà che nel tempo e nello spazio, dimensioni di cui l'uomo non ha ancora un concetto ben preciso, ha lasciato indelebili tracce.

BIBLIOGRAFIJA

- Dorđević Č., Intelktualno i pesničko srodstvo Miodraga Pavlovića i Tomasa S. Eliota, in „Povelja” 1, Kraljevo, 1995.
- Jerotić V., Introduzione alla raccolta di M. Pavlović *Međustepenik*, KOV, Vršac, 1994.
- Johnson B., Introduzione alla raccolta di M. Pavlović, *Karike*, edizione canadese, *Links*, Exile Editions, Toronto, 1985.
- Knežević M., *Mit o čoveku*, articolo pubblicato sul settimanale NIN del 19 Luglio 1992.
- Kordić A., *Esej o čoveku. Pesničko mišljenje Miodraga Pavlovića*, in „Povelja” 1, Kraljevo, 1994.
- Bezazlenstva*, „Milić Rakić”, Valjevo, 1989, *Esej o čoveku*, KOV, Vršac, 1992.
- Bitni ljudi*, Prosveta, Beograd, 1995.
- Lettera del 16 Ottobre 1996, a me indirizzata.
- Lettera del 27 Novembre 1996, a me indirizzata.
- Lettera del 7 Febbraio 1997, a me indirizzata.
- „Poezija na kraju veka ili susret sa vizijama” Saggio critico.
- Ređep D., *Posljeratni pjesnici Jugoslavije*, in „Život” IV, septembar 1969.
- Simović Lj., „Introduzione alla raccolta di M. Pavlović *Bezazlenstva*, Valjevo, 1989.
- Stojanović O., *Esej o čoveku Miodraga Pavlovića*, in „Povelja” 1, Kraljevo, 1995.
- Trebešanin Ž., *The Magic of Pavlovic's Unriddling of the Spiritual Heritage of Serbia*, in „Serbian Literary Quarterly Review” IV, Belgrade, Winter 1989.
- Velmar-Janković, S., Introduzione all'edizione del 1963 di *87 Pesama* di M. Pavlović: Nolit, Beograd.
- Zorić P., *Miodrag Pavlović, veliki pesnik moderniteta*, in „Povelja” 1, Kraljevo, 1995.
- Leovac S., *Reč o poeziji Miodraga Pavlovića*, in „Povelja” 1, Kraljevo 1994.
- Matreu A., Introduzione alla raccolta di M. Pavlović, *Glas pod kamenom*, nell'edizione canadese *A Voice Locked in Stone*. Exile Editions, Toronto. 1985.
- Mirković Č., *Miodrag Pavlović: Knjiga staroslovna*, in „Serbian Literary Quarterly Review” IV, Belgrade, Winter 1989.

*Кончета Ферара*ДИМЕНЗИЈЕ О КОЈИМА ЧОВЕК ЈОШ НЕМА
САСВИМ ЈАСНУ ПРЕДСТАВУ

Резиме

Идеја за овај рад посвећен поезији Миодрага Павловића настала је током разговора са професором Никшом Стипчевићем у октобру 1995, у библиотеци САНУ у Београду, када је истакнуто да је Павловићево песништво у Италији мало превођено а још мање проучавано. Професор Стипчевић ми је понудио да ме упозна са писцем и да из прве руке добијем идеје и смер за моје истраживање. Тај „разговор“ је вођен писаним путем кроз размену преписке. У овом раду оцртан је развој поетичке мисли ауторове, као и дело које се, према његовим речима, може поделити на три еволутивна раздобља: „младачка фаза“, усредсређена на друштво, човека и послератни свет (87 песама); друго раздобље: пут у прошлост кроз историју до праисторије, истраживање порекла цивилизације; трећи период антрополошког проучавања и истраживања природе и судбине човечанства и света (Битни људи). Кроз избор писама које се односе на овај рад могуће је доћи до драгоцених обавештења о његовој поезији и о писцима и књигама који су сачињавали Павловићеву свакодневну лектуру.

Tuttlamer,
27. novembra 1976

Pastorana gotica Ferrarese,

primio sam Vaše pismo. Bezgrade.
O2 mestu "mlade faze" i faze ot-
leže na antropološkim studijama, postoj:
i faza istoznažna - mlada - Velika Ekstaza
(1969) Krodarje (1972) Svetli i tamni
pravnici (1971), kao i Mlake i Krvni (1963.)

