МТ II 192

КЊИГА XXXVIII СВЕСКА 3/1990.

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: др Марија Клеут, *Српско „грађанско песништво”* 405 / Дарко Тодоровић, *Deus machinans* 451 / др Петар Милосављевић, *Књижевнотеоријска схватања Јована Скерлића* 469 / др Коста Милутиновић, *Из преписке са Вељком Петровићем* 483 / **Прилози и грађа:** Гордан Маричић, *Sal Romanus* 501 / др Милош Вукићевић, *Мотиви неизостајања из боја у Вуковом косовском епу и Његошевом „Горском вијенцу”* 507 / др Шимун Јуришић, *Casanova у Југославији* 517 / др Миодраг Матицки, *Јован Јовановић Змај као уредник и сарадник алманаха и календара* 523 / др Обрад Станојевић, *Григорије Трлајић — неправедно заборављени савременик Доситејев* 529 / **Оцене и прикази:** Гордан Маричић, *G. O. Hutchinson, Hellenistic poetry* 535 / Предраг Протић, *Видосава Голубовић: Летопис културног живота 1919—1925.* 537 / Предраг Протић, *Симха Кабиљо-Шутић: Посредници двеју култура* 538 / др Томислав Бекић, *Перо Слијепчевић у своме времену и данас* 539 / **Регистар** 545

МАТИЦА СРПСКА

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 ОСМА (1990), СВЕСКА ТРЕЋА

МАТИЦА СРПСКА

СРПСКО „ГРАЂАНСКО ПЕСНИШТВО”

Марија Клеут

I

Ознака српско „грађанско песништво”, стављена и у наслов овога рада, употребљава се у српској књижевној историографији за обележавање једне књижевне појаве; ван тог контекста она нема никаквог смисла. У погледу значења које се придаје овом термину није постигнут задовољавајући степен сагласности: поједини аутори придају овом термину различито значење, експлицитно или имплицитно, дефинишући појам или једноставно претпостављајући његову садржину. Стога је расправу о „грађанском песништву” неопходно започети прегледом начина на које је досад утврђивано значење овог појма, што истовремено значи и прегледом односа према феномену. Како је досад одређиван појам грађанског песништва биће приказано навођењем текстова неколицине значајних аутора.

По свему судећи, термин „грађанско песништво” први пут је употребио Герхард Геземан у свом „Предговору” за *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама:*

> Поред правих народних песама забележио је писар и неколико њих које су очигледно уметничког постанка, у немачком т. зв. „Volkstümliche, volksläufige Lieder”, не „Volkslieder”... Да су грађанског, варошког порекла то је несумњиво, али су, ваљда, врло рано продрле и у сељачки народ, те су се овде одржале до данас... Разуме се да су и народни мотиви ушли у такве песме и, обрнуто, да су, вероватно, мотиви из ове грађанске поезије ушли у народну песму (*Геземан*, 1925, стр. CXIV).

Само годину дана доцније појавила се књига *Српска грађанска лирика XVIII века – Из старих песмарица,* коју је Тихомир Остојић конципирао и прикупио грађу за њу, а дао јој коначан облик и снабдео предговором Владимир Ћоровић (*Остојић-Ћоровић*, 1926). Прва научна сазнања и свест о потреби изучавања „грађанског песништва” дугујемо овој књизи, међутим, она се дефиницијом појма не бави, иако га на неки начин одређује. У наслову се као одлике феномена истичу: род песништва (лирика), време (XVIII век), сталешка припадност (грађанска) и опредмећени извор (песмарице). Избором и распоредом грађе имплицитно се још као критеријум припадања „грађанском песништву” истиче анонимност: у књигу нису унети стихови познатих аутора (Захарије Орфелин, Доситеј Обрадовић,

Алексије Везилић), иако су се налазили у песмарицама које су Т. Остојић и В. Ћоровић имали у рукама. Посебно је издвојена група песама под насловом „Народне и народске песме из песмарица XVIII века", што би упућивало на закључак да ни ову скупину песама не треба сврставати у „грађанско песништво".

Оваквим односом следе и Г. Геземан и Остојић-Ћоровићева збирка већ утрти пут. С проблемом се, наиме, сусрео већ Вук Караџић, који је у својој другу песмарицу — следећи узор који је имао у српским рукописним песмарицама и приклањајући се Хердеровом дефинисању појма народно песништво — унео четрнаест „нових пјесана, које су учени људи састављали" (*Караџић,* 1815, 241–255).[1] Те песме, од којих су многе записиване и у рукописне песмарице, Вук је у својим доцнијим издањима народних песама изоставио. Писао је:

> У Сријему пак и у Бачкој, и у Банату по варошима се већ ни женске народне пјесме не пјевају него којекаке *нове*, што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке (*Караџић,* 1824, стр. XIX);

уочавао је, дакле, постојање ових песама у усменој традицији (певање) и направио јасну границу између варошке традиције угарских Срба и „женских" народних песама. Тиме је појам народног песништва сузио на усмену традицију руралне средине и одустао од хердеровске концепције народног песништва.[2]

Младен Лесковац, у својој значајној студији *Српско грађанско песништво XVIII века,* овако дефинише прихваћени термин:

> Под нешто неодређеним називом грађанског песништва подразумевамо ону поезију наших предака која се, током свега неколико деценија, веома важних уосталом, од краја XVIII века, па до почетка XIX, неговала, разрађивала и полако певањем ширила углавном на територији некадашње Карловачке митрополије, али је свакако нечег веома сличног било и у широком венцу изван ње, само можда са другим средиштем. Међутим, уз такву формулацију потребно је сместа додати читав низ ближих објашњења и ограничења. Јер, на пример, овамо не спада сва песничка делатност те широке области, него само један малени и данас скоро најзатуренији њен део. Можда би најкраће (иако не и сасвим тачно) било рећи да је грађанско песништво све оно што није штампано у књигама и различитим другим повременим списима, часописима и новинама, него се сачувало у старим рукописима и рукописним песмарицама,

а затим као „унутрашње особине" те поезије истиче још „да не личи нимало на званично и владајуће песништво онога доба", да је „било лаичко", „не само да је сталешко него у пуној мери и колективистичко: и то колективистичко како у смислу идеје, тако и у смислу стила, дакле, уну-

---

[1] У раду М. Д. Стефановић (*Стефановић,* 1987) исцрпно је наведена литература о Вуковом односу према „грађанском песништву".

[2] Колебања и недоследности у одређивању појма „грађанско песништво" могу се уочити и у радовима групе аутора окупљених око научноистраживачког пројекта „Грађанско и народно песништво у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века", чији су резултати публиковани у књизи *Српско грађанско песништво* (*СГП,* 1988).

трашње културе" и „све има да прође кроз оштру цензуру и коректуру општости" (*Лесковац,* 1946, 10–11, 41).

Боривоје Маринковић, аутор књиге *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX века,* која је по много чему незаобилазна у проучавању овог феномена, дао је врло подробан приказ ранијих проучавања и помена грађанског песништва (*Маринковић I,* 1966, 9–95), а сам се према употреби појма определио само избором и распоредом текстова које је публиковао, те на тај начин неке резултате својих претходника прихватио, а неке довео у питање. Тако се у његовој књизи публикују песме које се јављају у записима датираним до 1817. године (са изузетком мањег броја песама из *Српског славуја,* чије су две књиге публиковане 1827. године). У овој књизи се, међутим, нотирају и све познате варијанте, односно записи из доцније насталих рукописних и штампаних извора, све до рукописних песмарица насталих седамдесетих година XIX века и записа штампаних до наших дана. Овим се сугерира постојање „грађанског песништва" и у доцнијим временима, односно пружа се драгоцена грађа за праћење ове појаве у времену и простору, али се не бележе стиховани облици који су настали и „ушли" у рукописне песмарице након 1817. године. У књизи су публиковане песме анонимних аутора, али и оних препознатих и откривених. Ови последњи издвојени су у посебну скупину под насловом „Песници" (*Маринковић I,* 1966, 103–219), а насупрот томе стихови Јована Берића, Алексија Везилића, Михаила Витковића, Димитрија Давидовића, Андрије Качића-Миошића, Лукијана Мушицког, Доситеја Обрадовића, Захарија Орфелина, Јована Стерије Поповића, Фрање Радмана, Јована Рајића, Вићентија Ракића и Григорија Трлајића – од којих се неки чак врло учестало појављују у рукописним песмарицама – нашли су се у категорији „Изостављених песника из уметничког песништва" (*Маринковић II,* 506–521), уз следеће образложење:

> Посебну категорију песама – које су овом приликом изостављене – чине оне из уметничког песништва које су без јасних трагова силазиле у свет грађанске поезије. Иако су касније постале неразлучиви део анонимне поезије, заборавом отуђене од извора са којих су потицале, њима по припадности овамо није било места и све до једне су, кад су могле бити дешифроване, одстрањене с разлозима који имају дубоке коренове оправдања (*Маринковић II,* 1966, 237).

Оваквим решењем је анонимност као диференцијални критеријум за разликовање „грађанског песништва" од других поетских производа који су се налазили у рукописним песмарицама релативизована, односно учињена неупотребљивом.

Део усмених традицијских песама (оне се у литератури понекад означавају и као „праве народне") и „народске песме" (овим термином означавам оне песме, врло често присутне у рукописним песмарицама, које су или настале имитирањем поетских поступака и стиха усмених традицијских песама или својеврсним редакцијама усмене традицијске лирике) публиковани у књизи Б. Маринковића, највећим делом у једном њеном посебном одељку (*Маринковић II,* 1966, 147–230), а један део је само поменут у скупини песама „Изостављене песме – Из грађанског песништва".

Књига Б. Маринковића следи у основном Остојић-Ђоровићеву, те се на тај начин уобличава оно што се сматра општеприхваћеним ставом у савременој науци, или, сасвим поједностављено речено — оно што се налази у овим двема књигама сматра се „грађанским песништвом".

Видо Латковић писао је о „грађанском" песништву у контексту народне књижевности, сврставајући га међу појаве које је означио термином „прелазне форме од усмене ка писаној књижевности". Везу између „грађанских" и народних песама успостављао је истицањем начина преношења, варијативности и колективности као заједничких карактеристика:

> Иако су често бележене, грађанске песме су углавном чуване и преношене усменим путем, управо певањем, јер су, безмало све, биле везане за одређене мелодије. То нам најбоље показује чињеница да су се у различитим рукописима сачувале разне варијанте истих песама. По томе што су живеле у усменом преношењу, што су певане и сачуване у различитим варијантама оне су, дакле, биле сродне народним песмама и у неку руку колективне творевине (*Латковић*, 1967, 37).

У развојној линији изучавања „грађанског песништва" која је досад праћена примењивани су различити критеријуми дефинисања: социјални слој као носилац одређеног песништва (грађански сталеж), провинијенција (народно / уметничко / анонимно), начин преношења (усменим путем, певањем, записивањем), а преовлађивало је ситуирање феномена у XVIII век, са незнатним померањем на прве деценије XIX века. Неминовно се наметнула потреба да се разнородни критеријуми усагласе, а то је доводило до њиховог сужавања и релативизације. Како су сужавани и релативизовани критеријуми најбоље се уочава у недоследностима око утврђивања разлике између анонимних песника и оних „из уметничког песништва", али и у тешкоћама које се појављују кад се разлучују неки облици „грађанског песништва" од блиских им форми народне поезије. Тада се, заправо, иде линијом „додавања читавог низа објашњења и разграничења", како је записао М. Лесковац.

Противуречности које из оваквих одређења произилазе, предлажући другачије решење, истакао је Б. Михајловић:

> Ни мерила која одређују шта се све има подразумевати под грађанском лириком XVIII века нису најсрећније нађена. Критеријум по коме грађанска лирика обухвата нештампане песме краја XVIII века — песме које су ширене певањем и преписивањем — не би доследно и без остатка сабрао све песме које јесу и имају право да се називу песмама грађанске лирике. Многе од ових песама штампане су, и то често врло рано, а добар њихов број није имао мелодију, није био певан. Принцип анонимности аутора неоправдано би остављао ван овог оквира читав них неспорних, карактеристичних и махом изврсних примерака овог песништва чији се писци знају. Мерило по коме се грађанском лириком XVIII века има сматрати поезија нађена у рукописним песмарицама тога времена поготово је механичко и никако не задовољава. Јер има у тим песмарицама и других нестихованих писања и бележења, а има и песама које ни на који начин не могу спадати у нашу грађанску поезију. Критеријум који одређује да ли се једна песма има или нема сматрати грађанском мора у себи садржавати пресудан садржајни, а не спољни моменат. Није важно за једну такву песму да ли је штампана или не, да ли је меличка или не, зна ли јој се

> аутор или је заборављен – а песма на свом путу од човека до човека толико мењана и дотеривана да је изгубила првобитан облик – одлучује једино чињеница да ли таква песма својим духом, садржином и формом, својим стилским особинама спада у грађанско песништво (*Михајловић,* 1951, 10–11).

Одређење „грађанског песништва" као стилског комплекса остварено је у *Историји српске књижевности барокног доба* Милорада Павића. Овде је, по први пут откад трају изучавања грађанског песништва, оно интерпретирано као интегрални део одређеног књижевноисторијског комплекса: део репертоара српских рукописних песмарица разматран је у одељку „Рококо (Силабичко-акценатска версификација или враћање песништва музици)" (*Павић,* 1970, 189–229); одређено му је место у рокајном стилском комплексу првенствено с обзиром на версификацијски систем и поетски репертоар. Јасно је, међутим, наглашено да се „грађанско песништво" не своди на рококо нити с њиме изједначава:

> Највећи део продукције рокајне епохе остао је недатиран и анониман. Бележене и објављиване уз дела других, ранијих и познијих епоха, измешане са барокним песмама и сентименталном „грађанском" лириком краја XVIII и почетка XIX века, песме српских рокајних песника готово су изгубљене у обимним зборницима и антологијама... (*Павић,* 1970, 502).

Доследно примењујући исти принцип, М. Павић говори о „класицистичком ретушу" стихова записиваних у рукописне песмарице:

> Припадајући у области „стихотворства" наставку рокајне линије српског песништва, анонимни писци ових зборника уносили су у своја дела (која нису била писана по правилима античке поетике) један својеврстан класицистички ретуш. Иако се није укључио у класицистички покрет, анонимни певач грађанске лирике потрудио се тако да прибави тада популарни класицистички алиби свом песништву. Један нови митолошки свет, са својим типичним језиком, веома се брзо и спретно уклопио у његове стихове и постао документат о продору и популарности класицистичког укуса у српском грађанству (*Павић,* 1979, 227–228, вид. и 220–227).

Разматрања једног сегмента поетског фонда рукописних песмарица показала су како промене у репертоару рукописних песмарица означавају и промене у сензибилитету њихових власника:

> Предвуковски еротски ток српске књижевности своје златно доба доживео је у другој половини XVIII и на самом почетку XIX века, када код нас најинтензивније долазе до изражаја елементи рококоа (а у том контексту и укус за ласцивно, који подразумева литерарну обраду еротске тематике), да би већ од друге и треће деценије XIX века започело његово гашење. Нова епоха донела је нове стилске интенције и нови сензибилитет, што је, између осталог, резултовало и очитим слабљењем интересовања за – превасходно рокајни – еротизам претходног раздобља (*Дамјанов,* 1987, 10).

Радови Божидара Пејовића (*Пејовић,* 1968) и Миодрага Петровића (*Петровић,* 1972) имају неких заједничких одлика: баве се целином феномена, сазнања о „грађанском песништву" заснивају на објављеним рукописним зборницима (*Остојић-Ђоровић,* 1926; *БМ,* 1966), а „грађанско песни-

штво" посматрају као стилски хетерогену појаву. М. Петровић каже да је „грађанско песништво XVIII века по своме духу и пореклу необично сложена појава," која је „образована и коначно модификована од класицистичке и руско-словенске компоненте, народне поезије и петраркизма у његовој дубровачкој варијанти (*Петровић,* 1972, 5). Таквом одређењу могле би се ставити неке замерке, а у сваком случају морало би се показати како ове „саставнице" (које припадају неистоветном реду феномена) уопште могу чинити целину. Или је целина успостављена избором песама из рукописних песмарица, у редоследу и хронологији који у самим тим песмарицама никада нису постојали и који су накнадна књижевноисторијска или антологијска конструкција. Колико је непоколебано уверење овог аутора да је „грађанско песништво" тачно утврђен скуп неког броја песама и феномен који се не мења, показује и тврдња да би откривање нових песмарица донело претежно сазнања о новим варијантама, које „дају грађанским песмарицама ону волуминозност над којом се забрињујемо" (*Петровић,* 1972, 27).

Рад Б. Пејовића *Грађанска поезија: стилско-тематске везе и континуитети,* делом другачијег приступа, на питање о начину по којем се склапа целина даје следећи одговор:

> Због тога је грађанска поезија раздаљено поетско јединство које у себи обједињава народну пјесму и дух народне пјесме са умјетничком поезијом створеном у класицистичком и другим поетским манирима. То јединство супротног, које је јединство само по својој друштвеној бази, открива путеве развоја српске поезије од народне до умјетничке (*Пејовић,* 1968, 101).

О бароку и класицизму као стилским значајкама „грађанског песништва" Б. Пејовић пише:

> Не само у изразу (...) него и у својим рефлексијама грађански пјесник је неодлучан између уроњене народне мудрости и барокне и класицистичке мисли (*Пејовић,* 1968, 114 и др.),

али у приступу М. Павића и Б. Пејовића постоји битна разлика: Б. Пејовић каже за „грађанско песништво" да је феномен који се формира „у зависности од друштвене и културне свијести грађанства", али га не посматра као појаву која је подложна променама и која има своју историју. М. Павић, који сасвим уздржано и условно употребљава термин „грађанско песништво", стихове у рукописним песмарицама разматра у књижевноисторијском контексту; ставове о барокном и рокајном у рукописним песмарицама и о њиховом „класицистичком ретушу" изводи из одређених зборника и одређених песама у њима, односно, пратећи разлике у садржају песмарица и промене у укусу њихових састављача.

М. Павић указује и на предромантичке црте у рукописним песмарицама:

> Рукописне песмарице такозване грађанске лирике, које до отприлике 1770. године пуне песме непознатих рокајних аутора или лирика угледних песника тог стила као што су Јован Авакумовић, Рајић или Орфелин, крајем XVIII века постају бројније и мењају стилску боју. Сада у њима преовлађују песме предромантичара, анонимних поета и поетеса, или се у њих

уписују песме Доситеја, Видаковића, Михаила Витковића, Вићентија Ракића, Јулијане Новаковић, Василија Јовановића, Георгија Марковића, Арона Јеленића, Саве Попова, Арона Георгијевића и других, преузете из српске предромантичке књижевности (*Павић,* 1983, 479, вид. и 448, 453, 464).

Смене и прожимања стилских комплекса („промена стилске боје") — несумњиво потврђени у књижевноисторијским проучавањима М. Павића — настављају се у млађим песмарицама, у онима које сежу у епоху романтизма. Присутност романтичарских песника и начин рецепције њихових стихова у „грађанском песништву" понајмање су изучени, сем појединачних покушаја који се односе на дескрипцију рукописних песмарица у епохи романтизма (*Клеут,* 1982) и на изучавање појединачних појава, какве су, рецимо, присуство стихова Јована Јовановића Змаја (*Клеут,* 1983) или илирских песника (*Клеут,* 1987) у рукописним песмарицама, али нису спорни. У рукописне песмарице уписивани су стихови Бранка Радичевића, Николе I Петровића, Васе Живковића, Ђуре Јакшића и многих других романтичарских песника.

Историја изучавања „грађанског песништва" показује да су одређења ове појаве почивала на различитим критеријумима, те да су и различито утврђивала опсег појма. Најизразитија су настојања да се „грађанско песништво" дефинише са становишта социјалне припадности твораца и реципијената или као одређен стилски комплекс. Истраживања настала у оквиру овог потоњег приступа показала су да „грађанско песништво" не припада јединственом и једном стилском комплексу, а социологизирање појаве ствара друге проблеме.

У досадашњим изучавањима појава се углавном ограничавала на песме записане у рукописним песмарицама насталим у XVIII и у првим деценијама XIX века. То је условљено сасвим прагматичним разлозима (песмарице настале у XIX веку мало су заокупљале пажњу књижевних историчара, а њихов је садржај познат само у оном делу репертоара који представља уписивање варијанти насталих у XVIII веку) и великим утицајем књиге Б. Маринковића (*БМ I–II,* 1966) на савремена истраживања.

Без обзира на многе и не мале разлике у поимању „грађанског песништва" они који су о њему писали сагласни су бар у две поставке. Најпре, творевине „грађанског песништва" траже, пре свега, у рукописним песмарицама, а у разлучивању ознака „грађанско песништво" и „фонд рукописних песмарица" очитују се две основне тенденције: ка врло широко заснованом појму и ка сужавању његовог опсега. По првој тенденцији сви стихотворни производи у рукописним песмарицама и још к томе стихови који су бележени неким другим начином (на појединачним листовима, на маргинама рукописа и књига), а имају неких (тематских, стилских, језичких, версификацијских) сличности са претходним, припадају „грађанском песништву". Сужавање значења појма грана се у неколико праваца. Употреба ознаке „грађанска лирика" подразумева изостављање епских песама, којих има у рукописним песмарицама. Сужавање опсега остварује се критеријумом провинијенције песама: из „грађанског песништва" искључују се усмене (народне) песме, записиване такође у рукописним песмарицама, а затим и оне којима се зна аутор, па се оваква дистинкција понекад означава термином „анонимно грађанско песништво".

Друга општеусвојена поставка тиче се значаја „грађанског песништва" — књижевноисторијски значај његов није оспорен, но само поново потврђиван у новијим радовима.[3] То је алиби покушају учињеном у овом раду да се појава названа „грађанским песништвом" дефинише. Чинило се сврсисходним започети описом рукописних песмарица (време настанка, територијална распрострањеност, фонд уписаних песама) и расправом о њиховим састављачима и корисницима.

II

Будући да су рукописне песмарице најпоузданије сведочанство о постојању „грађанског песништва" (а у XVIII веку и једини извор), хронолошко одређење почетака и трајања, као и време настанка појединих појава у његовим оквирима, датирају се према њима. Притом треба непрестано имати на уму да сачуване песмарице, без обзира на то што њихов број није незнатан, представљају само део онога што је постојало, сачуван више случајем но брижним старањем, те да откривање сваког новог рукописа (а нова се открића још чине) може да утиче бар делимично на промену слике о целини појаве.

Сасвим је неизвесно да ли је српских рукописних песмарица било у XVII веку. Узгредни помен једне не пружа довољно основа за датирање „грађанског песништва" (*БМ II,* 1966, 239). Документована историја „грађанског песништва" започиње *Ерлангенским рукописом,* насталим између 1716. и 1733. године, за који је речено:

> Као типичан производ времена, *Ерлангенски рукопис* има општа својства распрострањеног облика културног живота, штива песмарица. Посебна својства, међутим, издвајају га из општег контекста песмарица XVIII века и најпре огроман број народних песама, а незнатан оних из „градске руке" (*Крњевић,* 1987, 116).

Изнета тврдња Х. Крњевић могла би се сасвим незнатно кориговати: различитост *Ерлангенског рукописа* од других српских рукописних песмарица није толико у великом броју народних песама колико у великом броју епских песама. У безмало свим рукописним песмарицама има народних песама, и у најстаријима (*Карановић-Клеут,* 1984), али су то претежно лирске песме. Посебност *Ерлангенског рукописа* је и у томе што му је састављач Немац, који се у мотивима да прикупља песме и ствара од њих зборник морао определити за решење које припада културној традицији његове земље.[4] Међутим, за утврђивање старине „грађанских песништва"

---

[3] Исцрпан преглед историјата изучавања „грађанског песништва" сачинио је Б. Маринковић (*БМ I,* 1966, 9–95), у коме је говорио и о вредновању овог феномена.

[4] Обимна литература о *Ерлангенском рукопису* (вид. *Меденица-Аранитовић,* 1987, 415–420) обухвата различите проблеме; у свим тим радовима једно је увек присутно: Ерлангенски зборник се проучава као документ о српскохрватској поетској традицији, дакле, у контексту српскохрватског усменог песништва, а изостаје његово изучавање у контексту европске, посебно немачке, културне традиције. Ако је прво, бесумње, најважније, ни друго није без значаја, посебно за истраживање „грађанског песништва". Интересантно је да се и Г. Геземан — који је проницљиво закључио да је *Ерлангенски рукопис* плод сакупљачког и

– иако није типична рукописна песмарица, иако не припада искључиво традицији српске културе – овај зборник има велики значај.

Српским рукописним песмарицама он је близак: по графији и начину записивања песама (без икаквог посебног редоследа), по типу рукописа (песмарица) и његовој сврси, по начину рецепције лирских народних песама (изостају обредне и обичајне, а преовлађују љубавне и еротске) и по једном броју забележених песама. У појединим записима лирских народних песама у *Ерлангенском рукопису* примењен је редакторски поступак карактеристичан и за записе народних песама у рукописним песмарицама (интерполација стихова писаног постања, славеносербизирање језика, нетачно бележење дужине стиха, односно губљење његове слоговне правилности). За утврђивање старине „грађанског песништва" најважније су две групе песама. То су, прво, оне које је Г. Геземан (а затим и неки други) означио изразом „варошког порекла" (*БМ II,* 1966, 239), које се језичким изразом, стилом или стихом разликују од народних песама. Другу групу чине песме које у познијим рукописним песмарицама имају варијантне записе, а међу којима има и „грађанских" и народних.[5] Ова група је значајнија за хронологију „грађанског песништва": она доказује делом истоветан

записивачког труда неког Немца, по свему судећи из Аустрије или јужне Немачке, који је знатну пажњу посветио језику и ортографији зборника, истакао да иницијали „са традиционалним типом јужнословенске графике и калиграфије немају (...) никакве заједнице сем обичног, традиционалног облика слова", а очитују утицаје „немачких и аустријских калиграфа из доба барока крајем седамнаестог и почетком осамнаестог века" (*Геземан,* 1925, стр. X–XI) – на питање: „Шта је наш сакупљач намеравао својим радом" задовољио одговором да „је био жељан витешког или дирљивог или чак помало масног забављања у епским и лирским песмама. Наивна жеља за сензацијом водила му је перо" (*Геземан,* 1925, стр. CXXV), не уочавајући да је материјализовани облик те „жеље за сензацијом" – песмарица, Liederbuch – аутору овог зборника могла бити позната, као облик који је постојао и у његовој (немачкој, аустријској) култури. Питање где треба тражити извор „грађанском песништву" постављено је, али је решавано више на нивоу општих претпоставки заснованих на сазнањима о контактима са суседним народима. На руски утицај указивано је у предговору Остојић-Ђоровићевог издања „грађанског песништва". Заједнички репертоар руских, украјинских и српских песмарица разматрао је В. Водов (*Vodoff,* 1973). Претпоставку да су творци „грађанског песништва" „баш у Немачкој налазили најближе грађанске узоре за своју поезију" М. Богдановић аргументовао је податком да је Meistersang трајао до краја XVIII века (*Богдановић*, 1928). У вези са *Ерлангенским рукописом* ваљало би изучити преузимање идеје о стварању рукописне песмарице из немачке традиције, а затим и како је видокруг очекивања формиран у једној културној зони (немачкој) утицао на прихватање песама из друге културне зоне и језичке традиције. *Ерлангенски рукопис* погоднији је од других рукописних песмарица за овакво истраживање јер сасвим чињенично указује на немачки утицај. Склоп замршених питања о могућим утицајима са стране и на прихватање начина преношења (посредством рукописних песмарица) и на поетику „грађанског песништва" требало би тек изучити. Требало би, чини се, у тим будућим истраживањима напустити идеју, маколико она деловала привлачно, о утицају Meistersanga, који је у време када су настајале српске рукописне песмарице и на немачком подручју био „комад конзервиране прошлости" (*Nagel,* 1971, 24) и коме су певачке школе са својим табулатурама давале официјелни и полупрофесионални карактер, а узор „грађанском песништву" потражити у бележницама војника, ђака, свештеника и учитеља, који су током XVII и XVIII века за приватну употребу себи бележили песме (*Elschek,* 1975, 507).

[5] Песме *ЕР,* бр. 2, 152, 178, 7, 25 и 170 – међу којима има и оних варошког и оних усменог порекла – према Б. Маринковићу имају своје варијанте у рукописним песмарицама (*БМ II,* 1966, бр. 92, 137, 433, 454, 455, 473, 488). Записан у *Песмарици Теодора Добрашевића,* почетак једне епске народне песме изгледа да је такође варијанта *ЕР* (*Карановић-Клеут,* 1984, 13).

видокруг очекивања анонимног Немца и састављача српских рукописних песмарица, а отвара и питање начина традирања. Песме које чине заједнички фонд *Ерлангенског рукописа* и потоњих песмарица биле су традиране усмено, по свему судећи.

Досад је најстаријом сачуваном била сматрана *Песмарица Теодора Добрашевића,* коју је открио и описао Б. Маринковић (*БМ II,* 1966, 239–240). Недавно је Шандор Пал (*Пал,* 1987) открио и објавио само нешто млађу *Песмарицу Николаја Стојковића* (1766). Овим двема, насталим у седмој деценији XVIII века придружује се *Песмарица Илије Радишића* (1769). Својим релативно великим репертоаром, који је делом идентичан, а делом различит, те својим распоредом у географском троуглу чија темена чине Бастаје на западу (*Добрашевић,* 1766), Темишвар на истоку (*Стојковић,* 1766) и Будим (*Радишић,* 1769) на северу – ове три песмарице наводе на закључак да је средином XVIII века „грађанско песништво" уобличена, уобичајена и распрострањена појава.

Међутим, налаз једне нове песмарице омогућује да „грађанско песништво" у дијахронијској равни приближимо времену настанка *Ерлангенског рукописа. Песмарицу Димитрија Теофановића* недавно је прибавила Народна библиотека у Београду, те је време њеног настанка тек потребно утврдити.[6] Маргинална забелешка уз једну песму упућује на могућност да се почеци „грађанског песништва" одреде према историјским збивањима. Уз песму *Тиса се мути* непознати састављач ове песмарице записао је њему из неких разлога важан податак:

У Ђуру писах м[есе]ца априлија. Промашираше Потисци на лето 1742.

Песма није непозната; истицано је да се налази међу онима „са више артизма и до краја спроведеног стила" (*Лесковац,* 1949, 21–22), те је уврштена и у *Антологију старије српске поезије* (*Лесковац,* 1946, 57–58). Досад позната једино према запису из *Песмарице Аврама Милетића* (*Милетић,* 1778–1781, бр. 56), ова је песма настала као стиховани одјек једног историјског догађаја. Њена уводна поетска слика:

Тиса се мути,
Крајина буни,
Јунаци циче,
Коњици вриште,
Пушке се сјају,
Сабље блистају,
Госпоже туже –
Потијске руже –
Јер се јунаци,
Пешци, коњици,
На пут спра[в]љају,
Помоћ да дају,
Пемској краљици,
Славној Немици

---

[6] *Песмарицу Димитрија Теофановића,* сада приновљено власништво Народне библиотеке у Београду, имала сам прилике да видим захваљујући љубазности Љубице Штављанин-Ђорђевић, те јој овом приликом срдачно захваљујем.

инспирисана је стварном војном, а то је могуће открити тек кад се доведе у везу са наведеном белешком из *Песмарице Димитрија Теофановића.* Граничари Потијско-поморишке војне крајине кроз Ђур су могли проћи на путу за неко од ратишта Баварске, Пруске или Француске, чији су владари оспоравали право на престо Марији Терезији (*ИСН IV–1,* 1986, 196). На ову војну песма јасно алудира стиховима: „Помоћ да дају / Пемској краљици". Ако је, можда, произвољно само на основу лаконски шкрте белешке тврдити да су ову песму о себи граничари певали пролазећи кроз Ђур, јасно је ипак да је она морала настати непосредно након догађаја, дакле, 1741. или 1742. године, а не тек 1778–1781, када датира запис из *Песмарице Аврама Милетића.*

Истом метежном времену у историји Банатске границе припада и песма *Славуј, јасна птицо,* чијим је најранијим записом досад сматран такође онај Аврама Милетића (*Милетић,* 1778–1781, бр. 58), а потом је откривена и у старијем запису Николаја Стојковића (*Стојковић,* 1766, бр. 11). Ова песма делује као некакав, поетски неуспело артикулисан ламент над Банатском границом, за коју се каже:

Банатска границо,
Скоро постављена,
Малу прослављена,
Досад мало славна
И сад доста скорбна,
Још неуврежена,
Много увређена
.....
И натраг остајеш
.....
Сад се изгубила,
Сваком омерзнула,

а песма се завршава апелом:

Слогу да имамо,
Сложни да будемо,
Љубов воспримамо!
Кад љубов пребудет,
Тад све добро будет.

Туробни тонови ове песме могли су настати негде између 1741. године, када је угарски сабор изгласао развојачење Потиске, Поморишке и Подунавске границе, и 1751. године, када је Потисцима и Поморишцима дат коначан рок да се определе за цивилни или милитарски сталеж, што је изазвало немире међу граничарима и општу пометњу (*ИСН IV–1,* 1986, 196–198).[7]

---

[7] За утврђивање времена настанка „грађанског песништва" на основу историјских збивања о којима поједине песме певају добар је пример и *Историја београдска,* која је забележена у *Песмарици Теодора Добрашевића* (1763), *Песмарици Аврама Милетића* (1778–1781) и још неким старијим песмарицама, а односи се на пад Београда 1739. године. Због могућности да је ова песма преузета из хрватских песмарица (*БМ II,* 1966, 418–420), овде није разматрана, иако и у том случају остаје отворено питање када се преузимање и адаптирање песме случило.

У нас мало поминьана, недатирана *Париска песмарица,* у којој се налазе две песме посвећене Франческу Гриманију, венецијанском гувернеру у Далмацији од 1753. до 1756. и „три похвале владици" који би се лако могао идентификовати са Симеоном Кончаревићем, рукоположеним 1750, без одобрења Венеције — по мишљењу В. Водова (*Vodoff,* 1973, 360, 367) — такође је старија од рукописних зборника које користи у својој књизи Б. Маринковић (*БМ II,* 1966, 239).

Логичној претпоставци да је оно што називамо српским „грађанским песништвом" морало егзистирати нешто пре но што се нашло записано у рукописним песмарицама (јер оне настају да би постојеће било прикупљено) придружују се, дакле, као докази две песме о догађајима из почетка пете деценије XVIII века, песме записане у *Ерлангенском рукопису* и могућност да је *Песмарица Димитрија Теофановића* настала око 1742. године. Све то упућује на, чини се, одмерен и довољно обазрив закључак да историја „грађанског песништва" почиње од пете деценије XVIII века.

Питањем где се она завршава није се нико посебно бавио, али се прећутно узимало да се то дешава у првим деценијама XIX века. Које ће се време сматрати границом краја зависи од дефинисања „грађанског песништва", те се у овој повезаности уочава скоро закономерна тенденција. Они аутори који су анонимност сматрали битном одликом феномена ограничавали су његово трајање на крај XVIII или на прве деценије XIX века. И неке друге околности, од којих и оне сасвим прагматичне и терминолошке природе, нису у томе биле без значаја. Током првих деценија XVIII века дешавају се неке промене које битно утичу и на репертоар рукописних песмарица и на успостављање књижевноисторијског статуса „грађанског песништва". Временом, појављује се све већи број различитих публикација у којима се налазе и песме, а појављују се и песници који под сопственим именом штампају своје творевине. Ако је, кад је била реч о поезији у XVIII веку, врло велики део поетске продукције био посредован рукописним песмарицама (можда не би било претерано рећи и највећи део), а велики број песника остао непознат по имену — што се дубље улазило у XIX век веза између стваоца и читаоца успостављала се све више посредством штампе, а у тим оквирима стваралац је добијао друкчији статус. Извора за изучавање поезије све је више те се значај рукописних песмарица књижевноисториографски маргинализује, а откривање имена аутора (и свега осталог што уз то иде, утврђивање његовог опуса у целини, биографско изучавање, датирање појединих песама) бива све лакше. С друге стране, ознака „грађанско песништво XIX века" показује се више непримереном, непожељно вишезначном (може да укључи у себе све што је створено у XIX веку, а није руралног порекла). Настојање да се „грађанско песништво" задржи у оквирима XVIII века има још једну предност: обезбеђује стиховима бољу вредносну позицију.

Повезивање дефиниције „грађанског песништва" са рукописним песмарицама условљава продужавање хронолошке границе. О својим разлозима да омеђи појаву на XVIII век писао је М. Лесковац:

> Желећи да овде прикажем ово песништво какво је оно било у XVIII веку, ја сам се служио искључиво поетским текстовима које је скупио пок. Тихомир Остојић, а нисам узимао у обзир и доцнији, са њима органски

везан и од њих недељив а сложен развој тога песништва — иако имам још неискоришћене грађе неколиких добрих песмарица из прве половине XIX века, иако тих песмарица свакако мора бити расутих још којегде по нашим јавним и приватним библиотекама, иако говор о њима не би био мање занимљив нити мање поучан, иако се из аутентичног материјала везаног за ову тему не би смеле искључивати не само такве песмарице, него ни одговарајућа а већ раније штампана богата песничка грађа... Учинио сам, дакле, све то намерно, по невољи, да бих своју тему некако ограничио и обиље занимљивих примера што више сузио, мада ми је јасно да се о српском грађанском песништву не може говорити као о песништву искључиво XVIII века: преливају се његове уметничке идеје дубоко у XIX столеће, па и онде тако природно живе, у поучно дуготрајним и плодним варијацијама (*Лесковац,* 1949, 259).

Након овога, сада већ давне 1949. године изреченог упозорења стање је донекле промењено, али не толико битно да би се и оном другом полу трајања „грађанског песништва" обезбедило значајније место у књижевноисторијским проучавањима. Најпре, Остојић-Ђоровићево издање (*Остојић-Ђоровић,* 1926) потиснуто је потпунијим и обимнијим издањем Б. Маринковића (*БМ I–II,* 1966), које је истраживачку перспективу ка „грађанском песништву" у XIX веку отворило, скоро без икаквих објашњења, брижљиво урађеним *Пописом извора* (*БМ II,* 1966, 239–280). У овај *Попис* укључени су и библиографски подаци о тада познатим рукописним песмарицама и различитим штампаним публикацијама из XIX века. У *Напоменама уз песме* (*БМ II,* 281–521) публиковани су и извори из XIX века. Својом концепцијом (хронолошка библиографија) *Напомене уз песме* Б. Маринковића пружиле су неопходну основу проучавању „грађанског песништва" у XIX веку, али су ту основу на неки начин и сузиле, стварајући утисак да „грађанско песништво" у XIX веку дотрајава у петрифицираном виду, не мењајући се. Наиме, библиографски попис варијанти, који је дат уз све објављене и изостављене песме (укупно 600 песама) омогућава да се прати шта од репертоара рукописних песмарица насталих до 1817. године бива прихваћено у рукописним и штампаним песмарицама доцнијег времена (тај део представља петрифицирани прежитак „грађанског песништва" XVIII и првих деценија XIX столећа), али како књига није могла по својој концепцији да прати судбину оних (такође многобројних) песама које су чиниле нови, деветнаестовековни фонд рукописних песмарица, а саме рукописне песмарице нису биле доступне — створио се утисак (нетачан) да се у репертоару рукописних песмарица ништа не мења, да „грађанско песништво" егзистира још као анахронизам у XIX веку.

Уследили су описи новооткривених рукописних песмарица из XIX века (*Павић,* 1976; *Клеут,* 1982; *Карановић,* 1983; *Клеут,* 1983а; *Клеут-Стефановић,* 1984), који су показали да је обичај састављања рукописних песмарица врло жив и распрострањен и у времену у коме штампана књига није више реткост. Најмлађа позната, *Песмарица Стефана Видаковића,* датирана је 1892. године (*Видаковић,* 1892), али се обичај гаси седамдесетих година XIX века. Ако се, дакле, „грађанско песништво" везује за трајање рукописних песмарица, онда седамдесете године XIX века треба сматрати његовим крајем. Део устаљеног фонда рукописних песмарица од средине века све је више прештампаван у књигама, које су и носиле називе „песма-

рица" или „лира", а затим и у алманасима, календарима и другим врстама периодичних публикација. Од седамдесетих година XIX века из ланца посредовања стихотворних производа од ствараоца до љубитеља поезија изостаје рукописна песмарица.[8]

Нису мале тешкоће које се јављају приликом утврђивања локалитета настанка рукописних песмарица: у понекима је јасно истакнуто пребивалиште власника; за неке се оно морало накнадно утврђивати, а то је било могуће само онда кад је љубитељ поезије о себи оставио и неког другог трага у писаним докуметнима; неке су путујући у пртљагу својих власника мењале места боравка; неке су мењале истовремено и власника и место боравка.

(ПРОСТОР РУКОПИСНИХ ПЕСМАРИЦА) → (стр. 419)

1. Бастаје, пакрачка жупанија (*Добрашевић,* 1763) – 2. Темишвар (*Стојковић,* 1766; *Николић,* 1780–1783; *Ракић,* 1862) – 3. Будим (*Радишић,* 1769) – 4. Парабуђ (*Максимовић,* 1770) – 5. Нови Сад (*Милетић,* 1778–1781; *Ђирић,* 1846) – 6. Ашања (*Јанковић,* 1778–1783) – 7. Костајница (*Карловачко-костајничка,* 1781; *Беговић,* 1842–1843) – 8. Вршац (*Зборник,* 1791; *Павловић,* 1874) – 9. Призрен (*Пејчић,* 1794–1797; *Бележница,* 1817–1820) – 10. Ковиљ (*Песмарица,* 1795) – 11. Фелдвар (*Лукић,* XVIII) – 12. Хопово (*Крестић,* 1800) – 13. Земун (*Јовановић,* 1805) – 14. Велики Кираш (*Поповић,* 1808–1810) – 15. Осијек (*Осјечка,* XIX) – 16. (*Пајић,* 1820) – 17. Бјеловар (*Томић,* 1820–1822) – 18. Сентандреја (*Нешко,* 1826) – 19. Ђаковица (*Тонин,* 1830) – 20. Сремска Митровица (*Панајотовић,* 1830) – 21. Сремски Карловци (*Бан,* 1833; *Мајински,* 1847; *Николајевић,* 1860; *Белајчић,* 1866; *Пантелић,* 1867) – 22. Обровац (*Поповић,* 1836–1847) – 23. Шид (*Драгосављевић,* 1845; *Орешковић,* 1848–1861) – 24. Сириг (*Белеслијин,* XIX) – 25. Рума (*Војновић,* 1868) – 26. Јазак (*Видаковић,* 1857–1859) – 27. Баја (*Георгијевић,* 1859) – 28. Госпођинци (*Брежовски,* 1860–1863) – 29. Голубинци (*Николајевић,* 1866–1875) – 30. Врдник (*Видаковић,* 1892).

---

[8] Иза временске границе која је овде постављена „грађанском песништву" неки његови стихотворни производи настављају да живе у другим видовима комуникације, који се овде само наговештавају. Неке творевине „грађанског песништва" еманциповале су се од сталежа у коме су настале, бивале преношене искључиво усменим путем, дакле, захваћене својеврсним процесом фолклоризације. У таквом стању затекао их је већ Вук Караџић, кад је записао:

> У Сријему пак и по Бачкој и по Банату по варошицама се већ ни женске народне пјесме не пјевају него којекаке *нове,* што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке (*Караџић,* 1824, стр. XX).

Прецизније је још сведочанство Милице Стојадиновић Српкиње, која је била одушевљени Вуков присталица, те је са нескривеним негодовањем записала да је већ и пастирка и жетелица почела певати песму *Ах, љубави паклена* (то би могла бити Стеријина песма) и да се уместо народне песме *Повила се бела лоза винова* сад пева *Љубио се бео голуб са голубицом* (аутор ове песме је Јован Суботић) (*Стојадиновић,* 1854, 28). Обе песме врло се учестало јављају у рукописним песмарицама. Кухачеве књиге дају поуздана сведочанства о фолклоризованим облицима „грађанског песништва" (*Кухач I–IV,* 1878–1881). До наших дана понека од тих песама опстоји, заједно са тзв. правим народним песмама у усменој традицији. Налазио је, на пример, такве песме у Банату др Нице Фрациле (*Фрациле,* 1987, бр. 152, 167, 172, 173, 181).

Неке песме укључене су у скупину која се колоквијално назива „старограде песме"; оне су ширене посредством професионалних и полупрофесионалних, махом, кафанских, певача, прештампаване у различитим песмарицама, доцније извођене на радију итд.


PROSTOR RUKOPISNIH PESMARICA
MAĐARSKA
RUMUNIJA
ALBANIJA
Drava
Dunav
Tisa
Una
Sava
Vrbas
Bosna
Drina
Morava
Ibar
18
3
11
27
17
15
16
1
4
22
24
28
5
10
21
30
23
26
12
20
25
29
13
6
8
7
2
19
9
25 0 50 100 km

Николај Стојковић је године 1766. на своју песмарицу лепо записао да је из Фабрике, предграђа Темишвара, али рукопис открива још једног анонимног приложника овог зборника, а маргинални запис на румунском да је песмарица продата, те су њени даљи путеви све до 1931. године, када се нашла у Прешову, у Словачкој, сасвим неизвесни (*Пал,* 1988, 127–128). Много је међу осведоченим љубитељима поезије карловачких ђака; они су након завршетка школовања своје песмарице понели са собом. Тако се *Песмарица Александра Бана* (1833) некако нашла у власништву панчевачког проте Василија Живковића (*Костић,* 1936, 64, 66). Симеон Мајински је своју песмарицу понео у Србобран, где је службовао као свештеник (*Клеут-Стефановић,* 1984, 145), а којим се путевима кретала *Песмарица Глигорија Војновића* и да ли је као ђачка успомена остала уз свога власника кад је он постао епископ темишварски (*Клеут-Стефановић,* 1984, 159) тешко је рећи. Стефан и Василије Николајевић, отац и син, обојица завршили карловачку богословију, понели су песмарице у своје парохије, у Голубинце и у Ириг, а у Иригу је Василије саставио још једну песмарицу за своју супругу (*Клеут,* 1983б, 30–31).

