КЊИГА XXXIV СВЕСКА 1/86.

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсII 7
1986/34 (1.) Књ. Св.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗДЕНКО ШКРЕБ

(20. IX 1904—27. IX 1985)

Др Томислав Бекић, *Зденко Шкреб као германиста* 5 / др Драгиша Живковић, *Зденко Шкреб као оснивач и главни уредник часописа „Умјетност ријечи"* 19

Студије и чланци: др Слободан Вукобрат, *Уз први српски превод „Беовулфа"* 27 / др Витомир Вулетић, *Српско народно позориште у часопису „Матица"* 49 / др Славко Леовац, *Исидора Секулић о страним писцима и књижевностима* 71 / мр Владислава Фелбабов, *Једна песма Томаса Мура у преводу Лазе Костића и Илије Белеслијина* 107 / **Ситни прилози:** мр Војислав Јелић, *Антропопатија — човјекостратије* 123 / др István Póth, *О неким политичко-сатиричним песмама Јована Јовановића Змаја* 127 / **Грађа:** мр Станиша Војиновић, *Шест необјављених писама Вука Караџића Сими Милутиновићу* 133 / мр Здравко Малбаша, *Георгије Лазаревић Зорић (1789—1843)* 139 / др Милан Обреновић, *Писма Жарка Васиљевића* 149 / **Оцене и прикази:** др Миодраг Матицки, *Зоран Константиновић: Увод у упоредно проучавање књижевности* 157 / Драгиња Рамадански, *Зоран Константиновић: Увод у упоредно проучавање књижевности* 158

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

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

YU ISSN 0543—1220 | UDK 82 (05)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ, др МАРИЈА КЛЕУТ,
др БОЖИДАР КОВАЧЕК, др ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, др МИРОН ФЛАШАР

Главни и одговорни уредник

др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ

КЊИГА ТРИДЕСЕТ ЧЕТВРТА (1986), СВЕСКА ПРВА

МАТИЦА СРПСКА

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
НОВОСАДУ

466198

ЗДЕНКО ШКРЕБ
(20. IX 1904—27. IX 1985)

ЗДЕНКО ШКРЕБ КАО ГЕРМАНИСТА

Томислав Бекић

Зденко Шкреб је у последње три деценије, као опште уважавани доајен и нестор наше домаће науке о књижевности, у толикој мери отеловљавао савремену југословенску теоријску и књижевнокритичку мисао да се само у ретким приликама указивало на чињеницу да је по свом основном образовању и по свом деловању као универзитетски наставник пре свега и превасходно био германиста. У изворима у којима се о њему могу наћи основни био-библиографски подаци[1] редовно се истиче податак да је био *професор њемачког језика и књижевности* Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу, што је одиста и био, будући да је, све док није подигао одговарајући стручни и научни кадар, на Одсјеку за германистику Филозофског факултета у Загребу предавао de facto све дисциплине из делокруга германистике од фонетике, морфологије, преко синтаксе до историје немачког језика, и, разуме се, немачку књижевност од њених почетака све до у наше доба. Околност да је држао предавања на мање-више свим знаменитијим немачким и аустријским универзитетима, на некима и по цео семестар (Грац, Росток), као и да је велики део својих радова објавио у немачким периодичним публикацијама и посебним издањима, условила је да је Зденко Шкреб у иностранству, пре свега у матичним земљама германистике, уживао глас не само најугледнијег југословенског германисте већ и једног од најистакнутијих живих германиста. Да је З. Шкреб уживао јединствен углед у иностранству потврђује и цео низ веома ласкавих и угледних награда и признања која су му додељена, као што су Хердерова награда, Гундолфова награда, сребрна и златна медаља Goethe-Institut-a у Минхену, златна медаља Ернста Алкера и др. У нашој земљи пак Зденко Шкреб је пре свега уживао углед водећег теоретичара литературе, чији је удео у уобличењу наше модерне науке о књижевности у овом тренутку доиста несамерљив.[2] Јер, име

---

[1] Вид. *Љетопис Југославенске академије знаности и умјетности* за годину 1977, књ. 81, Загреб 1979, стр. 423—427; *Умјетност ријечи.* У част 80. рођендана проф. дра Зденка Шкреба, XXVIII (1984), бр. 3, стр. 163—178.

[2] То се види и по прилозима у тематском блоку *Књижевнотеоријски погледи Зденка Шкреба* у „Књижевној речи", XII, бр. 233 од 10. V 1984, где аутори превасходно говоре о Шкребу као теоретичару литературе, док се само један прилог осврће на његове радове о Грилпарцеру.

Зденка Шкреба повезано је са пресудним и далекосежним појавама и подухватима у југословенској науци о књижевности — са часописом *Умјетност ријечи,* јединственом појавом у историји наше књижевне мисли уопште, која се по свом значају и домету може упоредити са таквим гласилом као што је *Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft,* и са делом *Увод у књижевност*, које представља плод заједничких настојања загребачких стручњака за књижевност да остваре савремени, природи књижевног дела примерени теоријско-методолошки приступ изучавању књижевности, у коме је такође душа целог подухвата опет био З. Шкреб. Појава *Умјетности ријечи* (1957) и *Увода у књижевност* (1961), у размаку од свега четири године, обележава одсудни заокрет југословенске науке о књижевности у правцу конципирања самосталне науке која свом предмету изучавања — књижевном делу — приступа као *„језичној умјетнини"*. Тим заокретом био је омогућен необично бујан и плодан процес, у оквиру којег је, за непуних тридесет година, југословенска наука о књижевности у целини доживела свој пуни развој. А у жижи тог развоја, у средишту тог веома живог и плодотворног научног живота на целом југословенском простору, увек се налазио Зденко Шкреб, за кога је наука о књижевности била јединствена наука која се не ограничава нити може ограничити на уже регионалне или културне просторе. Тешко да је у последње две деценије било иоле значајнијег научног скупа код нас на коме није било З. Шкреба и на коме се није чула његова увек луцидна и духовита критичка и подстицајна реч. Отуда је, дакле, разумљиво што већина посленика у области ове наше научне дисциплине — науке о књижевности — Зденку Шкребу пре свега или превасходно приступа као теоретичару литературе, пренебрегавајући чињеницу да је и германиста. Додуше и сам З. Шкреб само је у ретким приликама истицао да је германиста и то више у смислу ограђивања, односно омеђивања своје компетенције, као што то чини у једном од својих последњих објављених радова *Што је Иво Андрић унио ново у свјетску књижевност,* у којем одмах на почетку каже: „Била би неопростива дрскост кад би германист који до сада није дао ниједан допринос врло обилатој, великим дијелом сериозној и сваког поштовања вриједној знанственој литератури о јединственом умјетничком дјелу Иве Андрића, кад би тај германист одједном осјетио позив да споменуту литературу обогати новим спознајама. То никако није намјера писца ових редака — он жели, *управо као германист* (курзив мој — ТБ), поставити питање на које није наишао у литератури о Андрићу, оној литератури која му је била доступна . . ."[3] Иако би се могло учинити неприкладним да се из оквира целокупног Шкребовог научног рада издвоји оно што спада у делокруг једне посебне научне дисциплине као што је германистика, ипак је, поготово када се имају у виду и ове његове речи, које јасно изражавају његов став према германистици, сасвим легитимно да се Шкребов рад посматра и сагледа из аспекта развоја југословенске

[3] „Свеске" Задужбине Иве Андрића, III—IV, 1985, св. 3, стр. 215.

германистике, да се, дакле, барем у основним обрисима одреди његов допринос развоју југословенске германистике као посебне научне дисциплине.

Миљан Мојашевић је у својим радовима посвећеним разматрању развоја југословенске германистике свеобухватно и врло подстицајно предочио процес уобличења германистике као посебне научне дисциплине код нас од њених првих зачетака крајем прошлог столећа до њеног пуног замаха у раздобљу после другог светског рата[4]. Југословенска германистика је, како М. Мојашевић уверљиво показује, сувише млада научна дисциплина да бисмо је сагледавали и просуђивали само са становишта развоја одређених метода и методских поступака, како то захтева Јулијус Петерсен.[5] Наравно, у склопу разматрања развоја германистике код нас неминовно мора бити речи и о развоју, односно уобличењу одређених методских поступака у приступу књижевности и књижевном делу. Међутим, објективно, ми тај развој, поготово у његовој првој фази, још увек посматрамо пре свега из аспекта појединих личности које су носиле тај развој и које су дале свој незаобилазни допринос конституисању те дисциплине код нас. Темеље наше германистике ударила је предратна или међуратна генерација германиста, коју репрезентује свега неколико, али веома значајних имена, док послератну генерацију германиста, која се непосредно надовезује на претходну генерацију, чини сразмерно велики број посленика, али је такође репрезентује неколико изузетних имена. Међу тим именима име Зденка Шкреба бесумње долази на прво место. Међутим, да би се у главним цртама могли одредити значење и место Зденка Шкреба не само у оквирима наше данашње германистике него и у оквиру развоја наше германистике уопште, неопходно је да се укаже на оне основне претпоставке од којих је пошао, тј. у ком смислу се надовезује на генерацију која му је претходила и у чему се састоји његов допринос германистици код нас.

Германистика као научна и академска дисциплина развијала се код нас у складу са развојем наших универзитета, тако да су у међуратном раздобљу деловале четири катедре за германистику, од којих је најстарија била катедра у Загребу, основана 1895. године, затим катедра у Београду, основана 1905, те катедра у Љубљани (1919) и Скопљу (1920). Оснивачи и носиоци тих катедара: Стјепан Тропш у Загребу, Милош Тривунац и кратко време Милан Ђурчин у Београду, Јакоб Келемина у Љубљани и Момчило Селесковић и потом

---

[4] Од позамашног броја радова Миљана Мојашевића посвећених питању развоја југословенске германистике указујем овде само на најзначајније: *Развитак германистике код Југословена. До другог светског рата,* Анали Филолошког факултета у Београду, I, 1961, стр. 191 и д. и сада у књизи *Немачко-југословенске културне везе.* Београд 1974, стр. 249—291; *Germanistik in Jugoslawien nach dem zweiten Weltkrieg.* DVJS, 36, 1962, H. 3, и сада у књизи: *Deutsch-jugoslawische Begegnungen.* Wien 1970, 117—136; *Ein Jahrzehnt der jugoslawischen Germanistik* (1965—1975), „Филолошки преглед", I—II, 1976, стр. 77—97; *Jugoslawische Germanistik. Versuch einer Akzentsetzung.* Germanistik international. Vorträge und Diskussionen. Tübingen, 1978, стр. 5—27.

[5] Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung.* Bd. I, Berlin 1939, стр. 17.

Перо Слијепчевић у Скопљу истовремено су били утемељивачи германистике. За ту прву генерацију наших германиста, који су своје германистичко образовање стицали у иностранству (Аустрији, Немачкој, Француској), германистика је била академска дисциплина која треба да посредује знања из немачког језика, немачке књижевности и немачке културе, али и научна дисциплина која треба да дâ свој допринос истраживању веза и додира између немачке и југословенске књижевности и културе. Иако су управо у раздобљу до 1933. године за германистику у матичним земљама биле карактеристичне веома живе и плодотворне дискусије теоријско-методолошке природе[6], у југословенској германистици, односно код југословенских германиста, изузев у случају Момчила Селесковића и донекле Пера Слијепчевића[7], оне нису наишле на неки посебан одјек. Штавише, управо је Стјепан Тропш (1871—1942), који је скоро пет деценија водио загребачку катедру за германистику, до краја свог живота остао веран позитивистичком концепту истраживања књижевности, што је у овом случају још значајније, јер је Зденко Шкреб био његов ђак. Наиме, мање-више сви Тропшови радови већ самим својим насловом речито говоре о каквом се приступу књижевности ради, односно да се књижевно дело просуђује и вреднује на основу извора којима се аутор дела служио. Тако Тропшова студија, односно дисертација *Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung*[8] представља пример и образац педантног и неуморног трагања за узорима од којих је Паул Флеминг, један од несумњиво занимљивих немачких барокних песника, пошао. Полазећи од латинских писаца које је сам Флеминг поменуо, Тропш упоређује његове текстове са њиховим делима и тражи сличне мотиве, мисли, фразе, фигуре, речи, да на крају за оно за што не може да нађе одговарајуће паралеле констатује да је Флемингова творевина. Истог карактера су и Тропшови радови *Wielands Don Sylvio und Cervantes' Don Quijote*[9], затим *О утицају наше народне поезије на поезију Нијемаца у Кочевју*[10], те *Узори Рељковићеву Кућнику*[11], па *Utjecaj Johannesa Schefflera na Matiju Magdalenića,*[12] тако да М. Мојашевић с правом констатује да је „Тропш више и систематскије него ма који други југословенски германист оног доба проучавао литерарне утицаје".[13] Ако се овим радовима дода још Тропшов обиман прилог посвећен истраживању

---

[6] Вид. J. Petersen, *Нав. дело,* стр. 30 и д.; Oscar Benda, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft.* Wien—Leipzig 1928; Werner Mahrholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft,* Frankfurt/M, ²1932.

[7] О Момчилу Селесковићу вид. М. Мојашевић, *Немачко-југословенске културне везе,* стр. 256 и д; Т. Бекић, *Германиста Момчило Селесковић. Прилог развоју домаће германистике.* „Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду", XIII/2, 1970, 685—710. О П. Слијепчевићу вид. М. Мојашевић, *Немачко-југословенске културне везе,* стр. 271 и д., 303 и д.

[8] Grazer Studien zur deutschen Philologie, Heft III, Graz 1895.

[9] „Euphorion", Viertes Ergänzungsheft, 1899, стр. 32—45.

[10] „Рад" Југославенске академије знаности и умјетности, књ. 196, 1913, стр. 86—95.

[11] „Рад" Југославенске академије знаности и умјетности, књ. 154, 1901, стр. 1—19.

[12] „Наставни вјесник", XI, 1903, стр. 145 и д.

[13] М. Мојашевић, *Немачко-југословенске културне везе,* стр. 278.

немачких превода наше народне поезије,[13a] којим је дао свој и данас још занимљив и користан допринос оном тако карактеристичном тематском подручју изучавања продора нашег народног стваралаштва у оквире немачког културног простора и преко њега у оквире европске културе,[14] онда је тиме, и у тематском и у методолошком погледу, у главним цртама обухваћен германистички рад Стјепана Тропша. Зденко Шкреб није ни у тематском ни у методолошком погледу кренуо за својим професором. Својом дисертацијом о епиграмима несумњиво значајног аустријског песника Франца Грилпарцера[15] поставио је на особен начин смернице свог будућег научног рада и то како у тематском, тако и у теоријско-поетолошком смислу. Јер, Францу Грилпарцеру Шкреб ће остати веран до краја свог живота, штавише њему ће посветити највећи број својих радова и своје животно дело, а форма епиграма, једна од оних у Јолесовом смислу *једноставних форми*,[16] неминовно га је повела у правцу превазилажења онако крутог приступа књижевном делу какав је заступао С. Тропш, односно ка помном посматрању самог књижевног дела, што је, нема сумње, било исходиште Шкребових потоњих теоријских и методолошких разматрања.

У свом кратком али језгровитом реферату о савременој германистици у Југославији, објављен пре скоро две деценије,[17] Шкреб на уверљив и подстицајан начин предочава основне развојне токове у југословенској германистици, посматрајући и вреднујући их у склопу функције неофилологије уопште. „Неофилолог је", каже ту Шкреб, „по свом бићу одређен — заправо је то његова мисија коју не сме да изневери — да буде *посредник између култура и народа*" (курзив мој — ТВ), док за германистичку филологију и њен задатак у нашем културном и научном животу каже да је „национална дужност југословенске германистике да открије и предочи разноврсне, често и заплетене и испреплетене везе и нити између немачког језика, немачке и аустријске културе и литературе и југословенских земаља, те да их прикаже у њиховој свеукупности".[18] И овлашни поглед на германистички рад З. Шкреба показао би да ове његове речи представљају својеврстан резиме или својеврсну програмску основу његовог бављења германистиком, тј. да је он у најбољем смислу речи отеловљавао посредника, и то у двојаком смислу речи: као посредник немачке културе код нас, али и наше културе у немачком културном простору. Захваљујући се 1979. године на додељеној му награди која носи име великог немачког гер-

---

[13a] *Њемачки пријеводи народних наших пјесама.* „Рад" Југославенске академије знаности и умјетности, књ. 106, 1906, стр. 1 и д.; књ. 187, 1911, стр. 209 и д.

[14] Радови М. Бурчина, М. Тривунца, П. Слијепчевића и Ј. Миловића. (О томе код М. Мојашевића, *Немачко-југословенске културне везе*, стр. 267 и д.)

[15] *Грилпарцерови епиграми.* Загреб 1931 (Нештампана докторска дисертација).

[16] Вид. Andre Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930, дело које је З. Шкреб изузетно ценио.

[17] *Der heutige Stand der germanistischen Forschung in Jugoslawien.* „Lenau-Almanach" 1967/68, стр. 54—60.

[18] З. Шкреб, *Нав. дело*, стр. 56.

манисте Фридриха Гундолфа, а додељује се истакнутим германистичким посленицима у иностранству, Зденко Шкреб је, између осталог, рекао и ово: „Намеће се неумитни закључак да синтагма ‚германистика у иностранству' има значења и смисла само ако се њоме и путем ње бришу и укидају границе између домовине и иностранства, између страног и матерњег језика", односно ако се „говори мимо свих граница".[19] Овај став чини, рекло би се, оно продуктивно исходиште његовог бављења германистиком и науком о књижевности уопште. Јер, овакво поимање германистике било је, нема сумње, основни предуслов за онако широк приступ књижевности и књижевном делу у којем се неприметно потиру границе између *националних* литература, а остаје *литература,* свет литературе и свет литерарног дела као јединственог и несамерљивог људског феномена.[20] Чини се да се у оваквом поимању и германистике и литературе може наћи разлог због чега сâм З. Шкреб није посебно истицао своје деловање као германисте. Германистика је за њега очигледно представљала исходиште, она му је била темељ на којем је градио своје теоријско здање поимања и тумачења литературе.

Као германиста пак З. Шкреб нам се предочава у три вида: као историчар немачке књижевности, као истраживач немачке науке о књижевности и као истраживач у области додира и веза између хрватске и немачке књижевности. Ако пренебрегнемо Шкребов превод књижице Оскара Валцела о немачкој романтици,[21] уз коју је објавио и кратак осврт на овог несумњиво најзначајнијег немачког теоретичара литературе и германисту у међуратном раздобљу, онда можемо рећи да обимна расправа *Значење игре ријечима,*[22] којом је Шкреб у теоријском погледу проговорио за наше тадашње прилике сасвим новим језиком, чини заправо основу будућег Шкребовог разгранатог бављења теоријским и методолошким питањима изучавања литературе. Јер Шкребово бављење теоријским и методолошким питањима изучавања литературе било је инспирисано колико настојањем да допринесе превазилажењу приступа литератури и књижевном делу као особеном виду идеологије, толико и подстицајима који су управо долазили из делокруга немачке науке о књижевности. Немачка наука о књижевности је, непосредно после другог светског рата, настојала да превазиђе ону по њу погубну фазу крајње идеологизације која ју је одвела у службу националсоцијалистичког погледа на свет, те је у тој новој тежњи, надовезујући се

---

[19] *Über alle Grenzen sprechen.* Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1979, Heidelberg 1979, стр. 83—87.

[20] То се најнепосредније може видети на основу Шкребове две књиге: *Студиј књижевности,* Загреб 1976 и *Књижевност и повијесни свијет,* Загреб 1981.

[21] Oscar Walzel, *Die deutsche Romantik.* Пријевод уз краћу студију о Валцелу као поговор. ХИБЗ, Загреб 1944. Занимљиво је да се Шкреб одлучио да преведе ову књижицу О. Валцела а не његово капитално дело *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* које је очигледно добро познавао. Штавише, Шкреб је имао доста додирних тачака са Валцелом те би било упутно да се при темељнијем захвату у Шкребову књижевнотеоријску мисао посвети посебна пажња његовом односу према Валцелу.

[22] „Рад" Југославенске академије знаности и умјетности, књ. 278, 1949, стр. 70—193.

на одређене делове своје богате научне и филозофске традиције, уобличила приступ који се одликовао крајњом апсолутизацијом књижевног дела, односно његовим радикалним издвајањем из историјског контекста и контекста традиције.[23] Одмах првих поратних година објављена су дела Ериха Ауербаха, Емила Штајгера, Ернста Роберта Курцијуса, Волфганга Кајзера, Бена фон Визеа, Валтера Мушга, а међу првима који је у виду језгровитих критичких приказа указао на ова дела био је управо Зденко Шкреб. Штавише, З. Шкреб је у свом настојању да допринесе превазилажењу уског концепта посматрања књижевног дела као облика идеологије управо у тим делима и код тих аутора налазио подстицаје који ће бити од пресудног значаја за уобличење методског приступа који ће бити примерен природи књижевног дела. Као изузетно систематичан дух, коме је прецизност и јасна омеђеност појмова предуслов сваког научног рада,[24] Шкреб се подухватио широко заснованог критичког разматрања метода интерпретације, дакле оног методског поступка који је скоро две деценије преовлађивао у немачкој науци о књижевности, а који ће управо Шкреб на особени начин увести у нашу науку о књижевности и плодотворно га применити у тумачењу значајних песничких појава и творевина пре свега у хрватској књижевности. Наиме, својом студијом под речитим насловом *Mjesto i značenje Emila Staigera u njemačkoj nauci o književnosti,*[25] која представља сјајну допуну студије *О значењу игре ријечима,* Шкреб даје узорну критичку анализу методе интерпретације, оличене пре свега у личности и делу угледног швајцарског германисте Емила Штајгера, али истовремено даје и много више од анализе једног методског поступка и критике једног научног опуса, будући да га посматра у склопу развоја немачке науке о књижевности, од тренутка када се она уобличила као посебна научна дисциплина, дакле од позитивизма, односно Вилхелма Шерера, све до појаве Емила Штајгера. Тиме је Шкреб већ у овој својој студији испољио једно битно својство свог приступа изучавању књижевности, које ће представљати једну од константи његовог научног рада, а то је да све појаве посматра у њиховој историјској димензији и да у своја истраживања увек укључује и категорију историје. Полазећи од чињенице да је Вилхелм Шерер својим целокупним делом, а посебно својом *Geschichte der deutschen Literatur* (1883) историју књижевности увео у круг духовних наука, Шкреб констатује да „треба практички утврдити значајке Schererova рада и његове школе у повијести њемачке књижевности, како бисмо могли сагледати гдје су млађе генерације доиста превладале старе методе, а гдје се опет поједине нити вуку од тог

---

[23] О томе и М. Мојашевић, *О неким тежњама и траженьима у послератној немачкој науци о књижевности, 1945—1955.* „Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду", I, 1956, стр. 218—249 и сада у књизи *Из немачке књижевности и науке о њој.* Београд 1974, стр. 203—233.

[24] О томе Шкреб посебно говори у свом тексту *Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung* у књизи *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie.* Hrsg. von V. Žmegač und Z. Škreb. Frankfurt/M 1973, стр. 9—50.

[25] „Погледи", Алманах за питања теорије књижевности, Загреб, 1955, стр. 70—107 и потом у књизи А. Флакер — З. Шкреб, *Стилови и раздобља,* Загреб 1964, стр. 5—73.

доба све до данашњих дана и до Emila Staigera . . .".[26] Отуда Шкреб разматрању позитивизма посвећује сразмерно велику пажњу, што је на одређен начин условљено и чињеницом да се настојања у оквиру немачке науке о књижевности током прве половине нашег столећа могу посматрати и тумачити као упорни и непрекидни покушај да се превазиђе позитивизам, који је поред својих лоших страна имао, наравно, и својих несумњивих предности. Јер, до позитивизма се, наглашава Шкреб, песничко дело редовно карактерисало помоћу општих естетских категорија, тако да је тек позитивизам ту праксу свесно заменио минуциозном анализом, рашчлањавањем песничког дела на његове саставне делове и карактеристике. Међутим, при томе је — а то је било погубно — позитивизам разбио јединствено песничко дело на два дела: на *садржај* и *форму*. С друге стране, опет, наглашава Шкреб, не сме се пренебрећи да је позитивизам „омогућио" озбиљан развитак науке о књижевности тиме што је, узимајући себи за узор егзактност природних наука, сакупио велико мноштво поуздане грађе без које научни литерарнохисторијски и литерарнотеоретски рад не би био могућ".[27] Нова схватања у немачкој науци о књижевности почињу да се пробијају већ почетком 20. столећа, а основно њихово обележје је тежња за синтезом. Предочавајући подстицаје и изворишта од којих су та схватања полазила, Шкреб даје веома разуђену слику о тим настојањима, при чему с правом истиче подстицаје који су долазили из области историје уметности, односно Хајнриха Велфлина, и из области филозофије, односно од Вилхелма Дилтаја. Под Велфлиновим утицајем немачка наука о књижевности прихватила је појам *периода*, односно *епохе*, што је по Шкребовом уверењу омогућило примерено сређивање уметничке грађе, као и њено карактеризирање, „тако да с његовом помоћу можемо продријети до сржи књижевних појава".[28] Под утицајем Вилхелма Дилтаја пак наука о књижевности је за свој предмет истраживања узимала „велика идејна струјања у књижевности, значење назора о свијету и осјећања живота у поезији, схваћања функције поезије као једног од најважнијих органа тумачења живота, недјељиво јединство духовнога живота које управо у књижевности нарочито пластично долази до изражаја".[29] Међутим, и духовнонаучна историја књижевности у свим својим видовима, које репрезентују тако значајна имена као што су Рудолф Унгер, Оскар Валцел, Херман Аугуст Корф, Фридрих Гундолф, Фриц Штрих и др., у крајњој линији књижевности ипак приступа као одређеном виду идеологије, што значи да се ни тим путем није остварио приступ књижевном делу који би био примерен његовој особеној и јединственој природи.

Пошто је 1933. године, доласком националсоцијалиста на власт у Немачкој, прекинута жива активност у области немачке науке о књижевности, то је средиштем те активности постала Швајцарска, где ће ђак Емила Ерматингера, Емил Штајгер, постепено израсти у водећу личност германистике и немачке науке о књижевности. Са-

---

[26] *Стилови и раздобља*, стр. 6.
[27] *Исто*, стр. 28.
[28] *Исто*, стр. 30.
[29] *Исто*, стр. 37.

гледавајући појаву Штајгера у склопу управо приказаних струјања у немачкој науци о књижевности, с једне стране, и указујући на подстицаје које је налазио у филозофији, пре свега код Хајдегера, с друге стране, Шкреб свестрано приказује и критички разматра целокупни Штајгеров рад, почев од његове студије о немачкој песникињи Анети фон Дросте-Хилсхоф (1933), преко његове расправе, односно хабилитације о духу љубави код Шелинга, Хегела и Хелдерлина (*Der Geist der Liebe und das Schicksal, Schelling, Hegel und Hölderlin,* 1935), те часописа *Trivium. Schweizersiche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik,* који је од 1943—1951. издавао заједно са романистом Теофилом Сперијем, затим његових најзначајнијих теоријских књига *Grundbegriffe der Poetik* (1946) и *Kunst der Interpretation* (1955), све до велике монографије о Гетеу (*Goethe,* I—III, 1952—1959). На крају своје узорне анализе Шкреб долази до у први мах парадоксалног али уверљивог резултата да „поезија ни за Штајгера није друго до идеологија."[30] Штајгер, наиме, настоји да савлада једну од основних тешкоћа науке о књижевности: расцепљеност уметничког дела на садржину и форму, па сматра, каже Шкреб, да је у појму о времену нашао *expediens* за науку о књижевности. Отуда Штајгер одбацује историју и хоће да је замени типологијом човека и његових могућности. Пошто Штајгер, како то анализа уверљиво показује, полази од тога да се песник својим идејним ликом предочава као посебна могућност људске егзистенције, то он улази у нову науку о човеку као *specimen,* а његова дела су само пут до њега, а никако сврха сама себи. Тако се, по мишљењу Шкреба, Штајгер, борац против позитивизма, у много чему предочава као касни следбеник позитивизма. Резимирајући ова своја и данас веома подстицајна разматрања, која се доимају попут једне језгровите историје немачке науке о књижевности, Шкреб на крају, одбацујући и поимање уметности као непосредног одраза друштвене збиље, али и поимање о њеној потпуној аутономности, закључује: „Pjesničko je djelo i *zavisno* i *autonomno:* зависно као *povijesni* производ а аутономно као *umjetničko* дјело. Његову умјетничку страну нећемо адекватно приказати ако је само изводимо: ми је морамо описати, интерпретирати . . . Јер, књижевност доиста није идеологија, али има своју идејну страну, неразлучно спојену са умјетничким изражајем".[31] — Иако је можда у овом тренутку још прерано доносити одсечан суд о овој Шкребовој расправи, чини се да се ипак већ сада може рећи да она, тематски и проблемски недвосмислено везана за делокруг проблематике немачке науке о књижевности, представља основу и теоријско исходиште не само Шкребовог бављења германистиком, односно немачком науком о књижевности, него и целокупног његовог књижевнотеоријског рада. Отуда она нема само германистички карактер у ужем смислу речи, поготово када се има у виду да се у њој разматрају проблеми који нису карактеристични само за немачку науку о књижевности, него има општи карактер. Другим речима речено: овде се на особен начин показује како германи-

---

[30] *Стилови и раздобља,* стр. 40.

[31] *Исто,* стр. 72—73.

ста Шкреб увек излази изван оквира своје уже струке, односно како је код њега германистика увек исходиште за проблеме од општег значаја. Отуда се чини да се ова његова расправа увек мора имати у виду када се разматрају његова теоријска и методолошка схватања. Али, исто тако ова расправа чини основу његовог конкретног бављења немачком књижевношћу, с једне стране, и проблемом додира и веза између немачке и наше, пре свега хрватске књижевности.

Ширином и захватом, Шкребово бављење немачком књижевношћу, односно књижевношћу немачког језичког израза, представља јединствену појаву не само у оквирима наше домаће германистике него и германистике матичних земаља, будући да је тешко наћи германиста који се подједнако успешно и доследно бави немачком књижевношћу од њених почетака све до у најновије доба. Јер, поред синтетичких обрада појединих раздобља немачке књижевности у оквиру историје немачке књижевности коју је урадио заједно са Виктором Жмегачем и Љерком Секулић,[32] З. Шкреб је објавио завидан број студија у којима своју пажњу није посветио само осведоченим вредностима немачке књижевности, као што су Гете,[33] Томас Ман[34] или Франц Кафка,[35] него и писцима којима припада одређено, али у сваком случају скромније место у немачкој књижевности, као што су Фердинанд Сар[36] или Ерих Кестнер,[37] као и писцима који спадају у истакнуте ствараоце данашње књижевности на немачком језичком подручју, као што је Томас Бернхард.[38] Међутим, судећи по броју радова које је посветио Францу Грилпарцеру, том несумњиво најистакнутијем и најзначајнијем репрезентанту аустријске књижевности 19. века, овај песник и његово дело чинили су окосницу Шкребовог бављења књижевношћу немачког израза: са њим је 1931, својом докторском дисертацијом, започео свој научни рад и њему ће остати веран све до краја свог живота, тако да је Ф. Грилпарцеру,

---

[32] *Повијест свјетске књижевности. Књига 5:* Виктор Жмегач—Зденко Шкреб—Љерка Секулић, *Књижевност њемачкога језичног израза.* Загреб 1974. З. Шкреб је обрадио поглавља *Германско пјесништво, књижевна дјелатност и почеци свјетовне књижевности; Хуманизам и реформација; Књижевност у раздобљу барока* (стр. 7—58), те поглавље *Између романтизма и реализма* (стр. 130—152).

[33] Goethe: *Knjiga poezije.* Mala biblioteka „Zore", sv. 38, Zagreb 1950; Goethe: *Faust.* Preveo Tito Strozzi. „Zora", Zagreb 1955. Uz ovaj prevod dao je Z. Škreb veoma korisne komentare (str. 291—304) i izuzetno sadržajan pogovor (str. 305—335. Vid. i Škrebov tekst *Goethe. Mit i zbilja.* „Oko", X, 27. V — 16. VI 1982, str. 9; *Stilprobleme des Urfaust.* „Filološki pregled", I—IV, 1969, str. 1—17.

[34] *Jedno od posljednjih djela Thomasa Manna (Izabranik).* „Kolo Matice hrvatske", 1953, str. 188—195.

[35] *Франц Кафка.* „Књижевна смотра". II/1970, бр. 4, стр. 27—47. О овом прилогу и у мом раду *Кафка код Југословена. Прилог проучавању прихватања његовог дела код нас.* „Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду", XIV/2, 1971, стр. 518—554.

[36] *Die Gestaltenwahl in Ferdinand von Saars Erzählungen. Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne.* Hrsg. von K. K. Polheim. Bonn 1985, стр. 87—99.

[37] *Лирика Ericha Kästnera.* „Зборник радова Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу", Загреб 1951, стр. 761—802.

[38] *Thomas Bernhard.* „Књижевна смотра". V/1973, бр. 13—14, стр. 9—22.

о коме је објавио око петнаестак што већих што мањих студија,[39] посветио и своје животно дело, своју обимну књигу *Grillparzer. Eine Einführung in das dramatische Werk.*[40] У овој својој књизи, која спада међу најзначајније радове о Ф. Грилпарцеру уопште, З. Шкреб обједињава своја завидна теоријска и књижевноисторијска знања и сагледава и тумачи појаву Ф. Грилпарцера не толико као особену појаву у оквиру аустријске књижевности, дакле не толико као великог или највећег аустријског песника, већ као књижевног стваралаца који својим драмским остварењима спада у врх европске и светске драме уопште. Ослањајући се у великој мери у тумачењу Грилпарцеровог дела на његову биографију и песникове аутобиографске списе, Шкреб је овом својом књигом на свој начин, као што је то учинио Штајгер својом књигом о Гетеу, показао да „озлоглашени" биографски метод, повезан са модерним дометима науке о књижевности, итекако може бити подесан и плодотворан вид књижевнонаучног истраживања. Модерност З. Шкреба као историчара књижевности огледа се и у томе што је без предрасуда увек био спреман да дâ свој допринос најделикатнијим питањима књижевне историографије, као на пример о питању аустријске књижевности[41] или пак да без зазора посвети своју пажњу појавним облицима књижевности који су све до недавно били пренебрегавани, пре свега питању *тривијалне* књижевности, којој је посветио неколико општих и неколико посебних студија и расправа.[42]

У истраживању додира и веза између наших књижевности и култура и немачке књижевности, толико карактеристичном за југословенску германистику, З. Шкреб се не истиче толико бројем радова колико својим особеним захватом у одређену проблематику из делокруга односа између хрватске и немачке књижевности, усредсређујући своја истраживања на Шеноу и његов однос према немачкој књижевности и култури. При томе, природно, Шкребова истра-

---

[39] Шкребови радови о Грилпарцеру махом су објављени на немачком језику и у иностраним научним гласилима те овде указујемо само на најзначајније — *Grillparzer-Studien I, II. „Festschrift Julius Franz Schütz"*. Graz—Köln 1954, стр. 127—135; *Grillparzers Epigramme*. „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" Dritte Folge, Wien, Bd. III, 1960, стр. 39—55; *Franz Grillparzers „Libussa". Versuch einer Deutung*. „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft". Dritte Folge, Band VI, 1968, стр. 75—93; *Das Märchenspiel bei Grillparzer*. „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft", III. Folge, Bd. 7, 1969, стр. 416—432; *Grillparzer und Hebbel*. „Österreich in Geschichte und Literatur", 16, 1972, стр. 251—273: *Grillparzer in Jugoslawien in unserem Jahrhundert*. „Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts". Wien, 1972, стр. 181—191; *Das Göttliche bei Grillparzer*. „The German Quarterly", 1972, стр. 620—628.

[40] *Grillparzer. Eine Einführung in das dramatische Werk*. Scriptor Verlag Kronberg/Ts. 1976. Вид. и опширан приказ М. Мојашевића *Шкребова монографија о Грилпарцеру и поводом ње*. „Филолошки преглед", I—IV, 1977, стр. 137—143.

[41] *Дефиниција аустријске књижевности*. „Зборник МС за књижевност и језик", XXXII/2, 1984, стр. 169—182.

[42] Поред више занимљивих радова о детективском роману и тривијалној литератури Шкреб је, заједно са аустријским германистом Уве Бауром (Uwe Baur), објавио зборник радова под насловом *Erzählgattungen der Trivialliteratur*. Innsbruck 1984. У том зборнику се налазе његови радови *Trivialliteratur* (стр. 9—32), *August Heinrich Julius Lafontaine* (стр. 53—66), те *Der Detektivroman* (стр. 195—209).

живања нису више могла бити заснована на појму *утицаја,* као што је то било код његовог професора С. Тропша, пошто том појму у његовом поимању књижевности, па сходно томе и у његовом појмовном систему, више није било места. Отуда Шкреб у својој и данас узорној и подстицајној студији о Шенои и његовом односу према немачкој књижевности већ у наслову говори о *траговима,* а не о утицајима, јасно и недвосмислено се одређујући према овим појмовима на самом почетку студије следећим речима: „Пред четрдесетак година ова би се радња јамачно била звала ‚Утјецај њемачке поезије на Шеноине стихове'. Schererova школа вољела је истраживати ‚утјецај' појединих пјесника на друге, гледајући у њима законитост у развитку књижевности. Тако је и први представник загребачке катедре за њемачки језик и књижевност, проф. С. Тропш, у ‚Наставном вјеснику', XI, 1903, објавио студију ‚Утјецај Johannesa Schefflera на Матију Магдаленића' . . . Не смијемо, дакле, код студија те врсте, никада сметнути с ума методичко начело да истражујући *трагове* (курзив мој — ТБ) туђе поезије у дјелима одређенога пјесника најприје морамо утврдити, што точније, с које стране *можемо* и *смијемо* очекивати те утјецаје".[43] У духу оваквих методских схватања Шкреб веома аргументовано показује да је Шеноин однос, а то у одређеној мери значи и однос хрватске књижевности његовог доба, према немачкој књижевности и култури био амбивалентан: с једне стране је према њој, због опасности која је претила од културне пенетрације немачке културе преломљене кроз призму аустријске културне политике, имао одбојан став, али је, с друге стране, немачка књижевност представљала неодвојиви део његове интелектуалне и стваралачке личности, те З. Шкреб, идући трагом Шеноиних оригиналних дела као и есејистичких и других написа, уверљиво предочава његов однос према Гетеу, Шилеру, Ленауу, Биргеру и др. Поред ове студије, на коју се непосредно, као нека врста допуне, надовезује студија *Шеноа и његово доба према немачкој књижевности,*[44] Шкреб је још истражио однос Тина Ујевића према немачкој књижевности,[45] док је својом студијом *Лик и име Хрвата у немачкој књижевности,*[46] која делује као скица за једну већу расправу, трагао за хрватском тематиком у немачкој књижевности.

На основу у главним цртама предоченог Шкребовог рада у области германистике можемо да закључимо: 1. да је Зденко Шкреб био изузетно плодан германиста и 2. да се његов германистички рад одвијао у све три за југословенску германистику карактеристичне области — у области историје немачке књижевности, у области теорије и методологије науке о књижевности и у области истраживања односа и веза између наших и немачке књижевности. Историјски

---

[43] *Трагови њемачке поезије у Шеноиним стиховима.* „Рад" Југославенске академије знаности и умјетности, књ. 290, 1952, стр. 129.

[44] У књизи *Хрватска књижевност према европским књижевностима,* Загреб 1970, стр. 151—174.

[45] *Тин Ујевић. Додири с њемачком књижевношћу.* „Филолошки преглед", XVIII, 1—4, 1980, стр. 114—123.

[46] *Лик и име Хрвата у њемачкој књижевности.* „Croatica", 1977, св. 9—10, стр. 209—215 и *Name und Gestalt des Kroaten in der deutschen Dichtung.* „Anzeiger für slavische Philologie". Graz. Bd. IX, 1977/2, стр. 281—299.

гледано, Зденко Шкреб обједињава у својој личности и свом научном раду стремљења и настојања која су била карактеристична за југословенску германистику у међуратном раздобљу са стремљењима модерне науке о књижевности уопште, посебно са оним стремљењима која су дошла до изражаја после другог светског рата. Захваљујући његовом неуморном раду, у југословенској германистици су се у пуној мери развиле и разгранале оне клице које су заметнули Стјепан Тропш са својим израженим и наглашеним захтевом за прецизношћу и поузданошћу истраживања, Момчило Селесковић са својим префињеним смислом за теоријске проблеме истраживања књижевности, Милош Тривунац са својом племенитом тежњом да код нас пренесе врхунске домете немачке културе и Перо Слијепчевић са својим финим осећањем за историјске појаве у времену и простору и за међусобно прожимање културних вредности и добара. Зденко Шкреб представља тако једну од најзначајнијих личности не само наше германистике, која је, управо захваљујући и њему, израсла у значајну научну дисциплину без које је наш научни и културни живот данас незамислив, него и наше науке уопште. Отуда његово дело уистину представља једно неисцрпно врело плодотворних подстицаја. Ако га тако будемо схватили и ако се тако будемо односили према њему, одужићемо му се на прави начин.

ЗДЕНКО ШКРЕБ КАО ОСНИВАЧ И ГЛАВНИ УРЕДНИК ЧАСОПИСА „УМЈЕТНОСТ РИЈЕЧИ"

Драгиша Живковић

Идуће, 1987. године, биће обележен јубилеј тридесетогодишњег излажења „Умјетности ријечи". Зденко Шкреб, оснивач и главни уредник тога часописа, неће дочекати тај јубилеј, мада је за њега отпочео припреме још прошле године, — године у којој нас је заувек напустио. Али ће његово име и његово дело бити трајно забележени у свим будућим свескама „Умјетности ријечи": часопис ће с пијететом и с поносом носити име свога оснивача.

Када се далеке 1957. године појавила прва, танка свеска „Умјетности ријечи", узели смо је у руке с великом радозналошћу и очекивањем: имена њених уредника — Зденка Шкреба, Александра Флакера, Иве Франгеша, Франа Петрèа и Јосипа Торбарине — јамчила су нам научну озбиљност и солидност целог подухвата. Нека од тих имена сретали смо и раније, најпре у часопису „Погледи", а затим у „алманаху за питања теорије књижевности" — „Погледи 55", у коме је Шкреб објавио, тада врло актуелан и ускоро веома чувен, оглед: *Мјесто и значење Емила Штајгера у њемачкој науци о књижевности,* Александар Флакер — *„Формална метода" и њена судбина,* а Иво Франгеш — *Стилистичка метода Леа Шпицера.* У „Погледима 55" Мира Јанковић је приказала веома исцрпно тада недавно изашлу *Теорију књижевности* Велека и Ворена (објављену први пут у Њујорку 1942. године), а Петар Губерина је изложио своја стилистичка схватања у своме реферату на међународном конгресу за модерне језике: *Стилистички и стилографски поступци — научна и литерарна анализа.*

Већ та прва свеска „Умјетности ријечи" значила је дах освежења и ширину перспективе, почев од наслова и поднаслова часописа, па преко *Уводне речи* Уредништва, све до појединих студија у њој. „Умјетност ријечи" — значило је да се од Валцеловог (O. Walzel) „Wortkunstwerk" дошло до Кајзеровог (W. Kayser) „Das sprachliche Kunstwerk" (1948); „часопис за науку о књижевности" — значило је да се од раздвојених појмова „теорија књижевности", „историја књижевности" и „књижевна критика" прешло на синтетички појам *опште* „науке о књижевности" (Literaturwissenschaft, литературоведение); приказ Штајгеровог (E. Steiger) чланка *Die Kunst der Interpretation* (1955) из пера Зденка Шкреба и две интерпретације делâ

наших писаца (З. Шкреб, *Шеноин „Каранфил са пјесникова гроба"* и И. Франгеш, *Буђење Ивице Кичмановића*) — значили су непознату дотад у нас оријентацију на феноменолошко-стилистичку критику. У *Уводној речи* Уредништва та оријентација је и изричито наглашена одмах на почетку: „Овај часопис, како то и његово име каже, полази од чињенице да је књижевно дјело ријечју изражена умјетнина".

Међутим, ни главни уредник ни остали чланови уредништва, ни тада ни касније, нису у тој својој основној оријентацији заборавили нити сметнули с ума да је „друштвени и повијесни карактер умјетности уопће, а књижевности посебно, истина без које се не може замислити марксистичко приступање књижевној науци". Схватајући, дакле, да је историјско-филолошки метод, допуњен у наше доба методом историјског материјализма, могуће даље унапређивати резултатима најновије стилистичке критике, уредништво је поставило себи у задатак две ствари: *прво*, упознавање нашег читаоца с најзначајнијим достигнућима стране науке о књижевности и *друго*, примену тих теоријских достигнућа у проучавању наших, југословенских књижевности, а пре свега, разуме се, у проучавању хрватске књижевности. Показаће се у току тридесетогодишњег излажења „Умјетности ријечи" да је и први и други задатак постигнут у највећој мери: часопис је убрзо постао и остао водећа теоријска и методолошка ревија у југословенској науци о књижевности, а његово уредништво и сарадници одмах су добили признат назив „загребачке школе", док су аналитичке и синтетичке студије, синхрони и дијахрони пресеци токова хрватске књижевности, довели до обиља текстова и делâ из теорије и историје хрватске књижевности.

Чини нам се да је овај други резултат највеће и најлепше признање које се часопису и његовом главном уреднику може учинити. Зденко Шкреб је знао да се национална наука не може изграђивати у некаквим аутохтоним затвореним просторима и да се само прожимањем са светском науком и њеним достигнућима може изградити и домаћа, национална теорија и историја књижевности. Окупивши око себе књижевне стручњаке многих водећих филологија: германисте, романисте, англисте, италијанисте, русисте, полонисте и југослависте, наше и стране, и позивајући на сарадњу стручњаке из свих наших универзитетских центара, Шкреб је, са још неколико блиских сарадника, зналачки и систематски, стварао методолошки концепт једне интегралне и модерне историје хрватске књижевности. Неки од тих резултата видљиви су из студија и књига појединих уредника и сарадника „Умјетности ријечи" (З. Шкреба, А. Флакера, И. Франгеша, В. Жмегача и других); други су се појавили у облику зборника радова сарадника Завода за знаност о књижевности при Филозофском факултету у Загребу, међу којима је највећи број сарадника из „Умјетности ријечи" (*Хрватска књижевност према европским књижевностима*, 1970; *Croatica*, III, 3, 1972; VII, 7—8, 1976; *Хрватска књижевност у европском контексту*, 1978); а трећи су, посредно, показали методолошке иновације захваљујући интенцијама и смерницама у проучавању књижевности за које је основне импулсе дао круг људи окупљених око Шкреба и његовог часописа.

За тих тридесетак година трајања часописа Шкреб је живео за часопис и радио за њега. Од преко сто радова (књига, студија и приказа) које је на нашем језику објавио у току тих година, Шкреб је у „Умјетности ријечи" публиковао више од половине тих радова. У њима је изложио своје основне ставове из многоструке проблематике студија књижевности: о методологији у науци о књижевности, о књижевноисторијској периодизацији, о песничком језику и песничком стилу, о синтетичним појмовима у науци о књижевности, о забавној и тривијалној књижевности, о методу интерпретације, о књижевним родовима и врстама, као и о ситним облицима књижевности, о гротесци, ритму, сеоској приповеци, натурализму итд. Из тих студија произишла је и његова синтетичка монографија *Студиј књижевности* (1976), која представља суму његових научних схватања о проблематици књижевности и која значи јединствену у нас методологију проучавања књижевности. Три издања *Увода у књижевност* (1961, 1969 — у заједници са Франом Петрèом, и 1983 — у заједници са Анте Стамаћем) такође су плод интензивног бављења теоријом књижевности и питањима поетике у „Умјетности ријечи": Шкребови чланци у *Уводу — Поетика, Основна стилска средства, Методе интерпретације, Микроструктуре стила и књижевне форме, Појмови поетике у повијесном слиједу,* као и концепција целе књиге, произишли су из проблематике која је годинама обрађивана у часопису.

Зрачење „Умјетности ријечи" осетило се одмах у свим правцима и у свим доменима научног и стручног бављења књижевношћу код нас, и оно траје и даље: на свим југословенским универзитетима, у настави књижевности на факултетима и у средњим школама, па чак и у основним школама, у књижевној критици и есејистици, у публицистици, преводилаштву, издавачкој делатности. Име Зденка Шкреба постало је познато широм Југославије (о његовим германистичким радовима говори се у прилогу Томислава Бекића); књижевни и научни часописи били су почаствовани његовим прилозима. О том зрачењу и деловању часописа најречитије говори следећи податак: многи страни аутори и њихова дела, који су били први пут шире приказани у „Умјетности ријечи", превођени су одмах у свим издавачким центрима Југославије, нарочито у Београду (Р. Велек и О. Ворен, В. Кајзер, Б. Томашевски, Р. Ингарден, В. Шкловски, Б. Ејхенбаум, К. Хамбургер, Е. Ауербах, Х. Р. Јаус, Х. Фридрих, Х. Маркјевич, Н. Фрај и многи други. Настава у школама је постала савременија, живља и зналачкија; појам „школске интерпретације" чак је толико употребљаван да је на крају и злоупотребљен, како у схватању, тако и у примени. Једном речи, „Умјетност ријечи" је оставила и оставља дубоке бразде у југословенској науци о књижевности и у југословенским схватањима књижевности.

Разуме се, када се говори о часопису „Умјетност ријечи" и о његову значају за развој југословенске науке о књижевности, мора се најпре рећи да је настајање тога часописа припремано годинама и да је за то заслужан шири круг људи. Најпре је у оквиру Хрватског филолошког друштва, основаног 1950. године, формирана, на иницијативу Антуна Барца, Секција за теорију књижевности и социо-

логију повијести књижевности (1952/3), а у оквиру те Секције организовани су стручни састанци са дискусијом, у први мах једанпут месечно, а касније — сваке друге недеље. Сећам се како су бројно били посећени ти састанци и каква је жива дискусија вођена на њима: после уводног реферата неког од чланова Секције или неког позваног научног радника ван Загреба настајала је дискусија, која се протезала дубоко у ноћ. Ретко сам када другде осетио такав жар и такву жељу за сазнањем и за научним образложењем: професори и асистенти су равноправно учествовали у расправљању, и није редак био случај да су ови други били агресивнији у супротстављању неким мишљењима и темпераментнији у брањењу својих. Из такве радне атмосфере и настао је часопис.

Предлог за оснивање часописа дао је Александар Флакер, који је, уз Шкреба, био „душа" целог пројекта. Уз њих су у уредништво ушли и Фран Петрè, Иво Франгеш и Јосип Торбарина. Већ 1960. године уредништво се проширује и члановима ван Загреба: Братко Крефт (Љубљана), Стојан Суботин и Драган Недељковић (Београд) и Драгиша Живковић (Сарајево). После две године (1962) уредништво се формира у два круга: ужи круг уредникâ који непосредно преузимају уређивање часописа (А. Флакер, И. Франгеш, С. Петровић и В. Жмегач) и редакцијски колегиј, у који, поред ранијих чланова уредништва, улази и Фрањо Грчевић. Најзад, последњих година, ужи круг уредникâ попуњавају и млађи стручњаци: Владимир Бити, Предраг Јирсак, Крунослав Пранљић, Јосип Силић, Анте Стамаћ, Јосип Вончина и Владимир Вратовић. Разуме се, за све време главни и одговорни уредник је Зденко Шкреб.

Шкреба као главног уредника „Умјетности ријечи" карактеришу две изузетне особине научног радника и стваралаца: *савременост научне мисли* и *широкогруда отвореност за друкчија или супротна мишљења*. Шкреб је отпочео да уређује часопис залажући се свесрдно и уверено за стилистичко-структуралну критику, за метод интерпретације. Први бројеви часописа пуни су интерпретација делâ наших и страних писаца. Сам Шкреб написао их је три (о „Каранфилу с пјесникова гроба" А. Шеное, о песми „Пејсаж" В. Видрића, о песми „Облак" Д. Цесарића), а 1976, у бр. 2 часописа, објавио је и своју студију о интерпретацији, заправо свој приказ неколико зборника интерпретација. Међутим, од првих бројева часописа Шкреб је упозоравао да „чиста" интерпретација, без историјскокњижевног контекста, није потпуна наука о књижевности. „Немогуће је спознати основне значајке књижевности а да се не одговори на питање која је функција књижевнога дјела у колективном друштвеном животу људске заједнице" — писао је он у своме *Студију књижевности* (1976, стр. 11), и у току тридесетогодишњег излажења „Умјетности ријечи" изграђивао свој посебни научни метод за интегрално и свестрано проучавање књижевности. Признајући да се у науци о књижевности не може изградити чврсто проверљив *метод* као у природним наукама, он је, у исти мах, захтевао од проучаваоца књижевности „чврсто утемељену" *методичност* у раду, што ће рећи: „способност прецизног појмовног мишљења", које ће се служити терминима са строго утврђеним значењем, и

„природну осјетљивост за изражајне могућности језика". Шкреб је стално упозоравао на опасност од метафорички употребљених термина (нпр. за назив „авангарда") и од напоредне употребе истог термина (нпр. „реализма") и за типолошко карактерисање стила (нпр. реализам Сервантеса, Раблеа, Филдинга) и за историјскокњижевно одређивање књижевних периода. Отуда је, у тражењу правилног „методичког" решења у проучавању књижевности, настојао да изгради такав комплексни систем који ће обухватити књижевне *микроструктуре* (основна језичко-стилска средства) и књижевне *макроструктуре* (књижевне родове и врсте, књижевне периоде и школе), па је, у ту сврху, предложио врло применљиву формулу „стилских комплекса". Настојећи да открије такве механизме проучавања књижевности којима би се, помоћу обухватнијих стилских категорија него што су језичко-стилске микроструктуре, помоћу тзв. „стилских комплекса", исплела стручна и научна мрежа за тачније и објективније обухватање ширих и најширих историјско-стилских категорија, као што су: *барок, класицизам, романтизам, реализам, симболизам* и слично, Шкреб је груписао стилску микроанализу око једне или око више стилских доминанти у чврст стилски комплекс (нпр. физиолошки стилски комплекс код Раблеа, у Sturm und Drang периоду, код Золе и у експресионизму; или хиперболички стилски комплекс у средњовековној књижевности, у бароку, у тривијалној књижевности XIX и XX века) и онда научно објективно и доста кохерентно карактерисао једну стилску епоху као „саставину стилских комплекса".

Није овде место да се шире приказује поетика Зденка Шкреба,* али ваља истаћи да су два питања из проблематике проучавања књижевности заузимала централно место у његовим научним радовима: *језик* као стилско-изражајно средство у књижевности и *периодизација* књижевних праваца и епоха. Дакле: микроструктура и макроструктура књижевних производа и књижевног развитка, стил и историја, синхронија и дијахронија, или, другим речима, спој *интерпретације* и историјске *систематизације*. Стављајући тако *текст* књижевног дела у средиште научног проучавања, Шкреб је, исто тако, наглашавао и *историјски живот* текста у променљивим епохама људског и националног трајања, изграђујући једну сложену методологију књижевности.

Што се тиче научне широкогрудости и поштовања туђих мишљења, Шкреб је оличавао модел таквог научничког понашања. Када је Светозар Петровић 1960. године низом својих чланака у загребачком „Књижевнику" врло темпераментно и с пуно ваљаних разлога устао против „лингвистичке инвазије у студију књижевности", против искључивости „унутрашњег приступа" у проучавању књижевног дела, тј. искључивости „иманентне или аналитичке критике", за коју се тако свесрдно залагала „Умјетност ријечи", Зденко Шкреб је

---

* О научним схватањима Зденка Шкреба било је речи у приказима његових књига у нашем „Зборнику": Јулијан Тамаш, *Могућности и границе емпиријског проучавања књижевности* (Зденко Шкреб, „Студиј књижевности", Загреб 1976); XXVIII/2, 1980, стр. 265—270; Драгиша Живковић, *Зденко Шкреб, „Књижевност и повијесни свијет"*, Загреб 1981; XXIX/3, 1981, стр. 537—540.

одмах идуће године увео Петровића у ужи круг уредникâ часописа. Сам Светозар Петровић истиче колико дугује у свом раду „стимулативној, интелектуално радозналој и отвореној истраживачкој атмосфери каква је оних година владала у Секцији за теорију књижевности Хрватског филолошког друштва" и како је његова књига *Критика и дјело* (1963, у ствари, скупљени и организовани чланци из „Књижевника" из 1960. године) „доживјела баш у Умјетности ријечи први критички одговор, а и касније најкориснији и најкоректнији претрес". Сличан се коректан и научно фундиран дијалог одвијао и између Шкреба и Радослава Катичића (о песничком језику и књижевном делу), А. Флакера (о терминима „стилска формација" и „авангарда"), Маје Бошковић-Stulli (о пословици и бајци), Зорана Кравара (о тропима и фигурама) и других: Шкреб никада није *полемисао,* већ је аргументовано и толерантно водио *критички дијалог* поштујући увек не само личност него и супротно мишљење. Може се рећи да је Шкреб улазио у научну дискусију само са оним стручњацима које је ценио или високо поштовао; на мишљења која би била испод научног нивоа није се никада освртао. Тај толерантни и конструктивни став и омогућио је Шкребу да око себе и око „Умјетности ријечи" окупи велики број и наших и страних сарадника, а огромна ерудиција и проницљивост суђења прибавили су му оно поштовање и углед које је имао међу научним радницима не само у Југославији него и у Немачкој, Европи и у САД. Тако је Шкреб, током година, постајао жива легенда југословенске науке о књижевности.