U tekstu ova i prva faza i
prva koja je imala 3 postre, ali u dubljem
mislu, a na kraju kao radi mi ovi -
naveje, kako se poljuji parniot
doga i kako se one povezuju (ili ne)
postre je jednog ista, a duhovni
aspekt je "evolutivna", kako vi kažete.

Srdacima, posredar
Munozas Telschot

Wooding Boulevard, Warps 4. 78552 TATTLINGEN
7. Februar 1977.

Mr. Oswald Bruce Ferguson.

Дримио сам дама како с-мо.
Уз бисање ову дигулу 1. Моносах
орговират аз јаславине аринос. Неграду:
и ротеиант кадо је јоу улас кадо.
Или врло мало кадо је јоу улас кешит.
Јавити мугују, кади је одбрањено
судри-савоако обичан велимиститан
такоу моје / рачује / ачаује-е

2.) Ја мисли кадо и овај "Тар-је"
(Бад формална) поменити
и савоако Т. С. Елиот. е. То је
векстимент.

3.) Пакеров исказ ("исту киде је
вудит аскако") не је јоу кадо
мој исказ. Тој исказ, вудит аскако
Кад јерне културно-и сирејске
катоде, акијане и во ачаујеи -
јеранасе (роклес јоу доли ову
васитиу вошеи кидеи аскако).

Равитија тоако је ра и савоакој
културно-и сирејске киде.
Данас вуде киде у тво сав
маво увера. Срдно не бидеи
Вудит аскако

CONCETTA FERRARA

Andrey Pavlov, Nagasaki.

78532 Tuttlingen
10. maj 1998.

Draga gospodice Ferrara,
primio sam Vaš diplomski rad
i više putno. Rad u rad nalazi se
Beogradu pošto ću ga i recenzirati.
Zahvaljujem vam mnogo što ste mi
ga poslali. Vaš rezultat je impresi-
van i nadam se da je visoko
ocenjen od vašeg profesora Barilli'ja.
Ja sam kao autor surin zadovoljan.
Inače, dosta je teško ocenivati
tekstove o takvi temama, i o periodu
koji mi je naučno proširio
dilemu. Želim vam uspeha u
vašoj karijeri i kojoj radom
bit će, ako bit će ne povremeno
obaveštavati.

Srećno
Andrey Pavlov

Miodrag Pavlović, Wagenstr. 4
78532 Tuttlingen
16. 10. 1996. god.

Poštovana gospođice Ferrara,

Primio sam Vaše pismo sa zadovoljstvom; razume se da se sećam naših razgovora u Beogradu. Pozdravite molim Vas prof. Perila s moje strane. Ne pišem Vam rukom, jer moj rukopis je ponekad teško čitati. A ni u kucanju na mašini nisam savršen, kao ni u odgovaranju na pitanja o mojoj poeziji. Odgovori ispadaju svaki put malo drukčije, zato molim Vas ni ovo što ću Vam sada napisati nemojte uzeti kao definitivne istine o mojoj poeziji.

Ličnost i poezija. Nisam pristalica ispovedne lirske poezije, ali mislim da pesnik mora da izražava svoju ličnost. Međutim, mislim da poetski govor je neminovno kos, tangencijalan u odnosu na temu, zaobilazan, iako nejčešće – koncizan. To su paradoksi ne samo moje poetike. Zatim, ima različitih ličnosti. Ličnost se ne obeležava samo odnosom prema neposredno datoj okolini, nego i prema osnovnim koordinatama mišljenja.

Poezija i slike, slikovitost. Upotreba slika u poeziji je posledica baš toga što je pesnički diskurs indirektan i zbog toga, uvek nov, kreativan. Pesnički iskaz ne može da se svede na jasno formulisano misao kojoj ne treba nikakav kontekst. Upotreba slika u poeziji jeste njen jezik, a slike su čas psihološkog porekla, čas iz dnevnog iskustva, a ponekad dobijaju same od sebe mitsku dimenziju. Veza sa mitom je i namerna, tražena.

Veza sa mitom klasičnim, ili slovenskim, indijskim i hrišćanskim, znači govor kroz simbole koji postaju univerzalni. Ista značenja pojedinih simbola se lako otkrivaju u različitim mitološkim sistemima. No pored mita mene zanima čitava antropološka struktura raznih kultura, naročito balkanskog neolita u koji spada i kultura Lepenskog Vira. Zanimala me je i simbolika Alhemije ili pesnika-mističara kakav je bio Viljem Blejk.