Сва та кретања рукописних песмарица кроз време и простор, понекад тешко ухватљива, а понекад сасвим недокучива, обележавају територију распрострањености „грађанског песништва". Тачке у простору које обележавају својим постојањем рукописне песмарице и белине између њих (које означавају изгубљене песмарице и оне којима се место настанка не зна) налазе се на територији северно од Дунава и Саве, која је настањена српским живљем, нарочито интензивно после Велике сеобе (1690); то је територија којој се етничке границе непрестано померају у већим и мањим миграцијама, територија у којој Срби немају државних граница, која се стога најпрецизније означава као територија Карловачке митрополије (*Лесковац,* 1949, 10). Изузеци од тога (вид. карту *Простор рукописних песмарица*) сасвим су незнатног броја и сведоче пре о постојању веза са Карловачком митрополијом но о распрострањености обичаја међу Србима јужно од Дунава и Саве. Стихови који се сматрају „грађанским песништвом" њима ће бити посредовани и одржаваће се међу њима у XIX веку, и то у штампаним публикацијама. Територијална распрострањеност рукописних песмарица показује, дакле, да је настанак српског „грађанског песништва" повезан са настајањем грађанског сталежа.

III

О томе колико је постојање рукописних песмарица повезано са историјом српског грађанског сталежа у Угарској још поузданије сведоче подаци о састављачима, власницима и корисницима рукописних песмарица. Најчешће, у једној истој личности сједињене су све ове три функције, бар у времену у коме је зборник настајао. Рукописне песмарице су књиге за личну употребу, па се онај коме је до песама стало морао помучити да их набави, а у своју свешчицу је онда бележио и литерарно штиво друге врсте и различите практичне ствари (имена, рачуне о својим и туђим дуговима, датуме рођења, венчања и смрти, концепте љубавних писама и сл.). Деша-

вало се да сакупљање и уписивање песама настави други власник песмарице, или чак више њих — различити рукописи, а понекад и различити укуси одају промену власника.

Рукописне песмарице су и продаване; на двема је о оваквом начину промене власника остало и писаног трага: белешка уз *Песмарицу Николаја Стојковића* је на румунском (*Пал,* 1988, 130), а она у *Песмарици Георгија Антовића* на грчком (*Póth,* 1961, 348). Могућност купопродаје зборника поезије, по законима понуде и потражње, од првих деценија XIX века реализује се издавањем штампаних зборника и календара са књижевним додатком, у коме су најважнији део биле песме. Пословни књигопродавац Константин Каулиције и његов сналажљиви уредник Атанасије Николић издали су три књиге *Серпског славуја* (1827—1836) и покренули календар *Ружица*[9], који је заједно са штампаријом и књижаром прешао у руке Игњата Фукса и излазио све до 1868. године, да би и доцније био обнављан (*Клеут,* 1975). Обе публикације дугују своју популарност песмама, које безмало све припадају грађанском песништву, а поменуте су само илустрације ради, јер имају и своје претходнике и следбенике.

До промене власника рукописних песмарица долазило је и поклоном. На *Песмарици Бранка Сандића* стоји посвета: „Бранку Сандићу на дар на с[ве]тог Илију 1853." (*Клеут-Стефановић,* 1984, 150). Василије Николајевић саставио је једну песмарицу за своју супругу, дао да се увеже у тамноцрвени сомот са иницијалима и зодијачким знаком власнице и исписао с унутрашње стране корица: „Песмарица Марије В. Николајевићеве, рођене Остојић, поклон од супруга Василија Николајевића, свештеника" (*Клеут,* 1983а, 29). Као обичај да се рукописне песмарице поклањају најзанимљивија је *Песмарица Светозара Л. Пантелића,* која је име добила по покретачу целог подухвата, карловачком богослову, а која није била ни у целости резултат његовог познавања поезије, нити је била намењена њему. Ова песмарица почиње посветом: Благородним госпођицама Јелисавети, Јосифи и Розини Ауер у знак високог поштовања", а имена тридесетак љубитеља поезије, који су вероватно сви били карловачки ђаци, уписана уз поједине песме, омогућавају да се претпостави да је поклон био колективно замишљен и остварен (*Бекић,* 1986, 234).

Песмарицама које су — продаване или поклањане — мењале своје власнике и којима је заједничко да личност корисника и састављача није једна иста, придружују се и оне у којима је приложника стихова било више, а власник је био један. У *Песмарицу Јулијане Брежовски* уписивали су стихове посетиоци њеног дома: сачувани су њихови потписи, посебни листови хартије са песмама, али и посетнице (*Брежовски,* 1860—1863).

Ако је било могуће за један не мали број песмарица установити ко им је био састављач (или састављачи), а ко доцнији власник (или власници), за релативно широк круг стварних или потенцијалних корисника — оних који су песмарице наслеђивали или позајмљивали или оних који су само

---

[9] Исцрпном писању Б. Маринковића о календару *Ружица* и *Серпском славујy* (*БМ I,* 1966, 17—21; *БМ II,* 1966, 265—268) могло би се додати само још ово: трећа књига *Серпског славуја* и нека годишта *Ружице* сачувани су у Свеучилишној књижници у Загребу.

слушали песме — може се рећи једино да је постојао и да су га чинили људи истог сталежа.

Рукописна песмарица је могла бити састављана за личну употребу (да се не забораве речи песме), унапред намењена коме за поклон или припремана за штампање. Намена утиче и на репертоар и на изглед песмарице. Песмарице које су стваране за личну употребу неуредније су, а песме су бележене без икаквог поретка, онако како их је власник прибављао, те делују као ђачке свеске „сваштаре". Песмарицама-споменарима (*Пантелић,* 1867; *Брежовски,* 1860–1863) својствен је дотеранији изглед, а будући да њихов власник није сам бирао стихове, оне су слика различитих укуса. Овим основним типовима рукописних песмарица, који се хронолошки не подударају сасвим (први се налази као једини у XVIII веку, а траје и у XIX, а други је млађи по времену постанка и јавља се у другој половини XIX) заједничка је припадност култури рукописне књиге и својеврсне преписивачке традиције, у себе затворене и саме себи довољне.

Недовољност њихове количине и постепено преовладавање штампе условљавају појаву штампаних песмарица, које су (као и неке друге врсте публикација, алманаси и календари, пре свега) врло налик на рукописне зборнике, али се помало од њих и разликују. Сличност се очитује првенствено у репертоару песама: штампане песмарице преузимају велики део грађе рукописних, али њихови уредници публикују и неке песме које нису биле преписиване. У штампаним песмарицама јављају се неки покушаји класификовања песама, спорадично се наводе имена аутора, а делује и нека врста цензуре.

Како су настајале штампане песмарице може се показати примером *Серпског славуја.* Прва књига, изашла 1827. године, садржи релативно велики број песама (укупно 42), које су морале бити сабране из неких старијих песмарица.[10] Само једна међу њима има ознаку: „Састав. от Јулијане Новаковић" (*Серпски славуј I,* 1828, 50), а све остале су анонимне. Друга књига публикована је исте године, вероватно стога што је прва имала добру прођу, садржи 28 песама, међу којима су неке Андрије Качића Миошића и Милована Видаковића, али и оне без имена аутора. Песме су махом љубавне и све се налазе и у рукописним песмарицама, старијим и млађим, што показује да је Атанасије Николић добро познавао укус купаца Каулицијеве „књигопродавнице" и имао добар извор за њихово прибављање. Изгледа да је тај извор пресушио, а подухват је као исплатив требало наставити, кад је на крају друге књиге штампано *Објављеније*:

> Долустављена књигопродавница обзнањује да ће свака три месеца ове године по једна частица *Серпскога славуја* ценом 12 х. у сребру излазити. Тога ради пристојно моли да би сваки који у состојанију јесте, било от стари' народни', било пак новосастављене, љубовне, дружествене, само нек' су моралне, песме прислати ми да би изволио, за које с једним ново-

---

[10] Од принципа да публикује песме које се налазе у рукописним песмарицама датираним до 1817. године Б. Маринковић одступио је само у једном случају — уврстио је у своје издање песме из прва два годишта *Серпског славуја,* претпостављајући да су имали старије предлошке у рукописним песмарицама.

печатаним егземпларом припознаће се чрез Књигопродавницу Констант. Каулициј (*Серпски славуј II,* 1827, 87).

Дим. П. Тирол, претходник Атанасија Николића у издавању песмарица, оставља још јасније сведочанство о изворима своје књиге:

> При концу овог делца, увеселителне забаве ради, ставио сам и неке песне из разних рукописних песнех собране (*Тирол,* 1818, 7–8; *Карановић,* 1988, 135).

Штампане песмарице, које као издавачки подухвати иду у ред јефтиних књига, па им је и опрема јефтина, а по тиражу и садржају припадају популарним издањима „књига за народ" утичу сада на рукописне, на сличан начин на који се раније утицај одвијао у супротном смеру.[11] Састављачи рукописних песмарица у штампанима добијају нови извор за прибављање песама.

Иако ће начин на који су љубитељи поезије у XVIII и XIX веку прибављали песме остати увек помало загонетан и више тумачен на основу разложних претпоставки но на основу поузданих доказа, бар за неколико рукописних песмарица може се рећи да су настале делимичним преписивањем штампаних. Првих тридесет и осам песама у *Песмарици Георгија Антовића* (*Póth,* 1961, 347) преписано је из књиге *Песни различнија на господскија праздники* (*Каулиције,* 1790), а затим је уписивање песама настављено, можда из неке непознате нам рукописне песмарице. Занимљив је, свакако, у овом контексту податак да је и у *Песмарици Германа Крестића* (1800) највећи део песама из исте књиге *(Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. VIII). У песмарицу која је била власништво Славка Видака, а којој је њен анонимни састављач и први власник дао наслов *Српска лира* (*Видак,* 1852–1858) уз пет песама стоји белешка: „Срп. лира, 1858", која ваљда упућује на извор. У *Песмарици Јулијане Брежовски* (*Брежовски,* 1860–1863) налази се, међу другим хартијама и листовима са исписаним песмама, и новински исечак са песмом *У сватови* Јована Јовановића Змаја, спреман да у неком тренутку буде уписан на погодно место, можда баш на празно место у песмарици које је остављено за песму бр. 4, иза песме бр. 3, која је Змајев превод једне Лесингове песме.

Занимљиво сведочанство о односима рукописних и штампаних песмарица пружа један адлигат у Библиотеци Матице српске у Новом Саду. Он се састоји из следећих делова: прво је штампано издање *Банатских песама* (*Банатске песме,* 1866), па следи рукопис који највећим делом представља препис *Бачванских песама* (*Бошковић,* 1862), па је свему томе Младен Белајчић, карловачки ђак, додао још неколико песама, које су изгледа биле певане у Карловцима у његово време (*Клеут,* 1990б).

Супротно овој тенденцији, као искривљена слика у огледалу, делују оне рукописне песмарице које као да су припремане за штампање (*Бего-*

---

[11] У првој књизи *Серпског славуја* (*Серпски славуј I,* 1827, 68–71) објављен је списак од 58 књига које је К. Каулиције продавао – он пружа представу о цени и врсти књиге у то време. Од свих књига које су се нудиле читаоцима од *Серпског славуја* (12 крајцара) јефтинији је једино календар *Ружица.* Поређења ради, најскупља књига је *Евангелије престолно у кадифи* (80 флорина = 8000 крајцара), *Кохбух Хранислава* и *Љубомир 4-та част* стају по 2 флорина.

вић, 1842–1843; *Петровић*, 1869). Заправо, од краја XVIII столећа до границе која омеђава трајање „грађанског песништва" два начина тадирања песама – преписивање и штампање – теку упоредо, узајамно се преплићући и условљавајући, служећи један другом као извор и као узор, да би крајем прошлог века старија, преписивачка традиција нестала, а публиковање песмарица било настављено све до наших дана.

Међу власницима рукописних песмарица, њиховим састављачима и приложницима – чија су имена у историји незнатна, а овде значајна само утолико што могу да омогуће реконструкцију начина тадирања „грађанског песништва" и његове социјалне основе – највише је ђака, од ових богословаца, па затим свештеника.

У *Песмарици Николаја Стојковића*, једној од најстаријих, записано је:

> Сије песме мње ученика дијака Николаје Стојкович из Фабрик... (*Стојковић*, 1766),

а неколико година доцније једна је будимска песмарица насловљена:

> Песми различнија мње дијака ученика Илије Радишића. (*Радишић*, 1769).

Наслови су попримили изглед формуле; то делује као устаљени манир и томе треба додати сведочење Гаврила Стефановића Венцловића о „ђачким поцепницама", које хронолошки претходи поменутим песмарицама (*Павић*, 1966, 40). Из доцнијих времена знатно је више ђачких песмарица. Земунски учитељ Василије Јовановић своју је песмарицу почео састављати као тринаестогодишњак (*Јовановић*, 1805); Георгије Деспот, који је састављач и први власник рукописа названог *Песмарица Арсенија Ћирића*, потписао се као „уч. IV грам[атикалне] класе" (*Ћирић*, 1847); Александар Бан био је „уч. III латинске школе" (*Бан*, 1833). Судећи по рукопису, Јован Вајић (*Вајић*, 1842) и Александра Поповић (*Поповић*, 1865) били су деца кад су дошли у посед туђих песмарица. *Песмарица Светозара Л. Пантелића* (*Пантелић*, 1867–1872), о којој је већ било речи, колективна је ђачка песмарица. Поред Светозара Пантелића и његових другова, богословци су били кад су почели да сабирају песме Симеон Мајински (*Мајински*, 1847), Николај Беговић (*Беговић*, 1842–1843), Т. Милованов, један од приложника *Песмарице Јулијане Брежовски* (*Брежовски*, 1860–1863), Александар Ракић (*Ракић*, 1862), Григорије Војновић (*Војновић*, 1868) и Сава Петровић (*Петровић*, 1869).

Једна од најстаријих сачуваних песмарица припадала је попу Теодору Добрашевићу (*Добрашевић*, 1763), као и *Зборник попа Димитрија* (*Димитрије*, 1795). На рукописној *Песмарици Стефана и Василија Николајевића* (*Николајевић*, 1860) потписивали су се отац и син; обојица су били карловачки богословци и свештеници. Исти Василије Николајевић доцније је саставио и поклонио супрузи Марији још једну песмарицу (*Клеут*, 1983а, 27–34).

Љубитељи рукописних песмарица били су учитељи: Василије Јовановић (*Јовановић*, 1805), Јован Поповић (*Поповић*, 1836–1847), Харалампије Томић (*Томић*, 1820–1822), Т. Милованов (*Брежовски*, 1860–1863) и бележници: Светозар Белеслијин (*Белеслијин*, 1848), Јоаким Николајевић (*Николајевић*, 1845).

Сачувана је само једна војничка песмарица; она је припадала Станку Јанковићу, каплару из Ашање, али данас није приступачна (*Јанковић,* 1778–1783). Да је интересовање за „грађанско песништво" постојало и у „милитарском сталежу" сведочи *Песмарица Јована Пачића,* уланерског официра и песника. Иако је *Песмарица Јована Пачића* (*Póth,* 1960) ауторска бележница, у којој преовлађују сопствена песничка дела и преводи, те се не може сматрати карактеристичном за „грађанско песништво", она има додирних тачака са рукописним песмарицама анонимних грађана: у њој је записана Доситејева *Песн на инсурекцију Сербијанов,* која се налази и у другим песмарицама; четири наше народне песме Пачић је превео на немачки из *Серпског славуја I* (што доказује да је овај зборник користио), а једну из неког непознатог нам зборника „грађанског песништва" (*Клеут,* 1983). Најзад, „већина неоригиналних песама Пачићеве збирке се певала, што показују упутства за певање која су додата неким песмама и ноте које се налазе уз три песме на немачком језику" (*Пот,* 1963, 131).

Мало је сачувано песмарица чији су власници били занатлије или трговци. Постоји претпоставка да је једна од старијих рукописних песмарица припадала неком берберину (*Анонимни берберин,* 1795). Аврам Милетић, власник једне од најпознатијих песмарица XVIII столећа, поезијом се занимао као калфа (*Милетић,* 1778–1781); калфинска је, вероватно, *Записна књижица* (*Записна књижица,* 1813); власник једне песмарице био је „купечески калфа" (*Коларовић,* 1837). Обућарски шегрт Арсеније Ћирић користио је једну ћачку песмарицу (*Ћирић,* 1847).

Када се обичај састављања рукописних песмарица већ полако ближио своме крају, међу власницима песмарица јављају се представнице женског света: девојчица Александра Поповић (*Поповић,* 1865), три госпођице Ауер (*Пантелић,* 1867-1872), благоразумна Анастасија от Матијевић (*Матијевић,* 1848), попадије Јулијана Иванић рођ. Брежовски (*Брежовски,* 1860-1863) и Марија Николајевић (*Николајевић,* 1866–1875). То је поуздан знак промена у култури грађанског сталежа тзв. угарских Срба: љубитељима поезије прикључују се жене, али само као читаоци.

М. Лесковац је у своме, и данас врло инспиративном, овде често цитираном есеју о песмарицама записао:

> ... њихови преписивачи, власници, па често и творци били су вероватно најчешће буквонеискусни берберi, фелчери, дућанџије и њихове калфе, занатлије свих врста, војници, ђаци, разне „мадаме" и свакојаке „фрајлице" (*Лесковац,* 1949, 11),

па се то духовито набрајање понавља у многим доцнијим радовима, уз навођење извора, али и без тога, и без оног „вероватно". Међу власницима и састављачима рукописних песмарица чији се положај у сталежу могао открити (и који су овде побројани) преовлађују „буквоискусни" (колико је то уопште могло бити у ондашњим културним приликама): ђаци, свештеници, учитељи и нотароши. Ако се узме у обзир да је међу претпостављеним великим бројем изгубљених песмарица највише оних које су припадале војницима, калфама, трговцима и занатлијама, људима који су по природи свога посла били мобилнији, те мање у прилици да чувају

хартије — остаје чињеница да се међу власницима рукописних песмарица налазе сви слојеви „трећег сталежа". Из истог социјалног миљеа морало је бити зналаца стихова означених као „грађанско песништво" који нису ни имали ни користили рукописне песмарице но песме учили и преносили само усменим путем.

„Грађанско песништво" припада грађанском сталежу; оно настаје да задовољи неке његове културне потребе, уобличава се и мења у складу са тим потребама, а нестаје кад изгуби своју функцију. У том је смислу оно стварно сталешко, али цеховско није, те се ни не може сводити на некакав наш „Meistersang" јер су и прилике, и потребе, и могућности да се оне задовоље ипак битно друкчије од оних које стварају и одржавају „Meistersang".

IV

Рукописне песмарице разликују се једна од друге и наликују једна другој на исти начин на који су занатски рукотвори истовремено и различити и исти. Две потпуно исте рукописне песмарице нема, а нема ниједне која не поседује бар неку од одлика претходних и потоњих. Спољни изглед им је, поређен са рукописним богослужбеним књигама, неугледан, али је та скромност ипак само релативна и креће се у широком распону од сасвим неуредних, руком прошивених листова лоше хартије до сада врло оштећеног, али некад несумњиво лепог кожног увеза *Песмарице Димитрија Теофановића* (*Теофановић*, 1742) или сомотског увеза са копчом на *Песмарици Марије Николајевић* (*Николајевић*, 1866—1875). Графија и језик рукописних песмарица, сем што би се за све могло рећи да припадају предвуковској епоси, са свим њеним познатим недоследностима, врло су особене и разнолике. На једној од песмарица записана је порука кориснику:

Не гледај на граматику но на труд (*Прашка песмарица*, 1790—1836),

а то би могло бити мото и свих осталих. И у времену када је Вукова реформа стицала све више присталица графија песмарица мењала се споро.

Заједничко је свим песмарицама да су песме уписиване без имена аутора. Једини прави изузетак од тога је *Песмарица Саве Петровића* (*Петровић*, 1896), у којој се систематично уз сваку песму наводи име аутора; у свим другим то је учињено само уз понеку песму, сасвим ретко. Много се чешће наводи од кога је песма добијена. Овај податак више казује о односу конзумента према аутору но о његовој стварној анонимности. Када су у питању старије песмарице уопште, затим народне песме или песме посвећене црквеним празницима, може се претпоставити да је аутор био непознат, а поетска творевина постала колективно добро, међутим, да су у систему традирања „грађанског песништва" аутори стихова једноставно небитни и изложени непрестаном анонимизирању показује се у новијим песмарицама, у онима насталим од четврте и пете деценије XIX века. Њиховим састављачима име аутора могло је бити познато, чак је у неким случајевима и сасвим извесно да су имали прилике да сазнају ко је неку

песму испевао, па ипак име нису уносили у своје зборнике. За Василија Николајевића (*Николајевић,* 1866–1875) нема никакве разлике између песама *Где Фрушка гора у Дунав силази* и *Ја пођо' снуждeн крај дола,* које је спевао Никанор Грујић, и песме *Простри платно, Васина мајко,* коју су певали суседи сељаци у његовим сопственим сватовима, а овај је карловачки богослoвац и потоњи свештеник и у старости памтио како је владика Никанор певао дивно своје песме (*Клеут,* 1983а).

Како је деловао механизам анонимизирања у „грађанском песништву" и какав је био однос према ауторима може да покаже навођење два позива да се уредништву шаљу песме, оба настала готово истовремено и оба потекла, вероватно, из пера књигопродавца Каулиција, који је био издавач обе публикације. У већ цитираном *Објављенију* за алманах *Серпски славуј* траже се песме (било које, било чије), обећава се да ће прилошник бити награђен:

> ... за које с једним новопечатаним егземпларом припознаће се (*Серпски славуј II,* 1827, 87),

а у *Летопису Матице српске* текст позива на сарадњу гласи:

> С благодарностију прима се сваког ревностног родољупца учени прилог и печата се у *Серпској летописи* под његовим сопственим именом,

при чему је наглашавање „сопственог имена" битно јер управо то нису имали стихотворци који су уживали велику популарност код састављача рукописних песмарица.

Песме које припадају домену писане књижевности бележене су, дакле, у рукописне песмарице као анонимне, а врло често су на исти начин и штампане у различитим врстама популарних издања. На неки начин и састављачи рукописних и издавачи штампаних песмарица добављали су песме: преузимали су их из туђих записа или из објављених књига (романа, драма), из периодичних публикација. Потенцијално, могућност да се нека песма нађе у рукописним песмарицама била је неограничена, али сви стихотворни производи једног песника или једне епохе нису у стварности на овај начин постајали својином „грађанског песништва". У рукописним песмарицама, мање или више учестало појављују се стихови следећих аутора:

Авакум Авакумовић
Јован Авакумовић
Мирко Боговић
Д. Бошковић
Владимир Васић
Алексије Везилић
Милован Видаковић
Михаило Витковић
Људевит Гај
Никанор Грујић
Димитрије Давидовић
Јован Драгашевић
Јован Ђорђевић
Никола Ђурковић
Синесије Живановић
Василије Живковић
Стева Зурковић
Ђура Јакшић
Василије Јовановић
Јован Јовановић Змај
Спиридон Јовић
Стеван Владислав Каћански
Андрија Качић-Миошић
Лазар Кованчић
Лаза Костић
Иван Кукуљевић Сакцински

Георгије Лазаревић
С. Лазић
Иван Мажуранић
Јован Меденац
Аврам Милетић
Светозар Милетић
Лукијан Мушицки
Лазар Нешко
Никола Нешковић
Атанасије Николић
Васа Николић
Јулијана Новаковић
Доситеј Обрадовић
Мита Орешковић
Захарије Орфелин
Партеније Павловић
Никола I Петровић Његош
Мита Поповић
Јован Стерија Поповић
Петар Прерадовић
Бранко Радичевић
Фрањо Радман
Јован Рајић
Вићентије Ракић
Фердо Русан
Јован Суботић
Петар Томић
Мато Топаловић
Јурај Тординац
Иван Трнски
Јован Хаџић
Фрањо Шимаговић.[12]

Збуњујућем мноштву овога списка, који чине песници у свему различити (припадају различитим епохама и књижевним правцима српске и хрватске књижевности, статус у књижевној историографији врло им је различит и креће се у широком распону од непознатих стихотвораца, чији су стихови и сачувани једино захваљујући рукописним песмарицама, до познатих и признатих аутора) – да би представа о репертоару рукописних песмарица била потпунија – треба додати да су неке песмарице вишејезичке (у рукописним песмарицама има стихова на латинском, грчком, руском, украјинском, румунском, немачком и мађарском), а неки су текстови преводи.[13]

Ово је било потребно рећи и нешто подробније објаснити да би се показало да деоба твораца стихова у рукописним песмарицама на оне који припадају „анонимном грађанском песништву" и на оне који припадају

---

[12] Наведени списак више је илустративан но потпун, а далеко од тога да буде коначан, иако о истраживању ауторства стихова записиваних у рукописне песмарице постоји читава литература. Она, заправо, у систематичном виду, као и много шта друго што се тиче „грађанског песништва" започиње књигом Т. Остојића и В. Ћоровића. У предговору овој књизи указано је на преписе стихова Орфелина, Козачинског, Качића Миошића, Везилића у тада познатим песмарицама, те на песнике Ј. Авакумовића и С. Зурковића (*Остојић-Ћоровић,* 1926, стр. XXI–XXV). У напоменама уз изабране песме у својој *Антологији старије српске поезије* М. Лесковац говорио је и о песмама познатих песника у рукописним песмарицама (*Лесковац,* 1964, 291–396). Аутор већег броја радова о анонимним стваралоцима „грађанског песништва" Б. Маринковић систематично је предочио и присутност творевина „Из уметничког песништва" у рукописним песмарицама (*БМ II,* 1966, 506–521). Коришћењем овог материјала и на основу у међувремену откривених рукописних песмарица настало је у новије време неколико прилога о стиховима следећих песника у рукописним песмарицама: А. Качић Миошић (*Карановић,* 1986), Ј. Рајић (*Стефановић,* 1983), Л. Мушицки (*Карановић,* 1984а), Л. Нешко (*Клеут,* 1990а), Ј. Стерија Поповић (*Клеут,* 1983в), М. Орешковић (*Карановић,* 1983) и Ј. Ј. Змај (*Клеут,* 1983б), као и о хрватским песницима (*Клеут,* 1987а).

[13] Овај је комплекс питања остао углавном непроучен. Изузев бесумње тачних, али врло уопштених констатација да су ове песме доспеле у сферу интересовања српских грађана у Угарској као последица њихових политичких, привредних, ратних, културних и свих других веза у оквиру многонационалне Хабзбуршке монархије, много се више о овоме није утврдило, а требало би јер су ове песме траг који може одвести до страних узора „грађанског песништва". Мањи број радова на ову тему указује на сложеност и занимљивост питања (*Vodoff,* 1973; *Бекић,* 1983; *Стојановић,* 1984; *Бекић,* 1985; *Бекић,* 1986).

„уметничком песништву" са становишта састављача и корисника једноставно нема никаквог смисла, јер су сви аутори постајали безимени, а име само (кад је било познато из штампаног предлошка) није било никаква гаранција да ће песма бити прихваћена. Подела по критерију анонимности представља апликацију доцнијих погледа на поезију, док је анонимност аутора наслеђе преузето из рукописних књига претходних епоха.

Према нашим данашњим (и Вуковим) критеријумима провинијенције песама, очитованим у подели на две скупине песама које се исказују у опозитним паровима као народна/уметничка или усмена/писана поезија, састављачи рукописних песмарица немају никакав однос: песме бележе без икаквог реда, онако како су их прибављали, или по некој асоцијацији, евентуално почињући од „озбиљних" тема (од религиозних, рефлексивних или родољубивих песама), па идући ка „слободнијим" (хумористичким или ласцивним). Песме се учесталије обележавају бројем но насловом, а термином „народна песма" означавају се творевине различите врсте, оне које бисмо означили као „популарне", „радо певане", „родољубиве", а изузетно ретко, и то само након што су књиге народних песама Вука Стеф. Караџића стекле углед и утицај, ова се ознака понекад односи на усмене традицијске творевине. Изузетно су ретке песмарице у којима таквих песама није било, те српске рукописне песмарице творе својеврсну, предвуковску традицију записивања народних песама. Ту традицију карактерише одсуство свести о различитости учене и народне поезије и превасходни интерес за поетску тему.

Резултат таквог односа је да се у рукописним песмарицама јављају записи песама који су у различитом односу према усменотрадицијском књижевном феномену: песме за које можемо претпоставити да су углавном верно забележене, песме подвргнуте редакцијама мањег или већег обима, стихотворни производи који представљају имитације народних песама и они у којима су само спорадично присутне формуле народних песама. Присуство таквих песама у рукописним песмарицама сведочи да су оне прешле у посед „грађанског песништва".[14]

Састављачи рукописних песмарица показали су нешто свести о сопственом укусу и односу према поезији када су, у многим варијацијама, насловљавали своје зборнике као „различите песме": *Песми различнија (Радишић,* 1769), *Различите серпске песне употребљајеме от младости ради увеселенија* (*Бан,* 1833), *Књижица која у себи различне песме содержава* (*Коларовић,* 1837), *Народне серпске песне за увеселеније заљубљени' страна и оних који весеље љубе* (*Беговић,* 1842–1843), *Сабране разне песме серпске* (*Николајевић,* 1845), *Песмарица која содержи у*

---

[14] Бележење народних песама у рукописним песмарицама није прошло незапажено. Литература о томе наведена је у раду М. Клеут и З. Карановић, који се бави рукописним песмарицама XVIII века као изворима за историју народне поезије (*Клеут-Карановић,* 1984). Након тога рада појавили су се још неки, којима није превасходни циљ евидентирање народних песама у рукописним песмарицама но изучавање позиције записивача, принципа по којима се песме селектирају, те њихова интерпретација (*Карановић,* 1984б; *Ређеп,* 1985; *Карановић,* 1987; *Клеут,* 1987б; *Ређеп,* 1987; *Карановић,* 1988а; *Карановић,* 1988б).

себи разни' серпскиј песама (*Мајински,* 1847), *Збирка разних народних песама што се певају* (*Петровић,* 1869).

Рукописне песмарице су приватне антологије; у њих су бележене песме до којих је састављачу било стало или за које је сматрао да су вредне поклона – свака појединачно очитује укус свога састављача. Не постоје две песмарице идентичне садржине, истог броја или распореда песама, али нема ни такве која би се могла назвати самосвојном. Када се пажљивије упореде рукописне песмарице, уочава се да се поједине песме у њима понављају, са мањим или већим варијативним распоном или чак у неизмењеном облику. Свака песмарица у свом фонду забележених песама има оних које постоје у претходнима, а има и „нових" записа. Текст који делује као иновација у првом запису, под одређеним условима има шансе да буде прихваћен и од других састављача рукописних зборника, те да постане елемент традиционалног. Свака песмарица у свом репертоару записаних песама једним је делом традиционалистичка, а једним иновацијска, и у свакој се тај однос поново успоставља. Фонд песама које се налазе у рукописним песмарицама је уобичајен и традиционалан, а индивидуалан је избор, редослед и један број уписаних песама.

Успостављање традиционалног репертоара (или фонда) приказано је овде у двема табелама, од којих се једна односи на рукописне песмарице XVIII, а друга на рукописне песмарице XIX века (вид. *Репертоар неких рукописних песмарица из XVIII века* и *Репертоар неких рукописних песмарица из XIX века*). И представљањем релативно суженог избора од двадесетак песама и њихове дистрибуције у по пет рукописних и једној штампаној песмарици показује се већа или мања учесталост појединих записа, која је индикатор популарности песме, те њене распрострањености у времену и простору.[15]

У свакој наредној песмарици видокруг очекивања се у односу на претходне потврђује или оспорава, односно успоставља поново. Видокруг очекивања власника и корисника рукописних песмарица мења се и на синхронијској и на дијахронијској равни, а промене се не испољавају само у индивидуалним разликама но и у промени већег дела фонда уписаних песама, до чега долази током времена. Оно што је сасвим индивидуалан избор (често је то творевина самог записивача која није нашла пута до других) остаје записано само у једној песмарици; оно што је иновација може да буде прихваћено и од других. Поређењем рукописних песмарица може се пратити динамизам промена и може се уочити да се увек изнова

---

[15] На другачији начин у једном свом ранијем раду приказала сам популарност појединих песника и њихових творевина, у периоду од 1830. до 1870. године, пребројавањем записа и њиховим нумеричким исказивањем. У овде наведеним табелама приказана је учесталост бележења двадесетак песама у по пет рукописних и једној штампаној песмарици. Знаком ● обележено је присуство песме у одређеној песмарици, а знаком ◆ податак да се ради о запису који постоји и у зборнику насталом пре 1817. године. Табела би била репрезентативнија да је било могуће приказати већи узорак. И наведене табеле и покушај пребројавања дају неке доказе о популарности и распрострањености поетске творевине у синхронијској и дијахронијској равни; ти су докази ипак само релативне вредности јер не могу да прикажу усмено преношење, нити да укључе оне љубитеље поезије који својих песмарица нису имали или су оне нетрагом нестале.

	Теофановић	Добрашевић	Стојковић	Радишић	Милетић	Каулицијe
1. Заиграјте мње на две дупки	●		●			
2. А, а, а, ход' овамо, Андреја	●				●	
3. Ах, погнала ђевчина овечки у поље	●				●	
4. Органи, играјте, Петра величајте	●	●				
5. Веселитесја, радујтесја, вси верни	●	●		●		●
6. Источник духовни	●	●		●		●
7. Јегда приде конец века	●			●		●
8. Прискорбнаја горлице	●	●				
9. Доколе, уме пернати	●				●	
10. Златокованују трубу	●	●		●		●
11. Источниче благодати	●	●				
12. Витлејемски предели	●	●				
13. Тиса се мути	●				●	
14. Бог предвечни народилсја		●		●		●
15. Ја се попе' на вршачке планине	●				●	
16. Орле хвални, Белиграде славни		●	●			
17. Сију песн воспевају		●	●			
18. Слава во вишњих Богу		●		●		
19. Славуј, јасна птицо			●		●	
20. Зора забели, душо			●		●	
21. Голуб гуче, голубица неће			●		●	

РЕПЕРТОАР НЕКИХ РУКОПИСНИХ ПЕСМАРИЦА ИЗ XVIII ВЕКА

гради однос према успостављеном традиционалном репертоару (врши се његова селекција), однос према књижевној врсти, према теми, према стилско-језичким и версификацијским одликама.

	Коларовић, 1837	*Ћирић*, 1845	*Мајински*, 1847	*Николајевић*, 1860	*Николајевић*, 1866—75	*Лира*, 1847
1. На широком мора брегу	●	●	●	●	●	●
2. У Омера више Сарајева	●		●			
3. Светли месец иза горе	●		●	●	●	●
4. Весел'мо се, мила браћо	●		●			
5. Није сунце кроз мрачности	●				●	●
6. Сузно око моје	◆	◆			◆	
7. Ах горести сего света	◆					
8. Све сам благо овог света	◆					
9. Време игри сад долази	◆					
10. Сердечна моја, гди је јасност твоја	◆					
11. Сав мој живот и баш стање		◆	◆			
12. Осим свију ја сам један	◆	◆	◆			
13. Због ом, душо рођена		◆	◆			◆
14. Буди опасна на твога голуба		◆				◆
15. Но што тужиш, серце моје		●				●
16. Сва се сад жеља моја исполни		◆				◆
17. Светли месец иза горе	●		●	●	●	●
18. На левој страни крај срца			●	●		●
19. Млади момци с пролећа			●			●
20. Ја пођо' снужден крај дола			●	●	●	
21. Радо иде Србин у војнике			●	●	●	●

РЕПЕРТОАР НЕКИХ РУКОПИСНИХ ПЕСМАРИЦА ИЗ XIX ВЕКА

Својим репертоаром *Песмарица Теодора Добрашевића* (*Добрашевић*, 1763) открива да је укус овог састављача био окренут ка духовно-религиозним и патриотским темама, те да је састављање зборника могло бити

мотивисано богослужбеним потребама или религиозним побудама: претежни део чине религиозне песме.

У доцнијим песмарицама много од тога се понавља, али не у једнакој мери. Са *Песмарицом Илије Радишића* (*Радишић,* 1769) Добрашевићеву повезује најпре наклоност за духовно и религиозно. Две темишварске песмарице, Николаја Стојковића (*Стојковић,* 1766) и Јована Николића (*Николић,* 1780–1783) у поређењу са претходнима имају више песама световног карактера – њихови састављачи уносили су у своје зборнике више народних песама. *Песн смертнаја* (*Сиjу песн воспевају*), која постоји и у Добрашевићевој и у Стојковићевој песмарици, и у једној доцнијој (*Иљин,* 1807), преузета је из старије епохе (*БМ II,* 1966, 446–447).[16]

Успостављени систем књижевних врста и тематских оквира песама у најстаријим рукописним песмарицама (религиозне песме, патриотске песме, војничке песме, здравице, сатирично-морализаторске песме, љубавне песме) не мења се никако, али се мења репертоар доцнијих песмарица, уношењем других песама исте врсте.

Без обзира на промене, увек се може уочити постојање устаљеног фонда односно традиционалног репертоара. То омогућава да се реконструише не претпостављени но стварни видокруг очекивања љубитеља поезије и њихов однос према традицији, испитивањем учесталости и распрострањености записа.

Досадашње излагање имало је за циљ да доведе до закључка да је „грађанско песништво" одређен вид рецепције поезије. Ако се то прихвати, онда се „грађанско песништво" може свести на традиционални репертоар/устаљени фонд рукописних песмарица. Специфичност „грађанског песништва" је и у начину посредовања поетских творевина. Вид рецепције и начин посредовања узајамно су испреплетени и условљени.

V

Срби који су припадали грађанском сталежу у Угарској – а њима је „грађанско песништво" било потребно и намењено – да би до поезије по мери својих потреба дошли, у измењеним политичким, социјално-економским и културним приликама, требало је да савладају многе препреке, између осталих: да створе неку поезију, с ослонцем на неку традицију и да је на неки начин посредују. Специфична диспозиција за прихватање песништва формирана је на одраније познатим традицијама: на традицији махом рукописном књигом посредоване црквене литературе и на традицији усмено посредоване народне књижевности, које су у претходној епоси једна од друге удаљене. Садржај најстаријих рукописних зборника показује да су њихови творци/састављачи стварали лирику засновану на религијској књижевности и на народној књижевности. У рукописним песмарицама успоставља се систем у коме доминирају духовне песме посвећене одре-

---

[16] Теза да је „веза између старе књижевности и грађанског песништва несумњива и ван сваког спора" (*Радојичић,* 1957, 267) требало би тек да добије потврду свестранијим изучавањем.

ћеним свецима и црквеним празницима (Божић, Ускрс и др.), затим љубавне и војничке песме. Ове песме или су директно преузете из традиције које им претходе (записи народних песама из усмене традиције) или су настале по угледу на њихове поетске каноне. Видокруг очекивања формира се под дејством страних узора или преузимањем постојећих творевина (песме на страним језицима). На нивоу језичког израза у рукописним песмарицама се одржава и одражава постојање сваког од ова три чиниоца (песме на народном језику упоредо са онима на рускословенском и на славеносерпском, вишејезичност песмарица).

Новину у тематском погледу чине војничке песме, које су непосредна поетска реакција на актуелна збивања на Банатској војној граници. У стилском, језичком и версификацијском погледу оне се ослањају на традицију.[17]

Видокруг очекивања који се успоставља и очитује у рукописним песмарицама није прости збир онога што је постојало у традицији но је изграђен селективним односом. Принцип одбира најбоље се уочава анализом текстова оних народних песама које су постале део традиционалног репертоара рукописних песмарица: од свеколике народне поезије, која је у одређеном времену постојала, састављачи рукописних зборника прихватили су у већем обиму љубавне песме (и еротске), затим оне које су могле бити схваћене као љубавне (сватовске), у врло незнатном броју религиозне, а од њих оне које су се могле уклопити у постојећи жанровски систем (божићне, вертепске). Све остало што се од народног песништва налази у рукописним песмарицама (епске песме, басме) јавља се спорадично и представља израз личне обавештености или наклоности за појединy творевину, а не припада устаљеном фонду рукописних песмарица.

У рукописне песмарице не бележе се увек исте песме, иако понеке могу учестало да се нађу у записима насталим у великом временском распону. Видокруг очекивања се мења, са становишта судбине појединачне песме чак врло битно (неке песме једноставно нестају из рукописних песмарица), али то не подразумева увек и радикалну промену целокупног репертоара.[18]

---

[17] Када се упореде песме *Панчевачка славна регименто* (*БМ II,* 1966, бр. 334) и *Славуј, јасна птицо* (*БМ II,* 1966, бр. 331), јасно се уочава разлика. Песма *Славуј, јасна птицо* сва је у језику и стилу средњовековних „плачева": инвокација Банатске границе, која је атрибуирана као: прослављена, славна, скорбна, неуврежденa, утврђена. Друга песма је својеврсна адаптација структуре и формуле народне песме:

Ево ти нам три добра остају:
Прво добро наше старе мајке,
Друго добро наше миле браће
Треће добро наше миле сестре.
Бог убио наше старе мајке
Што нас нису младе оженили.
(*БМ II,* 1966, бр. 334)

До три њена добра не набројиј:
Прво добро Ђурђа господара,
Друго добро ручнога ђевера,
Треће добро брата рођенога.
(*СНП I,* бр. 304)

[18] Исцрпан списак варијаната који доноси Б. Маринковић у *Напоменама уз песме* у својој књизи (*БМ II,* 1966, 281—521) у хронолошком следу показује да је „век трајања" појединих песама изузетно дуг, а учесталост њиховог бележења у рукописним и штампаним песмарицама велика. Исто се показује када се посматра фонд песама настао у времену после 1817. године. Бавећи се песмарицама насталим у времену од 1830. до 1870. године, уочавала сам да у свакој од њих постоји један део песама из „старог фонда" (песме бележене пре 1817),

И у погледу начина посредовања поезије грађански сталеж ослонио се на две традиције које су му биле познате и доступне, на усмено преношење и на рукописно фиксирање текста. Да је у случајевима кад се ради о увођењу народне песме у систем традирања „грађанског песништва" основни тип комуникације: усмено преношење → рукопис, није спорно. Спорно је да ли су једном рукописно сачуване песме биле поново усмено традиране, што би значило да се њихов комуникацијски ланац успостављао онако како је приказано на *Схеми 1.*

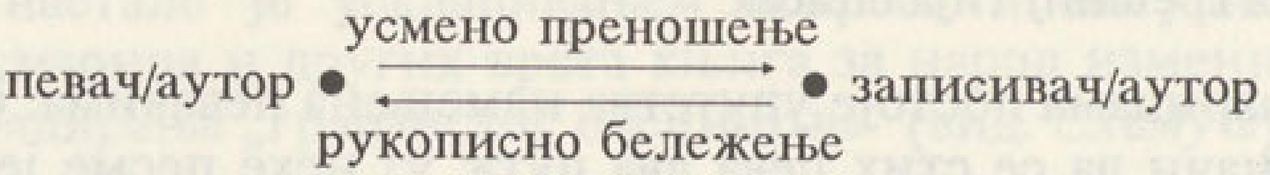


Схема 1.

Одговор на ово зависи од одговора на питање да ли је „грађанско песништво" било меличко. Да ли су биле певане и певањем ширене баш све песме које се налазе у рукописним песмарицама, нарочито у онима из XVIII века, неће се моћи никада сасвим поуздано утврдити из једноставног разлога што српске рукописне песмарице, за разлику од савремених им зборника у неким другим националним срединама, нису садржавале и нотне записе. Људи спремних и учених за мелографисање, „музикословњеших", како се каже у једном запису, безмало да није било уопште. Некаквих доказа да су песме већином биле прикупљане да би биле певане ипак има.[19] У раној фази развоја „грађанског песништва" ти су докази посредни.

У једној од најстаријих песмарица њен власник, темишварски ђак, оставио је о себи следеће податке:

> ... учисја код магистер Кирил из Комлеуша, поп учитель. Појио в Темишваре ноје[м]врије 28 ле[то] [1]766. (*Стојковић,* 1766; *Пал,* 1988, 127–128).

односно да се селекција сада врши на два нивоа: избором се захвата део онога што је постало традиционално, а одбир се врши и од онога што је у међувремену створено. Прихватање или неприхватање увек значи својеврсно превредновање традиције, уз истовремено успостављање нове. Однос „старог" и „новог" репертоара увек је делом резултат индивидуалног одбира (свако бележи оно што му се допада), а делом традиционалан (многи састављачи на исти начин селектирају и „стари" и „нови" фонд. Промена репертоара рукописних песмарица прати промене стилских формација, али се рецепција опредмећена у рукописним песмарицама битно разликује од критичке рецепције.

[19] О томе да ли су стихови који се означавају као „грађанско песништво" били певани или нису (што значи и да ли су били традирани усмено или не) у литератури је било доста речи, али је покушаја да се о „грађанском песништву" говори као о синкретичном феномену мало. Јаз који дели у истраживању фолклора етномузикологе и стручњаке за народну књижевност овде је такође присутан. Стана Ђурић-Клајн каже: „Грађанска лирика XVIII века, највернији огледало збивања у тој средини, даје нам мноштво података о духовној клими, наклоностима и начину живота српског грађанства," те помене харфе, виолине, минета, танцмајстора, свирке и музике у овим песмама узима као доказ да је у Војводини у XVIII веку „била развијена наклоност ка интимном, домаћем камерном музицирању" (*Ђурић-Клајн,* 1962, 570–571). У новије време о певаним песмама неких песника XIX века пише Ђорђе Чаки-Перић (вид. у попису *Извора и литературе* у овом раду).