Концепција часописа „Умјетност ријечи" постављена је одмах, од првог броја и првог годишта, на солидну основу: упознавање читалаца с најновијим интенцијама у светској науци о књижевности, и то путем оригиналних научних расправа и путем ширих приказа страних теоријских и методолошких дела. Тако су читаоци већ у првим годиштима упознавани с теоријском мишљу Е. Штајгера, Л. Трилинга, Е. Ауербаха, В. Кајзера, Б. Томашевског, англоамеричке „нове критике", М. Кридла, Б. М. Ејхенбаума, Х. Фридриха и других, а у оригиналним чланцима расправљано је о многим теоретским или историјскокњижевним питањима: о методу интерпретације, о стилистици и стилистичкој критици, превођењу, модерном роману, романтизму и реализму, експресионизму, тумачењу књижевног дела, као и о појединим делима и писцима, нашим и страним: А. Шенои, А. Ковачићу, В. Видрићу, Б. Брехту, Д. Х. Лоренсу, Н. В. Гоголу, М. Крлежи, Д. Цесарићу, А. Б. Шимићу, А. Г. Матошу, Л. Костићу, О. Жупанчичу, В. Илићу, В. Назору, И. Андрићу и другима.

Међутим, како се часопис из године у годину све више развијао и постајао јединствен информатор о стању наше и светске науке о књижевности, тако су и његове рубрике повећаване и употпуњаване, а научне информације постајале комплетније: читави поједини бројеви или годишта посвећивани су одређеном кругу питања или појединој националној науци о књижевности. Тако је, поводом десетогодишњице часописа, изашао 1967. године посебан зборник на страним језицима, у коме су објављени преведени текстови изабраних студија из првих десет годишта „Умјетности ријечи" (360 стр.); 1974. г.

(бр. 2—4) изашао је зборник радова о теорији књижевне комуникације, под уредништвом Валтера Крола (W. Kroll), са одабраним студијама пољских научника теоретичара (465 стр.); 1977. године, поводом двадесетогодишњице излажења часописа, објављен је троброј (бр. 1—3) са студијама из области теоријске проблематике која је у часопису обрађивана (200 стр.); 1981. године приређена је ванредна свеска часописа, под уредништвом А. Флакера и Д. Угрешића, у којој су објављене студије о руској књижевној авангарди (510 стр.); а 1982. године, поводом двадесетпетогодишњице часописа, изашао је зборник посвећен основним појмовима науке о књижевности (180 стр.).

Такође се, током година, проширивао и круг сарадника. Ако су првих година сарадници часописа били углавном стручњаци окупљени у Секцији за теорију књижевности Хрватског филолошког друштва, дакле — из Загреба, а понекад и неки из других универзитетских центара (Београда, Љубљане, Сарајева), касније су у часопису сарађивали и научници из других земаља (из СССР-а, Пољске, Чехословачке, Источне и Западне Немачке, Мађарске, Италије, Аустрије, Холандије, Шведске, Норвешке, па и из САД). Када су најужи сарадници Зденка Шкреба, поводом његове осамдесетогодишњице, издали јубиларни свечани број посвећен њему (1984, бр. 3), нагласили су да нису позвали на сарадњу све поштоваоце Зденка Шкреба у Хрватској, Југославији, Европи и Америци, јер би тај зборник толико нарастао да би превазилазио њихове издавачке могућности.

Данас је „Умјетност ријечи" научни часопис који је широко познат и цењен и код нас и у свету. Њиме је Зденко Шкреб југословенској научној књижевној мисли оставио моћно средство за даље напредовање и за потврђивање пута који је он трасирао. Са изграђеним млађим научним кадром, који је растао у његову окриљу и који је већ сада стасао до пуне снаге, нема сумње да ће „Умјетност ријечи" трајати и даље и бити на висини свога досадашњег успона.

„Зборник Матице српске за књижевност и језик" опрашта се са дужним поштовањем од свога сарадника (Зденко Шкреб, *Дефиниција аустријске књижевности*, XXXII, 1984, св. 2, 169—182). На позив нашег уредништва да учествује са својим прилогом у јубиларној свесци посвећеној Вуку Караџићу (1987), Шкреб је одговорио потврдно већ јуна прошле године. У Новом Саду он је годинама редовно одржавао курсеве на постдипломским студијама Филозофског факултета. И управо на три месеца пре своје трагичне смрти Шкреб је, у интервјуу новосадском листу „Дневник", рекао: „Кад кажем Нови Сад, то звучи за мене богато, срдачно, пуно најлепших успомена . . . Нови Сад ми је такорећи духовна домовина поред Загреба". Таквих „духовних домовина" имао је Зденко Шкреб широм Европе: где год је боравио — а боравио је свуда стваралачки, — стицао је поштоваоце, сараднике и пријатеље; његов удео у стварању и обликовању југословенске науке о књижевности био је велики, значајан и трајан. Нека таква буде и успомена коју он оставља међу нама!

УЗ ПРВИ СРПСКИ ПРЕВОД *БЕОВУЛФА*

(Проблеми интерпретације и превођења)

Слободан Вукобрат

„Народна књига" из Београда објавила је, године 1982, у својој библиотеци „Источници", а у преводу на наш језик, староенглески јуначки еп *Беовулф*.[1] Како је забележио Е. Талбот Доналдсон, један од скоријих енглеских преводилаца и коментатора овога спева, „*Беовулф* није само јединствени пример староенглеског епа, него и највећи сачувани еп који су сачинили германски народи". Први потпуни српскохрватски превод, увод као и уводне текстове и објашњења уз овај значајни спев, сачинила је др Иванка Ковачевић, дугогодишњи професор енглеске књижевности на београдском Филолошком факултету.

Један од доајена југословенске англистике, књижевни историчар и социолог литературе, Иванка Ковачевић је, истина, као ужу област својих истраживања одабрала пре свега енглеску књижевност деветнаестог века. Написала је низ високооцењених књига, расправа и чланака који, у тој области, представљају несумњиви допринос енглеским студијама, и то не само у југославенским оквирима и размерима.[2] Ипак, посебно занимање показивала је професор Иванка Ковачевић, и то годинама, и за стару и средњовековну енглеску књижевност. Ово се огледало не само у њеним предавањима, већ и у двема антологијама текстова из ове области, које је она саставила колико за своје студенте, толико и за шири круг читалаца. Прву, *Из старе енглеске књижевности,* објавила је „Научна књига" из

---

[1] *Беовулф,* Староенглески јуначки спев и одломци из јуначких песама. Превод, уводни текстови и објашњења: Иванка Ковачевић, „Народна књига", Београд, 1982.

[2] Упутићемо читаоца само на неколико обимнијих радова Иванке Ковачевић: *Индустријски пролетер у енглеској приповедној прози.* Шапирографисано издање дисертација Београдског универзитета, Београд, 1960, стр. 444 (Резиме на енглеском језику); „The Mechanical Muse: The Impact of Technical Inventions on Eighteenth-Century Neoclassical Poetry", *The Huntington Library Quarterly,* Berkley, 1965, XXVIII, 3, pp. 263—281; *Индустријска револуција у Енглеској.* Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1965, стр. 284; *Романописац и чартизам. Прилози социологији литературе у доба индустријске револуције.* Београд, „Научна књига", 1967, стр. 284; *Fact into Fiction, English Literature and the Industrial Scene* 1750—1850. Leicester. Leicester University Press, Belgrade University, 1975, стр. 424.

Београда, године 1960; а другу, *Из енглеске средњевековне књижевности,* иста издавачка кућа, године 1979. Обе књиге доживеле су два и више издања.

У антологији *Из старе енглеске књижевности,* професор Иванка Ковачевић нам се, по први пута, представила и као преводилац. Поред превода елегија, религиозне поезије, загонетки, те прозе, она се огледала и у превођењу староенглеске херојске поезије.[3] Ту тако налазимо преводе одломака из *Битке код Малдона,* а већ и преводе одломака из *Беовулфа.* У оној прилици, дакако, преводилац нам је био понудио само најрепрезентативније одсеке из другог дела тога староенглеског јуначког спева. Потпуни превод *Беовулфа* настао је знатно касније. Овај, ту најскорије објављени превод је, стога и очигледно, плод дугогодишњег преводилачког и истраживачког рада професора Иванке Ковачевић.[4]

Наш први српски превод *Беовулфа,* без сумње, није само добродошла принова у библиотеци сваког љубитеља добре књиге. А посебно занимање за ово дело неће показати само студенти англистике, германистике или светске књижевности. И стручним англистима ће овај превод *Беовулфа* бити вредан ослонац у изучавању проблематике англосаксонске јуначке епске књижевности, а пружиће им, извесно, и помоћ при првим сусретима са оригиналним текстом спева; филологе других опредељења обогатиће многим корисним сазнањима из једне стручно блиске области, док ће ширем кругу књижевних теоретичара пружити увид у једну широку и за упоредна испитивања *легенде, бајке* и *народног предања* посебно занимљиву област.

О тежини и значају преводилачког подухвата којим смо, у овом свом коначном исходу, добили први српскохрватски превод *Беовулфа,* сведоче: прво *историја текста спева* и његова, за повест епике и њене мотивике, *важна садржина;* а затим низ још и у модерним англистичким студијама отворених питања што се тичу *лексике* и *дикције* колико и самих могућности и начина превођења спева (на савремени енглески, као и на остале језике модерне Европе).

*
* *

Беовулф, староенглески јуначки еп (3182 стиха), је — споменули смо већ — највреднији књижевни документ на једном од раногерманских језика. Спев је добио назив по главном јунаку, који се не

---

[3] Др Иванка Ковачевић је показивала интересовање и за савременије песничке творевине. И као преводиоца су је привлачили писци деветнаестог столећа. Од енглеских Китс, а од наших, домаћих, Његош. Првога је преводила на српскохрватски *(Ода хеленској вази),* а другога на енглески (одломак из *Горског вијенца).* Оба превода штампана су у часопису *Мостови,* године 1971.

[4] О старој и средњевековној енглеској књижевности писала је Иванка Ковачевић и скорије, године 1979, у *Енглеска књижевност I* („Свјетлост", Сарајево — „Нолит", Београд, стр. 9—19, 23—31, 47—104, а са др Веселином Костићем и др Мартом Фрајнд, стр. 345—404). О *Беовулфу* ту налазимо, доиста, студиозан оглед. Начин обраде значајног англосаксонског спева овде примењен чини да овај оглед увелико надмашује уже оквире уџбеничке литературе, којој је, у овој прилици, био намењен.

може идентификовати као историјски лик, премда је, с великом сигурношћу, утврђено да иза осталих важнијих ликова овог спева стоје стварне историјске личности. О њиховом постојању сведоче записи и документи из ране скандинавске и европске повести. Као и већина ликова, тако је и низ догађаја забележених у овом делу историјски утемељен. Радња се одвија у Данској и у јужним деловима Шведске. Иако се Енглеска нигде не помиње, еп је, без сумње, записао енглески песник, и то, вероватно, у раздобљу између године 680 и 700. Стручњаци сматрају да је еп сачињен од низа првобитно независних песама. Ове песме су, усменим предањем, преношене још од VI века, а свој коначни забележени облик добиле су на енглеском тлу. По суду неких испитивача, место настанка *Беовулфа* могла би бити Мерсија или централни делови Енглеске, док други као вероватнију колевку овог англосаксонског спева означавају Нортамбрију. (Најубедљивији заговорник ове друге тезе је Ричи Герван, са својом инспиративном студијом *Beowulf and the Seventh Century*.)

Спев је записан у десетом столећу. Мишљења стручњака о записивачу још увек су несагласна. Док једни, због хришћанских реминисценција, сматрају да је записивач био неки калуђер, други указују на другачије појединости, на основу којих би записивач, односно записивачи *Беовулфа* (разлика у дуктусу указује на више руку) могла бити пре световна лица. Манускрипт је, претпоставља се, најпре и у току више векова чуван у неком манастиру. Срећом, није доживео судбину многих сличних списа и записа који су варварски уништени у време када је Хенри VIII распустио манастире у Енглеској (тј. 1539—1540); доспео је у руке сер Роберта Бруса Котона (R. Bruce Cotton, 1571—1631), вредног и пасионираног колекционара. Рукопис је, даље, оштећен у пожару граде Little Dean's Yard (Westminster), који је 1731. године уништио добар део Котонове збирке манускрипата.

Рукопис *Беовулфа* први је описао Х. Ванли (Wanley), у *Librorum Septentrionalium . . . Catalogus* (1703—1705). Ванли је, при томе, погрешно сматрао да еп описује рат Данца Беовулфа против шведских краљева. Први препис са оригиналног пергаментског рукописа сачинио је дански научник Торкелин, и то у две верзије: (а) *Poema anglosaxonicum de rebus gestis Danorum ex membrana bibliothecae cottonianae . . . fecit excribi Londini A. D. 1787 Grimus Johannis Thorkelin, L. L. D.* и (б) *Poema anglosaxonicum . . . excripsit Grimus Johannis Thorkelin, Londini anno 1787*. Торкелинови преписи штампани су први пут тек године 1815. Ови славни преписи чувају се данас у Краљевској библиотеци у Копенхагену. На основу њих настали су каснији факсимили (J. Zupitza), као и потоња, а бројна модерна издања, од којих професор Иванка Ковачевић наводи, у библиографији уз свој превод, најзначајнија и најскорија (R. W. Chambers, 1912; G. P. Krapp, 1931; Fr. Klaeber, 3. изд. 1950; C. L. Wrenn, 2. изд. 1958; W. F. Boldton, 1963). Изворни пак рукопис *Беовулфа* чува се у Британској библиотеци у Лондону са ознаком „MS. Cott. Vittelius A. 15". (Са преосталим рукописима из Котонове збирке он је нашао место у

библиотечким ормарима на које су постављене бисте римских царева.)

Но да се вратимо нашем преводу. Потпуни српски *Беовулф* ово ће дело староенглеске и раногерманске поезије, како сам већ рекао, свакако увести потпуније и у круг испитивања којима се баве наши стручњаци за усмену књижевност и компаратистику.

Беовулф је, наиме, особена мешавина легенде и бајке, а приповеда у алитеративном стиху, односно описује — чешће са израженом примесом елегијског тона — два главна догађаја из јунаковог живота. Први је борба Беовулфа, легендарног јунака Геаћана, са две крвожедне немани надљудске снаге. У првој епизоди из описа тога догађаја Беовулф смртно рањава чудовиште Грендела, у другој убија безимену Гренделову матер. (Ова су чудовишта у спеву означена и библијском одредницом „потомци Каинови", али она су, свакако, претхришћанског порекла.) Чудовиште Грендел појављивало се — према казивању епа — дванаест дугих лета, у Хеороту, двору остарелог и онемоћалог данског краља Хротгара, Беовулфовог рођака. Грендел је на суров начин убијао Хротгарове дворане и поданике. Јуначни Беовулф, у коме је снага тридесеторице људи, дошао је у помоћ данскоме краљу; он је неман савладао голоруқ, али је ова ипак, премда смртно рањена, успела да умакне тамо у своју мочвару. У другој епизоди у оквиру истог, првог догађаја и Беовулфова подвига, јунак се хвата у коштац са матером Гренделовом. Ова је, већ ноћ после победе Беовулфове над Гренделом, дошла да се свети за смрт свога сина. Опет се замеће борба између јунака и једне немани, али сада у мочвари, и то дубоко под водом, у оној кањузи која је станиште оба чудовишта. Овога пута Беовулф се лаћа мача да усмрти крвожедну и разјарену Гренделову мајку. На поласку одсеца и главу већ мртвом Гренделу, који се овамо био довукао да скапа. Четири Беовулфова пратиоца односе ту главу у Хеорот. Приређено је велико славље на двору Хеоротy, а Беовулф прима богате и издашне дарове за свој подвиг. Беовулф се онда враћа у свој крај и ту предаје добијено благо и поклоне своме господару краљу Хигелаку.

Други главни догађај англосаксонског спева описан је у другом делу *Беовулфа*. Јунак је сада стар (после смрти краља Хигелака и његовог сина Хердреда владао је — приповеда се — на добро и на срећу Геата — или Гота — и то пуних педесет лета), а суочен је ту напокон још са једном опасном немани. Његовом је земљом почео да хара огњени змај. Неки слуга-роб разгневио је змаја тиме што је узео златни пехар од блага што га је змај годинама чувао. Од змајева гнева страдају Геаћани, поданици Беовулфови. У неравноправној борби са змајем Беовулфу помаже његов млади сестрић Виглаф (њега ће Беовулф оставити да му буде наследником на престолу). Беовулф, премда већ стар, успева да усмрти змаја, али и сам буде тешко опрљен ватром из змајевих уста и задобија смртоносну рану. Геаћани приређују свом краљу величанствену сахрану. Благо добијено у борби са змајем Беовулфови поданици закопају у хумку са јунаковим пепелом. Одабрани великаши Беовулфови певају тужећи о слави моћнога краља Геаћана.

Ова два основна догађаја испричана су с великом техничком вештином у нарацији. Повезује их средишњи део спева, где Беовулф, по повратку из борбе са Гренделом, и сам, а наново, даје извештај о својој победи. Стварно, то јесте понављање већ испричаног. Али оно је проткано толиким варијацијама раније казаног и таквим новим појединостима да пажња читаоца ни ту не посустаје и не пада. Ипак, и овакво понављање исте приче, а онда и неоспорна чињеница да за два догађаја описана у спеву — један из Беовулфове младости, а други који јунака, у дубокој старости, води у смрт — не можемо рећи како граде ‚логичну' целину, били су и остају повод многим и озбиљним, а у исходу често и опречним анализама композиције *Беовулфа*.

У излагању грађе спева видно је, и поред низа дигресија, доследно контрастирање описаних догађаја. Дигресије и мешање временских равни у *Беовулфу* нису, рекло би се, знак недостатка неке одређене обликовне тежње у овоме раном англосаксонском спеву; оне, и ово можда пре, имају одређену функцију у структурисању исказа. По својој композицији, *Беовулф* се може заиста упоредити — како је то сликовито учинила професор Иванка Ковачевић у *Уводу* уз свој превод — са изукрштаним шарама на бојним штитовима нађеним у викиншким гробницама. (Ове се датирају некако у време што га описује и обрађује и овај англосаксонски спев.) Сложена и веома развијена орнаментика што је показују предмети материјалне културе раногерманске цивилизације може нам, у најмању руку, помоћи да пажљивије проценимо и помније пратимо сложену композицију *Беовулфа*, те да у дигресијама спева видимо пре израз једне старе и особене културе него небригу и неукост епског певача.

Упоређење са испреплетеном орнаментиком из викиншке уметности — да одмах додамо — вишеструко је убедљиво и применљиво при одређивању главних одлика израза у *Беовулфу*. И ван широке композиционе равни, а управо у слоју дикцијском и језичком, стари нордијски еп има исте карактеристике: видно је ово у сарадњи какву, као типске одреднице стиха и поетског израза, остварују *kenning* и алитеративна, претежно сугласничка понављања гласова. Кенинг наиме, као вишечлана сликовна перифраза именичких одредби (злато је ‚змајевски лог', а владар и ‚пријатељ злата', и ‚делитељ прстенова', и ‚пастир замка', и ‚чувар хлеба'), долази у виду сложеница или синтагматских скупова гдекад традиционалних и оновременој публици од прве прозирних, али и у виду барокно-манирističком, па и до енигме закукуљеном. Професор Иванка Ковачевић говори о конкурентској појави ових метафоричких кованица и позива се на низове примера, какви су *ban hus* „кућа од костију", *flaeschama* „одело од меса" и *hreder loca* „тамница срца", све за *тело*, а највише да би указала на проблеме разумевања и превођења кенинга. Јер није ту лако наћи пут између поетизовања кенинга познатога, истрвеног значења и прозаичног поименичавања и таквога који је обнављао поетску лексику и дикцију.

Уз ово последње вреди навести следећу формулацију из њеног *Увода:*

Синегдоха у сложеној именици може да постигне поетски утисак јер оживљава неку реч која је постала излизана од употребе. У таквом случају преводилац се може одлучити да кенинг пренесе у целу реченицу, као што ће учинити са leado-beoma, „зрак светлости у бици" који се односи на блесак мача исуканог у борби.

Али о преводу и превођењу нешто ниже. Кенинг, као овај за мач, сем што има властиту орнаменталну заплетеност, уграђен је у орнаментални заплет стиховне дикције *Беовулфа,* јер је снажан сарадник у остваривању алитеративног начела скалдског певања. Довољно је погледати, да се у ово уверимо, на двостих што га, као пример за алитеративно понављање скупа сугласника наводи професор Иванка Ковачевић:

manna mildust ond mon — pwaerust
leodum liaost ond lof — geornost

Преведен са: „Био је најблагороднији међу људима, најбољи према народу и највише се бринуо о свом добром гласу", овај двостих — троструко понављање иницијалног сугласника (*м,* односно *л*) и неку врсту унутарње, леонинске, риме (-уст, -ост) — остварује највише уз сарадњу завршног кенинга.

Толико о заплетеној орнаментици нордијског спева — у равни дикцијској и стиховној.

Нећемо се задржавати на могућности — можда привлачној за компаратисту забављеног типолошким студијама — упоређивања дигресивности и преплитања временских равни у казивању овог староенглеског спева и сличних поступака у нарацији модерне књижевности, нарочито англосаксонске. Нити ћемо утврђивати однос у коме стоји ‚вечна тема' о борби добра и зла са високом литерарном вештином *Беовулфа,* стављеном, очигледно, у службу прослављања идеала једне херојско-витешке средине. Речена је о томе потребна реч у *Уводу* професора Иванке Ковачевић.

Поводом првог српског превода *Беовулфа* не сме, међутим, изостати осврт о проблемима превођења староенглеског спева и о значају његове мотивике за фолклористичке студије. При чему, а то бих да овде покажем, једна и друга област, питање превода и питање мотивике, стоје чешће у дубљој, у ствари суштинској повезаности.

*
* *

Има више превода *Беовулфа* на савремени енглески језик. У првој половини овога века преовладавали су преводи у стиху. Међу првима је онај Франсиса Гамерија (1909), а следе га Ленардов (1923), Стронгов (1925), па Крофордов (1926), те најзад Кенедијев (1940) превод.[5] Први и последњи од овде поменутих аутора били су нарочито

[5] F. B. Gummere, *The Oldest English Epic,* New York. W. E. Leonard, *Beowulf, A New Verse Translation,* London. A. Strong, *Beowulf, Translated into Modern English Rhyming Verse...,* London. D. H. Crawford, *Beowulf, Translated into English Verse...,* London. C. W. Kennedy, *Beowulf: The Oldest English Epic,*

амбициозни преводиоци: обојица су превод дали у алитеративном стиху.

У овоме веку први прозни превод *Беовулфа* сачинио је професор Кларенс Г. Чајлд (Child), још 1904. године. За прозни превод староенглеског спева определили су се и следећи стручњаци: Кларк Хол (1911), Гордон (1954), Рајт (1957), Талбот Доналдсон (1966).[6]

Преводиоци староенглеског епа по правилу су, у уводним разматрањима уз свој понуђени стиховани, односно прозни превод *Беовулфа,* износили и начелне, теоријске поставке којима су заговарали један, односно други, тип превода. Тако је учинио и Франсис Гамери. Преводилачки циљ овога аутора био је да у модерном енглеском језику сачува алитеративни стих, метар и стил оригиналног спева, пошто ове особености, како је сам напоменуо, несумњиво, чине најбитније одлике *Беовулфа.* Аутор, потом, објашњава како је успео да оствари задатак који је себи поставио. Ипак, додаје да се при послу каквог се он сам био подухватио преводилац нужно сусреће и са неким ограничењима и несавладивим препрекама. Стога је морао, у већој мери и са више правилности него ли је то случај у оригиналу, варирати наглашене и ненаглашене слогове унутар стиха. Исто тако, било му је немогуће да задржи римоване наглашене речи унутар стиха управо на одговарајућим речима оригиналног метричког склопа. Но, ове и овакове тешкоће нису довољан разлог с којег би се преводилац морао решити да читаоцу уместо поетског понуди прозни превод *Беовулфа,* налази Гамери.

Како би образложио уверење да је прави начин превођења староенглеске поезије превођење у стиху, Гамери посебно истиче мисао о континуитету у духу енглеског песничког језика. Погрешно је претпоставити, сматра овај аутор, да је норманским освојењем Енглеске и потоњим непосредним развојем језика и културе на енглеском тлу, под новим условима, замрла и ишчезла традиција особеног енглеског песништва. Без сумње, додаје ипак, и одмах, Гамери, дошло је, доиста, до промена у структури староенглеског језика, па су се, према томе, морале битније мењати и неке суштинске одлике у прозодији каснијих поетских остварења. Но, снага и делотворност битних одлика староенглеске поезије одржала се, по Гамерију, читавих шест векова после норманског освојења Енглеске, да би се појавила, као свима присан песнички израз, у Ланглендовом *Петру Орачу.* Ланглендов алитеративни стих наишао је на исто тако

OUP. — Постоје и два покушаја превођења *Беовулфа* на српскохрватски језик. Реч је, додуше, тек о два фрагмента. Први (свега 11 стихова) Ивана Шерцера употребио је као илустрацију, пишући о англосаксонском јуначком спеву, Владоје Дукат у својој књизи *Слике из повијести енглеске књижевности,* „Матица Хрватска", Загреб, 1904 (на стр. 9). Други (32 стиха) сачинио је Светислав Стефановић за потребе свога рада „Епизода о Офи и Дриди у *Беовулфу", Студије о народној поезији,* „Сабрана дела" Светислава Стефановића, књ. III—IV, Београд, 1933, стр. 238.

[6] C. G. Child, *Beowulf and the Finnesburg Fragment.* London. Hall, J. R. Clark, *Beowulf and the Finnesburg Fragment: A Translation into Modern English Prose.* London. R. K. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry.* London. David Wright, *Beowulf. A Prose Translation,* Penguin Books. E. Talbot Donaldson, *Beowulf, A New Prose Translation,* Longmans.

бројну и пријемчиву публику као што је била и она која је, у исто време, одушевљено прихватила нови мелодични Чосеров пентаметар. Стога има разлога да претпоставимо, додаје Гамери, да стара енглеска песничка традиција може и у наше модерно време успешно деловати у публици, напоредо са савременим песничким токовима.

Говоримо о првом српском преводу *Беовулфа*, датом у прози. Отуда и треба указати на напрегнути напор којим Гамери правда и појашњава своје горе изнете ставове — у прилог превођења стихом. Песнички ритам староенглеске поезије, налази даље овај стручњак, није ни издалека толико стран савременом поетском изразу колико се то обично претпоставља. Гамери укратко излаже и шта су, по њему, битна својства староенглеске поезије: као прво, то је иницијална рима, а друго — то је доследно, упорно и унеколико варирано понављање одређеног броја вербалних карактеризација (међу којима *кенинг* игра истакнуту улогу). Онда закључује да ни једна ни друга од ових особености није одсутна ни из модерног енглеског стваралаштва, мада ту ни иницијална рима ни доследно понављање и делимично варирање поетских карактеризација није пресудан и одлучујући чинилац песничке структуре и песничког језика.

Размишљања Франсиса Гамерија пружају се, дакле, ка једном и, за њега, једином закључку. Староенглеску поезију можемо ваљано преводити једино стихом. Прозни превод, у коме се, нужно, губи оно за епску поезију сврсисходно понављање песничких атрибута и других поетских одредница, изневериће суштину дела. Одбацивањем стихованог језика, тврди одлучно овај аутор, преводилац не само да пренебрегава поетске вредности староенглеске епике, него о овој ствара и непримерену представу.[7]

Али шта је о оправданости оваквог става изрекао суд праксе и публике?

Франсис Гамери се подухватио поетског превода *Беовулфа* не би ли својим надмашио у прошлом веку објављени и потом критиковани превод истог дела, који су били сачинили познати преводиоци и песници Виљем Морис и А. Ц. Вајат. По реакцији критике — да будем кратак — не видимо да му је то пошло за руком. После Гамерија, у превођењу *Беовулфа* модерним енглеским стихом окушао се и Чарлс Скот-Монкриф (Scott-Moncrief). Но ни овај покушај није повољно оцењен. Као и оном ранијем Морис-Вајатовом преводу, и овом новијем Скот-Монкрифа стављала се на терет архаичност и извештаченост песничког језика.

Уместо даљих покушаја и препорука да се *Беовулф* преводи савременим енглеским стихом, потоњи критичари и знаоци англосаксонске поезије све више су истицали недостатке модерног енглеског стиха као преводилачког медија за староенглеску поезију.

Поетски преводи *Беовулфа* суочили су се, очигледно, са готово нерешивим проблемом — којим метричким системом пренети англо-

---

[7] *The Oldest English Epic, Beowulf, Finnesburg, Waldere, Deor, Widsith, and the German Hildebrand.* Translated in the Original Metres with Introduction and Notes by Francis B. Gummere, The Macmillan Company, New York, 1925, pp. 16—21.

саксонски спев на савремени енглески, а да превод не делује вештачки и неубедљиво. Кларенс Чајлд је са пуно уверења изнео схватање да, у ову сврху, бели стих (blank verse) није прихватљив. Наиме, увек постоји опасност да се смешају и испреплету бели стих елизабетанске поезије са оним каснијим, који су енглеској поезији оставили у наслеђе Милтон и Тенисон. Друга могућност да се *Беовулф* на савремени енглески пренесе хексаметром или александринцем исто је тако неприхватљив јер се овим метричким системима, нужно, стварају погрешне асоцијације код савременог читаоца.[8] Полазећи од горе изнетих ставова, професор Кларенс Чајлд је, већ почетком овог века, стао на становиште да за преводиоца *Беовулфа* нема даљих колебања — најбољи и најсигурнији начин да се оригинал сасвим не изневери јесте прихватити се превођења у прози.[9]

Други су стручњаци и зналци кренули Чајлдовим стопама. Постало је, наиме, јасно да, мада пожељно, стих није најсрећније оруђе кога би се преводилац староенглеске поезије могао латити.[10] Е. Талбот Доналдсон, најновији преводилац староенглеског епа, стога и не разматра могућност да спев о Беовулфу преводи стихом. Тежио је, каже, да створи једноставан и модеран превод. При томе износи једну доста смелу и неочекивану мисао. Једноставан, дослован превод је, сматра он, најбољи начин да се читаоцу предочи сва језичка сложеност и реторска тананост највећег староенглеског спева. Свестан је, ипак, да је преводећи дословно (при чему је брижљиво водио рачуна о низу тешкоћа са којима текст *Беовулфа* суочава свог преводиоца и тумача) створио једну врсту језика коју би, како каже, Бен Џонсон назвао „непостојећим језиком" (no language).[11]

Доналдсонов став, и поред сигурности коју изражава, сигурности да је поступио на најсврсисходнији начин, ипак садржи и неку врсту извињења читаоца што му предочава и нуди само део богатства и лепоте коју има оригинални еп.

---

[8] Види, „Introductory Sketch" by Clarence Griffin Child, *Beowulf and the Finnesburg Fragment,* George G. Harp and Co., London, 1904, pp. XX—XXI.

[9] Јасно је, међутим, да преводилац није овако разрешио и остале озбиљне проблеме у превођењу *Беовулфа*. Ови се, како је истакао професор Толкин, састоје у превођењу многих синонима за појмове као што су *човек, јунак, штит, мач, оклоп,* итд. Савремени енглески не поседује ни издалека богатство англосаксонског језика да готово при сваком следећем помену употреби нови назив за сваку од овде наведених речи. Даље, речима савременог енглеског не може се назначити широки сплет конотација које имају англосаксонске речи. Поред тога, постоји и тешкоћа око превођења сложеница. Наиме, савремени енглески не ствара ни сложенице са толико лакоће и у тој множини како је то било природно за англосаксонски језик. Види, J. R. R. Tolkien, „Prefatory Remarks", *Beowulf and the Finnesburg Fragment,* A Translation into Modern English Prose by John R. Clark Hall, New ed. completely rev. ... by C. L. Wrenn, George Allen and Unwin Ltd., London, 1950 (fourth impres.) pp. IX ff.

[10] По оцени зналаца, једино је Езра Паунд остварио изврстан превод староенглеског стиха — и то у преводу елегије *Морепловац*. Но, нажалост, после Паунда ниједан се песник истога дара више није огледао у овако сложеном и тешком књижевном послу. Види, David Right, „A Note on the Translation", *Beowulf,* A Prose Translation with an Introduction by David Wright, Penguin Books, 1957, (repr. 1967), pp. 22—23.

[11] E. Talbot Donaldson, „Introduction", *Beowulf,* A New Prose Translation, Longmans, London, 1967, pp. XII—XV.

Другачији однос према превођењу *Беовулфа* има Дејвид Рајт. Рајтово становиште је колико занимљиво, толико и посебно делотворно у изучавању староенглеске поезије с обзиром на могућности и потребе њеног превођења. Стога ћемо га, у најкраћем, овде изнети.

Потребу за превођењем староенглеског спева модерном енглеском прозом Дејвид Рајт образлаже понајпре жанровским одликама *Беовулфа.* Рајт објашњава како су ранији испитивачи са доста разлога спев о Беовулфу сматрали елегичном песмом.[12] Сам Рајт, међутим, истиче како је *Беовулф* пре свега примарни еп. Примарни због тога јер поседује сва обележја ове врсте спева насталог усменим стварањем — структуру, начин изношења радње, а поседује и неопходну наративну потку која везује пажњу слушалаца. Јер и *Беовулф,* као примарни епови, потиче из усмених, а не писаних извора; пре је намењен рецитовању него читању.

Примери примарног епа оралног постања у светској књижевности су, по Рајту као и по другим стручњацима, поред *Беовулфа,* пре свега *Илијада* и *Одисеја.* С друге стране, епове као што су *Енеида* и *Изгубљени рај* треба, ако на типолошке одлике гледамо, уврстити међу секундарне, односно литерарне епове. Поетско дејство ових других, дакле литерарних епова, мање зависи од приче, а више од индивидуалности пишчевог стила и узвишености његове дикције. Рајт ово појашњава када каже да је начин на који је читаоцу (слушаоцу) предочена грађа *Илијаде,* тј. *како* му је ова дата у заплету радње и склопу нарације, бар исто толико важан за општи песнички утисак који дело остварује колико и *начин на који* је оно испевано, тј. какве су особене црте стила и дикције у томе примарном епу. Стога преводилац *Енеиде* или *Изгубљеног раја* мора на одговарајући начин у свој нови медиј преточити особености стила и дикције литерарних спевова, он мора и сам, као Вергилије или Милтон, бити песник, мора поезију ових спевова пренети у своју властиту поезију. (Тако је поступио Драјден када је преводио Вергилијеву *Енеиду,* објашњава Рајт.) Другим речима, и сасвим поједностављено, додаје овај аутор, у *Енеиди* и у *Изгубљеном рају* (прича) радња или наративна потка није важна. Радња је у тим литерарним и секундарним еповима, каже дословно Рајт, само „клин о који песник веша песму" (a peg on which the poet hangs his poem); код Хомера пак, и у

---

[12] Оваково схватање заступали су E. M. W. Tillyard, *The English Epic and Its Background,* Oxford University Press, New York, 1966, pp. 121—123, те J. R. R. Tolkien, „The Monsters and the Critics", *The Beowulf Poet,* ed. by Donald K. Fry, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1968, pp. 8—44. — Код нас је, у скорије време, о проблему жанра *Беовулфа* писала, узгред, Соња Деканић Јаноски. Овај стручњак прави разлику између „спољашњег" и „унутрашњег жанра" англосаксонског спева. Док први, тј. „спољашњи жанр" није споран (већина стручњака се слаже да је *Беовулф* „херојски еп", или „германски херојски еп"), дотле стварне тешкоће, напомиње Соња Деканић, настају када треба одредити „унутрашњи жанр" *Беовулфа.* Како даље наводи овај аутор, међу стручњацима нема једногласности о овом питању. Тако је *Беовулф,* у прошлом веку, означаван, претежно, као „мит" или „народна бајка", а данас може да буде, од стручњака до стручњака, и „епска трагедија", и „хришћанска алегорија", и „облик поучне егземпларне приче о измишљеном јунаку". — Соња Деканић Јаноски, „Савремена тумачења староенглеске поезије — есеј о методологији", *Градина,* год. XVIII, бр. 3, Ниш, 1983, стр. 82.

Беовулфу, песма јесте прича, и обратно. Стога не само да је могуће *Беовулфа,* сасвим као и Хомерове епове, преводити прозом, него је то чак пожељно. Боље је, доиста, ова дела преводити прозом него стихом. Јер, тврди Рајт, „стих који није поезија чини причу неразговетном, па тако и саму песму, а да при томе не обезбеђује одговарајућу замену за стил оригинала".[13]

Поетолошко-теоријска разматрања Дејвида Рајта, изнета у предговору његовог прозног превода *Беовулфа,* не служе само као образложење за његов властити преводилачки избор и поступак, већ она, чини нам се, убедљиво одређују пут и каснијим преводиоцима староенглеске поезије. Дилема је разрешена на задовољавајући начин. Прозни превод може, начелно, а можда чак и у већој мери од оног стихованог, да упозна савременог читаоца, истинито и без нехотичног фалсификовања свог извора, са суштином једног значајног остварења англосаксонске књиге. Рајт је, ипак, свестан да је сваки превод, па и његов, суочен са тешкоћама које у преводилачком послу и не могу бити превазиђене и на сасвим одговарајући начин разрешене.

*
* *

Први српски превод *Беовулфа* сачињен је у прози. Добро упозната са историјатом превођења овог англосаксонског спева и разлозима стручњака који су заговарали песнички, односно прозни превод *Беовулфа* на модерне језике, професор Иванка Ковачевић је прихватила, горе већ изнесено, теоријски убедљиво мишљење Дејвида Рајта, опредељујући се и сама за прозу као свој преводилачки медиј. Иванка Ковачевић је ово своје уверење изнела већ године 1960, у *Предговору* својој антологији *Из старе енглеске књижевности,* када се, по први пута, била подухватила и превођења из *Беовулфа.* Већ је ту, и тада, нагласила: „Будући да стилске лепоте староенглеске поезије произлазе из оних могућности које је овај језик нудио песнику, а оне се у преводу губе, Рајт сматра да је боље одустати од препева и у прози верно пренети текст". Наш преводилац, сагласан са оваковим Рајтовим ставом, као и са његовим уверењем да ће спев, у оваковом преводу, нужно изгубити нешто од своје песничке импресивности, преноси, онда, и следеће речи истога аутора, које сликовито, али у слици рекли бисмо одвише јакој, образлажу теоријски промишљена становишта оба преводиоца, и енглескога и нашега: „Кад

---

[13] David Wright, „A Note on the Translation", op. cit., pp. 21—22. Рајт се, у свом краћем теоријском осврту на превођење епа, видимо, не осврће на познате примере превођења Хомера савременом енглеском прозом (Ендру Ланг), иако су му ови и слични примери, као и обимна теоријска литература о овој проблематици, морали бити познати. — Код нас је, недавно, о схватањима Исидоре Секулић, према којима поезију, а пре свега Хомерове епове, ваља преводити прозом, писао професор Мирон Флашар. Овај наш класични филолог је, за потребе свога рада, дао и шири преглед француске и енглеске књижевно-критичке литературе која овај проблем поближе осветљава. Види: Мирон Флашар, „Исидора Секулић: О превођењу Хомера", *Копча,* 3, Преводилачке споне, Институт за јужнословенске језике Филозофског факултета, Нови Сад, 1983, стр. 151—179.

са великог храста опадне лишће, још увек се можемо дивити његовој величанственој оголелој крошњи. И није потребно китити његове гране лажним лишћем.”[14]

У складу са оваквим својим, још 1960. изреченим опредељењем, професор Иванка Ковачевић се и у свом скоријем и потпуном преводу *Беовулфа* на српскохрватски ослањала на најбоље преводе овога спева на савремени енглески језик. Преводилац који увек скрупулозно указује на своје изворе, Иванка Ковачевић и сама истиче да њен „превод огромно дугује решењима преводилаца *Беовулфа* на модерни енглески језик . . .”. Одмах и наводи, поред новијих издања којима се у свом послу служила, и те модерне преводе, из пера Р. К. Гордона, Ц. Р. Кларк Хола, већ помињаног Д. Рајта, те Е. Талбот Доналдсона. Дакако, и поред знатне помоћи коју је Иванка Ковачевић налазила у текстовима поменутих модерних превода *Беовулфа,* наш преводилац се, природно, самостално суочавао са низом врло сложених проблема којима је у свом новом језичком медију налазио своја и оригинална решења.

Уз појам поетске дикције у случају *Беовулфа* иде, нужно, низ карактеристика какве смо данас навикли да препознајемо, и то као заједничку особеност, у усменом стваралаштву разних народа. Иза коначног текста *Беовулфа* је, као што смо рекли, неоспорно, усмено предање, а ово у исказу има своје посебне и дуговеке технике. Ваља, дакле, рећи да опредељеност за прозни превод, као и за нека поједностављења богате синонимике из оригинала, у српскоме преводу *Беовулфа,* сходно преводиочевим начелним опредељењима, чува више наративне одлике спева него сложено-орнаменталне црте његове дикције. Ипак, а то је очевидно циљ коме је преводилац тежио, овакав поступак не значи и супституисање изворне дикције само прозаично огољеним извештајем о испричаном збивању. (Рајтова слика огољеног храста заиста је, како смо рекли, одвише јака.) Ако је изостао испреплетени нордијски орнаменат језичког израза, непреносив без извештачености и маниризма страног новоме језичком медију, није зато превод остао без атмосфере и тона. Да бисмо се у речено уверили, морамо, нужно, узети на око неколике, нешто веће наративне и дескриптивне целине.

Задржаћемо се, у овој намери, над једном и иначе славном, а у књижевном предању утицајном, епизодом из *Беовулфа:* оном где су испричане и осликане околности Беовулфовог мегдана са чудовишном мајком чудовишта Грендела. Ова, пошто је Беовулф усмртио њеног сина, осветнички убија Ашера, саветника данског краља Хротгара. Краљ ту поново позива у помоћ Беовулфа. Навешћемо сада одсек, из краљевог извештаја о убиству Ашера, са обавештењима о Гренделу, и то као сведочанство о местимичној разуђености дескрипције у оригиналном спеву и о очуваности бајовите атмосфере и епског тона у нашем преводу:

---

[14] Др Иванка Ковачевић, „Предговор”, *Из старе енглеске књижевности,* „Научна књига”, Београд, 1970 (треће изд.), стр. 6.

> А људи из народа, као и моји саветници, причали су ми да вићају два огромна чудовишта, два непријатељска бића која тумарају по мочварама. Колико су могли видети, једно од њих личило је на жену, а друго је у свему личило на мушкарца, сем што је било веће од било ког човека. Сељачки народ га је прозвао Гренделом. Али се не зна ко му је био отац ни да ли тај адски сој има порода. То двоје живи у брдским пределима, по окомитим стенама, у кршу, преко кога бришу ветрови и којим се крећу вукови, тамо где су путање опасне и планински потоци понирy у земљу. Језеро у коме живе није много удаљено одавде; над њим се надносе шуме покривенеињем; дрвеће чврстих жила уздиже се над водом. Сваке ноћи овде се јавља језиво чудо — ватра над водом. Ниједан човек није толико мудар да зна колика је дубина ових вода. Рогати јелен који крстари пустарама, кад утрчи у ове шуме да се спасе од паса гонича, пре ће жртвовати живот но што ће скочити у ову воду да избави главу. То место никог не привлачи. Кад ветар покрене грозну буру, овде се усковитлани таласи дижу према небу, ваздух се замрачи а небо изгледа као да плаче. (стр. 68—69)

Овде, свакако, имамо, у оригиналу већ, опис природе који, по израђености, иступа из оквира оралне традиције, увек шкрте када треба говорити о природи. А налазимо се пред сценеријом каква је, потом, била блиска романтичарима, а већ и предромантичарима, тамо негде у просторима „готског" романа. И заиста, напомињу то испитивачи и критичари *Беовулфа*, управо је епизода о мегдану са Гренделовом мајком била предмет надахнућа за песнике енглеског романтизма. Но опет, казивање у преводу сачувало је некакву изворну опорост, па и сажетост, без уступака романтичарској занесености.

У наставку превода споменуте епизоде долазе, онда, такви наративни и дескриптивни пасажи који, рекло би се, имају мање или више јаке и непосредне корене у првашњем усменом стваралаштву. Пасажи су то где се описује кретање војске, оружање јунака за мегдан, мегдан са оном немани и њено убијање:

> Онда оседлаше Хротгаровог коња уплетене гриве. Свечано опремљени краљ и чета пешака пођоше шумском стазом преко мочварне висоравни, по трагу немани који се јасно видео. Она је овуда вукла мртво тело Хротгаровог саветника, најбољег међу онима који су чували Хротгаров дом. Хротгар и његова пратња кренуше непознатим уским путељцима, преко стеновитих стрмих падина, поред јазбина у којима су живела чудовишта. Са неколицином искусних људи краљ је ишао у претходници да осмотри предео, док није наишао на узбурканy крваву воду над којом се надносило дрвеће израсло из сивог камена. Суморна беше та шума. (стр. 70)

> Почео је да облачи ратничко одело. Његова панцирна кошуља, вештом руком исплетена, требало је да се опроба у води. Оклоп му је добро покривао груди тако да му непријатељ није могао угрозити живот. Сјајна кацига је украшавала главу онога који је ускоро требало да ускочи у дубинy језера и да зарони у мутнy воду. Та је кацига била златом оперважена још у стара времена. Оружар јy је био изванредно саковао и уресио главама дивљих вепрова. Ни мач ни бојна секира нису је могли расећи. (стр. 71)

> Пошто се спустила до дна, морска вучица унесе оклопљеног ратника у своје станиште. Иако је био храбар, ратник није могао потегнути оружје, јер су га водене животиње пратиле и нападале у јатима и својим јаким кљовама кидале његов оклоп. Онда се јунак нађе у некој дворани где му вода није сметала, нити је изненадна навала таласа могла досегнути до њега јер је дворана имала високо засвођен строп. Било је светло од ватре која је овде горела. (стр. 72)

> ... он удари неман жестоко по врату и смрска јој пршљенове. Сечиво јој је продрло кроз цело тело, и онда паде на земљу од ударца окрвављеног мача. Јунак се радовао свом делу. (стр. 74)

Наведени одломци, управо уздржаном звучношћу овога прозног превода, дозвољавају нам да разаберемо особености и одлике нарације у изворнику. У првом одломку стојимо више под утиском да је настао начином уметничког и индивидуалног казивања, док нас остали наводи далеко више упућују на типичне сцене и формуларне обрте из предања усменог песништва. Истовремено превод, ако ме слух не вара, чува и неке тонске разлике условљене слојевитошћу грађе од које је коначни текст *Беовулфа* сачињен. Рекло би се да у опису кретања војске имамо акценте раног средњевековно-феудалног живота, да опис облачења ратничког одела и оружања потиче из схеме приказа хероја за коју зна усмена епика широм света, да у одломку о одвлачењу Беовулфа у подводне дворе смемо препознати укрштање митског и бајовитог казивања, а да тачно одређивање места где и како се немани наноси смртоносна рана иде у оне традиционалне обрте који у епици чувају, као археолошки реликт, сећања на прастару борилачку вештину.

У истим одломцима и из исте епизоде могли би се навести многи примери, уза сву тежњу ка прегледној јасноћи, и тачног и спретног преношења сталних или украсних епитета и превођења синонимски узетих одредби. Није, међутим, овде место да улазимо, доследније, у те и такве појединости.

Од превода и његових теоријских претпоставки окрећемо се, сада, мотивици спева. Јер, како смо напред рекли, *Беовулф*, модерно преведен, а на приказани начин, излаже погледима образованог читалаштва и стручњака-фолклориста управо те основне јединице у нарацији овог раносредњовековног дела.

*
* *

У упознавању са самим спевом и широм проблематиком коју овај нуди читаоцу ће ослонац пружити, указали смо већ на то, не само филолошки поуздан превод Иванке Ковачевић, него и њена уводна студија штампана уз спев о Беовулфу. Овај увод нашег аутора представља најбољу расправу о *Беовулфу* у нашој домаћој англистичкој књижевно-историјској литератури. Писана с непосредношћу, прегледношћу, непретенциозношћу, овај текст професорке Иванке Ковачевић не намеће се ученошћу, па управо стога убеђује несумњивим ауторитетом. Осећамо га иза сваког стручног става, иза сваког теоријског мишљења, чак иза оних узгредно назначених, али само наизглед мање важних примедби о материји.

Професор Иванка Ковачевић указала је, у *Уводу* к своме преводу на спој мотива из бајки са реалистичним појединостима какав карактерише спев о Беовулфу. Позвала се и на испитиваче који, средствима упоредног изучавања мотива и тема, настоје да разоткрију основни тип бајке присутан у старим слојевима приповедања о Беовулфу:

Грендел и његова мајка припадају великој породици бајковних створења која су можда некад имала заједнички назив „грендел". Познавање фолклорних бајки помаже нам да реконструишемо натприродне епизоде у спеву. Овакавим приступом почело је проучавање Беовулфа тек у овом столећу. Утврђено је да на просторима Европе и Азије постоји преко две стотине бајки које имају сличности са овим бајковним јунацима, Гренделом и његовом мајком. У главним цртама, прототип свих тих бајки гласио би овако: „Био један младић кога су мало ценили и чија одважност није била позната. Младић долази у прилику да се бори са неким чудовиштем, или више њих. Борба се одиграва у затвореном простору и младић побеђује. То се дешава пошто су у истом подухвату његова старија браћа омахнула. Неман бежи, али за њом остаје крвав траг по коме је младић прати и доспева до подземног склоништа. Он силази под земљу — обично га спуштају ужетом. У подземној просторији, или пећини, младић убија још једно чудовиште, или можда и више њих, и тиме ослобађа заробљену принцезу. При том може да се служи чаробним мачем. Његови неверни другови, који је требало да га извуку из подземља, напуштају га. Али младић ипак успева да се врати на земљу и да се обрачуна са подлим друговима. На крају се младић жени лепом принцезом."

У *Беовулфу* је изостављен велики део бајке и надомештен другим материјалом. Потпуно је изостављена принцеза коју јунак добија за жену; уместо ове награде, Беовулф добија драгоцене дарове. Изостављен је детаљ о неверству другова, јер се то није слагало са херојским моралом Беовулфовог доба. Задржане су и разрађене сцене о борби са чудовиштима. Трагови бајке присутни су у многим, па и ситним детаљима. Такав је, на пример, онај у коме Беовулф смртно рани чудовиште, а оно бежи и за собом оставља крвав траг по коме га Беовулф сустиже у његовом леглу. Бајковна је и појединост о ватри која гори у подземној просторији и чаробном мачу што виси на зиду. Но, упоредо са натприродним елементима песник је унео реалистичке детаље из стварног живота, као што су пловидба морем, дочек на двору, казивање певача о Фину, Беовулфова препирка са Унфертом итд. (*Увод*, стр. 22—23)

Имамо у овоме, рекло би се, резултате испитивања барем делимично заснованог на поступцима скандинавско-америчке фолклористичке школе (Анти Арне, Стит Томпсон). У другој пак, иако сродној интерпретацији, оној која се тиче последњег Беовулфовог мегдана са огњеним змајем, злобним чуваром уклетог блага, професорка Ковачевић још је и јаче истакла конкретно-археолошке чињенице које су, у скандинавском фолклору, могле послужити као подлога развоју тога мотива. Но све то задржано је у служби тумачења које у *Беовулфу* открива слојевитост и не сасвим усклађену напоредност мотива и концепција бајовитих и реалистичких, паганских и ранохришћанских.

Сажет и на битном заснован *Увод* у наш превод овог староенглеског и раногерманског спева, ипак и увек, отвара широке кругове питања. И веома је тачно, а једнако и важно за упоредно посматрање европског епског стваралаштва, када се у ‚борбеном песимизму' *Беовулфа*, и у неподређености слепе силе Судбине хришћанскоме Богу, препознаје и паганski доживљај живота и оно што уздиже Беовулфов лик „међу велике епске фигуре", а спеву даје трагичну достојанственост „изразито паганске конотације" (*Увод*, стр. 25—26)

Све ово, сажето речено или наговештено у *Уводу* к нашем преводу, ставља у покрет низ питања, и ова брзо излазе из ужих оквира, рецимо, мотивике и тематике усмене књижевности. На пример, у светлу споменутих опаски о значају Судбине у паганском слоју старог епа, није никако занемарив и у себе затворен податак да, у Томпсоновом *Индексу мотива из фолклорне књижевности* нала-

жење блага, клетва над благом, долази, под ознаком H 500, H 570, H 591, у скупину насловљену са „Случај и судбина" (Chance and Fate) *Беовулф* је, зна се то и споменуто је, документат из ране средњовековне књижевности сасвим важан за испитиваче усменог народног приповедања и примарне епике.[15]

Има, споменимо и ово, добрих основа да се упореде и неке сродне епизоде из *Беовулфа* и хомерских епова. Да останемо код горе наведених средишњих сцена, из Беовулфове борбе са мајком чудовишта Грендела. У *Одисеји* сукоб Одисеја и Киклопа Полифема одиграва се такође у станишту-пећини самог чудовишта. Ту Одисеј одлучи да Киклопа и не покуша убити својим мачем (бодежом), него налази, као прикладније оруђе, ону тољагу што ју је сам Полифем за себе приредио. У *Одисеји* овакав је избор оружја ваљано образложен: мачем би Полифема убили и не би било никога ко би одмакао стену са улаза у пећину; заоштреном и ужареном тољагом избиће му оно једно око, и Полифем ће, ослепљен, сам отворити пећину. Али управо упоређење са сценом из *Беовулфа,* где јунака у борби с чудовиштем изда његов властити, а увек успешни чудесни мач, па он Гренделову мајку убија мачем што се ту у пећини оних чудовишта налази, отвара и питање о примарном значењу приче о Одисеју и Полифему. Можда је у питању само рационализација старог маћијско-бајовитог мотива: да се чудовиште може уништити само његовим властитим оружјем.[16]

Али да бих показао како је у овој материји опрез на месту, зауставићу се још само на једном одломку из *Беовулфа,* где фолклористика и лексикографија имају подједнако много посла, а наш преводилац спева показује пуну меру потребне обазривости.

*
* *

Текст *Беовулфа* поставља, како је речено, пред преводиоца многе и разноврсне проблеме. У време када је Торкелин, крајем деветнаестог века, реконструисао рукопис англосаксонског спева, нека места у њему су била тако оштећена да их је било немогуће

---

[15] Види, Stith Thompson, *The Folktale,* New York, 1951, стр. 282; Jan de Vries, *Heroic Song and Heroic Legend,* London, 1963, стр. 60 и д. — Мотив борбе са змајем могао би имати паралела и у нашој народној књижевности. На ово нас упозорава Ненад Љубинковић својим приказом, писаним делимично и поводом прве појаве *Беовулфа* на српскохрватском језику. Аутор приказа напомиње да „садржај *Беовулфа* упућује читаочеве асоцијације пре на народне приповетке, него на народне песме". Међутим, овом приликом, Љубинковић, ипак, истиче „да у нашим народним песмама јесте познат мотив борбе човека и змаја", па у тој вези упућује на *Индекс Мотива* Б. Крстића као и на народну песму *Иван Чајковић и мати му* (из Богишићеве збирке, 1878), да би своје подстицајно размишљање, опрезно, овако закључио: „И овога пута указивање на паралеле између староенглеског спева о Беовулфу и наших народних песама треба превасходно примити као упозорење на постојање сличног епског духа". Види: Ненад Љубинковић, *„Библиотека ‚Источници' (Књига Деде Коркута, Песме о Роланду, Беовулф, Сунђата)", Расковник,* год. XI, бр. 40, јул 1984, стр. 116—117.

[16] Види, Rhys Carpenter, *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics,* Berkeley—Los Angeles, 1958, p. 21.

поуздано васпоставити. Поткрај истог, прошлог столећа и почетком двадесетога настао је, захваљујући Торкелину и његовом задивљујућем пионирском труду, низ нових критичких издања *Беовулфа;* ова издања пратио је онда и већи број текстолошких радова који су тежили емендацијама и нудили своја читања отпрве спорних делова англосаксонског епа. Овде ћемо, у најкраћим цртама и унеколико поједностављено, указати само на један од тих проблема, упућујући и тако на шире могућности за интерпретацију *Беовулфа.*

Дакле, једно од многих спорних и недовољно јасних места у тексту *Беовулфа* је и оно које доноси легенду о Офи и његовој краљици Дриди (стихови 1931—1962; у прозним преводима обично означено као одсек XXVII, у првом делу спева). Овај одломак, неочекивано укомпонован у епски ток *Беовулфа,* подстиче на испитивање и на заплетене филолошке дискусије већ неколике генерације научника. Сцена коју прекида речени фрагменат приповеда о Беовулфовом повратку у домовину, у земљу Геата. Јунак се враћа из Данске, где је својим беспримерним подвигом савладао немани Грендела и матер му, који су дуго харали у Хеороту и земљи Данској. Упутио се на двор Хигелаков. Беовулф, споменули смо и ово, у знак вазалске и рођачке оданости носи свом краљу много злата и других скупоцених поклона. Уз краља Данаца Хигелака, коме се Беовулф упутио и на чији је двор сада доспео, помиње се одмах и његова краљица Хигда. Казује песник *Беовулфа* како је она била „врло млада, паметна и добро одгојена." И још додаје: „Она није била тврдица, није жалила поклоне већ их је дарежљиво делила Геатима." Непосредно после ових похвала упућених Хигелаковој краљици Хигди, нагло и без икаквог прелаза и објашњења, помиње се „народна краљица" Модтрит. Ова је била „веома осветољубива [у младости]; ниједан племић није је смео погледати усред дана — сем њеног господара [оца]. Ако би је неки погледао, бацали су га у окове и ускоро га је чекала смрт од ножа." Песник потом, одмах, говори и о краљу Офи. Сазнајемо да се удајом за Офу окрутна Модтрит преобразила. „Људи су причали уз врч пива", казује наш превод, „да је чинила мање зла и да је била мање осветољубива пошто су је удали за тог младог јунака." Следе, онда, похвале „народној краљици" Модтрит и величање краља Офе. Стари песник обавештава читаоца (слушаоца) да се овом краљевском пару родио „син Еомер, велики ратник, Гармундов унук, од рода Хеминга."[17]

У горњим наводима, узетим из српског превода, пажњу нам везују две заграде, а угласте, дакле са садржином допунском и експликативном: Модтрит је била осветољубива, и то *у младости,* и нико је није смео ни погледати, сем њеног господара, а то је њен *отац.* Какав је ту текстолошки или интерпретацијски спор разрешен и која нејасноћа, уз поштовање изворног текста, отклоњена?