Moj odnos prema evropskoj poeziji dvadesetog veka je složen: osim Eliota imao sam afinitete za V. B. Jejsa, francuske pesnike kao što je Sen Džon Pers. Od svih pesnika svih vremena međutim još od mladosti najviše cenim Dantea Aligijerija.

Toliko za ovaj put. Spreman sam da i dalje sa Vama sarađujem u budućnosti, ako je potrebno, i ako je od koristi. Sledeće sedmice odlazim u Beograd gde ostajem do kraja novembra.

Vrlo prijateljski Vaš
Miodag Pavlović

*

Tuttlingen
27. novembra 1996. god.

Poštovana gospođice Ferrara,

Primio sam Vaše pismo u Beogradu. Između „mlade faze“ i faze obeležene antropološkim studijama postoji i faza istorijsko-mitska – Velika Skitija (1969), Hododarije (1971), Svetli i tamni praznici (1971), kao i Mleko iskoni (1963).

U tehničkom smislu i prva faza i prva knjiga imaju 3 poetike, ali u dubljem smislu, u načinu kako radi imaginacija, kako se javljaju pesničke slike i kako se one povezuju (ili ne). Poetika je jedna ista, a duhovni aspekt je „evolutivan“ kako Vi kažete.

Srdačan pozdrav

Miodrag Pavlović

*

Miodrag Pavlović, Wagenstr. 4. 78532 Tuttlingen
07. februar 1997. god.

Poštovana gospođice Ferrara,

Primio sam Vaše novo pismo.

Uz pitanja pod brojem 1. mogao bih odgovoriti na različite načine. Na primer: Ironična nada je to uvek nada ili vrlo mala nada je još uvek nešto. U ovakvom slučaju „nada“ je povremeno suprotstavljena opštim pesimizmom u toku moje (ranije) poezije.

Uz br. 2. Ja imam nade za ovaj grad – je (bar formalna) polemika sa stihovima T. S. Eliota. To je eksplicitno.

3) Pindarov iskaz („neću više da budem pesnik“) ne treba uzeti kao moj iskaz. Taj iskaz više označava kraj jedne kulturno istorijske epohe, antičke i po analogiji današnje (dok smo bili pod vlašću lošeg komunizma).

– Religija pomaže da se savladaju kulturno istorijske krize. Danas više nisam u to baš mnogo uveren.

Srdačno Vas pozdravlja

Miodrag Pavlović

*

Miodrag Pavlović, Wagenstr. 1
78532 Tuttlingen
10. maj. 1998. god.

Draga gospođice Ferrara,

Primio sam Vaš diplomski rad i Vaše pismo. Rad se sad nalazi u Beogradu gde ću ga i sačuvati.

Zahvaljujem Vam mnogo što ste mi ga poslali. Vaš rezultat je impresivan i nadam se da je visoko ocenjen od Vašeg profesora Perila.

Ja sam kao autor sasvim zadovoljan.

Inače, dosta je teško ocenjivati tekstove o sebi samom, i o periodu koji mi je vremenski prilično dalek. Želim Vam uspehe u Vašoj karijeri o kojoj radovao bih se, ako biste me privremeno obavestavali.

Srdačno

Miodrag Pavlović

Садржај

Gvozden Eror	
О КОМПАРАТИСТИЦИ И HERMENEUTICI – JOŠ JEDNOM	7
Дејан Милутиновић	
ДВА ПРЕВОДА <i>ЕПА О ГИЛГАМЕШУ</i>	29
Дејан Ајдацић	
ПРЕДСТАВЕ ПЕРУНА У СЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА XX ВЕКА	57
Нада Милошевић-Ђорђевић	
ПРОЖИМАЊА ЖАНРОВА УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ И ОКО ЊИХ	69
Миодраг Матицки	
ПОСЛОВИЦЕ КАО ОСНОВА НАРОДНЕ БИБЛИЈЕ	87
Новица Петковић	
О НЕБЕСКОЈ ОДЕЖДИ АНЂЕ КАПИЦИЈЕ	101
Јован Делић	
АВАНГАРДНИ ЕРОС РЕНЕСАНСНЕ ПЧЕЛЕ Оглед из компаративне поетике: Сенека, Петрарка, Растко Петровић	113
Бојан Ђорђевић	
ДВА СРПСКА ПРЕВОДА ЈЕДНЕ МОЛИЈЕРОВЕ КОМЕДИЈЕ	121
Francesco Saverio Perillo	
IL PATRIARCA FOZIO E L' ARCIVESCOVO SAVA NEMANJA NELLA VISIONE DI ANDRIJA KAČIĆ MIOŠIĆ	135
Драгана Грбић	
БУРА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 18. ВЕКА На примерима дела <i>Путовање ка граду Јерусалиму</i> <i>Јеротеја Рачанина, Морепловљење Јована Рајића и</i> <i>Живот и прикљученија Доситеја Обрадовића</i>	157