Друга и трећа песма у овој песмарици носе ознаку „ирмос гласа а", што би говорило у прилог томе да појање комлеушког попа у Темишвару није поменуто случајно, но да је он појао ако не све оно бар неке песме забележене у овој песмарици. Ирмоси и вертепске песме, а њих је у рукописним песмарицама много, по својој су функцији певане песме.

Да су песмарице у првом реду служиле певачима, говори јасно текст којим се завршава *Оглавленије Прашке песмарице* (1790–1836):

> Одселе следујут разнија стихири и седални разним с[ве]тим и г[оспо]д-[с]ким праздником, које прими, љубими мој певчику, со усердијем тем имже аз грешниј тија списах.

У песмарицама постоје упутства намењена певачима: ознака „2х" требало је да значи да се стих пева два пута; уз неке песме је упутство да се могу певати по мелодији неке друге, ваљда, познатије. Без намере да се све такве ознаке преброје, издвајам једну песмарицу ради илустрације. Из *Песмарице Јефте Цуцића* (*Цуцић*, 1817) на основу ознака „пева се као и" и „по гласу" може се закључити да су биле певане следеће песме: *Зашто ми је љубав дана* по мелодији неке друге, чији је запис истргнут; по истој мелодији две песме са истим почетним стихом *Сини, сјајно от востока сунце* и песма *У пустињи тко покоја нема;* Доситејева песма *Све што мене окружава* и песма *Сан ме мори, сан ме ломи* имају исту мелодију, а затим *Свако дело конец има* и *Осим свију ја сам један; Пророчество* („Буди опасна на твога голуба") Лукијана Мушицког и *Ујутру рано чим зора заплави*; Видаковићева песма *Светли месец иза горе*, која је објављена у другој књизи *Љубомира у Јелисијуму* и *Сјајна звездо, лепо сјајеш*, а песма *Женити се ко ј' намеран* по мелодији неке песме чији је запис изгубљен.

На овај начин, када би се сабрали сви ови и слични подаци, па кад би се томе додало оно што се зна поуздано о песмама које су певане (мелографски записи из познијег времена) могло би се за врло велики број песама које су записане у рукописним песмарицама рећи да су биле певане.[20] Показало би се, чини се, да су песме које су биле певане учесталије бележене у рукописне песмарице, а показало би се бесумње да су у познијој фази развоја „грађанског песништва" у рукописне песмарице улазиле само оне песме које су на неки начин добиле своју мелодију.[21]

---

[20] По С. Ђурић-Клајн, песма *„Јарко нам је сунце за облаке зашло*, која поуздано потиче из Карађорђева времена (...) је, према томе, најстарија српска песма XIX века што је, захваљујући Калаузовом објављивању, до нас допрла са својим напевом" (*Ђурић-Клајн*, 1962, 585). Два су аутора из доцнијег времена били истовремено и аутори стихова и аутори музике за текстове који припадају „грађанском песништву": хоровођа Српског црквеног певачког друштва у Панчеву Никола Ђурковић (*Ђурић-Клајн*, 1962, 582–583) и шидски гостионичар Мита Орешковић (*Карановић*, 1983, 47. и др.).

[21] Трагање за мелодијама „грађанског песништва" мучан је посао, а наговештаје којих има у песмарицама није лако пратити. М. Лесковац писао је о мелодијама песама које је унео у своју *Антологију*, кад је било неких трагова о томе: о Орфелиновом *Плачу Сербији* и *Мелодији к пролећу*, Доситејевој песми *Све што мене окружава*, Видаковићевим *У месту пријатном, тихој пустињи, Багрјаношарна от востока зарја* и *Ах престан'те невине*, Стеријиној песми *Сакриј бледе твоје зраке*, Суботићевој *Зашто да се ја бринем* и о песмама Васе Живковића *Љубопевац, Цвет, Младој невести* (*Лесковац*, 1964, 300–304, 310, 324–325, 335–

Примерима који су наведени из *Песмарице Јефте Цуцића*, и другим сличним, а овде ненаведеним, показује се закономерност у синкретичком традирању „грађанског песништва": постојала је могућност (а она је, изгледа обилато коришћена) да се, првобитно независни и међусобно удаљени, мелодија и текст у систему традирања „грађанског песништва" споје и тако спојени постану уобичајени. Све говори у прилог томе да је текст могао бити снабдевен мелодијом преузетом из фолклорне традиције, али и оном позајмљеном из неке од страних култура.

Прихватање начина традирања заснованог делом на рукописном, а делом на усменом преношењу текста било је током XVIII века историјска неминовност, настало је усклађивањем потреба и могућности. Појава штампаних песмарица и других врста књига за народ изменила је унеколико систем традирања „грађанског песништва" (вид. *Схему 2*).



Схема 2.

Од појаве књиге *Песни различнија* (*Каулициј,* 1790), која је доживела три издања (1790, 1801, 1804), штампа постаје све значајнији фактор у преношењу „грађанског песништва", те снажније делује на његово распростирање но што су то могле рукописне песмарице. Штампаних песмарица доцније је све више, али се њиховом појавом првобитно једини вид комуникације „грађанског песништва" заправо битно не мења; и даље остаје спој усменог и писаног посредовања поезије. Подстицај усменом преношењу сада пружају два писана извора, у понечем веома блиска: штампане песмарице имају исти традиционални фонд песама и исту намену, а двоструку могућност за употпуњавање репертоара (непосредно из усмене традиције и преузимањем текстова из рукописних песмарица). Појава штампаних песмарица не укида функцију рукописних.[22] Читаво столеће, од

337, 362–363, 378, 389, 391, 392). Ђ. Чаки-Перић писао је о певаним песмама Јована Стерије Поповића (*Чаки-Перић,* 1981), Васе Николића (*Чаки-Перић,* 1982), Никанора Грујића (*Чаки-Перић,* 1986), Милана Берића (*Чаки-Перић,* 1988) и о песми *Што се боре мисли моје,* која је приписивана кнезу Михаилу М. Обреновићу (*Чаки-Перић,* 1984). Све су те песме биле изузетно популарне међу састављачима рукописних песмарица.

[22] Штампане песмарице и различите врсте других публикација у којима је објављивано „грађанско песништво" некада су биле врло омиљене, доцније презрене, нису биле ни посебно чуване, те су неке познате у само једном примерку, а неке ће тек бити потребно открити. По ономе што се досад о њима зна, од већег утицаја биле су: три издања Каулицијевих *Песни различнија на господскија праздники* (*Каулиције,* 1790, 1801, 1804), *Серпски славуј I–III* (1827, 1836), *Српска лира* (*Лира,* 1847), четири издања новосадске *Песмарице* (*Песмарица,* 1862, 1865, 1868, 1870) и *Забавна песмарица* (1854) Јеремије Карацића. О њиховој слично-

појаве Каулицијеве књиге до последње рукописне песмарице (*Видаковић*, 1892) рукописни зборници и публикације трају упоредо јер састављачи рукописних песмарица — чак и онда када је сасвим извесно да су преписивали велике делове из штампаних извора — нису били спремни да се одрекну могућности да направе сопствени избор, нити могућности да себи прибаве песме које се из неких цензорских разлога не могу штампати. У једној од песмарица у којој је остало некаквог трага о начину прибављања песама наизменично се нижу записи „из једне књиге" и „од други' добио" (*Николајевић*, 1860).

Састављачи популарних издања песама, врло често непотписани, иако су понекад наводили имена аутора песама (ако су их знали и како су их знали), у свему су следили укус својих стварних и потенцијалних купаца (ако им није претила цензура, а понекад јесте: нису могли, рецимо, публиковати песме које су биле недвосмислен стиховани коментар догађаја из 1848. и 1849. године). Један мањи број песама уносили су на своју руку — то су оне песме којих није било у рукописним песмарицама. Штампане песмарице — што се најмање могло очекивати — нису чак ни битније утицале на обим измена у записиваним текстовима: варијабилност остаје одлика „грађанског песништва" и након што се почиње користити штампом.[23]

Ако су штампане песмарице, посредством писма, више утицале на распрострањеност а мање на традиционални репертоар рукописних песмарица, разне врсте јавног извођења уобичајене у грађанском друштву XIX века, у првом реду позоришне представе, биле су фактор који је утицао на укључивање неке творевине у „грађанско песништво". Иако по уобичајеној подели ова дела припадају писаној књижевности, њихово извођење било је усмено и синкретично (као и певање на беседама и баловима), те у томе треба тражити разлог што су песме које су биле укључене у неки позори-

---

сти са рукописним песмарицама у овом је раду понешто речено; треба још додати: мелографског записа ни у овим књигама нема, али се од средине века појављују књиге најпре Алојза Калауза (*Калауз I—II*, 1850, 1852) и Корнелија Станковића (*Станковић*, 1859, 1863), у којима су мелографски записи народних и „грађанских" песама, а затим и друге.

[23] Занимљива илустрација за процес варирања јесте један запис песме *К лире мојој* Лукијана Мушицког, која се у резултату редакторских интервенција „из родољубиве трансформисала у песму која, по свему судећи, пева о жени" (*Карановић*, 1984, 126). Ипак, тако радикално варирање поетске творевине у „грађанском песништву" изузетак је, а по правилу варирају само мањи сегменти песме (изостављање или премештање строфа, измене у лексици, мања семантичка померања). Варијабилност „грађанског песништва" потиче делом из сфере усменог, а делом из сфере писаног, али је та два аспекта немогуће разграничити са становишта узрока јер смо увек суочени са последицом. Састављачи рукописних песмарица могли су редиговати текст у току преписивања, у складу са својим поимањем естетског и ауторског, дакле, без икакве свести о потреби да се сачува аутентичност текста, али је до варирања могло доћи и током усменог преношења, под дејством истих оних фактора који условљавају појаву варијанти у народном песништву (непоуздано памћење, непоуздана усмена рецепција). Песма је могла бити варирана у складу са неком прагматичном функцијом, која јој је додељивана у датом тренутку. М. Лесковац писао је о варијантама песме *Српкиња* Јована Суботића, која је „прерађивана и прилагођавана и провинцијалним и националним потребама" (*Лесковац*, 1964, 380—383). О врсти тих промена речито сведочи и само варирање првог стиха: „Ја сам млада Српкиња" / „Ја сам млада Славонка" / „Ја сам млада Илирка" / „Сем словенска деклица". У песмама које су из хрватске књижевности прешле у српске рукописне песмарице десио се исти тип варирања. Кукуљевићева песма *Узрок љубави* са стиховима: „Ал' не љубим те ради тога / Већ што с' рода илирскога" мењани су у: „Већем што си рода мога" или „Већ што с' рода ти српскога" (*Клеут*, 1987а, 145).

шни комад записиване у многим рукописним песмарицама, понекад и са ознаком из кога су комада (али и у том случају без имена аутора) и певане. Притом је било могуће да песма изворно тексту драме припада (да је од истог аутора), али и да је њено постојање у позоришном извођењу резултат редитељске замисли и позајмице.

Којим је све путевима поетска творевина доспевала у „грађанско песништво" показаћу примером једне Доситејеве песме, која је у песмарицама добијала наслов *Песма пастирке* или *Аделаидина песма* („Све што мене окружава"). Она је објављена у Доситејевом *Собрању* (1793), а прештампавана у многим песмарицама (*Тирол,* 1818; *Серпски славуј III*, 1836; *Караџић*, 1854; *Песмарица,* 1862, 1865, 1868, 1870). Ако се изостави *Записна књижица* (1813), чије је датирање спорно, у рукописним песмарицама ова се песма налази од четрдесетих до седамдесетих година, врло учестало.[24] Хронологија прештампавања и преписивања ове песме показује да је њена рецепција у рукописним песмарицама била познијег времена, иако је била неколико пута прештампавана.[25] Претпоставка да је популарност ове песме условљена променом видокруга очекивања састављача и корисника рукописних песмарица није нетачна, али није ни потпуна:

> Различита судбина четири Доситејеве песме у систему традирања грађанског песништва казује нешто о рецепцији дела писане књижевности у грађанско песништво. Две родољубиве песме (*Песн о избављенију Сербије* и *Песн на инсурекцију Сербијанов*), инспирисане Србијом, налазе се у песмарицама које су настале непосредно након првог српског устанка, а доцније, са само једним изузетком (*Књижица Саве Коларовића*) падају у заборав, односно не опстају у измењеном хоризонту очекивања нових конзумената грађанског песништва. Насупрот томе, сентиментална песмица о љубави и сједињењу с природом своју праву популарност налази тек међу састављачима рукописних песмарица треће генерације (*Клеут,* 1988, 122).

На распрострањеност Доситејеве песме утицао је фактор који је био запостављен у изучавању „грађанског песништва" — позоришно или нека друга врста јавног извођења. Након што је песму која му се свидела публиковао у свом *Серпском славујy* (1836), Атанасије Николић уврстио ју је у своју драму *Алпијска пастирка.* Драма је до данас остала у рукопису, а изводили су је најпре чланови новосадског Летећег дилетантског позоришта на својим путовањима (од 1826. до 1840), а затим (1847/1848) панчевачка трупа Николе Ђурковића, музичара, који „сам компонује, аранжира или хармонизује многе песме које потом стичу популарност и ван позоришта" (*Ђурић-Клајн*, 1962, 582).[26]

---

[24] Да је *Записна књижица* највећим делом морала настати много доцније од 1813. године, уочава се из податка да је у ову песмарицу уписана песма *Дична звездо, јарко сунце,* која је први пут објављена у роману *Бој на Косову* (1828).

[25] О рецепцији ове Доситејеве песме писао је М. Лесковац (*Лесковац,* 1964, 322—324); библиографски попис њених варијаната дао је Б. Маринковић (*БМ II,* 1966, 515), а тај је попис доцније нешто употпуњен (*Клеут,* 1988, 118—123).

[26] Податке о нештампаној драми А. Николића *Алпијска пастирка* и о њеном извођењу добила сам од др Божидара Ковачека, који ми је љубазно уступио рукопис свога нештампаног рада *Доситејеви позоришни трагови,* прочитаног делом на Научном састанку слависта у Вукове дане (Београд—Нови Сад, 1989).

Пример није усамљен. Исти пут, од позоришног извођења до опште популарности, прешле су неке Стеријине песме (*Клеут*, 1983в) и песме Атанасија Николића. Несумњива популарност „комада с певањем" условила је уметање првобитно самосталних песама у драмска дела, домаћа и преведена, а исто тако и еманциповање песама од драма којима су припадале и њихово укључивање у „грађанско песништво". Да је појава била уобичајена и распрострањена сведочи публиковање *Позоришне лире*, која је у поднаслову била означена као „Лира са 800 позоришних песама. Са дозволом управе кр. срп. нар. позоришта скупио Д. Л. – шаптач" (*Лира*, 1884), а у предговору је објашњење да се ноте за песме могу добити код Д. Јенка. Да ли су свих 800 песама певане на сцени Краљевског српског народног позоришта (што би шаптач морао знати боље но други) и колико је од њих живело након представе као део урбаног фолклора – посебна су питања, а за ову прилику битно је једно: део тих песама преузет је из „грађанског песништва". У времену када је „грађанско песништво" престајало да егзистира у рукописним песмарицама, предавајући део свог репертоара другим облицима посредовања, „позоришна песма" била је опажена и именована као посебна врста. О томе, али и уопште о начину на који су опажани и „класификовани" стихови урбаног фолклора, међу њима и они из „грађанског песништва", сведочи још једна песмарица из овог времена: *Најодабранија српско-буњевачка пјесмарица са 600 пјесама јуначких, даворија, отаџбеничких, љубавних, винских, лирских, бачких, банатских, ирошких, родољубних, позоришних и ратних, које се најрадије пјевају* (*Пјесмарица*, 1888).

Јавним извођењима припадају и различити балови и беседе, ђачки „мајалоси" и сл., у чијим су програмима биле, између осталог, и творевине „грађанског песништва". У рукописним песмарицама је о утицају ових видова друштвеног живота остало мало трага, њихови састављачи, доследни своме немару према ауторској сујети и ауторским правима, бележили су песме, а сасвим ретко и податак од кога су их и где чули. У *Песмарици Павла Панајотовића* (*Панајотовић*, 1834) уз песму *Све што мене окружава* забележено је: „песма певана од Аделаиде", а уз песму *Сва се сад жеља моја исполни* (то је песма Атанасија Николића из драме *Алпијска пастирка*): „песма певана од целог содружества" (*Клеут-Стефановић*, 1984, 142), што је било поуздан траг ка драми А. Николића (*Ковачек*, 1989). Анонимни састављач једне песмарице записао је уз једну песму: „Свирање на виолини и певали. Ово парче су давали на вршачкој беседи омладине" (*Песмарица*, 1861).

О песмама које су певали на баловима и беседама има још разасутих а неприкупљених података по оновременим новинама и часописима. Програм беседа карловачких ђака садржавао је и многе песме које су бележене у рукописним песмарицама (*Петровић*, 1951, 207–209). Врло омиљена Суботићева *Песма* („Зашто да се ја бринем") била је написана за један ђачки „мајалос" на Стражилову (1834); песме истог аутора *Српкиња* и *Србин* певане су на баловима и прославама (*Лесковац*, 1964, 376, 383–384).

Наведени подаци (који су само илустративни) указују на то да је ланац комуникације „грађанског песништва", у који би били укључени сви фактори, могуће и овако приказати (*Схема 3*).

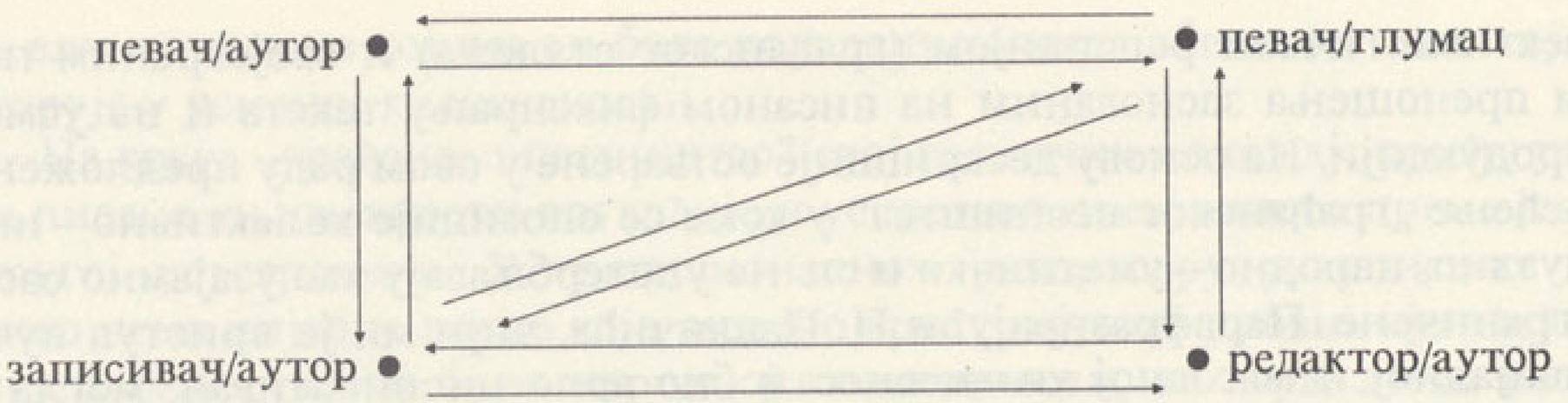


Схема 3.

Наведена схема је идеална; одређена поетска творевина могла је да као првог пошиљаоца поруке има било који од наведених фактора, те да се сукцесивно или истовремено креће ка другима, ка свима или само ка понекима од њих. Народна песма, на пример, полазила је од певача, који је и аутор (у смислу у коме се овај термин употребљава за фолклор, дакле, онај ко је творевини дао завршни облик, у коме се изводи), била усмено посредована до власника/састављача рукописне песмарице, да би затим била усмено традирана (певана), објављена у некој штампаној песмарици и/или уврштена у неку позоришну представу.

Систем традирања „грађанског песништва" могао је да буде и другачији. У рукописним и штампаним песмарицама од тридесетих и четрдесетих година јављају се записи народних песама који су преписи из Вукових издања, па се њихов пут може пратити од Вукових књига до штампаних и/или рукописних песмарица, а затим у предање грађанског сталежа. Песма која припада сфери писане књижевности у тренутку свога настанка најпре се шири у преписима (у XVIII и у првим деценијама XIX столећа) или буде публикована пре но што добије мелодију и пређе у усмено преношење. За систем традирања „грађанског песништва" битно је да се и у рукописним и у штампаним песмарицама појављују само они стихови који одговарају одређеном видокругу очекивања. Рецимо, из Вукових књига преузете су само лирске љубавне песме.

Који је фактор у сваком појединачном случају од великог броја песама које чине традиционални репертоар рукописних песмарица био од пресудног утицаја да нека творевина постане популарна, присутна у времену и простору тешко да ће се моћи тачно установити. Рукописне и штампане песмарице, у првом реду, поуздано су сведочанство о преношењу „грађанског песништва" посредством писане речи; сачуване публиковане и непубликоване драме могу да пруже доказа о присуству песме у театру, али ти докази могу и да изостану (ако су песме интерполиране у драмско извођење редитељском интервенцијом, а не припадају аутору драме); о усменом традирању „грађанског песништва" доказа је најмање. Ипак, и постојећи су довољни да се о „грађанском песништву" говори као о синкретичном облику.

VI

Термин „грађанско песништво" ваљало би, дакле, употребљавати за означавање одређене појаве у историји српске књижевности (од првих деценија XVIII до осамдесетих година XIX века), који се карактерише

колективистичком рецепцијом (грађанског сталежа) и својеврсним начином преношења заснованим на писаном фиксирању текста и на усменој репродукцији. На основу дескрипције остварене у овом раду предложено је одређење „грађанског песништва" у коме се опозиције колективно–индивидуално, народно–уметничко и сл. не употребљавају као узајамно сасвим разграничене. Парафразирајући П. Павличића, чији ми је приступ пучкој, тривијалној и масовној књижевности био врло инспиративан, могла бих рећи да моја намера није била да „грађанско песништво" дефинишем него да покушам назначити којем типу књижевне манифестације припада (*Павличић*, 1987, 73).

То је учињено са становишта рецепције и са становишта начина традирања (преношења у простору и времену). Својеврстан начин традирања, на међи усмене и писане комуникације, и специфична рецепција омогућавају да се о „грађанском песништву" говори као о феномену између усмене и писане књижевности – али само у том смислу, а не у смислу типа поетског текста. Иако међу творевинама „грађанског песништва" има оних чији је текст настао „укрштањем" поетике усмене и поетике писане књижевности („понародњавањем" ученог песништва, редакцијом или имитацијом народних песама), термином „грађанско песништво" није могуће означити ни тип текста ни стилски комплекс коме творевина припада.[27]

Речи, на пример, да је „не само у изразу (...) него и у својим рефлексијама грађански пјесник неодлучан између урођене народне мудрости и барокне и класицистичке мисли" (*Пејовић*, 1968, 114) напросто не одговара „стварности" песама о којима је реч, чак и ако би било могуће дефинисати „грађанског песника" као некаквог колективног аутора, а без социологизирања поетског феномена. Још мање је оправдано говорити о „грађанским песмама" као колективним творевинама.

Колективистичка рецепција и усмено-писано преношење поетских текстова, као и њихов синкретизам, стављају „грађанско песништво" на међу народне/усмене и учене/писане књижевности, али га не своде ни на једну од њих. Разграничење се може провести испитивањем статуса аутора и статуса текста, који су у „грађанском песништву" последица начина традирања и рецепције. Док народно/усмено песништво карактерише непознат/анониман аутор (тачније онај који своје ауторство остварује интерпретацијом, актуелном репродукцијом), а учено/писано познат – у „грађанском песништву" његова би се позиција најбоље изразила термином анонимизиран аутор. Текст усменокњижевне творевине је варијабилан и подложан пропадању у систему усменог традирања, једном престала, његова се рецепција више не може обновити; текст настао у сфери писане књижевности и посредством писма традиран има фиксиран/аутентичан облик и потенцијално неограничене могућности да буде континуирано и дисконтинуирано реципиран; текст у „грађанском песништву" је варијаби-

---

[27] Термин „грађанско песништво" није нарочито погодан, а због устаљености у употреби није га било могуће избегнути, па је наводницима исказана његова условност. Терминолошка опозиција усмена-писана књижевност, коју иначе користим као погоднију од оне народна-уметничка књижевност, у овом је раду могла да доведе до забуне, нарочито у својим изведеницама (усмена песма) јер је теза била да је „грађанско песништво" и усмено.

лан, али су измене којима он бива подвргнут мањег обима од оног који се остварује у усменој књижевности.

На крају, „грађанско песништво" свој гранични положај између усмене и писане књижевности потврђује и успостављањем односа према једној и другој истовремено. У традиционалном репертоару рукописних песмарица нема ниједне песме која, мерено критеријумом провиниjенције, не припада било ученој било народној књижевности, те „грађанско песништво" може бити одређено као селекција и употреба поетских творевина усмене и писане књижевности.[28]

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Анонимни берберин, 1795 — *Песмарица анонимног берберина,* 1795, опис *Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. XI–XII

Антовић, 1793–1794 — *Песмарица Георгија Антовића,* 1793–1794, опис *Póth,* 1961.

Бан, 1833 — *Песмарица Александра Бана,* 1833, опис *Костић,* 1937.

Беговић, 1842–1843 — *Песмарица Николаја Беговића,* 1842–1843. опис *БМ II,* 1966, 257; *Клеут,* 1987 б.

Бекић, 1983 — Томислав Бекић, *Змајев превод Лесингове песме „Die Türken" у рукописним песмарицама,* Зборник МС за књижевност и језик, XXX/3, 1983, 471–477.

Бекић, 1985 — Исти, *Шилерова песма „Der Jüngling am Bache" у рукописним песмарицама,* Зборник МС за књижевност и језик, XXXIII/3, 1985, 584–596; *СГП,* 1988.

Бекић, 1986 — Исти, *О рукописној песмарици Светозара Л. Пантелића и немачким песмама у њој,* Зборник радова Института за стране језике и књижевности у Новом Саду, св. 7, 1986, 233–241.

Бележница, 1817–1820 — *Бележница јерођакона Висариона,* 1818–1820, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 141.

Белајчић, 1866 — *Песмарица Младена Белајчића,* после 1866, Опис *Клеут,* 1990б.

Белеслијин, 1848 — *Песмарица Светозара Белеслијина,* 1848, Опис *Клеут–Стефановић,* 1984, 149.

БМ I–II, 1966 — Боривоје Маринковић, *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа,* I–II, Просвета, Београд, 1966.

Богдановић, 1928 — Милан Богдановић, *Наша грађанска лирика у XVIII веку,* Српски књижевни гласник, XXIII/7, 1928, 506–516.

Брежовски, 1860–1863 — *Песмарица Јулијане Брежовски,* 1860–1863, опис *БМ II,* 1966, 260.

Вајић, 1842 — *Песмарица Ђоке Вајића,* после 1842, опис *Клеут–Стефановић,* 1984, 143.

Vašica-Vajs, 1957 — J. Vašica-J. Vajs, *Soupis staroslovanských rukopisu Národního musea v Praze,* Praha, 1957.

Видак, 1852–1857 — *Српска лира Славка Видака,* 1852–1857, опис *Клеут–Стефановић,* 1984, 150.

Војновић, 1868 — *Песмарица Глигорија Војновића,* после 1868, опис *Клеут–Стефановић,* 1984, 158–160.

Видаковић, 1857–1859 — *Песмарица Стефана Видаковића,* 1857–1859, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 151–152.

Видаковић, 1892 — *Песмарица Стефана Видаковића,* 1892, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 164.

Vodoff, 1973 — Wladimir Vodoff, *Les recueils manuscrits de vers religieux les Slaves de rite oriental au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle,* VII° congrès international des slavistes, Varsovie, 1973, Communications de la délégation française, Paris, Institut D'études Slaves, 1973.

---

[28] Овај рад настао је у оквиру Научноистраживачког пројекта „Рукописне песмарице XVIII и XIX века". Својим колегама у том послу, др Јелки Ређеп, др Зоји Карановић, др Мирјани Стефановић, мр Сави Дамјанову и Светлани Томин, дугујем захвалност на помоћи и сарадњи. Подршку су ми пружили и рецензенти овог рада, проф. др Драгиша Живковић и проф. др Томислав Бекић, те им срдачно захваљујем.

Геземан, 1925 — Герхард Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српско-хрватских народних песама,* СКА, Београд—Сремски Карловци, 1925.
Георгијевић, 1859 — *Песмарица Василија Георгијевића,* 1859, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 152—153; *Костић,* 1987.
Дамјанов, 1987 — Сава Дамјанов, *Грађански еротикон. Еротске песме и пословице у српској књижевности XVIII и с почетка XIX века,* Градина, Ниш, 1987.
Димитрије, 1795 — *Зборник попа Димитрија,* пре 1795, опис *БМ II,* 1966, 245.
Добрашевић, 1763 — *Песмарица Теодора Добрашевића,* 1763, опис *БМ II,* 1966, 239—240.
Драгосављевић, 1845 — *Песмарица Николе Драгосављевића,* 1845, опис *Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. XII.
ЕР — *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама,* СКА, Београд — Ср. Карловци, 1925.
Ђурић-Клајн, 1962 — Стана Ђурић-Клајн, *Развој музичке умјетности у Србији,* Хисторијски развој музичке културе у Југославији, Школска књига, Загреб, 1962, 531—645.
Зборник, 1791 — *Зборник црквених и грађанских песама,* 1791, опис *БМ II,* 1966, 244.
Elšek, 1975 — Oskár Elschek, *Der Quellenwert älterer Volksliedaufzeichnungen,* Handbuch des Volksliedes II, Herausgegeben von R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan, Wilhelm Fink Verlag, München, 1975.
ИСН IV—1, 1986 — *Историја српског народа,* IV—1. *Срби у XVIII веку,* СКЗ, Београд, 1986.
Записна књижица, 1813 — *Записна књижица,* 1813, опис *Ненин-Пешић,* 1955.
Јанковић, 1778—1783 — *Песмарица Станка Јанковића, каплара из Ашање,* 1778—1783, опис *Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. VIII—X.
Јовановић, 1805 — *Песмарица Василија Јовановића,* 1805, опис *БМ II,* 1966, 250—251.
Калауз I—II, 1850, 1852 — Алојз Калауз, *Српски напјеви,* I—II, Беч, 1850, 1852.
Карановић, 1983 — Зоја Карановић, *Мита Орешковић и грађанско песништво,* Зборник МС за књижевност и језик, XXXI/1, 1983, 45—56; *СГП,* 1988.
Карановић, 1984а — Исти, *Песме Лукијана Мушицког у рукописним песмарицама XIX века,* Зборник МС за славистику, бр. 27, 1984, 119—129; *СГП,* 1988.
Карановић, 1984б — Исти, *„Три птичице гору прелетеше" и грађанско песништво,* Расковник, XI, бр. 42, 1984, 77—86; *СГП,* 1988.
Карановић, 1986 — Исти, *Качић и грађанско песништво,* Зборник МС за славистику, бр. 31, 1986, 151—157; *СГП,* 1988.
Карановић, 1987 — Исти, *Песмарица Аврама Милетића и народно песништво,* Фолклор у Војводини, бр. 4, 1987, 26—37; *СГП,* 1988.
Карановић, 1988а — Исти, *Песмарица Василија Јовановића — народна поезија између колективног и индивидуалног поимања књижевног стварања,* Поетика српске књижевности, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1988, 191—202.
Карановић, 1988б — Исти, *Народно песништво — усмено, писано, штампано...,* Усмено и писано/писмено у књижевности и култури, Радови са међународног научног скупа одржаног у Новом Саду 21. — 23. септембра 1987. Уредник академик Светозар Петровић, ВАНУ, Нови Сад, 1988, 131—138.
Карановић-Клеут, 1984 — Зоја Карановић - Марија Клеут, *Огледи о једном виду предвуковског бележења усмених песама,* Књижевна историја, XVII, бр. 65—66, 1984, 3—30.
Караџић, 1815 — Вук Стеф. Караџић, *Народна србска пјеснарица,* Беч, 1815.
Караџић, 1824 — Исти, *Народне српске пјесме,* I, У Липисци, 1824.
Караџић, 1854 — Јеремија О. Караџић, *Забавна песмарица,* Београд, 1854.
Карловачко-костајничка, 1781 — *Песмарица Карловачко-костајничка,* 1781, опис *Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. VII.
Каулициј, 1790 — Д. Каулициј, *Песни различнија на господскија праздники,* Беч, 1790, 1801, 1804.
Клеут, 1973 — Марија Клеут, *Јован Пачић и народна поезија,* Зборник МС за књижевност и језик, XXI/2, 1973, 349—353.
Клеут, 1976 — Исти, *Календар „Ружица" (1827—1868) као књижевна публикација,* Научни састанак слависта у Вукове дане, бр. 5, 1976, 209—217.
Клеут, 1982 — Исти, *Рукописне песмарице у доба српског романтизма,* Научни састанак слависта у Вукове дане, бр. 12, 1982, 175—185; *СГП,* 1988.
Клеут, 1983а — Исти, *Рукописне песмарице Николајевића,* Зборник МС за књижевност и језик, XXXI/1, 1983, 23—44; *СГП,* 1988.
Клеут, 1983б — Исти, *Змајеве песме у рукописним песмарицама,* Зборник МС за књижевност и језик, XXXI/3, 1983, 479—484; *СГП,* 1988.

Клеут, 1983в — Исти, *Стеријини стихови у рукописним песмарицама,* Зборник МС за књижевност и језик, XXXI/1, 1983, 69—78; *СГП,* 1988.
Клеут, 1987а — Исти, *Хрватски песници у српским рукописним песмарицама,* Зборник МС за славистику, бр. 32, 1987, 141—149.
Клеут, 1987б — Исти, *Песмарица Николаја Беговића,* Зборник МС за књижевност и језик, XXXV/1, 1987, 171—179; *СГП,* 1988.
Клеут, 1990а — Исти, *Јаков Игњатовић — Лазар Нешко — „грађанско песништво",* Зборник МС за књижевност и језик, у штампи.
Клеут, 1990б — Исти, *Бачванске песме, Банатске песме, Песмарица Младена Белајчића — прилог атрибуцији,* Фолклор у Војводини, бр. 4, у штампи.
Клеут-Стефановић, 1984 — Марија Клеут — Мирјана Д. Стефановић, *Допуна библиографији српских рукописних песмарица,* Зборник МС за славистику, бр. 26, 1984, 139—164; *СГП,* 1988.
Ковачек, 1990 — Божидар Ковачек, *Доситејеви позоришни трагови,* у штампи.
Коларовић, 1837 — *Књижица Саве Коларовића,* 1837, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 142—143.
Костић, 1987 — Ђорђе С. Костић, *Василија Георгијевића песмарица,* Сентандрејски зборник, I, САНУ, Београд, 1987, 329—336.
Крестић, 1800 — *Песмарица Германа Крестића,* 1800, опис *Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. VIII.
Крњевић, 1986 — Хатица Крњевић, *Лирски источници. Из историје и поетике лирске народне поезије,* БИГЗ-Јединство, Београд-Приштина, 1986.
Кухач I—IV, 1878—1881 — Фр. Ш. Кухач, *Јужно-словјенске народне попиевке,* I—IV, Загреб, 1878, 1879, 1880, 1881.
Латковић, 1967 — Видо Латковић, *Народна књижевност,* Београд, 1967.
Лесковац, 1946 — Младен Лесковац, *Српско грађанско песништво осамнаестога века,* цит. према *Чланци и есеји,* МС, Нови Сад 1949.
Лесковац, 1964 — Исти, *Антологија старије српске поезије,* МС-СКЗ, Нови Сад—Београд, 1964.
Лира, 1847 — *Српска лира или варошке веселе, љубовне и јуначке песме,* Београд, 1847.
Лира, 1884 — *Позоришна лира. Лира са 800 позоришних песама.* Са дозволом управе кр. срп. нар. позоришта скупио Д. Л. шаптач. Издао М. Ђ. Ђорђевић, књижар, Београд, 1884.
Мајински, 1847 — *Песмарица Симеуна Мајинског,* 1847, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 145—148.
Матијевић, 1848 — *Песмарица Анастасије Матијевић,* после 1848, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 149.
Меденица-Аранитовић, 1987 — Радосав Меденица - Добрило Аранитовић, *Ерлангенски рукопис.* Зборник старих српскохрватских народних песама. Популарно издање, Универзитетска ријеч, Никшић, 1987.
Милетић, 1778—1781 — *Песмарица Аврама Милетића,* 1778—1781, опис *Остојић-Ђоровић,* 1926, стр. IV—VI.
Михајловић, 1951 — Борислав Михајловић, *Српско грађанско песништво XVIII века,* Огледи, Београд, 1951, 7—59.
Nagel, 1971 — Bert Nagel, *Meistersang,* J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1971.
Ненин-Пешић, 1955 — Радмила Ненин-Пешић, *Једна грађанска песмарица из првих десетина XIX века,* Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXI, 1955, 93—98.
Нешко, 1826 — *Песмарица Лазара Нешка,* 1826, опис *Клеут,* 1990а.
Николајевић, 1845 — *Песмарица Мијаила Николајевића,* 1845, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 143—145.
Николајевић, 1860 — *Песмарица Стефана и Василија Николајевића,* 1860, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 154—155.
Николајевић, 1866—1875 — *Песмарица Марије В. Николајевићеве,* 1866—1875, опис *Клеут-Стефановић,* 1984, 156—157.
Николић, 1780—1783 — *Песмарица Јована Николића,* 1780—1783, опис *БМ II,* 1966, 242.
Орешковић, 1848—1861 — *Песмарица Мите Орешковића,* 1848—1861, опис *Карановић,* 1983.
Остојић-Ђоровић, 1926 — Тих. Остојић и В. Ђоровић, *Српска грађанска лирика XVIII века. Из старих песмарица,* Зборник ИЈК СКА, Београд-Ср. Карловци, 1926.
Павић, 1965 — Милорад Павић, *Рукописна песмарица српске грађанске лирике у Архиву румунске академије,* Књижевност, X/3, 1965, 253—255, цит. према *Језичко памћење и песнички облик,* МС, Нови Сад, 1976, 40—44.
Павић, 1970 — Исти, *Историја српске књижевности барокног доба,* Нолит, Београд, 1970.
Павић, 1979 — Исти, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам,* Нолит, Београд, 1979.

Павић, 1983 — Исти, *Рађање нове српске књижевности. Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, СКЗ, Београд, 1983.
Павловић, 1874 — *Песмарица Милана Петка Павловића*, 1874, опис *Клеут-Стефановић*, 1984, 163—164.
Павличић, 1987 — Павао Павличић, *Пучка, тривијална и масовна књижевност*, Тривијална књижевност, Зборник текстова, приредила Светлана Слапшак, Београд, 1987, 73—83.
Пајић, 1820 — *Песмарица Јована Пајића*, 1820, опис *Остојић-Ђоровић*, 1926, стр. VIII.
Пал, 1988 — Шандор Пал, *Прва балканска песмарица грађанског песништва*, Зборник МС за књижевност и језик, XXXVI/1, 1988, 127—146.
Панајотовић, 1830 — *Песмарица Павла Панајотовића*, 1830, опис *БМ II*, 1966, 255.
Панајотовић, 1834 — *Песмарица Павла Панајотовића*, 1834, опис *Клеут-Стефановић*, 1984, 142.
Пантелић, 1867—1872 — *Песмарица Светозара Л. Пантелића*, 1867—1872, опис *БМ II*, 1966, 260; *Бекић*, 1986.
Пејичић, 1794—1797 — *Пејичићев зборник*, 1794—1797, опис *БМ II*, 1966, 244—245.
Пејовић, 1968 — Божидар Пејовић, *Грађанска поезија: стилско-тематске везе и континуитети*, Израз, XXIV/11, 1968, 436—449.
Песмарица, 1795 — *Песмарица ковиљских калуђера*, 1795, опис *БМ II*, 1966, 246.
Песмарица, 1861 — *Песмарица без идентитета*, после 1861, опис *Клеут-Стефановић*, 1984, 155.
Песмарица, 1862 — *Песмарица*, Нови Сад, 1862[1], 1865[2], 1868[3], 1870[4].
Петровић, 1842 — *Песмарица Василија Петровића*, 1842, власништво Лазара Ћурчића.
Петровић, 1869 — *Песмарица Саве Петровића*, после 1869, опис *Клеут-Стефановић*, 1984, 160—161.
Петровић, 1951 — Коста Петровић, *Историја српске православне велике гимназије карловачке*, МС, Нови Сад, 1951.
Петровић, 1972 — Миодраг Петровић, *Грађанско песништво XVIII века*, Трајање речи. Критички огледи и чланци, Градина, Ниш, 1972.
Пјесмарица, 1888 — *Најодабранија српско-буњевачка пјесмарица са 600 пјесама јуначких, даворија, отаџбеничких, љубавних, винских, лирских, бачких, банатских, ирошких, родољубних, позоришних и ратних, које се најрадије пјевају*, Издање књижаре и штампарије браће М. Поповића, Нови Сад, 1888.
Поповић, 1808—1810 — *Песмарица Марка Поповића*, 1808—1810, опис *Остојић-Ђоровић*, 1926, стр. X—XI.
Поповић, 1836—1847 — *Песмарица Јована Поповића*, 1836—1847, опис *БМ II*, 1966, 257.
Поповић, 1865 — *Песмарица Александре Поповић*, 1865, опис *БМ II*, 1966, 260.
Póth, 1960 — Istvan Póth, *Jovan Pačić's „Liedersammlung"*, Studia slavica Acadamiae scientiarum Hungaricae, VI/1—2, 1960, 145—167.
Póth, 1961 — Исти, *Eine serbische Liedersammlung*, Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae, VII/4, 1961, 347—361.
Пот, 1963 — Исти, *Песмарица Јована Пачића*, Зборник МС за књижевност и језик, XI, 1963, 131—182.
Прашка песмарица, 1790—1828 — *Прашка песмарица*, 1790?—1828, опис *Вашица-Вајс*, 1957, 249—253.
Радишић, 1769 — *Песмарица Илије Радишића*, 1769, опис *БМ II*, 1966, 240.
Ракић, 1862 — *Песмарица Александра Ракића*, 1862, опис *Чиплић*, 1935.
Ређеп, 1985 — Јелка Ређеп, *„Писма од војводе Јанка" у збирци „Пјесме различне"*, Зборник радова XXXII конгреса СУФЈ, Сомбор, 1985, 283—286; *СГП*, 1988.
Ређеп, 1987 — Исти, *Народне песме у рукописној збирци „Пјесни разне"*, *СГП*, 1988, 316—384.
СГП, 1988 — Томислав Бекић, Сава Дамјанов, Зоја Карановић, Марија Клеут, Јелка Ређеп, Мирјана Д. Стефановић, *Српско грађанско песништво. Огледи и студије*, МС — Институт за југословенске књижевности, Нови Сад, 1988.
Серпски славуј I—III, 1827—1836 — *Серпски славуј*, частица I. Трудом Атанасија Николича, издивениемже Константина Каулициј, новосадског књигопродавца, у Будиму, 1827; частица II 1827; частица III 1836.
Станковић, 1859 — Корнелије Станковић, *Српске народне песме удешене за певање и клавир*, Беч, 1859.
Станковић, 1863 — Исти, *Српске народне песме*, Беч, 1863.
Стефановић, 1983 — Мирјана Д. Стефановић, *Песме Јована Рајића у рукописним песмарицама*, Зборник МС за књижевност и језик, XXXI/2, 1983, 271—278; *СГП*, 1988.

Стефановић, 1987 — Исти, *„Мала простонародња славено-сербска пјеснарица" и рукописне песмарице српске грађанске поезије*, Научни састанак слависта у Вукове дане, бр. 17, 1987, 29—38.

Стефановић, 1989 — Исти, *Рукописне песмарице у XVII столећу у Војној крајини и њихов живот у XVIII столећу*, Војне крајине у југословенским земљама у новом веку до карловачког мира 1699. Зборник радова са научног скупа одржаног 24. и 25. априла 1986. Уредник академик Васа Чубриловић, САНУ, Београд, 1989, 339—345.

Стојадиновић, 1854 — Милица Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој гори 1854*, цит. према изд. Р. Гикић, Просвета, Београд, 1985.

Стојановић, 1984 — Миодраг Стојановић, *Фанариотско и српско грађанско песништво*, Градска култура на Балкану (XV—XIX век), Посебна издања Балканолошког института САНУ, књ. 20, Београд, 1984, 201—220.

Стојковић, 1766 — *Песмарица Николаја Стојковића*, 1766, опис *Пал*, 1988.

Теофановић, 1742 — *Песмарица Димитрија Теофановића*, 1742, Народна библиотека Србије, сигн. Рс 690.

Тирол, 1818 — Дим. П. Тирол, *Привјествователнаја књижица за премилу и прељубезну серпску јуност*, Будим, 1818.

Томић, 1820—1822 — *Зборник Емануела Томића*, 1820—1822, опис *БМ II*, 1966, 254.

Тонин, 1830 — *Песмарица Илке Тонина*, 1830, опис *БМ II*, 1966, 255.

Ћирић, 1846 — *Песмарица Арсенија Ћирића*, 1846, опис *БМ II*, 1966, 259.

Фрациле, 1987 — Нице Фрациле, *Вокални музички фолклор Срба и Румуна у Војводини*, МС, Нови Сад, 1987.

Цуцић, 1817 — *Песмарица Јефте Цуцића*, након 1817, опис *Клеут-Стефановић*, 1984, 141.