Епизода, заправо фрагмент о Офи и Дриди (у оригиналу чине га свега 32 стиха) поставља пред испитиваче више питања. Као прво, да ли је одломак о Офи и Дриди само нека врста историјске реминисценције и, ако је тако, о ком краљевском пару је ту реч? Друго,

---

[17] *Беовулф,* превод Иванке Ковачевић, нав. изд., стр. 82—83.

да ли се ради о одломку који је требало да буде дигресија која би сама по себи чинила мању смислену и унутар спева сврсисходну целину (знамо да *Беовулф* обилује намерним дигресијама), или је опет, на томе месту, део рукописа изгубљен? Ако је реч о одломку из неке веће целине, о којој и каквој целини је овде реч? Можда о причи која пре може да се сматра легендом или чак и бајком? Најзад, поставља се и питање да ли је епизода о Офи и Дриди уопште интегрални део првобитног, оригиналног спева, или пак имамо посла са накнадном интерполацијом, и ако је тако, када је ова настала и зашто?

На сва ова питања испитивачи нису још дали коначне одговоре.

Такође, треба још напоменути да и у понуђеним решењима, чак и код идентификовања краља Офе, нема пуне сагласности. На једној страни је схватање како се у *Беовулфу* мисли на Офу, краља Мерсије у Енглеској. (Такав став износи, у једној белешци и професор Иванка Ковачевић.) На другој су страни испитивачи спева који узимају, као вероватно, да је овде реч о легендарном краљу Офи I из IV века, тј. о Офи, главару и вођи Англа на Континенту, у њиховој ранијој постојбини (данашња Немачка, у близини Шлезвига). Краљица овога Офе се, доиста, звала Tryth/Дрида.

Ако је, дакле, реч о Офи I, а не о његовом потомку Офи II, моћном краљу Мерсије из VIII века (чија се краљица звала Квендрида — kine, cynne стоји за *краљица*, дакле опет је реч о истом, у *Беовулфу* назначеном имену), оснивачу Сент-Албанске опатије, оспорена би тиме била и теза о интерполацији епизоде о Офи и Дриди у неком каснијем стадију преписивања рукописа. (Сматрало се, наиме, да је монах који је рукопис записао желео да поласка и угоди Офи II, под чијом је заштитом и по чијој се милости наводно бавио својим књижевним послом у опатији што ју је овај владар подигао.) Међутим, језички елементи *Беовулфа*, сматра више опрезних испитивача нашега спева, не дозвољавају да се његов настанак помера у другу половину, чак на крај VIII века. У прилог овом ставу ишао би и помен краља Офе у јуначкој песми *Видзит*. Реч је ту, наиме, о истој личности која се помиње и у загонетној епизоди о Офи и Дриди, овде у *Беовулфу*. Песма *Видзит*, закључено је то на основу интерне лексичке евиденције, на основу синтаксе и метрике саме песме, старија је од *Беовулфа*, па ово и умањује уверљивост претпоставке да је у англосаксонском спеву реч о утицајном и моћном владару Мерсије. Пре ће ту, ипак, бити реч о његовом легендарном претку, Офи I.

Недоумице око тога о чијој краљици би била, заправо, реч у *Беовулфу*, Дриди Офе I или Квендриди Офе II створили су животописи два краља забележени у *Сент-Албанској хроници*, а под насловом *Vitae duorum Offarum*. Ове се, у животопису Офе II, политичка убиства краљева потурају његовој жени (посебно убиство Св. Етелберта) не би ли се владар, пред историјом, опрао од злодела и насиља која су била карактеристична за његову владавину. (Овај поступак летописаца није, разуме се, ни први ни последњи пример смишљеног мењања и изопачавања историјских чињеница.)

У *Беовулфу* сазнајемо да је Офа „био најбољи човек на свету". Песник нас обавештава и о томе како је „Прослављени војсковођа Офа мудро . . . управљао земљом". Но, о ратовима и ратним успесима овога краља не казује нам ништа одређеније. Више дознајемо о односу краљевом са женом. Наиме, окрутна Дрида преобразила се, како смо већ напоменули, у добру и своме мужу, Офи, одану жену, а и у дарежљиву господарицу својим поданицима. Како при тумачењу, тако и при превођењу ове најнејасније, најнепрозирније епизоде у целом спеву о Беовулфу (Р. В. Чејмберс), испитивачи су се у великој мери ослањали на екстерну евиденцију. Они су ослонца својим интерпретацијама, природно, потражили управо у *Сент-Албанској хроници*, која издашно нуди податке и појединости о брачним приликама и неприликама Офе I и Офе II.

Овај на латинском сачињен летопис из XII века, погрешно приписиван Метју Парису или Матији Парижанину (Matthäus Parisiensis), прича како је Офа I спасао кћер краља од Јорка, коју је отац, у једној барци, препустио на милост и немилост морским таласима. Сазнајемо ту, даље, како је Офа, по наговору својих поданика и дворана, решио да се, најзад, ожени, те како је за краљицу одабрао девојку коју беше спасао. Брак је био срећан; краљевским супружницима су се родила лепа и здрава деца. Касније крену краљ Офа на војну. О свом ратном успеху и победама известио је своје дворане једним писмом, послатим по гласнику. Гласник најпре стигне у Јорк, на двор злог оца Офине жене-краљице. Ту писмо буде замењено, а гласник продужи пут носећи упутства Офиним доглавницима да његову жену и децу израњаве и оставе да умру у шуми, јер је краљица, наводно, вештица, и тако крива за Офине, тобоже, тешке губитке и неуспехе у рату. Ово наређење буде и извршено; али неки пустињак спасе и исцели краљицу Дриду и децу јој. Напослетку, нађе их краљ Офа (овај беше кренуо у шуму у лов, да разгали мало тугу што га је обузела за женом и децом), неспоразуми се разјасне, те сви опет живе у слози.

Очевидно је да ова легенда, исприповедана о жени краља Офе I, садржи, нешто померене или истрвене али препознатљиве мотиве из једног распрострањеног типа европске народне приче-бајке. Заправо, прогонство или излагање жене (у бајци под оптужбом да је родила животиње или чудовиште), њено физичко сакаћење и улога оца-крвника у свему томе (са образложењем о његовој инцестуозној љубави према кћери), све то су мотиви познати из два сродна ‚типа' народних приповедака: ономе о девојци без руку и о три златна сина.[18]

Прича је живела вековима на британском тлу. Доспела је, из народног предања, не само у *Сент-Албанску хронику*, него је, у стихованој обради, позната у XIV веку (Emaré), а код Чосера се, у *Кентерберијским причама*, јавља као „Правникова прича". Како су стручњаци за ову књижевну проблематику, даље, записали, ова је легенда, у облику бајке, распрострањена у целој Европи као тип приповетке о инцестуозном оцу, односно о Манекини, Констанци, односно, како

---

[18] Тип 706 и 707 у *Индексу* Арне-Томпсона. Up. и Stith Thompson, *The Folktale*, New York, 1951, стр. 121.

смо већ навели, о Девојци без руку. Овај тип приповетке постоји, са неким мањим варијацијама, и на нашем југословенском простору и то — у две српске, једној хрватској, једној црногорској, те једној македонској народној бајци.[19] Паралела свим овим бајкама биће, свакако, и легенда забележена у античкој старини, и то у роману о *Аполонију из Тира.*

Стављена у широки контекст народног приповедања и прикључена сасвим одређеном типу народне приповетке (о инцестуозном оцу), и легенда о Офи и Дриди, како се она у штуром наговештају јавља у споменутој епизоди *Беовулфа,* отвара се одгонетању и доследнијој интерпретацији. Наиме, из народне приче и легенде у спев само непотпуно и алузивно пренесене појединости о том краљевском пару навеле су испитиваче *Беовулфа* да староенглеске речи *sin frea, sin frega* схвате и објасне као композита, а не као именске синтагме, те да их преведу са „вечити господар", дакле са *отац,* а не са *муж,* како су то чинили ранији коментатори спева. Овим, додуше, није објашњена функција речене дигресивне епизоде у ткиву англосаксонског спева, али је, ипак, отклоњена недоследност и несагласност у Дридином понашању унутар ове, у спеву дигресивне целине. Дриду, девојку валкирског карактера, успео је да обузда и смекша њен женик и муж. Новопонуђеним преводом читава епизода је добила и једну нову и убедљивију интерпретацију. Наиме, Дрида је дивља и убилачки настројена код свога (инцестуозног) оца, а доследно је питома и племенита уз мужа Офу. Рефлектовао би се ту мотив из речене скупине приповести о инцестуозном оцу: просци девојке подвргавани су искушавању на нерешивим задацима и онда, због неуспеха, убијани. Дакако, уобичајено тумачење коментатора спева, према којима је први помен дивље, жестоке и опасне Дридине ћуди, помен што долази одмах уз похвале благородној Хигелаковој краљици Хигди, уведен као смишљени и намеравани контраст између ове две високорођене госпе, мораће нас, и даље, у недостатку бољих и убедљивијих, задовољити док не буду понуђена нека срећнија решења. Ово тим пре што је такво тумачење могуће здружити и са претпоставком о непотпуном и оштећеном тексту.[20]

Читање текста *Беовулфа* у одсеку на који смо се горе осврнули, са ослонцем на реинтерпретацију синтагме *sin frea, sin frega,* однос-

---

[19] Види, *Beowulf, An Introduction to the Study of the Poem with a Discussion of the Stories of Offa and Finn,* by R. W. Chambers, with a Supplement by C. L. Wrenn, Third ed., Cambridge University Press, 1967, pp. 31—40. — Реч је о следећим приповеткама: српским, а) „Царица са звездом на челу", б) „Хацијина кћи" (пореклом из Босне), в) хрватској бајци „Звездана" и г) црногорској, која је забележена под насловом „Турлида", као и д) македонској бајци (забележеној у Охриду) под насловом „Свештеник који хоће да се ожени својом рођеном кћери". Види, Светислав Стефановић, „Легенда о краљу Офи", *Студије о народној поезији,* у „Сабраним делима" Светислава Стефановића, књ. III—IV, Београд, 1933, стр. 30—40.

[20] Види, *Beowulf,* A New Prose Translation by E. Talbot Donaldson, стр. 34, бел. 2: „A transitional passage introducing the contrast between Hygd's good behavior and Modthryth's bad behavior as young women of royal blood seems to have been lost. Modthryth's practice of having those who looked into her face put to death may reflect the folk-motif of the princess whose unsuccessful suitors are executed, though the text does not say that Modthryth's victims were suitors. Modthryth's 'great lord' was probably her father".

но композита *sinfrea sinfrega,* понудило је више испитивача: професор Сишије, у Француској, професор Левин Л. Шикинг, у Немачкој, док су се, међу енглеским научницима, за оваково читање и интерпретацију, кроз своје преводе и коментаре, залагали К. Г. Чајлд, Ф. Клебер, Ц. Л. Рен, Талбот Доналдсон. Код нас је о овом проблему обавештено писао Светислав Стефановић. Он се, у својим радовима посвећеним овој проблематици, и посебно залагао за овде изнесено тумачење.[21] Професор Иванка Ковачевић је, у нашем првом српскохрватском преводу *Беовулфа,* а у реченој епизоди о Офи и Дриди, такође прихватила превод са *отац* (за староенглеско *sinfrea, sinfrega,* модерно енглеско *overlord)* уместо *муж.* Учинила је тако упркос томе што су се неки скорији енглески преводиоци и коментатори староенглеског спева, чија решења наш преводилац иначе уважава, неочекивано одлучили за већ одбачену старију преводну верзију у интерпретацији реченога места (Кларк Хол, Дејвид Рајт).

Показало се, дакле, да и само превођење (а ово је неодвојиво од тумачења текстова) једног језичког елемента у раније готово неразумљивој епизоди о легендарном краљу Офи и његовој краљици Дриди налаже изучавање и познавање често заплетеног књижевног комплекса легенди и бајки. Интензивно и продубљено изучавање неких наизглед ситних филолошких појединости у вези са епизодом о Офи и Дриди у *Беовулфу* отвара, како су показала овде изнета решења неколицине угледних научника, и могућност да закључимо како би, у ствари, легенда о Офи и Дриди могла да се види и као једно од најстаријих сведочанстава о јављању оног низа народних приповедака типа Манекина — Констанција — Девојка без руку на ширем европском књижевном простору.

*
* *

Англосаксонски еп о Беовулфу англисти у Европи и Америци углавном су преводили и објављивали заједно са одломцима из староенглеских јуначких песама. На исти начин је поступила и професорка Иванка Ковачевић. Тако нам је уз Беовулфа понудила и превод следећих фрагмената јуначких песама — *Битка код Финсбурга, Видзит, Пропаст Мисираца у Црвеном мору* (из англосаксонског спева *Exodus), Битка код Брунанбурга, Битка код Малдена.* Сваком одломку претходи преводиочев информативни *Увод.*

Особине нашег преводиоца на које смо нешто раније указали у анализи неколико цитираних одломака из *Беовулфа,* као и веома обазрив и на широком познавању проблематике заснован приступ превођењу староенглеске епике на који смо, посредно, управо упозорили приликом разматрања тешкоћа при превођењу фрагмената о Офи и Дриди, уочљиви су и у преводу наведених фрагмената јуначких песама. Међу овима нашу пажњу привлачи нарочито превод песме *Видзит,* пошто ова спада међу најстарије на англосаксонском језику. Реч је о песми од 143 стиха. Песма је, како напомиње пре-

---

[21] Реч је о раду Светислава Стефановића на који смо упутили, напред, у белешци 5.

водилац у својој уводној белешци, „значајна за историјску географију јер даје подужи списак германских племена." Додаћемо овоме и напомену Светислава Стефановића по коме је *Видзит* „у ствари један дуги каталог имена херојских и легендарних личности народа, неоцењиво драгоцен за познавање читавог света древних германских сага."[22] А професор Иванка Ковачевић је, руковођена понајвише естетским мерилима, у својој уводној белешци уз одломак речене песме, истакла и следеће: „Њена књижевна вредност је незнатна; патина времена је њена једина чар." А ову патину времена преводилац је, доиста, успео да пренесе свом читаоцу. И то је постигао веома успелом транскрипцијом оног дугог каталога нимало једноставних старогерманских имена. Брижљиво транскрибована имена уклопљена у помало архаизовану и смишљено ритмизирану целину прозног иска-за песме представљају, у овом случају, доиста, мали преводиочев филолошки подвиг.

Сви преведени одломци, као и целокупни текст *Беовулфа,* попраћени су, напокон, и преводиочевим белешкама. Пажљивом читаоцу ће одмах пасти у очи да коментари и белешке професорке Иванке Ковачевић нису механички преузети из њених увек савесно навођених извора, баш као што и њено читање и превод староенглеских текстова није никада дословно преношење туђих решења. Уочили смо ово, мислим, и у решењу које Иванка Ковачевић нуди за оно преводиоцима тешко и спорно место *Беовулфа* из епизоде о Офи и Дриди. На овај начин наш преводилац, како својим преводом тако и белешкама које га прате, упућује читаоца, посредно, и на лакуне и проблеме емендација староенглеских текстова. Од раније нуђених и прихватаних решења Иванка Ковачевић прихвата само она која се њој чине најубедљивијим. Наш преводилац, због тога, упућује (местимице) и на могућности неког другог читања (у изворном рукопису оштећених места) староенглеског спева.[23] Овакав поступак, с једне стране, пружа читаоцу сигуран ослонац у изучавању књижевно-историјске проблематике датог дела, док га, с друге стране, подстиче на размишљање о читавом склопу филолошких проблема.

Очигледно је, и стога, да је српска преводна књижевност и југословенска англистика овим првим преводом *Беовулфа,* једног од најзначајнијих спевова раногерманске књижевности, добила дело које нам је дуги низ година осетно недостајало.

---

[22] Светислав Стефановић, „Епизода о Офи и Дриди у *Беовулфу*", *Наведено дело,* стр. 241.

[23] Види, *Беовулф,* наведено изд., стр. 23, 41, 47, 48, односно белешке 65, 98, 110, 112.

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У ЧАСОПИСУ „МАТИЦА"

Витомир Вулетић

„*Стално народно позориште основати* значи... народној драми, а с њом и народној књижевности нов полет дати... позориште [ће нам] за цео *народ* постати школом морала, узором и обрасцем доброг укуса, чуваром народног духа и језика, огледалом сјајне и тужне прошлости и благовестником сретније будућности наше."

(Из Позива на оснивање Српског народног позоришта у Новом Саду 1861).

Схватања српских романтичара педесетих и шездесетих година прошлог века о књижевности и уметности проистицала су из националних потреба, условљена су бурним процесом формирања српске националне свести а заснована на Хегелу и хегелијанцима. Српска романтичарска поетика добила је своје основе у педесетим годинама радовима Јована Ристића, Стевана Павловића, Ђуре Даничића, Алексе Вукмановића, Јакова Игњатовића и других. Оно што ће доћи у шездесетим годинама у радовима Јована Андрејевића, Косте Руварца, Милана Кујунџића и Алимпија Васиљевића биће разрада основних принципа српске романтичарске поетике, уочених и постављених у претходној деценији.

Основна тековина наше романтичарске поетике јесте *народни дух* у српском друштвеном и духовном животу. Национална мисао је стожер на коме се држи укупан друштвени, политички и културни живот српског народа у шездесетим годинама прошлог века. Генерација педесетих година била је довољно снажна да са основа хегелијанске филозофије отпочне обрачун са псеудокласичарском књижевношћу и да отвори нове могућности за свеукупно стваралаштво.

Падом Баховог апсолутизма у Аустрији и уставобранитеља у Србији дошло је до провале националног осећања. Романтичарски национални дух огледа се на страницама „Српског Дневника" Јована Ђорђевића, испољио се у стварању Српског народног позоришта, у пресељењу Матице српске у Нови Сад, у покретању часописа „Матица" (1865—1870), у оснивању Уједињене омладине српске, у покретању часописа „Вила" и „Млада Србадија". Омладинско поколење шездесетих година истовремено је певало и расправљало, теоријски уопштавало своја искуства. Теоретичари, књижевни критичари и

друштвени практичари ове деценије, као и њихови претходници, настоје да апстрактном појму *народни дух* дају одређену садржину и удахну му живу душу.

1.

Национална идеја је била и у основи стварања Српског народног позоришта. Дилетантске групе, професионалне и полупрофесионалне путујуће трупе и остали променљиви облици позоришног живота нису били у стању да изразе суштину схватања позоришта код српске интелигенције тога времена, нити да задовоље потребе духовног живота нове генерације.[1] Да би се идеја о сталном позоришту могла остварити, било је потребно обезбедити материјална средства, добру управу, позоришну трупу и репертоар. Били су то послови од непроцењивог значаја, које није било лако извршити због многобројних препрека на путу њиховог остварења. Један од сталних сарадника Јована Борђевића у организационим пословима од почетка Борђевићевог рада на оснивању позоришта био је Антоније Хаџић, оснивач и уредник часописа „Матица". На самом почетку рада Српског народног позоришта 12. априла 1862. године Хаџић пише Борђевићу: „Ево Вам овде шаљем позоришне законе дражданског дворског театра; липовског мислим да сте већ добили. Ако желите театарске штатуте од мађарског или каквог другог позоришта добити, то морате у име одбора званично писати и искати: приватним особама не издају се."[2] Антоније Хаџић је припадао оном поколењу које се остварило у шездесетим годинама путем организовања српског културног, друштвеног и националног живота. Као секретару Матице српске, уреднику „Матице" и „Младе Србадије" Хаџићу је необично било стало до српског позоришта. Кад је Јован Борђевић с овећом групом глумаца прешао 1868. године у Београд, Антоније Хаџић се прихватио привременог управљања Српским народним позориштем.

На однос „Матице" према Српском народном позоришту треба гледати и кроз стицај околности које су се сплеле у српском јавном животу у Угарској. Улето 1864. године забрањен је „Српски Дневник". Као уредник овог листа и као организатор сталног позоришта у Новом Саду Јован Борђевић је могао непосредно да општи са широм јавношћу и да јој се обраћа у свим одлучујућим тренуцима свог посла око позоришта. Кад је његов лист забрањен, остао је без ове подршке. „Матица" је од октобра 1865. била једина редовна публикација која је пратила рад позоришта и преко које се могла остварити веза Управе СНП и Друштва за СНП са ширим слојевима пробуђеног српског грађанства. „Застава" је почела излазити 1866. године, била је сва обузета политичким и друштвеним животом

---

[1] О стварању Српског народног позоришта у Новом Саду видети опширније: др Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини* (1736—1868), Нови Сад 1953; Божидар Ковачек, *Јован Борђевић*, Нови Сад 1964 (посебно поглавље *Оснивач позоришта*, 199—268).

[2] Војвођански архив, *Позоришна кореспонденција*, 69.

Ујединене омладине и борбом за остварење српских националних права у Аустро-Угарској. И поред Хаџићеве привржености Борђевићу и Позоришту, ефекат његове помоћи учвршћењу и развитку позоришта преко „Матице" није био онакав као кад је излазио „Српски Дневник", јер је његов часопис излазио три пута месечно, а Позоришту је било потребно свакодневно општење с публиком. Па ипак, „Матица" је указала велику помоћ Позоришту управо онда када му је била најпотребнија.

Прве четири године рада Српског народног позоришта, наравно, не могу се пратити у „Матици", али су одјеци тих првих година чујни у овом омладинском часопису.[3] „Матица" прати рад Позоришта и Друштва за СНП пажљиво и понавља истим речима идеје из поздравне речи на годишњим скупштинама Друштва о „користи позоришта по народ, за његово образовање и за развитак језика . . ."[4]. Као подршка Позоришту у „Матици" се понавља да Срби треба да имају своје позориште, да треба да га учврсте, да оно треба да одговори свом уметничком задатку и да служи као средство за одржавање националне свести. Са „главних конститутивних скупштина" Друштва за Српско народно позориште које је „Матица" могла да прати чуле су се неколико пута идеје да је „Српско народно позориште установа којом се тежи постићи да се српска позоришна уметност стварањем и приказивањем укорени, развија и распростре у српском народу, с тим да то за њега не буде само нов начин духовне забаве, него да се њоме оствари тежња народа за лепшим и вишим народним животом". На овај начин понављане су идеје Јована Борђевића из његовог одговора Данилу Медаковићу да је за „развитак друштвеног живота у народном духу једно од најбољих средстава народно позориште"; да је „позориште најпогоднија установа да дела српских књижевника допру до свакога; да се „с позорнице може да говори богаташу, сиромаху, младићу, старцу, научнику и неписменом човеку."[5]

Ове мисли су понављане и у извештајима с организационих скупова Позоришта и у приказима појединих представа. Коришћена је свака прилика да се Позоришту пружи подршка. Познато је да је Српско народно позориште у току шездесетих година путовало по свим местима у којима Срби живе. Тако „Матица" налази за сходно да обавести своје читаоце да „темишварска и загребачка генерал-команда, хрватско-славонско и кр. угарско намесничко веће допуштају да може дружина српског народног позоришта представе давати за годину дана у подручним им областима".[6] Није тешко претпоставити да су представе из ранијег, почетног периода биле слабијег квалитета. Види се то и из приказа појединих представа, у којима се више говори о значају и важности позоришта, него о самој представи. У овом смислу је занимљиво писање „Gr. Becskereker Wochen-

---

[3] Позориште је основано 16. јула 1861. године. *Устав* Друштва за Српско народно позориште оверен је на седници Управног одбора од 3. јуна 1862, а први број „Матице" је изишао 10. октобра 1865.

[4] „Матица" 1865, 141; 1866, 979.

[5] Миховил Томандл, 1, 162.

[6] „Матица" 1866, 548.

blatt" о представи драме „Миљко Мрконић" Борђа Малетића 2. октобра 1865. у Великом Бечкереку које преноси „Матица" у свом првом броју: „И игра и представа утврђују нас у томе да се овом народном заводу, који је тек с великим напорима постао, и који је за веома кратко време тако јако корена захватио, — лепа будућност може прорећи, и да се они Срби, који су се делом и речима трудили да овај народни завод уздрже, потпуно могу умирити, јер су народу своме подигли споменик, који ће трајати док и народне свести у Срба буде."[7]

„Матица" није имала сталну рубрику „Српско народно позориште", али се ова рубрика често појављивала. Занимљиво је да су људи у „Матици" врло брзо схватили да није довољна само декларативна подршка позоришту, већ да је потребно ићи у дубљу критичку анализу његовог основног рада, уметничког делања. Та анализа је помогла да се позориште квалитетом својих представа организационо учврсти, да освоји публику и тиме испуни своју националну улогу. Тако је у броју од 10. августа 1867. „Матица" обећала својим читаоцима: „У даљим бројевима даваћемо обширније извештаје о појединим представама, па ћемо се по могућству освртати и на представљана *дела*, и на *представљаче* и на *публику*, јер успех представе зависи *од сва три ова фактора*, а не од једнога само."[8] Нешто слично пише и Филип Оберкнежевић у једном фебруарском броју „Матице" 1869. Испраћајући Позориште на ново гостовање, Оберкнежевић пише: „Позориште нас ове године тако забављаше, оно нам тако срца освоји да ћемо га се још дуго с радошћу сећати; па зато се и растасмо с њиме са неким, да управо рекнем, радосно-жалосним чувством. С радосним чувством што за ово кратко време видесмо онаки лепи, и неочекивани успех нашег позоришта, а са жалосним, што на неко, ма да не за дуго време, нећемо имати оне пријатне забаве, оног дивног уживања што га сваки иоле изображен човек у позоришту осећа. Но ова се жалост опет претвара у радост, кад помислимо, како ће и друга наша честита српска браћа у свом позоришту исто онако пријатно уживања осетити, које онако и наше груди силно надимаше."[9] Како видимо, уочили су добро критичари „Матице" неке елементе сценске уметности, са изузетком режије и сценографије, којима нису посвећивали пажњу. За разлику од савремене критике, они су видели добро улогу публике. У њиховом виђењу представе има три члана која по нечему подсећају на савремену теорију рецепције: *аутора, дело* и *публику*. Само што они нису мислили на аутора представе, редитеља, већ на аутора драмског текста. Остаје, међутим, да су они видели битно и суштинско у сценској уметности и да су умели компетентно да размишљају о њима.

2.

Програмска начела из Позива на оснивање Српског народног позоришта у Новом Саду у основи су определила рад ове установе

---

[7] „Матица" 1865, 44.
[8] „Матица" 1867, 555.
[9] „Матица" 1869, 139.

у току првих деценија њеног рада. Српска књижевност тога времена постала је јединствена сцена на којој се огледао укупни народни живот. У још неиздиференцираним облицима тога живота позориште постаје значајна форма у којој се огледају посебни животни садржаји. Али оно још увек делује под окриљем књижевности и као облик њеног изражавања. Нашу критику тога времена, па и критику у „Матици", драмски текст интересује пре свега као књижевно дело. Однос између текста драме и њене сценске реализације није интересовао тадашњег критичара као што то чини позоришна критика у наше време. Још није било дошло до свести нашег критичара тога времена и позоришног хроничара да је судбина драмског текста као књижевног битно различита од судбине лирике, приповетке и романа. Док су ови последњи намењени читаоцу, драмски текст је пре свега намењен гледаоцу. Ако изузмемо редитеље, глумце, костимографе, сценографе и остале сценске раднике у грађењу представе, који по професионалној дужности морају не само да прочитају драму, већ да је и темељно проуче; ако изузмемо позоришне критичаре, професионалне књижевне историчаре и теоретичаре који драмски текст читају из својих професионалних побуда, наћи ће се веома мали број читалаца драме. У свим другим књижевним врстама писац општи непосредно са читаоцем, успоставља с њим директан контакт и *само њему* саопштава своју мисао о свету и своје осећање света. Сасвим је другчије са драмским текстом. Између писца и гледаоца постоји велики број посредника, појединачних и колективних, често се поред људи као посредника јављају и разна техничка средства. Уметничка судбина лирске песме, приповетке и романа зависи само од писца и читаоца. Уметничка судбина драме често зависи од посредника, најчешће искључиво од њих. Не ретко од одличног драмског текста настаје слаба представа. Често од просечног драмског текста настаје одлична представа.

У вези са односом између драме и њене сценске реализације није се у то време постављало питање да ли је драма самостално књижевно уметничко дело, или је само предложак за представу, као што се то данас чини. У наше време постоје два битно различита одговора на ово питање. Једни мисле да драмски текст није и не треба да буде књижевно уметничко дело. Ово мишљење заступају неки сценски радници који *праве* представу. Други мисле да драмско дело пре свега треба да буде књижевно уметничко дело, а ако је промишљено како ваља у драмској форми, оно ће бити ваљано и за сценско извођење. У шездесетим годинама прошлог века драма је била пре свега књижевно дело и о њему се као таквом и расправљало. Отуда је питање репертоара примарно у српској позоришној критици тога времена.[10] Кад су се смириле прве буре око стварања Српског народног позоришта, док су настајале српске романтичарске трагедије, као Јакшићева „Сеоба Србаља" и „Јелисавета кнегиња црногорска" и Костићева „Максим Црнојевић", долазило је

[10] Попис репертоара СНП дао је др Миховил Томандл у књизи *Српско народно позориште у Новом Саду. Споменица 1861—1961.* У тој књизи о француском репертоару пише Никола Гавриловић, о немачком Страхиња Костић, о мађарском Иштван Пот, о Шекспиру на сцени СНП Душан Михаиловић.

до извесног замора, понестајало је даха. Позоришни репертоар, сасвим нормално, није могао бити задовољен домаћом драмском продукцијом. Било је потребно обратити се страним драмама. У репертоар Српског народног позоришта нагло су продрли лаки водвиљи и лаке забавне драме. Позоришна публика, родољубиви грађани српски, нису могли да буду увек напрегнути и да под теретом громке реторике која је са сцене плавила гледалиште увек држе на висини свој патриотизам. Позориште је брзо доспело у кризу. Тражио се излаз. Они људи у омладинском поколењу који су били незадовољни романтичарским заносима обратили су пажњу на светске класике. Тако су уз националну драму, уз лаки водвиљ и фарсу, на сцени Српског народног позоришта долазили до изражаја и светски класици.[11]

а) У прву и најмногобројнију групу драма спадају *посрбљени и прерађени водвиљ и фарса.* Према позоришној критици у листовима и часописима шездесетих година прошлог века, посрбе и прераде доминирају у овој врсти репертоара. Тако у „Матици" од 10. јуна 1866. читамо како се позориште вратило из Вуковара у Нови Сад и како је 29. маја дало представу „Парница" од Бенедикса. „Комад је прерађен ал' тек у толико што су „фитери" постали сентомашки економи. Смешно је н. пр. кад видиш како сентомашанин не зна шта је билијарда, и томе подобне ствари, а зна шта је реплика, дуплика, итд. Ако се не може који комад тако прерадити да постане сасвим српски, и по карактерима и по духу, онда је боље мира му дати."[12] Уз представу комада „Колера или женска ћуд" Лајоша Кевера од 10. новембра 1870. налазимо овакав коментар: „Досад смо замерали нашим позоришним посрбама, што су према оригиналу невероватне, што нам лажу, да се ово ил' оно догодило у српском свету, које се очевидно само могло збити у народу оригинала. Овој посрби не можемо то замерити; не зато што би јој веровали, него што јој не верујемо ни у оригиналу."[13] Како видимо, посрбљавање и прераде биле су скоро свакодневна пракса српских писаца и позоришних радника. Примедбе се односе на избор текстова које је тешко посрбити, а не на само посрбљавање као поступак.

Било је комада ове врсте на сцени СНП који су изазивали и симпатије „Матичиних" критичара. Тако јављају да је у Београду СНП приказало 7. октобра 1867. комад „Записници ђаволови" Арагоа и Вермона, који показује свету „каквим се демонским средствима служе неки људи да оглобе неодбрањену невиност". Сличан је однос и према „Париском колотеру" од Бајара који приказује као једну „од оних шаљивих игара, која је обишла целу Европу, па је тако дошла и на српску позорницу." „У њој се износи борба живог, демократског духа са застарелим аристократским духом. Из те борбе изађе као победитељ демократија са својим врлинама и поштењем."[14]

---

[11] Репертоар СНП јасно се диференцира на три групе драма: водвиљ и фарса страног порекла, национална драма и светска класика.

[12] „Матица" 1866, 597.

[13] „Матица" 1870, 19.

[14] „Матица" 1868, 647. У истом приказу се даље каже: „О самом преводу имали би две-три речи. Прво и прво мислимо да „гамен" не значи то потпуно

Морална порука кроз лаку и ненаметљиву игру била је довољна да „Матичин" критичар изрази свој благонаклони однос према таквим комадима.

Како је време одмицало, захтеви према репертоарској политици у СНП били су све строжи. Тако према представи Мелвиљевог „Обрштара од осамнаест година", шаљиве игре у једном чину у преводу Лазе Телечког, „Матица" пише: „Наш неустрашими позоришни посрбљач, Л. Телечки, наиђе једва једаред на камен претиканија: ово се не могаше посрбити. И збиља, прилике су ове и временом и местом тако далеке да би било завојито и помишљати на посрбу."[15] А поводом приказивања „Нелске куле" од Ганарељта у новембру 1870. „Матица" пише: „По свему дакле не би била особита штета, кад би се наша реперторија одрекла „Нелске куле". Једина добра страна на њојзи, која би јој могла извинити још дужи опстанак на позорници, то је политичан морал, да је неграничена власт спољног сјаја тим црња и трулија изнутра."[16] А поводом представе „У лажи је плитко дно" Карла Голдонија „Матичин" критичар је изричит: „Наши преводиоци јако греше кад какав комад тек онако од ока посрбе. Ми смо већ једном напоменули да се то не зове прерадити или посрбити какав комад, ако се у њему само имена промену и ништа више. Иште се много труда да се какав комад тако преради да се не може познати да је пресађен заједно са земљом, у којој је био. Тако је и с овим комадом. У њему се збивају ствари, које се само под плавим небом Италије могу догађати, ал' никако у Новом Саду. За то би предлагали да се овај комад, такав као што је сад, из репертоара брише, или да се све онако каже као што је у изворнику, или да се бар тако преради, да се може поверовати да се тако што може и код нас збити."[17]

У књижевности као што је била наша у шездесетим годинама прошлог века превођење и посрбљавање је било неопходно да би се задовољила радозналост наше читалачке и позоришне публике. Историјски развој наше културе подстицао је у то доба наше књижевне посленике да у национални духовни живот укључују све оно што би могло бити од користи. Превелик број премијера захтевао је необично брз избор текстова стране књижевности, без неких чвршћих критеријума. Релативно малобројна публика, уз то публика с не особито развијеним укусом, није ни могла подстицати уграђивање неког квалитетнијег и строжег критеријума у одбир комада. Журба да се комади што пре преведу и поставе на сцену доприносила је да преведени и посрбљени комади не буду посебно квалитетно адаптирани. Кад се има у виду да су овај посао обављали људи различитог дара, различитог знања језика оригинала или језика са кога

што колотер. Ми би вальда то могли казати овако: „дангубичар", „калаш" или како друкчије." — Младен Лесковац претпоставља да би ова позоришна белешка могла бити од Лазе Костића (М. Лесковац, *Позоришне критике Лазе Костића*, „Из српске књижевности", II, Нови Сад 1968, 88).

[15] „Матица" 1870, 19. — Ово је, по мишљењу М. Лесковца, сасвим сигурно позоришна белешка Лазе Костића (*Исто*, стр. 89).

[16] На истом месту, 21. — И ово је Костићева белешка (М. Лесковац, *Исто*, стр. 89).

[17] „Матица" 1866, 643.

се преводи, различите књижевне и опште културе, није тешко разумети зашто су преводи и посрбе биле углавном слабијег квалитета. Друга половина 18. века је време зачетака наше националне мисли о превођењу. У то време се сматрало да је превођење значајан чинилац у настајању српског књижевног језика и књижевности. Доситеј у превођењу види пут за бржи развој народа. Књижевност уопште, и преводну књижевност — разуме се, Доситеј посматра као просветитељ: књижевност поучава вршећи своју естетичку функцију у забавној форми. Он и не прави разлику између оригиналног и преводилачког посла, што значи да је био за максимално слободан однос преводиоца према оригиналу. У то време, а како видимо и касније, није се правила разлика између оригиналног и преводилачког стваралаштва.

Вуково и Даничићево схватање превођења је романтичарско, што значи да захтева знатно пажљивији однос према оригиналу, него што је то било у просветитељству. Вук пише: „У превођењу сваке књиге дужан је онај који преводи старати се да пријевод што је више могуће буде вјеран, тј. да се не каже што ни другчије ни мање ни више, него управо онако и онолико као што је у оригиналу.”[18] Овакво схватање превођења било је ударац по посрбама и по неразликовању оригиналног књижевног стваралаштва од превођења. Па ипак, Доситејево схватање превођења наставило је да се одржава и у процвату нашег романтизма. Посрба је и даље остала „једним од израза Доситејеве просветитељске девизе да помоћу превођења треба међу Србима сејати знање и мудрост коју су стекли други, развијенији народи”, а вуковску романтичарску идеју о превођењу као схватање о „афирмацији и развоју сопствених културних вредности и активном укључивању у европски књижевни процес.”[19] Романтичарска фаза у развоју српске преводне књижевности заснована је на Хердеровом учењу о језику и народном стваралаштву као најчистијем изразу народног духа. Као што је то код нас било кроз читав 19. век, и у шездесетим годинама постојали су различити поступци у превођењу као што су постојали различити књижевни правци, различити књижевни поступци. Они су се често међу собом преплитали и давали специфичну слику времена. Тако је било и са превођењем драмских текстова. Изнад свега доминира журба наших људи да за што краће време што више учине.

Занимљива је у том смислу судбина драме „Ђураћ Бранковић” од Карољa Обернњика и Габора Егрешија на сцени СНП и у „Матичиној” критици. Ову драму је прерадио Јован Борђевић. Српско народно позориште ју је први пут приказало 19. августа 1865, у Араду, где се налазило на гостовању. У Новом Саду је приказана први пут 5. јуна 1866. Рецензент ове представе у „Матици” пише да је Борђевићева прерада „добро испала”. „Више што захтевати значило би тражити да се нов комад напише. Тек би о Мари имали коју прозборити. У изворнику је Мара до главе заљубљена у султана и султан у њу. У тој прекомерној љубави својој оставља она старога оца, за-

[18] *Дела Вука Караџића, „Нови завјет”*, Београд 1969, 9.

[19] Миодраг Сибиновић, *Оригинал и превод. Увод у историју и теорију превођења*, Београд 1979, 37.

боравља на браћу своју, презре свој завичај, па гази што је човеку најмилије и најсветије и побегне крадом највећем непријатељу народа јој и вере, што се све не слаже с карактером праве Српкиње."[20] Српски романтичари нису могли прихватити романтичарско решење сукоба љубави према оцу и отаџбини, с једне, и љубави према мушкарцу, с друге стране, у којој друга љубав побеђује. Родољубиво осећање је код српских романтичара јаче од сваког другог, па је за критичара „Матице" нарочито добро то што је „преводилац тако удесио да Мара не одлази за султаном од своје драге воље, већ је султан на силу украде. Држимо да би много згодније било да је комад тако прерађен, да се види како се Мара морала као жртва принети за слободу и самосталност српскога народа, или да се у њој заметне борба између љубави, која је браћи или оцу привлачи, и љубави, која јој у срцу за Султана гори, па да та борба њезина после султану главе дође." Родољубиво осећање наших романтичара тражи да се у свакој прилици подстиче љубав према роду и да се она усађује без обзира на околности. Због тога се и не преза од посрбљавања у духу доминантне идеје времена. „Патриотизам био је ту, — пише Тодор Манојловић, — чудновато спојен са поезијом, уметношћу, театром, глумом — и „пролазио" је на тај начин лепо несметано, упркос преbодрој цензури."[21] Истини за вољу, патриотизам је често био и оправдање за репертоарске и уметничке промашаје.

Представа Обернњиковог „Ђурђа Бранковића" поновљена је 20. јула и 19. августа 1866. године. Очигледно је да је друга представа дата у част делегата прве скупштине Уједињене омладине српске која је одржана у Новом Саду од 15. до 18. августа. Политички и патриотски смисао ове представе више је него очигледан. Пошто смо већ говорили о патриотском смислу њеном, треба нешто рећи и о политичком. После сукоба у револуционарним догађајима 1848/49. између Срба и Мађара, падом Баховог апсолутизма дошло је до зближења ова два народа у борби против бечког апсолутизма. Тако је представа „Ђурђа Бранковића" у мађарском позоришту 16. јануара 1860. „била одлична прилика за манифестацију мађарско-српског пријатељства."[22] Приказивање ове драме у лето 1866. године било је, очигледно, и манифестација српско-мађарског пријатељства. Код Срба је још постојала чврста нада да ће Мађари заједно с њима наставити отпор Бечу. Када је, међутим, 1867. дошло до аустријско-мађарске нагодбе, односи између Срба и Мађара су се поново пореметили. Иштван Пот пише да је „политичко охлађење" имало касније утицаја и на позоришни успех „Ђурђа Бранковића". „Почетком октобра 1869. искоришћен је комад за демонстрацију против тадашње угарске владе што није одобрила одлуку новосадског магистрата о додељивању земљишта за градњу зграде Српског позоришта. На то одбијање управа Српског народног позоришта реаго-

---

[20] „Матица" 1866, 589.

[21] Тодор Манојловић, *Политичка улога старог новосадског позоришта. Српско народно позориште. Споменица 1861—1961*, 68.

[22] Иштван Пот, *Мађарске драме на српским позорницама. СНП. Споменица 1861—1961*, 243.

вала је стављањем Оберњикова „Ђурђа Бранковића" на репертоар 17. октобра . . ."[23] У овом потезу било је доста ироније. „Матица" је ову иронију схватила и забележила: „И публика је разумела ту иронију — кућа беше празна, ужасно празна; ирониja постаде поругом, демонстрацијом."

б) Оберњикова драма „Ђураћ Бранковић" на известан начин представља спону између страног и националног репертоара Српског народног позоришта: страна је пореклом, национална тематиком. Јован Борђевић ју је својом прерадом учинио још више националном. *Национални репертоар* је претежно историјска драма, стварана непосредно под утицајем Српског народног позоришта и за његове потребе. Тако је у понедељак, 4. јула 1866. приказана драма „Милош Обилић" Јована Суботића, о којој „Матичин" позоришни рецензент каже: „Овим новим производом својим учинио је наш неуморни писац Суботић нејакој драматској књижевности нашој не малу услугу. Косовски јунаци овде нам не излазе пред очи у оној магловитој слици, коју нам је народна традиција о њима оставила, него су то праве пластичне слике, и све што говоре и раде, налази свога кључа не у голом случају, него у вечним законима људске природе."[24] Суботићев „Милош Обилић" је приказан у лето 1866. када и Оберњиков „Ђураћ Бранковић". Тога лета Нови Сад је био центар српског националног врења, припремала се оснивачка скупштина Уједињене омладине српске, па је ова драма била погодна за стварање посебног националног заноса.

Када се у „Матици" појавио Лаза Костић као позоришни критичар и хроничар (1869—1870), анализа текстова драма које се дају на сцени СНП постаје дубља, свестранија, мисаоно заснованија и естетски компетентнија[25]. „Милош Обилић" је приказан у Новом Саду половином 1868. године после двогодишњег гостовања Позоришта по другим местима Аустрије и Угарске где Срби живе. Поводом обновљене представе ове драме Лаза Костић пише у „Матици": „Што је по немачку драмску књижевност лажни „Димитрије", то је по српску „Милош Обилић" — Елдорадо у драмином свету, Калифорнија и писцу и позорници и публици . . . Кад који драматиста наиђе на какво „сокровиште", као што је Шилер наишао на Димитрија, Сима Милутиновић на „Милоша Обилића", онда је јагма. Сваки мисли, да му предњаци нису могли подићи све благо, но да је већина остала за њега. Тако видимо, како после Симе Милутиновића забоде у исти дивит Јован Поповић Стерија, после њега истим пером ако не у исти дивит а оно у пескаоницу, већ и зато што му се дело појавило на песку, на арени, — Јован Борђевић, после њега др. Јован Суботић . . . , на послетку и Матија Бан . . ."[26]

---

[23] На истом месту, 246.

[24] „Матица" 1866, 690.

[25] Дешифровање потписа грчког *ламбда* (λ) као Костићевог у овим позоришним рецензијама обавио је, после Милана Савића и Јована Грчића, Младен Лесковац у студији *Позоришне критике Лазе Костића*, „Из српске књижевности", II, Нови Сад 1968, стр. 65—161.

[26] „Матица" 1870, 163—164.

Патриотизам не може бити више штит од критике. После представе „Сна на јави", „слике из прошлости српске с песмама" Јована Суботића од 16. новембра 1869. Лаза Костић пише да је „тенденција" „једино што се може духовно описати у овој „слици из прошлости", сваки други покушај естетског суђења о њојзи био би у најбољем случају неспретан."[27] Како Костић види тенденцију ове драме? „Известити народу пред очи најсјајније „слике прошлости му", те тиме кретати народ у славнију будућност . . ." „Слава и господство су наша прошлост, по Суботићу . . . Благо оном ко је славан, благо оном који светом господари, а тешко сваком, о ком нико не зна, тешко сваком не само којим други господари већ и оном, који не господари другима. Песнику „сна на јави" није доста да српски народ буде сам свој господар, он ће тек онда бити задовољан, кад Срби буду господари свију своји комшија, целог балканског света, јер сва је та земља купљена за српске очи."[28] Пошто је сасвим по страни оставио естетску анализу Суботићеве драме, јер она такву анализу не може да издржи, Лаза Костић оштро критикује идеју ове драме са позиција Уједињене омладине и наставља: „Уместо да песник каже: „Народе, гледај ове крунаше са златним роговима, све их редом гледај, па види ко те упропастио! Да се ови нису клали међу собом око немоћног народа, као гладни вуци око плена, ми данас не би били турско и не знам чије робље! Па погледај овог највећег међу њима, овог Душана! Камо срећа да се овај није јагмио за грчком госпоштином, те да је утврдио будућност народа на српском приморју, у место да зирка на Цариград! Он је страдао са своје лакомости, као и све његове руветлије од Александра Филиповића [Великог, В. В.], па до Наполеона Бонапарте. Зато народе, не буди лаком, па не слушај више оваке, већ — у се и у своје кљусе!"[29] О Душановом царству су сневали српски конзервативни кругови. Они прогресивнији, окупљени у Уједињеној омладини, у први план су истицали устаничке традиције с почетка века. Сну о величини српске средњевековне државе омладински активисти, међу којима је био и Лаза Костић, супротстављали су демократски дух устанака од 1804. и 1815. и у њему видели будућност српског народа. Костић одбацује „телејисане љуске" из „жалосне прошлости народне" и утеху „вторим пришествијем" таквих љусака коју српском народу нуде.

Посебно место у часопису „Матица" заузима Костићева анализа „Јелисавете, књегиње црногорске", „драме у 5 делова" Бура Јакшића. Драма је приказана 18. новембра 1869. Лаза Костић је био незадовољан представом и драмом: он сматра да „једна од најзамашнији незгода у „Јелисавети" по сложну представу долази отуда, што је воља песникова при изради појединих особа била готово сасвим противна важности ти' особа и њијовом положају у драмској архитектоници. Носилица целе драме, и по имену и по ствари прва особа у делу, израђена је најслабије."[30] Ово је само прва Костићева

[27] „Матица" 1870, 43.
[28] На истом месту, 44.
[29] „Матица" 1870, 44.
[30] „Матица" 1870, 70.

реакција на Јакшићеву драму. Већ у следећим бројевима „Матице" он објављује опширну и темељну анализу Јакшићеве драме, врло занимљиву по идејама које изражавају однос једног тока српске интелигенције тога времена према неким битним питањима књижевности, позоришне уметности и историјског и друштвеног живота и развоја. Уз то, Лаза Костић у својој опширној анализи изражава све особине своје интелектуалности, виспрености, не ретко и свог уобичајеног претеривања.

Ова критика „Јелисавете, књегиње црногорске" почиње занимљивим поређењем у коме се истиче драмски књижевни род као врхунац песништва. „Што је забат на зградама, то је драма на зрачном храму песништва. Па као што забат има вр', тако и драма мора имати свога јунака; јунак је тај обично мушко лице већ по томе, што вр' обликом и положајем својим символише мушко начело."[31] Истичући да „бива да на вршку тога забата што се зове драма стоји само једна женска", Костић каже да Бура Јакшић „није први, који тим еманципаторским уступком одликује слабију половину човека", да су то пре њега учинили Софокле Антигоном; Еврипид Ифигенијом, Медејом, Алкистом, Јеленом; да су то чинили Корнеј, Расин, Волтер, Лесинг, Шилер, Гете. Сви су се они, мисли Костић, „повели" „у својој песничкој галантерији за Еврипидом". Костић сматра да су сви они, па међу њима и Јакшић, погрешили што су жене истицали „на вршак свој' најжешћи' трагедија", „постављајући их у положај коме не толико појединим особинама, *него баш по значају рода свога нису дорасле*", [подвукао В. В.] и тиме их терали „да се понашају не толико по свом роду, колико по положају, да се женске понашају *мушки*".

Из ове галерије писаца Костић изузима једино Шекспира, „који се није дао преварити", и који је испољио „надмоћ у избору јунака за носиоца какве страсти над свим осталим драматистима". Као пример он наводи Отела, „где је за привидно женску страст изабрао мушког јунака". „У оном истом песничком заносу, у ком је Еврипид склопио Медеју, створио је Шекспир Отела и већ је зато Отело боља трагедија од Медеје: обојима је предмет љубомора."[32] Костић мисли да су Еврипид и остали „јелински трагици" имали оправдање што су „толике женске понамештали да владају у трагедијама" „у тадањем положају жена". Костић у закључку свог првог дела критике Јакшићеве драме каже: „Модерни културус женске лепоте, који не беше народни самоник, већ дворско размажено негованче, не може се одржати на лепом самониклог ћенија, пред подсмејем Сервантеса и лорда Бирона."[33]

Јакшићева драма је послужила Костићу као повод да расправља о једном врло живом друштвеном питању тога времена, и то не само код Срба, већ и у читавој Европи — о питању ослобођења жене од ропства традицији, мушкарцу и породици. Већ у следећем делу своје расправе он се пита шта је то „модерна жена", „збиља: шта је модерна жена? То је нова, обновљена, прерођена жена,

---

[31] „Матица" 1870, 85.
[32] „Матица" 1870, 87.
[33] На истом месту, 86.

друкчије него што бехy вршњакиње Медеје, Федре и Јелене, Клеопатре и Месалине, Јудите и Деборе. Модерна жена може само тако нешто значити, ако је *хришћанска жена.*"[34] Као што му је остала недоказана идеја да је Шекспиров „Отело" боља трагедија од „Медеје" само због тога што је за „женску страст изабрао мушког јунака, тако му је остала недоказана и идеја да „модерна жена само тако може нешто значити ако је хришћанска жена". Истина, он је покушао да своју идеју и докаже тиме да „хришћанску", „јеванђелску жену разликује од остали', од пређашњи' жена": „већа дубљина женског осећања", „то је неко задовољство, неко уживање у трпњи обасјано блаженим уверењем, да ће се греси опростити, да ће свака грешница покајница наћи свог спаситеља; то је неки понос у патњи, нека самосвест, која презире спољне доказе унутрашње врлине, права женска свест, женски понос . . ." Спаситељ је мушкарац, трпљење и пасивност су израз женског начела. Хришћанска жена „није више усколебано море, као што беше Медеја и друге јој, да разбија поверљиве пловце о мукло стење: то је мирно, тијо, глатко, прозрачно језеро, у ком се огледа високи брег, мушка глава, те се у бистру душу њену исто тако далеко удубљује, колико се далеко узвишује у громовни живот."[35] Бујни романтичар и плахи темпераменат овако види „модерну жену" и због тога мисли да она не може бити „јуначица" драме, јер „пада под теретом неодољиве борбе спотакнувши се о ову ил' ону обичну слабост", јер задатак да буде главни јунак „прелази не само њене особине већ и силе њеног рода". Зашто је то тако, Костић нам не каже, али је ово уверење извирало из његовог бића.

Пасивна лепота јунакиња наше народне поезије Костићев је узор женске лепоте и доказ да пасивне природе не могу постати главни јунаци драме. Жена је лепа само док је пасивна. „Песничка вредност Косовке девојке надмашује накићенију њену премицу, ил' управо противницу, девојку Орлеанку: ова ствара погибију, она оплакује; Орлеанка задаје ране, али не оне невидљиве што би доликовале особитој девојци да их задаје, она не сече очима, не пробада погледом, не обара осмејком и уздисајем . . . — она задаје ране бритком ћордом, обара копљем и доратом, — а Косовка девојка, она лечи ране, повија их ткањем руку свои . . ."[36] Па и оваква Косовка девојка чини „трагичну кривицу". У тренутку када превија „љуте ране добром јунаку" од њега прима „последњу потврду пропасти свију они, што за њу бехy и род и народ, и срећа и живот". Њена кривица је у томе што се заносила блаженством да буде „љуба Миланова, снаја Иванова, а кумица Милоша Обилића" у „часу кад јој народ пропада". Косовка девојка је, по Костићу, „*народно* трагична и у том погледу трагичнија од Орлеанке", па ипак „није за јуначицу трагедије", јер „она не ради, она се не бори, у њој се само огледа сва радња и сва борба која се око ње збива."[37] Лаза Костић сматра да главни јунак трагедије може да буде једино

---

[34] „Матица" 1870, 112.
[35] На истом месту, 113.
[36] „Матица" 1870, 184.
[37] На истом месту, 185.

активна природа, а активизам је начело мушкости, из чега проистиче закључак да само мушкарац може бити носилац трагедије. Пасивност је начело женскости и женствености, из чега проистиче закључак да жена не може бити „јуначица" трагедије. Костић је нешто касније у својим „Примедбама на „Естетичке одношаје вештине ка природи" Николаја Чернишевског развио своје схватање трагичног, али је оно видљиво и из ове његове критике „Јелисавете, књегиње црногорске". Он трагично схвата као закониту појаву и као израз неке више хармоније света коју трагични јунак нарушава и тиме чини трагичну кривицу. Та хармонија је, по њему, зависна од неке више силе. Када би он законитост трагичног схватао као психолошку законитост, онда би је требало узети озбиљно у обзир. Овако то није могуће, јер он елиминише половину људског рода као *недостојну трагедије*, а ако јој и признаје могућност да буде трагична, „казна је њена само одсевак њене кривице у огледалу судбине".

Схватио је Костић да је доста простора посветио Косовки девојци и да би то могло изазвати недоумице код читалаца. Зато и пише: „Запитаће ме ко: па на што толико речи о Косовци, кад на послетку није за трагичну јуначицу?" И одговара: „Баш зато што није. Морадох узети један облик из богате женске галерије народног песништва, који је по мом осећају понајближи узору Српкиње, па тим узору и жене, како би се доказало, да жена, ако је права, узорита жена, није за јуначицу трагедије, па ма иначе била на највишем степену песништва па и саме трагичности."[38] У романтичарском патриотском заносу Костић каже да „нема народа у историји света, који би имао међу створовима свога духа тако силовите женске карактере као што је има Србин у својој песми." Он наводи као примере Косовку девојку и мајку Јевросиму, на једној, и мајку „дјетета Јована", „која убија свог јединца сина најгрозовитијим мукама, само да се може рахат љубити са дивским старешином", на другој страни, између којих стоји „читав простор женског срца", „од рајског врхунца, од божјег престоља па до најдубљег пакла". Медеја је за њега бледа сенка мајке дјетета Јована; Клитемнестра — љубе војводе Момчила. У закључку своје недовршене анализе „Јелисавете, књегиње црногорске" Лаза Костић каже „да је женска глава *што је ближа трагичним јунацима, тим је даља од жене; а што је ближа жени, тим је даља од јуначица трагедије.*"[39]

Костићева критика „Јелисавете, књегиње црногорске" заснована је на ванкњижевној идеји која је била веома жива у време Уједињене омладине српске. Уредништво „Матице", са Антонијем Хаџићем као уредником, није ни приближно било сагласно са Костићем у погледу тумачења и схватања женског питања. Идеја о ослобођењу жене до крајње подређеног положаја у друштву била је једна од доминантних идеја европске демократије.[40] Сва српска

---

[38] На истом месту, 185—186.

[39] „Матица" 1870, 186—187.

[40] Одјеци те борбе чули су се у нашој штампи од самог почетка шездесетих година у „Српском Дневнику", Змајевом „Јавору" и у часописима тога времена.