Adriana Senatore

SUGGERIMENTI LETTERARIE NELLA *TIGANIADA* DI
ION BUDAI-DELEANU 177

Бојан Јовић

УНТЕРХАЛТОВАЊЕ „У МЕСЕЦУ“ –
(ЈОШ) ЈЕДНА ДУГОВЕКА КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА
У ДЕЛУ ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА 203

Persida Lazarević Di Giacomo

DALMATINCI FRANČESKA DAL'ONGARA 223

Василије Ђ. Крстић

ТЕОДОР ПАВЛОВИЋ И СРПСКА ЦРКВЕНА ЈЕРАРХИЈА 243

Egidio Ivetic

LA SERBIA IMMAGINARIA IN NICCOLÒ TOMMASEO
(1839-1842). ALCUNI SPUNTI 251

Мирјана Дрндарски

ЖИВОТНА ФИЛОЗОФИЈА ПИСЦА КАО ОДГОВОР
НА ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКУ СТВАРНОСТ
(Примери Алесандра Манцонија и Ива Андрића) 261

Јелена Новаковић

ОД МАЛАРМЕОВСКОГ СИМБОЛИЗМА ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА:
СУДБИНА „КЊИГЕ“ И ЊЕНИХ „БЕЛИНА“ 273

Кринка Видаковић Петров

НАЈРАНИЛИ ОБЛИЦИ КУЛТУРНОГ И КЊИЖЕВНОГ
ДЕЛОВАЊА СРПСКЕ ДИЈАСПОРЕ У АМЕРИЦИ
Поводом 125. годишњице Српско-црногорског
литерарног и добротворног друштва у Сан Франциску 291

Жељко Ђурић

ЛИСТАЈУЋИ ЧАСОПИС „L'EUROPA ORIENTALE“
(РИМ, 1921–1943) 313

Станислава Вујновић

ДЕРВИШ У ПРОЦЕСУ: (И)СТОРИЈА ОТУЂЕНЕ СВЕСТИ 331

Лидија Делић

СИЛАЗАК У ПОДЗЕМЉЕ
Аутопоетика Бранка Миљковића и паралела с Р. М. Рилкеом 347

Никола Грдинић

ПРОБЛЕМ ПРОМЕНЕ У КУЛТУРИ

(Сликаство и књижевност шесте деценије 20. века) 365

Светлана Шеатовић-Димитријевић

НА ТРАГУ „ДРУГЕ ТРАДИЦИЈЕ“ У ПОЕЗИЈИ

ЈОВАНА ХРИСТИЋА И ИВАНА В. ЛАЛИЋА 379

Palone Davide

FORTUNATI ESPEDIENTI NARRATIVI (TIŠMA E POE) 399

Тијана Тропин

СКРИВЕНИ ЦИТАТИ КОД СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА 409

Concetta Ferrara

DIMENSIONI DI CUI L'UOMO NON HA ANCORA

UN CONCETTO BEN PRECISO

La poesia di Miodrag Pavlović 429

ИНДЕКСИ

Индекс имена у латиничним текстовима 449

Индекс имена у ћириличним текстовима 454

Предметни индекс 459

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)
82.091(497.11)(082)

УПОРЕДНА истраживања 4, Српска
књижевност између традиционалног и модерног
- компаративни аспекти / уредник Бојан Јовић.
- Београд : Институт за књижевност и
уметност, 2007 (Београд : Чигоја штампа). -
477 стр. ; 24 цм. - (Годишњак / Институт за
књижевност и уметност ; 21. Сер. А,
Компаративна изучавања српске књижевности;
4)

Тир. и лат. - Радови на срп. и итал. језику.
- Тираж 300. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Резимеи на више језика.
- Библиографија уз поједине радове. -
Регистри.

ISBN 978-86-7095-132-7

1. Јовић, Бојан [уредник]

а) Српска књижевност - 18-20 в - Зборници

б) Наука о књижевности - Компаративни метод
- Србија - Зборници

COBISS.SR-ID 145317644