Чаки-Перић, 1981 — Ђорђе Чаки-Перић, *Неколико певаних песама из Стеријиних прозних и позоришних дела*, Зборник МС за књижевност и језик, XXIX/2, 1981, 395—405.

Чаки-Перић, 1982 — Исти, *Адвокат и поета Васа Николић — романескни јунак из прошлости Новог Сада*, Зборник МС за књижевност и језик, XXX/1, 1982, 101—132.

Чаки-Перић, 1984 — Исти, *Књижевноисторијске варијације на песму „Што се боре мисли моје"*, Зборник МС за књижевност и језик, XXXII/2, 1984, 285—304.

Чаки-Перић, 1986 — Исти, *„Милкина кућа на крају" и друге популарне песме Милутина (Никанора) Грујића*, Зборник МС за књижевност и језик, XXXIV/2, 1986, 299—327.

Чаки-Перић, 1988 — Исти, *Пред „тајном" песника Милана Берића*, Зборник МС за књижевност и језик, XXXVI/1, 1988, 115—125.

Чиплић, 1935 — Богдан Чиплић, *Једна непозната рукописна збирка војвођанске грађанске лирике из 1862*, Књижевни север, XI/3—4, 1935, 124—131.

Marija Kleut

SERBIAN „POPULAR URBAN POETRY"

Summary

The first chapter of the essay comprises an extensive survey of Serbian „popular urban poetry" as it has been defined in works of a few significant authors (T. Ostojić, V. Ćorović, M. Leskovac, B. Marinković, V. Latković, B. Mihajlović, M. Pavić, P. Pejović, M. Petrović). Since the „popular urban poetry" phenomenon as it has presented itself for investigation has been argued from several points of view using different criteria, the definitions suggest diversity rather than connection. There have been some efforts to define „popular urban poetry" not only with respect to the author's and the recipient's social background, but also as a particular style complex. One might say as it has been shown that diversity in style is one of the key features of „popular urban poetry".

Following chapters direct attention to manuscript rhyme books — the most relying testimony that „popular urban poetry" ever existed. The author is concerned with the issue of dating, their territorial dissemination, the fond of the poems recorded, and with their authors and recipients as well.

According to the composition date of some preserved rhyme books that we have today and according to the poems concerned with the events that took place between 1741 and 1751, the second chapter brings a conclusion that history of „popular urban poetry" began in the first decades of the 18th century. Since the composition of manuscript rhyme books went out of fashion in 1870ies one can be said that this means the end of „popular urban poetry" too. But it must be noted that some of its metrical forms remained in some other aspects of communication as post-folklorised patterns within various different printed publications. From the map enclosed „The Range of Manuscript Rhyme Books" one can see that Serbian „popular urban poetry" appeared out of the state's border of Serbia on the territory which could most properly be named as „Karlovačka mitropolija". The exceptions were as rare as insignificant and if there were some they rather tells of their origins as they were related to the territory of Karlovačka mitropolija than they should testify that composition of manuscript rhyme books among the Serbe inhabited south from the rivers Danube and Sava was a habit largely accepted.

The third chapter points out that most of the composers, owners and recipients of rhyme books were pupils, teachers and priests. There is only one preserved book that belonged to a soldier and just a few of them which were in property of craftsmen and merchants. Both their owners and recipients were members of bourgeois class.

In the fourth chapter the author tries to answer following issues the content of rhyme books especially in respect to the way poems included were written down, their origins (folk/oral poems erudite/literate poems), and the composer's attitude toward such kind of poetry.

Hronologically speaking each new rhyme book either confirms or betrays the horizon of expectation of previous ones. The horizon of expectation of manuscript rhyme books' composers and recipients changes all the time not only at synchronous but also at diachronous level visible both through individual differences and through the changes of the majority of poems included. While a simple individual choice remains only in the single rhyme book, an inovation could also be accepted by the others. By comparing manuscript rhyme books one could follow the dynamism of changes occured and recognize that each rhyme book always re-establishes a new relationship not only against the traditional repertory but also against literary genre, theme, language, style and metrical features.

Regardless of changes and regardless of differences between particular rhyme books it's always possible to recognize the presence of a habitual verse fond, that is of a traditionally established repertory. „Popular urban poetry" might be reduced to the traditional repertory / habitual fond of manuscript rhyme books. The way of its transmission is also one of the specific features of „popular urban poetry".

The fifth chapter is dealing with the problem of transmission of what we call „popular urban poetry". The Serbs from the middle class inhabited in Hungary during the first decades of the 18th century had to make their own poetry based on a tradition which could satisfy their needs in different political, social, economical and cultural circumstances and also to find a way of its transmission. Their particular disposition for poetry was based on two tradition types as previously had been known: religious literary tradition transmitted largely by manuscript books, and orally transmitted tradition of folk literature. However, the established horizon of expectation of manuscript rhyme books was not a simple sum in addition of these two traditions. Through the process of selection it was rebuilt again.

Answering the question if these poems were sung or not would be of the greatest help for us to reconstruct the ways „popular urban poetry" was transmitted. In spite of the fact that many of these melodies haven't been recorded (or if they have it has been done much later) today we have some intermediary evidences that the largest amount of these poems was musically performed.

The communication chain of transmission is shown by three schemes. „Popular urban poetry" was simultaneously of succesively transmitted in three possible ways: it was sung, written down or printed. Consequently, it can be said that its transmission was a process whose participants were author, actor, collector and editor.

In the conclusion the author points out that the term „popular urban poetry" should be used to define a specific literary and historical phenomenon occured between the first and the eighth decade of the 19th century characterised by group reception and by one particular way of transmission based on written text orally performed. Thanks to this group reception and to the oral-literate transmission one could place „popular urban poetry" at the border dividing folk/oral from erudite/literate compositions but it musn't be reduced to either one or another.

DEUS MACHINANS

Дарко Тодоровић

Why I do trifle thus with his despair
Is done to cure it.[1]

King Lear IV 6

По Аристотелу, трагедија је 'подражавање радње' (μίμησις πράξεως).[2] Међутим, радња, као сирова 'практичка' грађа која стоји на располагању трагичком песнику (митолошко наслеђе), представља несистематичну и неконзистентну збирку догађаја (πράγματα) лишених узајамне нужне везе. У том облику (коме недостаје јединство као 'спољашња' претпоставка сваке потоње унутарње организације садржаја) радња не може постати предмет трагичког подражавања. Зато она најпре бива уређена у *причу* (μῦθος), односно 'састав догађаја' (σύνθεσις, σύστασις πραγμάτων)[3] груписаних око јединствене поенте (на потезу δέσις–λύσις 'заплет–расплет').[4] Тек као прича радња може постати предмет трагичког подражавања.

Прича је овде *изглед* (εἰκών) радње (не радња по себи, да се изразимо кантовски). Прича је оно како радња изгледа некоме ко не учествује у њој као њен актер и носилац, него је, стојећи по страни, визира као завршени и целовити састав догађаја. Јасно је само по себи да оваква радња не може занимати њеног посматрача на исти начин као што је занимала онога ко је учествовао у њој. Постоји најмање један разлог за то: онај први има знање о целини радње и њеном исходу, а онај други ни у једној тачки радње (током њеног одвијања) нема овог знања, тако да је, у извесном смислу, он објекат радње, док је за посматрача радње – објекат радња сама. Ономе ко је изван радње, ко се према њој односи само теоретски, радња *не може ништа* (бар не ништа практички). Учеснику у радњи, међутим, радња *може све*: преимућство које она искоришћава до крајњих граница – као што се види из примера тзв. трагичких судбина.

Када се, дакле, радња посматра са стране (без практичног учешћа у њој), и када се, сходно томе, види у скраћењу – као прича, онда то, по

---

[1] *Што се овако титрам његовим очајем,*
Чиним то да бих га излечио.

[2] *Поетика* 1449b24. Пагинација, уколико није другачије назначено, односиће се надаље на места из овог Аристотеловог списа.

[3] 50a5, 16, 32, b22, уп. 51a32.

[4] Уп. 55b24, 56a9.

Аристотелу, значи три ствари: да је она озбиљна, да је завршена и да има одређену величину.[5] Ове три одредбе представљају три чиниоца скраћивања или перспективирања радње. Али, ко је тај у чије се име врши ово својеврсно насиље над природом (овде: природом митолошког наслеђа, као дивљег цвета народне радиности)? То је *душа трагичког песника,* његова дубока фундаментална душа, која нема свога имена и посебне историје, и своди се, у свој ширини и општости, на заједнички темељ људске — управо: анималне природе. Када, дакле, једна радња (нека митска интрига) постане предмет гледања једне фундаменталне душе — када се покаже кадра да отрпи овај поглед, па, прекаљена њиме (визирањем у скраћењу фундаменталне душе), буде трансформисана у причу — тада пред песника стаје нешто живо и у највећој мери присно, као сопствени одраз у огледалу: слика и прилика своје фундаменталне душе. Песнику је овај пут пошло за руком да припитоми једну природну, дивљу радњу и преобрази је у кротки ζῷον ἕν ὅλον обдарен душом.[6] Ево знакова те анимације: радња је *озбиљна* (насупрот природној, односно митској радњи, која није ни озбиљна ни смешна, ни узвишена ни ниска, ни морална ни неморална — већ *напросто радња,* 'радња по себи', без етичке конотације: једење, убијање, спавање), потом *завршена,* односно *сврсисходна* (природна—митска радња одвија се, напротив, без унутарње сврхе и циља, одређена произвољним спољашњим мотивима), најзад, њој припада одређена *величина* (док природна—митска радња представља акумулацију догађаја без реда и без строгог ограничења). ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων „Зато су догађаји и прича сврха трагедије, а сврха је оно најважније од свега".[7] ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας „Прича је, дакле, основ и као душа трагедије".[8]

У чему је онда особеност трагичке μίμησις уколико њен предмет није било каква 'природна' радња преузета из митолошког предања, него управо прича (μῦθος), радња визирана у скраћењу човекове фундаменталне душе, или анималне душе као такве? Оваква радња, наиме, и сама је онда одуховљена, анимирана, односно преображена у животињу (ζῷον). Питање се, према томе, односи на нарочити медиј трагичког подражавања. Сликарство подражава бојама (χρώμασι), музика гласом (διὰ τῆς φωνῆς).[9] Медиј трагичког подражавања, по Аристотелу, јесте *говор* (λόγος), управо 'стилизовани говор' (ἡδυσμένος λόγος 'заслађен', тј. песнички говор, који је, у складу са грчким представама, окарактерисан 'ритмом, хармонијом и песмом', насупрот прозном говору), затим *драмски приказ,* тј. непосредно играње (δρᾶμα) уместо описа и приповедања.[10] Прича (предмет трагичког подражавања),[11] одвојена од радње, прелази из свог 'природног', фолклорно-митолошког, у нови, неприродни медиј уметничке стилизације, наиме:

---

[5] 49b24—25.
[6] 'Јединствена и целовита животиња', 59a20.
[7] 50a22.
[8] 50a38.
[9] 47a18, 20. φωνή 'глас': у значењу звука уопште, а не само људског гласа.
[10] 49b25—26.
[11] II гл.

у говор, високо стилизовани песнички језик (средство подражавања),[12] и драму, тј. сценску игру (начин подражавања).[13] Овде, на позоришним даскама, прича губи сваку везу са својим далеким митолошким поводом. Тзв. *трагедија о Едипу* нема никакве везе са 'историјским' (читај: митолошким) Едипом, она не говори о њему, њој није стало до овог лика: ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου „Јер трагедија није подражавање људи, већ радње и живота".[14] πρᾶξις трагичког подражавања значи, пак, само једно: μῦθος. А βίος 'живот' — то је дубоки принцип анимације виђеног: уметникова фундаментална душа, односно анималне душе уопште. Трагедија о Едипу, дакле, говори о томе како *неки аспекти* мита о Едипу могу бити илуминативни за проницљиви поглед песника трагичара, како овај песник, посматрајући овај мит у једном јединственом скраћењу, може открити црте живог бића на њему: слику и прилику своје фундаменталне душе. Она говори — не о Едипу, па ни о миту о Едипу — већ *о једном гледању* на овај мит, гледању које, помоћу нарочитог (илуминативног) скраћења, твори од овога мита једно живо биће.

Сврха трагичког подражавања исказана је у ставу о чишћењу афеката (κάθαρσις παθημάτων) сажаљења и страха.[15] Сваки од ових афеката стоји у вези са одређеном врстом радње: тако сажаљењу кореспондира призор страдања невиног (онога ко није заслужио страдање: ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον sc. δυστυχοῦντα),[16] а страху, чини се, исти призор уколико може бити доведен у везу са личношћу гледаоца (φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον).[17] У оба случаја реч је о предметима одговарајућих афеката. Јер оно што сажаљењу и страху ('природном' као и 'трагичком') придаје карактер квалитативно дефинисаних, конкретних и објективних афеката — то су одговарајући предмети на које се они односе.

Уочавамо извесну принципијелну сличност између предмета сажаљења и предмета страха. Оба носе *печат личности.* Шта то значи? Онај ко незаслужено страда није нико други до човек (= предмет сажаљења), и то човек сличан мени (= предмет страха). Шта је са осталим афектима — љубављу, мржњом, гневом, частољубљем? Очигледно: ниједан од њих не може побећи од човека, од личности. А љубав према отаџбини, филозофски ἔρως, или *amor Dei intellectualis?* То су метафоре (ова душевна стања нису варијетети афекта љубави у правом смислу, него фиктивне интелектуалне творевине по аналогији са афектом — афектом који је, у свом основном облику, конкретан, а предмет му је човек). Ово важи и за све остале афекте. Осећати гнев према столици у коју се случајно ударило сведочи о несвесно извршеној персонификацији неживе ствари. Нико не црвени пред животињама и дрвећем — стид се јавља само у друштву људи.

Шта, према томе, значи κάθαρσις παθημάτων, *чишћење афеката?* Малопређашње размишљање сугерише следећи могући одговор: чишћење афеката јесте њихово *одвођење од предмета* ('личности') који им одговарају.

---

[12] 47a22 и д.
[13] III гл.
[14] 50a16.
[15] 49b28.
[16] 53a5.
[17] *Ibid.*

Међутим, тешкоћа у вези са теоријом која афекте чисти на тај начин што их одводи од одговарајућих предмета састоји се у томе што овакви, 'непредметни' афекти, уколико и могу преживети 'ампутацију' објекта, чишћењем губе свој првобитни карактер, свој конкретни квалитет и — прелазе у неки други (постају *други* афекти). Шта би се догодило са страхом који би био 'очишћен' на овај начин? Претпоставимо да се овај афекат у први мах односи на неку непосредну претњу оружјем, упућену лично нама. То је довољно да нас испуни снажним и оштрим афектом страха. Сада, међутим, треба да изгубимо предмет свог афекта (да овај афекат подвргнемо чишћењу = од предмета). Прешна опасност ишчезава — рецимо, испоставља се да је претња била само неукусна шала — али, шта се управо догодило са нашим афектом страха? У први мах доживели смо карактеристично 'олакшање праћено задовољством' (χουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς).[18] Међутим, наше задовољство дошло је отуда што смо се овај пут *олакшали од самог страха,* он је нестао (и, рецимо, замењен афектом љутње). Али, то није био наш циљ. Без обзира на то шта је могло навести грчког филозофа да своју доктрину веже уз афекте сажаљења и страха, једно је ван сваке сумње: њему је било стало до тога да ови афекти *остану* то што јесу, да не избледе током 'чишћења' и да не буду помешани и замењени са неким другим, сличним афектима. Сажаљење и страх *које гледалац доживљава као чисте* (пошто је искусио дејство трагичке κάθαρσις) не смеју бити ништа друго до они исти, малопређашњи афекти, који ништа нису изгубили од првобитне оштрине и интензитета. Одговор на питање *Шта је то чишћење афеката?* добија, отуда, облик парадокса. Трагедија чисти афекте тако што ликвидира предмет на који се они односе; али, будући да је трагедија при том обавезна да сачува конкретни и објективни карактер афеката — који, видели смо, зависи искључиво од предмета — она мора моћи да сачува предмет који ликвидира. У трагедији, дакле, мора постојати бар један тренутак када предмет који она предочује гледаочевој пажњи — предмет његових афеката сажаљења и страха — у исти мах и у истом смислу постоји и не постоји. То је тренутак када треба да се одигра κάθαρσις. Шта би то значило — примењено на малопређашњи случај непосредне претње смрћу? Ако страх треба да се одржи као афекат коме припада одређени квалитет и интензитет, то би значило допустити крволоку да спроведе свој злочиначки план, да своју улогу одигра до краја, да не скине своју маску пре извршеног чина. Ако, опет, чин треба да буде спроведен до краја, биће уништен онај ко осећа страх (а то ће имати за последицу ишчезнуће самог афекта, јер је његов природни амбијент душа). Како онда искусити самртну страву, истински умрети од страха — а извући живу главу? Јер *умрети од страха а преживети*: то је смисао катарзе овог афекта.

Ми данас не знамо много о почецима драмске уметности. Утолико нам може бити корисније и упутније знање које поседујемо о почецима једне друге, у многом погледу сличне 'драмске' врсте: филма. Остављајући по страни многобројне унутарње подударности ових двеју уметности,[19]

---

[18] *Политика* VIII 7 1342a15.

[19] Њихов 'композитни' карактер, тј. састављеност из неколико диспаратних уметности, специфична 'драмска' изражајност (као резултат подражавања διὰ δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας), 'демократичност' итд.

обратићемо пажњу на сличност непосредног емоционалног ефекта који свака од њих изазива у душама посматрача.

Као што је познато, прва јавна филмска пројекција одиграла се крајем прошлог века у једној парискоj кафани.[20] Публици је, између осталог, приказан кадар у коме се могао видети воз како улази у станицу. Призор локомотиве која се креће у сусрет посматрачу толико је узбудио присутне у сали да су неки у паници потрчали према излазу. Присећамо се старе вести о премијерном извођењу Есхилових *Еуменида*. Хеленска публика била је до те мере пренеражена страшним изгледом Еринија (заклоњених иза живописних маски које је дизајнирао сам Есхил) да су, по предању, неке труднице сместа побациле, а дечаци попадали у несвест. Колико год претерана и неукусна, ова фикција познијих времена садржи у основи тачан опис првог сусрета са једном новом и неокушаном уметношћу снажног, непосредног емотивног дејства. Наведени симптоми – симптоми паничног страха који ангажује читаво телесно биће човека налажући му хитну акцију – сведочанства су моћног деловања *уметностӣ практичке мимезе*, бар у њиховим првим, 'наивним' почецима.

Обратимо сада пажњу на поменути догађај у вези са пројекцијом филма о возу који улази у станицу (ми овде претпостављамо да правилно разумевање онога што се том приликом одиграло под кровом париског Grand Caféa – *колективна* kÀvarsij *афекта страха*, највећа у модерна времена – може бацити кудикамо више светла на заборављени смисао Аристотеловог појма него сва она теоретска довијања која са страхом и сажаљењем баратају као са безличним симболима неке логичке операције). Каква је то врста представе морала загосподарити душама људи да би у њима изазвала страх који подиже из удобних седишта, и одрасле људе претвара у децу? То је морала бити представа која *плени својом живошћу*. Помоћу ове живости она је, најпре, могла одвући пажњу гледалишта од неких упадљивих црта уметничке стилизације које једно уметничко дело одвајају од природе, од 'оригинала'.[21] Отуда је и страх који је лагано нарáстао како се композиција воза-сенке примицала рубу кадра *био онај прави* – страх 'за своју кожу' – а нипошто *'стилизовани', 'естетски'* или сл. (ако ови изрази нешто значе). У тренутку када је воз почео да излази из кадра, када је огромни челични фантом стао да гази несрећну публику, а она, усред неизрециве имагинарне ломљаве чаша и столова, навалила ка излазу из овог чудовишног *железничког позоришта* у којем је ђаво однео шалу; у том тренутку, дакле, када је публику отпочео да стиже и догони објекат њеног живог страха, да је сатире и мрви у ништа – док је она, у исти мах, на чудесан начин *све то могла да посматра сопственим очима* – били су се стекли сви услови за појаву катарзе, старог аристотеловског чишћења афеката (овде: афекта страха). Душа је била придобијена за објекат страха, она је, дакле, развила овај афекат онако чедно и безрезервно како то чине деца. Затим је овај објекат испао из њене власти, она га је *изгубила* из свог видокруга, јер се он окренуо против ње (да је конзумира). *Са објектом а без њега*, страх – још увек жив, оштар до боли, али *збуњен*

---

[20] 28. XII 1895, у париском Grand Caféu.

[21] Црно-бела слика, 'укочена' визура и сл.

и дезоријентисан — налазио се у неком бестежинском стању: премда му је биłо измакнуто тло под ногама, он је настављао да лебди. Душом (којој није било јасно да ли *још* живи, или *већ* мре) господарио је *чисти страх*.

Сада, пошто смо се упознали са природом катарзе на примеру једног од, можда, најрепрезентативнијих остварења трагичке уметности модерног доба, окренућемо се самим грчким изворима трагичког чишћења да бисмо описани феномен размотрили у његовом првобитном историјском облику — атичкој трагедији V века.

*

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.[22]

Мора, дакле, постојати неки другачији разлог за појаву страха и сажаљења него што су то чудовишни костими Еринија, њихове искревељене маске и претеће кретње док ступају ка пренераженом гледалишту; или, опет, неизрециво болна ὀτοτοτοτοῖ, παπαῖ παπαῖ, φεῦ која се проламају са сцене измамљујући дрхтавицу и сузе. — Овај разлог, који појави и развоју афеката страха и сажаљења даје *трагички карактер* претварајући тренутну површну уплашеност, односно растуженост у дубока и потресна искуства у којима учествује читава личност, налази се на другој страни, на страни трагичке приче и догађаја од којих је она састављена. Страх и сажаљење постају овај пут много мање приметни, бар у први мах. Њихов настанак измиче пажњи, пораст ових афеката остаје непримећен све донде док је то уопште могуће, дакле до момента када они прелазе критичну црту и израњају на површину гледаочеве свести у облику коме не недостају жестина и драматичност својствене афектима изазваним директније и мање постепено (помоћу сценских ефеката). Отуда свако може осетити страх и сажаљење већ на основу слушања или читања приче о Едипу: ова прича као таква садржи све претпоставке за дефинисање поменутих афеката у души слушаоца или читаоца. Будући да су афекти настали на овај начин — као и одговарајућа κάθαρσις која им припада — права историјска особеност грчке трагедије, док је сваки други облик изазивања и катарзе ових афеката мање или више удаљен од специфичне трагичке μίμησις, наш следећи корак састојаће се у испитивању страха-сажаљења који своје исходиште и предмет имају — не у сценском спектаклу, већ у особености *трагичке приче*, као 'основа и душе трагедије'.

Какав је афекат страх? Шта управо значи то — да овај афекат стоји у вези са страдањем некога ко нам је сличан, односно једнак?[23] Како личност

---

[22] 53b1—6. *„Оно што изазива страх и сажаљење* настаје, дакле, из представе (= конституише се помоћу драмског спектакла) — али и из самог састава догађаја (= као део приче), што је боље и одаје бољег песника. Јер причу треба састављати тако да она *и без сценског извођења, само на основу слушања о догађајима*, може изазвати страх и сажаљење због онога што се дешава: као што би осетио свако ко слуша *причу о Едипу.*" (Подв. Д. Т.)

[23] ὅμοιος, 53a5.

Едипа, легендарна и стилизована помоћу трагичке μίμησις, може постати предмет *мојих* страховања? Шта ја уопште могу имати заједничког с неким ко ми је до те мере далек у времену, простору, менталитету, степену 'стварности' (најзад, он је *само* лик из грчке митологије, а ја сам човек од крви и меса)? А опет, нешто говори у прилог томе да између мене и трагичког Едипа постоји неки заједнички члан, на основу којег судбина овог човека може постати предмет *моје* озбиљне пажње.

У чему је један митско-трагички јунак попут Едипа сличан, односно једнак мени? Без сумње, само у томе што је човек, или: зато јер је *личност,* као што сам то и ја. И њему и мени својствена је душа, и, дакако, начин на који анимална душа реагује на ово и оно, без обзира на историјски, односно митски амбијент. Ако, дакле, Едип налази за сходно да изврши самоослепљење због открића да је без свога знања убио оца и оженио се мајком, онда то са истом тврдом решеношћу очајника захтева и моја, гледаочева душа прибегавајући сасвим идентичној немилосрдној санкцији – разуме се, *теоретски* (θεωρητικῶς).[24]

У чему је онда особеност трагичког страха? То је страх за личност трагичког јунака. Али, будући да је ова личност у свему другоме различита од мене, *сем у принципу* – а то је анимална душа, која је својствена обојици – страх о коме је реч биће управо страх који се тиче овог принципа, тј. *принципијелни страх.* Ја, дакле, нећу страховати за Едипа зато јер је он личност са свим оним специјалним карактеристикама познатим из мита (за Лајевог убицу, грешног супруга краљице Јокасте и оца њене деце), већ зато јер је он *уопште личност,* и зато јер страда у својству личности уопште.

Али, у каквој ситуацији треба да се задеси ова личност уопште да би постала предмет трагичког страха? Шта треба да је снађе да бисмо у њеној судбини могли препознати предмет *властитог* страха? Она мора бити изложена највећој беди, страдању које превазилази могућности људске природе, њој мора претити дефинитивно уништење, смрт. Изложена смртној опасности, личност мора бити потпуно беспомоћна да се заштити, њој ништа не сме моћи да притекне у помоћ – њена далеко највећа невоља мора се, отуда, састојати у томе што је *апсолутно сама* и недовољна да се супротстави надмоћној сили уништења. Заиста, ако обратимо пажњу на темељни смисао страха који се јавља у ситуацији смртне опасности – или опасности по личност као такву – увиђамо да овај смисао лежи управо у чињеници да је личност овде онолико беспомоћна колико је то уопште могуће, а то значи да је препуштена искључиво себи самој, без икакве могућности призивања туђе помоћи. Тако се овај велики трагички страх јавља у свим оним ситуацијама у којима личност као таква бива остављена на цедилу, беспомоћна и сама пред лицем смрти: у рову усред погинулих или умирућих другова, на стратишту док се омча стеже око врата, лицем у лице са болешћу на смрт, па и онда када дубока старост, смрт рођака и пријатеља, или мржња и неразумевање средине подигну неразрушиви зид самоће око једне душе и осуде је да пред собом види само једно: своје скончање, које никога неће ожалостити. Страх је, дакле, негде мање, а

---

[24] 'Позоришно'.

негде више жесток: овде је прешан, бучан, оштар као сечиво које клизи површином коже, тамо је подмукли сапутник на дуге стазе — неподношљив, а, опет, нераздвојан.

Враћајући се сада на Аристотелов малопређашњи пример, погледајмо изблиза на који начин једна трагичка прича — овде прича о Едипу — може изазвати појаву афеката страха и сажаљења (φρίττειν καὶ ἐλεεῖν) у души која слушањем или на неки други начин бива упознавана са њеним садржајем.

Шта је то *прича о Едипу* (ὁ τοῦ Οἰδίπου μῦθος)? Прича као таква представља, према карактеристичном изразу самог Аристотела, 'основ и душу трагедије'.[25] Трагедија, уколико подражава садржај неког старог мита, установљује једну причу засновану на унутарњем јединству, 'сврсисходности' (τέλος) и 'величини' (μέγεθος). Ова прича, осамостаљујући се путем трагичке мимезе, израста у нови, дотад невиђени органски ентитет заснован на аутономним закономерностима, на 'јединственом и целовитом' животу.[26] „Јер трагедија је подражавање не људи, већ радње и живота."[27] „Не раде, дакле, лица (у трагедији, прим. Д.Т.) зато да подражавају карактере, већ и карактере примају ради радње. Зато су догађаји и прича сврха трагедије, а сврха је најважније од свега."[28] — О чему је, дакле, реч у трагедији *Едип?* О Едипу? Не, већ о једној причи: ова прича представља 'основ и душу' трагедије *Едип.* Али, ко је, онда, њена *главна личност?* Едип, несрећни тебански краљ, убица свога оца и муж своје мајке? Несумњиво. Па опет, као да егзистенција ове личности *која одмах упада у очи* (јер догађаји који се ређају у низу од првог до последњег призора нису ништа друго до след момената једне, Едипове судбине) не искључује могућност паралелне егзистенције још једне *заправо ништа мање главне, али невидљиве* личности исте трагедије: њене душе. Паралелизам и равноправни статус двеју главних личности једног и истог драмског дела ипак не треба да нас збуњује. Трагедија није некакав дивљи, неукрођени ζῷον, већ такав којег су припитомили срце и ум песника: отуда трагедији црте једне хумане природе.

Сваки човек, наиме, заснива своју природу на две 'главне личности'. Једна је она која *заиста* управља његовом егзистенцијом и повлачи све *основне* конце његове судбине: то је његова органска личност, лоцирана, сликовито речено, у области трбушне дупље, скривена под кожом (невидљива или свеприсутна) — она одлучује о његовом дисању, сну, болести, смрти и свему осталом *до чега је у стварности стало* кад је реч о егзистенцији једног примерка човекове врсте. — Друга главна личност израња из прве попут врха леденог брега: као малена откривена κορυφή човекове зграде, човекова глава, снабдевена очима, ушима, језиком, мозгом — једном речју: као средиште освешћеног дела човекове природе. На овом месту човек мисли, осећа, гледа и суди о виђеном и ономе што чује, ту смишља одговоре на постављена питања и изграђује своју слику света. Насупрот првој, објективној главној личности, његовом организму, који

---

[25] 50a38.
[26] Уп. 59a20.
[27] 50a17.
[28] 50a20–23.

показује оно *како ствари заправо стоје* у вези са једним човеком, ова субјективна, устоличена у достојанственој цитадели главе – која највише стрши и одскаче далеко изнад осталих органа – стециште је онога *како се једном човеку чини да ствари стоје* у вези с њим. Овде, где најплеменитији и најслободнији део човекове природе израња из тамничког мрака остале утробе, из сплетова црева и злокобних трзаја срца и џигерице, и истеже се на танкој стабљици врата отварајући све прозоре својих чула према околном свету – сабирају се и обликују све човекове представе: о томе како је живео, како *треба* да живи, како треба да се влада у односу на друге људе – ту падају све важне одлуке о богу, правди, жртвовању, неке од њих каткад противне природи, па и срачунате на њено вољно поништење (убиство, самоубиство). Прву, 'органску личност', будући да је тамна и да су њени облици – премда учествују у животу личности – *безлични* у обичном смислу, означићемо као *аниконичну.* Аникоиична личност поклапа се са целином анималне душе. Другој, или личности у уобичајеном смислу, заснованој на свести, осећањима, језику итд., припада, разуме се, ознака *иконичности.* Ова личност заслужује ову карактеристику из два разлога: најпре, њој, за разлику од прве, припада карактеристична људска *изражајност;* затим, она је, за разлику од осталог аниМалног света, кадра да образује *ликове* (представе), и да помоћу ових ликова изграђује слику света, односно своје владање. – По себи је јасно да нема ничега што би било до те мере тесно повезано као што су то аникоиична и иконична личност човека. Сликовито речено, *једна* (иконична) *израста из друге* (аниконичне). Она прва, поносна на своје племените особине и тзв. *слободу* (један од њених најомиљенијих ликова), често полаже много веће право на човекову душу од оне друге, премда уистину представља само део укупне човекове личности. С друге стране, колико год аникоиична личност била дословно надохват руке иконичној (трбух и његова мрачна унутрашњост непрестано су нам *под руком*), нема ничега што би овој потоњој било толико туђе, па и одвратно (гадљиво) колико њена властита безлична сестра, са којом је ипак срасла у недељиво јединство – и којој, најзад, дугује и властити живот, и живот својих ликова.

Вратимо се трагедији и њеним двема главним личностима: оне у потпуности одсликавају сложено, двочлано устројство људске природе. Као и песник, њен творац, и сама трагедија заснива своју егзистенцију на једној аниконичној и једној иконичној главној личности. Аникоиична главна личност трагедије јесте њена прича, иконична – протагониста. Прва личност говори о томе *како ствари објективно стоје* у вези са једном анималном природом, душом трагедије. Друга нас упознаје с тим како се овој природи, уколико је једним својим делом освешћена, *чини* да ствари стоје у вези са њом. Ево како то изгледа на примеру трагедије *Едип.* Аникоиични супстрат њене личности, *прича о Едипу* (трагичка ὑπόθεσις, *argumentum*), открива нам објективне прилике у вези са душом ове трагедије. Ова душа болесна је на смрт, њој нема лека: Едип је *уистину* одавно убио оца Лаја, оженио се мајком Јокастом и изродио четворо деце с њом. Његова пропаст не само да му је већ за петама – она га је одавно објективно сустигла. Едип је уистину мртав много пре него што тебанска куга буде управила његову свест путем кобног истраживања. Трагедија *Едип* само је

јавно оглашавање ове истине, такорећи званично издавање умрлице некоме ко је већ годинама опстајао као живи мртвац: као *поништена, непостојећа судбина.* Трагедија *Едип* нема другог садржаја изван и преко ове приче: у њу је стао читав организам ове трагичке животиње. Али овај организам је болестан, он одаје слику унутарњег распадања. *Едип* је једна уморна и болесна животиња која се приклања свом скончању. — На другој страни, опет, њена властита иконична главна личност, Едип, краљ тебански, право је оличење здраве и једре животне снаге. Он *зна* да је умакао коби. Сада кад се невоља сручила на тебански народ поверен његовој очинској бризи, он, једнако присебна духа — *зна* шта му је чинити да би се зло отклонило: треба само поћи за трагом на који га је навео делфијски бог, пронаћи и казнити кривца за садашње недаће. Овде, у чврсто грађеним одајама Едиповог духа — као у каквој каменој већници којом одјекују разборити и добронамерни савети сустичући се у јединствени суд и правилну одлуку — царује савршена, строга равнотежа којој спољашњи догађаји, колико год узнемирујући били, не могу, чини се, ни најмање наудити. Овај Едип, који је ум и глас *истоимене* трагедије, представља, дакле, оно што ова трагедија *мисли* о себи самој, што јој се *чини* у вези са собом. — И тако, док аниконична главна личност трагедије *Едип* (прича о Едипу) копни и страдава, дотле се она друга, њена иконична главна личност (Едип), заноси испразним, лажним представама о некаквој перспективи здравља, остварљивој под условом да се већ изграђена идеална стратегија једноставно претопи у дело.

Трагедија — уколико је обдарена душом — обраћа се души. То није позив упућен овој или оној страни ('способности', 'органу') душе — већ *души као таквој* (или: целини анималне душе, која је малочас означена као аниконични супстрат личности). Душа трагедије, њена аниконична личност положена у причу, поступа попут лекара који додиривањем — *палпацијом* — дефинише конфигурацију унутрашњих органа свог пацијента. Овај поступак не доноси никакву промену у саставу човекове аниконичне унутрашњости, не дира у њену болест или здравље (не може јој учинити ништа нажао, нити поправити њене, евентуално, безнадежне прилике). Трагедија, према томе, не чепрка по човековој души, не рањава је, нити је лечи — она само *палпира* по невидљивој унутрашњости душе дефинишући њену *фундаменталну ситуацију.* Душа, разуме се, не може остати индиферентна на овај додир: благи притисак по њеној дубокој основи, заправо нелагодан, али не и болан. Гледалац трагедије у први мах није кадар да одреди одакле управо допире овај необични утисак пипања и превлачења по његовој фундаменталној унутрашњости, осећај неравномерног притиска који наизменично попушта и јача протежући се с краја на крај душе. Заправо, он једва да је и свестан онога што му трагедија ради: на то да је овде по среди један веома важан тренутак његове судбине опомиње га само нејасан утисак свеукупне покренутости душе. Он осећа да га трагедија читавог подиже на ноге.

Погледајмо сада на који начин трагедија дефинише фундаменталну ситуацију гледаочеве душе — када је једном прионула уз ову душу. — Душа је трагедије њена прича (*argumentum*), ту пребива њена аниконична главна личност. О чему говори трагичка прича? Видели смо да прича

трагедије *Едип* описује ситуацију у којој један човек који је у незнању убио оца и оженио се мајком долази до јасне свести о свом злочину. Убиством оца и женидбом са мајком овај човек не само да је прекратио живот једног родитеља а окаљао образ другом — он је, што је далеко важније, разорио сваку могућу људску везу са њима, *али и са остатком света*. Физичка смрт родитеља сама по себи не значи губитак ове драгоцене људске везе: та веза наставља да живи у детињем срцу. Али оног тренутка када син постане убица свога оца а муж своје мајке — он убија и *себе као њихово дете*. У исти мах, он раскида везу са властитом децом (престаје да буде њихов родитељ), јер она на чудовишан начин постају његова браћа. Разуме се, и ова братска веза изгубљена је због чињенице да се иза браће и сестара крију властити синови и кћери. Веза са женом уопште окаљана је за свагда материнством — онако исто као што је материнство окаљано родоскврном женидбом. На све стране кидају се, дакле, Едипове споне са околним светом, и он, најзад, остаје *апсолутно сам* и напуштен (апсолутно копиле). — И остале трагичке приче описују у принципу исто: како један човек *без стварне кривице* запада у ситуацију самоће која превазилази могућности људске природе, и нагони га да потражи излаз у самоубиству, самоизгнанству, самоослепљењу и сл. Ова самоћа, дакле, поставља човека, трагичког јунака, право пред лице смрти, она откида од њега све везе са околним светом чинећи га онолико беспомоћним колико је уопште могуће. Трагичке приче нису, отуда, ништа друго до примери човековог осамљивања и његовог свођења на апсолутну самоћу. У овим примерима нема ничег од славног хеленског смисла за средњу меру: они сви одреда показују само једно — несношљиву безмерност самоће, крајности очаја који остаје без утехе прерастајући понекад у самотничко лудило, жестоко (Хераклe, Ајант), или потмуло и трајно (Филоктет). У средишту трагичке сцене стоји увек један једини човек — око њега се све руши (кидају се везе са другим људима) и он бива сведен на голу анималну основицу живота. Он, затим, не може поднети овај степен самоће, и зато страдава. Најзад, све то сналази га без кривице — из обичне *грешке у изради његове судбине* (тј. приче, μῦθος-а).[29]

То је садржај трагичке приче, портрет аниконичне главне личности трагедије. Прича, која је душа тргедије, приступа гледаочевој души и обраћа се њеном фундаменталном слоју, аниконичној личности гледаоца. Трагедија, дакле, запоседа саму основу гледаочеве душе: својом душом она се обраћа целини гледаочеве душе. Затим отпочиње да је палпира: она, наиме, саопштава мисао о апсолутној самоћи и одсуству свих веза. Ову мисао она изражава додиром — повлачењем по невидљивом фундаменту душе. Аниконична личност трагедије *Едип,* њена прича, саопштава мисао о раскидању свих веза које су једног човека спајале са светом људи (мисао о свођењу на апсолутну самоћу). Гледалац ово *доживљава* као дефинисање властите фундаменталне ситуације. Зашто тако? Зато јер се трагедија целом својом душом обраћа његовој души као целини — пролазећи мимо свега онога што је мање од целе душе, дакле: мимо свих специфичних садржаја ове индивидуалне душе.

---

[29] Реч је о трагичкој ἁμαρτία (уп. 53a9–10).

Сада гледалац опажа како у њему постепено нараста страх, афекат који произилази однекуд из његове душе – а, опет, у извесној вези са радњом која се одиграва на сцени. Управљајући поглед према проскенију, он, дакако, види све оно што је овде доступно оку: протагонисту (иконичну главну личност трагедије), потом и остала лица и њихове поступке. Све то, међутим, само су делови приче, моменти трагичке душе, која је сама невидљива (аниконична) и представља целину трагедије. Али о њој је овде реч, не о лицима. Она је невидљива управо стога јер представља апсолутни оквир за видљиви садржај трагичке приче. Али она је та која се овде обраћа фундаменталној души гледаоца – видљиви садржај обраћа се оку и разуму.

Велики страх који трагедија подстиче у души гледаоца, и поред тога што је само *теоретски* (изазван палпацијом душе, а не стварном интервенцијом у њену унутрашњост), уноси *реални* немир у гледаоца претварајући праћење трагичке приче у напоран и озбиљан подухват. Испрва само лака нелагодност и зебња, страх (даљим одвијањем трагичке приче) прераста у потресни доживљај непосредне претње која се као обруч стеже око гледаочеве душе. Неки невидљиви зид подиже се између ње и остатка света, непознато осећање пустоши усред препуног гледалишта извлачи крв из образа, а удове испуњава дрхтавицом.

И не слутећи да је прави предмет његовог страха цела трагичка прича, невидљива главна личност трагедије, гледалац полази у потрагу за неким другим, видљивим предметом осећајући да и најзлокобнији лик, уколико носи бар неке црте човека, може пружити више утехе него хладна присутност једне безличне претње. У жељи да осмисли нарастајући страх тако што ће га учинити предметним, гледалац се обраћа сцени: овај моменат представља централни догађај једне трагичке θεωρία.

Трагедија је безобзирна кад је реч о спровођењу њене сврхе, чишћења афеката страха и сажаљења. Сва средства долазе у обзир, свако лукавство може бити опроштено само уколико успешно доприноси остварењу ове сврхе. – Сада ћемо испитати у чему се састоји *крунски трик трагичке уметности,* на који начин функционише замка у коју треба да се ухвати један људски ζῷον да би постао пленом трагичке κάθαρσις.

Шта се открива пред очима гледаоца трагедије *Едип?* У средишту сцене налази се енергични тебански краљ, спреман да служи интересима државе и поданика који су поверени његовом старању: један карактер коме ништа озбиљно не би могло да се приговори – додуше, не без слабости (најважнија је 'владарска ароганција'), али тиме и 'људскији', укратко: „такав... да се не издваја ни врлином ни праведношћу",[30] а опет 'поштован' и 'угледан' (ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὤν, ἐπιφανής).[31] Није ли то човек који је – премда истакнут својим владарским положајем – *у начелу једнак* (ὅμοιος) гледаоцу?

Осећајући на тај начин, гледалац се обраћа братском трагичком јунаку, иконичној главној личности трагедије. Страх налази извесно смирење у освојеној форми: опредмећен у личности протагонисте, он – разуђена и

---

[30] 53a7–8.
[31] 53a10, 12.

тамна афективна ὕλη – постиже напослетку своју *ентелехију.* Гледалац преноси своју унутрашњост у личност трагичког јунака, свој лични доживљај страха он поверава протагонисти трагедије као слици и прилици овог афекта. Овај чин, познат под именом идентификације са јунаком, обележава почетак другог и завршног дела трагичке приредбе.

Измамљена из своје слепе унутрашњости, личност гледаоца полази – не у сусрет личности трагедије (која је невидљива, аниконична) – већ у сусрет личности трагичког протагонисте (као видљивој личности трагедије). У овој личности личност гледаоца налази ново уточиште за ону стрепњу која је до малочас неконтролисано бујала у сенци ('за леђима') душе. То, дакако, не значи да је опредмећени, 'оличени' страх мање страшан него онај безлични – он је овде само саображен људској мери. Он више не представља опасност по достојанство човека (ако и може довести до човековог физичког уништења). Мада подједнако страшан, овај је страх *сигурнији,* јер је освојен од природе и инкорпориран у човеков свет, 'хуманизован'.

Погледајмо сада на који начин личност главног јунака трагедије артикулише оно афективно стање које гледалац поверава судбини те личности. – У тренуцима док се одвија прича о њему Едип нема појма о садржају ове приче. Прича и њен јунак – премда се *поклапају* – ступају различитим путевима, управо: различитим смеровима истог пута. Прича о Едипу (прича трагедије *Едип*) води Едиповом уништењу – сам Едип, напротив, сигурним корацима напредује ка спасоносном решењу. Едип, коме гледалац поверава свој страх – то је човек који уистину не зна ништа о својој ситуацији. Оно како се Едипу чини да ствари стоје у вези са њим обична је заблуда. Отуда је и оно што гледалац који ступа у Едипову судбину може видети из перспективе ове судбине – тј. као *део приче* о Едипу – само оно што се причињава тебанском краљу. На готово парадоксалан начин, велики страх проистекао *de facto* из предосећаја Едиповог слома артикулише се овде уз помоћ једне субјективне перспективе овог догађаја која не омогућава да се сагледа било шта од његовог трагичног исхода. Гледалац – који се идентификовао са јунаком – доживљава ово као необичну међуигру противречних утисака, који нису сви подједнако 'освешћени' и актуални. Он је, додуше, у неку руку *заједно са Едипом* – у матици трагедије, измамљен на сцену, несвестан исхода приче: то је утисак који у овом тренутку има највише сугестивне снаге и живости. У исти мах, премда далеко мање живо, он осећа да је заштићен безбедном грађевином театра, групом људи који седе покрај њега, пристојним растојањем од сцене итд. Није сасвим ишчилело ни његово познавање митске приче и њеног свршетка. – Гледаочева ситуација налик је, дакле, на ситуацију у којој се била задесила публика филма *Долазак воза.* Ни тамо, као ни овде, гледалац није био начисто с тим где се управо налази: у сцени (као њен актер), или изван сцене (као њен посматрач). 'У сцени а изван ње' – то је била она велика трагичка смицалица која је у крајњем исходу имала да доведе до чишћења афеката.