штампа друге половине шездесетих година бавила се мање-више овим питањем. „Матица" је скоро у сваком броју доносила извештаје с разних страна света о борби за ослобођење жене: у јануару 1866. јавља да је у Русији једна млада девојка, и поред забране да жене могу учити на универзитету, ступила на медицину и да су многе девојке за њом кренуле. У закључку нотице пише: „Не би ли у нас било добро да се која женска даде на медицину, јер не верујемо да су оренбуршки козаци наш народ превазишли у поштовању бапских врачарија и лекарија."[41] Средином исте године „Матица" јавља како је виртембершка влада допустила да се жене могу запошљавати у јавним службама, и то на железници, пошти и телеграфу. Средином 1867. „Матица" доноси чланак о борби за ослобођење жене у Америци. Почетком 1868. доноси вест да су у Падови основане женске новине „La Donna", које уређују жене. У мају „Матица" објављује чланак „Женски доктор", у коме опширније говори о томе како је на клиници доктора Ополцера у Цириху „прошлог месеца" „произведена за доктора медицине, хирургије и бабичлука" Рускиња Надежда Суслова. У марту 1870. „Матица" преноси писање једног руског листа како је медицинско веће Министарства унутрашњих послова у Петрограду донело одлуку да се женама допусти да посећују предавања на медицинском факултету и да могу бити лекари. У фебруару исте године овај часопис доноси вест како се у Немачкој води борба за ослобођење жене, како се чак и неки народни посланици у скупштинама боре за њихову слободу. Све је ово била подршка левом крилу Уједињене омладине, које је унело у програм ове организације борбу за ослобођење женскиња. У исто време када објављује Костићеву критику Јакшићеве драме „Матица" објављује и „Јавно предавање" Драге Дејановић под насловом „Еманципација Српкиња" и говор Марије Лебедеве у друштву „Преодница" о ослобођењу жене. „Матица" је о овој теми доносила и написе Илије Вучетића, Борђа Рајковића, Јована Живановића, И. В. Поповића. Истина, Живановић и Поповић се залажу за образовање жена да би оне могле бити боље домаћице и мајке, да би могле да држе уредније своју кућу, а не да жене заузму своје место у друштвеном и јавном животу.

Лаза Костић је припадао оном крилу Уједињене омладине које је сматрало да је жена по својој биолошкој природи предодређена да буде домаћица и мајка и да се тиме исцрпљује њена улога у друштву. На Преображенској скупштини Уједињене омладине у Београду 1867. делегат петроградских студената Иван Иванович Бочкарјов говорио је да скупштина треба да донесе једногласну одлуку да и жене могу да буду њени чланови са свим правима као и мушкарци и да прокламује принцип потпуне равноправности жена. Њега су подржали Илија Вучетић, Владан Борђевић и Јован Крстић. Против овог предлога били су Лаза Костић и Милан Борђевић. Бочкарјовљев земљак Андрејев „изјављује сажаљење, што је и у омладини почело бити различита мњења о праву женскиња."[42] Костићеви јав-

---

[41] „Матица" 1866, 238—239.
[42] „Застава" 1867, 73.

ни истуπи о женском питању и његова критика „Јелисавете, кнегиње црногорске" у потпуној су сагласности и изражавају у целини његово становиште. „Матица" је изражавала гледишта свих струја Уједињене омладине, што није сметало уредништву да сасвим одређено дефинише и свој однос према битним питањима друштвеног живота.

Костић је сматрао за потребно да каже своје мишљење о женском питању и у својој критици-козерији представе Шекспирове „Укроћене горопади", „шаљиве игре у пет радња", која је одржана 20. новембра 1869.[43] Он се иронично ставља на позиције жена које се активно боре за своје ослобођење и каже: „Укроћена горопад? већ ни у наслову му не ваља. Горопад је зацело каква несретна женска, коју нама на очиглед 'оће да кроте", „па ви нас још зовете на тај покор средовечне мушке тираније? и то сад, у веку еманципације жена!" И затим у своје име пише: „Милостива госпо, иако је женска еманципација у моди, помислите да је у моди и Шекспир." И наставља тиме да зна шта је „разљутило" његову замишљену феминисткињу, да њој „није право" што се „једна ваша сестра по Еви кроти, као што се кроте зверови" — „главу". „Ал' узмите само, како је немило створење свака дурљива и горопадна женска, како је неприродно то тућење од сваке љубави, од сваке смерне понизности. Понос жене није у јаловој борби са својим начелом, са начелом љубави; њен понос је у свесрдној оданости том начелу, не пазећи доноси ли то службу или власт."[44]

в) *Страни класични репертоар* необично је значајан за даљи развитак Српског народног позоришта. Истина, у поплави фарсе и мелодраме тешко је било уочити дела од веће уметничке вредности. Тако је на сцени СНП у јуну 1866. приказана Голдонијева комедија „У лажи је плитко дно" и практично остала без одјека. У току шездесетих година Шилерова драма „Сплетка и љубав" приказана је три пута: почетком 1862, 28. септембра/10. октобра 1867. и 28. септембра/10. октобра 1868. Драму је превео Јован Ђорђевић. Прва представа је остала без одјека. „Матица" је другу забележила овим речима: „Генијални идеалиста прошлог века толико се бејаше својим начелима одмакао од свог времена, да његове слике и данас после читавог столећа загревају топлим осећањима; јер у његовим делима дише махом чиста нарав човечија, у његовим сликама куца срце правог човека."[45] Трећа представа је забележена на страницама „Матице", али о драми није било речи.[46]

Приказивање Шекспирових драма на сцени СНП у време излажења „Матице" посебно је поглавље у репертоарској политици његове управе. За Шекспирово присуство у нашем позоришном животу посебно је заслужан Лаза Костић, који га је преводио и који је с њим први код нас успоставио унутрашњу стваралачку везу. У вези с овим Тодор Манојловић пише: „Најзад се на чаробном пламену

---

[43] „Укроћена горопад" је први пут приказана на сцени СНП 3/15. фебруара 1869. у преводу с немачког (по Георгу Хервегу) Милана Костића.
[44] „Матица" 1870, 92.
[45] „Матица" 1867, 770.
[46] „Матица" 1868, 719.

Шекспировом распламтело и изворно драмско стваралаштво његовог надахнутог преводиоца, коме имамо да захвалимо две најјезгровитије и најпоетичније трагедије и најособенију романтичну комедију наше литературе."[47] У шездесетим годинама даване су у СНП две Шекспирове комедије — „Млетачки трговац" и „Укроћена горопад" и фрагменти из трагедије „Ричард III". Прве две сцене из првог чина ове трагедије даване су 30. априла/12. маја 1864. Било је то прво приказивање Шекспира код нас. Повод је била Шекспирова тристагодишњица, која је обележавана широм Европе. Јован Андрејевић Јолес и Лаза Костић настојали су да се овај необичан јубилеј обележи и код нас и у свом одушевљењу за Шекспира оформили су одбор за обележавање и сачинили програм.[48] На нашем језику тада су постојали Андрејевићев превод фрагмената из „Ричарда III" и Костићев превод двају одломака из „Ромеа и Јулије". Избор је пао на „Ричарда III", јер је ова историјска трагедија „прикладнија за озбиљну сврху народног позоришта, него љубавна драма".[49] Лаза Костић, Гига Гершић и Јован Андрејевић хтели су да Шекспира представе први пут у нашој средини управо трагедијом.

Ова представа није имала већег одјека, али има историјски значај као прва представа Шекспира код нас. Она је окуражила Костића и друге наше љубитеље Шекспира у напорима да његове драме приближе нашем гледаоцу укључујући их у репертоар СНП. С тим послом није ишло лако. Требало је више снага да се он обави, посебно је било потребно да позоришни колектив буде јачи него што је био. Била је потребна и одговарајућа публика са однегованијим укусом, која би могла Шекспира да „прими". Крајем шездесетих година даване су обе Шекспирове комедије преведене на наш језик. „Укроћена горопад" је први пут давана 3/15. фебруара 1869; „Млетачки трговац" је даван први пут десет дана касније, 13/25. фебруара. Ове представе нису забележене у „Матици", али су зато забележене представе „Укроћене горопади" од 20. новембра/2. децембра и „Млетачког трговца" од 2/14. децембра исте године. О томе шта је Лаза Костић писао о представи „Укроћене горопади" већ је било говора у овом раду. Треба рећи само то да он није био задовољан тиме што је његов презимењак Милан превео ту комедију „тек из друге руке, са немачког". „Млетачки трговац" је исто тако преведен с немачког (по Шлегелу и Тику), а приказан је у „неславној адаптацији" Антонија Хаџића, „где је између осталог изостављен цео пети чин, па је од комедије створена драма о Шајлоку."[50] Ваљда због оваквог мишљења Лаза Костић и није могао писати о овој представи у „Матици", али ће то учинити две године касније на другом месту.

Ако није могао Лаза Костић писати о томе, писао је Милан Јовановић. У броју од 20. јануара 1870. Јовановић „с радошћу и

---

[47] *СНП. Споменица 1861—1961*, 52.

[48] О овоме видети опширније: Душан Михаиловић, *Шекспир на сцени Српског народног позоришта*. СНП. Споменица 1861—1961, 108—114.

[49] Владета Поповић, *Шекспир у Србији*, „Српски књижевни гласник", НС, 1926, 6, 443.

[50] Душан Михаиловић, 116.

поносом" бележи „један знаменити дан у нашем позоришту, дан у коме први пут прослови с наше позорнице први драматик нове ере — Виљем Шекспир."[51] Јовановићево размишљање о „Млетачком трговцу" је карактеристично по томе што истиче да је то дело израз нетолеранције према Јеврејима. За њега је Шајлок јеврејски фанатик који се нашао у „колевци хришћанског фанатизма" у Венецији. „Све што га овде окружава стоји насупрот његовој вери и његовим начелима, а та супротна начела оличио је велики писац у малој дружини хришћана Млечића, које је глава млетачки трговац Антонио."[52] Он каже да је Шајлокова мржња јеврејска, да он мрзи Антонија „и целу његову дружину, што је хришћанска", а да Антонио „мрзи у Шајлоку непоштена трговца, који свој новац даје на големе камате, те се богати крвавим знојем његових сугрђана". Јовановић у овом раду исписује и ове антијеврејске редове: „Хришћанско месо за јеврејско злато: само чудовиште може да измисли такво јемство! У тој једној мисли сабрао је Шекспир злу нарав једног читавог народа, с њом је уздигао фанатичну мржњу до највишег ступња."[53] За њега су Шајлок и Порција две „посве различите природе" „по духу и срцу: то је бело и црно, то је добро и зло". И као што то бива у класичној комедији, правда у расплету мора бити задовољена. Пошто правда „иште да се зло казни", и Шајлок је кажњен тиме што га његова „једна једита кћер" Џесика „напушта својевољно и баца се у наручје младоме Млечићу хришћанину". Јовановић сматра да је потребан „читав напор сазреле човечије душе и усавршене критичарске снаге" да би било могуће „измерити читаву пучину Шекспирове идеје, набројати и оценити све мотиве у овом његовом делу" и задовољава се тиме да „само" обрати „пажњу наше позоришне публике на дела великог драматика, који је у првој половини 17. века толико дубоко уронио у пучину човечијих осећања, да ће још и потоњи савршенији векови клањати се природној истини, која у њима дише."[54]

Није само Јовановић схватао „Млетачког трговца" као „глорификацију интолеранције". Учинили су то пре њега Хајне и Берне само с различитим предзнаком. Јовановић то узима као позитивну одлику комедије; Хајне и Берне као негативну. После престанка излажења „Матице" Лаза Костић је 1872. одговорио и Јовановићу, и Хајнеу, и Бернеу. Не слажући се с Јовановићем у његовој „ремек-апологији" и са њим као „бранитељем" „Млетачког трговца", Лаза Костић истиче да „не може допустити да је Шајлоку персонификована интолеранција". За њега је „Млетачки трговац" „глорификација аристократије". За њега је Шајлокова „осетљивост оправдана", кажњавање Шајлоково је оправдано, „ал' не оправдава презирање *јеврејства,* што је изречено у пресуди да се „покрсти", не оправдава глорификацију ренегатства."[55]

---

[51] „Матица" 1870, 35. Шекспир се знатно пре „први пут прославио с наше позорнице".

[52] На истом месту, 36.

[53] На истом месту, 37.

[54] На истом месту, 39.

[55] Лаза Костић, *Одабрана дела 2, Трагедије, О позоришту.* Српска књижевност у 100 књига, књига 42. Нови Сад — Београд 1962, 301.

Постављањем на сцену Голдонијеве комедије „У лажи је плитко дно", Шилерове „Сплетке и љубави" и Шекспирових комедија „Укрођена горопад" и „Млетачки трговац" Српско народно позориште је „огледало своју снагу у приказивању класичних комада". Тога су били свесни и савременици, што се посебно види у напису у „Застави" поводом приказивања Шекспирових комедија. „Застава" пише: „Ово се тим већим поносом може споменути што је наша позорница прва позорница српска, на којој су представљани ови комади највећег песника драматичног и то с таким успехом да можемо с њиме потпуно задовољни бити."[56] У општој поплави мелодраме и фарсе део националног репертоара са Стеријиним комедијама, Јакшићевим и Костићевим трагедијама, класична дела страног репертоара представљају снажан ослонац будућим репертоарским трагањима СНП. „Матица" је са своје стране допринела да се та трагања подрже и консолидују.

3.

Један од најзначајнијих фактора успеха у раду позоришта, уз добру организацију и добар репертоар, неоспорно је квалитет глумаца. Тога су били свесни и сви управници СНП у шездесетим годинама, када је позориште требало да стане на ноге, били су тога свесни сви у Друштву за Српско народно позориште. Јован Борђевић је овоме посветио неколико напорних година свога рада. Чинио је то и Антоније Хаџић када је Борђевића заменио на управничком положају. Као „привремени управитељ" он је на главној скупштини од 3/15. августа 1871. рекао: „Кад је управа примила на себе бригу да се стара о позоришту, нашла је у већине глумаца неприродни говор и неприродно кретање на позорници. Такорећи сваки је глумац играо на своју руку, сваки се глумац само о томе старао да се допадне светини, иако је то често ишло на рачун карактера којег је приказивао. Свако је дувао у рог онако како је само могао, а мало му је стало било до тога што је одатле постала така халабука да је вређала свако уво, које тражи складности, а не само незгласице."[57] Ова оцена, изречена нешто после престанка излажења „Матице", налази своју потврду и на страницама овог часописа. Иако у току шездесетих година није било позоришне критике у правом смислу речи, као што није било још много чега другог, ипак се могло видети колико људи схватају значај глуме.

У првом мајском броју 1866. „Матица" приказује представу „Парнице" од Бенедикса, прву представу у Новом Саду после гостовања у Вуковару. Критичар истиче: „При претстави овог комада приметисмо већ по трећи пут, да неки од глумаца за време отворене сцене једно другог по имену опомињу да ово ил' оно учини... За сада ћемо прећутати имена глумаца, који се забораве, те могу тако што урадити. Не узпомогне ли ова пријатељска опомена, нека себи

---

[56] „Застава" 1869, 92—93.

[57] Наведено према Миховилу Томандлу, *Српско позориште у Војводини* (1869—1919), 10.

препишу ако принуђени будемо поименце их наводити."[58] На страницама овог часописа има поприлично коментара игре појединих глумаца, критика није штедела немарне и неприпремљене појединце, али није била шкрта ни у позитивним оценама. Па ипак, осећа се настојање да критика својим подстицањем и својим прекором допринесе квалитету глуме. У приказу представе Шилерове „Сплетке и љубави" од 28. септембра 1867. „Матица" истиче да није у стању да не „искаже", „да су наши глумци већином слабо проучили дух својих улога."[59]

За време свог гостовања у Београду 1867. и 1868. СНП, између осталих комада, приказало је 7. октобра 1867. комад француских писаца Арагоа и Вермона „Записници ђаволови", „у коме хтедоше да покажу свету каквим се демонским средствима служе неки људи да оглобе неодбрањену невиност". О глуми се у допису из Београда каже: „Ми се одиста радујемо, да су наши глумци својом студијом толико постигли, да могу представљати углађена позоришна дела, као што су *Ђаволови записници.*"[60] Кад имамо у виду да у то време Београд још није имао стално позориште и да се управо за време овог гостовања почело отвореније говорити о могућности његовог оснивања, постаје схватљиво настојање глумаца да пред овом публиком покажу све своје могућности. Публика је, очигледно, са симпатијама прихватила то настојање.

Занимљиво је да су код критике представе СНП слабије пролазиле у Новом Саду него у местима у којима је гостовало. Кад 16. септембра 1868. „после две године угледасмо опет нашег милог госта — народно позориште", Новосађани су „у првом тренутку здрављења" били спремни „заборавити на све, о чему би иначе морали говорити, па ћемо само прозборити о оном, што се, ма се како радовали, прећутати не може — а то је говор наших глумаца." Тога вечера је приказана драма Јована Суботића „Милош Обилић". Критичар „Матице" пише да у овој представи „имадосмо довољно прилике, да се уверимо, да већина наших глумаца тако неприродно диже и спушта глас не само у реченицама него и у појединим речима, да те тај говор њихов немило дира. Чим треба што с патосом да кажу, а они одмах траже највише гласове, па тако уместо да означе речима страсти, што их покрећу, а они се само пренемажу и јаучу. Господо и браћо, не смећите с ума, да природа није тако ружна, да се на њен рачун може грешити. Природа остаје увек природа, па било да се она казује као тихи пролетни поветарац, или као вихор, који таласе морске небу диже, или као облаци лака скока превртљиве људи."[61] Очигледно је да „Матичин критичар има и укуса и професионалног знања. Његове примедбе су не само умесне, већ и професионално функционалне. Слично мишљење је изражено и поводом представе „шаљиве игре у четири радње од Бенедикса" „Тамница" 10. октобра 1868: „Оваки комади као што је овај, захтевају нарочито, да сваки глумац своју улогу не само добро

---

[58] „Матица" 1868, 598.
[59] „Матица" 1867, 770.
[60] „Матица" 1867, 880.
[61] „Матица" 1868, 623.

научи него да је још и проучи. Ту неје доста тек добро на памет научити своју улогу, него сваки глумац ваља да проникне у карактер онога, којег представља, ако жели да омане гледаоце па да му поверују, да је он заиста онај, за ког се казује. Истина, да то неје лака ствар, ал' шта може учинити дар, воља и постојанство у предузетој намери. Нека су ове речи непрекидно на уму нашим глумцима, нека по њима и раде, па ће видети како ће одмах више ваљати и себи и другима."[62]

Јован Борђевић је од самог почетка настојао да се глумци што брже и што темељније образују и професионално усаврше. Антоније Хаџић, који је остао блиски пријатељ и сарадник Јована Борђевића и после његовог одласка у Београд, наставио је оно што је његов учитељ и пријатељ започео. Давао му је подршку у настојањима да створи што бољи глумачки колектив, у „Матици" је изражавао она гледишта која су водила ка остварењу циља. Одласком Јована Борђевића Антоније Хаџић је преузео непосредну бригу о СНП и однос „Матице" према позоришту није се мењао. И даље су се појављивали оштри критички написи и подстицајне похвале које су имале исти циљ — учинити све неопходно да се позориште унапреди а глумачки колектив уметнички обогати и развије. Тодор Манојловић је о односу Антонија Хаџића према глумцима писао: „Био им је васпитач, педагог, учитељ, лектор, редитељ, али пре свега *старешина, шеф* у најпунијем смислу речи, који је свој персонал строго подвргао позоришном закону и дисциплини не трпећи ни сенке приговора."[63] Кад је требало критиковати, он је то чинио; кад је требало подржати и подстаћи похвалом, поступао је на исти начин. Тако је о представи „Париског колотера" од Бајара „Матица", између осталог писала да је ово дело које се „досад допало свугде, па тако и нашој публици, која га је добро примила и *своје допадање често указивала игри наших глумаца, који су се сви редом паштили, да своме задатку одговоре.*"[64] Месец дана касније о представи Шилерове „Сплетке и љубави" од 28. септембра „Матица" пише: „Скоро није било овде представе, која је тако добро испала као ова. *Сви су представљачи, као у неком полету, гледали, да своме тешком задатку одговоре, па тако је било складности, што у другим комадима заман тражисмо.*"[65]

*
* *

Часопис „Матица" је схватио своју улогу у буђењу националне свести, њеном консолидовању и развоју. Људи око часописа, који је имао и симболично име, настојали су да дају што већи допринос духовном животу свог народа и то у различитим видовима. При томе позориште није било на последњем месту. Антоније Хаџић као

---

[62] „Матица" 1868, 789.
[63] СНП. Споменица 1861—1961, 64.
[64] „Матица" 1868, 647.
[65] „Матица" 1868, 719.

уредник „Матице", секретар Матице српске, а затим и „привремени управитељ" Српског народног позоришта дао је преко часописа који је уређивао значајан допринос организационом учвршћењу и развоју Српског народног позоришта, богаћењу репертоара кроз његову критичку анализу, као и образовању и професионалном уздизању глумаца.

ИСИДОРА СЕКУЛИЋ О СТРАНИМ ПИСЦИМА И КЊИЖЕВНОСТИМА

Славко Леовац

Исидора Секулић је служила свом народу на најбољи могући начин; служила је културно, нимало ограничено, с тежњом да разуме друге, да буде у извесном сродству с другим народима и њиховим културама. Још 1912 (1913) године написала је: „Не само из рођеног искуства и народне традиције, него из науке и филозофије целога света треба црпсти идеју-силу, идеју-симбол и идеју-култ нашег национализма". Национализам, прави, културни национализам није „заграђивање" и „мржња на све ненаше"; супротно од тога, то је „ведро лице, отворена памет, отворено срце, несебичност у најлепшем обилику".[1] При крају свог живота објавила је текст карактеристичан насловом — *Културни додири срећа су људи* (1951), у којем је поново експлицирала убеђење о традицији као континуитету сећања и, пре свега, нагласила је срећу, радост што може посредно или непосредно да комуницира с другима и да мисаоно ужива у култури других народа. Иначе, у разним приликама, успутно или мање успутно, упозорила је на потребу да културни људи одлазе у свет и да изворно упознају „стране" културе. И то не само зато да би постали зналци одређених култура, да би могли бити тумачи и преводиоци тих дела на своје језике, него и да би развијали културу свог народа и укључивали га у велику породицу културног човечанства.

Отворена срца и памети према светској култури, Секулићева је ипак, због неких ограничења, због познавања или непознавања језика, највише писала о овим књижевностима и културама: о руској, енглеској, француској, немачкој култури, о скандинавским књижевностима, а потом, у мањој мери, о неким античким писцима, и о другим културама и књижевностима. Тешко је установити шта је све и шта највише „привлачило" у тих народа нашу ауторицу. Према томе како је en passant одушевљено говорила о Платону, Лукрецију, Шекспиру, Леопарди ју и још неким, очекивали бисмо да је о њима написала бар један есеј, а то није учинила; о другим великим писцима као што су Сервантес и Достојевски дала је „фрагменте", према томе само делиће великих радова достојних тих уметника. Треба са обазривошћу да мислимо о њеним „љубавима" у

---

[1] *Културни национализам* (1912—1913), у књизи *Говор и језик, Мир и немир,* Саб. дела, књ. X, приредио Ж. Стојковић, Београд, 1977, стр. 295—297.

страним књижевностима. Често је о страним мислиоцима и уметницима писала поводом изласка њихових књига на нашем језику, или поводом извесних годишњица, или заинтересована неким проблемом и феноменом уоченим у њиховим делима. Писала је приказе, чешће проблемске есеје и есеје-портрете, највише подстакнута праксом, захтевима редакција и својим императивима да допринесе културној пракси. Али није написала велики обухватни рад, обимну студију или монографију о страном писцу, уметнику или мислиоцу (као што је написала о Његошу). Можда је о томе мислила кад је спомињала да су јој особито мили писци Бајрон и Леопарди? На пример, она каже, једном приликом, да су је нарочито привлачили и радовали уметници који „свет стављају под питање", а онда додаје да је за њу то био „наравно" Бакомо Леопарди.[2] А у једном писму (17. XII 1950) М. Лесковцу она пише: „Персоналност Бајронова ми целога века не да мира: све што је интелектуално, ствар је имагинације".[3] О Бајрону је написала, међутим, само есеј *Народни устанак у Грчкој и енглески песник Бајрон* (1949, 1957), који је мала утеха за оно што је можда хтела да напише о њему. Да ли је, доиста, била стално обузета овим и још неким милим писцима, целога живота, не знамо поуздано. Ипак су права сведочанства била и остала — њени написани и објављени огледи о страним писцима и културама.

*
* *

Први већи рад о књижевности и посебно о страној литератури посветила је Исидора Секулић руској књижевности — *Руска књижевност и студенти* (1910). У то време кад почиње да пише своје поетско-есејистичке записе (нпр. *Главобоља*); у то време када вибрантно комуницира с модерним струјањима мисли и поезије, она пише овај есеј о руској, у суштини антибуржоаској књижевности. Исидора Секулић је, ипак, младалачки идеализовала руску литературу, посебно ону која стреми мистицизму. Она узвикује: „Цео свет је буржоазија, само Руси нису буржоазија! Ето у томе лежи све. И зато што нису буржоазија ушли су у душу света и стоје изнад живота и људи, и чисти су и свети и кад се провлаче кроз блато живота, и кад гледају Богу и небу у очи. И зато што нису буржоазија ишчупали су сујету и лаж из човека, и унели у њ сумњу и апстракцију која иде до пропасти (. . .)".[4] Занимљива је њена теза да само млади људи, студенти, који још нису смрвљени од живота и нису подвргнути компромисима, могу да доживе потпуно барбарску и хришћанску Русију, нарочито њену чудну и светачку књижевност. Компликовани духовни живот који нам дарује Достојевски, а онда

---

[2] *Која је личност или уметничко дело на Вас пресудно утицало и зашто?* (1957), у књизи *Говор и језик, Мир и немир,* нав. издање, стр. 554.

[3] *Сто писама Исидоре Секулић* (упућена Младену Лесковцу), „Зборник историје књижевности САНУ", књ. XII, стр. 118 (202).

[4] *Руска књижевност и студенти* (1910), у књизи *Из страних књижевности* II, Саб. дела, књ. VIII, приредили Ж. Стојковић и М. Павловић, Београд, 1977, стр. 13.

и други велики Руси (Пушкин, Гоголь, Толстој и Чехов), није и не може бити буржоаски живот. Написан у једном даху, пун ентузијазма, овај њен текст је не само сјајна похвала руском идеалистичком духу и руској књижевности духовних трагања за новим питањима и новим истинама; то је и текст интересантних запажања и луцидних мишљења. На пример, И. Секулић је истинољубиво иронично говорила о амбивалентности која је дубље духовна а не само парадоксална, о томе да мислени Рус разум уздиже на пиједестал религије, о њему мисли готово религиозно, односно псеудорелигиозно. Секулићева показује да већ тада није волела обожавање позитивизма и материјализма, супротстављала му се као нечему што је буржоаско и неспиритуално. Противна је парадоксалној дијалектици, а не правој, плодоносној дијалектици. А њу нам открива управо велика, духовно страсна руска књижевност. На крају свог есеја И. Секулић напомиње да је руска књижевност силна и дубока, да је она опасна за „осетљиве" и за просечне људе. Практична корист је „неодређена, можда и сумњива", јер у тој „несравњеној руској књижевности једно нема, утехе нема".[5]

После првог светског рата вратиће се поново тој теми, али сада очито другчије усмерена, критички одмеренија, скромнија у синтезама. У „маргиналији" *Руска култура* (1922) и поред свих суперлатива видљиво је њено настојање да руски дух сагледа као дух скаске и мита, као дечји дух. То је идеалистичка маргиналија, на махове поетски написана, али без оног некадашњег помало опорог, младалачки снажног, готово бунтовничког говора о демонству руског духа, о његовој дијалектици. Сада је тај дух, чудно, сагледан у сфери мита и скаске, ублажен је, готово умекшан (као да се није десила велика револуција!). Ипак, и даље је уверена да је и тако виђен дух велике амплитуде и сложених односа. Због тога је оштро замерила Драгутину Прохаски што је био „гордељив" па је мислио да може малим методама да савлада величанствен метод, да малим мерењима измери велике мере руског духа, као што га даје дело Ф. М. Достојевског. Од свега што је рекла о Прохаскиној књизи о Достојевском највише је грко и оштро оно што је написала о Прохаскиној равнодушности. Своју негативну оцену о том критичком раду завршила је тиме да он није дорастао, „није рођен": „Као ерудит, он нема довољно свог рођеног научног искуства; као литерат, он нема емотивности; као испитивач, нема довољно објективног чувства(. . .), нема довољно снаге". О Достојевском, напомиње она, данас је теже расправљати него пре, јер је раније он био чудак и пророк, као „Стари завет у литератури"; данас је другчије, он је сада „објективна очевидност", више истинит неголи визионар.[6]

О Достојевском је, ипак, написала два мала есеја: *Достојевски* (Уз лектиру његових списа, 1922) и *О Достојевском* (Неколико речи уз увод, 1931). У првом тексту говори о генију који пише исповест своје душе, о генију који је „проклет и апсолутно сам"; његово дело

---

[5] Исто, стр. 33.

[6] *Др Драгутин Прохаска: Фјодор Михајловић Достојевски* (1922), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 323.

није никаква догматика, него висока мера, „израз трагизма генија", велика и лепа, проклета и трагична дијалектика.[7] И у другом есеју Секулићева жели више да дочара метафорама и симболима неголи да мисаоно синтетички објасни величину и дубину дела Ф. М. Достојевског — бар за увод у читање и разумевање његово. Тако она започиње свој текст речима да је Достојевски „врх над врховима"[8]; да његово дело није уметност него је сума, да није одређен и одсечен него је остао громада; да се не може, због тога, упоређивати с другима, јер је сам у свему своме, чудесан, стихијски, без свршетка. Оба су текста, тако, више апотеозе неголи критички радови. Пред књижевним сунцем, пред том великом светлошћу, остала је погружена, а онда у тишини исписала је своје дивљење и усклике радости тек с понеким драгоценим слутњама о самом писцу, уметнику. Могуће је, зато, рећи да је Достојевски за велики део њеног живота и рада био „врх над врховима" о коме се и не може критички мислити и писати као о другима. Због тога, такође, њен гнев према Прохаски и сличним. Достојевски није обичан писац; он је стихија, сунце, бог, а онда тек писац. У сунце она не може гледати; у његовој снажној светлости она не може мислити; остаје задивљеност и убеђење да је такву величину могуће само наслућивати и то скромно обележити.

Другчије пише о другим руским уметницима, и о оним којима се људски мирно дивила. Ипак је настојала да интерпретира велику уметничку, балетску игру Ане Павлове. Шаљапин је био моћан глас, али и он, не само у старијим годинама, само понекад пређе баријере искуственог и земаљског (као и Ана Павлова). О другим, особито књижевним уметницима писала је есеје као о уметницима, интерпретације, портрете, мале студије.

О Арцибашеву и о Горком писала је 1911. године фино критички и то о њиховим приповеткама. Означила је да не прихвата тенденциозност ових аутора, њихов нихилистички морал и хумор без уметничког темперамента (тако је тада мислила). Већ ови текстови показују да је Исидора Секулић волела руску књижевност плодних мистичних и поетских мисли, дијалектику човека и његових мисли, морал, у суштини, европске хришћанске књижевности и хуманистичке филозофије. О томе сведочи и есеј *Художествени театар и Чехов* (1921). У том огледу Секулићева је покушала да интерпретира, „изнутра интерпретира" књижевне и театарске тајне. Хтела је да сабрано критички сагледа руско свечовештво, хуманизам, ширину и тромост руског живота, да их доведе у везу са Чеховом, са нимало херојским, тромим, ипак човечним животом његових драмских дела, па онда да то доведе у везу са чувеним театром психолошке реалистичке глуме, са питањем и одговором: „И, да Чехова није прихватио Художествени театар, у чијој школи, пре сваке игре, стоји маштом потенцирано стање, ко зна да ли Чеховљево позориште

---

[7] *Достојевски,* Уз лектиру његових списа (1922), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 306—311.

[8] *О Достојевском,* Неколико речи уз увод (1931), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 312.

не би остало слово и лектира ређих читалаца!"[9] Реализам „идеје и темперамента улоге",[10] а не реализам сирове имитације живота, Исидора Секулић је тумачила на примеру овог театра и његове игре Чехова; тумачила је луцидно и сугестивно, мисаоно имагинативно и имагинативно изражајно, с великим разумевањем Чехова и узбудљивом интерпретацијом Художественог театра — и то у време кад је тај театар ваљало прихватити и разумети. Упоредимо ли овај њен есеј и текст Велимира Живојиновића о истом позоришту поводом првог гостовања у Београду, онда ћемо запазити осетне разлике пре свега у квалитету интерпретације. И Живојиновић је запазио да ово позориште „унесе душу у сцену и да је овије маћијама живота",[11] да има спонтаности, снаге и знања, али он хвали и настоји да нам дочара његову игру реториком апологете и новинског приказивача. Исидора Секулић је, међутим, мислилац који сретним спојем имагинације и интелекта даје концепте и суштине позоришних збивања и театарског рада. Ако и не досеже до тајни Чехова на сцени овог театра, она отвара путеве ка њој, дарује нам подстицајне идеје.

Малу студију финих, одмерених запажања и мишљења написала је о Крилову, писцу бајки, с нескривеном амбицијом да то буде и едукативна студија (1924). Исидора Секулић није избегавала да пише овакве по облику и садржају корисне предговоре, пролегомене, које нам помажу да приступимо детаљном и целовитом студирању аутора и његовог дела. Исто тако није одбацивала позиве уредника да коментарише неке појаве, јубилеје, преводе књига, позоришне представе и слично — под условом да је доиста могла нешто паметно и корисно рећи. О Пушкину је, тако, неколико пута писала. И сама је одабрала као најбољи од тих текстова есеј-сажетак студије о Пушкину, и то о човеку, писцу и уметнику. Не мислимо, при томе, на есеј *Пушкин, песник и човек* (1937), састављен од четири фрагмента, него на оглед *Пушкин* (1937), који је целовит, који је унела у своје књиге *(Аналитички тренутци и теме,* књ. 2; *Мир и немир).*

Вероватно да је раније мислила да напише већи рад о Пушкину. Тако је прочитала и две расправе пољског научника Венцеслава Ледницког о Словацком и о односу Пушкина према Пољској. Поводом тих расправа дала је један текст у којем је изложила резултате Ледницког и нека своја мишљења о томе.[12] О Пушкиновом односу према Пољској и о односу Пољака према Пушкину Ледницки је написао студију ретке увиђавности за многе проблеме и тешкоће, разуме се са приклоном симпатије према својим Пољацима. Секулићева је рекла фине дистинкције о верификацији истине

---

[9] *Художествени театар и Чехов* (1921), у књизи *Аналитички тренутци и теме,* „Саб. дела", књ. IX, приредио Ж. Стојковић, Београд, 1977, стр. 303.

[10] Исто, стр. 304.

[11] Велимир Живојиновић, *Московски Художествени театар* (1921), у књизи *Из књижевности и позоришта,* књига прва, Београд, 1928, стр. 115.

[12] *Поводом двеју публикација, о Словацком и о Пушкину* (1933), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 250—272.

у поезији и у политици, у фикцији и у реалности, о везама између њих на примеру релације Пушкин — Пољска, на примеру Пушкин и тај универзитетски професор, пољски критичар Пушкина, песника патриотске поезије. Зацело да је, тада и касније, читала и друге расправе и есеје о Пушкину, као што је сигурно да је помно читала самог Пушкина.

У свом разматрању Пушкиновог дела Исидора Секулић не полази од Достојевског, од његовог става да је Пушкин „појава пророчанска", или од Гогољевог става да је у Пушкину руска природа и руска душа, руски језик и руски карактер, да је он јединствена појава руског духа. Достојевски изричито каже у тој беседи о Пушкину да он о њему не говори „као литерарни критичар".[13] Секулићева о Пушкину пише првенствено као књижевни критичар и књижевни историчар, настоји да нам осветли лик песника у човеку и човека у песнику Пушкину, без предрасуда, у тежњи да уочи доминантне црте карактера, и трагику човека и величину песника. У ствари, она је запажање Д. С. Мерешковског да „у својој руској историји нема можда тужније и знаменитије трагедије него што је живот и смрт Пушкинова"[14] покушала да потпуније прикаже и осветли, без патетике, достојанствено и сабрано. Тако је Пушкинова биографија постала духовна биографија песника, историја — културна историја тог времена. Као Мерешковски и други њему слични, Секулићева истиче да Пушкин није био рушилац тадашњег друштва него „позитиван патриот у име уметничког генија руског народа", „савезник тога генија у смислу утемељачком".[15] Она није показала шта је он утемељио и развио, него је, као у сличним есејима-портретима, настојала да нам подари портре песника и судбину човека (и песника у њему). Оно што ће Достојевски обележити као негативни тип „немирног нашег човека"[16], И. Секулић ће означити само као негативни лик Онјегина. Оно, потом, што је Достојевски напоменуо о песниковој способности да се „преобрази у генија других нација"[17], то ће Секулићева извести самостално, засноваће на чињеницама и изградиће инспиративно. Једноставност Пушкинових песама повезала је са једноставношћу старих скаски и са поезијом старих Грка. Пушкинов демон (даимон, геније) пореклом је грчки геније, јер га је у Скитију некад пренео Африканац, Пушкинов предак по мајци, који је дошао из Египта, где је тада још био и још се осећао хеленски дух. Песникова генијалност није особито помогла његовом приватном, личном животу. У приватном животу, у своме живљењу са супругом, у односима са другима на двору и другде, није могао

---

[13] Ф. М. Достојевски, *Пушкин* (књижевна скица), у књизи *Литерарни написи*, „Изаб. дела", књ. XXXV, приредила Исидора Секулић, превели Људмила Михаиловић и Милош Ђурић, изд. „Народне просвете", Београд, б. г., стр. 24.

[14] Д. С. Мерешковски, *Пушкин*, у књизи *Вјечни сапутници*, I књига, превео И. Великановић, Загреб, 1942², стр. 148.

[15] *Пушкин*, у књизи *Из страних књижевности* I, Саб. дела, књ. VIII, приредили Ж. Стојковић и М. Павловић, Београд, 1977, стр. 173.

[16] Ф. М. Достојевски, *Објашњење поводом говора о Пушкину*, у књизи *Литерарни написи*, нав. издање, стр. 11.

[17] Исто, стр. 13.

да превазиђе своје сујете и мале амбиције, као што није могао да избегне и отклони веће и мале завист и пакости других. Управо то што није могао мучило га је и убрзало његову трагичну смрт. У поезији је могао да трансформише живот, да креира чудне, лепе песме и друга дела, и да оствари, како пише један писац, парадигме руске књижевности.[18] О самој поезији, међутим, Секулићева мало пише, и то ако је у функцији теме — судбине човека и песника Пушкина.

И о Толстоју је писала тако, биографско-психолошким методом, и то о његовим кризама, одласцима из куће и напуштању, одбацивању артизма. Толстојев растанак од високе уметности, његова негација те уметности, Исидора Секулић тумачи Толстојевим убеђењем да живот премаша уметност, да је важније како човек живи неголи сама уметност. Идеологију уметника одбацио је да би прихватио идеологију човека коме је битно живети. Зацело, да је „вечна проблематика" човековог живота и смрти[19] инспирисала Толстоја да заокрене свој животни пут и књижевни рад према књижевности која ће бити једноставна и корисна, неопходна као што је храна, кућа, земља. Проблем сиромаштва је, у том контексту, сложен духовни а не само материјални проблем. Али, какви су књижевни проблеми и вредности тог заокрета у Толстојевим новелама, у роману *Васкрсење*, у другим радовима, о томе наша ауторица мало говори. Када говори о Толстојевом растанку од куће, Секулићева напомиње да је та литература тенденциозна утолико више уколико су се у писцу развијале религиозне борбе. О тим борбама оставиће нам лепе странице: како расту проблеми и развија се борба у песнику између уметника и тенденциозног писца, расту све већи захтеви да се одрекне уметности, можда сваке књижевности осим оне крајње корисне, народске. Тако ће, на пример, новела *Отац Сергеј* послужити Исидори Секулић да осветли само тог новог Толстоја и његову „стару рану", његов одлазак од куће, а онда и из живота, заувек.

Слично пише и о М. Горком. У есеју *Максим Горки* (1936), који је написала поводом смрти овог писца, И. Секулић је портретисала аутора „препуног снаге" и „социјалне мисије", тенденциозног писца.[20] Констатовала је да је Горки испрва био уметник; онда је дошао период његове службе масама, када је написао своје обимне романе; и на крају поново постаје уметник. Посматрала је, значи, борбу уметника и тенденциозног писца. Али „машта некадашњег номада и пролетера остала је окренута прошлости" и у романима и у другим делима, у којима се он жустро, врло тенденциозно залагао за нови живот и за жестоку критику, негацију, прошлог живота и његовог духа. — Док је овај есеј о Горком скептички и критички интониран, посебно о томе шта је политичко и тенденциозно у ње-

---

[18] Д. С. Мережковски, *Пушкин*, нав. издање, стр. 146.

[19] *Два Толстојева одласка* (1941), у књизи *Из страних књижевности*, I, нав. издање, стр. 265.

[20] *Максим Горки* (1936), у књизи *Из страних књижевности*, I, нав. издање, стр. 321, 322.

говом делу, дотле је други оглед, објављен 1946, похвално интониран. У њему је она истакла „две великанске црте Максима Горког" (како је и назвала оглед), па је, на тај начин, нешто променила и угао гледања на Горког и мишљење о њему. Овог пута пише о „лирској лепоти" и о „великој човечној истини"[21] М. Горког, пише и овог пута више с једног етичког и културолошког него са књижевног и естетског гледишта. Велики животни елан, борба за стварну човечну истину и друго — осветљени су кратким, брзим импресијама и мислима. Овај есеј о Горком није само обол тадашњим књижевним и некњижевним нормама него је и обол њеним етичким уверењима, њеним жељама за пуним животом и радом у служби народа и човечних истина, које нам даје и „визијска слика Максима Горког књижевника, човека, социолога, пријатеља и брата људи".[22]

Готово у сваком тексту о руској књижевности Исидора Секулић је разматрала или бар додирнула проблематику и суштину руског човека у руској култури. И у овом другом раду о Горком она пише: „Велику једну ствар смо назирали у свих крупних руских писаца, али најјасније и најпозитивније код Горкога: да је руски човек посебан тип не само у словенству, него и у свету, у смислу том да материјална незаситљивост не игра у њему ни прву ни последњу улогу."[23] Овај идеализам руског „културног" човека доживела је раније, пре првог светског рата и нешто касније, као идеализам небуржуја, светог револуционара, и као идеализам потпуног духовног човека, коме је стало до крајњих ствари макар то било противно неком његовом интересу. Исидора Секулић је тада заљубљенички посматрала такве Русе и говорила о њиховој души, о њиховој култури, о њиховим тежњама да стреме духовним вредностима. Тог руског човека који својим рођењем и целим бићем „доноси осећај неке опште човечанске одговорности за све што се збивало и што се збива међу људима"[24], тог човека који има способности и хоће да „једну мисао дотле мисли док (му) та мисао не пробуши главу"[25], који претвара разум у својеврсну мисаону и фантазијску лабораторију, тог човека је волела Секулићева и у Достојевског и у других руских писаца. У есеју *Сабласна моћ Русије — „Царевић Алексије"* (1922) говори, поводом једне драматуршке прераде романа Д. С. Мерешковског, о судбинским силама разума у неких великих руских људи, као што је Петар Велики, о драми између Петра и његовог сина Алексија, о борби између човека прогреса (материјалног и духовног) и човека скрушеног, преданог божјем животу на земљи. У својим радовима из каснијег периода Исидора Секулић не говори више толико о томе судбинском и сабласном у руском човеку колико о томе шта је карактерно и духовно карактеристично у песника, у његовом делу и у личностима тог дела.

---

[21] *Две великанске црте Максима Горког* (1946), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 352.

[22] Исто, стр. 351.

[23] Исто, стр. 353.

[24] *Руска књижевност и студенти* (1910), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 23.

[25] Исто, стр. 27.

*
* *

Скоро у исто време када је почела да пише о руској литератури започела је есејистички да интерпретира енглеску књижевност. Први такав рад је *Виц Бернарда Шоа* (1911). Међу задњим њеним есејима о страним литературама, а посебно о енглеској, о ирској књижевности, јесу два огледа о Б. Шоу, оба посвећена његовом комаду *Кандида* (1951, 1952). Додуше, написала је и још неке мале радове о енглеским и америчким писцима, али то су биле „вести" и коментари а не прави есеји (нпр. *Једна песма Д. Ц. Енрајта,* 1955; *Из америчке поезије,* 1956).

Књижевност енглеског језичког подручја, посебно англосаксонска литература, привлачила ју је, такође, готово за све време њеног књижевног рада. Могуће да је то и зато што је та литература многострука, духовно разнолика, па није само енглеска (америчка, ирска и др.) него и свечовечанска. Она није само веома маштовита него и снажна, човечна и јасна. Духовне и уопште људске тајне поетски су јасно изражене, зато су човечне и снажне. Волела је Исидора Секулић управо ове тајне да интерпретира и да их осмишљава, и у таквих духовитих и парадоксних писаца као што је Бернард Шо, и у таквих маштовитих и умних писаца као што је Едгар Алан По.

Три су, како она рече, „жива и неугасна" вулкана књижевне Велике Британије: Шекспир, Милтон и Свифт. Шекспир је вулкан „хармоничан и милостив"; Милтон је вулкан — борац и кад ћути и кад грми; Свифт је прави, гневни вулкан[26]. О Шекспиру није написала посебан есејистички текст осим осеја *„Хамлет" код Словена и код Југословена* (1940). Текст садржи неколико запажања и мисли о Хамлету, који је „дух из чисто религиозне области"[27], који због тога привлачи словенске читаоце и слушаоце. Сасвим фрагментарног облика, овај рад је остао као скица за прави оглед. О Милтону је Исидора Секулић релативно много писала кад је размишљала о Његошу и његовој *Лучи.* А о Свифту је написала приказ, по њеном мишљењу, успелог Маријевог превода *Гуливера* с неколико готово конвенционалних мисли о Свифту, његовом гневу и његовој уметности. Међутим, о Свифту је веома занимљиво мислила и писала у есеју *Проблем критике и критичарских талената.* У том огледу говорила је о „књижевним судбинама неких аутентичних критичара", како је првобитно назвала свој есеј (1932), о судбинама критичких духова Сент-Бева, Свифта и Шоа. Свифт (и Шо) кроз критику улазе у лепу књижевност. У Свифту откривамо, каже она сугестивно, „најгенијалнију учвореност аутентично аналитичких и аутентично стваралачких моћи", борбу гнева и твораштва, што ће довести и до плодова — дела, али и до разједињености у духу, до лудила: „Кри-

---

[26] *Свифт и његов Гуливер међу нама* (1947), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 210—211.

[27] *„Хамлет" код Словена и код Југословена,* у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 93.

тичар у Свифту је померио памећу и убио ствараоца"[28]. Овај одломак о Свифту (унутар тог есеја) занимљива је скица, сажетак правог огледа. — Према томе, Секулићева је о три „вулкана" британске литературе писала фрагментарно или у функцији друге теме, другог већег рада (нпр. књига о Његошу). И о Бајрону, кога је особито волела, посебно док је писала монографију о Његошу, говорила је првенствено као борцу и песнику у грчком устанку. Исто тако, очито је да је она високо ценила класичну енглеску поезију, каткад ју је асоцирала у другим својим текстовима, највише у радовима о преводима с једног језика на други, али јој није посветила засебне радове. Није писала о Шекспиру и Милтону, није о метафизичким песницима. Али није, такође, ни о Молијеру и Расину; није о Дантеу; није о Лопе де Веги и Калдерону. Ипак, написала је мали есеј о Сервантесу. Највише је волела да размишља и пише о великим књижевницима и мислиоцима XIX и XX века. Тако и о англосаксонским писцима.

Инспиративан је, топло написан њен есеј о Џону Китсу (1926). У њему читамо оно што је и касније мислила Исидора Секулић, да је права и врхунска енглеска лирика спиритуална поезија, прва у свету. Извори спиритуалној романтици су у Немачкој, али је она дошла до високог домета у енглеској лирици, у поезији Вордсворда, Шелија, Китса (она пише Кијтс!), Свинберна и других. Као што ће то рећи нешто касније Аница Савић, Исидора Секулић истиче у том смислу улогу енглеског језика у стварању музике енглеске поезије, и спољњу и унутрашњу страну те музике[29].

И енглеску, и немачку и сваку другу романтику Исидора Секулић је доводила у везу са класичном, античком књижевношћу, тражила је и налазила мале и велике судбинске везе, континуитете. Романтичарски бунт је схватила првенствено као индивидуални поетски револт против недуховних вредности управо у име високих духовних вредности и универзалних начела што су их утемељили стари Хелени и хеленизам. Због тога није нимало случајно што је она своје (најбоље) есеје посветила таквим уметницима које је и у романтично време фантазије и субјективних осећања грејало хеленско сунце, велика хеленска традиција. И у томе лежи разлог због чега је писала о Китсу и како га је интерпретирала.

Док мисли и пише о Китсу, она мисли и говори о његовом хеленизму, о спиритуалности чији су извори, такође, у Хомеру и Платону: све визије живота и визије мудрости су ради истине и лепоте. Секулићева се сетила немачког песника Хелдерлина и енглеског песника Шелија. И они су тражили и налазили универзално поетско у духу који је у ствари дух хеленизма; дали су, као хеленски трагички песници, радосно кроз тугу, кроз меланхолију, с тежњом да се вину оном што је највише спиритуално, што су „платонске" идеје и што су „дантеовске" визије.

---

[28] *Проблем критике и критичарских талената* (1932), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 287.

[29] Уп. И. Секулић, *Џон Кијтс* (1926), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 141; А. Савић Ребац, *Шели и универзални лиризам* (1929), у књизи *Хеленски видици*, Београд, 1966, стр. 206.

Своја запажања и размишљања Секулићева није студијски подробно документовала и доказала. Она не воли да научно или филозофски прецизно дистингвира (појмове, идеје, спознаје). У том уводном делу огледа о Китсу И. Секулић даје Китсов духовни портре и неке карактеристике спиритуалне романтике глобалним ознакама и понеким занимљивим детаљом. Размишљања о истинитом и лепом сажета су и преображена у извесне контемплације о Китсовој песничкој мисли и о његовој личности. Тек потом она биографско-психолошки, а онда и критичко-естетички даје књижевни портрет песника. Значи, прво идеја, а затим књижевна слика о Китсу, као да следи начин Платоновог есејистичког писања.

Елегични живот Џона Китса и елегичност његове поезије, која стреми новој, обновљеној хеленској лепоти, најузбудљивије и најлепше су дати у овом есеју. А онда уместо критике која аналитички реже да би судила, И. Секулић есејистичко-поетски пише своју мисао о трагичној фрагментарности, о торзима његовог песништва, посебно тако сугестивно о Китсовим песмама *Ода грчкој урни* и *Ода неосећајности*. Есеј је завршила сублимним, готово поетским мислима, које дају једна другој снаге да остваре и омеђе целовиту, закључну мисао:

> Смрт Кијтсова у Риму, симболична је. Рим је, уз Атину, град који по преимућству симболише Платоново учење: „Закони доле браћа су законима горе". Вечности има и на земљи. Кијтс је ту вечност нашао у сновима маште. Све истине прима из света машта генија кроз лепоте света. Beauty is truth, лепота је истина, филозофска је и религиозна теза Кијтсова. Хердерлинова такође. У своме поетском роману *Хиперион* каже Хелдерлин: „О ви који тражите највише и најбоље у дубинама знања, у гужви делања, у тами прошлости, у лабиринту будућности, у гробовима или изнад звезда, знате ли како се оно зове, како се зове оно што је Једно и Све? Зове се лепота". Кијтс и Хелдерлин су две нераздвојне сенке. Кроз лепоту су осећали Једно, кореспонденцију свега, неба и земље, горњих и доњих закона. Трагедије овога света то су растанци; лепота света то су измирења, састанци. Не може разум стати на анализи, мора у синтезу. Не може осећај и воља стати на провокацији, мора у измирење кроз победу или кроз одрицање. У песмама својим, у прекинутим животима и стварању своме Хелдерлин и Кијтс су такође измирења, изравнања. Кроз трагичан склоп. Али то је грчки. И то је услов скраћених, гениалних узревања[30].

О песнику понора и песнику организације, усклађивања хаоса, о Едгару Алану Поу она је писала такође импресивно и сублимно, али то је радила у већ касно време свога живота, 1954. године (иако је његов роман *Авантуре Гордона Пима* превела и објавила доста раније, 1925. године). Управо је По, каже Секулићева, видео место поезије на средини између прозе и метафизике, између „интелекта који хоће истину" и „духа који хоће морал". Поезија је везана за човекову душу, а ова жели лепоту[31]. Е. А. По је писац који нагиње интелектуалном, теоријском тумачењу истине и лепоте, али је своју чежњу за доживљајима лепог и истинитог открио својим белетристичким делима. Исидора Секулић је волела такве уметнике лепоте

---

[30] Исто, стр. 162—163.

[31] *Један од песника понора — Едгар Алан По* (1954), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 283.

и истине, који постављају и метафизичка питања. О томе сведоче и други њени огледи о другим англосаксонским писцима, о Емерсону, чије је дело *Управљање животом* превела 1923. године, или о новијим писцима, као што су Б. Шо, В. Вулф, Алдос Хаксли и други.

О Вирџинији Вулф написала је есеј 1929. године, више информативан него што је мислено стваралачки оглед. Она је и у њему исплела неколико мисли и слика о техници и уметности, о идејама и техници В. Вулф. Њену естетику је назвала „импресионистичком естетиком", а њену поезију — „поезијом пригушених догађаја и испрекиданих силовитости". Роман ове списатељице карактерише као „чаробни трепет", фикцију која није хроника а није роман, није историја као што није ни психологија. И да би то показала, говорила је мало о роману *Г-ђа Даловеј*, а више о роману *Орландо*, у чијој је основи „естетика чаролије и авантуре"[32]. Остала је зачуђена над тим делом с питањима шта је тај Орландо, над том уметношћу која сабире и сабија разне и чудне импресије и мисли; остала је и с уверењем да је тај роман још један оригинални покушај да његов аутор романескно говори о „комедији историје и човековог духа", или нечег другог, увек изненађујућег. У једном раду објављеном 1946. године она ће у Вирџинији Вулф видети сјајног есејисту, поетског есејисту, која је сплела интелект и фантазију и остварила узбудљиве радове који улазе у најбоље редове енглеске есејистике. А тај есеј је „лепа литература и философија заједно", приватно писмо и мала студија.[33]

Вероватно да је знала мишљење Вирџиније Вулф о неким енглеским романсијерима и о токовима модерног енглеског романа, али није се сагласила с њеном оценом да је, на пример, Џ. Голсворди без особитог значаја у модерној енглеској прози, а да је Џемс Џојс изузетан романсијер који ствара уметност узбудљивих и значајних облика. Исидора Секулић није била тако радикална и модерна. Она је, у ствари, више волела традиционалне токове романа неголи романескне експерименте. То не значи да их је одбацивала; она их је мање волела, па, због тога, и мање тумачила и с мање заноса.

Исидора Секулић је написала есеј о проблему лепоте у делу Џона Голсвордија, с основном идејом да и телесне и духовне лепоте оплемењују, али и доносе муке, да су кобне јер разарају поступно и готово неминовно људе, породице и друштвене групе. При томе, она није диференцирала врсте лепота и мука. Није покушала ни да компаративно посматра ову проблематику лепоте у Голсвордија и у других писаца, на пример у Томаса Мана, да би тако сложеније и критички јасније осветлила ту проблематику у Голсвордија. Лоренсово мишљење о Голсвордијевом делу, највише о *Власнику*, да није издржао у сатиричком приказивању друштва и Форсајтових, њиховог паразитизма, и уживања у томе, да је опседнут Форсајтовим,[34]

---

[32] *Вирџинија Вулф* (1929), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 404—405.

[33] *Поглед у енглеске часописе и прозу за последњих осам година* (1946), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 137.

[34] Уп. Арнолд Кетл, *Енглески роман*, превео Иво Видан, Сарајево, 1962, стр. 320—321.

о томе нема ни речи у тексту И. Секулић. Феномен и проблем лепоте готово да су изоловани од других проблема и појава, сведени на опрезно тумачење самог писца Голсвордија и на исказе самих личности саге о Форсајтовим. Помало се чудимо што је тако мислила и писала, ако се сетимо њеног огледа *Женина лепота* (1924), у којем је свестрано луцидно осветлила проблематику женине лепоте не саме по себи него и шире, социјално и филозофски.

У новијој енглеској књижевности Исидору Секулић су, ипак, највише привлачили високо интелектуални стваралоци, који имагинативно и мисаоно обухватају проблематику човека, његове егзистенције, његовог духа. Тако, на пример, привукао ју је есејист и писац сјајних монографија Литон Стрејчи, о којем је писала два пута: први пут је написала врло занимљив и подстицајан есеј *Елизабета и Есекс* (1929) о љубавним заносима, амбицијама и интересима ово двоје љубавника, чувених личности, како их је видео Стрејчи, како је она интерпретирала Стрејчија и мислила о њему, историографу, есејисту и уметнику; други пут је кратко, топло забележила његову смрт (1932) и поново рекла да је Стрејчи био научник и уметник, великан биографске и монографске литературе. Први текст, прави есеј, захтева нашу пажњу и разумевање.

Одмах, на почетку огледа, Исидора Секулић је сажето портретисала Л. Стрејчија, тог врсног писца драмске вокације који, као Слободан Јовановић, уместо да уђе у писање драма, ушао је у стварање историјских дела. Управо анализом, не ретко психолошком анализом, Стрејчи „раствара романтику" (али не у целости), ствара сцене, слике и фигуре „којима је свирепо претражио све на души и савести". Тај „свиреп историк и свиреп уметник"[35] даће веома вредне историјске монографије *Знаменити Викторијанци* и *Краљица Викторија*, па онда нешто мање вредно, али ипак вредно, дело *Елизабета и Есекс*. Инспирисана, пре свега, портретом Елизабете који даје Стрејчи, подстакнута и другом литературом о томе, Секулићева је сложену природу Елизабетиног мозга и карактера, њену женскост, њен лик, дала доиста сугестивно, интелектуално комплексно, књижевно прецизно и импресивно. Елизабетину недоследност и у тој недоследности њену снагу да влада и да се обрачунава с другима који јој угрожавају намере и интересе, И. Секулић је испрва дала лапидарно убедљиво, а онда је проширила своје разлагање и на друге личности, на друге појаве. Упозорила је, на пример, да Стрејчи није довољно анализирао сукоб у самој Елизабети женског (недоследног, имагинативног и слично) с оним другим у њој, мушким, одважним. И управо то ће Исидора Секулић анализирати и тумачити у своме есеју, почев од сјајно изведене слике Елизабете I као „сексуално закржљале жене" па до њеног демонског мозга, суровог интелекта а не само сурове воље, итд.; па до слике ње која воли „ашиковање", мушко миловање, љубавне чежње. Запазила је наша ауторица да је Роберт ерл од Есекса испао, као личност, у сенци Елизабете, лика и портрета тог лика. То је и зато што је Стрејчи

---

[35] *Елизабета и Есекс* (1929), у књизи *Аналитички тренутци и теме*, нав. издање, стр. 271.