У овој тачки стекли су се сви услови за настанак *трагичке промене* (μετάβασις, μεταβολή). Ова промена, међутим, конституише се – као и читаво устројство трагедије – на два паралелна и релативно самостална

плана. Један, да тако кажемо *онтолошки,* односи се на личност трагедије саме (њену аниконичну личност, причу). Други, *гносеолошки,* припада личности протагонисте (иконичној главној личности трагедије). Разуме се, из малопређашњег разматрања следи да овај потоњи план треба бити такође план гледаочеве (иконичне) личности уколико је између ње и личности протагонисте дошло до идентификације. Дакле, μεταβολή која ће се одиграти на онтолошком плану трагедије (на плану приче) имаће карактер *преокрета* (περιπέτεια): ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή „Преокрет је промена радње у супротно".[32] Причи о Едипу припада онај моменат када нйти њеног иманентног заплета бивају пресечене једним ударцем: и читава Едипова судбина бива изврнута у своју негацију. Дакако, Едип је већ одавно живи мртвац. Али његово мртвило још није ступило на сцену, није постало актуални чинилац његовог уништења — оно га је разарало 'изнутра', подривало је његове невидљиве темеље. Сада је куцнуо час да Едипова пропаст избије на видело, да се његова зграда сруши *наочиглед* свих (и на његове властите очи). Овој онтолошкој μεταβολή, трагичкој περιπέτεια, припада прворазредна важност — о њој је, дакле, реч у тренутку када δέσις трагедије треба да се промени у њену λύσις. Смрт сустиже трагедију, једну смртно рањену животињу, и она се руши. Пропаст трагедије постаје објективна, спољашња чињеница њене ситуације, не, као досад, само невидљива унутарња болька, која се испољавала као нелагодни утисак малаксалости и стрепње. — ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων „Препознавање је, као што и име каже, прелаз из незнања у знање или из љубави у мржњу — оних личности које су одређене за срећу или за несрећу".[33] περιπέτεια је, видели смо, била μεταβολή на плану аниконичне главне личности трагедије, оно што јој је доносило смрт (τέλος), исцрпљивало разлоге за њену даљу егзистенцију. Препознавање, међутим — то је оно како се овај дубоки преокрет *манифестовао* на плану идеалних ликова (представа) помоћу којих је личност протагонисте заснивала своју слику света (тј. утисак о својој ситуацији у свету). То да је неко одређен за срећу, односно несрећу припада његовој слици света. Да је Едип био мање или више срећан човек до тренутка када је сазнао истину о себи — то је била ствар расположења његовог духа, пре него што се ово расположење прометнуло у супротно.

На онтолошком плану трагедија је изменила (μετέβαλε) своју аниконичну личност, причу; на гносеолошком — своју иконичну личност, протагонисту. Срушило се оно што се овом потоњем *чинило* да јесте, његови ликови распршили су се у ништа, он се сломио на дубоком и невидљивом фундаменту своје приче (= своје судбине).[34] Али, *он је ствар своје приче — прича није ствар њега*, и он је овде ради своје приче, а не прича ради њега.[35] Када он буде сасвим сломљен, поништен, његовом смрћу (смрћу његових ликова) неће се спустити мрак по сцени *његове* трагедије. Едип је уништен, али није уништен *Едип*.

---

[32] 52a22–23.
[33] 52a29–32.
[34] Прича и њен главни јунак поклапају се као човек и његова судбина.
[35] 50a20–22.

У чему је, онда, смисао трагичке χάθαρσις παθημάτων?

Вратимо се гледаоцу, кога смо малочас оставили на ветрометини међу позорницом и клупама θέατρον-а. Шта њему доноси трагичка μεταβολή? – Њега мора стићи судбина протагонисте са којим се идентификовао: он треба да пострада, његова иконична личност треба да се сломи на оној аниконичној. Присетимо се: прави предмет гледаочеве идентификације са трагедијом била је њена невидљива личност, јединствена и цела душа трагичке животиње. Она је приступила невидљивој личности гледаоца обраћајући јој се као себи равној, као анималној души уопште: палпацијом ове душе она је изазивала фундаментални страх у гледаоцу, један афекат коме гледалац испрва није био кадар да одреди порекло, односно предмет. У недоумици, испуњен стрепњом која је нарастала, он се обратио видљивој главној личности трагедије, њеном протагонисти, идентификујући свој страх са овим предметом. Тако је трагедија навела гледаоца на замку своје иконичне главне личности одвукавши његову пажњу од правог предмета афекта – афекта који је у њему већ отпочео да поприма сасвим јасне обрисе *страховања за властиту судбину.* Гледалац је, наиме, идентификујући се са личношћу протагонисте, отпочео да страхује за њу *као за себе самог.*

А онда је судбина протагонисте сломила његову личност: разорила је све везе које су ову личност спајале са светом људи. Она је од протагонисте учинила *апсолутног самца* – управила је његове очи према смрти. Она је Едипу у руке положила иглу којом ће он извршити самоослепљење. На тај начин она је свог протагонисту припремила за сусрет са смрћу, оспособила његове очи за гледање смрти.

То је био онај ударац који се сручио и на гледаочеву главу. Игла у Едиповим очима – то је био оштар *теоретски* бол у гледаочевим очима. И као што је прва филмска публика имала да погине од надмоћног предмета свога страха који се био окомио на њу да је конзумира, тако је и публика *Едипа,* рушећи се под смртоносним притиском Едипове судбине, пролазила кроз својеврсну теоријску конзумацију помоћу предмета свога страха. То је био тренутак када је гледалац – гинући од Едипове судбине – на неки начин могао у исти мах опстајати и као посматрач властите пропасти. Трагедија је односила свог протагонисту – и уједно гледаоца, који се идентификовао с њим – онако као што велики талас односи кулу од песка: у првом наврату уништава њен облик и своди је на безличну грудву, у другом је сасвим спира. Па ипак, пропаст једнога била је стварна, а пропаст другога – само теоретска.

Шта то управо значи? С једне стране, уништавајући Едипа, трагедија чисти иманентне страхоте садржане у својој причи; али чистећи се на тај начин, она откида делове властите душе и задаје себи самој смртоносни ударац. С друге стране, Едипова пропаст, као гледаочева властита теоретска пропаст – уколико се он идентификовао са овом личношћу – доноси чишћење гледаочевог афекта страха. Едип пропада од своје судбине, али гледалац у овој пропасти остаје читав и неповређен. Едип се руши, гледалац бива само пренераженн. Страхота која Едипа односи уистину – гледаоца односи само теоретски. И један и други пропадају од предмета свог страховања: од своје судбине. Али Едипа овај предмет уништи стварно, а гледаоца само теоретски. Са предметом а без њега, гледаочев страх се чисти.

Заправо, предмет гледаочевог страха и није била ова иконична личност трагедије: она му је подметнута да би се идентификовао са њом, да би њен губитак могао осетити 'на властитој кожи'. Али овом конзумацијом помоћу Едипове судбине гледалац бива поражен само теоретски, што је довољно да трагедија постигне са њим оно што је и био њен циљ: да уништи и у исти мах сачува предмет гледаочевог страха. Она је дозволила да он буде 'уништен' заједно са оним што је изгледало као прави предмет његовог страха, са личношћу протагонисте (кога свладава његова судбина). Али прави предмет гледаочевог афекта била је аниконична личност трагедије, која остаје жива и након пропасти њене иконичне личности. Она је била та која је уза се везала гледаочеву фундаменталну пажњу (личност протагонисте учинила је то само привидно). Ова, пак, безлична личност трагедије, трагичка прича, приповеда о самоћи која човека доводи пред лице смрти (о апсолутној самоћи). Та је личност прави предмет гледаочевог страха, јер дефинише ситуацију његове фундаменталне душе, а то је ситуација апсолутне самоће и отворености према смрти. Али овај предмет страха, болесна душа трагедије, не пропада са пропашћу трагичког протагонисте, већ са исцрпљеношћу трагичке приче.

Када постане свестан да га пропаст протагонисте, тобожњег предмета његовог афекта страха, није коштала живота или очињег вида, дакле увидевши да заправо није исто што и Едип, гледалац ће овога претворити у *предмет сажаљења*. Он напушта становиште иконичне главне личности трагедије, јер увиђа да према њему стоји читава трагичка прича, а не само њен главни јунак. Из ове, измењене перспективе малопређашњи предмет страха ('за своју кожу') постаје предмет сажаљења. — Још једном, дакле, трагедија ће се поиграти са гледаоцем: она ће му подместити предмет афекта, да би му тај предмет измакла остављајући га зачас *'с предметом а без њега'*. На тај начин она ће подврћи овај афекат чишћењу. Дезактуализовани страх постаје *сажаљење*. Предмет овог афекта сада је, строго узев, читав широки план трагичке приче о Едипу — из овог аспекта, Едип је жртва своје судбине и неко на коме се судбина *већ* извршила (не неко коме је она 'за петама' или коме 'куца на врата' — предмет страха).

Трагедија ће сада измаћи и овај предмет гледаочевом оку. Она ће оставити гледаоца без предмета сажаљења, али у исти мах — са њим. Она ће, наиме, исцрпсти своју причу, *завршити се:* открије гледаоцу да је предмет његове идентификације била најобичнија сценска ἀπάτη. Глумци, па и они пострадали, свући ће маске, богови ће сићи са машина, пљесак ће прекинути гробну тишину последњег призора трагичке приче. Гледаоцу ће постати јасно као дан да је 'изгубио' предмет свог афекта сажаљења: то је била *само* 'душа трагедије', једна измишљена душа, која се овде распршила у ништа. Ипак, сажаљење, остављено без предмета, неће изгубити ништа од свог предметног (објективног) карактера нити интензитета. Премда 'мртва', 'извршена', трагедија ће и даље управљати гледаоцем наводећи га у своје замке. Овај пут, измакавши му себе као предмет сажаљења, она ће га у исти мах оставити са другим, *стварним* предметом овог афекта, који је остао невидљив — али дефинисан (палпацијом): са његовом сопственом душом и њеном ситуацијом фундаменталне самоће. Тако је гледалац, силазећи низ степенице θέατρον-а у бучној гомили сугрђана, односио са собом неко свечано и мукло расположење које није могао објаснити само деловањем трагедије: јер она га је напустила онако као што сан напушта човека који се буди.

Darko Todorović

DEUS MACHINANS

Zusammenfassung

Der erste Teil dieses Aufsatzes befaßt sich mit der Deutung des wohlbekannten Abschnittes über die Katharsis im Rahmen der aristotelischen Tragödiendefinition (*Poetik* 1449b24—28). Laut Aristoteles ist die Tragödie die nachahmende Darstellung einer Handlung. Die Attribute der Ernstheit, der Abgeschlossenheit und der Größe, die eigentlich der tragischen Handlung den Charakter einer Fabel (der 'Verknupfung der Begebenheiten', 50a5) verleihen, bestimmen die organische Einheit einer dramatischen Ganzheit und dadurch die Fabel zu einem 'einmaligen, in sich abgeschlossenen Lebewesen' (ζῷον ἕν ὅλον, 59a20) prägen. Das Prinzip der Einheit eines tragischen Lebewesens findet der Verfasser bei der *fundamentalen Seele* des tragischen Dichters, die eine Art 'transzendentalen Grundlage' der tragischen Mimesis darstellt.

Das Endziel (τέλος) der Tragödie bestimmt Aristoteles als Katharsis — Reinigung der Affekte des Mitleides und der Furcht. Den Gegenstand des Mitleides stellt das Leiden eines unverdientermaßen ins Unglück Geratenen dar, und der Furcht — die πάθη Eines der uns gleicht (53a5). In dieser Arbeit wird jedoch die Annahme vorgelegt, daß man die Reinigung der Affekte als ihr Trennen von den ihnen entsprechenden Gegenständen zu verstehen sei. Diese Deutung beinhaltet jedoch nur ein scheinbar unüberwindliches Paradox: die Beibehaltung der bestimmten Qualität eines Affektes, namlich, wird durch das Vorhandensein eines entsprechenden Gegenstandes bedingt; die Reinheit des Affektes im Gegenteil, durch die Aufhebung des Gegenstandes. Die Beseitigung einerseits und die gleichzeitige Beibehaltung des Gegenstandes eines Affektes andererseits — diese unmögliche Forderung wird eben durch die Künste der praktischen Mimesis erfullt.

Der zweite Teil des Augsatzes legt die innere Struktur und das Wirken der griechischen Tragödie dar, wobei sie vor allem als ein Werkzeug der Reinigung der Affekte gedeutet wird. Also, korrespondiert die 'Seele der Tragödie', die Fabel (50a38) mit der fundamentalen Seele ihres eigenen Schöpfers, und somit auch mit derjenigen des Zuschauers. Deshalb ist erst die Ganzheit einer tragischen Fabel, der eigentliche Gegenstand der Identifizierung mit der Hauptperson der Tragödie, dasjenige was sich an den Zuschauer, an seine fundamentale Seele wendet. Doch ist diese Hauptperson *anikonisch,* und somit auch unsichtbar, gleich der fundamentalen Seele des Zuschauers. Folglich wird das Leiden, das die tragische Fabel vor den Zuschauer stellt, zum eigentlichen Gegenstand seines Affektes der Furcht. Diese, durch die θεωρία der tragischen Fabel bewirktes Befinden der *fundamentalen Einsamkeit,* diese anikonische Furcht macht sich dann auf die Suche nach einen entsprechenden, sichtbaren Gegenstand, um, letztlich, bei der *ikonischen* Hauptperson der Tragödie, ihrem Protagonisten, Einhalt zu machen. Dadurch wird der Affekt der Furcht gleichzeitig an zwei Gegenstände gebunden, von denen der eine (die tragische Fabel) seinen echten, für ihn tatsächlich in Wirklichkeit bestehenden Gegenstand darstellt, der zweite Gegenstand aber (die Person des Protagonisten) führt für ihn nur eine scheinbare Existenz. Demnach bringt der 'praktische' Zusammensturz des Helden, im Moment der tragischen Wendung, den 'theoretischen' Zusammensturz des Zuschauers selbst — die Katharsis des Affektes der Furcht — mit sich: sie, die Furcht, bleibt somit freischwebend, losgelöst von dem Objekt, namlich von dem Protagonisten, — jedoch gleichzeitig mit dem Objekt, der tragischen Fabel, verknüpft, die weiterbesteht bis der χρότος des Publikums auch ihrem Bestehen ein Ende bereitet.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА СХВАТАЊА ЈОВАНА СКЕРЛИЋА

Петар Милосављевић

Од три основна вида проучавања књижевности — књижевне критике, историје књижевности, теорије књижевности — Јован Скерлић у два, у критици и историји, спада међу најзначајније ствараоце код Срба. За двадесетак година колико је за свога кратког живота (1877–1914) деловао, он је писао о готово свим значајнијим књигама и писцима који су се у то време јавили. У Скерлићевим Сабраним делима у тринаест књига из 1964. књижевне критике обухватају пет књига (I–V). Остале књиге доносе његове фељтоне, затим монографије: *Јаков Игњатовић* (1904), *Омладина и њена књижевност* (1906), *Српска књижевност у XVIII веку* (1909), *Светозар Марковић* (1910), *Историјски преглед српске штампе* (1911). Круну Скерлићевог дела чини његова *Историја нове српске књижевности* (1914), још увек наше најзначајније дело у области историје књижевности.

Ни близу такав допринос Скерлић није остварио у области теорије књижевности. Написао је сразмерно мало књижевнотеоријских текстова, а његови теоријски ставови о књижевности, расути по разним текстовима, не истичу га као посебно релевантног теоријског мислиоца.

Па ипак су теоријски ставови Скерлићеви интересантни и важни јер чине основу на којој је изграђено његово дело. Ти ставови, на жалост, нису систематски изложени. Задатак је овог рада да их представи што систематичније и да их доведе у везу са његовим укупним стваралаштвом.

Три су групе Скерлићевих теоријских ставова: a) они који спадају у естетско-теоријско мишљење о белетристици, b) они који спадају у теоријске ставове о критици и c) они који спадају у теоријске ставове о историји књижевности.

1. ТЕОРИЈСКИ СТАВОВИ О БЕЛЕТРИСТИЦИ

Скерлић је умро веома млад, у 37. години, а његов редак, готово једини теоријски текст о белетристици, *„Уништење естетике" и демократизација уметности*, објављен је 11 година раније, 1903, дакле кад је аутор имао 26 година. Ни тај текст, на жалост, не доноси теоријске ставове који би сами по себи били теоријски релевантни. Он је значајан по томе што су у њему изражена опредељења које је критичар у успону касније следио.

Уништење естетике, тако се зове једна књига из 1875. године у којој су следбеници Светозара Марковића, пре свих Пера Тодоровић, популари-

сали схватања Чернишевског и Марковића. Држећи 1903. године предавање под насловом *„Уништење естетике" и демократизација уметности*, Скерлић се надовезивао на идеје и ставове својих узора, Светозара Марковића и руских радикалних критичара (Чернишевски, Добролубов, Писарев) и употпуњавао их ставовима теоретичара са Запада који су им били савременици (Ренар, Гијо, Раскин). Основно је исходиште тих идеја антиестетизам и утилитаризам у уметности; тим ставовима ће Скерлић до краја живота остати веран. „Тај утилитарни поглед на уметност није тако нов", каже Скерлић у овом тексту (IV књига, стр. 17. Сабраних дела. Сви цитати су из овог издања). „Још у XVIII веку постојало је схватање да уметност мора бити корисна, цивилизаторска, борбена, и да треба да буде одјек нада и тежњи свога доба, да је њен циљ, чак њен разлог опстанка, помагање победи истине и правде".

Једнострано, чак и догматски, Скерлић се у том тексту, с пуно поверења предавао ставовима књижевних идеолога којима је поверење још у раној младости поклонио. Попут својих узора, руских радикалних критичара, и Скерлић се окомљује на „старинску" идеалистичку и метафизичку естетику, која је њему, чије филозофско образовање није било велико, била недовољно позната. На једном месту, у истом тексту, он за ту естетику каже: „Она је створила смешне беспослице о „три јединства", „трагичној кривици", „расплету", „заплету" и тако даље. Добролубов је то назвао „рецептурно-апотекарско критиковање" (10). А Скерлић је, следећи Добролубова, без провере, његов став преузимао.

Време је, међутим, показало да руски радикални критичари, на које се он највише позивао, па ни наш Светозар Марковић, нису донели једино исправне ставове о књижевности, као што се младом критичару тада чинило. Штавише, показало се да су њихови ставови имали и веома лоше последице по литературу, нарочито у време превласти социјалистичког реализма. На утилитаристичке ставове о уметности данас се гледа углавном критички. Срећом, Скерлић се није поводио за крајностима антиестетизма својих руско-српских узора. Благотворан је у томе био утицај који је примао са Запада, од Гојоа и Раскина. Отуда је уместо идеје о уништењу естетике он нудио прихватљивију варијанту: нудио је став о демократизацији уметности.

> Уметност, ако хоће да живи, треба да се врати своме извору: широкој и свежој маси народној. Као и на све друго, народ има право на цвет мисли људске, на уметност. И због тога, место старе, наивне, збуњене, чисто негативне девизе: *уништење естетике,* чује се нов поклич: *демократизација уметности,* тежња да уметност постане својина и радост свију створења људских, јер на њу народ има пуно и природно право, као и на културу духа, као и на све што га чини лепшим, бољим, свеснијим (32—33)

Дакле, не естетизам кроз уништење уметности, већ антиестетизам кроз демократизацију уметности. У обема варијантама задржан је, међутим, утилитаристички став према књижевности и уметности. Тај став је Скерлић у детаљима касније ублажавао, али га у основи није мењао. Негативне оцене које је изрицао о Лази Костићу, Дису или Исидори Секулић проистичу из тог основног става. Станислав Винавер, један од младих аутора које Скерлић није много разумевао и подржавао, у есеју *Скерлић и*

Бојић, сматрао је да Скерлићеви неспоразуми долазе отуда што он „мрзи" књижевност. Та оцена је, сигурно, преоштра: Скерлић сигурно није мрзео књижевност. Али је он у доба нашег најразвијенијег симболизма, у првим деценијама овога века, судио о књижевности на идејама које су већ биле несавремене. Да је Скерлић, којим случајем, остао жив и у међуратно време, он би опет, вероватно и више, долазио у неспоразуме бар са доминантним токовима модернизма.

2. ТЕОРИЈСКИ СТАВОВИ О КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ

О књижевној критици Скерлић је изрицао ставове више пута, а најпрецизније се одредио у два текста, оба из 1902: у есеју *Догматичка и импресионистичка критика* и у студији *Љубомир Недић*. Више пута се изјашњавао и о примени метода у изучавању књижевности, а посебно у тексту *Оцена Станоја Станојевића о „Српској књижевности у XVIII веку"* (1910).

Есеј *Догматичка и импресионистичка критика* је „нешто промењено и допуњено предавање из „Историје и метода књижевне критике", које је писац одржао као своје прво предавање на Великој школи 5. новембра 1901", како се каже у напомени (V, 7). Главни проблем тог есеја и његовог младог аутора (тада Скерлић има 25 година) јесте: шта је то критика и како се она испољава. Тим проблемом ће се аутор и касније, узгредно, више пута бавити. Овде је он, међутим, постављен и решаван теоријски. „У ствари", каже Скерлић, „књижевна критика стоји на среди између уметности и науке, она се у исти мах ослања и на разум и на осећање, због тога је и питање чињенице и питање укуса" (V, 7). Иза те двоструке природе књижевне критике стоје и две њене могућности и две опозитне тежње: тежња да буде наука и тежња да буде уметност. „Догматичка критика хоће да буде искључиво наука; нова, импресионистичка критика, која се расцветала последњих двадесет година у Француској, само је једна уметност", каже он (13).

Поставивши тако проблем критике као проблем избора између разних могућности, Скерлић је начинио и свој избор и отворио дискусију о самом избору. Између два наведена вида критике, догматичке и импресионистичке, Скерлић се определио више за импресионистичку критику. Али то његово опредељивање није било једнострано; он није догматски одбацивао супротни тип критике. Као рационалан дух, са научним претензијама, он је више био склон синтези. Зато је у тексту есеја сучелио два односа према науци: „један који бисмо могли назвати метафизички" и други позитивистички. Вели он: „ако се под речју наука подразумева стална, вечита, апсолутна истина, која важи за сва места, сва времена и све људе, један систем непроменљивих формула и законик неприкосновених правила, књижевна критика у том случају није наука" (8). То што је Скерлић схватио као науку и данас, као и онда, спада у подручје метафизике. Скерлићев антиметафизички став опште је место позитивизма. У оквиру општих антипозитивистичких ставова те доктрине, из које је потекао, Скерлић и одбацује идеју апсолутнога која се јавља на разне начине: у виду догме, непроменљивог лепога, непроменљиве истине, непроменљи-

вих закона и правила. Као и други духови опште позитивистичке оријентације, и Скерлић истиче супротно метафизичком, истиче релативно. Са тог становишта он и има критички став према догматичкој критици, тј. критици која полази од догме а не од конкретног дела. „Она узима укус и идеје извесне епохе, једне извесне књижевности, и примењује их као апсолутне законе духа људског, као непроменљива правила лепога која важе за све људе, за сва места, за сва времена" (12). Тако је Скерлић тој критици пребацио лажну апсолутност, тј. релативност схваћену као апсолутност. Другим речима: и догматичка критика је, такође, релативистичка критика, али она није свесна своје релативности. Супротно од ње, она друга критика има предност самим тиме што је своје релативности свесна; и њу Скерлић доводи у везу са науком. „Сама импресија није нешто потпуно засебно, у свакој од њих основ је општечовечански. Она се може разликовати по дубини, по спољњем облику својих импресија; али, по своме основном квалитету, она је иста за све људе, или бар за све људе једнога доба и једнога образовања" (15). Приступ за који се он залаже је, дакле, посве други. То је индуктивни приступ за разлику од дедуктивног приступа догматичке критике. И то Скерлићево опредељење је у духу позитивизма. Чак се у истом духу догађа и његов избор импресионистичке критике. Та је критика против позитивистичког сцијентизма, али не и против позитивистичког релативизма. Бирајући ту критику он се понаша прагматички. Импресионистичка критика је „кудикамо тачнија, – или мање нетачна, – и много пре за примање. Она нема нескромних претензија, она не тврди аподиктички, она отворено признаје своју немоћ да дâ једно непроменљиво решење свима многостручним и сложеним појавама књижевним" (16).

У време кад Скерлић држи своје предавање протагонисти француске импресионистичке критике су Анатол Франс и Жил Леметр. Скерлић се на њих и позива и наслања. Али је то и време великог успона српске књижевне критике. Она је нешто више од деценију раније почела да даје вредне резултате и да негује једну оријентацију која ће бити позната као „естетичка критика" са протагонистима Љубомиром Недићем и Богданом Поповићем. Ако је на кога могао да мисли као на представнике догматичке критике, Скерлић је могао да мисли на ту двојицу својих претходника.

О Богдану Поповићу Скерлић је писао једном и то поводом његове *Антологије српске поезије*. Односи Скерлића и Богдана Поповића, професора и студента, а после главних снага Српског књижевног гласника, били су пуни поштовања. Скерлић ипак није следио тип Поповићеве критике. А тип Недићеве критике следио је само у оштром суду а не и у њеним интенцијама.

О Недићу је Скерлић писао поводом критичареве смрти (1902) и то убрзо после есеја о *Догматичкој и импресионистичкој критици*. Обимна студија о Недићу била је младом критичару још једна прилика да изнесе свој став и о књижевној критици и о књижевном критичару. Почетак те студије је за Недића веома повољан: текст почиње овако:

> Љубомир Недић имао је јако развијену прву, основну врлину сваког књижевног критичара: био је смео, искрен и слободан дух, имао је духовне храбрости као ретко ко пре њега, усуђивао се да доследно и до краја иде

> за својом мишљу, и да, без увијања, обилажења и ограничавања, каже све што мисли. (IV, 42).

Крај студије је, међутим, по Недића посве неповољан. Његов млађи колега га је тамо ставио „у ону гомилу привремених величина и прелазних писаца који су једном за свагда били па прошли" (66). Поред личних Недићевих особина, које Скерлић није могао да прими, постоје и посве јасни теоријски разлози због којих претходника у целини није примао. Скерлић, у ствари, није примао Недићев тип критике.

> Која је права критика по Недићевом мишљењу? За њега постоје три практичне критике: прва, *текућа,* која прати и процењује дневне књижевне новости и догађаје; друга која претреса општа књижевна питања; трећа, која проучава само књижевно дело. Од те три скроз произвољно изнете критике, он се изјашњава за последњу. (51)

Даље, у тексту, Скерлић се изричито изјашњава против тог Недићевог опредељења. То његово изјашњавање је интересантно и са теоријског становишта. Љубомир Недић би, у европској књижевној критици, требало да буде упамћен као критичар који је међу првима, на теоријском нивоу, образлагао и практично неговао тип иманентне критике. Таква критика постаће доминантна тек у доба изразитог антипозитивизма, у 20. веку. Основна је особина те критике интенција да се у истраживању и оцени критичар превасходно ослања на текст дела, а не на писца и на околности у којима је дело настало. Иманентна критика је, по својој природи, изразито антипозитивистички настројена; њена пуна афирмација је и била могућа само са поразом позитивизма. Такав тип критике се нарочито развио у оквиру стилистичке критике, англоамеричке нове критике и немачке интерпретације текста подстакнуте идејама феноменологије. Српској књижевној критици може да служи на част што је тај тип критике, у текстовима Љубомира Недића и Богдана Поповића, био однегован и формулисан још у последњој деценији прошлог века.

Отуда се Скерлићева критика Недића може сматрати историјски ретроградном. Недић је, другим речима, у тренутку у којем се јавио, са становишта историје критике, био модернији дух од Скерлића. Он је наговештавао једну критику која ће у 20. веку у Европи бити доминантна, а Скерлић је заговарао критику чији је модел израстао у доба позитивизма.

Скерлић се са Недићем није слагао не само у схватању критике већ и у схватању историје књижевности. По Скерлићевој парафрази, за Недића „Историја књижевности, по природи својој објективна и ослоњена на чињенице, више је наука: она проучава књижевне појаве, хвата њихову везу са сродним појавама, и покушава да их протумачи и подведе под један закон" (IV, 51). Такво схватање је данас прихватљиво: историја књижевности и треба, по својој природи, да се бави општим појавама. „Критичару" — парафразира и даље на истом месту Скерлић Недића — „стоји до воље хоће ли се послужити историјским методом, довести књижевно дело у везу са самим писцем, са временом у којем је писано, са општим духовним стањем којега је оно израз: он то *може* да чини, али не *мора*" (51). И све те замерке које Скерлић чини долазе са општег позитивистичког становишта.

Скерлић се са Недићем није сложио по основи по којој се није могао сложити; није се сложио по линији: иманентна – историјска критика. „Недић је одбацивао историјски метод у књижевној критици", каже он (55) с правом: иманентна критика мора да има исходиште у схватању семантичке аутономије дела. За Скерлића, који је у основи позитивист, потреба историјског осветљавања књижевности је несумњива. Критикујући Недића, Скерлић је, у ствари, ближе одредио тип критике коју сам преферира. Критика ка којој он тежи и не би била чиста импресионистичка критика за коју се у оном теоријском есеју залагао. Присталице импресионистичке критике препуштају историји књижевности, као дисциплини, да се бави чињеницама историјске релеванције; за себе задржавају право да се баве својим утисцима или поводима који нису историјске природе. Историзам није нужно својство импресионистичке критике, али јесте Скерлићеве.

Скерлић се у опредељењима понаша као синтетичар. Од позитивизма, у раној младости, преузима историзам, а са друге стране преузима интенције импресионистичке критике; спаја оно што је у доба у којем он делује посве раздвојено: спаја историјски сцијентизам са субјективизмом импресионистичке критике. И негује ипак један особени тип критике, који му одговара. У тај тип критике улива се његов аналитички дар који је васпитаван и на основама наше естетичке критике, критике Недића и Богдана Поповића, али и импресионистичке критике коју је могао развијати под утицајем Франса и Леметра, и смисла за социјално историјске студије које је могао развити под утицајем Тена, Гијоа, Ренара, у духу опште исказане потребе за историјским осветљавањем књижевности. Све те токове и могућности морамо да имамо у виду ако хоћемо да схватимо природу Скерлићевог успеха. Скерлић је, неоспорно био веома талентован. Али иза његовог успеха стајале су и теоријске могућности које су му се нудиле и које је он прагматички користио.

Скерлићев прагматизам најбоље се показао у његовој полемици са Станојем Станојевићем поводом критике коју је овај историчар написао о његовој књизи *Српска књижевност у XVIII веку*. „Ја бих могао поменути Станојевићу да сам науку о *књижевности,* и то баш методе књижевне критике и историје књижевности, учио, и у Београду и на страни, у бољој школи него он" (I, 218) који је школе учио у Бечу.

У истом тексту, међутим, налази се и једно место које сведочи о Скерлићевом односу према истраживачким методама. Тих неколико реченица вреди навести.

> И природно је да ће њему изгледати врло чудно када му се каже да тога метода о коме *он* говори у ствари и *нема*; да се за сваку науку, за сваку прилику, за сваки проблем, човек мора самостално довијати како ће питање решити; а да према томе и нема те опште формуле, тога Метода (са великим М), који је добар за све науке и све случајеве, и који се свуда, увек и непрестано може употребљавати. Станојевић би се исто тако јако зачудио када би му се казало да се научни метод своди на просто начело: *не рећи никад оно што се не може доказати;* да је научни метод само *навика обазривости,* и као такав само једна *негативна* особина научнога рада. А позитивне особине су инвенција, оригиналност, особине које се у својој суштини не уче, нарочито не у семинару, и које човек има према томе какву памет има, јаку или слабу, широку или уску, оригиналну или ученичку. (I, 217).

Са таквим уверењима Скерлић је могао да преузима све што би му могло користити да би решавао проблеме. Такав прагматичан однос не импонује код теоретичара. Ако је метод само „навика обазривости", и само „негативна особина научнога рада", онда метод нема и не може да има хеуристичку функцију, не може да има и позитивна дејства. Прагматичан однос према научном методу и према импресионистичкој критици, у знаку гесла све је дозвољено ако даје позитивне резултате, показао се у Скерлићевом случају продуктивним. Скерлић је успевао, у истим текстовима, да пише као какав „догматички критичар", да пише импресионистички као какав субјективистички надахнути критичар, да књижевна дела и опусе писаца објашњава као историчар књижевности. У способности критичара да буде и научник и импресиониста, да се ослања на чињенице и анализе, али и на властиту инвенцију, и треба видети његов успех. То је успех практичара.

3. ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ИСТОРИЈСКОГ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Скерлићева *Историја нове српске књижевности,* која је изашла из штампе два месеца пред ауторову смрт (15. V 1914) синтеза је најважнијих његових истраживања у српској књижевности. Студије, критичка осветљења, оцене које је раније учинио, уграђени су у његову *Историју.* У Предговору *Историје*, међутим, Скерлић није дао, како би се могло очекивати, теоријски кључ по којем су истраживања вршена и по којем је грађа у њој организована. Учинио је то четири године раније у предавању под насловом *Подела нове српске књижевности на периоде* које је одржао 10. децембра 1910. у Друштву за српски језик и књижевност.

Теоријска решења која је тамо тражио за своју *Историју,* чије је настајање тада обелоданио, најбоље, на једном месту, показују његове погледе. Та решења тичу се: а) статуса српске књижевности, б) њеног трајања, в) односа историје књижевности и књижевних жанрова, г) периодизације историје књижевности и д) примене метода у организацији грађе.

а) Скерлић је живео у доба оживљавања идеје о заједништву југословенских књижевности и сам је доста радио на том пољу. Чланком *Југословенске књижевности* (1908), на пример, подржао је рад о тој теми словеначког слависте Матије Мурка у једној немачкој публикацији (I, 55–56). А пре тога је активно учествовао на састанцима југословенских писаца који су 1905. године одржани у Београду и Софији. На тим састанцима учествовали су представници Словенаца, Бугара, Хрвата и Срба. Књижевности које су они заступали биле су: словеначка, бугарска, хрватска и српска. Од тих књижевности, две – српска и хрватска – биле су посебно повезане јер су стваране на једном језику. Зато је однос међу њима Скерлићу представљао и теоријски и практичан проблем. За Скерлићево схватање односа српске и хрватске књижевности посебно је важан пасус на самом почетку текста *Поделе.*

> Писац овога чланка стоји на гледишту српско-хрватског јединства, и држи да је немогуће *у целини* излагати српску или хрватску књижевност независно једну од друге. Може се назвати како се хоће: историја српско-

> хрватске књижевности, историја српске и хрватске књижевности, али књижевности оба дела нашега народа имају заједничког, поред језика и општега духа, још и толико додирних тачака и општих ознака, има и писаца и целих група писаца који се не могу прикључивати ни једној ни другој књижевности, и, најзад, као што се постигло јединство у језику, тако је данас очигледна и неоспорна тенденција ка јединству у књижевном раду. Зато је научно немогуће проучавати *у целини* једну књижевност без друге. Изузетно, могу се засебно проучавати поједини периоди обеју књижевности, и то више из практичних разлога, док се у нашој неразрађеној историји књижевности свршe детаљни и претходни послови за једну пространу књижевноисторијску синтезу. Због тога је у овом чланку реч *само о новој српској књижевности у ужем смислу речи,* о књижевности која је у XVIII веку поникла код Срба у Угарској, и која се проширила на сав православни, а само делимично католички, део нашег народа. (I, 27).

Ове речи из Скерлићевог предавања, на којем је он позвао заинтересоване да му стављају примедбе, нису поштоване до краја у његовој *Историји.* У чланку је он, очито, нову српску књижевност „у ужем смислу речи" замислио као једну од „покрајинских" књижевности која је поникла код Срба у Угарској у XVIII веку, замислио је, ваљда, тек као део српске књижевности, а не само као део (половину) српске и хрватске књижевности. У *Подели српске књижевности на периоде* Скерлић сматра да у српскохрватској књижевности као целини има писаца као и група писаца који се не могу прикључити ни једној од тих књижевности, ни српској ни хрватској. У *Предговору Историје нове српске књижевности* он, међутим, каже: „Ово је само историја нове српске књижевности, писаца који су се несумњиво осећали Србима" (11–12). То значи да је, из заједничке српскохрватске књижевности, Скерлић узео само један део и третирао га као целину српске књижевности. Тако издвојену српску књижевност он је битно сузио, изоставио је из ње писце који су били заједнички. У истом *Предговору* Скерлић каже: „Хрватска књижевност, као и локалне књижевности српско-хрватскога језика (дубровачка, босанска, славонска) овде нису додириване. Потпуна историја српскохрватске књижевности има тек да се напише; у овај мах нема писца који би могао да изведе тај велики посао, и то по сопственим проучавањима" (12).

Методолошка грешка Скерлићева је у томе што је узео само један део од те заједничке књижевности, прогласио га за српску, и сва методолошка решења тражио у њеним оквирима. Ако је већ пошао од става да је српско-хрватска књижевност (данас бисмо рекли књижевност српскохрватског језика) целина, он је тај посао морао да изведе за целину, па тек онда за посебне делове. Он је тако морао да учини јер су све релевантније историје књижевности 19. века, почев од Јагићеве *Хисшорије књижевности народа хрватскога и српскога* (1867) и *Историје српске књижевности* Стојана Новаковића (1867) говориле о српској и хрватској књижевности као целини. При деоби српске и хрватске књижевности он је морао да примени исте аршине. Ако је у српску књижевност издвојио писце који су се несумњиво осећали Србима, тако је исто у хрватску књижевност требало да издвоји писце који су се несумњиво осећали Хрватима; за онај остатак заједничких писаца, или за локалне књижевности, морао је да тражи и

посебна теоријска решења. Посао који је он наговестио остао је и до данас неурађен. Методолошка решења је данас теже учинити него што је то било онда, јер су таква решења под већим политичким оптерећењима. Па ипак, тај се посао мора обавити за књижевност српскохрватског језика као целину и за њене могуће делове.

б) Историју српске књижевности Скерлић није редуковао само у смеру издвајања „чисто" српске књижевности, већ је то учинио скративши њено трајање само на два века: 18. и 19. (и разуме се на 20. век који је тек почињао). Учинио је то радикално, одбацујући средњевековну књижевност зато што је није сматрао вредном.

> Сва та књижевност литургијских требника, типика, канона, хронографа, законика, хагиографских списа, „хвалних житија" христољубивих и благочестивих владалаца и црквених великодостојника, у најбољем случају апокрифних дела и болесне романтике, све је то било више писменост но књижевност у правом смислу речи, иако се данас броји у књижевност то је у недостатку чега другог, и зато што је то тако досада примљено. (*Историја*, 15)

Редукција коју је тако овај утицајни критичар и историчар књижевности учинио, оставила је, на жалост, и дуго касније, трага на схватања о старој српској књижевности. Мада Скерлићева оцена није била једнодушно прихватана, у старој српској књижевности по правилу је налажено мало дела која би по модерним критеријима заслуживала високе оцене. Тек педесет година касније, са *Антологијом српског песништва* Миодрага Павловића (1964) имплицитно је извршена дубља ревизија Скерлићевих ставова. После су уследили прилози Ђорђа Сп. Радојичића, Милана Кашанина, Ђорђа Трифуновића, Димитрија Богдановића који су слику о старој српској књижевности битно изменили. У *Историји српске књижевности* Јована Деретића (1982) коначно су успостављени континуитети те књижевности и успостављена традиција у целом њеном осмовековном трајању. Скерлићево начело „народног живота" у књижевности показало се као преуско и непримерено стварним књижевним чињеницама.

в) У тексту *Подела нове српске књижевности* Скерлић је систематски и коректно сачинио преглед свих решења у претходно писаним историјама српске и хрватске књижевности. О свим тим решењима изрицао је оцене, заузимао ставове. Једно од решења које је коментарисао јесте и историјски приказ српске књижевности по жанровима. Таквих приказа је било више, а најзначајнији су они које су учинили Стојан Новаковић у *Историји српске књижевности* (1867) и руски филолог Пипин у *Истории славяскихъ литературъ* (1879). Скерлић такву поделу није прихватао. Своје схватање жанрова у историји изложио је у следећем пасусу:

> Исто тако није за усвајање излагати историју српске књижевности по развитку појединих књижевних родова. Пре свега, књижевни родови су уопште недовољно опредељени, и данас су прилично нереални појмови. Називи и одредбе појединих књижевних родова остали су нам из класичних књижевности. Када су стари реторичари чинили та уопштавања и одређивања то је било само свођење у формуле већ раније, под нарочитим

условима створене књижевности. Та класичарска поетика и реторика живела је у хришћанском свету, нарочито почев од Обнове, зато што је хришћански свет интелектуално и књижевно живео од капитала класичне старине. Псевдокласицизам је само терање до крајњих граница тога стања ствари. Али данас, после романтизма и реализма, када су стари књижевни родови потпуно ишчезли, а нарочито када су се многи књижевни родови изменили или сасвим нови створили, — данас је немогуће држати се тих старинских калупа, у које више књижевна стварност не улази. Нарочито нова књижевност толико се ослободила од старих шаблона, и све више иде путем инспирације и слободе облика, да класична терминологија застарело звучи када је реч о модерним књижевним творевинама. (I, 44).

Скерлић, у својим схватањима књижевних жанрова, очигледно није био у праву. У новије време, за последњих тридесетак година, развила се генологија као посебна дисциплина за изучавање књижевних жанрова. И искључивање жанрова из историје књижевности се отуда може схватити као још један вид Скерлићевих редукција.

Редукције које је Скерлић вршио у теоријским прилазима историји националне књижевности нису, међутим, само резултат његових личних склоности. Скерлић је, то се зна, био склон упрошћавањима. Али је он по основној оријентацији био ђак позитивистичке школе, а редукције или „рестрикције", како их назива Лешек Колаковски у књизи *Позитивизам,* одлике су позитивизма уопште. Позитивизам је у Скерлићу нашао доброг реализатора општих ставова.

г) Главни задатак текста *Подела српске књижевности на периоде* био је да реши проблем периодизације српске књижевности, а аутору да провери своју замисао у току рада на књизи коју је припремао. Скерлић је и тај део задатка обавио веома коректно. Учинио је то приказујући и коментаришући покушаје у дотадашњим прегледима историје српске и хрватске књижевности. Притом није пропустио да истакне и оне периодизације које не прихвата, али које су тај проблем решавале конзистентно. У том погледу је посебно важна *Историја српске књижевности* Стојана Новаковића. Новаковић је у њој нову српску књижевност поделио у три периода. По Скерлићу он је „као полазне тачке појединих књижевних епоха узео поједине моменте борбе око језика: 1723, почетак продирања руског језика; 1814, почетак борбе за народни језик; 1848, свршетак борбе за народни језик" (I, 31). Начела поделе су, очигледно, филолошка. Скерлић их није прихватао, али је умео њихову конзистентност да уочи.

Мање разумевања Скерлић је имао за поделу српске књижевности према вековима коју је извршио Павле Поповић. Ту поделу је и оставио без коментара.

Пошто је, на основу приказа дотадашњих историја, издискутовао могућности периодизације српске књижевности, Скерлић је овако закључио:

> Делити нашу књижевност по покрајинама данас је немогуће: изучавати је по развитку књижевних родова нереално је и непрегледно; узети као критеријум поделу на филолошке борбе није књижевно и нетачно је.
>
> Најбољи начин да се среде књижевни појави и да се групишу књижевни радници, — то је истаћи главне идеје једнога времена, истаћи оно

што је писцима више или мање заједничко. *Закон ритмичности* у књижевној историји од пресудног је значаја: књижевност у својој целини клати се као клатно шеталице од лева на десно и од десна на лево, од периода у којима влада разум до периода у којима влада осећање, и обратно. Ма како је наша књижевност млада и неразвијена, ипак се у њој могу спазити и обележити одређени интелектуални и књижевни правци, са свима преливима и прелазима". (45).

На основу тих ставова, Скерлић је предложио следећу периодизацију српске књижевности:

I *Рационализам* (Од почетка XVIII па до почетка XIX века)
II *Од рационализма ка романтизму* (Од почетка XIX века па до четрдесетих година XIX века)
III *Романтизам* (Од почетка четрдесетих година до почетка седамдесетих година)
IV *Реализам* (Од почетка седамдесетих година до почетка XX века)
V *Најновија књижевност* (Од почетка XX века). (45–52).

Периодизација, или сегментација историје једне националне књижевности, најтежи је задатак који историчар мора да обави. А да би тај задатак обавио, историчар књижевности експлицитно или имплицитно мора да се послужи неким теоријским кључем. Какав је „кључ" Скерлић овде применио? То питање дуго није било на адекватан начин постављано. Поставио га је и решавао тек Милорад Павић у тексту *Скерлић и питање стилских формација* који је објављен у зборнику радова Института за књижевност и уметност из Београда под насловом *Јован Скерлић у српској књижевности* (1977). Павић је у свом раду пошао од имплицитног става да је периодизација према стилским формацијама једино исправна и са тог становишта је разматрао Скерлићев учинак. Свој истраживачки резултат, грађен поступно и темељно, Павић је саопштио и посве сажето. Скерлић је, по њему „од стилских формација, које су данас свуда прихваћене, видео у ткиву српске књижевности само две – романтизам и реализам. Седам стилских токова сагледано је у оквиру те исте књижевности накнадно у новије време: барок, рококо, класицизам, предромантизам (сентиментализам), бидермајер и симболизам" (253). На основу таквог поређења могло би се закључити да је Скерлићева *Историја* анахрона и преживела. Павић несагласност Скерлићеве *Историје* са савременим стилским периодизирањем оправдава тиме што су се новије стилске периодизације јавиле накнадно, тек после појаве Скерлићеве *Историје*. У одређивању те границе може се бити и посве прецизан. Велфлинови *Основни појмови историје уметности* објављени су 1915. године а од тада почиње ново периодизирање по стиловима, или историја стилова.

Скерлић, у својој књизи, има само два крупна периода: романтизам и реализам. Али он те периоде не схвата као стилске формације већ као уметничке и књижевне периоде. Они су тако већ деценијама били поимани. Поимање периода као духовних целина почиње од Дилтаја. До времена у којем Скерлић пише своју *Историју нове српске књижевности* оно је постало општа својина свести тога доба. Скерлић ни у *Подели,* ни у *Историји* Дилтаја не спомиње, али у наведеном одломку помиње „главне

идеје једнога времена" које су писцима заједничке, а то значи помиње главно становиште Дилтајевог метода Geistesgeschichte. Скерлић, који је у основи позитивист, очигледно је имао потребе и склоности да изучава главне идеје једнога времена. То је чинио и пре *Историје*, у свим већим радовима: *Српска књижевност XVIII века, Омладина и њена књижевност, Светозар Марковић*, али и другде, у *Историји српске штампе*, на пример. Са склоношћу за изучавањем главних идеја, односно духа једног времена, Скерлић је преузимао и главне одлике духовнонаучног метода. То је оно што Скерлићев историзам и чини специфичним у односу на позитивистички. Скерлић се бавио и оним чиме се позитивисти нису бавили: бавио се реконструкцијом духовних основа и идејних парадигми једнога доба. И он је релативно рано унео у наше истраживање књижевности један модернији тип историзма него што је био позитивистички.

У тексту *Подела српске књижевности на периоде* Скерлић је унео још једну идеју која није позитивистичка: то је идеја о цикличком развоју књижевности. Та идеја је стара: среће се у 18. веку код Викоа, код Шилера, браће Шлегел, код Ничеа. Она ће посебно да буде обновљена у доба превласти стилске периодизације. Скерлић је ту идеју могао преузети од свога професора из Швајцарске Ренара. Али је посебно важно да је он ту посве модерну идеју уградио и у своју *Историју нове српске књижевности*. Тамо се клатно шета од рационализма, који се заснива на превласти (идеје) разума, ка епоси романтизма у којој преовладава осећајност, па опет ка епоси реализма у којој доминира разум, па ка шароликом добу „данашње" књижевности. Скерлић је и у тој концепцији и у њеној изведби поступао као модеран историчар књижевности.

д) Методолошке основе Скерлићеве *Историје* и других његових радова књижевноисторијске природе темељно је осветлио Ђорђије Вуковић у тексту под насловом *Скерлићев књижевноисторијски метод* који је објављен у поменутом зборнику из 1977. Вуковић је у свом раду посебно обраћао пажњу на структуру Скерлићевих текстова, на њихове „рубрике" и „упитнике", односно на матрице које су биле строго поштоване. Овако, по Вуковићевим истраживањима, изгледа структура текста о једном писцу у Скерлићевој *Историји:* „Сима Милутиновић Сарајлија: живот, карактер, песнички рад, епски песник, драматичар, историчар, скупљач народних песама, његов стил, општи поглед" (278). Тако некако изгледају и текстови о осталим писцима: сви садрже мање-више исте рубрике, односно рубрике састављене на сличан начин, по сличном упитнику. Сличне рубрике садрже и уводна поглавља за поједине периоде у *Историји,* али и слична поглавља у другим књижевноисторијским радовима. Скерлић је, према Вуковићевим истраживањима, у својим крупнијим радовима, давао опште погледе на поједина раздобља, мање се задржавајући на политичким приликама, а више на 1. културним *установама*, 2. на *идејама,* 3. *социјално-психолошким ставовима и јавном мњењу*, (275). Кад пређе на испитивање књижевних чинилаца у ужем смислу, Скерлић, по Вуковићу, „испитује": (1) *правце и школе*, (2) *стране утицаје*, (3) *књижевне родове*, (4) *дух књижевности једног времена*, (5) *општа места, топику,* (6) *стање књижевног језика*, (7) *књижевне генерације* (276).

То, другим речима, значи да је Скерлићев текст строго организован, да је излаган по строгом реду. С те тачке гледишта посматрано, у Скерлићевој *Историји,* али и у другим његовим књижевноисторијским списима, доминирао је метод као пут или поступак истраживања или саопштавања. У својим књижевноисторијским текстовима Скерлић се, дакле, није понашао као онај рани заговорник импресионистичке критике, нити пак као онај опонент историчару Станојевићу који не држи много до метода. Скерлић своју *Историју* пише са надахнућем импресионистичког критичара, али и са методолошком доследношћу дисциплинованог истраживача. Показао се као много дисциплинованији дух, него што је сам себе представљао и него што се мислило да јесте.

Скерлић је своју теоријску позицију према белетристици и књижевној критици испољио веома рано. Веома рано се определио за линију коју је у српској књижевности успоставио Светозар Марковић. За ту линију је карактеристичан изразити антиестетизам и утилитаризам. Неке изразито неприхватљиве Скерлићеве оцене писаца, као што су оне о Лази Костићу и Дису, потичу од тих опредељења. На вери у своја опредељења Скерлић је и развио плодну ангажованост на демократизацији уметности.

Веома рано, у текстовима о догматичкој и импресионистичкој критици и о Љубомиру Недићу Скерлић је одредио и тип властите књижевне критике. У основи он се тада определио за импресионистичку критику, али није одбацио ни врлине научних претензија „догматичке", тј. аналитичке критике, а посебно је инсистирао на историјском осветљавању литерарних дела. Тип критике који је, тако, сам изградио, у великој мери се уклапао у његов рад на књижевној историографији.

Теоријским проблемима историје књижевности Скерлић се бавио тек последњих година свог кратког живота, у оквиру припрема за свје главно дело, *Историју нове српске књижевности.* Главни теоријски рад из те области јесте текст *Подела нове српске књижевности на периоде.* У том раду, као и у *Предговору Историји* дошле су до израза извесне рестрикције својствене позитивистичком начину мишљења. Оне су се посебно испољиле на свођење историје српске књижевности на писце који су се несумњиво осећали Србима, и на трајање уметничке књижевности тек од успостављања народног духа у 18. веку. И једна и друга редукција знатно су осиромашиле српску књижевност. Скерлић је, међутим, направио и једну периодизацију српске књижевности која није била позитивистичка, већ је била изведена на интенцијама духовно научног метода. За основу периодизације Скерлић је узео доминантне идеје и доминантни дух једног времена. Сматрао је да се те доминантне идеје крећу у виду клатна на сату од превласти разума ка превласти осећајности, па је и своју *Историју* замислио и изградио спроводећи концепцију цикличког развоја.

Као књижевнотеоријски мислилац Скерлић није оригиналан. Све његове идеје можемо, пре њега, да сретнемо код других. Али је он, међу идејама које је имао у виду, направио известан избор и њихову комбинацију. На тим теоријским основама израсло је и његово књижевнокритичко и књижевноисторијско дело још увек, упркос свему, без премца у нашој књижевности.

Petar Milosavljević

ZU DEN LITERARISCH-THEORETISCHEN ANSICHTEN VON JOVAN SKERLIĆ

Zusammenfassung

Mit theoretischen Fragen der Literaturgeschichtsschreibung hat sich Skerlić erst in den letzten Jahren seines kurzen Lebens beschäftigt und zwar im Rahmen der Vorarbeiten für sein Hauptwerk — *Geschichte der neueren serbischen Literatur.* Als wichtigste theoretische Schrift ist in diesem Zusammenhang sein Beitrag *Zur Periodisierung der neueren serbischen Literatur* zu betrachten. In dieser Arbeit, sowie in dem *Vorwort* zur *Geschichte der serbischen Literatur,* wurden bestimmte für die positivistische Betrachtungsweise typischen Ansichten artikuliert, indem die Geschichte der serbischen Literatur auf Schriftsteller, die sich zweifelsohne als Serben gefühlt haben, reduziert, der Entwicklungsgang der Kunstliteratur erst mit dem Auftauchen des Volksgeistes im 18. Jahrhundert konstituiert wurde. Beide Reduktionen haben sich selsbtverständlich in erheblichem Maße auf den Umfang der serbischen Literatur ausgewirkt. Skerlić hat aber auch eine Periodisierung der serbischen Literatur durchgeführt, die nicht nur positivistischer Art war, sondern auch auf bestimmte Anregungen aus dem Bereich der geisteswissenschaftlichen Methode hinweist. Denn Skerlić ging in seiner Periodisierung von den dominanten Ideen und dem dominanten Geist einer Epoche aus. Er war der Ansicht, daß sich die dominanten Ideen nach dem Pendelprinzip von dem Vorrang der Vernunft in Richtung des Vorrangs der Gefühlsseligkeit bewegen, so daß er auch seine *Geschichte* nach der Konzeption einer zyklischen Entwicklung konzipiert und realisiert hat.

Vom Standpunkt der Literaturtheorie aus gesehen, ist Skerlić kein origineller Denker gewesen, da man im Grunde alle bei ihm anzutreffenden Ideen bei anderen Autoren finden kann. Demgegenüber jedoch muß hervorgehoben werden, daß er bei den ihm bekannten Ideen eine Auswahl getroffen und sie auf eine geschickte Weise zu vereinigen gewußt hat. Auf dieser Grundlage ist sein literaturkritisches und literaturtheoretisches Werk entstanden, das trotz allem noch immer als eine unübertroffene Leistung in unserer Literatur bzw. Literaturwissenschaft vor uns steht.

ИЗ ПРЕПИСКЕ СА ВЕЉКОМ ПЕТРОВИЋЕМ

Коста Милутиновић

Вељка Петровића упознао сам још далеке 1926. године, када је посетио моје родитеље, са жељом да види портрете Уроша Предића, који је још као студент Академије ликовних уметности у Бечу портретисао мога прадеду, касније и мога деду и моје родитеље. Вељко је баш тада писао своју студију *Српска уметност у Војводини*, у којој је приказао и оценио развој српског сликарства у овим крајевима од средине XVII до XX века. Баш те исте године ја сам објавио у београдском часопису *Воља* (број 2, за април 1926) приказ Вељкових *Приповедака,* изданих у редовном колу Српске књижевне задруге. У том приказу, написаном са пуно младалачког одушевљења, својственог тадашњим мојим младим годинама, писао сам између осталога:

> „Тачне психолошке опсервације, интересантне и већином успеле психолошке анализе, емотивна и осећајна, али не непријатна, ни груба еротика, која никад не прелази ни у ексцентричност, ни у порнографију, живо и течно причање, концизност у фрази, чист језик, хармоничан ритам, добро осенчен локални колорит и мноштво података о животу и раду Срба под Угарском, који могу згодно послужити и доцнијем историчару, блистави и складни већином чисто уметнички лиризам, који није никада прозаичан и профан – све су то особине које документују један озбиљан приповедачки таленат".

Приликом исте ове посете мојим родитељима Вељко ми се захвалио на мом приказу у *Вољи,* и рекао ми је између осталога:

> „Чим сам прочитао Ваш приказ, осетио сам да сте млади, али нисам мислио да сте још тако млади. Приказ је написан са великим разумевањем и нико неће претпоставити да га је писао младић Ваших година".

Моја преписка са Вељком започела је још 1955. године. У свом првом писму, датираном у Београду 9. XI 1955, Вељко се између осталога жалио на наше неповољне књижевне прилике, споменуо „како српски Сатурн ждере своју рођену децу" и цитирао песимистичке речи старога историчара Димитрија Руварца, који му је рекао: „Будови смо ми, синко, и нема нама лека! И треба да нас нестане када смо такви!" Вељко се са овом тешком осудом није сложио: „Но, ја нећу да тај несрећни, отровани народ нестане, ја му желим да прездрави, да се ослободи тог злодуха који му се у дух уврежио".

Као кустос Војвођанског музеја и секретар Друштва пријатеља музеја организовао сам у Новом Саду и у другим градовима Војводине низ предавања са дискусијама и књижевних вечери, посвећених јубилејима наших истакнутих књижевника. Такво једно књижевно вече планирали смо у Вељкову част поводом 75-годишњице рођења у његовом родном граду Сомбору. Исто тако послао сам Вељку и копију мога есеја о његовој управо изашлој новој збирци песама *Невидљив извор* (у издању Матице српске). Надао сам се да ће се Вељко обрадовати овим нашим плановима и признањима. Међутим, на наше разочарање, он ми је одговорио овим песимистичким писмом:

„Драги Докторе, ево враћам Вам рукопис, одмах пошто сам га прочитао, захвално, што толико пажње и разумевања посвећујете мојим стихованим ишчадијама, како би наши дедови рекли. И Ви наглашавате ту „родољубиву" ноту, као да њоме треба извинити оно друго у тој, ваљда, надри-поезији. Патриотски поет и војвођански приповедач, још тачније: кулачки новелист; тако је рекао један ђак Милоша Ђурића. Ипак, чини се, понеко мора прво да умре да би се запазило баш оно што је урадио.

Него, молим Вас, немојте ме криво схватити, не замерам ја ништа, напротив, понављам, захваљујем Вам, уопште, на пажњи; него, тако...

А што се тиче „вечера В. П." у Сомбору, богами, ја Вам то не препоручујем. Ако хоћете да Вас саслуша сомборска омладина, говорите о Давичу, о Попи, о Шинку итд. Неће бити за мене места ни на сомборском гробљу, као што сам раније мислио, негде у сенци запуштене Лазине крстаче... Већ сам изменио опоруку: земља је земља где била, а најбољи би био крематоријум, пепео у ветар!

Онај чланак су ми унаказили [о Петефију], иначе је из 1938. г. Уз њега беше и она његова „Világszabadság" у слободном преводу. Изаћи ће у идућој књизи онако као што је написано. — И ја бих могао нешто послати у Зрењанин, ако затраже.

И ја чекам пролеће па да скокнем (!) до Н. Сада и Карловаца. Јавићу Вам то.

Много поздрава Рајку и целоме музеју од Вашег старог пријатеља — *В. Петровића.*"

Вељков негативан одговор растужио је не само мене и моје колеге, него и Рајка Николића, директора Војвођанског музеја, коме се допала наша намера да баш у Вељковом Сомбору обележимо његов јубилеј. Али, његово одбијање није имало за последицу да одустанемо од нашега плана. Ја сам у томе смислу — и у име управе Друштва пријатеља музеја — поново писао Вељку и позвао га да лично присуствује планираном књижевном вечеру. Али, он ми је одговорио:

„Драги Докторе, захваљујем Вам на љубазном писму, а поново Вам захваљујем на свесрдном заузимању за та моја несрећна, поетска, ишчадија. Што више времена пролази па ми пружа прилике да добро промислим о свему томе, све више долазим до уверења: да се одрекнете те своје намере! Дижите руке од скретања пажње на литературу која је дискриминована; њој сиротој, нећете помоћи а себи ћете шкодити.

Међутим, мени је доста што знам да, упркос прећуткивању и омаловажавању, има читалаца и образованих и истанчаних као Ви, а и простосрдачних, који још увек радо прелиставају моје књиге. За њих, ако ме

здравље послужи, радићу и даље, бар нешто рукописа — ако их опет какав рат не разведе или нечија зла воља не баци у пећ — да им оставим.

Била су два симпатична младића — Драшковић и Ризванбеговић — из Зрењанина код мене, па видим да Вас поштују. Но, читајући један број *Војводине* коју су ми оставили на углед, не знам да ли мој прилог неће бити „бела врана", и због ауторове косе, и због речи које су употребљаване с респектом према мојој покојној мајци, Вуку и Његошу?

Да ли ћемо налето у Рогашку? Не знам. Искуство ме гони да би требало, напротив, зими бежати из ове луде ветрометине, некуда на југ. Ми сваке зиме болујемо од како оно 1911. г. прећосмо овамо, опет, овде ми је „гнијездо".

Много Вас поздравља (и Рајка) Ваш стари *В. Петровић*".

Од једног Вељковог пријатеља (чијег се имена више не сећам) дознали смо да се он још колебао да ли да се можда ипак одазове нашем поновљеном позиву. Зато смо се усудили да још једанпут покушамо. Али, на нашу велику жалост, ни овај наш последњи покушај није успео. Вељко ми је одговорио:

„Драги Докторе, жалим што Ви никако не схватате баш озбиљно, оно, што Вам сваки пут пишем: — ја не желим да се за мене лично, па ни за мој, да ли да кажем, злосрећни, књижевни рад заузимате толико, бар не с мојим одобрењем и с мојим учешћем. Молим Вас, не наглашавајте тим „Вашим" Сомборцима (јер моји су већином у гробљу)... да ћу и ја, с мишљу и персоном се показати и говорити. Понављам, већ по који пут, свима Вама који предузимате такве вечери захвалан сам неизмерно, а уз то сам и дубоко дирнут, чак, ако околности буду згодне, дошао бих и сам у Сомбор, да се с Вама тамо видим и пријатељски разговарам; јер ћу и иначе ускоро морати онамо: да походим свог јединог брата и да положим коју ружу на Мајчин и на Очев гроб. Успут, и Лазиној сени да се поклоним. Али, онаквој вечери не могу присуствовати, опростите.

Др Страхињу ћу веома радо дочекати, нарочито у свом скромном стану, само га молим да ми унапред јави час доласка.

Немојте ми све оно у зло уписати, — штите шта се све и како пише, и разумите!

Срдачно Вас поздравља Ваш *В. Петровић*."

Проф. др Страхиња Костић посетио је Вељка ради детаљнијих података о превођењу његових песама и приповедака на стране језике. О тој теми Костић је писао у три наврата: први пут *В. Петровић, посредник између наше и страних књижевности (Трибина,* Нови Сад 9. II 1964); други пут *В. Петровић, посредник међу литературама (Дневник,* Нови Сад 16. II 1984), и трећи пут *V. Petrović zwischen den Literaturen des deutschen und serbokroatischen Sprachbereiches (Festschrift für Wolfgang Gesemann,* München 1986). Сва три пута С. Костић је писао о Вељку са великим разумевањем и послао му своје чланке, са којима је он био изванредно задовољан.

У једном свом писму ја сам се, између осталога, пожалио Вељку на неправде које су ми неки чинили и навео сам неколико конкретних примера. Вељко ми је одговорио овим лепим писмом:

„Драги Докторе, одговарам Вам зато тако хитно, јер ме је дирнула једна шаљиво-меланхолична примедба при крају Вашег цењеног писма: „и историчар и књижевник, ни историчар ни књижевник, чардак ни на небу

ни на земљи"... Тешите се — а јадна је таква утеха! — да нисте сами такве судбине. Било нас је и биће, особито у овом нашем друштву рајетински јетких нарави, који ако гудимо на више жица а не само на једној слепачкој струни, — нисмо ни једно ни друго ни треће. Тако, кад сам био изасланик Министра просвете на Tieri del libro у Фиренци 1925. г., у нашем изложбеном каталогу од Св. Матића о југословенској књижевности нисам био ни међу песницима, ни међу приповедачима, нигде. А представљали ме из посланства, чак и Виторију Емануелу, као поету и новелиста, па то писало и на мојој карти и у новинама. Можете мислити шта су Талијани и остали — биле масе нација са својим публикацијама — мислили: тај или је хохштаплер или је неко звонцкало које шкраба оде принчевима и великашима, али га „они прави" не признају.

Иначе, хвала Вам што сте ме опоменули за ту емисију у Сарајеву. Мало је рано, ја је, вероватно, нећу слушати, али ћу поручити Костићу, можда ће он. — Др Страхињу ћу у сваки час радо дочекати, и све што могу рећи ћу му. Али, мало сам ја познат у свету, не треба да се обмањујемо. Моје ствари нису наши никад ни препоручивали, нити преводиоце ангажовали за њих. Чудим се да је и толико превођено. Жао ми је што је, слушао сам, нешто и превођено и писано и у старој и у новој Русији — Сибе ми причао кад се оданде вратио, па и други — и у Пољској, а ја то нисам ни видео нити ишта позитивно знам о томе. (Кажу нека Пољкиња читав чланак објавила пре рата...) На свему хвала, желећи Вам само добра, понајпре здравља и добре воље. — Ваш *В. Петровић*".

Емисија на Радио-Телевизији Сарајево била је посвећена Вељку и том приликом је прочитан мој есеј *Вељко Петровић и Босна*. Састављач библиографије Вељкових радова Милан П. Костић слушао је ту емисију и обавестио о томе Вељка. У мом есеју евоцирао сам његову плодну активност као сарадника и члана редакције *Српске ријечи* у Сарајеву (1909—1911) и приказао његове песме с босанском тематиком. Мој есеј објављен је у сарајевском *Одјеку* (бр. 18. за 1957). Међутим, са том емисијом догодила се једна случајна омашка, која је Вељка наљутила. У свом писму од 25. III 1957, он ми се између осталога пожалио:

„И овом приликом хвала на пажњи и труду — иако, видите, шта су те Сарајлије начиниле од нас обојице. Ставили Вашу ствар у време емисије за гимнастику, за децу и војне маршеве, и то у недељу кад се свет излежава, јер се као у суботу био разбашкарио. Није ме, верујте, толико жао ове маторе главе колико Вас, с толико младићског жара и енергије".

У једном свом писму био сам тако слободан да Вељку изразим молбу — и која није била само моја него и других његових поштовалаца — да он неке своје интересантне чланке детаљније разради у облику есеја и студије; навео сам одмах и проблеме које је он мајсторски поставио и зналачки наговестио нова решења. У свом писму од 8. IV 1957. Вељко ми је овако одговорио:

„А што жалите и мени пребацујете што не разрађујем оне своје чланке — имате право што ми замерате, али свему је већ касно. Ја никад нисам био борбен, т.ј. био сам дете мојих многих тетака и гадљив. Кад видим да се не прима, или чак са зловољом прима, оно што ја поштено урадим, ја се повучем. Па, сад, ко се мења пред умирање? Уосталом, главно је да је чело остало чисто, иако сам газио балканском блатњавом џадом, а не аутострадом негде на западу".

Исто писмо Вељко завршава овим својим пријатељским саветом:

„Него (бар саветовати умем!) окрените главу од интрига и мизерија белоградско-новосадских, загњурите се у своје студије, радите, верујући да ће увек бити и часних људи и таквих који имају дара за пријатељство. Тих је мало, ти не галаме, њих треба тражити (срцем) и кад се нађу чувати".

Поводом Вељковог 75. рођендана написао сам пригодан чланак, објавио га у *Панчевцу* и послао тај број Вељку, претпостављајући да он вероватно не добија тај војвођански лист, који је имао велику традицију. Вељко ми се захвалио посебним писмом (4. VI 1957), у коме ми је писао између осталога:

„Много Вам захваљујем на свему, и на љубазном писму које ме је дирнуло (...) и на чланку у *Панчевцу*. Тај *Панчевац* ме обвезује уопште, не само својим часним именом који потсећа на почетке напредне борбе у нас, већ и притицањем у помоћ мени кад сам неправедно нападнут био (од оног скроз рђавог Велизара Нинчића, ког би требало писати с малим словом...) или, као сада, прећуткиван".

У свом чланку алудирао сам на овај памфлет Велизара Нинчића, брата некадашњег радикалског министра Момчила Нинчића. Иако га нисам именовао, алузија је била јасна и тадашња читалачка публика је одмах погодила на кога се односила моја алузија.

У истом писму Вељко се осврнуо и на казивање Ђорђа Сп. Радојичића, тадашњег професора Филозофског факултета у Новом Саду. Између осталога Вељко ми је писао:

„Јуче ме је походио Ђока Радојичић (...) Донео ми много својих сепарата. Па и он — мој велики пријатељ — подлегао „новосадском трачу": да сам се „посрбијанчио" па не волим Војводину, „пљунуо сам у гњиздо". То увек разносе неки војвођански списатељи (...) да им не бих сметао; или ме хвале да сам лепог узраста и лика, кобајаге неки женождер, само да би могли да ме као радника прећуте, а из моје градине да стално краду!"

Овако постављајући проблем, Вељко је алудирао на оне „војвођанске списатеље" који су му замерили када је у свом чланку *Матица српска (пред њену овогодишњу скупштину)*, објављеном у београдској *Политици* (29. IX 1930), предложио да се Матица премести у Београд са овим образложењем:

„Из реченога излази да је у тренутку ослобођења и уједињења и Матица морала да крене ка данашњем средишту нашег народа, то јест ка најбољим условима за њен процват, онамо где ће имати на располагању најбоље духовне и техничке снаге, највише материјалних средстава за извршење свог проширеног, савременог књижевног и просветилачког програма, који ће обухватити границе наше велике отаџбине. А то значи да је Матицу српску (тако су је назвали, а не Матицом сремском, бачком, шумадијском, ни славонском), према замисли оснивача и њених главних подржавалаца са средине прошлога века, требало преселити у Београд већ с прве њене послератне скупштине да се нису имали нарочити разлози против тога".

Овај Вељков чланак у *Политици* изазвао је разумљиво негодовање и оштра реаговања не само у војвођанској штампи, него и даље, широм Југославије. Од ових критичких коментара несумњиво најзначајнији је био полемички чланак књижевника Милана Ћурчина *Где је место Матици српској,* објављен у загребачкој *Новој Европи* (16. XII 1930). Ту Ћурчин овако поставља проблем:

> „Али оно што је најгоре код свега овога, то је да су они који овако пишу и раде Војвођани. Они приређују неке састанке у Београду, на којима говоре и закључују да Матицу српску треба преселити у Београд. Тужна Војводино, шта си дочекала! (...) Данас је вероватно један од главних узрока, а свакако узрок који кризу чини акутном, баш ово држање Војвођана у Београду са њиховом апсурдном и неродољубивом идејом и тезом о пресељавању Матице у Београд".

На крају свога чланка у *Новој Европи* Милан Ћурчин поставља пред јавност ово конкретно питање:

> „... ко верује да би неко успео да – данас! – организацију Матице српске „учини заиста општом", југословенском, пошто би је претходно извадио из њена лежаја и пресадио је у Београд? Све и да не постоје толики важни разлози, да би Матицу требало створити, баш ради југословенства, у северним крајевима наше домовине – кад она не би тамо већ постојала од сто година".

Вељко није био једини од истакнутих књижевника који је покушавао да покрене питање преноса Матице у Београд. Вељку се одмах придружио и Милан Кашанин, који је још упорнији у критици Матичиног рада – „диже галаму и тражи нове људе, ширих погледа и европске културе"!

Ћурчинов чланак био је врло запажен, прештампаван и коментарисан у тадашњој штампи. Ни Вељко, ни Кашанин нису ни покушали да одговоре на његову критику. Од посебног је значаја да Вељко ни касније, као председник Матице (1953–1956), није више покретао питање њеног преноса у Београд. И сам је дошао до уверења да је Матици место једино у Новом Саду као главном граду Војводине, и да ту треба да остане и користи народу из чије је средине поникла.

Стојан Вујичић, управник Српске црквено-уметничке и научне збирке у Сентандреји, обратио се на мене (крајем јуна 1957) с молбом да му помогнем да дође у контакт са Вељком у вези његовог живота и рада у Пешти (1906), када је заједно са Јурјем Гашпарцем (потоњим уредником загребачког *Покрета,* органа Хрватско-српске коалиције) уређивао часопис *Croatia*, као редактор културне рубрике. Вујичићу није био довољан текст Милана П. Костића *В. Петровић, новинар – публициста,* објављен као поговор Вељковој књизи *Времена и догађаји* (Нови Сад 1954), па ме је молио да пишем Вељку о тој ствари. Вељко ми је одговорио 6. VII 1957. између осталога:

> „Хвала на писму; баш сте млади, па се загрејете! Али, то би значило да све оставим и пишем мемоаре за Вујичића. Боље да састави питања а ја да одговорим укратко".

Неколико дана доцније (10. VII 1957) Вељко ми је поново писао о истој ствари:

„Ево, шаљем Вам препис чланка о Петефију који сте тражили. Иначе, на карти сам Вам рекао да ћу тешко моћи одговорити на сва она питања која сте ми поставили, за хатар оног нашег Вујичића у Пешти. Рекао сам Вам: нека он, ако хоће, мени упути један што веле rogatoir, па ћу ја већ укратко, колико могу, одговарати".

Ја сам о овој Вељковој поруци одмах обавестио Вујичића, који је ступио у директан контакт са Вељком и добио од њега тражени одговор.

Ја сам послао Вељку своје нове радове: *Лаза Костић о Омладинском покрету* (сепарат из *Стварања*), *Бранко Радичевић и Светозар Милетић* (сепарат из *Руковети*) и *Проблематика Љубљанског југословенског програма 1870. код Срба и Хрвата* (сепарат из *Згодовинског часописа*). У писму од 10. VII 1957. Вељко ми је писао: „Хвала Вам на сепаратима. Све радо читам што Ви саставите, и често и научим штошта. С нечим се, ипак, не могу да сложим..." Тако, Вељко се није сложио с мојом критиком Пашићеве националистичке, антијугословенске политике, па ми је између осталога писао:

„Пашић? Пашићева је грешка што се није усудио — да не би пао с власти и лишио своју тевабију рахат живота! — да устане јавно против наше луде политике, већ знајући да је луда и кобна за Србију, врдајући спроводи је. И још више разјарује стеклише, ватиканце, франковце у југословенској кожи. А и мени се отвориле очи, проклете очи као у старца Вујадина! Боље да ћутим — јер сви смо криви".

Једно од најдуховитијих Вељкових писама, мени упућених, свакако је ово, у коме је евоцирао сећања на свој боравак у Сремској Митровици далеке 1907. године:

„Драги Докторе, баш ми је драго било читати Ваше пријатељско, вазда вибрантно писање. Него, mein Gott, што рече Вук, човек стварно постаје „неко", само ако подуже живи, и многа чуда и многе, заиста заслужне, људе преживи!

Митровица — *Слобода* — Душан Поповић — др Мојић, „паор из Бингуле" и гђа Мара, „моја Мара, моја Мара, фина Ћурчинска, из Панчева": ... — то су све Мојићеве речи, тог изванредно честитог и доброг човека, даровитог дијагностичара, и правог правцатог сремског Ћулара!

Госпођа Мара је била заиста и рођена фина и „фино" васпитана, — куд је залутала у ону пусту, изпијану средину!

Моја је улога тамо била ништавна, 2—3 броја *Слободе* и *Српске мисли*, нешто самосталског мувања, мало нешто стихова и прозе, нешто више „у луфт" курисања, такмичења, сасвим лудог, на вином натопљеној арени „Зеленог дрвета", „Ковача" и „Српског дома". Једино што је, ваљда, и при том, душа сазревала, па да није било београдске емиграције и европског рата, можда би се и нешто више и вредније урадило.

Е, баш сте најиван! Зар мислите да ћу ја икад сести и скицирати своје доживљаје? Него кад се нађемо, на миру (ускоро ћу у Н.С., имам ауто, дали ми другови из Извршног већа Н.Р.С., алал им вера, само се бојим да је то пред моју главу, што народ каже, кад вечити шворцер добије

на лозу па одмах заковрне!). Па Ви бележите; али, поштено да не бих морао Вама се после у сну јављати и исправљати.

Све Ваше много поздравља Ваш стари *В. Петровић.*"

У овом писму Вељко спомиње др Милоша Мојића, угледног митровачког лекара, и његову супругу Мару, рођену сестру Милана Ћурчина и моје мајке Славке, затим др Душана Поповића, митровачког адвоката, народног посланика Српске самосталне странке у Хрватском сабору, делегата у Угарском парламенту и једнога од првака Хрватско-српске коалиције. Док је Д. Поповић био издавач недељног листа *Слобода,* органа коалиције за Срем, дотле је Вељко био уредник. Истовремено био је и сарадник самосталског листа *Српска мисао*, који је у Сремским Карловцима (1906—1908) уређивао и издавао др Стеван Симеоновић-Чокић, првак тамошњих самосталаца. Иако сâм Вељко у овом писму о овој својој сарадњи говори с извесном иронијом и шалом, она је била значајна, јер је већ ту стекао потребно публицистичко искуство, које ће доцније доћи до пунога изражаја као сарадника и члана редакције *Српске ријечи* у Сарајеву (1909—1911).

Као секретар Друштва пријатеља музеја обратио сам се Вељку да на комеморативној седници као најпозванији говори о сликару Паји Јовановићу. На нашу велику жалост, Вељко се није одазвао позиву. У овом писму од 7. II 1958. Вељко је овако образложио свој негативан одговор:

„Драги пријатељу, нашао сам само остатке једне давнашње бележнице, па рекох, баш да Кости на тој хартији, од 30 година пишем.

Да одмах одговорим на позив: да Вам нешто говорим о пок. Чика-Паји? Хвала на поверењу, али ја бих радије о нечем другом. Знате, и ону „беседу" сам морао, донекле, панегирички, читаћете у *Гласнику САН-а,* па бих и сад морао Вама тамо опет и тако а и критички. Мучно је то, да видите; јер ја ценим, више друштвено, историјски и као високе појаве наше националне културе, ту нашу велику Двојицу, чика Уроша и Пају. Као сликари, у ужем смислу, они мене баш много не задовољавају. Мене много више одушевљавају: и Арса и Данил и Симић и Ђура, па чак и Тодоровић, да о Крстићу и не говорим. Али, ипак, још ћу размислити, ако смислим форму која се не би схватила непијететном а, опет, с јасним истицањем свега позитивног у Пајином делу, — уосталом, кажем, видећу па ћу Вам ускоро јавити.

Овог часа донели ми сарајевски *Израз* с мојим чланком о Марку Миљанову, сад још треба да изађе о Недићу у *Дубровнику*, а неколико као: *Лично сећање на Госпара Ива Војновића, О нашем хумору,* о *Толстоју,* о *Достојевском,* о *Хамлету* и *дон-Кихоту, О песничкој просодији* итд., још нису сви прегледани ни довршени за штампу. Пишем Вам о том јер Ви волите такве ствари, а и ако умрем у међувремену да знате, Роћа-Костић и Ви, шта ћете наћи поред осталог. Ваљда ће ти састави имати више цене после моје смрти. У исти тренутак, јављају ми да је енглески авион с футбалерима пао код Минхена. Страшно. Свакидан нешто што ме потресе. Тако некидан оно да се спремају експедиције, с оружјем и челичним мрежама, да ухвате Јетија несрећног на Хималајима, жива-мртва! Видесте ли хуманог човека?

До виђења на пролеће, у Новом Саду. Био сам у Вашој дедовини, Панчеву, већ двапут. Das macht melancholisch! Све Вам добро жели Ваш *В. П.*"

Пошто је Вељко одбио да говори о Паји Јовановићу, обратили смо се у истој ствари др Миодрагу Коларићу, научном саветнику Народног музеја у Београду, који нам се одазвао.

С обзиром да је Вељко одбио да лично присуствује планираном књижевном вечеру поводом његове 75-годишњице, покушали смо да приредимо једно рецитативно вече, на којем ће глумци Српског народног позоришта у Новом Саду рецитовати његове песме. У име управе Друштва пријатеља музеја обратио сам се Вељку да нам он сâм, као најпозванији, предложи које би се његове песме рецитовале на том књижевном вечеру. Вељко ми је одговорио овим интересантним писмом:

„Драги Докторе, пошто очекујете хитан одговор, нисам стигао да озбиљније, сретсређеније размислим о Вашем питању: Шта би се од мојих ствари дало од глумаца успешно изрецитовати (у облику неког дијалога?).

Све ми се чини да без извесне прераде, без „редиговања", „режирања" то не иде. А ко ће се тога моћи примити, и то добро, некако верно? Међу причама има доста таквих које су „драматичне", али, како их удесити за усмени приказ публици? Не знам. Милтон је „могућан", само, да ли је разумљив данашњем свету, да ли је довољно ефектан?

Е, (ако се не заносим!) да сте ме пре (бар) месец дана известили. Можда бих покушао да изведем своју давнашњу скицу, поему у драмском облику о Арсенију кад се трагично ломи: да ли да поведе народ преко по договору с Аустријом: Он и Пиколомини, он и онај Србин аустријски официр који га оружјем натера да пође, и, трећи део, он и Исајије Ђаковић — на обалама Саве и Дунава; Он се удара у главу, кука у кошави: куд водим овај несрећан народ? У пропаст! А Исајија га теши... а свуда путем од Подгорице и Пећи лешине, људи, жена, деце, коња и стоке... То морам срочити, пре но што умрем, дужан сам том свом лудом и незахвалном роду. Ко ће за његове старе муке срца имати кад ја очи склопим — а то ће бити скоро. Али, ето, ни до краја не бих стигао! Све Ваше и Вас срдачно поздравља Ваш *В. П.*"

На жалост, Вељко није доспео да нађе толико слободног времена да би нам помогао да остваримо овај наш план, а без његове драгоцене сарадње ми се нисмо усудили да сами покушамо.

Исте године довршио сам своју студију о грофу Ђорђу Бранковићу, „последњем српском деспоту", и објавио сам је у часопису *Сусрети* (број 5 за 1958). У свом писму од 23. III 1958. Вељко ми је писао између осталога:

„Ви сте ту приказали трагичну фигуру нашег несрећног, последњег Деспота, позитивно и саучесно, као што га и ја гледам, осећам и знам. Ја сам чак, онако овлаш, младићски, опевао њега у песми *Сан Д... В...*, коју је пок. Иса Бајић компоновао као високу рецитацију, за хор, и чије ми је ноте, баш неки дан, Ст. Вујичић у препису послао из Пеште, па их видех први пут, уопште, у животу".

У овом писму Вељку се поткрала једна случајна омашка: у мојој споменутој студији расправљао сам о Вељковој песми *Сан деспота Ђурђа у Хебу*, у којој је он песнички евоцирао трагични лик ове маркантне историјске личности. Песма је написана одмах иза Првог балканског рата (1912), када су удружени балкански народи својим сопственим снагама ослободили велики део балканских земаља из турског ропства. Под непо-

средним утиском тих великих историјских догађаја Вељко је дошао на срећну мисао да евоцира лик „хебског сужња", где кроз сан дозива старе српске ратнике и јунаке, исповеда им се да је дуго трунуо у тами, у коју га је бацила „груба неман" (Аустрија), али да никада, ни у најтежим данима свога заточења, није клонуо духом, није очајавао:

Патио сам, плако, ал' сам имо вере
у народ, у себе, у слободу жарку;
научио клети, страшно и без мере,
оно што ми и њу хулише ко варку.

И гле, сину сунце под тамничким сводом,
Погружени робе, у бојни ред стани!
Зажди, крви стара, снагом и слободом
подмлађено срце, мутно око плани!

Стари деспот верује да ће и он још моћи да се бори као војник, да гине и да „животом својим истину искупи". И када је, као некада, командовао „Напред!" – он скочи „сред мртве тишине", и „потмуло древни одјекнуше ступи". Након буђења:

Догорела свећа затрепта и трну,
густа паде поноћ, а Деспот се сруши.
Мрак и пустош свуда у његовој души.
Он зајеца горко, у ноћ, пусту, црну...

Ова Вељкова песма оставила је дубок утисак, нарочито у Војводини, која је баш тада проживљавала тешке дане, борећи се против све безобзирнијег националног угњетавања од стране реакционарног режима грофа Иштвана Тисе. Као што је већ речено, за ту песму компоновао је неку врсту ораторија истакнути композитор Иса Бајић, тада наставник музике у Српској гимназији у Новом Саду, и приказао га је с ђачким хором на светосавској беседи 1913. С обзиром да је име Вељка Петровића као аутора многих борбених родољубивих песама већ било на индексу у Угарској (он је од 1912. живео стално у Београду и примио српско држављанство), то је на програму светосавске беседе, уместо његовог имена, управа Новосадске гимназије ставила само три звездице. Према казивањима савременика који су присуствовали беседи, Бајићев ораториј оставио је на публику, која је те године у изузетно великом броју дошла на беседу, дубок утисак, а омладина је била одушевљена и бурно поздравила извођаче. Српска студентска омладина у Пешти, окупљена око академске дружине Кола младих Срба, намеравала је да прикаже исти Бајићев ораториј на светосавској забави у Пешти, али до тога није дошло, јер се дознало ко је аутор текста.

У мојој студији о грофу Ђорђу Бранковићу, објављеној у *Сусретима*, додирнуо сам и сукоб између њега и тадашњег српског патријарха Арсенија III Црнојевића, који се није заузимао за ослобођење „хебског сужња", иако је у неколико махова био за то замољен. Док сам ја у оцени тога сукоба био на страни прогоњеног и заточеног Ђорђа Бранковића – дотле је Вељко у писму од 23. III 1958. покушавао да брани патријарха Арсенија и његове наследнике:

„Ја се ни у овом Вашем спису не слажем с Вама због тога што гледате на прошле ствари с данашњег становишта — па, чак, изричете моралне и патриотске осуде. Али, сваки на свој начин посматра ликове и догађаје у прошлости. Дуга је то тема — ако се нађемо говорићемо о њој подуже. И то је већ трагично: супротстављање Арсенија и Ђурђа „II"! Па жигосање свих тих наших архијереја, од старог Патрика, преко Лазиног Вићентија (читајте Милутина Јакшића!) до несрећног и најнесрећнијег Германа, који „није био блажен" (речи Теофанове)!"

Одговарајући на ово писмо, обавестио сам Вељка да у мојим историјским студијама нема „жигосања свих тих архијереја", да сам увек разликовао родољубиве архијереје од оних неродољубивих, и послао сам му своју монографију о Милутину Јакшићу (објављену у Новом Саду 1939), у којој сам, између осталога, одао признање Јакшићу што је узео у одбрану историјски лик митрополита Вићентија Јовановића од Лазе Костића, који је у својој драми о Пери Сегединцу бацио ружну светлост на његов трагични лик. Патријарха Германа Анђелића жигосао је Васа Стајић у својој монографији о Светозару Милетићу много теже и оштрије. Вељко ми није одмах одговорио на моје писмо, али ми је приликом нашег првог виђења признао да у овим мојим студијама има „доста истине".

У нашој преписци са Вељком колега Страхиња Костић и ја смо у два наврата додирнули и питање превођења његових дела на стране језике. У писму од 8. IV 1958. Вељко ми је писао:

„Уопште, јадно је превођење мојих списа! Није то никад нико ником препоручивао, нити је ико давао какву анализу, ни садржајну, ни уметничку, ни језичку, ни о песмама, ни о приповеткама. Шта да се лажемо! Што да сад силом наводимо нешто што не одговара? Ако ти списи озбиљно нешто вреде, а сигурно да су српској литератури нешто придонели, онда то треба прво накнадити, тј. утврдити: где је њихов приоритет и где је њихова особеност! Дотле ћемо остати на појединим читаоцима који их воле и памте, а и то је нешто; само тих ће бити временом све мање, док ваљда после моје смрти не наступи нека „рехабилитација".

Вељко је био незадовољан дотадашњим приказивачима и интерпретаторима његових дела — иако је међу њима било истакнутих књижевних критичара и литерарних историчара — и овако је формулисао свој став:

„Видите, Ви морате од мене да тражите избор одломака, стихова и прозе. Да се није „службено" стало на оно нешто у читанкама и у Богдановој антологији, Ви би имали књижевних критичара и историчара који знају моје дело и који би Вам могли саветовати. Него, од те врсте интелектуалаца нико, такорећи, не зна о том делу ништа, а ја, вала, нећу да то чиним".

Иако Вељко није желео никакво обележавање његове 75-годишњице, до тога је ипак дошло. Савет за културу НОС у Зрењанину планирао је да у дворани Народног позоришта приреди посебно књижевно вече у његову част и да у оквиру тога прикаже његову поему *Гуслар код Милтона*. Обавештен о томе плану, Вељко ми је 23. III 1959. писао између осталога:

„У погледу Зрењанина и Милтона, бојим се, неће имати ефекта. То је „Kammermusik" (...). Кад бих био момак да за наше „Бечкеречане" (они су

увек тако пажљиво слушали наша излагања која нису увек била вешта) направио бих нешто ново и привлачно".

Поред званичног позива Савета за културу, и ми учесници покушали смо да замолимо Вељка да наше књижевно вече одликује својим личним присуством. Међутим, Вељко нам је 8. IV 1958. одговорио:

„Разумите, ја нећу да присуствујем кад се о мени говори. Не кажем да не бих одржао какво предавање, или да не бих, међу пријатељима и књижевним људима и љубитељима, одговарао на извесна питања из књижевног, уметничког живота, па и из јавног, само да су озбиљно постављена, а не ради неких личних пикантерија о неприсутнима или покојницима".

Планирано књижевно вече одржано је у Зрењанину 29. IV 1958. Велика позоришна дворана била је препуна у тој мери да су многи стајали у ходнику. Сам Вељко није присуствовао, али је упутио лепо писмо, које је прочитано и поздрављено аплаузом. О Вељку као песнику и приповедачу говорио је Божидар Ковачевић, директор Архива САНУ, о преводима Вељкових дела на стране језике Страхиња Костић, а о Вељку као есејисти и књижевном и културном историчару говорио сам ја. Према признању самих присутних, ово књижевно вече било је — „велики културни догађај". Сутрадан сам Вељка обавестио о појединостима.

Имао сам у плану да прерадим и допуним своју раније објављену студију *Петар Кочић и његови први критичари*, па сам се обратио Вељку с молбом да ми дозволи да завирим у Кочићева писма, уколико их је сачувао и ако су му при руци. У свом писму од 1. III 1959. Вељко ми је одговорио између осталога:

„... још се, заиста, сачувало неко писмо од Кочића. О њему су сазнали у Сарајеву, па га директор Градског музеја — Одељење књижевности — директно тражио овде пре неки дан (...) Тешко ми је да га сада тражим, а још теже да се од тих ствари одвоје моји најближи".

У истом писму Вељко ме запитао: „Чујем да је Отац објавио чланак о Лази Костићу. Где? Много ме занима". Чланак је под насловом *Лаза Костић у Црној Гори* објављен у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор* (књига XXV, свеска 1—2, 1959). Мој отац је одмах послао сепарат Вељку, који му се захвалио срдачним писмом и похвалио објављени рад.

Своје опширно писмо од 1. VII 1959. Вељко је завршио овим пријатељским саветом:

„Најзад, главно је: чувајте здравље! Радити се може само кад је човек мање-више у кондицији, — а рад је једини лек против стално отровне атмосфере у нашем културном животу; наши Олимпи, Парнаси, Хеликони и т.д. не мире на ловор и мирту већ на арсеник, као у јамама за живу и олово".