бацио тежиште ипак на биографију Елизабете, па је Есекс првенствено њен љубавник, а мање оно што је могао да буде а није био — државник. Есекс није био човек тог времена, као да је залутао у њега, није имао величине, Елизабета је од њега начинила „јунака и мученика". Уз такве државнике и мислиоце као што су Бекн и Р. Сесил, Есекс је био само један мали политичар који има срца и поноса. Није имао идеја, није имао смелости ренесансног човека да разним путевима стиче права и власти, није имао чак ни темперамента за великог љубавника и освајача свега, и жена. У овим речима чујемо Исидору Секулић, писца који је написао луцидне огледе о женином лепоти и конзервативности, али и огледе о амбицији, славољубљу и частољубљу. Јер и она је у тим есејима, „јака глава у енглеском смислу", скептична, иронична, наклоњена црном хумору (као што пише о Стрејчију). Није, међутим, немилосрдна, која све разједа ради правог виђења сцена и фигура, као што то чини Стрејчи. И она хоће да види Елизабету (и Есекса) као личност у времену, не само том, него у протицању, у токовима „вечног" времена, у којем поред сурових истина живе и митови и лепоте. Ако Стрејчи није сентименталан, Секулићева јесте, у добром смислу те речи, јер после свега, када све прође, остаје меланхолија и елегично осећање пролазности.

Стрејчи је био пријатељ Вирџиније Вулф. Али то није разлог што се Секулићева заинтересовала за Стрејчија. Много важније од тога јесте спознаја да је Стрејчи биограф који је у својим биографијама сјединио науку и уметност, који је имагинативно а не само научно аналитички стварао, био књижевник а не само историограф. Затим, Стрејчи одбацује апстрактно спекулисање, гломазно и сувише глобално приказивање догађаја и људи. Он жели да створи и целовите и сложене ликове, с тежњом да истакне доминантне црте карактера и интелекта. Као Вирџинија Вулф, и Литон Стрејчи пише чврсто обликована делâ и унутар њих савршене делове и пасаже. Исидора Секулић је била прва у нас која је тако есејистички сложено и сугестивно писала о Стрејчију и о његовом раду. (Стрејчијево дело *Краљица Викторија* превео је О. Жупанчић 1935, В. Кришковић је превео три књижевна огледа Л. Стрејчија 1937. године, а његово дело *Елизабета и Есекс* превела је Љ. Поповић тек 1965. године!).

Алдос Хаксли је више превођен и више критички коментарисан него Стрејчи. *Контрапункт живота* превео је 1939. године Лав Меданић. Тим поводом Хаим Алкалај је написао мали есеј под називом *Хакслејев „Контрапункт живота"*, у којем је сјајно истакао тему о аналитичкој интелигенцији, онда тезу о роману који је „стилизовано продужење потпуног живота", о „мишљеном" животу, и о томе што нема код Хакслија — нема целог човека; затим, указао је на друге контрапунктске теме, на лица која изазивају у роману појаву нових лица, на иморализам и интелектуални нихилизам. Алкалај мисли да је Хакслијево дело значајно дело због анализе друштвеног слоја којем припада и писац, али није велика књига јер је у њој „премало људске солидарности, а превише танане пакости".[36] Годину

---

[36] Хаим Алкалај, *Хакслејев „Контрапункт живота"* (1939), у књизи *Изабрана дјела*, приредио В. Максимовић, Сарајево, 1984, стр. 83.

дана после изласка Хакслијевог романа у нас, Исидора Секулић је одржала јавно предавање о њему, а потом објавила га у издању Коларчевог универзитета. Тај оглед је један од најбољих есеја Исидоре Секулић о новијим страним књижевним делима, а како је утврдио Светозар Кољевић, нико није писао до 1940. године о „обликовном дејству интелектуалне страсти на Хакслијев књижевни исказ" на енглеском, француском и нашем језичком простору „с таквом духовном проницљивошћу" као што је то учинила Исидора Секулић.[37]

И Секулићева тежи да етички посматра Хакслијево дело, али не и да суди првенствено с етичким теразијама. Управо у целом огледу настојала је да интерпретира дело „изнутра", саму ауторову мисао и структуру те мисли у делу, и да, на основу тога, иманентно критички говори о њему. Као пред делима опата Бремона, Пола Валерија, Вирџиније Вулф и других савремених страних писаца, тако и пред делом и мишљу Алдоса Хакслија она је пре свега интелектуално, мислено напета, а онда и цѐлим бићем. Јер они су, већим делом, аутори интелектуалних визија, мисаоних реаговања на животне појаве, писци мозговних, етичких и социјалних проблема, а онда и емоционалних и инстинктивних. Писац *Контрапункта живота* је аутор контрапункта прича о сложеним духовним, интелектуалним односима људи и о рефлексима тога на њихове комплексно сагледане мозгове. Могуће је да је она, у том погледу, преценила романескне, уметничке врлине дела. Али, то је извела задивљујућом аналитиком и реториком, сугестивном есејистичком речју.

Иако је започела свој есеј о Хакслију темом музичког и књижевног контрапункта, ипак није потпуније показала какав је његов контрапункт, какве су његове естетске вредности. Уместо тога, она је импресивно показала ликове, односе између њих, њихово убеђење и маске, Хакслијева уверења и сумње. Тако је, на пример, изванредно портретисала једног од главних јунака романа Марка Ремпиона, сликара, који се јавља контрапунктски, „јавља и понире" равноправно с другима[38]. Умела је Исидора Секулић да изабере пасаже романа да би илустровала своју мисао, да су многи од тих људи рашчовечени или да су на путу да то буду, пошто су се отуђили од извора природе и спирита, од извора духа који је природа, пошто су се откинули од земље, „од малог основног живота и сељака, од свега што је свеж извор живота". Постали су или постају паразити, дегенерици, чудовишни пролетери. Али, за разлику од таквих критичара који су у том сазнању видели подстицаје за критику и сатиру тог друштва и самог Хакслија који није осудио такво друштво, Исидора Секулић иде другим путем. Она не тражи сатиру, јер налази сјајну „комедију интелектуалца", која је дата издашно, разнолико, контрапунктски узбудљиво и сугестивно, која прелази, на махове, у „горку комедију". Комедија интелектуалца је комедија удобног живота, често с мало стваралачких напора, са делатношћу која води далеко од земље, од правог живота, која их удаљава

---

[37] Светозар Кољевић, *Исидора Секулић и енглеска књижевност*, у књизи *Путеви речи*, Сарајево, 1978, стр. 238.

[38] *Пункт Контрапункт — роман Алдоса Хакслија* (1940), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање.

од свега јуначког. Такви су ликови Луси Тентемаунт, Берлопа, Валтера, Филипа и других, међусобно различитих које везује да су интелектуални докоњаци, да су већ дегенерисани мање или више и да су играчи једне интелектуалне комедије. Па се, потом, пита Исидора Секулић, с мишљу да ваља писати драме о томе, да ли је могућно да у том свету, у том цивилизацијском сутону, има ико „сублиман и светао, или бар трагичан", да ли је Хаксли „угушио у себи смисао за трагичност?"[39]

У једном свом есеју Хаксли пише да је Хомер писац који каже целу истину („Homer is a writer who tells the whole truth"[40]), као уосталом, и Филдинг и други. И Хаксли то хоће, да говори целу истину, што не значи да мора обрадити трагичну тему, написати трагедију. Због тога у Хакслија такве теме као што су ове: трагична тема о малом Филипу и његовој смрти, а онда и тема „ужасно драмска", нимало лирска, о Морису Спендрелу, о том рашчовеченом човеку чудних противречности. У контрапункту интелектуалног „комичног" живота, све су те теме тмурне и такве делови неминовног животног тока. Али су оне, то подвлачи И. Секулић, у делу, у целини дела добиле спиритуалне и естетске вредности.

Кратки живот и болно умирање малог несрећног Филипа, И. Секулић ће интерпретирати импресионистичким валерима. Духовни портре Спендрела, његове противречности и његово „нихилистичко" уздизање ка спиритуално лепом, крајњем, Секулићева је извела шире мисаоно и естетски сложеније, са високим дометима есејистичког казивања. Одмах нас изненади њено уверење да је Хаксли „у Мориса ставио добар део француског великог песника и мислиоца Бодлера".[41] Да је Бодлер порочан и несрећан човек, а не само велики песник, да је Бодлер, писац есеја о „хероизму модерног живота" (и то донекле), лебдео пред Хакслијевим очима док је стварао лик Мориса Спендрела, могли бисмо прихватити с неопходном сумњом да је он само подстакао Хакслија да створи такав лик Мориса; а онда, Хаксли је знао да је проклетство таквог интелекта, таквог дара, проклетство дубљих духовних и друштвених противречности. Изврсно је Секулићева исказала супротности блата и божанског у овом човеку, зла и добра, ужасног и лепог. То нису само супротности, него настају преливања, сложене везе, чудна искушења, која надвладава лична храброст, морални став позитивног „нихилисте" Спендрела; не, никако, очајање, ужас пред апсурдом, него управо храброст и жудња за хармонијом. Али, поновимо, Хакслију је стало до „потпуне истине", па је расветлио смрти ових интелектуалаца без узвишености, без херојских нимбуса и трагичних хорова. Због тога ће Хаксли показати „у низу скривених и мутних чињеница и получињеница" како је у Морису сазрела одлука и како је убио фашисту Веблија и приморао кукавног Илица да му помогне да уклоне леш. Морис је више у сенци него на светлу чињеница, тзв. социјал-

---

[39] Исто.

[40] Aldous Huxley, *Tragedy and the whole Truth*, u knjizi *Music at Night and other essays*, „The Albatross", Leipzig — Paris — Bologna, 1937, p. 9.

[41] *Пункт контрапункт* (...), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 441.

них чињеница и психолошких получињеница. Само у часу сопствене смрти он ће бити јасан и светао у том готово апсурдном, сизифовском напору да светлост и лепоту Бетовеновог квартета унесе у сам акт смрти, самоуништења. Нити је у томе крај „потпуне истине", нити крај писца Хакслија, ни крај есеја Исидоре Секулић. Иронично, чак сатирички завршиће Хаксли свој роман са „царем медиокритета у мозгу, у карактеру, у таленту"[42], плазматичним, дифузним Берлапом, завршиће с тим човеком чије је „царство небеско", завршиће иронично горко — и лепо, импресивно, у тој својој контрапунктски изведеној композицији романа.

Англосаксонским књижевностима посветила је Исидора Секулић још неколико својих мањих радова, од којих спомињемо приказ комада *Ана Кристи* О'Нила (1927), Пристлијевог романа *Добри другови* (1931), па онда врло корисне и у то време неопходне разне информације о књижевности у Енглеској и Америци (нпр. *Поглед у енглеску поезију*, 1946, *Поглед у енглеске часописе и прозу*, 1946; *Непоетичне вести о поезији у Енглеској и Америци*, 1950; *Умро је Дилан Томас*, 1954; *Једна песма Д. Ц. Енрајта*, 1955; *Из америчке поезије*, 1956). Засебно ваља истаћи есеј о Хопкинсу (1954), у којем је разнолико асоцијативно говорила о разним појавама, од језуита до Сантјане, да би духовито парадоксално рекла: „Ако је Сантјана био поетски атеист, Хопкинс је био поетски језуит".[43] А онда се, после неких сопствених података, дотакла поново њој драге теме монаштва, теме пантеистичке идеје и поетске мисли таквог песника и монаха као што је Хопкинс.

У време када је изведен Шоов комад *Кандида* у Београду, Исидора Секулић је написала два есеја о том делу (*Бернард Шо о „тајни" свога песника у комаду „Кандида"*, 1951. и *Око Шоове „Кандиде" у Београду*, 1952). Док је први есеј информативно духовити оглед о теми назначеној у наслову, други есеј је студиозан есејистички рад о писцу, делу и његовом извођењу у Југословенском драмском позоришту, и један од најсугестивнијих литерарних приказивања позоришне представе и размишљања о једном Шоовом комаду у нашим просторима, с оним што је она одувек хтела и умела: да осветли ликове-јунаке, ликове-судбине, глумце — ликове и јунаке! После њеног есеја из 1911. године *Виц Бернарда Шоа* јавља се сада увелико зрели есејист Исидора Секулић да поново пише о Б. Шоу, и то овог пута да говори о тајнама ликова и њихових судбина, а не само о тајнама парадокса и других интелектуалних и вербалних игара.

*
* *

О француској књижевности и култури Исидора Секулић није много писала. Као и многи њени савременици, она је ценила и волела француску културу и оставила је о томе трагове више повре-

---

[42] Исто, стр. 447.

[43] *Хопкинс, Пред антологију енглеске поезије* (1954), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 325.

меним наводима и асоцијацијама него посебним текстовима о њој. Особито је спомињала савремене писце, уметнике и критичке духове, и то са захвалношћу и симпатијама за њихове идеје и њихова дела. У том смислу она се разликује од Јована Дучића и Богдана Поповића. Док ови наши писци с радошћу, каткад претенциозно, доводе на своју списатељску позорницу старе и старије француске писце, из времена класицизма и просветитељства, а ретко новије и савремене уметнике и коментаторе, дотле Исидора Секулић више спомиње и коментарише новије и савремене француске ауторе, о њима мисли и говори. О Французима она мисли, уосталом, слично као о Грцима и Латинима. Французи и француска култура су битан део плодоносне европске културе. Говорећи о њој, говоримо доста о себи; док мислимо о себи, размишљамо доста и о њој. Према томе, више ћемо мислити о француској култури поводом крупних и значајних тема свеукупне традиције и о нама самим, а мање засебно, и тада говорићемо више о новим, релативно мање знаним писцима и уметницима.

О француском духу и о Французима написала је, додуше при крају живота, један напис с насловом *Французи, они, они* (1956) с поднасловом „Французи и ми"; али не само ми Срби или Југословени, него сви ми који припадамо европској традицији. Основна идеја је у томе да су Французи, као Грци (и Латини), хармонију видели у ограничењу, у складу одређених односа између распусног и законског, у оплемењавању, у равнотежи. А доста раније, у есеју о Анатолу Франсу (1928) Исидора Секулић је говорила о иронији у једном ширем, грчком смислу речи, као идеји, проналаску и као утехи, о иронији која ограничава заносе и афекте, која омогућава да се развију симпатије с мером, без емфазе, о иронији која је племенитог порекла. Чини нам се да је у Француза волела интелектуалне пустоловине које ирониja доводи у равнотежу; грчка eirōneía с искуствима скептичног и у бити дубоко човечног француског и европског духа! Далеко смо од помисли да је потпуно одбацила мисао и о другој ирационалној страни тог духа, о трагичној судбини људске егзистенције и слично. Управо је И. Секулић духовито и луцидно запазила да у Франса има малиције и жалости, разне критике, али нема, нема „доста црвене крви",[44] нема снажног трагичног осећања судбине, нема заноса и страсти који воде у трагедију.

У француској књижевности Секулићеву је веома заинтересовао зрели и презрели француски дух, онај у време Пола Валерија и у његовом делу. Дивила се том интелекту који прерађује већ прерађено, који усавршава већ усавршено, који стреми крајњој перфекцији, што значи ка алгебри и геометрији мисли и израза. Пише она:

> Пол Валери је један од најузрелијих плодова тога презрела стадијума интелектуалних тежњи у Француској. Он је једна сасвим особита снага, која више саму себе непрестано усавршава и проналази, него што се у неко дело претвара[45].

---

[44] *Анатол Франс* (1928), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 338.

[45] *Пол Валери, кроз једно сећање* (1928), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 292.

Ову ипак недовршеност због тежњи ка потпуном савршенству, ову фрагментарност која је плод чежње за највишом јасноћом и сажетости, Исидора Секулић је повезала са самим писцем, са његовим ликом омањег господина који се тада, када је она писала о својим сећањима на њега, налазио „на наопакој страни шездесетих година", који је имао у својој појави „нешто трагично и нешто перверсно, од трагедије и перверсије врхунца културе која га је родила". Али, важније од тог утиска о човеку Валерију јесте мисао о његовом делу, не о целом делу него о неким његовим радовима. Мада спомиње поему *Млада Парка,* која је изазвала дивљење код поклоника неосимболиста, она не говори о њој, о песнику ове поеме и других песама, него о мислиоцу и песнику Валерију, о његовим прозним делима *Душа и плес* и *Еупалинос или архитект,* написаним у дијалошкој форми старогрчких филозофских списа. Очито с одређеном намером И. Секулић је говорила управо о тим радовима. Знамо да је после њене смрти пронађен рукопис једне недовршене студије о Валерију, који су приређивачи *Сабраних дела* објавили у том облику. Можда је та студија рађена у исто време или у приближно исто време кад и објављени есеј, како претпоставља Ж. Стојковић.[46] У студији је писала и о Валеријевој стиховној поезији, о другим његовим списима, као што су *Увод у методу Леонарда да Винчија, Вече са г. Тестом.* Међутим, разлика је врло уочљива: студија је више преглед идеја припремљених за једну монографију неголи што је права студија; есеј је, по томе што јесте, сјајно изражена проблематика духа, интелекта, који жуди за хармонизацијом са телом; интелект, у ствари, тежи ка савршеној духовној телесности и њеним лепотама. Према томе, есеј је фрагмент неког могућег (потпуног) огледа, то је фрагмент à la Валери.

Њен оглед *Опат Бремон,* објављен нешто раније (1927), такође сведочи о зрелости говора и писања код француских писаца. И Бремон је плод зреле Француске, у трагању и проналажењу крајњих идеја о неким духовним проблемима, на пример о чистој поезији, о односу молитве и поезије. Чиста поезија би морала бити светла и света поезија неизрецивог, док би све друго, изрециво, било у њеној сенци. Неизрециво мистично, свето и светло у поезији, то је крајње лепо, то је поезија. Исидора Секулић је изврсно интерпретирала Бремонове мисли о томе и — тешкоће тих мисли, па је, зато, имманентно и, богме, експлицитно критиковала распоне и противречне резултате његових размишљања и слутњи. Тако, Бремон мора да „скоро сурово дели песника од мистика", јер што је неко више песник то он више говори, више делује изван идеалног мистичног ћутања — контемплације. „Све у свему, дакле" — каже И. Секулић — „поет није контемплативни мистик, него мистик делања".[47] И управо на односу Бремона и Валерија, настојања Бремоновог да Валерија види као једног од духовних отаца „чисте поезије", Секулићева је критиковала Бремонову тежњу да Валеријеву прецизност,

---

[46] *Напомене,* у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 576—579.

[47] *Опат Бремон* (1927), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 379.

савршено поетско мишљење, подведе под своје схватање чисте поезије, неизрецивог. Пише она: док Бремон анализира песму можемо да га пратимо и прихватимо као Валеријевог интерпрета; али кад хоће да говори о самој поезији, о њеној чари, он тада одбацује интелект и „не допушта другo до тајанствени акт мењања стања душе", не допушта мисли, него мистично ћутање. Она разуме и добро тумачи опата Бремона, чак му се помало диви, али и критикује га што неће да прихвати идеју да постоје разни путеви ка мистичној контемплацији. Бремон не говори о лирском него само одређеном мистичном бићу песме и песника. Песник га интересује првенствено „као прималац мистичке трансформације", а као творац песме занима га по нужди. Поставила је, пред нас, нека питања и нека мишљења о односу поезије и мистике, песничког говора и мистичног ћутања. Једно од тих питања јесте и ово које је волела да спомиње: „Можда песник не престаје чути над својом главом тишину из које је изашао". Критиковала је Бремона и неке друге што су ортодоксни и искључиви, па не виде идеје: поезија и религија имају један извор; поезија је највеће људско благо, а религија је „најчистије стање душе човекове". Значи, не прво и једино — молитва, мистично ћутање, него и поезија. Према томе, на истој равни са религијом је и поезија, молитва и песма. Свесна је била и остала И. Секулић да Бремонов мистицизам је мистицизам интелекта и темперамента, а не, никако, руски мистицизам, пун заноса, акције и жртава. Бремонов ирационализам је, ипак, рационалношћу утемељен и подржаван, зрелошћу културе уздигнут и слављен (а мање самим ћутањем и контемплацијом!).

И у огледу *Француске варијације — Жан Жироду и Анри де Монтерлан* (1934, 1941) Исидора Секулић посматра двојицу различитих француских писаца и манифестације француског духа у њиховим делима. Претходно она ће показати да познаје савремени француски роман, и у неколико реченица ће духовито и виспрено карактеризирати Франсоа Моријака, Андреа Мороа, Жоржа Дијамела, Жила Ромена, Андреа Жида („са крајње оштрим друштвеним критикама, са својим чистим умом, и зато врло практичним моралом"), Жана Жиона („који сирову човеку, животињи и земљи посвећује поезију какву су некада писци посвећивали звездама"), Андреа Малроа („који је телом и душом окушао Далеки исток . . ."). Међу овима су, најзад, и та двојица француских писаца карактеристична, такође, за зрели француски дух: Жан Жироду, дипломат, „са смелошћу и вештинама, са стилом и формама које су израђене у кући на Кеју Орсејском"; и Анри де Монтерлан, који у „младој младости достиже све зрелости и мудрости једног монтењски даровитог и скептичког маторог Француза", који воли аристократију, али воли и распуштеност Француза жељног победе.[48] Француска духовитост трансформисана је у духовност лепе романескне уметности. Жироду је несташно ироничан, уметнички духовит, каткад духовно занимљив. Духовитост његова „иде од филозофског епиграма до новинарске

---

[48] *Француске варијације — Жан Жироду и Анри де Монтерлан* (1934, 1941), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 406—407.

заједљивости, досетљивост је и духовитост Парижанина, али је преображена у уметност, вишу од бравуре или репортаже, која на махове прераста у поетску уметност. У њега је, пише И. Секулић, „сјајан један мозаик природног и извештаченог", чудна, „наркотична диалектика о детаљу сваког детаља", а то је чаробна тајна сваког Француза „који има страст позитивних закључака и страст благотворне ироније". На известан начин И. Секулић веже ове мисли о Жиродуу с оним о А. Франсу, односно о ironији, о благотворној, филозофској ironији која је битно грчка, а у Француза добила своје зрело и презрело оваплоћење.

Монтерлан је страснији него Жироду, и духовно сложенији, с више противречности које траже више хармонија. Поред грчког духа, наследно се сударају и преплићу шпански и шпанско-афрички дух са француским, који, разуме се, доминира. Монтерлан је племић, али је, уз то, и страстан спортски човек свог времена, уживалац спортских и других игара, оштар посматрач, критичар, помало филозоф. Ужасно је чудан и високих је духовних захтева; распуштен је и дрзак, али и достојанствен, чак охол. Доиста, жалимо што Секулићева није до краја израдила портре Анрија де Монтерлана, и да би га могли потпуније супротставити Жану Жиродуу.

Изврсна је њена мала интерпретација Монтерлановог романа *Стари момци,* тог дела „савршене зрелости, уметности, објективности"[49], у којем писац иманентно иронично прича о тројици стараца, иронијом која се храни противречностима. А међу њима, по мишљењу наше ауторице, Монтерлан ће најбоље извести лик Леона, чак ћемо, у тим одломцима, читати конкретну чисту прозу. Да ли, међутим, Монтерлан признаје прљаву стварност, али не признаје пораз аристократства, аристократске поноситости — о томе, као и о другом нечему, могли бисмо дискутовати. Кад је Секулићева први пут објавила приказ овог Монтерлановог романа (1934) и када га је, као и текст о Жиродуу, прерадила и објавила у овом облику (1941), Монтерлан је објавио тетралогију *Девојке (Les Jeunes filles,* 1936—1939), и да не спомињемо друга дела објављена раније која није узела у обзир.

Жалимо, такође, што се наш есејиста није вратио, још једном, на Андреа Малроа, и то да би потпуно осветлио проблематику и писца. О њему је И. Секулић писала 1931. године поводом изласка романа *Краљевски пут (La Voie royale).* То је, у ствари, приказ дела, а понегде је убацила луцидне мисли о Малроу и модерним писцима, који су намучени и мучили су публику жељама и тешкоћама, али су донели нове могућности анализе и разумевања, нову храброст живљења и борења. При томе, наша списатељица је два пута подсетила на Лукреција, особито кад пише о Демокриту да је сам, пошто га је старост опоменула да му дух малаксава, пошао смрти у сусрет. Ради опомене и охрабрења, нама и писцу *Краљевског пута,* исписала је те речи Лукреција Кара. Оне су и речи упућене и другим Французима и Европљанима који иду увек истини и јасноћи макар биле неиздржљиве и трагичне!

---

[49] Исто, стр. 414.

* * *

О италијанској књижевности Исидора Секулић је засебно мало писала. Поред једног информативног чланка (1927) о Манцонију и његовом роману *Вереници*, писала је о неким мистицима, а онда и кратку анализу једне песме Чезара Меана (1934). Волела је, по свему, Леопардија, кога је с љубављу спомињала. Међутим, највише је мислила и писала о зрелом, интелектуално зрелом писцу Л. Пиранделу. Написала је четири текста о њему, од којих је два одабрала за књиге које су се појавиле за време њеног живота. Заиста, ти радови заслужују да буду издвојени и да представе, такође нашу списатељку. Та два рада се, у ствари, надопуњују, чак други текст, о *Хенрику IV*, коригује унеколико мишљења изнесена у тексту о проблему релативитета у делу Луиђија Пиранделе. На основу свега тога могуће је рећи да И. Секулић даје Пиранделу високо место у савременој европској књижевности и проблематиком коју разматра и уметношћу коју даје.

У есеју *Проблем релативитета код Пирандела* (1926) Секулићева покушава да широко обухвати проблем релативитета. Чини нам се да је њено расправљање о филозофским аспектима овог питања устукнуло пред њеним књижевним разматрањима тог проблема инспирисаним Пиранделовим делом, и то инспирисаним белетристичким делом, новелама, драмама и романом *Покојни Матија Паскал* (1904), а не његовим есејима. На пример, она не спомиње Пиранделов обимни есеј *Хуморизам*, ни остале есејистичке текстове, у којима је он изложио своја мишљења о хуморизму, о плурализму и релативитету, о трансформацији личности и њихових егзистенција. Да ли можда и зато што је Кроче подвргао оштрој критици Пиранделова „филозофска" мишљења, а особито његово разумевање „хуморизма"? Кроче мисли да су и Пиранделови „умјетнички продори загушени или нагрижени једним конвулзивним и несувислим филозофирањем".[50] Исидора Секулић тако не мисли; напротив, она је уверена да је Пиранделова мисаона проблематика битно везана за његову уметност, то јест, новелистичка и драмска књижевност „садржи" у себи проблематику и не може се без ње замислити. Ова проблематика књижевно постоји и као таква мисаоно делује. О њој Исидора Секулић размишља у релацијама сижеа и личности драме и новеле, а мање и у релацијама композиције и стила. Размишља о релативитету, о плурализму илузија или истина у форми драма и новела — у првом есеју; а у другом есеју, она пише, поводом драме *Хенрик IV*, о проблему трајања и трансформација, спомиње и раније размотрене појаве и питања.

Као у другим својим значајним огледима, и у овим есејима Исидора Секулић се истиче интерпретацијама. У њеним интерпретацијама књижевне спознаје говори се о драматици проблематике и о лепоти извођења кроз тешкоће. Управо је то оно што је лично, страсно и лепо у њеним есејима, и чему служе нужне информације

---

[50] Бенедето Кроче, *Luigi Pirandello*, у књизи *Књижевна критика као филозофија*, избор и превод Владан Десница, Београд, 1969, стр. 334.

и едукације. То никако не значи, међутим, да су те књижевне спознаје и та њена лична и страсна мишљења — произвољна; она заснива и овако речена мишљења на текстовима и речима самог уметника, о коме пише, па се увек може рећи да су она полазна и подстицајна и за нас који можда желимо да друкчије осветлимо неког уметника и његову уметност.

Подухватила се И. Секулић да мисаоно есејистички изрази мисленy драматикy y личностима и између њих, макар прегнантно и фрагментарно; да тако изрази хyморизам — иронијy и бол истовремено, једно y вези са другим. Релативитете животних и уметничких феномена и њихове преображаје она није извела системски — зар би то било могyће, као да се она пита — него y таласима нових примера и нових видова проблематике и њених размишљања о томе. Ово запажамо више y огледy о проблемy релативитета него y другом, потоњем есејy, о *Хенрикy IV*. Остали су y сенци или су занемарена питања — да ли су иронија и хyморизам yопште више заступљени y новели или y драми, шта су иронија, трагика и комика y Пирандела, шта је yметност а шта поезија y овог италијанског писца.

Истичемо мисао И. Секyлић о Пиранделовој новели да је „блага (. . .), лако иронична, милосна, елегантно сатирична, искрено жалостива", да y њој има и „скривене снаге".[51] Њене импресије о драми догађања дyховног и материјалног речене су, слично, језгровито, пластично и истинито; као и њена размишљања о психолошким и другим, дyховним проблемима yметника Пирандела изван својих дела и y њима где се он појављyје и као актер. Та су њена размишљања сyгестивна, подстицајна. Ако човек већ мора живети y чyдним (слyчајним) и неизбежним релативитетима, што је онда „са yметничким стварањем, са оним што се *не мора?*"

Задивљени смо, често, сyптилним спознајама проблематике, тешкоћа што их штедро дајy релативности, као што сyгерише Пиранделова драма о Хенрикy IV. Те мисаоне „*пределе* метаморфоза"[52] открила нам је или сyгерисала Секyлићева, и ми смо, после читања њеног огледа, с већим разyмевањем размишљали о Пиранделy. Исидора Секyлић није догматичан дyх, дyх порицања и ayторитативан дyх. После њених лепих есеја, дело писца о којем пише и сам yметник о коме говори постајy потребнији и разyмљивији, постајy *наши,* и по томе што смо се и ми њима придрyжили, својим интелектом и емоцијама, y трагањy за истином и за лепотом.

*
* *

Поводом Пирандела сетила се Исидора Секyлић и Ayгyстина, навела је један одломак из *Исповести,* о моћи сећања, о тој снази дyха, а онда је споменyла и Ayгyстинове антиципације „модерних

---

[51] *Проблем релативитета код Пирандела* (1926), y књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 338.

[52] *Луиђи Пирандело са Хенриком IV* (1927), y књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 359.

указивања на нереалности промена и простора", потом оно што назива „пиранделовском идејом о имагинацији у имагинацији", и слично[53]. Управо те 1930. године културни свет је обележавао, на разне начине, 1500 година од смрти мислиоца и писца Аугустина (430. године), ове „знамените духовне везе Истока и Запада".

Током свог живота и рада И. Секулић је неколико пута показала да је веома занимају духовне везе Истока и Запада, да је она њихова опасна раздвајања и сукобе доживљавала болно. Додуше, самој теми тог односа Запад — Исток, што од Херодота до данас узбуђује велике мислиоце и писце, Исидора Секулић није посветила посебан оглед, али је о томе размишљала и говорила, каткад успутно а некад мање успутно, поводом других тема. Ипак, један есеј је приближно посветила тој теми, који је објавила 1956. године, подстакнута одласком западних емисара у Каиро због кризе око Суеца. У том тексту асоцирала је чувену битку код Акцијума 31. године пре нове ере, раније и касније сударе Истока и Запада, с тежњом да у брзим потезима, нервозно асоцијативно, укаже на старогрчку мисао о неопходности јединства. И овог пута истакла је личности — симболе: Октавијана и Антонија. Октавијан оличава Запад („импозантан и ауторитативан"), а други, Антоније, Оријент, оно што је грчко садејство Аполона и Диониса („фасцинантан, оно што мами, заноси и греје . . ."). [54] Обојица имају и друге особине, различите или сличне. Њихов сукоб, сукоб њихових војски, више је него физички, то је метафизички сукоб, апсурдан посебно својим поносима и неумереним захтевима. Провлачи се и у том тексту да, као у Грка и донекле Римљана, култура сједињује исток и запад; и провлачи се скепса да ли је то могуће, ако то не допуштају интереси привреде и политике, моћи и власти; и провлачи се нада и упозорење да култура и политика треба и морају да пазе једно на друго, култура то одавно мора, а политика како када, можда у последње време више него раније. Овај њен текст није значајан својим идејама и стилом; он је само карактеристичан у назначеном смислу: мислила је повремено на тај давнашњи проблем, сукоб, на тај однос исток — запад, особито заинтересована за личности и дела у којима се то види. Тако је, и у том погледу, мислила о Аугустину, па онда и о другим религиозним писцима или поводом њих, па затим поводом Бајрона, Његоша и других.

Важно је, мисли Секулићева, да се мислилац и писац не зазида до краја у једну концепцију и један систем. Аутор догме не сме бити потпуно догматичан, не сме да му догма исцрпе душу, скреше имагинацију и онемогући размах мисли. Аугустин је био догматичан дух, али је био и дух „светски и васељенски пространи",[55] био је дух који се хранио својим противречностима, својим контрастима, да би их хармонизовао у својим просторним визијама и иде-

---

[53] *Пирандело напушта Европу* (1930), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 417—418.

[54] *Исток Западу — Акцијум зар?* (1956), у књизи *Теме*, Саб. дела, књ. X, приредили М. Павловић и Ж. Стојковић, Нови Сад, 1962, стр. 126.

[55] *Једна знаменита духовна веза истока и запада* (1930), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 37.

јама. Био је западноевропски католички дух, али није био само то, него је у себи садржавао и дух источни, не само грчки него и онај други источни, заносни и замамни дух против кога се борио и који је у борбама оставио трага и допринео да његов дух буде васељенски широк. Исидора Секулић смело тврди да је и Августинова концепција „божје државе" плод тих укрштаја (а не само супротстављања) запада и истока и мешања њихових дијалектика.

Есеј Исидоре Секулић о Августину је већим делом књижевни есеј, јер она није изложила кохерентно његову теологију и филозофију (уз све противречности), на пример принципа самоизвесности свести, релације психолошке збиље — меморије, интелекта и воље; потом, принципе идеје о Богу, наследног греха, предестинације, светске повести, временског живота и вечности, итд. Она понекад неке од ових појмова и принципа спомене, некад подразумева, али не тумачи. По много чему тај есеј није филозофски оглед. Људска и ауторска личност Августинова, која живи и развија се у противречностима, која их хармонизује у души и у својим списима, највише је интересовала нашу ауторицу. А те крајности и противречности су специфичне за овакве личности, као што су сукоби моћи закона (црквене власти) и моћи љубави (мистике). И о томе је писала И. Секулић. Она је, значи, књижевно-есејистички портретисала Августинову личност и проблеме у вези с њом, проблеме карактеристичне и за друге сличне мислиоце и мистике од Корнелијуса Јансенијуса и Паскала до Кјеркегора и других. Није ли и сама Секулићева имала нешто од тог мистичног и мислилачког духа који се баца у трагање и налажење крајности и контраста у свету и у себи, у својој личности, бар у часовима контемплација и самоиспитивања? Због тога, Исидора Секулић је више писала о писцу *Исповести*, о томе што је везано за личност, а мање о писцу *Божје државе*, о томе што је опште, филозофско. Она констатује да генијални дијалектичари прелазе из крајности у крајност, из реда у хаос и обрнуто, али да то не смета њиховом „јединственом погледу на свет, или погледу на религиозну идеологију". Није, ваљда, само зато што генији могу начинити од свега „принцип и пут усавршавања".[56] У томе је прави проблем: видети дијалектику, вишу логику истина; после фрагмената различитих и супротних сагледати целину, систем, мисаони космос, у којем смисаоно постоје крајности и противречности. Исидора Секулић слути и зна то, особито док упоређује Августина и Хегела, док пише о феноменологији духа и о неким принципима филозофије историје. Али, кад очекујемо да ће она кренути филозофским путем у разјашњавању ових проблема, она скреће, враћа се књижевном разматрању личности, његовом завичају, ономе што је психолошко и антрополошко у његовим списима, и што је пре свега књижевно дато. Секулићева је писала овај оглед о Августину мисаоно стрàсно, стилски достојно самог мислиоца и писца о којем је говорила.

Исидора Секулић је запазила и „жестоког фратра" Јакопонеа да Тодија, који је живео нешто пре Дантеа, који је био „природом

[56] Исто, стр. 48.

и талентом сав драматичан"[57], сад смирен, сад жесток, пун гнева. Запазила је и ведрог, сиромашног и мистично наивног Франьу Асишког, о коме је написала један леп есеј. У њему је поменула и друге мистике, оне који слободно и непосредно опште с Богом, који су реформатори и ако то неће, јер су „покорнији Еванђељу и Христу него цркви"[58]. Запазила је писца *De imitatione Christi (О угледању на Христа),* Томаса из Кемписа, и дивила му се, зато што је он, мада западњак, својим идејама и методама, ближи источним него западним аскетима. Мали есеј о аскези, о разликама између источне и западне аскезе у хришћана, написала је као увод у приказ књижице Томаса из Кемписа. Управо идеју о аскетима који слободно и непосредно опште с Богом, разрадила је у есеју о аскези и о Томасу из Кемписа у смислу диференцирања источне и западне аскезе (а не само цркви). Свака аскеза је у одсуству крајности, у негацији њих. Али је, мисли сада И. Секулић, источна аскеза човечнија, душевнија него западна, она је од монаха више тражила, али је њему и више давала и више га узносила. Писала је овај текст 1938. и допуњен објавила га је 1940. године. У то време била је под већим утицајем грчке и уопште православне религиозне и теолошке мисли неголи раније, у време кад је, на пример, писала о Франьи Асишком, Јакопонеу да Тодију и Аугустину. Она сада увелико мисли о Балкану, о Његошу и другим великанима наше традиције, и о православној традицији. При томе, умерена је, либерална, покушава да задржи критичку дистанцију према свему. О томе сведочи и њен есеј о аутору *Угледања на Христа.* Супротставила га је догматичарима и радикалистима, али није заборавила да истакне да су ови своје догме и радикалне захтеве знали да мисаоно и уметнички оснаже и улепшају. Томас из Кемписа није био писац великих противречности, сјајних мисли и чудесних визија. Он не тежи великом и крајњем ни у чему. Секулићева је, зацело, са великом пажњом и са особитим симпатијама читала управо Томасове речи о скромности, о умерености, о потреби да се размишља и говори о свакидашњим мукама у животу, о свакидашњем, анонимном раду. С једне стране, значи, волела је да разматра велике противречности у човеку, њихово духовно савладавање у филозофским и уметничким делима; а с друге стране дивила се људима који неће ничим да се поносе, него, напротив, мирно и тихо живе и раде, у служби Богу и човечанству, слободно аскетски живе и моле се Богу, посвећују своју мисао тихо, свакидашњим радом, људском роду и свом народу. То су „контрасти", како би она рекла. Изнад ових, или изван њих, нови, већи или мањи, контрасти.

*
* *

Изван велике теме и релације Исток—Запад постоје и друге сличне теме. Далеки исток, древне далекоисточне културе — Иси-

---

[57] *Један жесток фратар — Јакопоне да Тоди* (1928), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 58.

[58] *Свети Франьо од Асиза* (1926), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 179.

дора Секулић је само скромно обележила једним малим есејом, приказом једног предавања о јапанској Но-драми (1931), приказом једног превода кинеске лирике (1929) и слично. Посебно ваља споменути оглед *Поезија Рабиндраната Тагоре* (1925), у којем, поред њеног настојања да интерпретира Тагорину поезију, налазимо и мисли о мистичној древној и модерној поезији и, с тим у вези, њено посматрање *Упанишада* и упоређење овог старог филозофско-поетског списа и Тагорине поезије. Тагорина поезија се, према њеном виђењу, инспирише мистиком живота и мистиком *Упанишада,* делом које се опет, давно, инспирисало животном мистиком, у којем је развијена специфична величанствена метафизика. Тагоре није модерни писац са „психологијом на десет спратова", него је „велики песник мистичног схватања света".[59] Исидора Секулић је суптилно показала разлику између религиозности и религиозне поезије Р. Тагореа и — религиозности Сили Придома. Рекла је, такође, да је Тагорина религиозност „битност бића, а не религија", да није само везана за неку одређену свест него је сушта и свеопшта. Лепо је уочила, затим, да Тагорина поезија, као и индијска мисао, не познаје земаљску срећу. Могуће је да Секулићева није схватила, због наше (европске) обузетости нашим појмовима среће, индијска доживљавања среће и блаженства, као што нам унеколико о томе сведоче индијски чудесни храмови и палате, њихове игре и спевови. У контексту њеног есеја видљиво је да она не диференцира нека индијска учења (и религије), да је наклоњена уверењу да су индијски доживљаји среће у самој свести или у контемплацији, у ћутању и миру, и да, у складу с тим, и у Тагоре има „пуно неба и ћутања", има и „атмана"[60].

*
* *

Одавно већ, од њене младости, привлаче је Север, скандинавски простори, људи и културе. И пре него што се појавила њена књига *Писма из Норвешке* (1914), Исидора Секулић је то посведочила врло карактеристичним есејом *Скандинавија и Јитланд* (1912), есејом о „скандинавској књижевности", о духу те литературе и о души скандинавског човека. Убрзо после огледа *Руска књижевност и студенти* (1910), о доживљају и сазнању руске књижевности, у бити неграђанске литературе, о души руског човека, написала је овај есеј о скандинавској књижевности и о души скандинавског човека, који је срастао са природом и који се бори са духовним тајнама људске и свеопште егзистенције.

Као да је откриће Скандинавије и Јитланда, њихових књижевности, потиснуло мало њено одушевљење Русима и руском литературом. У том огледу о скандинавској књижевности често упоређује Скандинавце и Русе; готово да бисмо могли рећи да њене симпатије, тада, прелазе на страну Скандинаваца. Супротно Русима, они

---

[59] *Поезија Рабиндраната Тагоре* (1925), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 381.

[60] Исто, стр. 395.

нису морбидни иако су заокупљени болом и патњом; духовно су здрави, смирени, суздржане медитације, видовити без емфазе и без патоса. Али, не значи да су хармонични, конзистентни, него прелазе из нечег у нешто, храбри су у трагању за својим бићем, природно су мистични, срасли са природним тајнама. Тако, тада, мисли И. Секулић. Покушала је да нам дочара, не ретко и метафорички, своје импресије и да осмисли своја запажања о скандинавским људима какве даје најбоља скандинавска књижевност. Испрва је дифузна; касније је прецизнија, усмерена ка правим питањима, ка проналажењу стварних карактеристика и ка њиховом осмишљавању. При томе, диференцирала је карактеристике и проблеме, осмишљавала их, много више по томе што су јој пружили писци и њихова дела, а мање, сасвим мало, што су јој могли пружити историја, географија, филозофија и друге дисциплине. Њен напор да разуме цео север Европе, да сагледа симболе, да осветли специфику људи тог поднебља, духовност а не само материјалност тих људи, оставио је видног трага особито док је упоређивала Русе и Нордијце. Мисли да су Руси „еманциповани делови природе" и зато су револуционарнији и дрскији него Нордијци; да су ови, опет, „природа сама", да никада нису згрешили руски грех да говоре о „лешини природе"; да је нордијска религија, и зато, простија и чистија него руска,[61] — све те и сличне, подстицајне и плодне мисли оставиле су трагове и у другим текстовима Исидоре Секулић. Скандинавци су модерни и по томе што отмено и елегантно разматрају и најтежа питања. Они не руже, не гребу и не уједају и када пишу сатиру и када пате. Морала је да се сети Кјеркегора, да га издвоји из тог идеализованог круга природно продуховљених, мирних и елегантних писаца; а после, у каснијем раду, мораће да види и друге велике писце (и личности) изван таквог круга. Другим речима, у то време, Секулићева мисли о скандинавској литератури првенствено на основу књижевности Ибзена (пре свега *Пер Гинта),* Јакобзена *(Нилс Лине)* и Селме Лагерлеф *(Геста Берлинг),* а онда и других аутора, као што су Гајерстам, Карин Михаелис, и други. Жестоке социјалне и психолошке драме Х. Ибзена, горке драме и тешки романи, управо морбидни романи и драме А. Стриндберга, поред филозофије „или — или" С. Кјеркегора, наметнуће се И. Секулић касније, у другим њеним есејима.

На једном месту Секулићева је записала: „Истина је да су и Руси људи који траже своју душу, али нико до данас није ту душу тражио као Пер Гинт (како је ситна поред тога *Анатема* Андрејева!) и нико до данас није означио најстрашније две станице тога тражења као Ибзен. Сцена у лудници и падање звезда. Кад је Пер Гинт постао цар поживотињених лудака, онда је написана најужаснија сатира на човека који душу тражи. А кад је пред падајућим звездама Пер Гинт осетио да се ‚засветле, згасне и нестане у капији мрака', онда је написана најсилнија потреба за бесмртношћу човека који душу тражи"[62]. Прошло је, затим, много година кад је

---

[61] *Скандинавија и Јитланд,* О скандинавској књижевности (1912), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 44.

[62] Исто, стр. 44—45.

1941. године објавила свој оглед *Хенрика Ибсена „Пер Гинт"*. Ни после толико година није променила своје уверење да је *Пер Гинт* велико поетско дело, само што је сада настојала да покаже да је ово дело карактеристичан скандинавски спев, да је то дело и о самом песнику, да је својеврсна, макар и делимична, духовна биографија самог Х. Ибзена.

Увек кад говори о скандинавским писцима, Исидора Секулић спомиње природу. С многим крајностима природа Севера захтева од човека крајњу издржљивост, велику енергију и смиреност, ако хоће да опстане и да дела. Тако, поново, сусрећемо Секулићеву путописца-есејисту која, у неколико реченица, настоји да нам подари импресије светлости и суровости, непрегледности висоравни и непомичности ствари, импресије проткане с неколико мисли и анегдота. Све је то увод у драмски спев *Пер Гинт*, и то, прво, увод у природу карактера који хоће и може све или не може ништа, као Ибзенов Бранд; а онда, друго, увод у природу карактера који жели све и често не може све, и неће никад оно ништа, као Ибзенов Пер Гинт:

> Маштом превазилази и дозвољено и недозвољено, али воље нема, чувства дужности нема, морала нема. У њему је само један пуст дар, таленат фантазије. У њему кувају снови, али радионице нема. Он неће ни себи ни другоме моћи учинити ни право добро, ни право зло.[63]

Свој дефинитиван текст есеја о Стриндбергу И. Секулић је назвала *Један нордијски профил, Аугуст Стриндберг* (1941, 1957). Чини нам се да је Секулићева најуспешнија у есејистичким радовима где даје профиле уметника и попречне пресеке њиховог опуса. У ствари, она даје две-три доминантне идеје које, с другим запажањима и импресијама, творе духовни портре, профил књижевника, уметника и мислиоца. Она не обухвата целокупно дело и целовиту мисао неког писца, по чему он све јесте, него есејистички сажето доноси доминанте аутора и његовог дела. Њен есеј о Стриндбергу, на пример, конзистентно изведен је портре уметника, али гневног, без идеала, без праве човечности. Његово дело је трагично због тога што је писац „имао идеја, али није имао идеала",[64] што је, и кад је писао поезију, сурово шибао све, манијачки мрзео жену, и друге и себе, да би коначно највише мрзео оно што је можда највише хтео да воли — жену. Сваковрсне друштвене конвенције је разбио, и конвенције романа и новеле, али је унизио „суштину трагедије" и суштину поезије.[65] Наша списатељица је остала меланхолично и горко зачуђена како је могуће да такав дар и таква књижевна снага, као што их је имао А. Стриндберг, буде у служби зла, да доноси поруке мржње и афекте великог гнева. Пронашла је бар неке мотиве те његове срџбе, а то су жене и лажи жене. Али није се упустила у испитивање других мотива и, што је важније од тога, у проблематику да ли је уметник Стриндберг успео да оствари истинска

---

[63] *Хенрика Ибсена „Пер Гинт"* (1941), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 235.

[64] *Један нордијски профил, Аугуст Стриндберг* (1941, 1957), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 276.

[65] Исто, стр. 278.

уметничка дела и поезију и са таквим поруцама и афектима, с таквим мислима и осећањима. Спомиње Свифта, а знамо да је Свифта разумела и да је рекла: „Творачка моћ Свифта, како знамо, до краја је остала горка и отровна", чак се „дегенерисала у цинизам и мржњу" и тада је дошло до „слома и критичара и творца у Свифту"[66]. Према томе, не говори када и где у Стриндберга долази до таквих прелаза, падова; само на једном месту, у свом есеју, она каже да је Стриндберг написао и многе лепе странице о природи и „о чудима еволуције духа"[67]. О томе И. Секулић не пише, не бар аутентично, с пуним разумевањем и продорно интуитивно, разложно и прецизно.

Све ово не значи да је Исидора Секулић мрзела мизогене и мизантропе. Она је покушала да схвати мотиве њихове мизантропије, трагику њихове самоће, мржње и лудила. Али их није волела, ни Стриндберга, ни Свифта, ни друге сличне. Тако је схватила и данског филозофа Кјеркегора, али га није волела. Дала је занимљив портрет овог мислиоца и мислилачког уметника, који је у себи спојио чудног уметника-есејисту исповести и искуства и — филозофа који је развио егзистенцијалну дијалектику. Кјеркегор припада, како Секулићева напомиње, „мистичним и облачним талентима"[68], као што су били у Данаца Еленшлегер, „писац трагедија", и романсијер Јакобсен. Кјеркегор је био веома силовит Данац, који је све **х**тео да посведочи животним гестом, и то оним без премца. Мисао не вреди ако је не посведочи живот и човек. Кјеркегор је тражио да човек посведочи мисао својом истином, својим активним истинољубивим животом. То је прва доминантна идеја у профилирању Кјеркегоровог мислилачког дела. Друга идеја тиче се „могућности" и „борбе за могућности". Јер, супротно свакој системској филозофији, особито Хегеловој, егзистенцијална филозофија истиче могућности, процесе, који бришу границе и категорије. Рекла је, при томе, и ове карактеристичне мисли:

> (...) Системска филозофија зна за истину објективну, ван човека постојећу, од ума и разума постављену. Дакако, поставили су ту истину понајчешће туђи умови, и ми имамо само да је примимо. С друге стране, егзистенцијална филозофија хоће субјективну истину. Хоће је, јер верује да је има. Наравно, не у смислу неке ћудљиве тезе некога субјекта. Него у смислу једнога процеса: субјект има сав да се потчини једној истини коју он сам остварује и плаћа целим животом и радом, духом и телом, ако треба страдањем и смрћу. Системска филозофија очекује од нас да неку истину примимо, и онда да у њу верујемо. Киркегор, напротив, очекује: да неку истину једнако *хоћемо* свим бићем, непрекидном активношћу. У томе је смисао оне парадоксне изреке Киркегорове по којој је „субјективност највећа вредност". Има можда своју слабу тачку то учење, које, јасно је, циља у етику. Као што све етике, кад дође до практичне борбе за њих истичу слабу тачку.[69]

---

[66] *Проблем критике и критичарских талената* (1932, 1941), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 287.

[67] *Један нордијски профил, Август Стриндберг*, у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 278.

[68] *Дански мотиви*, Андерсен, Киркегор (1941), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 199.

[69] Исто, стр. 204.

Секулићева не прихвата Кјеркегорове могућности које воде крајностима. Она коригује идеју о „философији која хоће субјективну истину" филозофијом која хоће и стваралачки рад у служби човека, која је етична хармоничним везама живота, рада и мудрости. Због тога, она критикује практичну етику и борбу за неке њене захтеве, упозорава да је друго објективна и колективна истина од субјективне, да субјективна истина значи нешто стварно ако је блиска објективној истини. Сетиће се, потом, И. Секулић фамозног Кјеркегоровог раскида са вереницом Регином. Приклониће се, уз дискретне наговештаје и других, сложених разлога, схватањима да је тај Кјеркегоров гест иморалистички акт због потпуног уважавања субјективне истине. Лукач у свом есеју о том односу Кјеркегора и Регине и о теми „разбијања облика у додиру са животом" види и друге личне и друге филозофске разлоге том раскиду. Лукач говори о „унутарњој часности овог геста", он види у Кјеркегору „сентименталног Сократа", „трубадура и платоничара" и друго још[70] — што све указује на једног другог Кјеркегора него што га је видела Секулићева (књига Лукачевих есеја *Die Seele und die Formen* појавила се 1911. године!). Лукач иде даље и дубље и од самог писца Кјеркегора: покушава да сагледа метафизичко-етичке и естетичке, а не само антрополошке и етичке конзеквенције те проблематике.

Профилирање Кјеркегоровог опуса, које је извела Исидора Секулић, њена селекција проблема и тема дали су нам портрет Кјеркегора: „германски тип: не хармоничан него моћан у једном правцу: *или или*"[71], с варијацијама да све томе служи, парадокси, страховања, чак очајање које је очајање због „апсурдних истина, које немају граница", али их живот и људи стварају. Међутим, како Кјеркегорова егзистенцијална филозофија тумачи крајности, како и због чега жестоко критикује црквено хришћанство — остаје у есеју И. Секулић само назначено с неколико примедби. Исидора Секулић није ни хтела да осветли целовито и подробно Кјеркегорову егзистенцијалну дијалектику, него да нам подари портре филозофа егзистенције, посебно моралне проблематике, и његово живо, актуелно присуство у просторима Данске, севера, и даље у Европи. У једном моменту сетила се Његоша, и зачудили смо се, тада, због чега се није подсетила Андрића и није га споменула, уз друге који су читали Кјеркегора и некад, у младости, делили с њим мисли о егзистенцији. Била би то прилика да размотри и нека виђења уметности и уметничког чина, која су тако снажно дошла до изражаја управо у делу *Или — или* у контексту пишчевог посматрања и осветљења еротске и естетске сфере.

И Андерсен посведочује своју мисао животом и стварањем, али на други начин него Кјеркегор. У Андерсену Исидора Секулић види песника могућности добре и хришћанске љубави, среће у животу, и после свих мука. Андерсеново претварање суровог живота у снове, бајке и легенде, поетско је, изузетно је поетско стварање.

---

[70] Георг Лукач, *Душа и облици*, есеји, превела Вера Стојић, Београд, 1973, стр. 73 и д.

[71] *Дански мотиви* (...), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 208.

Андерсен припада колу великих песника као што су Пушкин и Љермонтов, Шели и Китс, Гете и Хајне, Шатобријан и Његош. Међутим, каква је Андерсенова бајка, то је Секулићева само наговестила с неколико сугестивних импресија. Слично пише наша ауторица и о Селми Лагерлеф поводом њене смрти. Импресивно је упоредила њен животни лик са ликом дрвета јела, занимљиво је наговестила и неке сложеније аспекте мита осим оних да су у њему сабране многе народне и људске моћи. Ретко да смо читали у Исидоре Секулић тако безрезервне, понесене, речи одушевљења поезијом и митом, религијом у поезији, као у овом есеју о Селми Лагерлеф. На махове то је заносна беседа, поетска слика, есејистичко-поетска реч. Мит је — беседи И. Секулић — и „жива поетска моћ која све примитивно претвара у естетско, све естетско у религиозно, а религиозно и спиритуалним снагама отвара животу оне перспективе без којих би живот био плотом ограђена беда".[72]

*
* *

О двојици немачких писаца радо је говорила Исидора Секулић, о моћном Гетеу и о суптилном Рилкеу. После Рилкеове смрти (крајем 1926) Секулићева је писала о његовом делу *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, које је, у ствари, изашло 1910. године и с којим је већ тада кореспондирала у неким својим поетско-есејистичким записима (што их је унела у књигу *Сапутници*, 1913). Када је 1927. године писала о том делу „неповезаних белешки" о разним стварима, истакла је да је „све то у једном медиуму који оку и мисли човековој улива нове слутње, и тражи од човека све веће напоре да би познао оно што је од мисли деликатније".[73] Посебно је идеју и појаву смрти деликатно поетски дао овај немачки песник.

Поред тога задивио ју је Рилке који светачки дарује друге својом љубављу ка лепом, својим разумевањем других сличних који започињу да стреме ка лепом. О томе је писала И. Секулић у једном тексту о Рилкеовим писмима упућеним једном младом поети (1931). А у есеју о тројици писаца, где пише и о Сантјани и Раслу, говори поново о Рилкеу (1932). Задатак је себи поставила да интерпретира Рилкеова необична спиритуална искуства дата у елегијама и у другим песмама. О тим некад „крајњим и ивичним" искуствима, „као да овог света и нема, као да је он, Рилке, изашао из своје егзистенције", или је део по део себе заборавио,[74] Секулићева је писала очигледно свесна великих тешкоћа у покушајима да та искуства целовито и смисаоно изрази. Ни Рилкеово лепо поетско казивање није покушала да објасни, него је само хтела да наслутимо неке духовне и поетске вредности његове поезије. Хтела је да сугерише

---

[72] *Умрла је Селма Лагерлеф* (1940), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 429.

[73] *Rainer Maria Rilke: „Malte Laurids Brigge's Aufzeichnungen"* (1927), у књизи *Из страних књижевности* II, нав. издање, стр. 357.

[74] *Рилке*, Варијација на тему, у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 307.