Када сам, на основу реферата тројице академика, Грге Новака, Васе Богданова и Петра Поповића, изабран за професора историје југословенских народа на Филозофском факултету у Задру, Вељко ми је 13. XII 1960. честитао овим речима:

Драги Пријатељу,
Честитам на избору, и желим да се у пуном здрављу и задовољно посветите омиљеним студијама.
Нека Вашима и Вама сретно почне Нова година!
Ваш *В. Петровић*

Имајући у виду да је о Лази Костићу као песнику и драматичару већ много писано, а о њему као политичару сасвим мало и недовољно, потрудио сам се да проучим и обрадим и његову политичку и публицистичку активност. Своју расправу *Политички лик Лазе Костића* (сепарат из *Зборника Матице српске за друштвене науке*, књ. 30, 1962) послао сам Вељку као једном од најбољих познавалаца и тумача Костићевог стваралаштва. Вељко ми је одговорио опширним писмом, у коме је рекао између осталога:

„Драги Професоре, много Вам хвала на посланом чланку о Л. К. Уз овај прочитао сам и онај други. Међутим, и М. Л. поодавно обећава, ваљда, монографију, а и онај Ђурићев философ Ј. Х. Ми, Срби, или – или. Кад сам ја, пре Свет. Стефановића, а и после независно од њега, – (...) почео да се буним због неправде чињене против Лазе у Београду и у Н. Саду, био сам сâм, а затим и укораван од Богдана и Скерлића. Прво је било да сам, прочитавши *„Максима"* због Српског народног позоришта –а у Сомбору, остао, с П. Коњовићем, ја у VI р. гимназије, он у II р. Препарандије, очаран од лепоте Лазине дикције, па кад наиђе Васа (Стајић) да Лазу спушта, ја се, петлић, упутих с њим у полемику. Он ме натера да потражим Костићеве песме, и, – онда завртех главом. Ни данас не примам многе његове произвољне „пурцлбауме", али, од песника задржи успеле и допадљиве стихове, а оно друго прогласи да не постоји те и не утиче на крајњи суд. Према том Л. К. стоји, једини, уз Његоша (...)

Ја сам одболовао скоро месец и по, што ме је задржало у довршавању извесних литерарних послова. Сад сам се опет засукао. Треба још нешто отети од смрти. Обећао сам *Летопису* да им сваког месеца пошаљем; (...) али се бојим досадиђу народу. Зато, морам варирати. А, ђаво ме гони да се продишпутам и с Глигорићем и с Вама (као с пријатељима с којима се не слажем у свему, с непријатељима, са диригованим мишљењима, уопште, не препирем се!).

Ви сте сад у пуној снази па зато, радите, не осврћите се на сваку критику, – то је постала гадна сорта, – прислушните само речи оних којима је до текста а не до личности и до неке „просветне политике". Стога Вам и желим здравља и добре воље у овој новој 1963-ој години, јер сам уверен да ће Ваш рад бити користан нашем оскудном народу. Вас и Ваше срдачно поздравља *В. Петровић*".

Када је Никола Петровић покушао да критикује мој научни рад (у напису *Научна историографија или тенденциозна публицистика? Зборник МС за друштвене науке*, свеска 31, 1962), ја му нисам одговорио, зато што из принципа на такве „критике" нисам никада реагирао. Међутим, Вељко, који је баш тада био председник Матице српске, и коме се ја нисам пожалио због објављивања овога текста у истом *Зборнику* чији сам дугогодишњи сарадник, писао ми је из своје иницијативе, у своме писму од 5. VIII 1963, између осталога:

„Успут речено: пред многим пријатељима осудио сам онакав тон Н. Петровића; чак, мислим, да таквој полемици, која личи на памфлет и пасквилу, није место у *Зборнику МС*."

Овај напис против мене толико је узбудио Вељка да се нашао побуђен да се у идућем писму (25. V 1964) поново врати на ову тему:

„Мени не само што се није допало онакво насртање на Вас, и уопште тај груби и мрзећи тон при расправљању историских чињеница и фактора, него ме непосредно боли, да се то пушта у зборнике (...) Све ће то пресудити идуће генерације, јер ми радимо за дужи рок, као што је и век једног народа дужи од бучног и наметљивог пропињања..."

У истом писму Вељко ми се захвалио и на мојој студији *Његош у борби за Далмацију 1848.* (сепарат из *Задарске ревије*, свеска 1, 1964):

„Много Вам хвала на сепарату о Његошу и Далмацији. Ви све више придоносите да се ликови и деловања наших великих људи што боље осветле, виде и као аманет предаду млађим нараштајима".

Као професор у Задру (1960—1969) био сам врло активан и — поред редовне наставе на Филозофском факултету — држао сам низ предавања на Народном свеучилишту, на седницама Повијесног друштва и на књижевним вечерима. Између осталога, одржао сам и предавање о теми *Родољубива и политичка поезија Вељка Петровића*. Исту ову тему разрадио сам у облику посебне студије, коју сам објавио у *Радовима Филозофског факултета* (свеска V, Задар 1964). У тој студији констатовао сам између осталога:

„У родољубивој поезији В. Петровића нема ни трага националистичким и шовинистичким тесногрудностима многих српских и хрватских песника из доба романтизма. Песник високе књижевне културе и истанчаних естетских осећања, он никада није падао у заблуде старих романтичара да преувеличава наше националне особине, с једне стране, а да подцењује и омаловажава националне особине туђих народа, с друге стране. Хуманист изнад свега, њему ништа што је људско није туђе".

У мојој студији ја сам се посебно задржао на анализи Вељкових политичких песама. Овде ћу споменути само један карактеристичан детаљ. За време Првог светског рата заведен је бели терор у целој Хабсбуршкој монархији, а нарочито у југословенским земљама и покрајинама. Председник мађарске краљевске владе гроф Иштван Тиса, поред осталих превентивних мера, наредио је строгу цензуру штампе, конфискацију и уништавање свих књига и брошура написаних у непријатељском духу према Аустро-Угарској. Међу првим књигама, које су стављене на индекс и проскрибоване, нашле су се Вељкове *Родољубиве песме*. У Градском архиву у Панчеву сачувана је пресуда мађарског краљевског суда у Великом Бечкереку (данас Зрењанину), средишту оновремене Торонталске жупаније, датирана 27. I 1915. Краљевски државни тужилац Иштван Бодо у својој оптужби захтевао је од суда пресуду којом ће се „одредити конфискација и уништавање свих примерака песама Вељка Петровића које би се нашле на територији на којој важи мађарски кривични закон..." Истовремено државни тужилац је захтевао да се против аутора *Родољубивих песама* поведе кривични поступак. Али, Мађарски краљевски суд у Бечкереку констатовао

је „да се против окривљеног лица не може повести кривични поступак јер се он налази у иностранству". Међутим, други захтев државног тужиоца суд је усвојио и донео пресуду о конфискацији свих примерака *Родољубивих песама* на територији мађарског кривичног закона, с образложењем да се у овим песмама пропагира „одцепљење Срба уз Дунав и Дрину од Аустро-Угарске и њихово присаједињење Србији..." Нарочито је инкриминисана песма *Авали,* а из ње ове карактеристичне строфе:

О, ја имам веру, да ће доћи тренут:
— запени л' се крвљу и Дунав и Дрина —
душмани ће наши поражени бленут,
кад ти груне најзад срцба из дубина.

Из утробе твоје покуљаће лава,
и до твога срца пламенова жара
усахнуће Дунав и Дрина и Сава,
стопиће се опет отацбина стара!

У образложењу пресуде о забрани и конфискацији Вељкове збирке даје се овакво тумачење цитираних стихова: „Будући да је терен око Дунава и Дрине настањен делом Србима, и да се отцепљење овога терена и његово присаједињење Србији може постићи само силом, то је јасно да цитирани стихови садрже позив који се сукобљава са тачком 3 члана 127 кривичнога закона..." Ова Вељкова песма била је оквалификована као „позив на устанак", садржавала је „злочин велеиздаје" и зато је државни тужилац тражио најтежу казну. Сва је срећа што се Вељко 1915. већ налазио изван подручја мађарског кривичног закона.

У истој студији приказао сам и касније Вељкове родољубиве и политичке песме, које су евоцирале догађаје из доба балканских ратова, првог светског рата, затим раздобља између два светска рата и, најзад, доба народноослободилачке борбе и револуције пробуђених југословенских народа.

Од ове моје студије послао сам из Задра сепарат Вељку који ми се јавио 25. II 1964. — после срећно издржане тешке операције — овим срдачним поздравом:

„Хвала на лепим речима и жељама, хвала на студиозним сепаратима, и уопште на заузимању за мој рад, за који се многи тек сад сетише, иако је пола века трајао."

У *Задарској ревији* сарађивао сам још од 1955, када сам за време годишњег одмора у Рогашкој Слатини упознао Ивана Гргића, тадашњег уредника овога часописа, који ме је позвао на сарадњу. После Гргићеве смрти редакцију је преузео проф. др Динко Форетић, чијим сам залагањем изабран за члана редакционог одбора (1965). *Задарска ревија* није имала покрајинско обележје него је постајала у све већој мери прави југословенски часопис. Од писаца изван Далмације сарађивали су: Иван Рибар, Јован Ђорђевић, Виктор Новак, Вељко Петровић, Милан Живановић, Перо Дамјановић, Васа Богданов, Јадран Ферлуга, Драгољуб Живојиновић, Андреј Митровић, Синиша Пауновић, Драгован Шепић, Алојз Шмаус, Илија Мамузић, Никола Шоп, Душан Кецмановић, Миодраг Шијаковић, Дора Пилковић, Злата Бојовић, Предраг Протић, Анђелко Вулетић, Јурај Колаковић, Владимир Божовић, и други.

Вељко се међу првима одазвао моме позиву на сарадњу: послао ми је девет песама из свога још необјављеног циклуса *Жуч и сузе (Наше доба, Не верујеш, Наше срце, Плаветнило висина, Врапци и жапци, Орах, Чуло се, Злосрећник, Гуслар)*. У пропратном писму (9. VII 1965) Вељко ми је писао између осталога:

„Журим да Вам што пре пошаљем обећане стихове. Ја немам овде прилике за препис, па Вас молим: нађите тамо неког од ваших ђака да их преточи у машинску латиницу. – Сумњам да ће ваши сарадници бити задовољни с пушљивим плодом, који се, и какав се, још дао отрести са старе, већ усахле воћке. Али, таква је и година".

Вељкове песме објавили смо на видном месту у првом наредном броју *Задарске ревије* (октобар 1965) и биле су запажене.

За време шкóлских ферија био сам у Новом Саду код мојих родитеља, па ми је Вељко овамо писао 26. VIII 1965, између осталога:

„Имам нешто да Вас питам, молећи Вас да ми одговорите, јер нисам сигуран да бих ових дана могао у Н. Сад. Ево о чему је реч: Бошко Новаковић ми јавља да је у Задру држао окупљеним професорима (славистике?) предавање о мом раду, и да је било као на програму. Међутим, ја о том нигде нисам читао, нити од икога ишта чуо. Знам да су и лане на скупу, опет неком те врсте, предавали и о живим књижевницима и „јубиларима", па и именовали исте, а да мој рад и чудна 80-годишњица није поменута. Кажу: да сваки пут неко брише такву напомену. Нека му служи на част! Е, сад, молим Вас, да ли би ми могли јавити: да ли је то заиста било на програму? И, ако можете, набавите ми тај програм".

Одговарајући Вељку, послао сам му тражени програм Семинара за стране слависте, који је држан на Филозофском факултету у Задру, где је Б. Новаковић држао предавање о њему, и напис објављен у задарском *Народном лúсту* о књижевном вечеру у Бенковцу, средишту српске Буковице, где смо о њему говорили Б. Новаковић и ја. Приликом нашег првог виђења у Београду Вељко ми се срдачно захвалио на овим обавештењима, која су га обрадовала.

У истом писму (26. VIII 1965) Вељко ми је, између осталога, са много аутокритицизма писао о себи и о својим радовима и расположењима у томе тренутку:

„Ипак, упркос свим неповољним околностима и пре и после ратова, само здравствено кад се иоле боље осећам (...) ја радим. Боли ме што ово лето није прошло „подстицајно" (што Ви тамо међу Латинима кажете) (...) Но, понешто се и нашкрабало, а од пусте жеље да се нешто каже своме роду и језику, на овом нашем дивном, нарочито за изражавање људских осећања, и за нарицања и за дискретно пригушивање страсти, вуковском језику, који јадни Срби у последње време кваре и прљају. Верујте, за љубав оно мало добрих и разумних пријатеља, за непознату својту, а не из ината".

На крају овога писма, Вељко се обратио мени са неколико топлих речи, које су ме дубоко дирнуле и које морам да цитирам с молбом да ми се не замери због нескромности:

„Ни Вама, млади мој Пријатељу, није олакшаван рад, мраз је дочекивао, у рођеној домаји, расцват Ваших дарова и преданости на винограду народњем, како би некад рекли честити Доситијевци, – ја зато и пратим, с много добре воље и с топлим завичајним саучешћем старога граничара – инвалида на штулама, Ваш рад, напоре и успоне. Зато Вам и желим од срца и телесног и духовног здравља да би издржали борбу с проклетим, расцијанским демоном „отрицанија", зависти и мржње. Дуга робовања и понижавања увек и по правилу израђају, побацују негативне нарави, с бесовима стваралачке немоћи. Али – „Schwamm darüber"! И Данте би узлетео до блештаве белине „il Paradis-a".

Знајући да је Вељко после одлежане грипе на опоравку на Хвару, позвао сам га – у договору са деканом и са колегама – да на књижевном вечеру у дворани Филозофског факултета чита своје песме, а један од нас би га представио публици и студентима. Вељко ми је писмом, са Хвара од 29. I 1966. одговорио између осталога:

„Али, сад, одговор на позив, који чини цело писмо: – о том не може бити говора; ја сам дошао овамо да се одмарам од таквих ствари. У таквим приликама ознојим се па назебем, а лекари ми баш то бране. Иначе, желео бих видети древни и садашњи Задар, као и с Вама разговарати. Него, све је против те моје жеље. Кад кренем крећем право кући; тек се „код себе" може нешто озбиљније радити. Овде само по нека реч, неки додатак се да забележити. Требало би да наставим и завршим једну нешто замашнију новелу, а бојим се нећу стићи. Наредише ми да баш у време кад бих био расположен за рад – морам шетати. А одвикнут, нажалост, од кретања то ме умори, па ми се таквом не ради".

Уредништво *Задарске ревије* послало је са закашњењем Вељку ауторски хонорар за циклус његових песама, објављен у октобарском броју 1965. Том приликом Вељко ми је 26. IV 1966. писао између осталога:

„Овог часа примих Ваше писмо које је обоје нас баш ражалостило. Та ја уопште нисам рачунао на хонорар из *Задарске ревије,* и примио бих с највећим симпатијама све на што се она уз напор – то знам – реши (...) Молим Вас, реците Вашим штованим колегама (...) чим се мало средим, послаћу им поново нешто, у знак поштовања и пријатељства".

С обзиром да је *Задарска ревија* оскудевала у приповеткама, био сам тако слободан да –у име уредништва – замолим Вељка да нам, када буде доспео, пошаље једну приповетку. Вељко је правилно разумео наше редакторске проблеме и у писму од 16. IX 1966. послао нам је једну приповетку с овим духовитим, али ироничним коментаром:

„А био сам прикупио баш стихове за Вашу *Ревију,* но Ви тражите причу. Сад, да ли ћете с овом бити задовољни, не знам. Имао сам још једну, али се говори о гуштерици, па ми се чинило: није за Вас тамо; Вама би потребна била ајкула, а тако што још нисам срео (...) Остало, већином, ситна риба пљуцкавица, и понеки шаран и сом".

Ова Вељкова приповетка, под насловом *Прича о једном сну,* објављена је у октобарском броју *Задарске ревије* (1966), али – на последњем месту!!! Главни уредник Динко Форетић био је баш тада на службеном путу, ја уопште нисам био консултован, а овај број је уредио сам на своју

руку Иван Аралица, који није стајао на југословенским позицијама и настојавао да од *Задарске ревије* направи — хрватски часопис! Велька је овај поступак с разлогом увредио и он ми је у писму од 13. XI 1966. саопштио ову своју одлуку:

„Овог часа примих *Задарску ревију* и, мада сам писао Уредништу (чини се Форетићу) да не објави ту моју ствар, ја ћу је заменити ускоро другом (која, по мени, више одговара *Задарској ревији*), Ви сте је тамо, ипак, објавили. Е, нека то буде и последња. Ја сам тиме, и иначе, желео само да учиним нешто за Вашу љубав и за успомену на драгога Гргића".

Форетића и мене је ова Вељкова одлука дубоко заболела и ми смо покушали да му објаснимо да је његово писмо, којим повлачи послату причу, стигло доцкан, када је прича у штампарији већ била преломљена и отштампана, у броју који нисмо ми урадили, него Аралица без наше сагласности.

У овом свом писму, последњем које ми је упутио, Вељко се жалио на своју болест, која ће ускоро проузроковати његову смрт. Ту ми је Вељко писао, између осталога, и о својој болести:

„Могу Вас известити: ми, „ако Бог да", стижемо на Хвар 22. XII о.г. (Већ смо и собу претплатили у хотелу) т.ј. ако моје стање прође без операције, што рентгенолог захтева, назревши чир. Али сви пријатељи — интернисти се томе противе, а и нас двоје. Ипак, дурамо — и помало радимо. Завршавам неколико састава, а *Књижевним новинама* дао сам стихова, морао сам Таси — куму, увредио се..."

Кум Таса био је Танасије Младеновић, тадашњи уредник *Књижевних новина*, који је објавио последње Вељкове песме. Као што је познато, Вељко је умро у Београду 27. VII 1967. Његова смрт ожаљена је не само од српске него и од остале југословенске јавности као велики национални губитак.

SAL ROMANUS

О јављању и узорима римског сатиричног епиграма

Гордан Маричић

Постоје писци чије је име нераскидиво везано за неки књижевни род или врсту. И обрнуто, постоје књижевни облици при чијем ћемо спомињању увек помислити на одређеног писца. У таквој асоцијативној спрези стоје сонет и Петрарка, басна и Лафонтен; у српској књижевности сатирична приповетка и Домановић. А кад је реч о нашој теми сатирични епиграм и Марцијал.

У старој Грчкој, знамо то, епиграм је у почетку био кратак натпис на статуи, споменику, храму, славолуку, на гробном камену или заветном дару. Као стиховани облик епиграм је рано привукао пажњу песника. Ипак, тек када је епиграм престао да буде само натпис на одређеном предмету, текст са уском а непосредном стварном наменом и пригодном садржином, започео је његов пуни књижевни развој. Он се претвара у кратку песму невеликог броја стихова с најразноврснијим темама; у жанр зрео већ у IV веку старе ере (Ерина, Теокрит са Хија, Платон), а у пуноме процвату у III веку старе ере, дакле у раном хеленистичком добу (Калимах и Теокрит).[1]

Премда нам је од грчких епиграматичара сачуван изузетно велик број песама, неких 3700 у такозваној *Грчкој антологији,* у том корпусу сатирични епиграм нема ни оног удела ни оне заједљиве оштрине, оне жучи и жучности какву има код Марцијала. Избија код овога једна италска и римска црта, приметна веома већ и у Плаутовим прерадама из нове атичке комедије. С разлогом се каже за Марцијалов епиграм да је у њему оличена заједљива римска духовитост, sal Romanus, немилосрднија од оне грчке, углађене и урбане, код Латина обележене као sal Atticus.

Марцијал је правог претходника имао само у Риму. Тај претходник био је Катул. Но овај је, заправо, освојио за епиграматику наслеђе архајске грчке јамбографије; а тако и право да се позива на Архилоха и Хипонакта. Али не да би тиме подсетио на формалне особине тих грчких песника. Фрагмент *at non effugies meos iambos* написао је не у јампском стиху, већ у фалекију.[2] Очигледно, Катул призива не форму, него дух јампске поезије — безобзирно шамарање омрзнуте особе.

---

[1] О развоју грчког епиграма, у скорије време објављена је и монографија: Н. А. Чистыкова, *Греческая эпиграмма VIII—III вв. до н. э.*, Ленинград, 1983.

[2] Porphyrio et *Comm. Cruquii* ad *Carm* 1, 16, 25 — frg. 3, Catulle, *Poésies,* texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, 1922, p. 98.

Појам римске заједљивости нужно је ставити, када је о Марцијалу реч, у његов и биографски и културноисторијски контекст.

Марко Валеријe родио се око 40. године нове ере у граду Билбилису, у романизованој Хиспанији. (Пошто је дошао на свет 1. марта, назван је Марцијалом.) Школовао се у родном граду и тек око 64. г. дошао у Рим, где су га прихватили земљаци — Сенека Филозоф и Лукан. Кад су они, године 65, страдали у Пизоновој завери, Марцијал је био принуђен да тражи нове заштитнике. Иако је, будући да је завршио реторску школу, могао да се бави адвокатуром, више је волео да се не запосли. Живео је као клијент богаташа, па се од њега очекивало да од раног јутра буде са својим патроном, да га прати и помаже му у његовим пословима. За то би добијао нешто новца или позив на ручак. Повремено би примао и поклоне. Но ипак, не треба одвећ озбиљно схватити Марцијалове стиховане жалопојке о сопственом сиромаштву. Он није био просјак и његови бројни заштитници су му помагали, гдекад и сасвим издашно. После 30 година проведених у Риму, пред крај живота се вратио у Билбилис, где је око 104. г. и умро.

Дакле, sal Romanus епиграматичара Марцијала добрим је делом црта изоштрена уклапањем у римску литерарну традицију; у овој, на грчким узорима развијеној традицији учени је ретор Квинтилијан означио појаву сатире као једину сасвим римску црту. А Марцијал је здружио римско предање стиховне сатире и хеленистичко предање епиграма, прожевши ово друго заједљивим сатиричарским духом римских писаца.

До овога прожимања као да није дошло у једноме скоку. У предговору I књизи својих епиграма, Марцијал наводи узоре за којима се повео. То је најпре Катул — кога смо већ поменули као Марцијаловог претходника — али његови не само политички него и љубавни и еротски епиграми:

> Nil nimium studeo, Caesar, tibi vele placere
> nec scire utrum sis albus an ater homo.
>
> Не марим ништа да ти се свидим, Цезаре, нити ми
> је стало да сазнам да ли си човек бео или црн.
>
> Odi et amo. Quare id faciam, fortass requiris.
> Nescio, sed fieri sentio et excrucior.
>
> Мрзим и волим. Можда питаш, зашто то чиним.
> Не знам, али осећам да је тако и то ме распиње.[3]

При чему Катулов еротски епиграм има неретко сасвим изражену сатиричарску жаоку:

> Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
> illa Lesbia, quam Catullus unam
> plus quam se atque suos amavit omnes,
> nunc in quadriviis et angiportis
> glubit magnanimi Remi nepotes.
>
> Моја Лезбија, Целије, Лезбија, да, она Лезбија коју
> је Катул једину волео више него себе и све своје,

[3] Catull. *c.* 93. и 85. Прев. Г. Маричић.

сада на раскршћима и у улицама тесним гули потомке
јуначкога Рема.[4]

Марцијал се угледао и на песника Августова времена Домиција Марса, који је поред епиграма написао и еп *Амазониду*; затим на епиграматичара и аутора једне *Тезејиде* — Педона Албинована; те на Лентула Гетулика, државника и песника.

Марцијал има, како сам напоменуо, и своје грчке узоре. Он сам их, истина, не спомиње. Али су они, у новијој филологији, испитивани. Чинио је то нарочито помно Пјер Лоран, у студији *Марцијал и грчки епиграм I века нове ере.*[5] При томе је Лоран пошао од разлика какве се могу уочити између раних античких збирки грчких епиграма.

Особине које одвајају песнике Филиповог од песника старијег Мелеагровог *Венца* јесу, умногоме, и Марцијалове особине. Љубавни епиграми какве је писао Асклепијад повлаче се у овој другој збирци пред еротским. Доминира сентенциозност, тражење парадокса, нарација у којој пажњу привлаче типови из комедије, мима, сатире. Једном речју, недвосмислена предност даје се активном учешћу у животним ситуацијама, а на рачун медитативности (односно епиграма из типа „Пиј, Асклепијаде" — ословљавања самога себе коме следе размишљања о животу).

У време Нерона, како је показао Лоран, сатирични епиграм и код Грка није више уперен против одређених личности, већ против типова. Сачувани епиграми Никарха (њих 38) и Лукилија (њих 120) садрже већ поменуте теме из комедије, сатире и мима. Ту су: лекар који убија, окулиста који ослепљује, говорник неспособан да држи говоре; па преварени муж, маторе кокете; па разне кир-Јање и досадни гости; песник на смрт досадан својим стиховима и неспретни брица. И Римљанин Марцијал — у хексаметарској сатири тако је чинио већ Хорације — не исмева одређене стварне и познате људе, чак ни под измишљеним именима:

Oplomachus nunc es, fueras opthalmicus ante.
Fecisti medicus quod facis oplomachus.

Сад си постао гладијатор.
Некад си био окулиста.
Променио си занимање,
али работа оста иста.[6]

Али ни тако, рекли смо већ, не смемо за сатиричарску жуч епиграматичара Марцијала тражити узоре, убедљиве и сасвим блиске, у грчком епиграму. Са овим се Марцијал потпуније додирује у другим темама и другим расположењима.

Песници Филиповог *Венца* — Кринагора, Диодор и Бианор — саставили су, примера ради, не један дирљив епиграм о смрти деце, посебно робова. Сетићемо се стога, овде, Марцијаловог Деметрија (I, 101), Атуле (I,

---

[4] Catull. *c.* 58. Прев. Г. Маричић.

[5] Pièrre Laurens, *Martial et l'épigramme grecque du 1er siècle après J.—C.*, REL 43, 1965, 315—341.

[6] Mart., *Ep.* VIII, 74. Прев. Г. Маричић. — Оригинал цитирам по издању: Martial *Epigrammes,* t. I—II, texte établi et traduit par H. J. Isaac, Paris, 1961.

104 и 106), Еротионе (V, 34 и 37; X, 61), Глауција (VI, 28. и 29), Урбика (VII, 96) и Канака (XI, 91) – све епиграма такве садржине и тона. Стих *nec illi, terra, gravis fueris: non fuit illa tibi* – не буди јој, земљо, тешка: она је теби лака била – посвећен у Марцијаловом епиграму малој робињи Еротион, у ствари је Мелеагров. Од Мелеагра га је преузео Кринагора, па Марцијал.

Леонида је аутор једног познатог грчког епиграма у којем је описан кип краве што га је израдио вајар Мирон – „краве" тако живе да би право теле пожелело да је сиса, бик да је опаше, а пастир да је одведе у стају; бронза ће замукати, а ако животињу одвојимо од њеног постоља, она ће побећи. Овај мотив налазимо код песника Мелеагровог и Филиповог *Венца*; а и код Марцијала, чак и у више варијаната.[7] Једна од ових гласи:

Inserta phialae Mentoris manu ducta
lacerta uiuit et timetur argentum.

Руком уметника Ментора
гуштер је изрезан на чаши.
Он изгледа као да је жив,
па се свак да такне сребро плаши.[8]

Не значи горе речено, наравно, да Марцијал није у тематици и мотивици дужник грчких епиграматичара и када пише сатиричне песме.

Марцијалов адвокат Постум, како показује Пјер Лоран, исто као и Менекле из грчког Лукилијевог епиграма, прича на суду „од Кулина бана", заборављајући на предмет расправе. Менеклови Термопили су Постумова Кана.[9] Лукилијева Телесила је жена која заудара, исто као и Марцијалова Баса или Таида.[10] Грк каже: „Видевши у сну лекара Хермогена, он је јутрос умро, мада је носио амајлију". Латин Марцијал одбацује амајлију и прераспоређује исказ тако да помен Хермогена дође на крај: „Андрагора се купао с нама, вечерао расположен, а ујутро је нађен мртав. Питаш, Фаустине, шта је узрок те напрасне смрти? Видео је у сну лекара Хермократа."[11] То је епиграм са заоштреном поентом – која је жила куцавица Марцијалове уметности.

Припрема за поенту (или парадокс) сама по себи је већ забавна. Али Марцијалов епиграм најчешће почива на духовитом интелектуалном закључку. Без овога би поента била скоро без праве снаге и значаја. Марцијалове завршне апофтегме се одликују језгровитошћу и сажетошћу. Понекад једна једина реч закључује епиграм, чешће неколико речи или краћа реченица. Тежња је да се све збије и сажме у поруку која ће уздрмати читаоца пуног ишчекивања. Што се тиче структуре, Марцијалов епиграм има два главна типа: дводелну и троделну. У првом типу, радозналост читаоца је пробуђена првим исказом у логичком низу који садржи неко тврђење, затим задовољена завршним коментаром, тумачењем. Код другог типа се основном обрасцу *исказ – тумачење* или *исказ – питање*, додаје и трећи

---

[7] *Ep.* III, 35; 40; VI, 92.
[8] Mart., *Ep.* III, 40 (41). Прев. Г. Маричић.
[9] *Anthologia Palatina*, XI, 141; Mart. *Ep.* VI, 19.
[10] *Anthologia Palatina,* XI, 239; Mart., *Ep.* IV, 4; VI, 93.
[11] *Anthologia Palatina*, XI, 257; Mart., *Ep.* VI, 53. Прев. Г. Маричић.

елемент, обично *одговор.* Отуда имамо следеће шеме: *исказ — питање — одговор; питање — одговор — тумачење;* а повремено и: *исказ* са *два питања.*[12]

Сасвим јака склоност интелектуалној, у строгој логичкој конструкцији датој епиграматској духовитости у Марцијаловој се уметности свесно, програмски здружује са реалистичношћу грубом до опсцености и жучном до сарказма.

У Марцијаловим епиграмима има места на којима имплицитно долазе до речи сатиричареви поетолошки ставови. *Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyasque invenies: hominem pagina nostra sapit* „Овде нећеш пронаћи Кентауре, ни Горгоне и Харпије: моје странице миришу на човека", каже Марцијал[13] у предговору XII књизи и додаје да је његова муза заправо читалац - *dictavit auditor.*

У предговору I књизи Марцијал расправља и о опсцености, од које његов епиграм не бежи. Напротив, као да у њој и ужива. У тој одбрани свог опредељења и поступка он се позива и на своје претходнике. При томе пада у очи да ту није реч о Грцима него о песницима Рима — *sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedo, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur;* — као и на уобичајени аргумент да онај коме се ласцивност у песми не свиђа не мора да чита — *Ne legeres partem lascivi, casta, libelli, praedixi et monui.*[14] Ипак, истиче Марцијал, сасвим као Овидије или Катул, да су му странице раскалашне, али живот чедан - *lasciva est nobis pagina, vita proba.*[15]

Питање „римске" оригиналности Марцијалових епиграма није до краја расветљено. Између Марцијала и старијих епиграматичара, грчких и римских, могу се утврдити многе и разне додирне тачке. Али и даље је тешко сагледати у којој је мери утицај старијих епиграматичара допринео развоју Марцијалове уметности писања епиграма у оном најбитнијем што се спремно, али и недовољно прецизно, назива sal Romanus. Јер је ова формула скована у духу некадашњих, а данас оспорених романтичарских уверења о постојању такозваних етнопсихичких константи.

---

[12] Види J. Kruuse, *L'originalité artistique de Martial,* Class. et Med. 4, 1941, 248—300; за овим се стручњаком поводи J. C. Bramble, *Martial and Juvenal,* (у:) *The Cambridge History of Classical Literature,* Vol. II, Part. 4, Cambridge 1982, p. 101—127. — О структури Марцијалових епиграма у скорије време подробно су писали још и: Edgar Siedschlag, *Zur Form von Martials Epigrammen,* Berlin, 1977, и Walter Burnikel, *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial,* Palingenessia XV, Wiesbaden, 1980.

[13] Mart., *Ep.* X, 4.

[14] Mart., *Ep.* III, 86.

[15] Mart., *Ep.* I, 4. — Питер Хаусл (Martial, *The epigrams,* selected and translated by James Michie, introduction by Peter Howell, Harmondsworth, 1978) налази да су слике из сексуалног живота Рима које Марцијал даје весело разуздане, а не оргијастички мрачне. Блудничење је прихватљиво, проституција раширена; прељубе су формално забрањене, али се та забрана не узима сувише озбиљно. Хомосексуалност (или бисексуалност) се сматра природном, нарочито са младим партнерима. „Перверзије" попут оралног секса се практикују, али не сматрају сасвим пристојним. У сваком случају, активна улога у хомосексуалном чину није сматрана за срамоту, а пасивна недвосмислено јесте. Облике групног секса Марцијал помиње само једном и то са гађењем (*Ep.* XII, 43). Укратко, и ту је Марцијал подметао верно огледало своме граду и времену.

Gordan Maričić

SAL ROMANUS

Ueber das Aufkommen und die Vorbilder des römischen satyrischen Epigramms

Die Zurückführung der Originalität des satyrischen römischen Epigramms, dessen eigentlicher Schöpfer Martial war, auf eine durch die Formel *sal Romanus* ausgedrückte ethnopsychische Eigenschaft, ist auch heute noch üblich, ja sie scheint auch ganz legitim zu sein. Es werden aber bei einem Ueberdencken des in solch eine Formel einbezogennen Gehaltes Schwierigkeiten nur zu mercklich sich ihrer auf eine präziese Weise zu bedienen. Es scheint nicht ganz angegeben auf einer im Grunde dem Romantismus eigenen Vorstellung, derjenigen von durchgehenden und dauernden psychischen Konstanten in einem Volke, ein überzeugendes Charakteristikum von Martials Originalität zu gründen. Wege zu einer Erfassung des Phänomens scheinen sich eher durch die neuen, eingehenden Untersuchungen der Struktur von Martials Epigrammen, bzw. der inneren Struktur von deren Humor, zu oröffnen.

МОТИВИ[1] НЕИЗОСТАЈАЊА ИЗ БОЈА У ВУКОВОМ КОСОВСКОМ ЕПУ И ЊЕГОШЕВОМ „ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ”

Милош Вукићевић

У Вуковим косовским пјесмама, одавно се примјећује, нема тако рећи боја, односно тока боја, мегдана. Јављају се тек неке „оскудне” и уопштене „информације” и, као у разбијеном огледалу, неки фрагменти, неке слике боја на заласку или његове посљедице (у извјесном смислу ријечи пјесник „долази са закашњењем”).

И све је то свакако специфична необичност косовског епа.[2]

И у Горском вијенцу изостаје бој. Сам ток боја овдје је тако рећи „најспорединија ствар”: јављају се тек неколика сасвим „штура” извјештаја. Него, у овом случају то је наравно и мање необично: у питању је драмско дјело.

У сваком случају, више него сам бој и пјесник косовског епа и пјесник Вијенца градили су одређене проблеме везане за бој. Знатним дијелом, можда и највише, ради се о етичким мотивима. Ти мотиви, међу којима опет и мотиви везани за неизостајање и изостајање из боја, независно од тога како су именовани, одавно су предмет испитивања. Полазећи од позитивних резултата тих испитивања, у тексту који слиједи враћамо се (само) мотивима доласка у бој, с циљем да ту и тамо бацимо и понешто друкчији поглед.

---

[1] Термином „мотив” служимо се у смислу „чинилац тематике”.

[2] Присјећајући се, на почетку своје Теорије романа, Хомера, Лукач, с нешто теоријске оштрине, каже: „строго узевши, само су његове пјесме епови”. (В. рецимо G. Lukács, Роман и повијесна збиља, избор радова, Глобус, Загреб 1986, стр. 12, прев. К. Прохића.) Наравно, с нешто еластичности, односно у једном метафоричком смислу (не мислећи никако да бисмо дошли у сукоб с Лукачем), термин еп можемо везивати и за укупност наше епске поезије („Наш јуначки еп”, каже Св. Кољевић), и за појединачне циклусе. У извјесном смислу најприје опет за косовски циклус. Свакако, у косовским пјесмама (уопште) је мање фабуларног (које је основ епског) него у другим нашим јуначким пјесмама. Уз то, оне су (ове прве) и невеликог обима, тако рећи без „пристојне” епске опширности. Добрим дијелом или и у цијелости низ ових творевина су заправо лирске пјесме. „Комад” „Који оно добар јунак бјеше” нпр. могао би послужити као парадигма за лирску пјесму: призори у тој пјесми постоје истовремено (лирика је, подсјетимо, прије свега, жанр асоцијација, епика прије свега жанр каузалности, темпоралности). А било би занимљиво испитати начине сузбијања епског у тим пјесмама (лирском дешавању у пјесми Смрт мајке Југовића претходи рецимо широка епска најава) итд. У сваком случају, мада „лирскији” од осталих, косовски циклус се извјесном несамосталношћу појединих пјесама, односно извјесном (и тематском и темпоралном) повезаношћу и „помичношћу” мотива, и епу приближио више од осталих.

У свом покушају поћи ћемо од клетве: и косовски еп и Горски вијенац обавезују на долазак у бој (и) клетвом.

У косовском епу клетва се јавља три пута. Једном као засебна цјелина у Комадима од различнијех косовскијех пјесама. Два пута у пјесми Мусић Стефан. Све три клетве дате су евокацијом: у првој – клетву евоцира апстрактни приповједач; у другом случају ње се сјећа Мусић Стефан, односно Ваистина слуга.

Те три клетве варијанте су једног (истог) основног текста. С најмање појединости (четири стиха) је клетвени „комад", а друге двије (двоструко дуже, по осам стихова) тек се опет незнатно разликују, и предност (по вриједности) је одавно дата оној које се сјећа Мусић Стефан. Њен текст гласи:

„Ко је Србин и Српскога рода,
И од Српске крви и колена,
А не дош'о на бој на Косово,
Не имао од срца порода!
Ни мушкога ни девојачкога;
Од руке му ништа не родило!
Рујно вино ни шеница бела;
Рђом кап'о, док му је колена!"[3]

Запазићемо, ради се о (чистом) клетвеном монологу: чује се само један глас (онај који куне, „кнежева клетва"); клетвеници се не чују, али су, у стиховима који претходе наведеном тексту, као и у стиховима који претходе варијанти коју говори Ваистина слуга, јасно наглашени („Кадоно смо на заклетви били", у првом случају; „Како нас је заклињао кнеже", у другом). У клетвеном „комаду" клетвеници нијесу наглашени („Да је коме послушати било / Како љуто кнеже проклињаше", каже приповједач којега смо назначили као апстрактног).

Како лирици већ и приличи, у кнежевој клетви нијесу назначени мјесто и вријеме; не знамо гдје и кад кнез куне.[4] Знамо како: у све три варијанте кнез куне (проклиње) „љуто". А ради се о „условној клетви" (в. Речник књижевних термина, у редакцији Д. Живковића): проклетство има да „дјелује" ако се не дође („Ко је Србин... А не дош'о...").

Најзад, кнежева клетва није онако жестока као клетва у Горском вијенцу. Н. Банашевић каже: „доста умерена у свом изразу а релативно блага у својој осуди"; а нешто даље опет (упоређујући је са клетвом сердара Вукоте): „умеренија по осуди и одмеренија по тону".[5]

Чини се да у доживљају кнежеве клетве као „релативно благе" може имати удјела и њен почетак: с клетвеним појединостима у читаочевом

---

[3] Ово и остала навођења из косовског епа према: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, „Просвета" – „Нолит", Београд 1985.

[4] Парафразираћемо овдје Е. Штајгера: Код епског пјесника, који објашњава природно се јавља „Кад, Где и Ко"; драмски писац „поготову претпоставља место збивања"; у лирском пјесништву објашњење „делује грубо". (В. Емил Штајгер, *Умеће тумачења и други огледи*, „Просвета", Београд 1978, прев. Драгиња Гојковић, стр. 65, 69, 104).

[5] Др Н. Банашевић, *Клетва сердара Вукоте*, „Зборник радова о Његошу", Цетиње 1972. Уредио Саво Вукмановић, стр. 82.

доживљају мијеша се оно троструко апострофирање српства, позив и поклич на које се слушалац (читалац) радо емоционално одазива.

Текст клетве у Горском вијенцу гласи:

„У памет се добро, Црногорци,
(а ко чиња бити ће најбољи!)
а ко изда онога те почне,
свака му се сатвар скаменила!
Бог велики и његова сила
у њиву му сјеме скаменио,
у жене му ђецу скаменио!
Од њега се излегли губавци,
да их народ по прсту кажује!
Траг се грдни његов ископао
како што је шареним коњима!
У кућу му пушке не висило,
Главе мушке не копа од пушке;
жељела му кућа мушке главе!
Ко издао, браћо, те јунаке
који почну на наше крвнике
спопала га брука Бранковића,
часне посте за пса испостио;
гроб се његов пропа на та' свијет!
Ко издао, браћо, те јунаке
не предава пуње ни проскуре,
него пасју вјеру вјеровао;
крвљу му се прелили бадњаци,
крвљу крсно име ославио,
своју ђецу на њ печену ио;
у помамни вјетар ударио,
а у лик се манит обратио!
Ко издао, браћо, те јунаке
рђа му се на дом распртила;
за његовим трагом покајнице
све кукале, довијек лагале!

Сви из гласа вичу:
Амин!"

Очигледно, клетва има драмску форму: (монолошкој) реплици онога који куне слиједи одобравање клетвеника.

Даље ћемо подсјетити да овој клетви, која тако рећи долази случајно,[6] претходи специфично апострофиран избор онога који куне: „Куни, серда-

---

[6] У извјесном смислу ријечи сврха остајања главара (да „притврде договор") се „загубила". Подсјетимо: „Зора је, дижу се, припашују оружје да крећу дома." Слиједи објашњење о приступању главара игуману: „љубе га у руку из уваженија рашта лијепо и мудро збори". Долази опет апострофирање одласка: „Да причамо снове при кретању!" (војвода Батрић). И причање снова. Најзад, у неку руку као епизода у оквиру тог успореног кретања „дома", клетва: „Весели иду у цркву да се закуну сви наједно да се кољу с домаћим Турцима." Пјесник се тако рећи „присјетио" (клетве).

(Наравно, да је Горски вијенац дјело строге каузалности, онда бисмо рецимо и Вука Мићуновића, који има знатну улогу у грађењу интриге, видјели и у боју, односно расплету.)

ре Вукота, ти, е најбоље умијеш, а ми ћемо сви викати: амин!", каже, уводећи тако клетву и одређујући и даљи начин клетвеног церемонијала (који је већ сам и започео) Вук Мићуновић.

Квалификатив „најбоље умијеш" захтијева одређено објашњење. Има наиме основа да се то давање предности умијећу сердара Вукоте (који се и другдје у Вијенцу испољава као веома рјечит) схвати и као инсинуација, извјесно неповољно вредновање („негативне") инвенције јунака: Мићуновића (који врши то вредновање) памтимо (и) по супротстављању сумору и клетвама сердара Вукоте („Пи, сердаре, грдна разговора"), а и облик „е најбоље умијеш" прије се доживљава као персифлажа него као (чиста) похвала.[7]

По природи жанра (драма), у Горском вијенцу су конкретизовани мјесто, вријеме и начин клетвеног церемонијала. И, опет по природи жанра, клетва је презентна, па стога у извјесном смислу ријечи и ближа.

Даље, клетва сердара Вукоте је, поновимо, жестока: за разлику од кнеза Лазара који куне „љуто", Његошев јунак куне „сурово": његова немилосрдна машта дозива претежно страшне и ужасне[8] појединости и призоре. А још директно почиње пријетњом („У памет се добро, Црногорци").

Ваља запазити и то да се клетва сердара Вукоте експлиците односи на издајника. И да је такође „условна" („а ко изда", „ко издао").

Најзад, у клетви о којој је ријеч садржана је и похвала. Пјеснику је особито стало до те похвале. Види се то по околности да је ова похвала („а ко чиња бити ће најбољи!") ситуирана и по цијену „рогобатне" синтаксе (в. прва три стиха).[9]

---

[7] Да ли се тим избором перспективе из које се куне, односно овом клетвом која долази „изнутра" (од главара, не од владике) слиједе (одражавају) одређене конвенције реалног (ванлитерарног) клетвеног церемонијала ирелевантно је са становишта естетике.

[8] Ријеч ужасно, каже се у истоименој Мопасановој новели „много је садржајнија од речи страшно". „(...) Да се човек ужасне, потребно је нешто више од узбуђења душе, нешто више од призора грозне смрти (...)." „(...) Кад човек умре и при најдраматичнијим околностима, он не ужасава; бојиште није ужасно; крв није ужасна; најгнуснији злочини ретко кад су ужасни." (потом се ужасно „доказује" двјема причама: једна од њих говори о загубљеној у пустињи групи војника, другова, који, изгладњели, лове, убијају, сијеку „на комаде", дијеле и једу један другог, након чега се размичу „до новог убиства које ће их опет зближити".) Према прев. Марка Видојковића.

[9] Основне мотиве обје клетве о којима је овдје ријеч сретамо и другдје у нашој и поезији других народа. Тако рецимо у Вуковој првој књизи народних (лирских) пјесама: „Који каже, да сам од зла рода / Не имао од срца порода!" (728), или: „Мушкога чеда немала!" (362). Па рецимо у епској пјесми „Урош и Мрљавчевићи": „Ти немао гроба ни порода!" (тако краљ куне и уклиње Марка: „тако му се стекло"). Или рецимо (опет у Вуковој првој књизи пјесама) клетва (у смислу имао па — немао): „Још родила девет мили кћери! / Све се девет теби помамило!" (731). Итд.

А зазирући свакако од даљих литерарних реминисценција, јер се и у поезији одавно куне, присјетићемо се тек још оне клетве у Софокловом Цару Едипу којом се тражи неке врсте „издаја". Едип овако проклиње онога ко би затајио (и овдје се ради о „условној" клетви) Лајевог убицу:

„Ко тако радит неће, молим богове
не дали да му усев ниче на њиви,
не рађала му жена деце; садашња
судбина нека таре га, и још гора."