лик „путника-мислиоца" ка чистој спиритуалности, и то са свега неколико потеза, без већих амбиција, али одговорно и брижно у том фрагментарном раду. Према томе, о Рилкеовој еволуцији, о поетском трагању за лепим, о његовом естетицизму, о модерности или класичности његових елегија, о његовом песничком језику, и о другоме, нема говора или мало има речи у овом есеју И. Секулић.

Ни о Гетеу није мислила и писала с намером да целовито осветли његово књижевно дело. У огледу *Гете потпун човек* (који је првобитно имао наслов *Гете, снага великог човека,* 1932) Исидора Секулић је Гетеову идеју о потпуном човеку, мужевном стваралачком човеку, провела кроз свој рад и везала за њу мисли о потпуном животу, о ведрини, о контролисаном демонству, о законима и одговорности уметности. Она се диви како је Гете стезао демонство у себи, усавршавао себе, стремио вишем и бољем. Секулићева ретко улази у анализу; она „интуира", сугерише и језгровито закључи неки (невидљиви) процес интуирања и размишљања. Сажето интерпретира поетску мисао и захвално бележи мисао о снази великог човека и песника. Пошто је навела једну Гетеову мудрост из *Пандоре,* она пише:

> Безмало да човек каже: то није поезија. Па ипак је поезија, и још она над поезијом: сунце мудрости и религиозне лепоте, миран врх поезије. То Гетеово луцидно застајање; то увиђање и попуштање једне безмерно рађене и усавршаване човечности, то је Гетеова гениална равнотежа, силна и заповедна као равнотежа васелене. Гете-човек, потпун човек, умео је стегнути и организовати и спиритуално у себи![75]

Исидора Секулић је била задивљена Гетеом, уметником-човеком. Због тога је с радошћу навела речи Томаса Мана, које је овај рекао исте, 1932. године, кад је и она писала свој есеј: да је Гете велики човек у виду великог песника. Томас Ман је тада казао: „Фигура овога великог човека и песника, или, боље речено великог човека у песничком лику, може се посматрати у различитим размерама, већ према историјском углу из кога се на њ гледа"[76]. Томас Ман је посматрао овог великог немачког писца као „репрезентанта грађанског раздобља"; споменуо је, затим, да има и Гетеових поштовалаца, као што је Томас Карлајл, који га виде као генија који дуго наставља да делује после смрти, који улази у митове. Томас Ман, међутим, и сам репрезентант грађанског друштва, свестан је домета реалистички сагледане Гетеове духовности и његових дела. Исидора Секулић није видела у том светлу Ј. В. Гетеа, него као великог представника стваралачког хуманизма само без митске ореоле. Он је, за њу, нововековни репрезентант ренесансног потпуног, универзалног човека; Гете је више него свестрани човек својим знањима и стваралачким даровима, он је спиритуално и уметнички интегралан човек!

Занимљиво је да Секулићева није говорила о великим и чувеним Гетеовим делима, која што су неке његове лирске песме, његове

---

[75] *Гете потпун човек,* у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 104.

[76] Томас Ман, *Гете као репрезентант грађанског раздобља,* превео Б. Петровић, у књизи *Стваоци и дела,* есеји, Нови Сад, 1952, стр. 6.

драме *Ифигенија на Тауриди* и *Егмонт*, као што је роман о Вилхелму Мајстеру и, особито, спев *Фауст*. О роману *Страдања младог Вертера* написала је краћи предговор своме преводу тог дела (1923); у ствари, тај предговор је паметна одбрана романтизма и сентименталне романтичарске литературе, коју, на неки начин, установљује ово Гетеово дело. А онда писала је о недовршеној драми *Прометеј* и о спеву *Пандора*. У овом делу Гете наставља тему о Прометеју, који поетски живи са чудним братом Епиметејом. Поново се јавља тема о потпуном човеку из наведеног есеја: Прометеј и Епиметеј су две половине Гетеове психе, једна представља делање, а друга сневање. Али и овај драмски изведен алегорички спев је недовршен, и само је пронађен план за остали део. Исидора Секулић ће скицирати тај део, да би и на основу тога закључила да је стари Гете „једна од најсилнијих свести човечанства", да је доврхнуо „највиши домет ероса" који осећају прометејски духови Платон, Гете и наш Његош.[77]

*
* *

Гетеа је, као Платона и још неке старе и новије писце, често спомињала. Идеје и визије ових писаца постали су њене идеје и визије. О њима и не треба посебно писати, пошто су они дубоко у нама, можда много више него запамћени латински стихови из детињства. О томе, одмах на почетку свог малог огледа о Вергилију, пише наша списатељица, да би тек потом сажето портретисала песника *Буколика* и *Георгика*, да би истакла лирске тонове у тим делима. О *Енеиди* рекла је неколико конвенционалних речи, што можда проистиче из убеђења једног грекофила који све види кроз свестрану и сложену грчку културу, па није одушевљен овим тенденциозним римским епом. Београдски хеленисти тог времена (између два рата), и после тога, ригорозни су у таквом разумевању и вредновању римске књижевности и уметности, чак и они који су дали доста знакова ширег интересовања за римску културу, као што су Никола Вулић и Веселин Чајкановић, а онда и Милан Будимир, Милош Бурић и Аница Савић Ребац. Да је тако, готово у целости, мислила и Исидора Секулић о римској књижевности и култури, да су оне у сенци грчке културе, показује и њен оглед о *Проперцију* (1941), нарочито увод у тему о том римском елегичару и његовој врхунској елегији. У том уводном делу, где пише сажето о римској књижевности, посебно о елегији, она децидно каже: „Сви римски писци и песници иду за Грцима у темама и у стилу".[78] Разуме се, њена интерпретација Проперција открила је да је римски песник пошао путем којим су кренули и стари Хелени, али да је постигао и оно што његови грчки узори нису могли или нису хтели. Каква је римска елегија, колико је оригинална, каква је њена лиричност, и

---

[77] *Млади и стари Прометеј* (1932), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 117.

[78] *Проперције, римски елегичар и последња његова елегија* (1941), у књизи *Из страних књижевности* I, нав. издање, стр. 13.

другo слично, захтева засебну расправу. Секулићева је успутно истакла и Овидија, инвентивног песника *Метаморфоза,* нежног поету *Епистула са Понта* и *Жалопојки (Tristia).* Њена анализа финог, помало рефлексивног и каткад страсног Проперција (кога је ценио Гете), њена евокација римског љубавног живота, — анализа је и евокација меланхолична, прецизна у праћењу промена, суптилна у осветлењу односа концепције и поетског текста. О Проперцијевој елегији о Корнелији, честитој жени, о величини и лепоти њене жртве, Секулићева је говорила сублимно, достојанствено, суздржано заносно.

Поводом превода Николе Шопа, Исидора Секулић је писала о Хорацију: духовити је козер, занимљив моралиста, мудри саветодавац, али готово увек савршен песник стихова, песник који редуцира непотребно, и томе слично. Почев од мишљења да је Хорације савладао амбиције, задовољан малим, И. Секулић је започела да анализира превод и да деликатно критикује његове недостатке. Сетила се старих преводилаца Хорација, сетила се нашег Лукијана и других песника ода, да би се осврнула поново на Шопов превод који није могао да пренесе раскошни метар и богати језик старог римског песника. И тек на крају рада упозорила је преводиоца и себе да Хорације није само ведри и рационални него и тамни и „подземни" песник, да би ваљало и о томе писати или уз превод или посебно.

Старе грчке мислиоце и песнике спомињала је и наводила често док је расправљала о проблемским темама или писала о другим, страним и нашим ауторима. Тако је, на пример, наводила Платона и тумачила га поводом Његоша и његове *Луче,* као и поводом других писаца. Слично је спомињала и цитирала грчке трагичаре. О песнику Пиндару, о његовим епиникијама, говори, пише поводом теме назначене у наслову есеја: *Проблем амбиције, односно частољубља и славољубља уз Пиндареве епиникије.*

Од Хелена се научила племенитости, а не само од Француза; или преко Француза и других учила се у Хелена да узима у обзир разне људске природе и њихове тежње, њихове човечне резултате. Затим, јасност и прецизност мишљења и поетских контемплација видела је код Грка. Она није, попут неких класициста и неокласициста, тражила да се вратимо Хелади и њеном духу; али је упозоравала на хеленске вредности које су универзалне и подстицајне ради остварења и усавршавања нашег мишљења и наших уметничких тежњи. У Хелена је, потом, запазила егзистенцијалне мудрости, а не измозгане мудролије. Она не тежи за тим да системски изложи Платонов (или неки други) филозофски систем, него да обележи мудрост коју даје сплет мисли с ослонцем на животно искуство. И због тога, Секулићева само сугерише шта је за старе Грке, у старих трагичара и мислиоца, судбина (a n á n k ē) или истина (a l ē-t h e i a), а никада филозофски не формулише такве појмове. Тако слично ће говорити и о појмовима амбиција, частољубље и славољубље у есеју поводом Пиндарових епиникија.

У огледу о Анатолу Франсу, и у другим есејима, размишљала је о хеленској иронији, како нам њу све дају стара књижевна и

филозофска дела. Истакла је сложено биће те ироније, господственост и женерозитет, а то значи не само малицију него и жалост, не само критику него и самокритику. — Секулићева је настојала да осветли паганско-грчко и римско по чему све оно значи и зрачи. Хеленска ирониja и грацијa и потом, више, хеленска мудрост и лепота, које су у мери, у јасноћи, у ограничењу, у трансцендентној ведрини (и са ужасом) — све то и друго велике су тековине Грка, и то је, поред других, подвукао и Гете у свом познатом есеју *Античко и модерно* (1818). Због свега тога, ваља поновити оно што смо већ рекли у једном тексту о Исидори Секулић:

Њено дивљење за Хеладу и хеленски дух произашло је, највећим делом, из наслућивања истина и речи које оставише Хелени и које трају као мудрост вековима. Волела је хеленску спиритуалну мудрост, коју је посматрала у целокупном европском културном наслеђу. Некад је издвајала хеленску мисао и чудила се њеној невероватној отпорности да траје вековима и да нам и данас обезбеди једноставност, мирноћу, скрушеност и, уопште, сазнање да је мудрост у томе да се човек не узвиси изнад онога што јесте и што може. Одушевила се сваком оном мишљу која ју је упозорила на контрасте у људима и ван њих, на оно што је она звала „закони равнотеже": на судбину уопште. У Хелади је видела и волела оно што је волела у целом европском културном наслеђу.[79]

---

[79] Славко Леовац, *Исидора Секулић*, у књизи *Хеленска традиција и српска књижевност XX века*, Сарајево, 1963, стр. 79.

ЈЕДНА ПЕСМА ТОМАСА МУРА У ПРЕВОДУ ЛАЗЕ КОСТИЋА И ИЛИЈЕ БЕЛЕСЛИЈИНА

Владислава Фелбабов

I

Енглески песник, пореклом из Ирске, Томас Мур (Thomas Moore, 1779—1852) спада у такозвану „прву генерацију" романтичарских песника у Енглеској. То је генерација Вордсворта (Wordsworth), Колрица (Coleridge) и Саудија (Southey). Сам Мур је, међутим, био ближи такозваној „другој генерацији" романтичарских песника, због пријатељства са млађим савременником Бајроном (Byron). У своје време Мур је био веома популаран и радо читан. Нарочито позната је била његова поема са источњачком тематиком *Лала Рук* (Lalla Rookh), објављена 1817. године. Састоји се од четири романтичне приче које слуша индијска лепотица Лала Рук док се њена свадбена поворка креће од Делхија до Кашмира. У своје време биле су познате и Мурове лирске песме за певање (songs) које су између 1807. и 1834. објављиване под насловом *Ирске мелодије* (Irish Melodies). Како сам наслов говори, то су песме на ирске мелодије са ирском тематиком. Основне су им теме љубав, љубав према домовини, као и жал за прохујалим временима.

Упркос његовој популарности у прошлом веку сабрана дела Мура нису објављена у овом веку, те је једино нешто више заступљен у антологијама. У антологијама енглеске поезије из прошлог века, на пример у оној коју је приредио Ф. Т. Полгрејв,[1] налази се 5 Мурових песама (у поређењу са 8 Бајронових, 9 Блејкових (Blake), 10 Китсових (Keats), 22 Шелијеве (Shelley) и 31 Вордсвортове). Мурова заступљеност, односно, незаступљеност, у антологијама из нашег века одраз је његовог падања у заборав. У познатој, стандардној антологији коју је 1937. године сачинио Џ. Б. Харисон[2] нема ниједне Мурове песме. У великој *Оксфордској антологији енглеске књижевности*[3] такође нема ниједне Мурове песме, мада је књижевност ро-

---

[1] F. T. Palgrave, уред. *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language.* London, Collins, 1963. прво издање 1861.

[2] G. B. Harrison, уред. *A Book of English Poetry, Chaucer to Rossetti.* Harmondsworth, Penguin Books, 1978. прво издање 1937.

[3] Frank Kermode и John Hollander, уред. *The Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry and Prose,* уред. Harold Bloom, Lionel Trilling. London, Oxford University Press, 1973.

мантизма дата на 800 страница. Додуше, у специјализованим антологијама енглеске поезије романтизма и XIX века, мада сачињеним у овом веку, Мур је увек заступљен. Код историјског приступа, какав је у овим антологијама, Мур се не може заобићи. Тако се у *Оксфордској антологији енглеске романтичарске поезије*[4] налази 10 Мурових песама, а у *Оксфордској антологији енглеске поезије XIX века*[5] 14 његових песама.

Судбина Томаса Мура у антологијама енглеске поезије слична је његовој судбини у енглеској књижевној историји у овом веку. У *Кембричкој историји енглеске књижевности*[6] (објављиваној између 1933. и 1934. године у четрнаест томова) Мур је сврстан међу мање значајне песнике романтизма. Истиче се да је стваралац и уметничке поезије и песама за певање (rhyme and song), као и да поседује посебно осећање за музику стиха. Нешто детаљније је обрађена Мурова поема *Лала Рук.*[7] У *Оксфордској историји енглеске књижевности*[8] Муру су посвећене 4 странице. Мада га Иан Џек (Ian Jack), аутор тома који обрађује период од 1815. до 1832. године, сврстава међу мање песнике тога доба, ипак му посвећује више простора него другим мањим песницима, пошто се Мур предочава као значајна књижевно-културна личност тога времена.[9]

Занимљиво је да у највећој енциклопедији енглеске књижевности *Оксфродском приручнику за енглеску књижевност*[10] одредница о Муру подједнако приказује његов књижевни рад као и скандал у који је био уплетен током службовања на Бермудама, када је направио дуг од 6000 фунти, при чему је одређена пажња посвећена и његовом пријатељству са Бајроном.

Енглеска књижевна историја и критика данас стоје на становишту да је Мур мањи представник енглеске поезије романтизма. Отуда му „краће" историје енглеске књижевности као што је седмотомни *Пеликанов водич кроз енглеску књижевност*[11] и не посвећује више пажње од узгредног помена. У европским историјама енглеске књижевности, међутим, чак и у једнотомним, о Муру се скоро редовно може наћи одређено обавештење. У француској историји енглеске књижевности Емила Легуија (Emil Legouis) и Луја Казамијана (Louis Cazamian)[12] о Муровом се стваралаштву говори чак

---

[4] H. S. Milford, уред. *Oxford Anthology of English Romantic Verse.* Oxford, Claredon Press, 1963.

[5] J. Hayward, уред. *Oxford Book of 19th Century English Verse.* Oxford, Claredon Press, 1964.

[6] A. W. Ward и R. Walter, уред. *Cambridge History of English Literature.* Cambridge, University Press, 1949—1953.

[7] *Ibid.*

[8] F. P. Wilson, Bonamy Dobree, уред. *The Oxford History of English Literature,* 1959.

[9] Ian Jack, *English Literature, 1815—1832.* Oxford, Oxford University Press, 1963, стр. 165—168.

[10] Paul Harvey, *The Oxford Companion to English Literature.* London, Oxford University Press, 1964, прво издање 1932.

[11] Boris Ford, уред. *The Pelican Guide to English Literature.* Књига 5: *From Blake to Byron.* Harmondsworth, Penguin Books, 1973. прво издање 1957.

[12] Emile Legouis, Louis Cazamian. *A History of English Literature.* превод на енглески језик: H. D. Irvine. London, J. M. Dent & Sons, 1964.

на две странице, при чему се истиче да је Мур у своје време био популаран колико и Бајрон и Скот (Scott), те да је Муров песнички дар био знатан мада „се његовим савременицима чинио и знатнији".[13] У последњим реченицама открива се прави разлог за детаљније разматрање Муровог стваралаштва и дара. Мур је у Француској био много превођен и популаран, па је и утицао на француске песнике доба романтизма: „Ламартин и Вињи, нарочито, међу француским романтичарима, сведоче о Муровом утицају".[14]

И у нашим историјама енглеске књижевности, као и у специјализованим антологијама енглеске романтичарске поезије, Мур је редовно заступљен. Душан Пухало га у својој *Историји енглеске књижевности*[15] помиње на неколико места, а у једном поглављу опширније говори о Муру, Кембелу (Campbell), Саудију и Роџерсу (Rogers) као мањим песницима романтизма и констатује да је „суд потомства предао забораву већину њихових дела".[16] У књизи *Енглеска књижевност*[17] Веселин Костић доста детаљно приказује Мурово стваралаштво, мада га и он сврстава међу мање песнике прве генерације романтичара, закључујући да је био „некада врло популаран песник који је данас мало читан".[18]

У уводном делу *Антологије енглеске романтичарске поезије*[19] Ранка Куић говори о Муру у есеју о четири мање значајна песника енглеског романтизма. Каже да је Мур „оставио . . . за собом оријенталну причу у стиху *Лала Рук* . . . , приличан број стихова незнатне књижевне вредности и мањи број успелих, у његово време популарних *Ирских мелодија* . . ."[20] У антологијски избор она укључује и преводи Мурову песму „At the Mid Hour of Night" (Ја хрлим кад засузе звезде).[21]

Као што се види, иако га не сматрају значајним песником енглеског романтизма, наши историчари књижевности и антологичари не заобилазе Мура. У својој обимној студији *Енглеска књижевност у Срба у XVIII и XIX веку*[22] Снежана Кићовић-Пејаковић констатује да је код нас у XIX веку било 41 превода Бајронових, 10 Мурових, 2 Шелијеве песме, док остали песници романтичари, Китс, Вордсворт и Колриџ нису превођени у XIX веку. Ово казује да је Мур код нас био познат и доста превођен страни песник. Није,

---

[13] *Ibid.*, стр. 1068. „Here, also, the poet's talent remains striking, and was even more so with his contemporaries".

[14] *Ibid.*, „Lamartin and Vingy, in particular, among the French Romanticists, bear witness to the influence exercised by Moore".

[15] Dušan Puhalo, *Istorija engleske književnosti, XVII vek i romantizam, 1700—1832*. Beograd, Naučna knjiga, 1966.

[16] *Ibid.*, стр. 206.

[17] Ivanka Kovačević, Marija Stansfield Popović, Veselin Kostić, Marija Šerbedžija, *Engleska književnost, II*. Sarajevo, Svjetlost, Beograd, Nolit, 1983.

[18] *Ibid.*, стр. 175.

[19] Ранка Куић, *Антологија енглеске романтичарске поезије*, Београд, Научна књига, 1974.

[20] *Ibid.*, стр. 46.

[21] *Ibid.*, стр. 218, 219.

[22] Снежана Кићовић-Пејаковић, *Енглеска књижевност у Срба у XVIII и XIX веку*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1973, 264.

међутим, истраживано да ли је утицао на неког од наших песника романтизма.

Снежана Кићовић-Пејаковић налази да је „Први преводилац Мурове поезије био . . . Александар В. Поповић, који је у *Вили* 1868 (15) објавио *Вечерња звона*. То је превод *Those evening bells*".[23] Међутим, у *Летопису Матице српске* објављен је 1861. године превод Мурове песме „The Minstrel Boy" под насловом „Гуслар-момче",[24] а преводилац је Лаза Костић,* што значи да је Лаза Костић први преводилац Мурове поезије у Срба. Неким ауторима овај превод Лазе Костића није остао непознат. Тако, у поменутој *Енглескоj књижевности*, у додатку „Речник писаца и анонимних дела" стоји: „Мур је доста превођен код нас. Први је превод објавио Лаза Костић."[25]

Песму „The Minstrel Boy" превео је, поред Лазе Костића, у XIX веку и Илија Белеслијин. Његов је превод, под насловом „Минсорел", објављен у часопису *Зора* 1897. године и на њега указује Снежана Кићовић-Пејаковић.[26]

II

Мурова песма „The Minstrel Boy" не издваја се неким својим посебним квалитетима а ипак је, у прошлом веку, у размаку од тридесетак година, два пута преведена на наш језик. Разлог за превођење ове Мурове песме могао би бити њена тематика, то јест, тема велике љубави према домовини и жртвовање за њу. Основна ситуација је, укратко, да млади певач „минстрел" полази у рат за своју домовину. Осим оружја, он у бој носи и своју харфу. Смртно рањен у борби не дозвољава да харфа падне у руке непријатељу већ је сам уништава. Песма је стављена у контекст Ирске и у једно неодређено доба у прошлости. Већ из овог се могу назрети аналогије између тематике и ситуације Мурове песме и тема и ситуација из наше народне поезије и песничких обрада ових тема у XIX веку: љубав према домовини, борба за њену слободу и давање живота за њу. Могу се наћи и паралеле у споју лика ратника и певача у Мажуранићевом спеву *Смрт Смаил-аге Ченгића*. Постоје и аналогије у мотивима као што је мотив ратниковог уништавања опреме. Мада је овде ратник и певач, па је део његове опреме харфа, ипак би се нашле аналогије са уништавањем оружја у нашим народним песмама као, на пример, у песми „Смрт војводе Пријезде". Све је ово могло Мурову песму нашим песницима и нашем читаоцу учинити разумљивом и блиском без додатних тумачења.

---

[23] *Ibid.*, стр. 258.

[24] „Гуслар-момче", *Летопис Матице српске*, књ. 104, 1861, 2.

* Аутор се захваљује проф. Владимиру Отовићу што јој је скренуо пажњу на овај превод и тиме подстакао да напише овај рад.

[25] *Engleska književnost*, стр. 342.

[26] Кићовић-Пејаковић, стр. 260—261.

Било би занимљиво проучити значај Мура у енглеском контексту тога доба, те у нашем културном контексту у доба његовог превођења код нас, и онда извести закључак о природи енглеског и нашег романтизма.

У додатку овога рада се налази текст Мурове песме на енглеском, прозни превод, као и текстови Лазе Костића и Илије Белеслијина.

Преводилачки проблеми Лазе Костића и Илије Белеслијина и начин на који су их решавали видљиви су већ од превода наслова Мурове песме. Белеслијин се одлучује да наслов песме преведе као „минсорел".[27] Овим указује на страни национални контекст песме.

Док Белеслијин настоји да у преводу задржи национална обележја оригинала, Лаза Костић се, што се јасно види из наслова његовог превода, одлучује за решење којим ће песму адаптирати према своме националном контексту: „гуслар-момче". Он и не покушава да пренесе ирски контекст или да укаже на њега, него посрбљава „минстрела" у гуслара, али осећа и значај речи „boy" у наслову, те додаје „момче" у преводу. Адаптирање младог ирског „минстрела" у младог гуслара-ратника доследно је спроведено. (Костић је ову синтагму „гуслар-момче" употребио и две године раније (1859) у својој песми *Иза сна:* „Гуслар-момче санак снило . . ."). „Гуслар-момче" уместо харфе на леђима има гусле које „му ките јуначку груд"; очев мач младог „минстрела" је „очева ђорда" младог гуслара; он се бори са „душманима", а у самртном часу уместо да кида жице харфе, „гусле му разби последњи мао".

Мада при превођењу националних обележја оригинала Костић и Белеслијин имају супротне приступе, у препеву стиха Мурове песме и један и други се труде да задрже спољашња формална обележја оригинала. Оба препева имају по две строфе од осам стихова са наизменичном римом, као и Муров оригинал.

Анализа стиха оригинала и два препева, а затим њихово поређење, далеко је теже од поређења њихове спољашње форме. Принципи версификације наше и енглеске поезије разликују се. Метар енглеског стиха утврђује се на основу наглашених и ненаглашених слогова, а при томе је најважнији број наглашених слогова. Енглески стих је тонско-силабички за разлику од силабичко-тонског стиха наше поезије. Енглеска версификација дужину стиха рачуна према броју стопа (а носилац стопе је наглашени слог), док се код нас дужина стиха рачуна према броју слогова.

Стих Мурове песме је углавном у јампској стопи, што значи да су нагласци на парним слоговима. Има, међутим, и одступања: у првом стиху, „to the war", у другом стиху, „in the ranks", у трећем стиху „he has girded", у виду два ненаглашена и једног наглашеног слога. На неколико места има додатних ненаглашених слогова на крају стиха: у тринаестом стиху, „shall sully thee", и у шеснаестом стиху, „in slavery". Највећа су одступања на оних неколико места где има низ наглашених слогова: у четвртом стиху, „harp slung" и у петом „song! 'said", али су ипак у оквиру укупног броја наглашених слогова у стиху. Сва ова одступања су, вероватно, због мелодије

---

[27] Реч „минсорел" стављена је под знаке навода због тога што је у томе облику она непозната у нашем језику. У нашим лексиконима и речницима страних речи и израза (*Свезнање*, Клаић, Вујаклија) средњовековни путујући певач, свирач и песник у Француској и Енглеској појављује се под одредницом *менестрал* и *минстрел*. У *Речнику српскохрватског и народног језика* (издање САНУ) налазе се и одредница *менестрел* и *минстрел*. За ову последњу даје се пример из Пупиновог дела *Од пашњака до наученьака* „Имао [је] необично јако памћење и изванредан приповедачки дар, а говорио је као гуслар, српски минстрел".

на коју је ова, као и остале песме у збирци *Ирске мелодије*, требало да се пева. Јер, како примећује Ранка Куић, ове песме „добијају пуну вредност тек онда када их, уз назначену мелодију, отпева умилан глас".[28]

Непарни стихови Мурове песме имају, углавном, по четири јампске стопе, те су по дужини и енглеском начину рачунања дужине, тетраметри, док парни стихови имају, углавном, три јампске стопе, те су триметри. Уз спољашња формална обележја и врсту стопе, ово указује да је Мурова песма варијација енглеске баладне строфе (ballad stanza). То је строфа од четири стиха, у којој су непарни стихови — јампски тетраметри, а парни стихови — јампски триметри. Рима може бити наизменична *a, b, a, b*, или *a, b, c, b*. Енид Хамер (Enid Hamer), стручњак за метрику енглеске поезије, налази варијације баладне строфе које имају шест па и осам стихова у строфи, али уз карактеристичну шему дужине стиха.[29] Баладна строфа је стара, „народна" форма у енглеској поезији, која је у доба романтизма у Енглеској често била коришћена и варирана у уметничкој поезији.[30]

За препев Мурове песме Костић узима стих народног лирског десетерца, са схемом 3+2 // 3+2. Акценти су у овим стиховима распоређени симетрично: на првом, односно другом и четвртом слогу у оба полустиха, то јест, најистакнутији су 1 (2), 4, 6. и 9. слог. То је ритмичка варијанта лирског народног десетерца коју Жарко Ружић наводи као прву варијанту тога стиха, у којој су акценти симетрично распоређени у првом и у другом полустиху и у којој је Лаза Костић испевао и своју „лабудову песму" *Santa Maria della Salute*.[31]

Као и Костић, и Белеслијин за свој препев узима стих који је типолошки силабичко-тонски. Метричка стопа Белеслијиновог препева је скоро чист јамб. Нагласци падају на парне слогове: други, четврти, шести и осми слог су изразито наглашени. Употреба јампске стопе у препеву показује Белеслијиново осећање за ритам оригинала и жељу да га доследно пренесе. Колику је важност придавао сваком елементу стиха оригинала види се и из дужине стиха Белеслијиновог препева. Препев је у комбинованом размеру, тј. у правилном смењивању једног дужег и једног краћег стиха. То подсећа,

---

[28] Ранка Куић, стр. 46.

[29] Enid Hamer, *The Metres of English Poetry*. London, Methuen & Co., Ltd., 1969, стр. 172—175.

[30] Вордсворт и Колриц су у име све форме унели у назив своје заједничке збирке песама *Лирске баладе* (Lyrical Ballads). У тој су збирци многе песме заправо и написане баладном строфом или варијацијом на њу. Колриц је своју значајну дужу песму „Песма старога морнара" (The Rime of the Ancient Mariner) написао варијацијом на баладну строфу; Вордсворт свој циклус песама о трагичној судбини љубави према девојци Луси (Lucy Poems). Баладном строфом је написана и Китсова чувена песма „Лепа дама без милости" (La Belle Dame Sans Merci). Како је појам баладе везан за старо народно стваралаштво и у Колрицовој и у Китсовој уметничкој обради баладне строфе, садржај је стављен у неодређену прошлост а језик нешто архаизован.

[31] Жарко Ружић, „Заблуде о српском јамбу и метричко-ритмичка структура драмских стихова Лазе Костића", *Зборник историје књижевности* Српске академије наука и уметности, књига 6, 1968, стр. 17—18.

као и код Костића, на покушај да се пренесе алтернативна дужина стиха оригинала, с тим што је стих Белеслијиновог препева ближи тетраметру и триметру баладне строфе код Мура него Костићев. Споља гледано, стих препева личи на алтернативно комбиновање осмерца и седмерца у коме се правилно смењују стихови различитих структура. Детаљна анализа показује да је то само делимично тачно. Осмерац је асиметричног типа, дакле, 5 + 3, који је иначе ређи у нашој поезији (ређи у односу на симетрични осмерац у народној поезији), али је стих на који Жарко Ружић, позивајући се на Јована Суботића и С. Матића, скреће пажњу као на „несиметрични народни осмерац са јампским распоредом акцената".[32]

Ова анализа стиха Белеслијиновог препева, у односу на стих Муровог оригинала, открива чињенице које су у супортности са закључком Снежане Кићовић-Пејаковић. Мада и она констатује да је у препеву, у односу на оригинал, „Форма иста — две строфе по осам стихова са наизменичном римом", ипак тврди да је „стих препева много краћи".[33] Стих Белеслијиновог препева може се, наоко, заиста учинити краћим од стиха оригинала, као што се стих Костићевог препева може, наоко, учинити исте дужине као и стих оригинала. То је, ипак, импресионистички закључак, јер, анализа метрике показује да Белеслијин преноси, што је средствима наше поезије ближе могуће, „баладну строфу" Мурове песме.

Да је потребно не само доследно пренети облик, него и његове конотативне ефекте, показује се, на свој начин, и у превођењу садржине Мурове песме. Када добро схвати и протумачи оригинал, преводилац се налази пред алтернативним избором. Да ли очувати денотативно значење оригинала, или, што је код поезије нарочито важно, очувати и пренети конотативно значење оригинала. Преводиочев циљ назире се из његовог преводилачког поступка.

У првом стиху превода Мурове песме Костић додаје израз „душмани плаше" кога нема у оригиналу. Ко је пошао у рат у преводу се сазнаје из наслова, а не из првог стиха као код Мура. Други стих Мурове песме „In the ranks of death you'll find him", Костић преводи као „кроз атар смрти иде му пут". У петом стиху, уместо „said the warrior-bard", фразе која код Мура означава говорника речи „Land of song", Костић има фразу „светилиште моје", без ознаке говорника. Редослед седмог и осмог стиха Муровог оригинала је обрнут у Костићевом преводу. Седми стих, „One sword, at least, thy rights shall guard", Костић преводи као „Једне ће груди за тебе мрет". Тако је један мач који ће штитити земљу постао једне груди, али је у преводу задржана стилска фигура метонимије и основни смисао жртвовања за земљу. У десетом стиху „Could not bring his proud soul under" преведено је као „Не мога душу да му посече". У дванаестом стиху уз Муров прости увод за речи минстрела „And said", Костић додаје „последњим даом". Уместо Мурових стихова тринаест и четрнаест „No chains shall sully thee / Thou soul of love and bravery" [Окови те окаљати неће / Ти душо љубави и храбро-

---

[32] Жарко Ружић, стр. 23—24.
[33] Кићовић-Пејаковић, стр. 261.

стиl,* код Костића налазимо стихове „Душо слободе, јуначки друже, / Поносе слободном добу". У последњем стиху Мурове песме имамо речи „They shall never sound in slavery" које минстрел говори о песми/звуцима своје харфе, а код Костића имамо речи упућене инструменту „Ти никад нећеш певати робу".

Ово упоређивање Мурове песме и Костићевог превода, осим оних места где Костић додаје елементе којих нема у оригиналу, где обрће редослед стихова, где метонимију преводи метонимијом другачијег садржаја али истог општег смисла, и где два стиха преводи сасвим слободно у односу на оригинал, открива, на више места поновљен, Костићев преводилачки поступак. Наиме, прилично доследно, Костић Мурове песничке слике преводи песничким сликама. Овај поступак показује да жели да пренесе конотативно значење оригинала, а како песничке слике творе то значење, Костић се труди да у српскохрватском нађе песничку слику еквивалентне конотације. При томе фраза Костићевог превода има, у преводу, исто семантичко језгро као и фраза оригинала. Тако, Мурову слику „in the ranks of death" [у првим редовима смрти], где је death—смрт језгро фразе, Костић преводи „Кроз атар смрти иде му пут". И једна и друга слика, оригинал и превод, сугеришу смртну опасност у којој се ратник-певач налази. Муров стих „Could not bring his proud soul under" [Није могао покорити његову поносну душу], где је soul—душа језгро фразе, Костић преводи сликом „Не мога душу да му посече". И једна и друга слика сугеришу чврстину и пркос, непобедивост душе певача-ратника упркос физичком поразу, с тим што је слика у Костићевом преводу добила додатан степен силовитости. Последњи стих оригинала „They shall never sound in slavery" [Никада неће зазвучати у ропству], где је slavery—ропство језгро фразе, преведен је сликом „Ти никад нећеш певати робу", а језгро фразе је реч роб, истог семантичког поља као и ропство из Мировог оригинала. И једна и друга слика сугеришу да би инструмент ратника-певача, уколико би пао у руке непријатеља, допао ропства. Реч је, наравно, о персонификацији инструмента. Код Костића је персонификација инструмента доследније спроведена: ратник-певач му се на самрти директно обраћа речима, а инструмент неће певати у ропству. Код Мура су речи ратника-певача о звуцима и песмама харфе, а реч „sound" не сугерише звук произведен сам од себе, већ нечијим посредством.

Као критички суд не би овде требало расправљати о „верности" или „доследности" Костићевог превода Муровом оригиналу, већ констатовати да је Костићев превод стваралачко-естетски чин који Мурову песму „ре-креира" на другом језику.

Белеслијинов превод тешко би послужио као пример таквог стваралачко-естетског чина. Овде ће детаљна анализа у суштини потврдити оцену Снежане Кићовић-Пејаковић о Белеслијиновој преводилачкој умешности: „Илија Белеслијан препевао је . . . Мурову песму . . . веома слободно, одступајући од садржине и смисла оригинала. Мурови стихови често су замењени новим, Белеслијановим (нпр. Though all the world betrays thee — кад бојни плам те пали) . . .

* У угластим заградама, прозни превод ВФ.

доста је изостављено и скраћивано, тако да је Белеслијанов покушај бледа и непотпуна слика оригинала".[34]

Кључна песничка слика са почетка песме (из другог стиха) „In the ranks of death you'll find him" изостављена је у Белеслијиновом преводу, док је додат израз „за дом" који објашњава у име чега се бори ратник-певач, податак који је у песми имплицитан. Као и Костић, и Белеслијин у преводу мења редослед неких стихова Мурового оригинала. Тако су стихови једанаест и дванаест код Мура „The harp he lov'd n'er spoke again / For he tore its chords asunder" код Белеслијина преведени обрнутим редом „јасне је струне прекино, / умукну харфа драга".

Примери Мурових стихова који су замењени Белеслијиновим бројни су, има их скоро у сваком стиху. Уместо Муровог стиха „His father's sword he has girded on" [Очев је опасао мач] код Белеслијина у другом стиху имамо „у храброј руци сева мач оштри". Уместо израза „said the warrior-bard" [рече ратник-певач] који у петом Муровом стиху уводи речи минстрела, код Белеслијина имамо „ври му глас", а уместо „the minstrel fell" [певач паде] у деветом стиху имамо „у крви певач лежи". У деветом и десетом стиху уместо „. . . but the foeman's chain / Could not bring his proud soul under" [али окови непријатеља нису могли да покоре његову горду душу] код Белеслијина имамо „но руга се борби врага". У тринаестом стиху уместо „No chains shall sully thee" [никакви окови те окаљати неће] имамо „у бесу никад . . . нек / враг те не срами худи". У четрнаестом стиху, уместо „Thou soul of love and bravery" имамо „слободи пој си вила тек". А у последњем стиху уместо „They shall never sound in slavery" имамо код Белеслијина „за роба нема буди".

Да се ово не би претворило у каталог одступања од оригинала, потребно је размотрити да ли постоји разлог за овакав Белеслијинов поступак. Јасно је да и Белеслијин, као и Костић, покушава да пренесе конотативно а не денотативно значење Муровог оригинала. Потребно је открити Белеслијинов преводилачки поступак.

У два наведена примера Мурову песничку слику Белеслијин преводи песничком сликом: „the minstrel fell" . . . „у крви певач лежи" и „The shall never sound in slavery" — „за роба нема буди". У првом случају је пренесен општи смисао оригинала да је певач смртно рањен у борби. Али док је Мурова слика драматична у својој једноставности и уздржаности, дотле је Белеслијинов превод визуелно потресан јер младић лежи у крви. У другом примеру, слично као и код Костића, фраза у преводу има језгро истог семантичког поља (slavery-ропство-роб) као и Муров оригинал. И код Белеслијина, као и код Костића, ове су речи упућене персонификованој харфи. За разлику од Мурове динамичне слике, слика у Белеслијиновом преводу је статична.

Превођење песничке слике песничком сликом ипак није доминанта Белеслијиновог преводилачког поступка. Ово показују остали примери које смо навели. Они би се могли окарактерисати као слободни у односу на оригинал и могли би послужити као аргуменат за недовољно разумевање оригинала. Међутим, осећање да ти изрази

[34] Кићовић-Пејаковић, стр. 260—261.

и фигуре звуче некако познато води нас до преводиочевог поступка. У превођењу Белеслијин се служи готовим фразама и фигурама из наше поезије, које су сличног општег смисла као и Мурови стихови. То нису „формуле" народне поезије, већ изрази и фигуре из традиционалне метафорике или песмотворачких имитација народне поезије насталих у XIX веку. Тако је Муров трећи стих „His father's sword he has girded on" постао у Белеслијиновом преводу стих „у храброј руци сева мач оштри", где је општи смисао опасивања пренесен као руковање оружјем, уз метафору карактеристичну за нашу поезију да мачеви, сабље и слично „севају". Са тим је једноставна радња из Муровог оригинала постала велика ратничка спретност у Белеслијиновом преводу. Муров тринаести стих, „No chains shall sully thee" преведен је као „У бесу никад . . . нек / враг те не срами худи", где је смисао метафоре о окаљаности пренесен као осрамоћеност, додата је жестина изразом „у бесу", као и архаична фраза о „худом врагу", то јест, опаком непријатељу. Муров девети и десети стих „but the foeman's chain / Could not bring his proud soul under" преведени су стихом „но руга се борби врага". Осим што је сажетији од оригинала у овом се Белеслијиновом стиху појављује и унутрашња рима. Готов израз о „врагу", поново архаична реч у значењу непријатељ, говори више о пркосу као изазивању непријатеља него ли о непокорности духа која је изражена у Муровом оригиналу.

О осталим примерима теже је успоставити овакав однос између смисла Мурових стихова и Белеслијинових, али да се Белеслијин служи готовим фразама и фигурама ипак је јасно уочљиво. Муров четрнаести стих „Thou soul of love and bravery" преведен је стихом „слободи пој си вила тек" у коме је од сличности између оригинала и превода остало само директно обраћање харфи. Но зато се у преводу појављује фигура о пољу вила као нечему узвишеном и лепом, а са њом се уводи и митолошки свет непримерен ирском контексту. Међу овакве примере спада и стих који је као одступање од оригинала навела Снежана Кићовић-Пејаковић „Though all the world betrays thee". Преведен је стихом „кад бојни плам те пали" у коме се налази метафора о бојном пламену, често присутна у нашој поезији и метафорици и у варијанти „ратни пожар". Наравно, то је далеко од опште издаје о којој говори Муров оригинал.

Белеслијинов преводилачки поступак је овим доказан, али се ипак поставља питање толиког броја примера у којима се не може наћи веза између смисла оригинала и смисла превода. Прва би помисао била недовољно познавање језика оригинала, поготово у његовом метафоричком/идиоматском виду. Чињеница, међутим, да је Белеслијин разумео метафоре и фигуре у стиховима „The minstrel fell", „They shall never sound in slavery", „No chains shall sully thee", а није разумео мање сложене или апстрактне (али буквално преводиве) фразе „Thou soul of love and bravery" и „Though all the world betrays thee" указује да је, вероватно, нешто друго посреди, а не недовољно познавање енглеског језика. Поготово када се у Белеслијиновој биографији у *Лексикону писаца*[35] открије да је он у свом

[35] *Лексикон писаца Југославије,* I, Матица српска, Нови Сад, 1972.

раном стваралаштву користио псеудоним „Потугин", те произилази да је он, по наводу Снежане Кићовић-Пејаковић, која не идентификује „Потугина" и Белеслијина као исту особу, преводилац још две песме Томаса Мура. За „Потугинове" преводе она каже „Обе су песме преведене у стиху, по садржини веома слободно, али с истим бројем строфа и истоветном узастопном римом. Слободан превод ипак није битније утицао на смисао текста који је у преводу, у оба случаја, сачуван. Број речи у стиху превода обично је мањи него у оригиналу, због чега је смисао осиромашен, али не и битно измењен. Песме су добро преведене".[36] Отуда би „Потугин" 1895. године боље знао енглески и имао више дара за превођење од Белеслијина 1897. и 1898. године, о чијем преводилаштву она доноси општи суд: „Очито, и поред напора, Белеслијин није имао смисла, дара, нити довољно укуса за овакав посао".[37]

Логичније је претпоставити да између Муровог „The Minstrel Boy" и Белеслијиновог „Минсорела" постоји неки посредник, то јест, да Белеслијин није песму превео са енглеског већ да се користио преводом песме на неки други језик. Који би то језик био, немогуће је дефинитивно тврдити јер не постоје Белеслијинови записи о томе. Подаци из његове биографије, међутим, усмеравају претпоставке према једном језику.

У *Лексикону писаца* се налази податак да је крајем осамдесетих година прошлог столећа Белеслијин студирао технику у Будимпешти. Тих је година, као и неколико претходних деценија, Мурова поезија често била превођена на мађарски језик. Библиографија *Ирска књижевност у преводу на мађарски језик*[38] наводи осамдесетак превода Мурових песама у времену између 1840. и 1880. године. У том је времену преведена и Мурова поема *Лала Рук*. Мура су преводили познати песници Верешмарти Михаљ (Vörösmarty Mihály), Петефи Шандор (Petöfi Sándor) и Арањ Јанош (Arany János), а белешка у поменутој библиографији каже да су њихови преводи „постали класична дела мађарске књижевности", и да се „природно, преводи Мура налазе у свим сабраним делима ова три писца."[39] Све ово несумњиво показује да је током студија Белеслијин могао Мура читати у преводу на мађарски језик и да се тим преводима могао користити за сопствене преводе.

Познати мађарски преводилац Сас Карољ (Szász Károly) сачинио је, на пример, и 1872. године објавио избор песама Томаса Мура у преводу на мађарски. Препевао је дужи одломак из Мурове поеме *Лала Рук* и тридесет и три Мурове краће песме, од којих је деветнаест из збирке *Ирске мелодије*.[40] Међу њима су песме „As a Beam o'er the Face of the Waters May Glow" (Mint a tó síma tükrén . . .), „Rich and Rare Were the Gems She Wore" (Viselt magán szép . . .) које

---

[36] Кићовић-Пејаковић, стр. 259.

[37] *Ibid.*, стр. 261.

[38] *Irish Literature in Hungarian Translation*, Hungarian P. E. N. Club, Budapest, 1971, стр. 22—33.

[39] „became classic pieces of Hungarian literature", „in all the Complete Works . . . edition (sic!) of these three writers the Moore translations were naturally published . . .", стр. 24.

[40] Szász Károly, *Müforditasai*, Kiadja Rath Mor, Budapest, 1873.

је и Белеслијин превео под псеудонимом „Потугин" и дао им наслов „Ко што поврх реке" и „Иркиња".[41] Само би детаљно поређење Мурового оригинала и препева Сас Кароља и Белеслијина поуздано показало да је Белеслијин преводио са мађарског. Ипак, већ и сама чињеница да од великог броја *Ирских мелодија* и један и други преводе исте песме сугерише ближу везу између ова два преводиоца.

У другој половини прошлог столећа Мурова песма „The Minstrel Boy" је два пута преведена на мађарски. Око 1850. године Арањ Јанош је превео другу строфу Мурове песме и дао препеву наслов „A dalnok elhullt . . .".[42] Песму је у целини 1868. године превео познати прозни писац Абрањи Корнел (Abrányi Kornél). Наслов тог препева је „A dalnok".[43] Анализа Абрањијевог и Белеслијиновог препева би показала да ли се Белеслијин користио препевом на мађарски. У случају потврдног одговора показала би и димензија утицаја мађарског препева и можда објаснила нека места где постоји раскорак између смисла оригинала и Белеслијиновог препева.

Таква би анализа, ипак, била део једног другог рада који би такође размотрио могућност да се Белеслијин користио препевима Саса Кароља. Тај би се рад позабавио и проблемом да ли је оних неколико примерака *Ирских мелодија* у оригиналу за које Снежана Кићовић-Пејаковић претпоставља да је „крајем деведесетих година кружило међу младим школованим људима",[44] можда било неколико примерака превода Мура на мађарски. То јест, да ли су и преводи Милана Симића-Бранивоја и Н. Весина такође са мађарског. Сва ова разматрања била би у овом раду дигресија и не би изменила суд о Белеслијиновом преводилачком поступку у „Минсорелу".

Уместо суда о квалитету Белеслијиновог препева, који се сам казује из анализе, потребно је констатовати да је Белеслијина управо његов поступак, који је у препев заједно са готовим фразама и устаљеним фигурама унео и један други контекст и митолошки свет, као и архаизме, онемогућио да боље преведе Мурову песму. Потребно је, такође, приметити да је тај поступак, с обзиром на адаптацију коју врши на језичкомисаоном плану, у потпуној супротности са доследним преношењем специфичних националних обележја садржаја и метричке форме оригинала.

III

Анализа Белеслијиновог и Костићевог превода Мурове песме „The Minstrel Boy" показала је, дакле, с једне стране, да Белеслијин највероватније није преводио са енглеског, и, с друге стране, да Костић највероватније јесте. Потпуна различитост два превода показује да су настали независно један од другог. Ово је важно јер би се на основу година настанка једног и другог превода могло учинити да је Белеслијинов превод прерада Костићевог.

---

[41] Идентификација „Потугинових" и Белеслијинових превода и наслова Мурових оригинала према Кићовић-Пејаковић, стр. 260—261.

[42] *Irish Literature in Hungarian Translation*, стр. 27.

[43] *Ibid.*, стр. 26.

[44] Кићовић-Пејаковић, стр. 259.

Анализа покреће, у општем закључку, и нека теоријска питања о критици и вредновању превода. Као прво намеће се проблем верности оригиналу и одступање од оригинала као основни критеријуми за критику и вредновање превода. Како се и оригинал и превод састоје од више различитих нивоа, верности или одступања може бити од нивоа до нивоа, и то различито. Тако је, на пример, код Костића посрбљавање ирских националних обележја оригинала одступање, а доследност спољашњој метричкој форми, приближност стиху и доследност идејној садржини Мурове песме верност оригиналу. Код Белеслијина, пак, доследност ирској националној особености, а посебно спољашњој метричкој форми и стиху Мурове песме, верност је оригиналу, док идејна садржина препева знатно одступа од оригинала.

Вредносни суд о преводу се доноси на основу критичког проучавања превода, али се поставља питање за чим се трага и којим средствима. Ако критика превода није плодотворна као разматрање питања верности или одступања превода од оригинала, није ни плодотворна као анализа преводиочевих грешака, како се још увек често практикује. Потребно је да критика превода књижевних текстова обухвати, у преводу као и у књижевној анализи оригинала, све оне аспекте (језички, књижевни, естетски) који чине књижевно дело и предмет су књижевне критике. За коментарисање, у недостатку посебних средстава, потребно је да се критика превода користи, као и књижевна критика, појмовима теорије и историје књижевности, стилистике и лингвистике. Критика превода мора да нађе начина да се позабави и посебним односом који се успоставља између текста оригинала и текста превода (који би се могао назвати њихова интертекстуалност), као и утицајем преводиоца на процес превођења и на структуру текста превода. Критика превођења је, мада то парадоксално звучи, када се има на уму обимност литературе о превођењу, ипак још увек недовољно теоријски постављена. Теоријски радови о превођењу крећу се од питања лингвистичких проблема превођења,[45] класификације типова превођења,[46] постављања теоријских основа за машинско превођење,[47] до разрада општих и посебних теорија превођења,[48] док, истовремено, записи о пракси превођења садрже много фактичког материјала без довољно теоријских поставки.[49] Проблем је, како то примећује Јиржи Леви, који покушава да размотри мноштво сметњи теоријског и практичног карактера на које наилази критика превођења, у томе да „Критика превођења и анализа теоријских проблема тога типа литературе обавезно полазе од одређене предоџбе — какав превод *треба* да буде. Та представа не

---

[45] J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation, An Essay in Applied Linguistics,* London, Oxford University Press, 1965.

[46] R. Jakobson, „On Linguistic Aspects of Translation". У књизи Reuben A. Brower, уред. *On Translation,* New York, Oxford University Press, 1966.

[47] Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translation,* Leiden, 1964.

[48] Видети литературу у раду Ранка Бугарског, „Теорија превођења као научна дисциплина". У књизи *Теорија и поетика превођења,* Београд, Просвета, 1981.

[49] Видети радове у рубрици „Преводиочева фуснота" у зборницима радова *Копча* са скупова *Преводилачке споне.*

проистиче из саме суштине превођења, како би то хтјели многи аутори теоријских радова, већ представља манифестацију промењивог и историјски условљенога филозофског назора. Научна анализа само помаже да се прецизира — каквим се конкретним начинима може постићи тај априорно изабрани циљ."[50] Разматрање преводиочевог поступка којим се постиже одређени естетски циљ, као што је учињено у овом раду, представља покушај критике превођења у том смислу.

ДОДАТАК:

THE MINSTREL BOY

The Minstrel Boy to the war is gone
In the ranks of death you'll find him;
His father's sword he has girded on,
And his wild harp slung behind him. —
'Land of song!' said the warrior-bard,
'Though all the world betrays thee,
One sword, at least, thy rights shall guard,
One faithful harp shall praise thee!'

The Minstrel fell! — but the foeman's chain
Could not bring his proud soul under;
The harp he lov'd ne'er spoke again,
For he tore its chords asunder;
And said, 'No chains shall sully thee,
Thou soul of love and bravery!
Thy songs were made for the pure and free,
They shall never sound in slavery.'

Thomas Moore, *Poetical Works of Thomas Moore.*
Oxford, Oxford University Press, 1929, стр. 203.

МЛАДИ МИНСТРЕЛ

Млади је минстрел пошао у рат, у првим ћете га редовима смрти наћи; очев је опасао мач, пусту харфу пребацио на леђа. — „Земљо песме!" рече ратник певач, „Макар те издао цео свет, *један* ће мач твоја права штитити, *једна* те верна харфа хвалити!"

Минстрел паде! — Али окови непријатеља не заробише његову горду душу; вољена му харфа више никада није проговорила, покидао јој је струне све; говорећи, „Никакви те окови окаљати неће, ти душо љубави и храбрости! Твоје су песме за чисте и слободне, никада неће зазвучати у ропству."

---

[50] Jirži Levi, стр. 18—19. Видети такође и разматрања проблема критике процеса превођења и његовог исхода у раду Николе Бертолина, „О критици превода поетских дела", у књизи *Теорија и поетика превођења.*

ГУСЛАР-МОМЧЕ

(Moor, Minstrel-Boy.)

У рат је пошо, душмани плаше,
Кроз атар смрти иде му пут,
Очину борду о бедро паше,
Гусле муките јуначку груд.
„Земљо песама, светилиште моје,
Нек те цео изневери свет,
Једне ће гусле да те опоје,
Једне ће груди за тебе мрет!"

Гуслар је пао. Ал' душман зао
Не мога душу да му посече,
Гусле му разби последњи мао.
Последњим даом рече:
„Душо слободе, јуначки друже,
Поносе слободном добу,
Тебе су чуле чистије душе,
Ти никад нећеш певати робу!"

Прев. Лаза Костић

Летопис Матице српске, 1861, књ. 104, стр. 117—8

МИНСОРЕЛ

(Из „Ирских мелодија" Томе Мура)

За дом у борбу минсорел гре,
у храброј руци сева
мач оштри, да душмана тре,
на леђи харфа снева.
„О, земљо песме", ври му глас,
„кад бојни плам те пали,
у борби ј е д а н мач ти спас,
ј е д н а те харфа хвали".

У крви певач лежи, но
руга се борби врага,
јасне је струне прекинô,
умукну харфа драга.
„У бесу никад", збори, „нек
враг те не срами худи,
с л о б о д и пој си вила тек,
за роба нема буди!"

Прев. Илија Белеслијин

Зора, 1897, бр. 1, стр. 6

ѦНДРѠПОПѦ́ДІЯ — ЧЄЛОВѢ́КОСТРѦСТІЄ

О ЈЕДНОМ РЕТКОМ ТЕРМИНУ ИЗ РЕТОРИКЕ

Војислав Јелић

Међу реторским терминима забележеним у Мразовићевом *Руководству к славенскому красноречију* налазимо и овај: ѦНДРѠПОПѦ́ДІЯ — ЧЕЛОВѢ́КОСТРѦСТІЄ. Према Мразовићу то је један од видова *метафоре*, поред *алегорије* и *катахрезе*. А метафору наш аутор, како је познато, убраја међу тропе. Кад одређује појам ‚антропопатија' — ‚човјекострастије', Мразовић казује да је то пренесени облик казивања остварен када на Бога примењујемо одредбе које су својствене човеку; тако *Свето писмо*, наставља Мразовић, казује да Бог чује, види, љути се, ревнује и сл. Ево и тачнога навода дефиниције:

Ѧндрѡпопаѳ́ѣа, (Человѣкострастіе) когда ѡ Бозѣ и егѡ свойствахъ человѣкоподобно вѣщаемъ, или человѣческіѧ страсти емѹ приписуемъ: Сице во свѧщенномъ писаніи глаголется, ѩко Богъ слышитъ, видитъ, негодуетъ, гнѣвается, ревнуетъ, ненавидитъ и пр.[1]

Овај термин привлачи нашу посебну пажњу већ по томе што га, међу нашим ауторима, бележи само Мразовић. Не наводе га и не преузимају ни доцнији аутори реторских приручника — Јован Стерија Поповић и Борђе Малетић. А не налазимо га ни у старијим руским реторикама — Ломоносовљевој, на пример. Напокон, иако је термин грчки, па бисмо очекивали да потиче из општег фонда старогрчких реторских термина, њега не бележи ни Хајнрих Лаусберг у своме скорашњем и обухватном *Приручнику за литерарну реторику* (H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960). Ово помињемо стога што Лаусберг, како је познато, доноси у своме *Приручнику* готово целокупну античку реторску терминологију — грчку и латинску.

Питање би, дакле, било у овоме: од наших раних реторичара једино Мразовић наводи грчки термин ‚антропопатија' и његов превод ‚човјекострастије', док овај не налазимо ни у прегледима античке реторске терминологије, нити пак његов превод у најобимнијој и најутицајнијој руској реторици из XVIII века. Стога морамо овде кренути у трагање за пореклом овога примарно грчкога термина. Указаћемо најпре на нека сведочанства античких аутора, а

[1] Аврам Мразовић, *Руководство к славенскому красноречију*, Будим, 1821, стр. 137.

потом и на она хришћанских писаца која бележе овај термин, како у реторском, тако и у теолошком значењу.

Разлог што Лаусбергов веома исцрпни *Приручник* не доноси грчки реторски термин ἀνθρωποπάθεια, биће да је у следећем: он се, колико сам могао да утврдим, јавља у античким реторским списима само једном, а код аутора познога датума, и не у виду именичког термина. Једина античка потврда о његовој реторској употреби налази се код Хермогена из Тарса у Киликији, ретора из II века н. е. У спису Περὶ ἰδεῶν он користи прилошки обрт ἀνθρωποπαθῶς λεγόμενα — оно што је ‚човјекострастно' речено, при чему мисли на начин казивања када се митским боговима, Зевсу, Крону, титанима и гигантима приписују људске особине (Μάλιστα δὲ ποιήσεως ἴδια αἵ τε μυθικαὶ ἔννοιαι πᾶσαι, οἷον τὰ περὶ Κρόνου καὶ Τιτάνων καὶ ἔτι Γιγάντων καὶ Διὸς αὐτοῦ καὶ τῶν ἄλλων θεῶν ἀνθρωποπαθῶς λεγόμενα, ὡς ἐγένετο καὶ ὅσα ἔπραξαν ἢ πράττουσιν αὐτοί τε πρὸς ἑαυτοὺς καὶ πρὸς ἀνθρώπους, καὶ ἔρωτες αὐτῶν καὶ πόλεμοι καὶ φιλίαι καὶ γοναὶ καὶ τροφαὶ καὶ ὅσα τοιαῦτα.[2]

Могло би се, дакле, рећи да нам је код Хермогена појам ἀνθρωποπάθεια документован изоловано, а као редак или, у античкој реторици, слабо употребљаван термин. Очигледно је, међутим, једно. Тај се реторски појам тиче области преносног казивања која има не малога значаја у филозофско-теолошким текстовима. Јер, критика антропоморфистичког поимања божанстава јавила се у старогрчкој филозофији као непосредна реакција на хомерске приказе богова, и то већ веома рано (Ксенофан из Колофона, VI век ст. е.). А то ће рећи, јавила се у непосредном додиру са интерпретацијом текстова и размишљањима о стварној и преносној употреби речи. Ова пак проблематика била је у првим вековима наше ере не само подједнако, него још и више актуална у кругу ранохришћанске теолошке литературе. У овоме кругу, посебно у делима црквених отаца, налазимо сада и именицу ἀνθρωποπάθεια, придев ἀνθρωποπαθής и прилог ἀνθρωποπαθῶς, у употреби честој и са развијеном лепезом значења. Именица ἀνθρωποπάθεια још увек је сразмерно ретка, а означава код Јевсевија ‚подложност' људским афектима (πάθος — affectus), и то када је реч о паганским божанствима. И придев ἀνθρωποπαθής има исто значење и исту примену, али се онда јавља и специјализовано, у теолошкој терминологији, тамо где се мисли на Христова страдања (πάθος — passio). Напокон, прилог ἀνθρωποπαθῶς употребљен је код црквених отаца, такође у вези са Христом, када је реч о томе како Христос често говори ‚као човек'. Но, међу сведочанствима о употреби овога прилога у ранохришћанској књижевности, налазимо и такво које се тиче антропоморфистичког начина казивања у коме се људске одлике и особине преносе на божанство.[3]

---

[2] *Rhetores Graeci, Hermogenis opera,* ed. Hugo Rabe, vol. VI, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1913, *Περὶ ἰδεῶν*, B, 10.

Rhetores Graeci, ed. Christianus Walz, vol. III, (Reproductio phototypica editionis 1832—1836), Otto Zeller, Osnabrück, 1968, стр. 376.

[3] *A Patristic Greek Lexicon,* edited by G. W. H. Lampe, D. D. Oxford, 1976, (1961), стр. 140.

У своме реторском значењу овај термин јавља се, дакле, у списима црквених отаца. Разуме се да сада његова ‚реторска' употреба стоји у служби тумачења *Светог писма* и разних хришћанских учења. Указаћемо на нека места у списима црквених отаца која сведоче о таквој функцији поменутог термина. Ево како Атанасије Александријски, у спису *De sancta Trinitate dialogus I*, објашњава вредност антропоморфног у говору о божанству: Ἐπὶ Θεοῦ ὅταν λέγωνται μέλη ἢ μέρη, ἀνθρωποπαθῶς μὲν λέγονται, θεοπρεπῶς δὲ νοοῦνται.[4] Богу се, дакле, приписују људске особине, делови тела на пример, али само у преносном смислу. Антропоморфистичко схватање и представљање божанства било је развијено већ у *Старом завету*. Бог се, на пример, одмара после стварања света, он се љути и показује још неке особине својствене људској природи. Напоредо се, међутим, развијао и други ток мисли. Према томе схватању антропоморфизам се одбацује већ самим тим што је човек створен према слици божјој, а не обрнуто.[5]

Како смо до сада видели, термин ἀνθρωποπάθεια, са својим придевским и прилошким корелатима, односи се на приписивање људских особина или митским боговима (Хермоген), или пак хришћанском Богу (Атанасије Александријски). Сведочанстава има још и за једно и за друго, али само код црквених отаца. Указаћемо на нека занимљивија. Горе наведени пример из Атанасија Александријског могао би да нас заведе на погрешан закључак да хришћански писци користе речени термин само онда када људске особине приписују Богу. Напротив. У својим списима они се често позивају на хомерске описе митских божанстава (Аполона, Деметре, Посејдона, Афродите), у којима су овима приписане људске страсти и патње. На пример, код Климента Александријског читамо: „Τούτοις οὖν εἰκότως ἕπεται, τοὺς ἐρωτικοὺς ὑμῶν καὶ παθητικοὺς τούτους θεοὺς ἀνθρωποπαθεῖς ἐκ παντὸς εἰσάγειν τρόπου."[6]

Када Климент Александријски говори како је Хомер богове показивао са људским цртама, то је, очигледно, наставак и далеки одјек оне почетне критике антропоморфизма у опису хомерских богова, чији је зачетник Ксенофан из Колофона. Затвара се овим сведочанством круг који показује да је ‚антропопатија' термин из паганске и хришћанске античке традиције и да је двоструког набоја: филозофско-теолошког и реторско-стилистичког. Са друге стране,

---

[4] Athanasius Alexandrinus, *De sancta Trinitate dialogus* I, PG (M), 28, 1125. B.

[5] Хришћанство допушта у извесном, рекли бисмо готово преокренутом, смислу антропоморфизам само утолико уколико је човек створен по слици божјој, тј. уколико људски дух води порекло из божанског логоса. Оваква формулација разрађена је у Јов. јев. 4, 24 и у Беседи на Ареопагу (Дела ап. 17) угледањем на сличне поставке у античким делима (Арат, *Phainomena* 5, Клеант, *Химна Зевсу* 4) τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν.

[6] Clemens Alexandrinus, *Protrepticus sive cohortatio ad gentes*, PG (M), 8, 113 B. Није, даље, редак случај да хришћански писци помињу не само Хомера, већ и друге античке ауторе који боговима приписују људске особине и афекте (Епикур, Еурипид, Менандар). Καὶ τὸ παραδοξότατον, Ὅμηρος γινώσκειν φαίσεται τὸ Θεῖον, ὁ ἀνθρωποπαθεῖς εἰσάγων τοὺς θεούς. ὃν οὐδ' οὕτως αἰδεῖται. Ἐπίκουρος φησὶ γοῦν.

Clemens Alexandrinus, *Stromatum lib.* V, PG (M), 9, 173 B. Види такође: Justinus Martyr, Philosophus, *Liber de monarchia dei*, PG (M), 6, 323—325.

неки хришћански писци, као и горе поменути Атанасије Александријски, овај термин употребљавају када се људске особине приписују Богу. Тако поступа и Ориген: „Ἐπεὶ δὲ μετὰ ταῦτα μὴ νοήσας τὰς περὶ Θεοῦ ὡς ἀνθρωποπαθοῦς ἐν ταῖς Γραφαῖς λέξεις διασύρει ὁ Κέλσος, ἐν αἷς ὀργῆς λέγονται κατὰ τῶν ἀσεβῶν φωναὶ, καὶ ἀπειλαὶ κατὰ τῶν ἡμαρτηκότων. λεκτέον, ὅτι, ὥσπερ ἡμεῖς, τοῖς κομιδῇ νηπίοις διαλεγόμενοι, οὐ τοῦ ἑαυτῶν ἐν τῷ λέγειν στοχαζόμεθα δυνατοῦ, ἀλλ' ἁρμοζόμενοι πρὸς τὸ ἀσθενὲς τῶν ὑποκειμένων, φαμὲν ταῦτα, ἀλλὰ καὶ ποιοῦμεν ἅ φαίνεται ἡμῖν χρήσιμα εἰς τὴν τῶν παίδων, ὡς παίδων, ἐπιστροφὴν καὶ διόρθοσιν, οὕτως ἔοικεν ὁ τοῦ Θεοῦ Λόγος ᾠκονομηκέναι τὰ ἀναγεγραμμένα, μετρήσας τῇ δυνάμει τῶν ἀκουόντων καὶ τῷ πρὸς αὐτοὺς χρησίμῳ τὸ ἐν τῇ ἀπαγγελίᾳ πρέπον."[7] Ориген, дакле, објашњава антропоморфистички поступак који је основица преноса значења у ‚антропопатији' као неку врсту педагошког прилагођавања израза *Светога писма* слабим духовним моћима човековим. Исти аутор у *Коментару за Јованово јеванђеље* истиче да је начин говора у *Библији* такав да се и Богу и Христу, преносно, приписује ‚,антропопатија': „Νοουμένων γὰρ ἐκ προσώπου τῶν ἐκβληθέντων καὶ ἀναλωθέντων δυνάμεων λέγεσθαι, ἀκόλουθόν ἐστι κατ' αὐτὸν καὶ τό. (Ἔδωκαν εἰς τὸ βρῶμά μου χολήν) καὶ ἀπ' ἐκείνων λέγεσθαι, ἐν τῷ αὐτῷ ἀναγεγραμμένον ψαλμῷ. ἀλλ' ὡς εἰκὸς ἐτάραξεν αὐτὸν τό. καταφάγεταί με, ὡς μὴ δυνάμενον ὑπὸ Χριστοῦ ἀπαγγέλλεσθαι, οὐχ ὁρῶντα τὸ ἔθος τῶν ἀνθρωποπαθῶν περὶ Θεοῦ καὶ Χριστοῦ λόγων."[8]

Из свега наведеног може се закључити да је термин ἀνθρωποπάθεια настао у античкој реторици. Додуше, није забележен ни у Аристотеловој, ни у бројним доцнијим реторикама, како бисмо очекивали, већ знатно касније, тек у II веку н. е., код Хермогена. Стога се чини основаном претпоставка да термин ἀνθρωποπάθεια своју потпунију разраду и практичну примену дугује највише позноантичкој и хришћанској реторској теорији. За овде постављено питање, о пореклу Мразовићевог реторског термина ѧнꙋрωпопадїа — человѣкострастїе, тиме је добивен начелан одговор. Остаје, дакле, да се утврде путеви и посредници преко којих је овај ретки појам античке реторске теорије доспео до Мразовића, и само до њега у српској реторици XIX века.

---

[7] Origenes, *Contra Celsum*, PG (M), 11, 1140 D.
[8] Origenes, *Commentarii in Joannem*, PG (M), 14, 369 B. (tomus X).

О НЕКИМ ПОЛИТИЧКО-САТИРИЧНИМ ПЕСМАМА ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

Póth István

Многе, не само Змајеве, политичко-сатиричне песме после извесног времена постају нејасне, тешко схватљиве. Већ је мађарски песник Ференц Келчеи (Kölcsey, 1790—1838) писао: „Нема међу писцима ниједне скупине која ван свога времена и ван своје нације постаје толико нејасном, као што су аутори сатира."[1] Читаоци након неколико деценија слабо ће се или баш никако сећати догађаја који су подстакли песника на реаговање песмом те ни изнесене алузије неће бити лако разумљиве. То је у великој мери и случај са многим Змајевим стиховима, будући да је он њима реаговао на политичка и друштвена збивања у Србији, Угарској, Хрватској, а понекад и на догађаје веће удаљености. Потешкоћу чини понекад и то да је он у своје песме уносио мађарске или немачке речи, а каткад и читаве стихове на страном језику.

У овом малом раду хтео бих указати на неке чињенице, односно алузије у покојим Змајевим политичко-сатиричним песмама које ће, вероватно, већини данашњих читалаца бити нејасне, можда и неразумљиве и које се могу растумачити ако мало боље упознамо друштвено-политичку стварност песникова времена. Змај је нпр. 1881. написао подругљиву песмицу:

ЈЕДНОМ УРЕДНИКУ

Тиса вода хладна
Нашла себи жедна сина,
Макар да је Тиса *вода,*
Ипак теби даје — вина.

(*Стармали* 1881, бр. 20)

За објашњење ове песме треба само знати да је од 1875. до 1890. министар председник будимпештанске владе био Калман Тиса (Tisza Kálmán) који је успео да придобије неке српске новинаре да у својим листовима, као што су били *Српски народ, Недељни лист, Наше доба,* потпомажу његову политику иако је она служила маћа-

[1] Kölcsey Ferenc: *A leányőrző. (A komikumról.)* Összes művei. Franklin Társulat. Budapest, b. g. 733.

ризацији и била противна интересима српскога народа. У горњим стиховима огледа се и песникова духовитост и подругљивост која је тако карактеристична за сатиричне песме великог српског песника. Околност да се презиме угарског министра председника и име познате реке слажу, искористио је он иначе и у другим својим песмама. — Исту идејну садржину као цитирани стихови има и једна песмица из 1882. године:

О НЕКОМ НОВИНАРУ

За некога новинара
Вele: Има *дара*
И ја велим има
И то — од Мађара.

(*Стармали* 1882, бр. 5)

Досетљиво искоришћавање игре речима често можемо срести у песниковим сличним песмама.

Змај има и таквих политичких песама које се још теже могу разумети данас. Неке од њих су сасвим неразумљиве ако нисмо темељито упућени у историјска и друштвена збивања његова времена. Таква је нпр. песма:

СРЕТНО ЈЕ ПАО

Стропошто̂ се са свога виса
Стропошто̂ се мајстор Тиса.
Он је пао са полице,
Он је пао са столице,

Али зато није
Министроват' прест'о,
У финанцији је нашо̂
Упражњено место.

Али да-л то нашој
Каси што год вреди,
Што сад место *ветра*
Вода у њој седи.

(*Стармали* 1878, бр. 9)

Да би песмица била јасна треба знати ово: због финансијских потешкоћа — у вези са окупацијом Босне и Херцеговине — дао је оставку будимпештански министар финансија Калман Сел (Kálmán Széll), а „szél" у мађарском значи ветар. Песник, изгледа, није био сасвим добро обавештен, јер министар председник Калман Тиса није био пао, него је преузео и упражњену министарску фотељу Селову. Тако је, дакле, место „ветра" дошла „вода", тј. Тиса али ова промена неће значити много доброга, вели Змај.

У вези са падом министра К. Села настала је још једна песма која је такође објављена у *Стармалом* (1878, бр. 8). То је

МИНИСТАРСКА ДЕВИЗА

„Коме није право
Тај нека се сели",
То стара девиза
Министарска вели.

Ми се нисмо одселили,
Били смо упорни,
Ми за дела ничија
Нисмо одговорни.

Ту девизу ставити,
То је посо̂ вражи,
Јер, гле, ево она сад
За министре важи.

И тако ће та девиза
Да постигне цел,
Нек се селе министри,
Међ' њима је Сел!

„Коме није право, тај нека се сели" — рекао је још 1868. г. тадашњи угарски министар унутрашњих послова Бела Венкхајм (Wenckheim Béla, 1811—1879) српској делегацији када је одбио њену молбу за новчану помоћ новосадском Српском народном позоришту. Чланови депутације били су Стеван Брановачки, Миша Димитријевић и Светозар Милетић. Те увредљиве речи Змај није заборавио ни након десет година и ето користио их је у горњој песми. — Чини ми се да је пажње вредан слик „цел — Сел" у задњој строфи. Користећи онај облик речи циљ који се подудара са мађарском формом тог израза cél ради риме са презименом Сел, песник је постигао фрапантан завршетак којим је привукао пажњу својих читалаца на идејну садржину подругљиве песмице.

Изјава министра унутрашњих дела дубоко је дирнула Змаја, тако да је он, наравно, одмах реаговао на њу. (Песник не би био Змај да то није учинио!) У листу *Змај* (1868, бр. 2) штампана је мала песма

КОМЕ НИЈЕ ПРАВО...

Коме није право
(Госп'р Венкхајм вели)
Тај нека се сели!

Ексцелентна мисо̂ —
Ја бих је потписо̂.

Ала, ала, ала!
Што вам није пала
На ум та сеоба
У ма које доба,
Кад је вама било
Неправо и криво.

Да би ствар била јасна, песник је стиховима додао следећу примедбу: „Да се боље разумемо, треба знати да је још уче била ‚рацка' депутација код министра г. Венкхајма, у ствари народног позоришта, којом је приликом министар рекао да држава не може свакој вароши театор издржавати. На то је г. министру одговорено да то није варошко позориште већ народно, — а г. министар одсечно рече, да он не зна ни за какве народности, овде има само *Népfaja*. А у прочем вели, ком није право нек се сели." (Мађарска реч пе́р је народ, пук; faj је раса, врста, сој.)

Српска делегација посетила је министра 15/27. априла 1868. и Змај је идући дан одговорио горњом песмицом. Он је о самом догађају био непосредно обавештен те је могао раније реаговати него новосадска *Застава* која је тек 25. априла/7. маја објавила кратку вест о тој ствари и коначно у следећем броју (три дана касније) донела подробан извештај о немилом збивању.

Како је тај догађај дубоко коснуо песника, показује и то што се он није задовољио песмицом него се и досетком у прози вратио том незгодном случају. У истом броју *Змаја* у којем је песмица угледала свет можемо читати још следеће: *„Министру Венкхајму,* који и данас има обичај одрицати нам народност и звати нас Nép-faj, — препоручујемо правиј-изражај; уместо Nép-faj треба увек да каже Nép jaj de fáj!" (Народе, како боли.) Игра речи: *faj* — раса; *fáj* — боли.

У 4. броју шаљивог листа појавила се ова напомена: „Министар Венкхајм свечано изјављује да он није мислио: Коме није право у Србији нек' се сели амо! — већ: Коме није право овде нек' се сели тамо! А кад је приповедао о јуксу, што се са Владимиром Јовановићем десило, није могао пређутати виц, како су Владимира само *мотозовали,* а нису *ботозовали.* Кућа мал' није пукла од смеја на тај шпас. — А ми ћемо се особито радовати, ако нам г. министар још многи таки вицова за ‚Змај' спреми." (Мађ. motoz значи претражити; botoz батинати.) (Вл. Јовановић био је после убиства кнеза Михаила (1868) затворен у Новом Саду и Пешти јер је био осумњичен као један од организатора атентата.)

Змај није могао пребродити неправду која је учињена његовом народу. Он, који је имао здраво, самосвесно национално чувство, примио је то и као личну увреду коју није могао заборавити. Омаловажавање Срба од баруна Венкхајма — при чему су поред националне разлике, свакако и друштвене различитости повећале гордост и надменост представника владајуће класе — нанело је дубоку рану самосвести српског песника.

Нарочито га је погодила изјава да се Срби, који не прихватају, не одобравају становиште и решења угарских власти, иселе. У извештају о пријему српске делегације код будимпештанског министра унутрашњих дела *Застава* (1868, бр. 34) помиње да су се чланови породице Венкхајм још шетали обалама реке Рајне или Мајне када су Срби бранили земљу од Турака, будући да су Венкхајмови тек године 1790. примили угарско држављанство. Лист закључује да и у овом случају важи стара истина да је потурица гори од Турчина.

После три године, 1871. опет срећемо у песниковом хумористичком листу „девизу" пештанског министра. У 3/4 броју *Змаја* има неколико ироничних реченица о затегнутим, лошим политичким односима Срба и Мађара у Угарској: „. . . Мађари су се служили *ајвар*[анциј]*ом,* то нам је било жао и рекосмо: кад смо заједно пили, ајде да заједно и једемо! ал на то је Мађаре тако *‚морила љутина'* да је један министар рекао: коме није право нека се сели! Не знам ко је био паметнији, ал нам ваљаде попустити, и — Милетић се *одсели* у Вац, ‚Змај' се *одсели* у Беч, поверење, поуздање *одсели* се у Невидиш, пријатељско расположење *одсели* се у Недођин . . ." (Милетић је 1870. био осуђен на годину дана, своју казну одседео је у граду Vác.)

Змај је у својим сатиричним песмама доста често користио по коју мађарску реч, понекад и читав стих, а било је и случајева када је дао наслов на мађарском језику. То је могао учинити зато јер су Срби-интелектуалци у Угарској мање-више владали мађарским је-

зиком те нису имали потешкоћа у разумевању. Употреба страних речи у стиху на одређеном месту, особито у рими, оснажила је иронију и поткрепила ефекат идејне садржине.

Наслов на мађарском има и песма *Nem szabad henczegni* (Не сме се хвалисати) *(Стармали* 1886, бр. 14). Повод песми је догађај који је узбудио читаву Угарску. У мају 1886. г. је генерал-мајор Јански (Jansky) положио венац на гроб цесарског генерала Хенција (Hentzi) који је пао 1849. у Будиму у борби против мађарских хонведа. Демонстративни чин на гробу непријатеља мађарске револуције 1848/49 узнемирио је јавно мњење земље, штампа је оштро одговорила и дошло је и до уличних демонстрација. Змај је, по свом обичају, брзо реаговао и већ у 14. броју *Стармалог* појавила се песма:

NEM SZABAD HENCZEGNI

А шта ће ми венци! —
Вели мртав Хенци.

Ти су венци куси,
(Могли б' рећи Руси.)

Нису венци странски, —
Вели живи Јански!

Народности жмуре
(Јер им сузе цуре).

А Тиса шепртљи,
Да заглади факта:
Музика је, вели, добра,
Али нема такта.

А ја на такт звиждукам:
Шалајдалајданом!
Рад'те како знате —
Nem tudom, nem bánom.

(Последњи стих значи: Не знам, не марим.)

Чини ми се да је песнику при одабирању наслова више стало до тога да глаголом hencegni („henczegni" је застарели правопис) алудира на Хенцијево име, него што је хтео истаћи хвалисање (hencegni значи хвалити се) иако се чин аустријског генерал-мајора може, наравно, и тако схватити. Кад би Змај једино хтео да истакне бусање у груди, дао би, вероватно, наслов на српскохрватском језику. Добро му је дошао мађарски глагол који подсећа на презиме палог аустријског генерала.

Иако Змај није владао перфектно мађарским језиком[2], он је вешто користио мађарске изразе, понекад и читаве реченице у својим сатиричним песмама. Његова спретност и умешност види се и у томе како је сроком, игром речима *цел — Сел* постигао фрапантан завршетак песме и како је ради мађарског глагола hencegni користио мађарски наслов којим је, сигурно, постигао несвакидашњи утисак код својих читалаца.

---

[2] Змај је своје писмо Јаношу Арању (Arany János) 1877. г. и писма Кишфалудијевом друштву 1889. г. дао Антонију Хаџићу да их преведе на мађарски језик. В.: Póth István: Jovan Jovanović Zmaj levele Arany Jánoshoz. Világirodalmi Figyelő 1960. бр. 4. 443—446. и Иштван Пот: *Из Змајеве преписке*. Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1967, 125—134.

Тим малим прилогом хтео сам ɣказати само на то да Змај има и таквих политичких песама које се ɣ извесној мери морају објаснити да би биле сасвим јасне. Када се бɣде издавало критичко издање његових целокɣпних дела, онда ће, можда, бити корисни подаци овог прилога.

ШЕСТ НЕОБЈАВЉЕНИХ ПИСАМА ВУКА КАРАЦИЋА СИМИ МИЛУТИНОВИЋУ

Станиша Војиновић

Приликом приређивања Вукове преписке Љубомир Стојановић је имао 25 Милутиновићевих и три Вукова писма (два у концепту и једно у оригиналу).[1] Данас од тих писама већ немамо у оригиналу Милутиновићевих шест из Архива САНУ[2], два из Народне библиотеке у Београду, која су изгорела приликом страдања у другом светском рату,[3] и једно Караџићево такође из Народне библиотеке.[4]

Нема сумње да је преписка између Караџића и Милутиновића била много већа него што је Љубомир Стојановић успео да објави. Познато је из литературе да је Караџић послао Милутиновићу и следећа писма: с краја 1821[5]; Беч, 22/14. XII 1825[6]; Беч, 13/25. XI 1826[7]; Земун, март 1827[8]; Будим, пролеће 1829[9]; Беч, 13. VII 1828[10]; Беч, 29. I 1829[11]; пре 28. XI/10. XII 1835[12]; пре 29. VII 1844[13]. Од Милутиновићевих није сачувано писмо од 15. априла 1817. године у коме је била и његова песма под насловом *Три Виле или Граціе (Милошев рат у три піесне)*.[14]

Поред ових у Архиву САНУ се чува још шест Караџићевих нештампаних писама.[15] За постојање ових писама, у време издавања Вукове преписке, знао је и Љубомир Стојановић. Он их у уводном делу прве књиге преписке и нотира с напоменом да се налазе код Симиног унука Радише Д. Милутиновића, али их Одбор није могао

---

[1] *Вукова преписка*, књ. I. Приредио Љубомир Стојановић, Београд, 1907, 1—48. (Убудуће: Преписка I, . . .)

[2] То су писма од: 2. маја 1811. (било је под сигн. 1426), облигација од 12. фебруара 1812. (сигн. 1427), 7. децембра 1814. (сигн. 1428), 18. јула 1817. (сигн. 1429), 14. августа 1828. (сигн. 1437), 13. марта 1829. (сигн. 1438).

[3] Писма од: 1/2. августа 1818 (сигн. 1317), 12. новембра 1825 (сигн. 1312).

[4] Писмо од 20. фебруара — 4. марта 1826 (сигн. 1306).

[5] *Преписка* I, 68.

[6] Исто, 11.

[7] Исто, 17.

[8] Исто, 33.

[9] Исто, 35.

[10] Исто, 36.

[11] Исто, 39.

[12] Преписка III, 173.

[13] Преписка I, 47. У писму је Вук послао и штампано објављеније за другу књигу новог издања *Српских народних пјесама* од 1. јуна 1844. године.

[14] Исто, 3.

[15] Сигн. 8787/I—V.

уврстити зато што је њихов власник за свако од њих тражио по 400 динара.[16]

Из преписке се види да је Вук имао доста разумевања за свога побратима, иако у његовим писмима понекад стоји написана и нека тврђа реч о Милутиновићу. Чињеница је да се у обилатој Вуковој преписци не налази, ни поводом смрти најближих и најмилијих, своје деце, емотивнија реченица као поводом Симине смрти: „Оде Симо горе мени постељу да готови.”[17]

Једно од спорних питања њихових односа, које још увек није решено, јесте Вуково мишљење о Симином раду на прикупљању народних песама. Из сачуваних писама има се утисак да се Вук љутио на песника поводом гласова о његовом издавању црногорских и херцеговачких народних песама.[18] На ово питање нешто више светла бацају Вукова писма Јернеју Копитару. Када је из Копитаревог писма од 26. октобра 1832. године[19] сазнао да је Андреј Кухарски њему предао Милутиновићев рукопис народних песама из Црне Горе и Херцеговине, тражио је да се он не даје издавачу Јосифу Миловуку, док се овај не обавеже да му плати песников дуг.[20] Из писма се јасно види да Караџић не спречава издавање књиге, већ жели обавезати издавача да на име хонорара измири Милутиновићев дуг.[21] Овде морамо имати разумевање за Вука, емигранта у Земуну, коме не дозвољавају да се настани у Бечу, окружена шпијунима и оскудна у новцу, који живи у сталном страху да га аустријске власти не изруче кнезу Милошу.

Ову тезу о сукобу Вука и Милутиновића око сакупљања народних песама као да су подгревали Караџићеви противници. Тако ће Ђорђе Рајковић записати у раду о Лукијану Мушицком: „. . . Вуку би право било да му је још и Сима Милутиновић дао оне народне песме које је по Црној Гори и Херцеговини купио, зато му је и писао, па и Мушицког навраћао да му о томе пише. Дакле сваки своју муку да само шаље Вуку! Сима је своје две збирке издао под именом *Пѣваннія Црногорска и Херцеговачка* (Будим 1833. и Лајпциг 1837). С пок. Корнелом Поповићем ја сам г. 1845. посетио у Београду Симу који рече да се Вук заиста срдио што му он своје збирке не уступи! . . .”[22]

---

[16] Преписка I, стр. VIII. Писма су откупљена одлуком Претседништва бр. 306 од 1935. године.

[17] У писму Јустину Михаиловићу, из Беча, 27. јануара 1848. године. Оригинал се чува у Архиву САНУ, ВЗ, 8552/56(22).

[18] Караџић је начелно био против свих који штампају народне песме. Поводом Стејићеве књиге *Сабор истине и науке или III Забаве за ум и срце* која се штампала у Београду, написаће у писму из Земуна Јернеју Копитару 21. априла (по старом календару) 1832. године да ће „по објављенију бити и *народни пјесама* наши (сви ми отимају мој посао . . .)” (Преписка I, 423).

[19] Преписка, I, 446.

[20] Преписка I, 447.

[21] Дуг је заиста постојао и био је позамашан. Сачувана је једна белешка писана Вуковом и Милутиновићевом руком о враћеном дугу. Белешка је из 40-тих година XIX века и чува се у Архиву САНУ, сигн. 8552/200(1). Она у целини гласи:

1.

У Бечу 3/15. Марта 837.

Љубезни брате Симо!

Примио сам твоје писмо од 16. пр. м. и у њему 36. № Комета. Фала ти на труду, али ти нефала, што си *моје име* написао и дао штампати под оним Aufsatzom и не могу се начудити, како си то сам од своје воље могао учинити! Али већ шта му драго, то је било и прошло, нити се сад већ може учинити, да није било. — Тебе ако оно ће треба, а ти преводи и штампај, како ти је воља, а ја нити га имам кад преводити, нити ти велим, да га ти преводиш, ни да га не преводиш; ни да га штампаш, ни да га не штампаш: него, како по својој вољи и памети за добро нађеш. — Владика је Црногорски отишао у Петербург, и може бити, да ће (до једно два мјесеца) натраг *туда* ударити, као што је и прије. Шта си ти њему овће писао, знам; али шта ти је он одговорио, није ми познато. — У мене је код куће, како је Бог дао: оно двоје мање женско ђеце једнакоје болесно. — Ово ти писмо шаљем преко Г. Радовића, који ће тамо скоро, а кад се отуда амо врати, пиши ми по њему, ако будеш што имао (*по њему* велим, да не плаћамо поште ни ја, ни ти). — Ако је ту Г. Freigang, поздрави мига љубезно, а тако и Г. Gerharda, ако се лично и не познајемо.

Твој стари и садашњи пријатељ
Вук Стеф. Караџић.

[На полеђини адреса:] S^r Wohlgeboren Herrn *Symeon Milutinovitsch,* serbischen Litterator (neuer Kirchhof № 254)
in
Leipzig[23]

2.

У Бечу 24. Маија 840.

Љубезни брате Симо!

Ето ти једнога објављенија.[24] Из њега ћеш видјети, да сам жив, и да помало радим. Хоћеш ли ми допустити, да из твоје пјеванije међу ове моје

„Ово сам ја преко Суда Бијоградскога примио од Симе Милутиновића за рачун 39 ћесарски дуката, што ми је дужан.

18.	крсташа цели — . .	16-го	гр.	297.
5.	по по крсташа . .			41. 10.
17.	цели цванцига . .	100 пар.		42. 20.
2.	полуцванциге			2. 20.
17.	Адлія	12 . . .		204. —
4.	Череки Мимудіе	12 — . .		48. —
	Ситни пари 1. гро. и 6. пари . .	. . .		1. 6.
				636. 16
	од продати ствари — — — — — — —			372 —
	(узевши дукат по 36 гроша чини 28 # и 16 пара претече.)"			1008 16

Курзивом су штампани делови писани Караџићевом, обично штампано писано је Милутиновићевом руком.

[22] Борђе Рајковић, *Изабрани списи,* Нови Сад, 1950, 237.

[23] Сигн. 8787/I. Писмо има један лист, текст прва стр., вел. 22,6 × 26,6 см. Писано мастилом.

[24] То је Вуков оглас на прву књигу новог издања *Народних српских пјесама* који је штампан у Бечу 1. маја 1840. године. (Видети: *Вукова објављенија.* Огласе сакупио и за штампу приредио Голуб Добрашиновић, Београд, 1976, 35—36.)

пјесме ѵзмем ону пјесмицу како је *протопопче орало у неђељу?* Ја имам једну много налик на ону, али бих рад поред ње штампати и ону твоју, да се одмах може виђети, како се по народу о једној ствари различно пјева. Одговори ми на ово молим те.

Поздрави ми љубезно Госпођу Мацу и њезину Госпођу маму.

Твој стари
Вук Стеф. Караџић

[Лево од Вуковог потписа Милутиновићева забелешка:] 1842ᵉ године 11ᵃ Марта изъ Београда одговоріо самъ Вуку на ово, да онъ ѵзме коликогодъ хоће пѣсана изъ мое Пѣванніе, но съ тимъ ѵсловіемъ, да и я могу изъ нѣгови ѵзети тако исто, кадъ, ако Богъ да здравѣ, ѵзштампамъ ново мое собранѣ пѣсана, примѣне ради болѣ —.[25]

СМС.

[На полеђини адреса:] Благодарноме и високоученом Господину *Симу Милутиновићу Сарајлији,* народних школа директору и пр. ѵ *Београду.*[26]

3.

[У наставку писма од 24. маја 1840]

Ово је друга година, како сам ти ово писмо написао. — Љетос сам био ту ѵ Бијограду, и врло ми је жао, што Госпођу Мацу, *нијесам могао* походити. Но надам се, да ће ми опростити. Одговори ми на ово писмо по скоро и подоста: напиши писмо, као што стоји ѵ објављенију, па га предај ту на пошту, ни шта више. Допусти ми, да из *пѣванніе* [ѵзмем] још неколике пјесме осим ове горе назначене! Очекујући одговор и поздрављајући, како тебе, тако и Госпођу Мацу и њезину Госпођу маму остајем твој стари Вук Стеф. Караџић.

У Бечу 19. Јануар 848 [? 1842!][27]

4.

Вук поздравља Сима и Госпођу Мацу и њихова Драгишу; потом моли, да би му Симо набавио *васкрсе устава* и остало све, што је од лани писао и штампао, а тако исто и *аманет на Делиграду* и остало све од овога реда, а и *приповијетке Атанасија Николића, пошљедњу Голубицу* и оно *освјетљење;* па све ове књижице да би послао ѵ Земун Спирти или Василију Васиљевићу или доктору Пантелићу, а они ће знати, како ће их Вуку послати.

NB. Код покојне књегиње Љубице биле су двије дјевојке (Мара и Стана), кћери Панта и Милице Паликрушке; мати овијех дјевојака, Милица, која је ово дана прошла овуда из Русије ѵ Тријест, жели знати, јесу ли јој кћери живе. Симо би ѵчинио добро, кад би се потрудио и разабрао за ове дјевојке и наговорио их да пишу матери, па писмо њихово он да пошаље Вуку ѵ Беч, или барем да му јави, ако су помрле. — У Бечу, 5/17. Августа 843.

[На полеђини адреса:] Господину *Симу Милутиновићу* ѵ *Бијограду.*[28]

---

[25] Писмо од 11. марта 1842. године штампано је ѵ *Вуковој преписци* I, стр. 47.

[26] Сигн. 8787/II. Писано је на једном листу, текст прва стр., вел. 22,6×30,6 см. Писано је мастилом на другом празном листу објављенија.

[27] Исто.

[28] Сигн. 8787/III. Писано је на једном листу, текст прва стр., вел. 21,8×31,0 см. Писано мастилом. Ово је писмо, ван сумње, Вуково: његов је рукопис и

Српска Краљевска Академија
8787
III
У БЕОГРАДУ

Сук поздрављам Сима и Госпођу Мању и њихова
дрангуљу; потом моли, да би му Сило набавио
Вукова устава и остало све, што је одлази
ило и штампано, а тако исто и алманах
из Дубровника и остало све од овога реда, а
и приповијетке Атанасије Николића, Павлеш-
ћу Голубицу и ово освећење; па све ове
књиге да би послао, у Земун Спирти
ћеви Васиљу Вастићевићу или доктору Кан-
ићеву), а онде ће знати, како ће их Вуку
послати.

NB. Код покојне Кнегиње Љубице биле
су двије дјевојке (Мара и Сока), које
Кнегиња и Милице Поликрушке; знате
овијех дјевојака, Милица, која је ово љета
прошла овуда из Русије у Турјеске, дали
знате, јесу ли јој који рођаци. Само би вр-
ло добро, кад би се потрудио и разабрао
је ово дјевојке и наговорио их да пођу
натраг, па писмо њихово он да пошаље
Вуку у Бег, или барем да му јави, ако су
помрле. — У Беку $\frac{5.}{17.}$ Августа 843.

Госпођи Сими Милутиновићевој
у Тајогорду.

5.

Љубезни брате Симо!

Дошао сам здраво и мирно кући и моје сам у здрављу застао. Исто тако желим Теби и твојима. Мина моја никако не може да заборави Драгишу.

Моја ће ова књига пјесама бити готова до неко 4 недјеље дана; ако дотле нађете кога пренумеранта, пошљите ми га (преко Господина Зубана). Једно момче из типографије рече ми ту, да има неколика пренумеранта, а ваља да је и Ранко[29] кога нашао.

Поздрављајући и Вас и Госпођу Мацу и њезину маму и Драгишу остајем

Твој дојакошњи
Вук Стеф. Караџић

у Бечу 14. Окт. 844.

П. П. Поздравите ми Г. Л. Зубана, нека ми наручи гдје једне гусле за Мину; и ја ћу гледат да му наскоро пишем.

[На полеђини адреса:] S[r] Hochwohlgeborner Herrn *Symeon Milutinovitsch,* Sekretär bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts (P. T.) per *Semlin* in *Belgrad.*

[Жиг:] WIEN 26. oct.
[Воштани печат са иницијалима:] C. B.

[Поред адресе Милутиновићева напомена:] B $\frac{31}{10}$ 844.[30]

6.

Господину Симу Милутиновићу Сарајлији.

Стари пријатељу и брате Симо!

Чуо сам да си био у Москви и да си онамо добро примљен, чему сам се особито радовао. Надам се да си већ одавно код својијех и да се с њима добро находиш.

Владика Црногорски предао ми је ову своју нову књигу да ти је пошљем, које ево и чиним.[31] Ово писмо с књигом заједно шаљем ти по Г. Јосифу Стокићу који иде тамо да тражи какву службу; молим Вас да бисте га по могућству препоручили као добра и поштена човјека.

Ја сам са својима здраво, које и теби и твојима желим од свега срца.

Поздрављајући и тебе и Госпођу Мацу и Драгишу и вашу Госпођу ташту, остајем за свагда

твој стари брат и пријатељ
Вук Стеф. Караџић.[32]

у Бечу 26 февр. 847.

на писму и на адреси. Зашто је Вук писао у трећем лицу, што је за писмо необично, може се само претпоставити: или је хтео да покаже да и сам може писати неконвенционално, или се ради о концепту писма, који је послан такав какав се задесио.

[29] Ранко Алимпић.

[30] Сигн. 8787/IV. Писано је мастилом на другом празном листу објављенија за другу књигу новога издања *Српских народних пјесама* штампаном у Бечу 1. јуна 1844. године. Вел. 21,9×27,0 см.

[31] Његош је послао Милутиновићу *Горски вијенац.*

[32] Сигн. 8787/V. Писмо има два листа, текст прва стр., вел. 21,0×26,1 см. Писано је мастилом.

ГЕОРГИЈЕ ЛАЗАРЕВИЋ ЗОРИЋ (1789—1843)

Здравко Малбаша

I

Без икакве ограде можемо рећи да је један од првих српских учитеља, наставника из првих деценија XIX века, данас готово потпуно заборављен. И поред најбоље воље и напора о њему до данас није могуће наћи написан ниједан, макар и мањи, али целовит рад, сем што се 19. фебруара 1957. године у „Политици" о њему појавило неколико реченица.[1] Захваљујући подацима које нам нуди Вукова преписка, извесној архивској грађи из Архива Симе Милутиновића Сарајлије, те и Библиографији Стојана Новаковића, у прилици смо да о овом ученом Србину кажемо нешто више и ново.

Георгије (Ђорђе) Лазаревић Зорић био је један од ретких ученних Срба који је са Атанасијем Стојковићем, Симом Милутиновићем, Јевремом Обреновићем (братом кнеза Милоша), Цветком Рајовићем, Аврамом Петронијевићем и другима, живео на двору српског „књаза" Милоша Обреновића. Време од 1832. до 1837. године провео је као учитељ, „воспитатељ" синова кнеза Милоша, младих „књажевића" или „бегова", Милана и Михаила. За све то време док је васпитавао кнежеве синове Ђорђе Лазаревић Зорић био је у милости или немилости кнеза Милоша.

Ђорђе Зорић није био први васпитач и учитељ кнежевих синова. У првој књизи Вукове преписке[2] Вук каже:

> „Негде око Ускрса постави Милош Др Јов.(ана) Стеића за Oberhofmeistera код своје деце да управља воспитање њихово. Али се то hofmeisterstvo брзо сврши па се Стеић чак и отпусти из службе. У исто време забрани се штампање његова *Сабора истине и науке* па Стеић онда у четвртак пребегне из Београда у Земун. Овоме је догађају сад највише узрок онај Зорић, за кога нам је Кепен писао да је у Питеру 1826. г. издао: „Краткое руководство к познанију всемирне историе за Славеносербску јуност". (...)[3]

---

[1] Аноним (вероватно Борђе Сп. Радојичић): *Одговори на питања јуче,* (у рубрици: *Да ли знате*), „Политика", 19. XII 1957, бр. 16023.

[2] Вук из Земуна Копитару у Беч, 27. VI 1832, *Преписка,* књ. I, стр. 428—429.

[3] У једном ранијем писму Копитару Вук је направио грешку јер помиње 1824. годину као годину изласка Зорићеве књиге. У цитираном писму он даје праву годину, 1826, која стоји и у Новаковићевој *Библиографији.*

Прегледавши Вукову преписку из 1831. године, нашли смо једно писмо из децембра те године, у којем Вук Копитару каже:

> „Онога Зорића, што је у 1824 години издао *никаким језиком* „Малу всемирну историју за српску младеж", очекују у Србији, са његовом женом Францускињом и с децом, да буде воспитатељ млади књажева. У Питеру (Петровграду) је живио под покровитељством Ат.(анасија) Стојковића."[4]

Како је дошло до тога да Зорић из Русије дође у Србију и да заузме Стејићево место учитеља Милошевих синова? Почетком 1831. године у Петровграду су код цара били депутати кнеза Милоша, Аврам Петронијевић и Цветко Рајовић. Између осталог кнез Милош је захтевао од њих да се посаветују са царем како и где да се васпитавају кнежеви синови. Император је поручио кнезу да је најбоље да се његови синови васпитавају у Србији, да њихов васпитач буде познат, подједнако добар из свих области и, што је најважније, да не буде странац. Тако је избор пао на Борђа Зорића, који је дао свој пристанак да иде у Србију, а депутати су одмах о томе известили кнеза, који им је захвалио посебним писмом, посебно Стојковићу, што је уредио да Зорић дође у Србију.[5] Већ октобра месеца 1831. године кнез Милош пише писмо Зорићу да одмах у Русији све своје послове прекине, да са собом понесе најнужније књиге и карте, све друго да распрода, како би што пре дошао у Србију. Зорић се одмах захвалио Министарству иностраних послова и тајном саветнику Сперанском на служби васпитача његовог унука.[6] Из Зорићевог писма видимо да је „за багателу" продао покућство и право „печатанија моји књига".[7] Почетком 1832. године Зорић је стигао у Србију и ступио на дужност учитеља.[8]

---

[4] Вук из Земуна Копитару у Беч 17/29. XII 1831, *Преписка*, књ. I, стр. 409; „Не знамо на што се односи то Стојковићево покровитељство јер је Стојковић исте године писао кнезу Милошу врло негативно о Зорићу".

[5] Књаз Милош Ат. Стојковићу 16. септ. 1831, *Преписка*, књ. II, стр. 789 и Ат. Стојковић кнезу Милошу 14. X 1831, *Преписка*, књ. II, стр. 788

[6] Ови подаци су из једног преписа Зорићевог писма који се налази у Рукописном одељењу МС под сигнатуром М-13.064 а са оригинала који се налази у архиву Симе Милутиновића Сарајлије у Београду. Препис је сачинио архитекта М. Д. Милутиновић, 17. јуна 1955, као и из преписа писма Зорићевих кћери, Марије и Олге, које су упутиле руском Конзулату у Београду, у којем износе попис дугова Милошевих њиховом оцу Борђу Зорићу.

[7] Ово је важан податак јер говори да је Зорић у Русији на руском издавао своје радове. Поред поменуте три књиге нисмо сазнали за још који рад. Да их је било више, сведочи једна Вукова реченица да је Зорић „више полезних дела, које на руском, које на српском печатао, која ће сва у додатку „Србске библиотеке" назначена бити. О томе видети у „Србска новина", бр. 27, 1839, стр. 108; Поред наведених књига Зорићевих знамо за један његов чланак (*Љубав к отечеству*, „Сербска пчела", IX, 1840), у којем се прича о патриотском потхвату руског трговца Кузме Минина и јунака Пожарског у борби за ослобођење Москве од Пољака. Чланак је писан русофилски и у православном духу. О томе види код Б. Живановића, *Срби и пољска књижевност* (1800—1871), Београд 1941, стр. 90; У „Зборнику прилога за проучавање Тимочке крајине", I, из 1929. године, стр. 98—133 има извештај „О проласку Борђа Зорића кроз Црну Реку на путу из Русије у Београд 1834." Вероватно се ради о путописном запису Зорићевом који је штампан у „Извештају Гимназије Зајечар" 1924/25. године, стр. 9—46. Немамо податак да је Зорић 1843. путовао у Русију.

[8] Мада у неколико писама Вук саопштава да је Зорић у Србију дошао 1832. године, у *Преписци*, књ. II, стр. 788 и 789 стоји податак да је Зорић на

По доласку у Србију одмах се сазнало ко је заправо Борђе Зорић Лазаревић. Вук у једном писму Копитару у Беч наводи:

„Овога Зорића (за кога само толико знам да је родом из Арада, и да је у Темишвару био трговачки шегрт, по том као руски стражмештар оженио се у Паризу некаком Францускињом, и избавивши се некако стражмештерства постане у Питеру на препоруку Атанасија Стојковића учитељ немачког језика при „Екатаринском Институту") (...) ево је сад пре месец дана, са својом Паришкињом и с кћерју од 12—13 година (ово је таман ко што треба) дошао у Крагујевац, и премда је Стојковић, ваљда завидећи му слави и господству (Није шала код државног књаза бити васпитатељ деце!), писао Милошу, да он није ни за учитеља деце сеоске, а камо ли књажеске, он је за сад још у великој части, а особито поред секретара, који су га препоручили. — Исти Зорић казивао је да ће се и моја руска пензија скоро уставити!! ..."[9]

Сем ових Вукових података за биографију Борђа Зорића додајмо још неке. У 27. броју „Сербских новина" за 1839. годину стоји податак да је Зорић рођен у Араду 1797. године, што је вероватно податак нетачан јер се, кад је Зорић умро 1843. године, у *Српским новинама* појавила следећа вест: „Георгије Зорић, директор нормалних школа преставио се 8. фебруара 1843. г. у својој 54. години",[10] из чега произилази да је рођен 1789. године. У кратком напису из „Политике" 1957. године стоји податак да је „штудирао" у Темишвару 4 или 5 година, у Кечкемету 9 месеци, у Лајпцигу пола године, у Петровграду 2 године и у Паризу нешто више од годину дана и да је пре доласка у Србију био 12 година васпитач младежи у Русији.[11] Не знамо одакле је аутор поменутог чланка дошао до тих података. Борђе Зорић је у 1832. години добио звање наставника дворске школе са годишњом платом, прво 5000 а од 1835. године са 6000 талира.[12] Поред овог, Зорић је био од 1833. до 1837. године и губернијски секретар при руском конзулату у Београду јер од учитељске плате није могао да живи јер је фактички није ни имао. Изгледа да је Зорић рано отишао у Русију где је служио војску, а био и учесник у рату против Наполеона. Био је у врло блиским односима са руским генералом Спиридоном Зорићем. Могуће да је свом рођеном презимену, из пијетета према пријатељу, јер у родбинским везама нису били, и узео презиме Зорић. Био је омиљен и поштован у кући руског барона Саргера где је радио као васпитач. После баронове смрти ушао је у његов тестамент као легатор. Био је такође у служби код Странског и кнеза Демидова, у чијој је губернији био надзорник школа. Његова жена је оставила рукописни дневник којем нисмо ушли у траг, а био би значајан из разлога што је она бележила све неправде које је кнез Милош учинио њеној породици као и политичке и дворске сплетке Милошеве. Зо-

---

позив кнеза Милоша дошао из Русије у Србију 1831. а у IV књизи *Преписке* стоји други погрешан податак да је Зорић „са истока из Русије дошао 1837. год.", стр. 418.

[9] Вук из Земуна Копитару у Беч 27. VI 1832, *Преписка*, књ. I, стр. 428—429.

[10] „Српске новине", бр. 12, 1843.

[11] „Политика", 19. XII 1957.

[12] *Преписка*, М. Петровић Вуку, књ. I, стр. 751 и 766.

рић је сахрањен код цркве Светог Марка у Београду. Осим наведених књига у библиографији имамо податке да је у Русији објавио Уџбеник француског језика за руску младеж и Аритметику за руске школе, коју је посветио руској царици. Ове књиге је штампао пре 1831. године.

Ни при поласку из Русије Зорић се није изјаснио Милошевим посланицима колику плату и какве услове тражи у Србији, већ се ослонио на великодушност српског кнеза, прижељкујући „кост и квартиру" (храну и стан) што наравно није добио већ се 1832. године издржавао од новца за распродате ствари у Русији, а од 1833. местом губернијског секретара руског Конзулата.

У самом почетку његовог учитељовања дошло је до несугласица са кнезом Милошем. После годину дана рада кнез Милош је изразио негодовање због начина васпитања своје деце, нарочито у погледу моралног васпитања. Зорић није могао да отрпи тај прекор па у писму упућеном 22. јула 1833. године тражи од кнеза Милоша да му „објави" жели ли да се „сијатељни бегови воспитавају на европски или на азијатски начин"? Кнез Милош увређен због оваквог „простог и грубог" кршења правила пристојности од стране Зорића, одговори:

„Питате ме, желим ли, да се синови мои европеиским или азиатским начином воспитавају?... Мени је један досад само начин художественог воспитанија познат био: начин онај коим просвештена Европа јуност воспитава и коим остали части света обитатељи, гди луче просвештенија допиру, младеж воспитавати почињу. Сви они, мислим, на то иду да ум јуности изобразе и срце облагороде. Гди овога нема онде и воспитанија нема и тако онај други начин воспитанија било би небреженије свакога образованија".[13]

Зорић није због овог неспоразума и педагошки различитих погледа покушао да напусти Србију и службу. Било је и других разлога. У писму од 22. јула 1833. године Зорић од кнеза тражи „да му се дадү средства воспитавати Сијателне Бегове сходно характеру и духу времена", као и то да се њему „определи плата сразмерна моме званију и трудам". Кнез Милош није уважио ову представку и Зорић је напустио Србију. О тој оставци и одласку Зорићевом из Србије дознајемо понешто и из Вукове преписке. У писму В. Васиљевића Вуку[14] каже се да је Зорић тамо изашао из службе и прешао на ову страну (аустроугарску). У писму Јована Стејића Вуку[15] има више података о том преласку:

„Зорић се нешто завадио и оставио службу у Србији и прешао у Земун а затим у Букурешт. Српска влада позвала га је да се врати. (...) Оће ли даље, или ће се, што не верујем, натраг враћати, видићу. Обична га је спрдња нагонила да своју службу остави. Ја сам сад с њим добро,

---

[13] Цитат из тог писма преузет из чланка у „Политици" од 19. XII 1957. Писмо није виђено у оригиналу.

[14] В. Васиљевић Вуку 9. IX 1833, *Преписка*, књ. III, стр. 169.

[15] Ј. Стејић Вуку из Земуна 12. X 1833, *Преписка*, књ. VI, стр. 94. Види и писмо Стејића Вуку, *Преписка*, VI, стр. 95, у ком се каже: „Зорић је прешао овамо и отишо преко Арада у Букурешт; но отоич дође писмо од више власти, наравно оностранске, да се опет натраг врати. Видићу, оће ли се вратити".

наравно. Он вас поздравља и вели да су старии у једном амицискоm писму, које су му пре поласка његова послали, и вас напоменули, онако безсумње, као што знате, како амициски пише и напомиње".

На инсистирање српске владе, као и румунске, и заузимањем Јеврема Обреновића Зорић се вратио у Србију, али је на повратку, из Темишвара одговорио на Јевремово писмо да ће се вратити под условом да га кнез лично прими и да му лично кнез пошаље други позив. И заиста фебруара месеца у Букурешт је стигло Милошево писмо. Зорић, мислећи да је кнез удовољио његовим захтевима већ марта месеца 1834. године стигао у Пожаревац. Јован Стејић одмах пише Вуку: „Зорић се вратио натраг, и сад је опет код бегова воспитатељ".[16] Нажалост, ситуација се ни мало није поправила у корист Зорићеву. Питање стана, хране и плате нису решена. Новембра 1836. године поново Зорић пише кнезу Милошу и моли га да се та питања реше, али овог пута није чак добио ни одговор. Априла 1836. Зорић по трећи пут писмено моли кнеза да реши његова егзистенцијална питања и на то добије следећи одговор:

„Просителу даје се на знање, да ће на ово његово прошеније, докле у Крагујевац отидемо, и тамо на месту предмет овај у расуђеније узмемо, решеније изићи". М. О. К. С.

То „решеније" није стигло целе те 1836. године. Зорић је све теже живео и задуживао се у Конзулату. Петог јануара 1837. године писмено се захвалио кнезу на служби и решио да поново напусти Србију. Убрзо добије Милошево писмо у којем му обећава да ће то с њим лично решити чим дође у Београд. Прошла су три дуга месеца и кнез се појави у Београду. Кнез није примио Зорића лично него је преко директора Живановића изложио све захтеве кнезу Милошу а кнез му преко Живановића одговорио да ће, ако остане, добити награду која ће га зачудити, између осталог да кнез намерава да му поклони кућу. Након три недеље ћутања пошаље му кнез Алексу Симића како би дознао шта заправо жели Борђе Зорић. Његова потраживања су била да му се доплати по 1000 талира за протеклих пет година, надокнади још 2000 талира и да му се унапред обећа по 1000 талира годишње и да му то све кнез писмено осигура. Након тога кнез Милош поручи Зорићу по Алекси Симићу да Зорић може слободно да напусти Србију. Није имао куда, по четврти пут распродао је ствари и прешао у Аустрију. И о овом Зорићевом преласку има података у Вуковој преписци од којих вреди напоменути само једно писмо Димитрија Владисављевића Вуку у којем се Владисављевић захваљује Вуку што је намеравао да га сада препоручи за васпитача младих књажевића. Владисављевић такав предлог није прихватио између осталог и због тога што су „они већ Исаиловића, Гашпаровића па сад и Зорића из Русије добавили пак сад опет траже другога".[17]

---

[16] J. Стејић Вуку 29. VI 1834, *Преписка*, VI, стр. 108.

[17] Димитр(ије) Владисављевић Вуку из Трста 27. III 1837, *Преписка*, књ. IV, стр. 418. — Видети и *Преписка*, књ. VI, стр. 132 где се каже: „Сутра (15. II 1838) прелази Зорић по други пут у Београд из Земуна, али сам и на време". — Затим у VI књизи *Преписке* у писму Г. Кириаковића Вуку 11/23. септембра

Маја месеца 1837. године у Букурешту се задесио кнез Милош. Зорић искористи прилику да се састане са њим и пети пут покуша да убеди кнеза у свој безизлазни положај. Одлучио се опет на чекање и у новембру поново Зорић пређе у Београд и на његово велико изненађење прими он преко Алексе Симића 250 дуката као дар од кнеза. То му је било довољно да покрије дугове и да опскрби породицу јер скоро годину дана није радио. Намеравајући да се врати у Русију, написао је писмо Управительском совјету у којем је, као и кнезу Милошу у Букурешту, изнео све своје дугове и губитке и молио Совјет да му помогне. Ни овог пута Зорић није напустио Србију.

Кнез Милош је још 1818. и 1820. године намеравао да заведе „клирическу школу" која би оспособљавала младиће за свештенички позив. Таква школа је отворена у Србији тек 1836. године у Београду под називом „Клирикална школа". Прве године у њој је било 47 ученика и два професора, од којих је један био Ђорђе Зорић. Идуће, 1837. године школа је добила и други разред, који 4. фебруара полаже први полугодишњи испит, а на испиту је био и Зорић, учитељ младих кнежевића Михаила и Милана, који су такође били ученици те школе.[18] То су, изгледа, били последњи дани учитељског рада Ђорђа Зорића, јер он је већ у марту напустио Србију, да би се опет 1838. вратио у Београд, овог пута због другог посла.

У Србији је 1836. године било установљено звање директора свију школа у Србији. Први директор је био професор Петар Радовановић, који је 1838. године постао секретар у Попечительству просвештенија. Његово место добио је Ђорђе Зорић новембра 1838. године.[19] Идуће године, 23. октобра Зорић је смењен, а на његово место постављен је Сима Милутиновић Сарајлија. Међутим, Зорић тиме није изгубио службу. У 1838. години било је установљено звање главног директора за све државне основне школе и он је то место добио 23. септембра 1839. године.[20] Зорића видимо 1840. године као члана школске комисије која је имала задатак да напише пројект закона за све јавне школе. Са њим су у комисији били митрополит Петар и Јован Хаџић. Зорић је ту био у својству директора.[21] Иначе, он је остао директор све до смрти, умро је 8. фебруара 1843. године, у 54. години живота.[22]

Живео је 12 година у милости и немилости кнеза Милоша. Да се и даље нашао у дијалогу са кнезом Милошем у вези са кнежевим дуговањима сведочи писмо које су његове кћерке Марија и Олга, после Зорићеве смрти, упутиле Императорско-росискому генерално-

---

1837. се каже: „Из оне стране ништа особито ново не чуемо, само то да е Милутин Аидук Велька брат прешао у Земун и да ће ме он и Вучић и Зорић походити, и бити код мене неколико дана. (...) Дакле Зорић је намеравао да оде и у Нови Сад. Да ли је био не знамо."

[18] Тихомир Борђевић, *Из Србије кнеза Милоша*, Београд 1922, стр. 102—3.

[19] *Исто*, стр. 100.

[20] (Вук, № 1338. П. П.) — види Гласник, 24; М. Милићевић, *Школе у Србији*, стр. 12, као и Јеремија Д. Митровић, *Крагујевац до 1839*, Београд 1933, стр. 55.

[21] „Српске новине", 7. III 1840.

[22] „Српске новине", бр. 12, 1843.

му конзулству у Београду. Из тог писма види се да је Зорић у неколико махова покушао да наплати дуг, али без успеха, па оне у том писму износе сва Милошева дуговања и иста потражују преко конзулата.[23]

Изгледа да Борђе Зорић и као директор није успевао да осигура безбрижан живот четворочланој породици. Задуживао се на све стране. Он је 1841. године понудио Попечительству просвештенија да откупи његову библиотеку за свега 189 талира, али је то Совјет одбио с мотивацијом да су књиге такве „да нашем отечеству не требају". Исте године руски надворни совјетник Димитрије Момировић био је у Србији, па је тражио, између осталог, преостали дуг од Борђа Зорића.[24] Исто се поновило и 1843. године.[25]

Извесних података о писму које су Зорићеве кћерке упутиле руском конзулату има у Вуковој преписци, који су ту нешто другачије протумачени. Ево шта у том писму Борђе Кујанчић, заклети свију мађарски права адвокат, пише' како код себе чува неко чудно „списаније" на четири језика, које је уперено против части и имена књаза Милоша. Између осталог он каже:

„Колико сам пак ја докучити могао, цела је ствар из дневника покојног Зорића извађена који господара књаза у 6000 талира задужава због некадашње услуге, коју је као воспитатељ светли књажевића чинио; па непријатељи фамилији Обреновића то сазнавши ваљда су за богателу новца све датуме задобили, само да се освете. Ја, дакле, желећи ову злу намеру препречити, известио сам књаза Милоша, да би најбоље било наследнике Зорићеве — уколико је њихова претензија правична што брже намирити."[26] Нисмо успели да сазнамо да ли је икада тај дуг и намирен.

II

БИБЛИОГРАФИЈА ЗОРИЋЕВИХ РАДОВА

1. *Краткоје руководство к познанију всемирне историје,* Составио за славјаносербску младеж учитель немецког јазика при С. Петербурском Екатеринском институту Георгиј Л. Зорич, Санкт Петербург. Печатано у Типографији Императорског Воспитателног дома, 1826.

2. *Руководство к' Аритметики за Књажеско-србске школе.* Составио у Београду, у Књажеско-србској Типографији, 1833, 1. (лист) 1, стр. 70.

3. *Кратко Христијанско поученије за сербску децу,* С Руског Езика на Сербски преведено. С одобрением' духовне власти издао Г. Л. З. у Београду, У Књажеско-Сербској типографији, 1837, 12°, стр. 28 + слика Св. Тројице.

4. *Руководство к' Аритметики за Књажеско-србске школе.* Составио Г. Л. З. воспитател' књажевића Сербскиј (Част I). У Београду, у Књажеско-србској книгопечатни 1837, стр. IV, 136, на 8°.

5. *Мали учител' или Сербски Буквар', садржавајући у себи правила церковног' и гражданског' читања, нуждне молитве, и млоге полезне предмете за србску децу.* У Београду, При Књажеско-србској книгопечатни, 1838, стр. 43, 8°.

---

[23] Препис писма видети у Рукописном одељењу Матице српске, инв. број М-13.066, који у прилогу доносимо у препису.

[24] Државни архив, 1842, Ф. В., № 304, кут. 7.

[25] Државни архив, 1843, ф. IV, № 284.

[26] Вук, *Преписка,* књ. VI, стр. 415.

6. *Краткое Христијанско поучение за сербску децу с руског езика на сербски преведено.* С одобрением духовни власти издао Г. Л. З. у Београду у Књажеско-Сербској Типографији, 1839, 12°.

12. *Расад мудрости или собрание поучителниј мислиј, филозофически расуждениа, оштроумног изрецениј и пословица најславни мужева древног и новог времена.* Составио Георгие Л. Зорич, У Новом Саду, Писмена Павла Јанковића, ц. к. привил. типографа, 1839, стр. 72, 8° + 5 лист.

8. *Немецки буквар' за употребление Српске младежи у Књажеству Србије.* У Београду при книгопечатни књажества, 1841, 8°, стр. 66. (Deutsches A—B—C Buch, zum Gebrauche der Volksschulen im Fürstenthume Serbien. Zusammengestellt von G. L. Zorits. На 8-ни, 66 стр.

9. *Цвеће, сочинениje и преводи за поученије и забаву,* I—II, Будим 1829.

III

ПРИЛОЗИ

1.

Управителному Совјету Сербскому Губернискога Секретара Георгија Л. Зорића прошениje

У почетку 1831ве године, Господа Аврам Петронијевић и Цветко Рајовић, као Депутати Српски у Петерсбургу, по заповести Његове Светлости књаза Српског искали су од Государа Императора совјет, како и гди ваља да се књажевићи Српски воспитавају? Његово Величество Император советовао је књазу Српскому, да своју децу воспитава у Србији, но с тим додатком, да воспитатељ буде човек познат и отличан у сваком отношенију, и да не буде иноплеменик. Избор је пао на мене, и г. г. Депутати получивши моје на то согласије, одма' су известили о том Његову Светлост књаза Српског. У исто време г. г. Депутати пригласили су и мене известити о томе књаза, советујући ми, да у призренију мог уживленија никаква условија ни кондиције не предлажем у писму, већ да се ослоним на великодушије Његове Светлости књаза Српског. — Ја сам драговољно последовао њиовоме совету, мислећи да није пристојно предлагати условија Владателному Књазу состојућем под покровитељство Русије, и воображавајући да се званије воспитатеља и у Србији цени као и у осталој Европи. —

Октомврија м. те исте године добијем ја от Његове Светлости књаза Српскога писмо, у коме ми се заповеда, да одма све своје послове у Русији прекинем, да са собом понесем само нужне књиге и карте, а све проче да распродам, и да поитам доћи у Србију. Ја тако и поступим: одма по приватију писма благодарим Министарству Иностранни дела на службу, Г. Дејств. Тајному Совјетнику Сперанском на званије воспитатеља његовог унука, за багателу продам право печатанија мојиј' књига и покућство, и получивши на путни трошак от Государа Императора и от његове светлости књаза Српског, кренем се на пут.

У почетку 1832. г. ја приспем у Србију и тако ступим у опредељену ми дужност. Скоро после тога г. г. Стојан Симић и Давидовић у Пожаревцу дозову ме у канцеларију, и от стране његове Светлости књаза Српскога запитају, колико ја тражим имати плате? Ја одговорим реченој господи, да сам ја на чест позван из Русије, и да из тог узрока ја не могу таксирати Господара, већ његова Светлост може ми определити плату по своме благопроизволенију; мене о томе ваљало је питати у Петерсбургу, а не у Пожаревцу. — Чрез пол сата упоменута господа јаве ми да је Његова Светлост књаз Српски благоволио назначити ми плате на годину 500 талира без коста. — Ова нерадостна за мене вест бацила ме била мало у бригу, но није ни мало ослабила моје намерење испуњавати моју дужност с највећим усрдијем и ревностију.

1833. г. Јулија 22. поручим ја Његовој Светлости књазу Српскому писмено представленије, у коме сам о двама предметима молио: 1. во да ми се

дадȣ средства воспитавати Сијателне Бегове сходно ньиовом характерȣ и дȣху времена; 2. го да се и мени определи плата сразмерна моме званијȣ и трȣдам. — Представленије моје није било ȣважено, и ја оставим Србијȣ. — На обратном пȣтȣ, ȣ Темишшварȣ, добијем ја от ньеговог Сијатељства Господара Јефрема писмо от 20-ог, ȣ коме по заповести Ньегове Светлости Кньаза Србског јавља ми Височајшȣ вољȣ, *да се одма вратим к првобитној мојој дȣжности.* — Ја одговорим Господарȣ Јефремȣ, да ћȣ се драговољно вратити, но кад ми сам светли кньаз ȣчини втори позив, и ако Ньегова Светлост моје представленије одобри. — Без сваке сȣмње, Господар Јефрем морао је послати мој одговор Ньеговој Светлости.

1834. г. Феврȣарија м. ȣ Бȣкȣрештȣ добијем ја от Ньегове Светлости писмо са милостивим позивом, да се вратим ȣ Србијȣ. — Ја сам сад био ȣверен, да се овај втори позив Ньегове Светлости оснива на моје представленије от 1833. г., и на мој оттовор Господарȣ Јефремȣ, и ȣ надежди да ме благопријатна обстојатељства очекȣју ȣ Србији, марта м. већ стигнем ȣ Пожаревац; но к највећем сажаленијȣ моме скоро сам се ȣверио, да се за мене ȣ Србији ништа није побољшало. — 1835. г. новемврија 28-г. ȣсȣдим се ја јопет молити Ньеговȣ Светлост, да ми се средства к воспитанијȣ дадȣ, и да ми се плата моме званијȣ пристојна определи. — Не добијем никакова одговора. — 1836. г. априлија 12-г ја се и трећи пȣт ȣсȣдим молити Ньеговȣ Светлост о истим предметима. — На ово моје прошеније изиће ми следȣјȣћа резолȣција: „Просительȣ даје се на знање, да ће на ово ньегово прошеније, докле ȣ Крагȣјевац отидемо, и тамо на местȣ предмет овај ȣ расȣђеније ȣзмемо, решеније изићи". М. О. К. С.

Скоро годинȣ дана изгледао сам ја обећано ми решеније, но нисам га добио; шта више доживео сам то, да сам ȣ Београдȣ, живећи ȣ Господарској кȣћи, морао 40 талира за пол године за квартир платити.

Ово обстојатељство ȣничтожило је ȣ мени свакȣ надеждȣ к побољшањȣ стања мога ȣ Србији, чемȣ сам се ја, као воспитатељ кньажевића србски пȣно право надати имао, и 10-ог Јанȣарија ове године писмено благодарим ньеговој Светлости кньазȣ Србскомȣ за службȣ, на којȣ сам 5. најбољи година живота мога ȣпотребио.

Чрез неколико дана на моје писмо добијем ја от Ньегове Светлости оттовор, ȣ коме ми јавља да ће се он о овом предметȣ самном разговорити, пошто ȣ Београд дође. — Марта м. приспе Ньегова Светлост ȣ Београд, и ја будем преко Г. Директора Живановића запитан о причини мог одлазка. — На моје објављеније, да ја због несразмерног званија моме садржанија не могȣ више продȣжити службȣ, Ньегова Светлост јави ми такође преко Г. Живановића, да ћȣ ја, ако останем *добити награду, која ће ме зачудити, и да Ньегова Светлост намерава и кȣћȣ ми подарити.*

Ја одговорим Г. Живановићȣ да мени не остаје преко тога ништа више желити, само што би рад знати, ȣ чемȣ се та награда састоји? и рад би био, кад би се то што скорије ȣ дејство привело, јер се ја ȣ крајньим обстојатељствима находим. —

Протекоше још три недеље ȣ ћȣтањȣ; напоследак Ньегова Светлост да Г. Алекси Симићȣ налог запитати ме, шта ја желим имати? — Не хотећи никако сам себи определьивати ценȣ, ја сам молио да Ньегова Светлост благовольно то реши; но морао сам поступити по заповести. — Моја покорньејша молба састојала се ȣ томе, да ми ньегова Светлост за 5. прошасте године, које сам ја ȣ служби провео без погодбе, определи по 1000 талира на годинȣ, и по овоме рачȣнȣ припадајȣћȣ ми накнадȣ от 2000 талира да ми се доплати. Ако пак то не бȣде Ньеговој Светлости ȣгодно, а оно да ми се ȣнапредак определи по 1000 тал. на годинȣ; но ȣ овом случајȣ да ме Ньегова Светлост писмено осигȣра, да ћȣ ја и по окончанијȣ воспитанија Сијателни Бегова по 1000 талира пенсије на годинȣ примати. Мислио сам и мислим и сад, да је моја молба доста ȣмерена.

Чрез пол сата Г. Симић јави ми, да Ньегова Светлост не прима ни једно от моји представленија, и следовательно да ја могȣ одлазити.

После овог објављенија ништа ми друго није остало, већ да се спремам к одлазкȣ, дакле и четврти пȣт продам моје покȣћство и пређем ȣ Аȣстријȣ. Ја сам се надао, да ће који-гођ от г. г. чиновника обратити вниманије Ньегове Светлости на моје стање, и јавити, да ја с фамилијом прелазим из Србије ȣ тȣђе царство без сваког средства к пропитанијȣ, но није се никоме свидило ȣћи ȣ моје положеније.

Маја м. ове године из Букурешта усудим се ја сам представити његовој Светлости моје плачевно стање, умољавајући Га, да ме избави из пропасти, у којој се налазим без икакве друге моје кривице, већ само зато што сам оставио мој лебац у Русији, и што сам на чест дошао у Србију. — Истом приликом ја сам се усудио Његовој Светлости послати соображенија ради, и један списак, показујући само материјални или новчани мој интерес, који би ја имао у Русији за ово време, које сам у Србији провео. — Молба моја није имала никаквог успеха. У надежди на великодушије Његове Светлости Књаза Српског, прошастог новембрија м. пређем ја у Београд, и имао сам срећу уверити се, да и сад као и свагда украшеније срца његове Светлости јесте штедрост. От Г. Алексе Симића примио сам 250 дуката, као дар от Светлог Књаза. — Овај милостиви дар ослободио ме за сад от велике бриге, давши ми средство исплатити дугове, у које сам морао упасти, живећи у туђој земљи с фамилијом без сваког занатија скоро годину дана; за даље, ја јопет полажем сву своју надежду у Бога и на великодушије Његове Светлости.

Ја сам често имао прилику видити, да справедљивост и нужда свагда су имале доступ к Његовој Светлости, кад су само могле достићи до њега; и то ми даје надежду, да ће Његова Светлост милостиво и сострадателно и са мном поступити, који сам све у Русији жертвовао, и на позив Његове Светлости поитао доћи у Србију без сваке осторожности. — У тој мисли да књажевићи Српски јесу колико Родитеља своји деца, толико и деца народа Српског, и не имајући у Србији посредника, који би дело моје у јасном виду представио Његовој Светлости, ја се усуђујем покорњејше молити Управителски Совјет Српски ући у моје положеније, и својим Ходатајством способствовати к окончанију мог страданија. — Усуђујем се овде, соображенија ради, приложити и списак онакав исти, као што сам и Светломе књазу из Букурешта послао, показујући само моју материјалну штету, коју би ја у противном случају претрпити морао за моју привржености к његовој Светлости и Србији. — Србија спомогла је млоге и свакојаке; уздам се у Бога, да и моја деца неће бити лишена парчета леба. —

Поводом тим што намеравам скоро одлазити у Петерсбург, умољавам Управителски Совјет Српски удостојити ме решенијем на ово моје Прошеније. —

У Земуну
18. Декемврија 1837.

Губернискі Секретар
Георгије Л. Зорић

ПИСМА ЖАРКА ВАСИЉЕВИЋА

Милан Обреновић

Песник Жарко Васиљевић (1892—1946), син познатог новосадског глумца Косте Васиљевића, упознао се на једној забави у Новом Саду почетком двадесетих година овог века са Надеждом, кћерком Јулијане р. Гуљаши и Светозара Божидара, трговца из Арада, у Румунији, који се после првог светског рата настанио у Новом Саду. То познанство претворило се у љубав, која, на жалост, није дуго трајала. Надежда Божидар путовала је у Београд, том приликом се прехладила, разболела се, добила је галопирајућу туберкулозу, и после краћег времена умрла у 25. години, 12. новембра 1921. године.

Надежда је била вишег раста, плавих очију, овалног лица, кестењасте косе, ширих рамена, уског струка, веома лепа и пријатна. Лепо је певала и свирала на клавиру, завршила је трговачку академију.

Ова љубав остала је забележена у песниковим писмима Надежди Божидар. Писма представљају исечак из личног живота Жарка Васиљевића, суптилног и сензибилног лирика, и прилог за његову биографију. Искрено дубоко ожалошћен, Жарко се дуго после Надеждине смрти није женио.

Нека од ових Жаркових писама Надежди Божидар сачувала је њена сестра од тетке, Олга Михајловић из Новог Сада. Њеном добротом у прилици смо да их објавимо. Од сачуваних писама нека су оштећена, па ће се објавити преостали делови.

Жарко Васиљевић налазио се крајем јула 1921. године на летовању у Липику. Одатле је, готово свакодневно, писао Надежди. Сем ових писама из Липика, сачувана су и друга, без ознаке датума и места писања, а претпостављам да су из Новог Сада, пошто је Жарко слао Надежди писма и из Новог Сада.

I

Липик, VII. 11. 1921

Мала моја,

Како је дивно мислити о Вама; сасма мирно сести гдегод и дуго, дуго мислити и ковати снове, који ће се можда тек после хиљаду година — обистинити некоме ко их ни сневао није.

Чудновато ми је сада, када Вам ово пишем. Тако давно нисам никоме писао. Тако давно, читава вечност. Све ми то лепше изгледа кад сањам, када мислим, када жудим. Па ипак, и сада ево осећам неку благодат, неку радост о којој не могу да створим праву слику, коју још нисам осећао и коју нико није осећао.

Како је то добро — Надежда — да ви постојите.

И, видите, ја осећам да је у томе — у томе што Ви постојите — сва моја срећа, сав мој бол.

Руке Вам љуби:
Жарко

II

Липик, VII. 13. 1921

Надежда,

ја осећам да Ви нисте добри. Сваког дана кидам себе, свакога дана ме нападају ужасне мисли и ја не могу да их се отресем. Шта је то? Предосећај?

Надежда не будите свирепи, не киньите ме, не мучите ме. Ви добро знате да ми је тешко без Вас, а данас ми је управо ужасно.

Ја хоћу да се привијете уз мене чврсто као бршљан уз дебло храста, па да ми верујете, да је ту код мене најбоље, најнежније, најчистије. И да никада не посумњате у моју љубав, у моју срећу која је и Ваша, у моју безграничну жељу за снажним и вечним загрљајем.

Надежда, Ви треба да мислите о томе, јер ћете само тако доспети до веровања и среће. Ви треба да желите то, јер ћете само тако до заноса вечне љубави.

. . . . . .

III

18. VII. 1921

Миље моје,
Сутон је тако блага.
По лишћу, по цвећу, по трави милује
ветар прве снове.
Све се полако утишава.
Пашће и на Ваше очи сан, сањајте само о
мени, Надежда.

Љубим Вам очи, што сада сневају, љубим их топло, топло.

Жарко.

IV

Ти,

колико ме је обрадовало писмо. Ја давно, врло давно у животу нисам осети[о] оволике радости. Једно дивно усхићење. Хвала Вам Надежда, хвала.

Хтео бих да Вам кажем хиљаду ствари, али се бојим, да ћете опет само видети неки стил и ништа више. Но верујте да није тако; у мојим писмима баш нема ни трунке стила, то су набацани осећаји без реда, без везе, чисто онако како их у души осећам. Осећаји су ти у мојој души тако многи (јако) силни; хтели би ерупативно одједном да прасну и, ето запис нема ту никаквог стила.

Да, мало моје злато, то су осећаји и за мене сасвим нови, сасвим млади, које никада до сада не осећах.

Да, мало моје злато, те сте осећаје Ви измамили из моје душе.

Као звук старе виолине: инструмент је био ту, али не беше уметника да измами глас.

И Ви дођосте. Злато моје.

Ни природе, ни деце нема више око мене: свега је нестало.

Само сте Ви са мном: Ви сте моја природа, моја плава, далека брда, моје ћутљиве шуме са старим, притајеним бајкама, моје поспано цвеће у ружичастим сутонима. Ви сте моја деца са кудравом косом и великим зачуђеним очима, са одераним коленима и несташним жељама.

Надежда; сада сте ми Ви све то. Ја сада у Вама налазим ћутања и тајне, које сам досада у природи налазио; ја сада у Вама налазим мир и срећу, коју сам у дечјим очима налазио. А приче? Приче ћу од сада Вама причати, мала моја.

Не треба ићи од Артеског купатила пешке кући. Нашто то? А да нисте случајно с ким ишли, па Вам је трамвајем пут био одвећ кратак. Но, но! Не ваљала деца добијају батина. Треба да се чувате и да не очајавате. Никаква Голгота. Никакве тужне мисли. Јака воља, љубав за живот и за оне који Вас воле, па ће све бити добро. А да бих хиљаду пута радије био у ономе парку код Купатила него овде, где је више људи но траве.

. . . . . .

V

21. VII. 1921

Душо моја,

сада је дубока ноћ. Свуда је тако тихо, тек само сањиво лишће бунца у мрак и далека се брда тромо таласају у недоглед. Како је лепо. Изгледа ми да живот и не постоји. Тек само нас двоје.

О, како би тек то лепо било.

Љуби Вам усне
Жарко

VI

22. VII. 1921

Срце,

Када је Нарцис једног јутра пошао у шуму своме потоку да у њему гледа своју превелику лепоту, нађе поток препун црвена и жута лишћа, која су падала са дрвећа, јер беше јесен. Нарцис покуша да разгрне лишће јер беше жедан своје лепоте, но лишће је пљуштало као златна киша и шарало ћилим по потоку и њему. И Нарцис не виде ту лепоту, већ пође даље да сам у себи ужива. А када стиже до жутих и зелених пољана, он потрча по росној трави до реке, до велике реке да се онде задовољи лепотом својом. Но река беше замућена јесењим водама, које придолажаху и у њеном мутном огледалу не виде Нарцис своје лице. И он заплака од очајања и јецаше тако целога дана, а када паде сумрак, све беше тихо, само се чуло падање лишћа и јецање Нарциса.

У том сумраку умро је Нарцис жељан своје лепоте.

. . . . . .

VII

VII. 24. 1921

Миље моје,

мислим на Вас и волим Вас.

Жеља.

Хтео бих да гледам у сумраку дана,
Кад по пољу сунце море боја точи
И шапућу брезе кô шум шедрвана, —
Твоје добре, мирне, светитељске очи.

И да видим тада на дну Твојих зена
Младу Твоју душу пречисту и белу,
Као светитељку из старих времена,
Светлу као море, у мирисном валу.

И да тонем срећан у те твоје зене
Жељан белих мисли, жељан белих врела
И кристалне сузе жељан проливене
Шта за мене кажу блага, тиха, бела.

Зашто опет ћутите? Зар Вам је тако тешко да ми пишете?

Воли Вас
много, много
Жарко

VIII

Hoh, 27. VII. 1921

Моја,

Како сам данас весео: добио сам Ваше писмо. Но та је моја веселост само тренутна, јер у Вашем писму има доста што ме сневесељава и брине.

Зар Ви баш морате средином августа у Загреб? Зар се тај Ваш пут не би могао одложити за једно 7—8 дана, јер се ја надам да ћу око 20-ог бити у Н. Саду, па би се онда бар једно-два дана видели. Па то би било страшно да Вас по повратку не затечем у Н. Саду. Та ме нада да ћу Вас видети и задржава овде да чамим. А и мислим да ћу се пре 21-ог августа вратити.

Молим Вас не идите пре 20-ог у Загреб ако ме само мало, најмање волите не идите. Имате времена, отићи ћете касније. Тако Вам моје среће, тако Вам Ваше среће, дочекајте ме. А не будите тако невесели. Главу горе и не мислите тако тужно.

Како је то: нећемо се никада видети. Ако је истина, како велите да са и ја . . . . . .

IX

28. VII. 1921

Злато моје,

Још једном Вас лепо молим дочекајте ме док се не вратим. Хтео бих Вам рећи много, врло много, што се не да написати, што губи свој чар, своју лепоту и своју искреност, ако се набаца на хартију. А да Вам то морам рећи, јер је то још једино што ми може живот учинити лепим.

Пишите ми скоро.

Воли Вас много и љуби
Жарко

X

1. VIII. 1921

Моја мала,

до сада сте сигурно сва моја писма примили, па ме чуди да ми никако не пишете; има већ осам и више дана, како од Вас нисам добио писма.

Срећо моја, изгледа ми да ће се моји дати наговорити да се већ 10. VIII вратимо у Нови Сад.* То би било красно. Онда бих Вас већ тога дана видео.

Тако сам страшно осамљен, да ћу се препородити када Вас видим. Будите добри и недајте да нестане оно, што је тако лепо постало.

Љуби Вас и воли
Жарко

XI

2. VIII. 1921

Моје лепо чедо,

Из дубоке шуме извирала је сутон и увијала модрим плаштом реку, која је тихо текла некуда пут незнаних крајева. Свуда је владала тишина. Заспали таласи текли су загрљени као деца када сневају бајке. А доле на дну реке трепериле су радосне звезде.

Само је једна жена мирно стајала на рубу реке и гледала онамо на другу обалу, где је све било, као и око ње: мирно и заспало.

Она је нешто очекивала.

Одједном забљеште две жеравице на оној обали; то беху два ужарена ока. Два његова ока. И он закликта као ждрал када је жељан миловања.

Тада жена збаци једним покретом одело са себе и заплива по ноћној реци и онамо — Њему.

И у ноћи виделе су се две срећне главе како пливају једна према другој. А када су се у средини реке састали стопише се у једном загрљају у дугом пољупцу.

Тада је месец забљештао врх старе шуме, а реком је текло . . . . .
. . . А доле на дну реке дрхтале су звезде.
Да ли од среће? Да ли од страсти?

Анђеле мој — сада је вече — идем да будем сам и да мислим на Тебе. Ти.

Љуби Те много, много и
обожава Твој
Жарко

XII

4. VIII. 1921

Срећо моја мила,

данас стиже Ваше писмо. Чисто се плашим толике среће. Ја сам је заслужио, али ипак: страши ме да се Живот не расрди на мене као увек — те да ми лиши . . . . . .

Имао бих много да дебатујем са овим писмом, које сте ми послали, но ја сам толико срећан, да нећу. То ћу кроз који дан усмено учинити.
. . . . . .

---

* Жарко је са родитељима био у Липику.

XIII

5. VIII. 1921

Дико моја једина,

Надам се да ћемо сутра увече отпутовати. Дивне ли сласти. У понедељак пре подне видећу Вас, Надежда, видећу Вас.

Моје мало злато, Вас ћу видети, Тебе ћу видети. Тебе!

Уснама Твојим много врелих, бескрајних пољубаца

Твој Жарко

XIV

6. VIII. 1921

Моје све,

довече путујемо и то право у Нови Сад! Срећа! Надам се да ћу Вас у понедељак пре подне већ видети. Можда ћу пре стићи но ово моје писмо, па ћемо га онда заједно читати.

Волим Вас.

Како ће то лепо бити. Тражићу Вас у артеском парку. Ако Вас тамо нађем с ким у друштву, тешко Вама. Ако Вас тамо не нађем, тражићу Вас по целом граду. И наћи ћу Вас. Дивно ће бити. Зашто Ви нећете осетити када Вам се будем приближавао?

Љуби Вас Ваш
Жарко

P. S. Прикрашћу се сасма близу и ћутати дуго у Вашој близини, и да ме видите. Ако могу да издржим ћутаћу дуго и читаћу мисли Ваше, ако не будем могао дуго ћутати, искочићу и пољубићу Вас

Ваш Жарко

XV

. . . . . .

Миље моје, опростите, што сам у последњем писму употребио неколико оштријих речи због Вашег ћутања, то је било у бесу. И сами знате како ми је без Вас, и онда то ћутање. Кад неко неког тако воли ко ја Вас, онда је грозно ишчекивати тако дуго одговор.
Пишите ми молим често.

Ти моје све. Ја
љубим твоје очи, усне, косу, све
Твоје, Твој

Жарко

XVI

. . . . . .

Најбоље и најлепше и да Вам нигде боље бити неће. Верујте да Вас ја волим, да Вас обожавам и видећете да је то довољно да будемо сретни.
Надежда, ја хоћу да Вас ослободим тих мисли, хоћу да будете ведри ко небо, срећни као цвет преливен мајским сунцем и моји, моји.

. . . . . .

Вама постао близак онда је сигурно да ћемо се још много видети. Зашто ја нисам био крај Вас када сте плакали, како бих Вам још у очима угушио сузе пољупцима.
Нашто плакати, зар Вам ја не пружам ни трунку задовољства. (. . .)

XVII

Миље моје, златно моје миље,

Ја сам данас и пре и после подне обилазио Вашу кућу, ни никако Вас нисам могао видети. Смиљана* каже, да сте и Ви мене изгледали на прозору. Мора да сте онда гледали када сам ја отишао.

Тако ми је тешко без Вас.

Будите мирни, одмарајте се и уздајте се у Бога.

Зовите доктора.

Сутра ћу доћи по подне. Не знам тачно кад, но пре четири не могу.

Воли Вас много Ваш
Жарко

XVIII

Рођо моја златна,

трпим са Вама. Ваши ме болови боле, Ваша ме туга тужи.

Но даће Бог: све ће бити добро.

Тако ми је необично и тако тужно. Тек ме је Ваше писмо мало развеселило. Само не очајавати: главу горе у добро и срећу.

Сутра ћу по подне доћи, ако ми време и посао дозволе.

Спавајте мирно и сањајте о мени.

Воли Вас и љуби Вам
руке Ваш
Жарко

На крају овог прилога за биографију Жарка Васиљевића ваља забележити да је песник своју збирку песама *Шапутања* (1924) посветио „Мртвој Надежди за спас душе".

---

* Надеждина сестра.

ПУТ КА ИСТОРИЈИ СВЕТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Зоран Константиновић: *УВОД У УПОРЕДНО ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ*, Београд, 1984.

Зоран Константиновић се деценијама бави теоријом књижевности и компаратистиком и са више обимних књига и студија објављених на нашем и страним језицима једно је од водећих имена у светској науци о књижевности. У Институту за књижевност и уметност у Београду више од једне деценије руководи радом на научном пројекту „Теорија књижевности", а захваљујући томе што је учествовао у оснивању Института за компаратистику у Инсбруку, сматрају га и оснивачем компаратистике у Аустрији. Почевши свој плодни научни рад као германиста и југослависта, следио је путеве модерних упоредних изучавања у истраживању наше књижевности, тако да је своја интересовања проширио и на књижевности нама суседних народа, Мађара, Бугара, Румуна, Грка и Албанаца. Бавећи се на широком плану књижевностима ових малих народа, успео је да нашој књижевности утврди одговарајуће место како у систему балканског простора, тако и у односу на велике европске литературе.

У књизи *Увод у упоредно проучавање књижевности* Константиновић је резимирао своје вишегодишње научно искуство. Поглављима посвећеним правцима и школама у компаратистици (посебно су објашњене и издвојене француска, америчка, совјетска и немачка школа), упоредном проучавању књижевности код Срба, компаратистици у садашњем тренутку науке о књижевности — осветљен је историјски развој компаратистике као науке. Бавећи се интерлитерарношћу у књижевном тексту, теоријом модела, естетским мерилима читалачке публике (рецепционим хоризонтом очекивања), теоријом превођења, упоредном методологијом, односима књижевности и других уметности и области људског знања и рада, Константиновић је пружио читаоцу најзначајније вредности и искуства до којих је компаратистика дошла до нашег времена, при чему није остао на нивоу пуког теоретисања. Примењујући теоријска знања и велико познавање историје наше књижевности, проникао је у сложени систем епохе романтизма, као и у прелазне облике система футуризма, експресионизма и надреализма у српској књижевности да би, пратећи најкарактеристичније моделе и у књижевностима суседних и других народа, понудио применљив модерни приступ историји светске књижевности и показао неопходност компаративних истраживања.

Полазећи од поставке да је књижевност процес, увек изнова могућ дијалог читаоца са писцем кроз медијум текста, он се ослања на најновија сазнања о кретањима у системима, на схватање светске књижевности као веома сложеног система свеколиког људског искуства. По њему је, управо због тога, и компаратистика целовит систем унутар ширег система науке о књижевности. Поред основних области упоредних истраживања, генетске или контактне везе, типолошке аналогије и интердисциплинарне повезаности, он обухвата и упоредну фолклористику и стилистику и долази до модерне парадигме која у књижевном делу види пре свега комуникат, резултат одређеног акта естетске комуникације. У систему науке о књижевности компаратистика испуњава међупростор између проучавања појединих националних књижевности као монолитерарних система и проучавања које би целокупну књижевност хтело да обухвати као систем свих система. Залажући се за осмишљено поређење, при чему се откривају и сличности и разлике сродних књижевних појава и ак-

тивни и пасивни облици литерарних деловања, Константиновић је показао да у наше време свако изучавање књижевности без подразумевања тог ширег контекста остаје непотпуно, као што је непотпуно и свако проучавање литературе без интердисциплинарног обухватања свих приступа изразима људског духа, од филозофије, права, историје, психоанализе, лингвостилистике, филма, подразумевајући стилска поређења књижевности и других уметности и истраживања процеса преношења тематских и стилских елемената. По Константиновићу, основни задатак сваког покушаја да се захвати историја светске књижевности морао би зато бити усмерен на то да се издвоје поједине уочљиве и уједно карактеристичне појаве, да се настоји на њиховом укључивању у неки систем и да се потом прате како у њиховом хоризонталном повезивању, у синхронији, тако и у њиховом преображају, у дијахронији.

Својим делом Зоран Константиновић је далеко превазишао схватања раније компаратистике о утицајима, по којима једна страна непрекидно даје, а друга искључиво прима. Он се залаже за компаративни приступ светској књижевности као систему узајамног деловања, за тумачење књижевних појава као мобилних и променљивих процеса, које се могу истински и делотворно остварити у некој другој књижевности тек пошто она оствари све услове да овакву појаву прихвати и укључи у свој естетски видокруг. Константиновић је на примерима показао у којој мери је компаратистика главна дисциплина на путу и до теорије литературе и до историје светске књижевности. Како свака књижевна појава неке националне књижевности, виђена као систем за себе, у исти мах припада и другим системима — жанровским, регионалним, систему одређеног покрета — националне књижевности ће се лакше представљати кроз поједине моделе у којима се откривају сличности и узајамности. Проницањем у константни и интензивни комуникацијски процес прожимања литература, Константиновић је показао да је компаратистика управо она наука која нам помаже да књижевност целог света заиста осећамо и схватамо као светску књижевност, али, у исти мах, и да је упознавање литература народа других континената, посебно суседних и оних са којима делимо исту судбину, пут ка превазилажењу европоцентризма и ка зближавању у заједницу народа сагласних језика.

Миодраг Матицки

Зоран Константиновић, *УВОД У УПОРЕДНО ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ*, „Српска књижевна задруга", Београд, 1984.

Пред нама је књига која систематизује проблеме савремене компаратистике, класификује њене токове и указује на њене домете и промашаје. Залажући се за неопходност заснивања компаратистике као посебне научне дисциплине, Константиновић нас у првом поглављу упознаје са главним школама, правцима и њиховим представницима у компаратистици у оквиру система науке о књижевности. Реч је о четири доминантна приступа — *француском, америчком, совјетском* и *немачком*. Најстарија компаратистичка традиција потиче из Француске (где је 1827/28. године на Сорбони одржан први курс предавања А. Ф. Вилмена) и веома дуго је обележена позитивистичким схватањима о једносмерном деловању („утицају"), као и предрасудом о супериорности француске књижевности и извесним чистунством у одређивању свога домена. Инсистирајући на посматрању искључиво билатералних веза, Французи су били против сваке интердисциплинарности, стављајући је у надлежност историје културе. Тек 1921. године Ф. Балденсперже усмерава компаратистику ка широј друштвеној проблематици, залаже се за генетички приступ (посматрање дела у процесу настајања) и обраћа пажњу и на другостепене писце, све у жељи за реконструисањем исходишних појава у књижевности. Американци ће развити поређење литературе са другим сферама људског знања и рада, дозвољавајући како спољни тако и унутрашњи приступ књижевном делу. Улогу помирителља између формалистичких крајности и историјског релативизирања одиграће Х. Левин и Х. Ремак, док ће се Р. Велек упорно развијати у

опозицији према француској школи и њеном позитивизму, трагајући за вредностима, а не за фактима, и инсистирајући на „онтолошком понору" између уметности и живота. Совјетски теоретичари (А. Веселовски, В. Жирмунски), као што је познато, радо укључују у своја разматрања конкретну историјску анализу, изналазећи међу појавама у књижевности тзв. *типолошке аналогије*, а полазећи од претпоставке аутохтоних социопсихолошких импулса. Од немачких доктрина најинтересантније је мишљење Х. Ридигера, за кога је свака књижевност светска, а проучавање појединих књижевних веза представља хеуристичку нужност а никако последњи домет науке. По њему, предмет компаратистике јесте књижевност у целини, укључујући не само уметничку, него и документарну и тривијалну продукцију, уз широко признавање контекста. Чини нам се да је Константиновић доста близак таквом приступу, са својим залагањем за успостављање широке скале интердисциплинарних веза (музика, ликовне уметности, архитектура, фотографија, сценске уметности, опера, радио, ТВ). Стимулативан простор за даља истраживања он види и у разматрању граничних облика (оперета, мјузикл, ораторијум, балет, стрип) као и двоструких талената, видећи у таквом „узајамном осветљавању уметности" пут до њене суштине. Компаратистика, у таквом приступу, постаје наука која нам помаже да књижевност целог света, у интензивној комуникацији модерног доба, „заиста осећамо и схватамо као светску књижевност". На основу свега реченог Константиновић додељује компаратистици три главне области истраживања: *контактне везе, типолошке аналогије* и *интердисциплинарне повезаности* уз додирне тачке са имагологијом, упоредном стилистиком и упоредном фолклористиком.

Сличан пут прелази компаратистика у оквиру упоредних проучавања књижевности код Срба. Константиновић прати њен развој од увођења „присподобљене књижевности" на Београдском лицеју (Матија Бан), преко „историје словесности најглавнијих народа" (А. Вукомановић), „опште историје књижевности" (Св. Николајевић), све до 1906. године, када је основана посебна наставна група за упоредну књижевност. У самом почетку била су то трагања за утицајима на нивоу грађе, у позитивистичком духу, да би се, с напредовањем методолошке мисли, отварала подручја *компаративних интерпретација* и упоређивања уметничких квалитета дела. Данас се то, релативно плодно, подручје код нас зове „истраживање међусобних веза", и по Константиновићу има смисла само уколико резултира сагледавањем карактеристичне физиономије наше књижевности и одређивањем природе њене оригиналности.

Одређујући место компаратистике у садашњем тренутку науке о књижевности, Константиновић приказује смену методолошких парадигми на широком плану, указујући нарочито на феноменолошке основе Ингарденовог приступа уметничком делу као „интенционалном предмету свести". Наиме, у Ингарденовом разликовању четири слоја естетског предмета Константиновић види корене довођења *читаоца* у средиште пажње књижевно-историјских размишљања. О читаоцу се сада размишља као о равноправном чиниоцу упоредо са аутором и делом. Подстицаји за такво поимање књижевног дела као комуниката су многобројни: лингвистика, структурализам, херменеутика, теорија модела, кибернетика и др. У креирању тако схваћене *теорије рецепције* Константиновић је и сам учествовао. У књижевности он види систем на релацији аутор-читалац, у чијем је средишту *текст*, сталан и непроменљив, али са „отвореном структуром" и са својим безбројним конкретизацијама у синхронији и дијахронији. Основни квалитет књижевног дела је „дијалогицитет", како пре тако и након његовог настанка. Пратећи књижевност као систем, и наука о књижевности постаје систем. Компаратистика, као део тог система, налази свој смисао у чињеници да свако искуство захваћено у тексту подлеже кретању, из једног језика у други, из једне културне сфере у другу, из уметности у уметност. Осветљавајући те интерлитерарне и интердисциплинарне везе компаратистика испуњава међупростор између националних књижевности и „система свих система" — целокупне светске књижевности.

Посвећујући једно поглавље интерлитерарности у књижевном тексту, Константиновић предлаже појмовну апаратуру за таква истраживања. По њему можемо разликовати четири основна облика присуства „страних" структура у тексту: *реминисценције, импулсе, конгруенције* и *филијације*. Разматрајући сваки понаособ, он не губи из вида дијалогичност контактних и генетичких веза, као ни постојање социопсихолошких типолошких аналогија. Због

тешкоћа идентификације он предлаже увођење нијанси као што су: *мото, позајмица, објект, подражавање, прилагођавање, парафраза* и др. поткрепљујући то низом примера.

Испитивање односа интерлитерарних промена са интерлитерарним повезаностима Константиновић врши на материјалу стилске формације романтизма, уочавајући ту извесну закономерност применљиву на све мале народе Средње Европе. Реч је о три фазе у развоју њиховог романтизма, које за Константиновића имају вредност *модела,* и то: прва фаза — обнова националног језика; друга фаза — стварање значајних дела на новом књижевном језику; трећа фаза — национална еманципација, односно стварање националне државе. Основни квалитет романтизма малих народа постаје тако изражавање националне свести, што као атрибут не фигурира у романтизму великих књижевности. У тренутку када се национални циљеви остваре, и литерарни систем се мења; песник се сукобљава са структуром класа унутар свога народа, наступа смена романтизма реализмом.

У поглављу посвећеном развоју естетских мерила српске читалачке публике Константиновић прати тај развој од првих почетака утицаја публике на процес књижевне комуникације, указујући на смене „хоризоната очекивања" и истичући улогу индивидуалног посредничког рада при томе. Способност публике за прихватање новог показана је на материјалу превођења, прихватања и уметничке објективације утицаја, као и приказом фаза у рецепцији опуса појединих писаца.

За илустрацију тезе да су ретки изоловани, монолитерарни системи, Константиновић бира феномен јављања *футуризма, експресионизма* и *надреализма* у неким земљама Европе и њиховог проблематичног одраза на нашем тлу, у низу прелазних облика. По његовом мишљењу, у оваквим случајевима треба избегавати насилне шематизме и трагање за чистим представницима наведених праваца; треба се определити за термин „авангарде" као сигнал припадности једном динамичном систему.

Истичући улогу превођења у формирању хоризоната очекивања, Константиновић посвећује једно поглавље односу компаратистике према превођењу. Превођење је традиционално оцењивано као посредовање и обогаћивање једне културе другом, а преводиоци су називани актерима космополитизма. Посао компаратисте је да, трансцендирајући захтев за „потпуношћу и егзактношћу превода", усмери истраживање на преношење целовитости ефекта књижевног дела, његовог тоталитета метафизичког квалитета. Успешан превод за Константиновића значи адекватно структурирање естетског предмета, односно његову „естетску транспозицију", што се не поклапа са захтевима науке о превођењу и њеним амбицијама да се машинизује, нити за захтевима лингвистичке преводилачке праксе са тежњом ка пукој комуникацији.

Константиновићева размишљања о *упоредној методологији* резултирају ставом о међусобној повезаности методолошких приступа, и критиком њиховог адитивног ређања у праволинијском кретању сазнања. Методи, наиме, често имају исто полазиште и често су на истој удаљености од истине. Феноменолошка парадигма, на пример, утиче на мноштво иманентних приступа књижевном делу, који су поникли у разним срединама, залазећи један у други (формализам, „close reading", „explication de textes" и др.).

Поставља се питање терминског поимања те несумњиве целовитости, која пресликава целовитост свеколиког живота и културе. Један од првих који ту целовитост запажа у феномену књижевности јесте Гете, који је 1827. године, у оквиру размишљања о „посебном које се укључује у опште", први употребио термин „светска књижевност". Константиновић у посебном поглављу даје историјат тога појма, који веома брзо напушта генијално окриље свога творца, да би се изгубио у једноставном низању националних књижевности. Превазилажење таквог стања јесте, између осталог, и књига самог Константиновића *Weltliteratur, Strukturen, Modelle, Systeme* (1979) са императивом надрастања дијахроног низања, штуре поделе на родове и жанрове као и укорењеног европоцентризма. Насупрот томе стоји захтев за издвајањем уочљивих и карактеристичних појава и њиховим укључивањем у наднационални систем свих позитивних вредности.

У последњем поглављу о неопходности компаратистичких трагања Константиновић истиче вишеструку сложеност сваке литерарне појаве: исходишна појава већ је по себи комплексна, мобилна, алтернира у зависности од кон-

текста, и коначно, бива прихваћена тек када се за то стекну услови. Задатак компаратистике је да, размишљајући о сличностима и разликама, прати то померање система служећи се основном могућношћу: осмишљеним поређењем у коме је садржано и вредновање. Константиновићев теоријски став карактерише оптимизам и вера у моћ компаратистике као научне дисциплине, која се, по његовом тврђењу, већ интегрисала у општи приступ књижевном делу и постала незаобилазна карика на путу од националних до светске књижевности.

Обележја Константиновићевог теоријског стила су прецизна артикулација, систематичност, довођење излагања до једнозначних закључака, уз смелост доношења оригиналних синтеза и исказивања личног става, како објективно-научног тако и вредносно-емотивног. Константиновић се не боји судова укуса и вредновања; Љермонтовљевом препеву Гетеовог *Wanderers Nachtlied*-а даје оцену најлепшег и најконгенијалнијег препева неке песме уопште. Нескривено је привржен комплексу малих народа и надахнуто размишља о емоционалном и семантичком набоју те синтагме. Познаје дилеме, зна и за научничку резигнацију. Као очиту немоћ науке цени немогућност реконструисања разговора писца са својим савременицима, дефинитивну изгубљеност њиховог кода. Неки искази уздижу се, опет, до категоричности дефиниције — што делује смело ако се има у виду сложеност феномена који се дефинишу, а разумљиво када се има у виду искуство које их изриче. Нису се могли сакрити ни трагови предавачког манира, умесна сумирања и подсећања у сврху лакшег меморисања, што говори о великим обзирима према читаоцу и жељи да се буде максимално инструктиван. Све у свему, ова књига представља први и једини код нас целовит приступ у компаратистику, који темељно анализира њене основне теоријске поставке и практичне импликације. Као таква, она постаје незаменљив приручник теоријског осветљавања компаратистике у нас.

Драгиња Рамадански

САДРЖАЈ

ЗДЕНКО ШКРЕБ
(20. IX 1904 — 27. IX 1985)

Др Томислав Бекић, *Зденко Шкреб као германиста* — — — — — 5

Др Драгиша Живковић, *Зденко Шкреб као оснивач и главни уредник часописа „Умјетност ријечи"* — — — — — — — — — 19

Студије и чланци

Др Слободан Вукобрат, *Уз први српски превод „Беовулфа"* — — — 27

Др Витомир Вулетић, *Српско народно позориште у часопису „Матица"* 49

Др Славко Леовац, *Исидора Секулић о страним писцима и књижевностима* 71

Мр Владислава Фелбабов, *Једна песма Томаса Мура у преводу Лазе Костића и Илије Белеслијина* — — — — — — — — — 107

Ситни прилози

Мр Војислав Јелић, *Антропопатија — човјекострастије* — — — — 123

Dr Póth István, *О неким политичко-сатиричним песмама Јована Јовановића Змаја* — — — — — — — — — — — — 127

Грађа

Мр Станиша Војиновић, *Шест необјављених писама Вука Караџића Сими Милутиновићу* — — — — — — — — — — — 133

Мр Здравко Малбаша, *Георгије Лазаревић Зорић (1789—1843)* — — — 139

Др Милан Обреновић, *Писма Жарка Васиљевића* — — — — — 149

Оцене и прикази

Др Миодраг Матицки, *Зоран Константиновић: Увод у упоредно проучавање књижевности* — — — — — — — — — — — 157

Драгиња Рамадански, *Зоран Константиновић: Увод у упоредно проучавање књижевности* — — — — — — — — — — — 158

САРАДНИЦИ ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Властоје М. Алексијевић
Добрило Аранитовић, Шабац
Маринко Арсић, Београд
Др Сава Бабић, Нови Сад
Др Борђе Бајић, Нови Сад
Др Фехим Бајрактаревић
Др Антун Барац
Др Томислав Бекић, Нови Сад
Др Весна Н. Берић, Нови Сад
Мр Јулијана Бели-Генц, Нови Сад
Др Франце Берник, Љубљана
Др Љиљана Бибовић, Нови Сад
Мр Милана Бикицки, Нови Сад
Др Марија Бобровњицка, Краков
Др Димитрије Богдановић, Београд
Др Милица Богдановић
Злата Бојовић, Београд
Живојин Бошков, Нови Сад
Мирјана Бошков, Нови Сад
Ирена Брајовић, Београд
Светозар Бркић, Београд
Др Рудо Бртањ, Братислава
Јоаким Будински, Нови Сад
Милица Бујас, Нови Сад
Иванка В. Веселинов, Нови Сад
Др Магдалена Веселиновић-Шулц, Нови Сад
Др Рајко Веселиновић, Београд
Др Златко Винце, Загреб
Др Драгиша Витошевић, Београд
Др Драгољуб Влатковић, Београд
Васо Војводић, Нови Сад
Станиша Војиновић, Београд
Душко Вртунски, Нови Сад
Радинка Вујичић, Нови Сад
Стојан Д. Вујичић, Будимпешта
Мр Ана Вукић, Београд
Др Саво Вукмановић, Цетиње
Владимир М. Вукмировић
Др Слободан Вукобрат, Београд
Др Јован Вуковић
Јован Б. Вукчевић, Београд
Др Витомир Р. Вулетић, Нови Сад
Др Димитрије Вученов, Београд
Др Радован Вучковић, Сарајево
Буро Гавела
Др Славко Гавриловић, Нови Сад
Др Павао Галић, Задар
Мр Вида Голубовић, Београд
Др Крешимир Георгијевић
Мр Никола Грдинић, Нови Сад
Др Ирена Грицкат, Београд
Сава Дамјанов, Нови Сад
Анђоло Данти
Др Јован Деретић, Београд
Др Радмило Димитријевић, Београд
П. А. Дмитриев, Лењинград
Лука Дотлић
Мр Мирјана Дрндарски, Београд
Др Љубомир Дурковић-Јакшић, Београд
Др Иван Ђаја
Војин Ђорђевић, Београд
Стојан Ђорђић, Београд
Мр Жељко Ђурић, Београд
Гвозден Ерор, Београд
Др Марија Жагар, Нови Сад
Др Борђе Живановић, Београд
Др Милорад Живанчевић, Нови Сад
Др Драгиша Живковић, Нови Сад
Др Вида Зелени, Праг
Др Дивна Зечевић, Загреб
Др Момчило Златановић, Врање
Мирка Зоговић, Београд
Радован Зоговић, Београд
Др Љубомир Зуковић, Сарајево
Др Миодраг Ибровац
Мр Душан Иванић, Београд
Др Милка Ивић, Београд
Др Алекса Ч. Илић, Нови Сад
Вера Јаварек, Лондон
Стојан Јакшић
Загорка Јанц, Београд
Мр Војислав Јелић, Београд
Др Јован Јерковић, Нови Сад
Др Владета Јеротић, Београд
Др Иванка Јовановић-Јакшић, Нови Сад
Јован Јовановић, Сарајево
Др Војислав М. Јовановић
Сергије Јовановић
Томислав Јовановић, Београд
Др Душан Јовић, Београд
Иванка Јовичић, Београд

Др Стеван Јосифовић, Нови Сад
Nada Yuili, Лондон
Андре Јутронић, Сплит
Симха Кабиљо-Шутић, Београд
Др Ватрослав Каленић
Зоја Карановић, Нови Сад
Др Рељa В. Катић, Београд
Др Мирослав Квапил, Праг
Др Јосип Кекез, Загреб
Др Димитрије Кириловић
Никола Китановић, Нови Сад
Др Мираш Кићовић
Др Снежана Кићовић-Пејаковић, Београд
Др Марија Клеут, Нови Сад
Др Јан Кмеђ, Нови Сад
Мр Звонко Ковач, Загреб
Божидар Ковачевић, Београд
Мр Иван Ковачевић, Београд
Србислава Ковачевић-Кузмановић, Београд
Др Божидар Ковачек, Нови Сад
Др Гаврило Ковијанић, Нови Београд
Ристо Ковијанић, Котор
Др Светозар Кољевић, Сарајево
Др Никола Кољевић, Сарајево
Др Зоран Константиновић, Инсбрук
Мр Богдан Косановић, Нови Сад
Др Милан П. Костић
Др Мита Костић
Др Страхиња К. Костић, Нови Сад
Др Василије Крестић, Београд
Др Хатица Крњевић, Београд
Др Угљеша Крстић, Нови Сад
Др Ранка Куић, Београд
Средоје Лалић, Нови Сад
Др Рајнхард Лауер, Гетинген
Младен Лесковац, Нови Сад
Др Славко Леовац, Сарајево
Др Зденко Лешић, Сарајево
Василије Лукић, Цетиње
Мр Јасмина Лукић, Београд
Камила Луцерна
Здравко Малбаша, Нови Сад
Др Марко Малетин
Др Илија Мамузић, Београд
Тодор Манојловић
Др Боривоје Маринковић, Нови Сад
Светислав Марић
Др Ксенија Марицки-Гаћански, Београд
Светозар Матић
Др Миодраг Матицки, Београд
Мр Весна Матовић, Београд
Др Радосав Меденица, Београд
Др Јасна Мелвингер, Нови Сад
Др Меланија Микеш, Нови Сад
Др Васо Милинчевић, Београд
Живан Милисавац, Нови Сад
Трива Милитар
Живко Милићевић
Др Челица Миловановић, Београд
Др Јевто М. Миловић, Задар

Др Петар Милосављевић, Нови Сад
Др Коста Милутиновић, Нови Сад
Др Никола Милутиновић
Др Лазар Мирковић
Др Душан Михаиловић, Београд
Др Велимир Михајловић, Нови Сад
Др Александар Младеновић, Београд
Др Живомир Младеновић, Београд
Др Миљан Мојашевић, Београд
Бранко Момчиловић, Нови Сад
Др Милош С. Московљевић
Др Надежда Мосусова, Београд
Добривој Наћвински, Нови Сад
Момчило Настасијевић
Др Душан Недељковић, Београд
Др Владан Недић
Др Илија Николић, Земун
Милоје Р. Николић, Београд
Драгољуб Новаков, Зрењанин
Др Бошко Новаковић
Др Жељислав Неђеља, Варшава
Др Тихомир Остојић
Владимир Отовић, Нови Сад
Др Драгољуб Павловић
Драгослав Павловић, Рача Крагујевачка
Др Миливој Павловић
Шандор Пал, Бечеј
Др Предраг Палавестра, Београд
Сава Паланчанин, Нови Сад
Др Мирослав Пантић, Београд
Михајло Пантић, Београд
Др Иван Педерин, Задар
Др Александар Пејовић, Београд
Мр Слободанка Пековић, Београд
Борђе Перић, Београд
Др Новица Петковић, Сарајево
Бошко Петровић, Нови Сад
Душан К. Петровић
Др Живојин Петровић, Београд
Коста Петровић
Др Миодраг Петровић, Ниш
Теодора Петровић
Др Светозар Петровић, Нови Сад
Др Јоже Погачник, Осијек
Др Хараламшије Поленаковић, Скопље
Др Александар Поповић, Београд
Гордана Поповић, Београд
Др Душан Ј. Поповић
Др Иван Поповић
Др Миодраг Поповић, Београд
Др Иштван Пот, Будимпешта
Предраг Протић, Београд
Др Иван Пудић
Милорад Радевић, Београд
Др Андрија Радевић, Београд
Мр Ана Радин, Београд
Борђе Радишић, Београд
Стеван Радовановић, Земун
Борђе Сп. Радојичић
Мирослав Радонић, Нови Сад
Др Никша Рачић, Загреб

Др Јелка Ређеп, Нови Сад
Др Владислава Рибникар, Београд
Др Жарко Ружић, Београд
Др Јован Савковић
Г. М. Сафронов, Лењинград
Иштван Сентђерђи, Суботица
Др Ненад Симић, Београд
Др Светлана Слапшак, Београд
Јержи Слизински, Варшава
Др Олга Срдановић-Бараћ, Београд
Милојка Станаревић-Мијаиловић
Борислав В. Станковић, Сремски Карловци
Др Мирјана Станчић, Осијек
Др Павле Стевановић
Др Петар Стевановић, Београд
Мр Мирјана Д. Стефановић, Нови Сад
Др Никша Стипчевић, Београд
Мр Светлана Стипчевић, Београд
Дивна Стојановић, Београд
Др Миодраг В. Стојановић, Београд
Вера Стојић, Београд
Др Мила Стојнић, Београд
Радивој Стоканов, Сомбор
Олга Ступаревић, Београд
Др Стојан Суботин
Милован Сучевић
Радмила Сучевић, Вршац
Др Јулијан Тамаш, Врбас
Др Кирил Тарановски, Арлингтон, САД
Др Иво Тартаља, Београд
Јордана Терић, Београд
Милан Токин
Др Миховил Томандл
Др Ђорђе Трифуновић, Београд
Др Јован Туцаков
Др Иванка Удовички, Београд
Мр Владислава Фелбабов, Нови Сад
Др Александар Форишковић, Нови Сад
Др Мирон Флашар, Београд
Даринка Фелкл, Инсбрук
Мр Иштван Фрид, Будимпешта
Лука Хајдуковић, Нови Сад
Др Ламија Хаџиосмановић, Сарајево
Антал Хегедуш, Нови Сад
Dr Peter Herrity, Nottingham
Др Едмунд Хлеба, Братислава
Јован Христић, Београд
Др Олга Хумо, Београд
Др Владимир Ћоровић
Др Веселин Чајкановић
Др Стефан Чакић, Беч
Лазар Чурчић, Нови Сад
Др Бранко Џакула
Урош Џонић
Др Јелена Шаулић, Београд
Др Петар Шимуновић, Загреб
Др Зденко Шкреб, Загреб
Др Шимун Шоње, Сарајево

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

Зборник Матице српске за књижевност и језик XXXIV/1 закључен 26. децембра 1985. године.

Штампање завршено јула 1986. године.

Издаје Матица српска, Нови Сад

Секретар Уредништва: *Др Томислав Бекић*. Коректор: *Мирјана Јовановић*

Слова за корице израдио
Драган Вишекруна

Штампано у 1.000 примерака

На основу мишљења Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу САП Војводине, бр. 413-322 од 11. јула 1980. године, ова књига ослобођена је основног и посебног пореза на промет

Штампа: РО штампарија „Будућност", Нови Сад, Шумадијска 12

YU ISSN 0543—1220 | UDK 82 (05)