(В. Софокле, *Цар Едип*, II чин, прва појава, прев. М. Ђурић, Есхил и Софокле, *Одабране трагедије*, СКЗ, Београд 1926).

Заклетва, потенцирамо, обавезује на неизостајање из боја и, по природи ствари, у одређеној је кореспонденцији са исказаном или подразумијеваном одлуком (у Горском вијенцу односно косовском епу).

Довођењу међутим заклетве у везу са одлуком како је нпр. у формулацији „и у једној и у другој епопеји заклетвом је пала коначна одлука за борбу против неверника" треба приговорити.[10]

Прије свега, никако није извјесно да се у косовској епопеји у неком развоју гради одлука за бој.

Подсјетимо: цар Мурат позива кнеза Лазара да му се (овај) покори или – супротстваи. „Комад" који садржи то Муратово писмо завршава стиховима: „Кад Лазару ситна књига дође / Књигу гледа, грозне сузе рони."

Наравно, овај плач није очигледан израз неодлучности: кнез Лазар био би озбиљно етички угрожен кад би у вези с тим („ултимативним") писмом имао дилему. Између покорности и отпора он нужно (ако и невољко) има да бира ово друго.[11]

Прецизно речено, не ради се опет о доношењу одлуке; она тако рећи и не зависи од кнеза Лазара – он нема шта да одлучује већ да пристане на бој.

У сваком случају, међутим, назовемо ли тај пристанак (ако се тако хоће, погодбено дакле) одлуком, она је већ ту, одмах након писма, и коначна.

На поимање кнежеве клетве као „коначне одлуке" извјесну улогу могло би можда играти (и) спајање прва два „комада" „различнијех косовскијех пјесама" у цјелину како је то у Антологији В. Ђурића. Ако се наиме, уз апстраховање косовског епа, односно наших искустава о начину постојања косовских пјесама, та два „комада", од којих први представља писмо цара Мурата, други клетву кнеза Лазара и који су (у том споју, Ђурићевом) подведени под заједнички наслов „Кнежева клетва (одломак)", и схвате као цјелина из које је нешто испуштено (након првог „комада", односно – кнежевог плача, стављене су у овој верзији три тачке), неће бити сасвим немогуће да се и клетва којој се у таквом колажу насловом даје предност схвати као („коначно") разрјешење проблема садржаног у плачу кнеза Лазара, односно претпостављене дилеме у вези с одлуком за бој.[12]

---

[10] Н. Банашевић, *Наведени рад,* стр. 82. (На страну наравно околност да појам „неверника" у косовском епу има нешто друкчије значење него у Горском вијенцу, гдје „неверник" значи „домаћег" непријатеља, отпадника од своје вјере и свог народа.)

[11] Такве („ултимативне") поруке, које представљају познат и чест модел у поетици народног пјесништва, подразумијевају (обично бездилемско) непристајање (позитивног лика) на покорност, односно прихватање оног другог у алтернативи. (У Лазарици С. Стојковића Лазар је у дилеми коју разрјешава Милош Обилић.)

[12] Свакако и у тако необично претпостављеној цјелини (необично опет названој „одломак") плач кнеза Лазара не мора бити схваћен као дилема у вези с одлуком; па према томе ни клетва као разрјешење те дилеме.

У косовском епу јавља се дилема у вези с бирањем између земаљског и царства небеског: судбоносну одлуку о привољевању царству небеском кнез Лазар доноси кроз дилему („Мили боже што ћу и како ћу").

У вези с тако постављеном нашом хипотезом ваља примијетити сљедеће.

Вук је држао да постоји „велика пјесма" о косовском боју:

„'Лàзарица' тако зову слијепци ону велику пјесму од Кнеза Лазара и од Косовског боја. Лазарица се почиње:

„Цар Мурате у Косово паде,
Како паде ситну књигу пише
Те је шаље ка Крушевцу граду —

А све су остале Косовске пјесме Комади од Лазарице".

Тако је Вук (уз можда нешто естетске носталгије — за цјелином) гледао на ствар и написао у Рјечнику. Биљежећи међутим, он је поштовао стање које је затекао. Тако је и „комаде" (називајући сад тако само оне цјелине којима није дао посебне наслове) унио у II књигу управо тако као „комаде", нумерички их обиљежио од I до V и подвео под заједнички наслов „Комади од различнијех косовскијех пјесама".

Што се нас тиче, ако и с носталгијом, у теоријско-практичном односу сасвим апстрахујемо постојање *Лазарице*, односно цјелине (велике пјесме) као естетског завичаја косовских пјесама. И могуће њене „остатке" узимамо као самосталне цјелине (које чувајући свој аутономни живот имају одређене међусобне односе у оквиру циклуса).

У Горском вијенцу, примијетимо даље у вези са Банашевићевом опаском, разрјешење (трагичке) дилеме реализује се дан уочи заклетве. Одлука је садржана у владичиној реплици која почиње стихом „Удри за крст, за образ јуначки", а завршава ријечима „олтар прави на камен крвави". И у одобравању главара: „Тако, већ никако!".

Долази знамо до („кочења"), извјесне „провјере" ваљаности ове одлуке: њено важење условљава се покушајем да се потурице „обрате", врате у „прађедовску вјеру". Неуспјелост тог покушаја чини (ту) већ изречену и подржану одлуку (оснаженом и) коначном (односно ниједан нов моменат је не ослабљује).

У оквиру одлуке о којој је ријеч, у вези с њом, главари (тачније „само неколико главара") остају „да притврде свој договор". Сјутрадан они иду у цркву да се закуну.

Свакако, претпостављени „договор" главара, односно заклетва („издати се нећемо, али треба да се утврдимо клетвом, здрави је посао", каже сердар Јанко) јављају се не да одлуку учине коначном, што би повлачило импликацију да све дотле она није или не бар сасвим „на снази", већ да се прије њене реализације преузму одређене обичајно-церемонијалне (етичке) обавезе за неизостајање из боја, тачније да у току извршења одлуке не дође до издаје.

Ако се ствар тако разумије, онда се и може рећи да је заклетва одређено притврђивање и оснаживање, свакако не и доношење, одлуке. Под том погодбом, и формулација „заклетвом сердара Вукоте закључен је договор Скупштине о Малом Госпођину-дне", коју такође изриче Банашевић,[13] могла би бити подржана да се над њу не надноси она прва — да је у заклетви „коначна одлука".

---

[13] Наведени рад, стр. 82.

(А ваља, чини се, имати у виду да одлука у Горском вијенцу није и посве демократизована. Њом, уз помоћ главара, и утицање народа, „рукује" владика. Он је и доноси. Разумијевањем да је заклетвом у оквиру које је владика тако рећи „по страни", пала коначна одлука, она би била „отета" владици, предата главарима.)

Клетва је, да се вратимо из овог спора, разлог бриге у пјесми Мусић Стефан да се на вријеме стигне „на рочиште", односно у бој. Тај разлог је овдје истакнут два пута.

Први пут кад Мусић Стефан говори слуги да га на вријеме пробуди („Јер знадеш ли, моје чедо драго, / Кадоно смо на заклетви били / Као нас је заклињао кнеже").

Други пут кад Ваистина слуга одбија Мусићеву љубу која га (такође) заклиње да јој (због рђавог „зламенија" у сну) не буди господара. То одбијање, подсјетимо, почиње стиховима „Нећу, секо, невере чинити / Господару и моме и твоме; / Јер ти ниси на заклетви била, / Како нас је заклињао кнеже" (који као и малочас наведено Мусићево говорење, у техничком погледу, имају функцију преамбуле за ситуирање текста клетве: тим стиховима, подсјетимо, слиједе стихови клетве), а завршава (након навођења клетве) стиховима „Па ја не смем невере чинити / Господару и моме и твоме".

Примијетићемо свакако да Ваистина слуга и лично одлучно одбија могућност „клетвопреступништва": у стиху „Па је не смем невере чинити" садржан је наравно и однос према господару, али и лични однос према заклетви, која према неизостајању једнако и њега (слугу) обавезује (в. појединост „Како *нас* је заклињао кнеже").

Наведеном уочавању дајемо мјесто због околности да је народном пјеснику стало да једнако и слуге афирмише (слуга Голубан нпр. „свом срцу одољет не може").

У сваком случају, и господар и слуга у пјесми Мусић Стефан из односа према клетви, из страха од посљедица „клетвопреступништва" брину о томе да не закасне, то јест у извјесном смислу не изостану из боја.

Тај однос јасно је опет исказан у стиховима „Тешко мени и до бога мога! / На мени је останула клетва", које изговара Мусић кад види да није стигао на вријеме.[14] И садржан у „накнадној" погибији Мусића Стефана, његовог слуге и његове војске.[15]

Једно посебно истицање важности заклетве, обавезе према њој, садржано је и у Горском вијенцу – у обраћању владике Данила, непосредно пред заклињање, кнезу Николи дупиоском. Подсјетимо, обраћање гласи:

„Чуј, Никола, кнеже дупиоски,
и ти руку пружајеш на клетву!
Ти си нејак, знаш ли, у Црмницу,
а Турцима пред кућом Црмница.

---

[14] Мотив закашњелог витеза (изврсно реализован у пјесми „Мусић Стефан") интернационалан је, одавно се примјећује.

[15] С нешто ризика могло би се (према потоња два стиха пјесме Мусић Стефан) слутити да ова „додатна" у неку руку апсурдна погибија о којој је ријеч добија смисао у идеји о царству небеском, односно да стихови „Ту су Срби изгубили царство / Честитога цара земаљскога" имплицирају и поруку: а задобили небеско.

Криву клетву на дом не понеси,
Јер је мука с богом ратовати!"

Поред афирмисања важности заклетве (које има да добије и због тога што се реализује са становишта владике, односно због околности да се владичино учешће у клетвеној церемонији њиме „исцрпљује"), упозорење које смо навели има и функцију провоцирања „косовског" одговора витеза дупиоског, изражавање спремности да се погине за вјеру.

При изражавању те спремности, чини се да Никола дупиоски у извјесном смислу „игнорише" клетву, да је (претпостављеним) умирањем за идеал лишава дјеловања (и смисла): „Кад крв проспем ради своје вјере, / не бојим се клетве ни другога".

Наравно да се израженом владичином сумњом (која се образлаже „нејаким" положајем кнеза Николе) витез дупиоски доводи у неугодну ситуацију. Тиме се овај мотив благо укршта са (жестоким) изражавањем неповјерења кнеза Лазара (на кнежевој вечери) у Милоша.

Истакнимо, и кнез дупиоски, као и оклеветани витез Обилић, не само обећањем доласка у бој већ и чином (в. писмо о његовом покољу с Турцима у акту истраге) оспорава сумњу. А тако опет и он и крајина (у којој је и теже бити јунак), због тог „изузимања", излазе на јаче свјетло.

Најзад, мотив одбијања изостајања из боја јавља се као основни у вези с тражењем „брата од заклетве" у пјесми Цар Лазар и царица Милица. Заправо то тражење је подређено истицању, прецизније казано патетизовању неостајања.

Подсјетимо, први који одбија сестру, односно не прихвата разрјешење од обавезе („Кажи њему од мене благослов", каже царици цар) јесте Бошко Југовић. Разлози одбијања су војничка таштина, „страх од губитка војничке части" и спремност да се умре за вјеру:

„Иди, сестро, на бијелу кулу;
А ја ти се не бих повратио,
Ни из руке крсташ барјак дао,
Да ми царе поклони Крушевац;
Да ми рече дружина остала:
Гле страшивца, Бошка Југовића!
Он не смједе поћи у Косово
За крст часни крвцу прољевати
И за своју вјеру умријети."

Потоњи од браће који сестру одбија чини то из војничке таштине и опет и са спремношћу да умре и за вјеру:

„Иди, сестро, на бијелу кулу,
Не бих ти се јунак повратио,
Ни цареве једеке пустио,
Да бих знао да бих погинуо;
Идем, сејо, у Косово равно
За крст часни крвцу прољевати
И за вјеру с браћом умријети."

Коначно, на изостајање пристаје слуга Голубан. Али само у први мах, тек толико да јаче дође до изражаја немирење са остајањем, немогућност

остајања: своју драму („Проли сузе низ бијело лице") слуга Голубан (јер „свом срцу одољет не може") разрјешава (и сам) неостајањем, одласком.

Афирмишући неостајање пјесник је, ако и нехотице, држање Југовића према сестри учинио и туђим (в. појединости: „Иди, сестро, на бијелу кулу" и „Све је седам устављала редом, / Ал' ниједан ни гледати неће"), тако да (са становишта рецепције) налог „славнога Лазара", односно поступак (извршење) слуге Голубана („Узе госпу на бијеле руке, / Однесе је на бијелу кулу") долазе као олакшање („поправљају ствар").[16]

---

[16] Неки од мотива о каквима је овдје ријеч стари су бар колико И л и ј а д а. Тако нпр. мотив страха од губитка (војничке) части. Подсјетимо, Хекторов одговор Андромахи која га позива да (из) „остане" почиње ријечима:

„О свем размислих, љубо, и све ми је то на памети,
ал ме је Тројаца стид и дугоскутих Тројанки њиних,
ако бежао будем из борбе к'о плашљивац какав."

У Хекторовом одговору слиједе мотив личне храбрости и мотив тежње за славом, жудње јунака да га с дивљењем помињу:

„То ми забрањује срце, јер навикох увек да честит
будем и храбро се борим мед првим Тројанцима свагда,
велику текући славу и оцу и самоме себи."

Мало даље јунак опет живо замишља како ће „когод", кад види Андромаху као (тужну) робињу након пропасти Троје, казати:

„'То је Хектору љуба, што најбољи беше у борби
међу Тројцима међу коњокротама под Тројом.'". Итд.

(Ахил, сјетићемо се исто тако, одбија дуг живот без славе, бира кратак са славом).

Најзад, у одговору на који упућујемо и којим се одбија и з о с т а ј а њ е из боја, јавља се и мотив дужности. Свој „присни" однос и говор са женом Хектор завршава слањем Андромахе „у дворе", истичући да је његова брига борба:

„А сад иди у дворе и твоје редовање гледај,
разбој и преслицу (...).
(...) Свима мушкарцима борба је брига."

(В. И л и ј а д а, прев. М. Ђурића, VI, 6)

CASANOVA У ЈУГОСЛАВИЈИ

Шимун Јуришић

Међу пустоловима који су газили Европом можда је на првом мјесту Giovanni Giacomo Casanova (1725–1798). Он није био само човјек који је трчао за женама и ишао из једног казалишта у друго. Неки су мислили да је његове „Мемоаре" написао чак Stendhal, сматрају га „највећим талијанским а можда и европским приповједачем свога стољећа". Потребно је споменути и његове математичке и астрономске есеје, приједлог за корекцију грегоријанског календара, социолошка истраживања, пројекте за селидбу швицарског планинског становништва, студије о техничкој опреми за руднике соли у Летонији и Естонији итд. итд.

Не треба заборавити Casanovin недовршени пријевод *Илијаде*. Наводи се да је измислио или организирао лутрију у Паризу. Његова многобројна писма, накнадно објелодањена у књизи, побуђују пажњу и данас. Мање је познат податак да је Gianpiero Bozzolato, професор повијести земаља источне Европе, постао „казановист" кад је открио Casanovu као повјесничара Пољске, ушавши у траг том дјелу кад је био на универзитету у Кракову, гдје је остао неколико година. Ради се о дјелу „Istoria delle turbolenze della Polonia".

Иако је наш писац и пустолов живио у осамнаестом стољећу и био суврeменик другог чувеног Млечанина, Carla Goldonija, ипак је његова књижевна слава, из познатих разлога, освојила Европу и свијет тек у деветнаестом и двадесетом стољећу.

Casanova је имао слабог одјека у Југославији. Ако је вјеровати рукописној библиографији у Југославенском лексикографском заводу у Загребу, гдје су пописани радови у југославенској периодици до 1946, о познатом Млечанину је до свршетка другог свјетског рата у нашој земљи објелодањено шеснаест чланака. Сви су ти чланци из овог стољећа.

Као сигурно може се узети да је боравио два пута у Врсару, а једанпут у Пули, у сва три случаја – случајно. Први пут је у Врсару био три дана, по свој прилици у новембру године 1743. Записао је у „Мемоарима" да је пио одлично вино рефошко и јео рибу припремљену на изврсном уљу. Затим је нешто више од два сата провео у Пули разгледајући римске старине. У мају или у јуну године 1744. „путник без покоја" био је дан-два у Врсару.

У свом бурном животу био је у додиру с многим Хрватима. Овдје бих споменуо само двојицу: нашег чувеног Примислава, из још чувеније аван-

туристичке обитељи Зановић, и математичара свјетског гласа и угледа Руђера Бошковића. Од Бошковића је тражио у писму неке савјете, јер је у коцки и коцкању желио наћи законитост.

Од хрватских класика о Casanovi је највише писао А. Г. Матош. Осим есеја „Jakov Casanova" (1003 је „број познатих његових жртава" и он је „чудо од енергије и зато је симпатичан") написао је пјесму „Aventuros" и објавио у „Савременику" (Загреб, 1912, број 1, стр. 73). Како је пјесма слабо позната и није дуга, ево је у цијелости:

Изнад дома дуждевога
Већ се гаси мјесец благ.
А из мрака магленога
Вуче сужња сужањ јак.

Преко крова оловнога
Нашавши у Тасу знак,
Да ће му баш дана тога
Помоћ' Бог ил' смрт, ил' враг.

Испред страже одмаглише,
Док је Дувра к'о на сан
Мислила на онај дан.

Што се неће вратит више,
Јер већ чека жртва нова,
Да јој дође Casanova.

У предратној штампи, што се опсега тиче, истичу се два чланка у сплитском дневнику „Ново доба". Нису потписана, испод првог ("G. Casanova. К 200 годишњици његовог рођења", Ново доба, 5. IV 1925) стоји -i-. Можда је dr Ivan Delalle (Трогир, 1892–1962), иначе свећеник, аутор обају чланака. У другом чланку („Градић у Чехословачкој у ком се чувају успомене на посљедње дане Casanove", Ново доба, 20. V 1929) има много података о градићу Duchcovu (непознати писац пише име града фонетски: Duhcov; у литератури се сусреће и њемачки облик Dux јер је у њему живјело доста Нијемаца), у којему је наш путник проводио, с прекидима, посљедње десетљеће (од 1785. до смрти 1798), писао „Мемоаре", у којему је покопан, али му гроб није пронађен.

У нас је објављено неколико дјела о Casanovi. Романсирана биографија Hermanna Kestena под насловом „Casanova" преведена је на хрватско-српски (Загреб, два издања, 1961. и 1963) и на словенски (Љубљана, 1963). Стрип под насловом „Casanova" (Загреб, „Плави вјесник", 1970, око 90 страница) говори нам о томе зашто је овај ухапшен. Дотично, о његову хапшењу, тамници и бијегу.

У познатој књизи „Градитељи свијета" још познатији Stefan Zweig (у рукама ми је пријевод објављен у Ријеци 1965) на више од 70 страница даје есеј „Casanova". За Zweiga Casanova је сретник који има „само чула а нема душе". Juliette Benzoni даје Casanovi сто страница у својој књизи „Три пустолова ноћи" (пријевод Марија Екер-Манолић, Загреб, Алфа, 1981).

Чланак Предрага Матвејевића „Giacomo Casanova – човјек, мит и писац" има више од десет страница. Објављен је као поговор пете књиге

„Мемоара" коју је превела Melita Wolf (при руци ми је издање које је објавио „Jadranpublic" у Ријеци 1969). Матвејевић у чланку доказује реченицу: „Та лијенчина, пустолов, мангуп, спадало, често показује више искрености неголи и највећи пјесници, осликавајући свијет као смјесу љепоте и ругобе, рафинираности и сексуалне грубости..."

Међу посљедњим, ако није посљедња (барем за сада!), пјесмама о познатом пустолову и књижевнику (чини ми се да би био бољи поредак: књижевник и пустолов!) иде пјесма „Casanova" Жељка Сабола, коју је пјевала Дубравка Јусић у Сплиту године 1983. на фестивалу забавне глазбе, музику је дао Ђело Јусић. Пјесма је отиснута на корицама у којима је грамофонска плоча са споменутог фестивала. Говори је једна „мала плава" којој Casanova није момак снова јер „пуно тражи, мало даје". Пјесма завршава стиховима: „Заводник је, кажу прави / он се мени често јави."

Без двојбе може се узети да је српска јавност за Casanovu више чула пригодом премијере Лавријерове комедије у три чина „Казанова" коју је дало Народно позориште у Београду 10. V 1872.

У вријеме између два свјетска рата превео је с њемачког језика Давид С. Пијаде „Љубавне авантуре" и објавио их године 1922. у Београду. Пријевод има величину осминке и 363 странице. Као што је познато, Casanova је своје „Мемоаре" (оригиналан наслов: „Histoire de ma vie") написао на француском језику, а прво интегрално издање дјело је доживјело тек године 1960. у дванаест свезака и шест књига.

У Србији се Casanova још једном појавио у књизи. Године 1954. објављена је књига под насловом „Пустоловине" (стр. 570). Дјело је с француског превео Милош Јовановић. Избор, лигатурни текст и поговор дао је Милан Токин (Вршац, 1909 – Нови Сад, 1962), дипломирани правник по школи и преводилац по вокацији. Токинов избор омогућује нам да пратимо живот према „Мемоарима". Није заобишао ни Шпањолску, као што то чини избор Melite Wolf, која је превела „Мемоаре" у пет књига (Ријека, 1969; друго издање 1970; Загреб, 1969; ћирилицом и екавицом, Загреб, 1970) према интегралном оригиналу.

Токинов поговор под насловом „Тешка старост једног пустолова" заслужује пажњу. То је најопширнији текст једног југословенског аутора о Casanovi, а има тридесет страница.

„Дело", угледни београдски часопис, посветио је године 1979. свој број (8, стр. 114) Casanovi под насловом Opera Casanoviana, с гравиром лика тог Талијана. Ту има дванаест прилога неједнаке вриједности. Од домаћих писаца прилоге су дали: Бранко Алексић и Станко Шкерљ. Уредништву се може пребацити што није донијело више Casanovinih текстова у пријеводу. Зашто није донијело који одломак из које студије зацијело најпознатијег сувременог казановиста J. Rivesa Childsa?

Casanova је био у Београду два пута на позорници, и то на позорници Народног позоришта. Послије 1872. ево га још једном. Дне 25. IV 1932. даје се опера у три чина, шест слика, с прологом и епилогом, пољског композитора Ludomira Rozyckija. О њему можете наћи податке у нашој Музичкој енциклопедији. Оперу је компонирао године 1923.

Те године, 1932, и једно је друго наше казалиште, мариборско, дало премијеру једне опере под насловом „Casanova". Ради се о словенској коми-

чној опери у три чина. Њезин је композитор Мирослав Санцин, а либретист Алберт Широк. Опера је имала премијеру 16. IV 1932, дакле, исте године и мјесеца кад и београдска.

И новине су доносиле одломке из „Мемоара". Тако је београдски дневник „Време" под насловом „Мемоари" године 1933, од броја 4167 до 4208, публицирало Casanovu.

У српској периодици између два рата можда је најопсежнији чланак о Casanovi написао Михаило Јовановић у „Политици" 14. I 1937. Ево његова наднаслова, наслова и поднаслова: „Да ли су познате све пустоловине Ђакома Казанове? Тајна Ђакома Казанове, највећег љубавника свију времена, још није расветљена. Шта је све Казанова доживио у Прагу и због чега је провео последње године свог живота у Чехословачкој." Чланак има поглавља: „Курјак је постао калуђер — Калеидоскоп живота — Тринаест година призивања сјајне прошлости — ... У горком понижењу — Казановин став према прашкој средини — Шта ће живот без младости! — Заоставштина: 10.000 писама."

Ред је да се каже ријеч-двије о једном пријеводу који није објављен. А преводилац је познато име српске и југославенске књижевности.

У листу „Панчевац" 26. марта 1922. објављен је „Књижевни оглас". Из њега дознајемо да је у штампи избор из Casanovinih „Мемоара" у пријеводу Милоша Црњанског. Пријевод ће изаћи „идућег месеца", дакле у априлу у наклади издавачког завода „Напредак" у Панчеву. Уз избор ће бити предговор Милоша Црњанског. То је студија рађена „по изворима и документима Народне библиотеке у Паризу". Пријевод ће бити попраћен цртежима „једног од најбољих југословенских уметника".

У Љубљани је „путник без покоја" добио књигу о себи тек године 1959, ако се човјек може ослонити на библиотечни каталог, у овом случају на каталог Народне ин универзитетне књижнице у Љубљани. Споменуте године Петер Косем (Јоже Доленец) објелоданио је пријевод под насловом „Beg iz beneške ječe", заправо дио „Мемоара". Избору се нема што приговорити: за многе и многе Casanova је освајач женских срдаца и смион бјегунац из злогласна затвора „Под оловним крововима".

Два значајнија прилога казановистици дали су својом опером Мирослав Санцин и Алберт Широк те есејем талијанист др Станко Шкерљ. Овај посљедњи у есеју „Casanova и крањска Ленчка" (Љубљански звон, 1933, број 10, стр. 594–603) говори и о везама Casanove са Словенцима, с барунном Zoisom и другима. Шкерљ је превео ону епизоду из „Мемоара" која се односи на лијепу Словенку Ленчку, и због тога је дао наслов „Casanova in kranjska Lenčka". Ленчка је била служавка младог грофа Страсолда и наш се јунак нашао у њезину загрљају послије „оштре, осам мјесеци дуге дијете".

О Мирославу Санцину (Шкедењ код Трста, 1898 – Трст, 1976), аутору споменуте (и једине) опере, нема ни слова у Словенском биографском лексикону. У новије доба пронађена је партитура опере. Ако успоредимо либрето књижевника Алберта Широке и „Мемоаре" неће бити тешко закључити да опера не обрађује једну или више прича из Casanovinih дјела. Алберт Широк дао је на темељу „Мемоара" фабулу, заправо своје виђење чувеног Млечанина. Спојио је, контаминирао неколико прича и епизода и

дао своју цјелину у којој је Casanova човјек који стално трчи за сукњама и остаје „кратких рукава". Можда је највише слиједио Casanovinu причу, бокачевског типа уосталом, о Катарини и часној сестри Марији Магдалени из самостана у Мурану. У опери су то Santina и Mirella. Већина лица у опери, да не кажем сва или скоро сва лица, носе талијанска имена, али их нема у „Мемоарима".

Књижевник и пустолов Giacomo Casanova остаје занимљив и за наша времена.

ЈОВАН ЈОВАНОВИЋ ЗМАЈ КАО УРЕДНИК И САРАДНИК АЛМАНАХА И КАЛЕНДАРА

Миодраг Матицки

Јован Јовановић Змај био је више деценија присутан у нашој књижевности као један од најпопуларнијих песника. Добрим делом своју популарност раширио је и утврдио у најширем кругу читалачке публике захваљујући и својој сарадњи у алманасима и календарима. За живота песме је објавио у шездесетак српских календара, као и у више годишњака који су излазили у другим крајевима наше земље, посебно у Хрватској. Под овим бројем подразумевају се само наслови а не и многа годишта популарнијих и дуговечнијих годишњих гласила.

Окретање алманасима и календарима, књигама које током године „готово сви људи купују који читати знаду" и које се „цијелу годину по рукама непрестано премећу" – како је писао Вук Караџић, објашњавајући покретање своје *Данице*,[1] било је и део програма Уједињене омладине српске. Пишући о овоме[2] Васа Стајић вели: „Схватање и важност календара је морало много напредовати, док се Уједињена Омладина решила да издаје свој *Српски Омладински Календар*. Моћан један покрет (моћан по високим тежњама, по великом броју носилаца и по јачини одушевљења) говори сад народу кроз календар. Ако и не најширим слојевима народа, него средњој и школованој његовој класи, ипак српско друштво, нарочито у Војводини, било је тада здраво. Интелигенција је поштено водила, трговци и занатлије су помагали просветилачке и ослободилачке тежње, а и ратар се одазивао, нарочито при изборима. Календар је сад постао покретна сила у животу народа, проповедаоница са које се покушава реформа народног живота. Са ње, народу говоре: Јован Јовановић, Никоа Ђ. Вукићевић, Ђ. Натошевић, Владан Ђорђевић, Владимир Јовановић, Стојан Новаковић, Светозар Марковић. Прваци народа су сад сарадници календара, и народу се кроз календар казују високи снови о лепшој будућности. „После *Српског омладинског календара* (1868–1873), барјак омладинских календара, књига за народ, преузима од 1874. године *Србин* Милоша Грабовачког, у којем, такође, налазимо Змајеве песме, а од 1875. Стеван В. Поповић, уз сарадњу српских књижевника, покреће *Орао, велики илустровани календар,* чије име убрзо постаје синоним за назив српских календара. Сара-

---

[1] *Даница 1826, 1827, 1828, 1829, 1834,* издање Просвете, Београд, 1969, стр. 523–525.

[2] *Мало историје наших календара,* Календар Просвета за 1927, Сарајево, стр. 39–44.

дници *Орла* били су исти они који су писали и за *Српски омладински календар:* Јован Јовановић Змај, Ђорђе Натошевић, Јован Бошковић, Илија Огњановић Абу-Казем, Милан Јовановић-Батут, Миша Димитријевић...

Књижевни прилози у *Орлу* прилагођени су просветитељском програму Уједињене омладине српске. Прва песма првог годишта јесте Змајева песма *Србину.* Змајевом песмом *Дижимо школе* илустрован је прилог посвећен шведској народној школи. Дужим прилогом *Змај Јован Јовановић – песник и књижевник,* илустрованим Змајевим ликом, читаоци *Орла* упознати су са „великим народним песником". На тај начин је Змај званично овенчан титулом народног песника, која ће деценијама пратити његово дело и за живота и после смрти. Касније, без његових песама не може се замислити ниједан снажније национално обојен и усмерен календар, чиме се Змај само још више утврђује као национални песник. Његове песме налазимо на ударним местима *Српкиње* (1876), *Српског сокола* (1878, 1879), *Великог српског народног календара* (1879), *Новог Србобрана* (1903), *Малог Србобрана* (1909, 1912), *Српског народног календара* (1912), *Американског Србобрана* (1917), *Српског кола* (1918), *Србобрана* (1935). Песме Јована Јовановића Змаја објављују се и у дуговеким и значајним календарима: *Годишњаку* (1854, 1858), *Фрушкогорки* (1854), *Домаћем пријатељу* (1866), *Ружици* (1877, 1887). Пред крај свог живота Змај је стални сарадник гласовитог цариградског календара *Голуб* (1895, 1896, 1899, 1902, 1903), у којем се и касније редовно прештампавају његове песме (1905, 1906, 1907, 1908), да би се у календару за 1907. годину нашло чак девет песама. Без његових песама није објављиван ни календар *Вардар* (1908, 1909), у којем сарађују најпознатији писци с почетка XX века.

У календарску литературу, не увек ефемерну и маргиналну, Змај је ушао на велика врата. Под насловом *Песмице,* у централном календару педесетих година, у *Годишњаку* за 1854. годину, прештампане су из *Седмице* три његове песме, што је значило за то време и својеврстан антологијски избор из поетске продукције претходних година. Те године три његове песме први пут су објављене и у *Фрушкогорки.* Из *Седмице* ће се прештампавати његове песме и у *Ружици,* као и у многим другим календарима. Треба нагласити да, поред тога што су Змајеве песме уредници календара прештампавали (махом из *Седмице* и *Заставе*), можемо наћи и примере да су његове песме из његових календара преузимане за часописе, поготову када су преко календара снажније одјекнуле и када су биле опште прихваћене у народу, што је Змај и сам чинио као уредник *Жиже* и других часописа.

До сада се у науци сматрало да је Змај почео да објављује 1851. године, а да пише поезију већ 1846. Захваљујући неким календарима, почетак његовог књижевног деловања може се померити за неколико година уназад. Сходно програму Уједињене омладине српске, у календарима ће предност добити Змајеве песме просветитељског усмерења, као и поучне песме за децу. Међутим, најзначајнији део Змајеве сарадње у аламанасима и календарима јесу хумористички прилози и сатиричне и ангажоване песме, који су, управо захваљујући објављивању у календарима, били на гласу и ширили се брже у народу. Претпоставити се може да у круг оваквих дела спадају и *Надписи* (четири шаљиве строфе) из *Авале* за 1846.

годину, вероватно и превод с немачког приповетке *Сваком своје*, потписан иницијалом Ђ. (Ђакела), који Змај користи првих година свог списатељског рада, па и шаљиви календар *Додатак к' календару или Још нешто Шаљивац читатељима* из *Авале* за 1847. годину. Не треба заборавити да се 1852. године веома сличним *Натписима* Змај оглашава у *Седмици* први пут. Ако *Надписи* и шаљиви календар из *Авале* и нису Змајеви, треба их довести у везу са његовим *Натписима* из *Седмице* макар и зато да би се утврдили директни утицаји и да би се показао континуитет одређених сатиричних и хумористичких жанрова средином XIX века.

Како би у што већој мери проширио дејство своје политичке, сатиричне и хумористичке поезије и прозе, Змај се највише и лаћао уређивања и издавања календара, поготову у време седамдесетих година XIX века, када је више био укључен у политички живот и када је већину својих дела и часописа издавао у Панчеву, тада једном од водећих српских издавачких центара. У том смислу, заједно са Илијом Огњановићем, Ђорђем Рајковићем, Арсом Пајевићем и другима, следио је традицију издавања шаљивих календара, у којој шаљиви календари Винка Лозића, односно Јована Поповића Стерије, заузимају значајно место.

У писму Илије Огњановића Абуказема, упућеном Змају јануара 1892, помиње се њихова сарадња дуга три деценије на многим часописима, али и на шаљивим календарима: „... а било је, мога масла' и у твојим шаљивим календарима (као и твога у мојим)...".[3] У писму упућеном Змају 3. септембра 1886, Огњановић позива Змаја да начине „један ‚Шаљиви календар' " за идућу годину, а помиње и један из претходних година, који су били припремили, али им је рукопис пропао, јер је неочивано преминуо патријарх Герман Анђелић, предмет неке њихове сатире.[4]

Поставља се питање који су то календари били и постоје ли неки и као заједничко издање. Како су овакви подухвати из политичких и других разлога остајали анонимни, мада су савременици препознавали ауторе и уреднике по псеудонимима и шифрама, а одгонетање је представљало посебну драж оваквих публикација, ни у овом прилогу посао неће ни приближно бити обављен до краја, ако ни због чега другог, а оно због Змајевог непресушног талента и превелике расписаности. „Уморни писмоноша", како себе Замј назива у једном огласу календара, трудио се да читаоце својих часописа за сваку Нову годину обрадује и развесели новим шаљивим календаром.

У оба годишта *Абуказемовог шаљивог календара* (1878, 1881) Змај је био најревноснији, ако не и једини сарадник. У првом, без икаквог потписа, објавио је сатирични *Абуказемов шаљиви календар* (уобичајену пародију календарског табака), и са иницијалом *З.* потписао је оде празној кеси и батини. У другом годишту објавио је *Грађу за буквар нашој драгој дечици, да боље науче мађарски* (продужење из „Стармалог"), потписујући се псеудонимом *Комарац*.

---

[3] Душан Иванић, *Из преписке око „Јавора" и „Стражилова"*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1978, књ. XXVI, св. 2, стр. 370.

[4] *Нав. дело*, стр. 363.

Календаре које је Змај уређивао и издавао најбоље ћемо препознати по броју први пут у њима објављених његових песама и хумористички. У том смислу, на прво место свакако долазе пет година *Полаженика,* који су објављени у Новом Саду у периоду од 1872–1876. године. Календар *Полаженик* одиста је комплетно Змајево ауторско дело, шаљиво-сатирични зборник-алманах, певанија и хумористичка којy је припремао за своје читаоце крајем сваке године. У I годишту (1872), потписујући само хумористичку *Шпијон у Београду или Мило за драго* (приповетку у параграфима) шифром *Ја,* Змај све остале прилоге, укључујући и девет песама, објављује анонимно. Исти је случај и са наредним годиштима, мада су тада већ сви знали ко стоји иза овога календара. У овом календару Змај највише објављује песме, претежно преводе и прераде (Петефи, Хајне, Гете, Беранже, Јокај, Уланд): у II годишту – осам песама; у III – деветнаест; IV – седам; V – шест, потписујући их све чешће својим иницијалима (*З–Ј. Ј., Ј.*) и псеудонимима, како би нагласио своје ауторство (*Будалина Змале* – псеудоним из *Жиже*) или шифром (*А.*).

У *Полаженику* Змај објављује и своју прозу, оригиналну и преведену (Андерсен), као и низ шаљивих анегдота из савременог живота, загонетки, друштвених игара, белешки, не изостављајући ни обавезни календарски табак на почетку са шаљивим коментарима, као и попис вашара и огласе на крају календара. Посебно се издвајају два, највероватније Змајева, вредна записа лирских народних песама: *Девојка Дренопољка* („У том пољу Дренопољу грозан виноград")[5] и *Ранко Дрењанин* („Истом коло ситно заиграло").[6] На тај начин, иако је у питању претежно шаљиви календар, Змај је испунио и оне захтеве из програма Уједињене омладине српске којима се од уредника календара тражило да објављују и народне умотворине, како би се читаоци што боље упознали са бићем сопственог народа.

С престанком излажења *Полаженика* (1876), Змај покреће *Зимзелен забавни календар* за 1877. годину и издаје само једно годиште. Тако нам постаје јасније загонетно одређење уредника *Зимзелена*: „Уређује га дојакошњи уредник, ‚Полаженика' ". Календар *Зимзелен* се, уосталом, мало разликује од *Полаженика,* по свему изгледа као његов природни наставак. У *Зимзелену* Змај објављује своје песме и преводе песама са немачког, хумореске и особити шаљиви животопис *Живко Смртнић.* Песма „Шта сад чине беле виле..." прештампана је из *Заставе* за 1876[7], али су сатирични *Сонет* о стихоклепцу („Што се моје гусле стиде?") и пародија романтичарске љубавне лирике *Мојој Милици* први пут објављени у овом календару.

Поред *Полаженика* и *Зимзелена,* у целости ауторских дела Јована Јовановића Змаја, у групу Змајевих шаљивих календара, по свему судећи, спада и *Постилион.* У писму упућеном 10. децембра 1884. из Беча Арси Пајевићу, Змај помиње шаљиви алманах *Постиљон*: „За ‚Постиљон' већ радим. Ако узморате мењати име могао би се звати ‚Доброжељник' или ‚Доброгласник'. – А како ћете са насловном страном? – Ако вам Бартел пошље коју шаљ. илустрацију, могли би је употребити, ако не би он смео

---

[5] *Полаженик* за 1874, стр. 36–37.
[6] *Полаженик* за 1876, стр. 37–38.
[7] II, 189.

коју мању наручити."[8] Приређивач ове Змајеве преписке вели у напомени поводом *Постиљона*: „Шаљиви календар није могао бити назван *Постиљон*, како је првобитно било планирано, свакако стога што је у Новом Саду (издање Српске народне задружне штампарије, као не и још гдје) већ излазио календар истог имена. Прихваћен је Змајев предлог, па је Арса Пајевић издао 1885. године *Доброгласник или честитка за нову годину 1885.*"[9]

О *Постилиону,* „календару истог имена", налазимо помена десетак година раније, у Змајевој *Жижи* (1871–1874). Као уредник, издавач и власник, Змај је више пута у *Жижи,* на истој страници, поред *Полаженика* рекламирао и *Постилион* „од уморног писмоноше". Поред овог, постоје и многи други разлози да и овај календар доведемо у везу са Змајем. Пре свега, и у *Постилиону* налазимо много његових први пут објављених песама[10] и, што је и најуверљивији доказ, многе од њих потписане су Змајевим псеудонимом *Постилион.*

Ако знамо да је Арса Пајевић био више издавач, а мање аутор и уредник, онда, поред *Постилиона,* и *Доброгласник* за 1885. јесте, на неки начин, и Змајево дело, чим се о њему, о насловној страни и илустрацијама, интересује чак из Беча, ако није у питању један те исти календар. *Жижан,* календар за 1876. годину, свакако јесте Змајев и особит је вид наставка часописа *Жижа.* Али, велико је питање колики је Змајев удео и у уређивању и издавању других шаљивих алманаха и календара, пре свега *Враголана,* у коме своје песме потписује псеудонимом *Др Јајдефај,* као и многих календара под називом *Шаљивац,* бар оног за 1864. годину.

Даља истраживања у овом правцу показала би колико је снажна традиција забавних, шаљивих и сатиричних алманаха и календара у српској књижевности и колико је у њој значајан и битан Змајев допринос. За ову прилику довољно је нагласити да се, још дуго после Змајеве смрти (1904), читаоци алманаха и календара сусрећу са његовим песмама, а неке се песме прештампавају у годишњацима све до наших дана. Треба, ипак, истаћи велики утицај Змајевих шаљивих и сатиричних алманаха и календара на уреднике сличних публикација још за његова живота, али посебно после његове смрти. Више шаљивих календара чак је и у наслову садржало популарни псеудоним Јована Јовановића – *Змај.* Још за живота великог песника, у Загребу је од 1900. до 1903. године излазио *Змај, српски шаљиви календар,* у наклади Књижаре Лавослава Хартмана (Кугли и Дајч). Објављено је четири годишта овога календара. Милан Илкић је у Земуну, после песникове смрти, као власник и издавалац, покренуо *„Змај" озбиљни календар за наше шаљиве прилике* (1909–1914). Сем првог годишта, које је уредио В. Ђема, осталих пет годишта уредио је Илкић „уз сарадњу српских ‚змајева' ". Поред песама, хумореске, шаљивог календара и „комараца" Јована Јовановића Змаја, објављиваних у свим годиштима на ударним местима, у овом календару од „змајева" највише сарађују Бен-Акиба (Бранислав Нушић) и Брана (Цветковић), чиме се на најбољи начин нас-

---

[8] Д. Иванић, *Нав. дело,* стр. 359.
[9] *Исто,* стр. 359.
[10] 1873 – три песме; 1874 – четири песме; 1878 – пет песама.

тавља богата традиција својеврсног вида хумористичке и сатиричне литературе, у којој се Стерија, Змај и Нушић одиста могу сматрати стожерним писцима.

За читаоцима блиским псеудонимом *Змај,* никако случајно, посегла је и Издавачка књижара Данила Поповића у Великом Бечкереку, издајући за време рата календар *Змај, шаљиви календар са сановником* за 1916. и 1917. годину. У жељи да покаже како је окупација нормално стање, окупатор је подржавао сваку иницијативу настављања континуитета управо онога што је било и најсветије у културној традицији поробљеног народа. Тако је свих година окупације излазио календар под насловом *Орао,* мада је то била бледа копија гласовитог календара из XIX века. Сматрајући да има места и шали и забави у тешким временима првог светског рата, окупатор је дао иницијативу да се покрене шаљиви календар *Змај*, чиме се, макар и негативним примером, такође потврђује значај удела Јована Јовановића Змаја у неговању и настављању традиције шаљивих и сатиричних алманаха и календара. Индиректан доказ популарности великог песника били би и многобројни ђачки алманаси и календари који су, такође, носили Змајево име.

ГЛИГОРИЈЕ ТРЛАЈИЋ – НЕПРАВЕДНО ЗАБОРАВЉЕНИ САВРЕМЕНИК ДОСИТЕЈЕВ

Обрад Станојевић

„Сви Срби треба да састављају *један род и грозд*, сви, душама једним и истим чувством, чувством сагласности и тесног сједињења... ово једино усрећујуће чувство преписује нам опит минулих векова и политика... чије испуњење једино може нас учинити почитаним пред туђим очима и утврдити нашу срећу међу сродним народима на земљи" – писао је Глигорије Трлајић 1805. у време усхићења изазваног Првим устанком и победама Срба. Он се љутио због употребе имена Србијанци: „ружније име које у Угарској срећни Срби несрећним својим једнородним дају име Сервијанаца, што сматрам као ужасну обиду (увреду) имену Србаља, нарочито онда када долази од браће"[1]. Тако се он међу првима огласио против најгоре врсте шовинизма, оног који постоји унутар једног народа и који је тако често ишао на нашу штету, а користио непријатељу.

Ко је био писац ових тако пророчанских и још увек актуалних мисли?

Његова биографија подсећа на животопис Михаила Пупина, на причу о Пепељузи под насловом *Од чобана до професора универзитета.*

Глигорије (Глиша) Трлајић био је један од најученијих Срба свог времена: доктор наука, професор универзитета, зналац неколико страних језика. Рођен је 1766. г. у Молу (Мохолу) у Бачкој, где су живели, како чика-Јова каже, „све сами овејани Срби"[2] и где и данас има потомака те породице, од оца Јоке (Јована) и мајке Пеле (Пелагије). Сиромашан отац, оптерећен бројном породицом (имао је шесторо деце), није могао да омогући школовање бистром сину, тако да је овај проводио детињство уз стоку и свиралу. Али је жеђ за знањем била јача од синовљеве послушности и Глиша бежи у Сегедин. Тамо га запажа један Србин трговац, прима га у кућу и шаље у школу. Пошто је завршио гимназију и лицеј, одлази у Пешту. На препоруку руске кнегиње Александре Павловне, удате за мађарског племића, добија као одличан ђак стипендију. Прелази у Беч, где завршава најпре философију, а затим права. Поред немачког и мађарског, који је већ добро говорио, учи француски и руски. За образованог Србина чује кнез Гаљицин, руски посланик у Бечу, и узме га за секретара. По

---

[1] У писму од 25. априла 1805. године пријатељу у Карловцима (*Скупљени списи* Глише Трлајића, Панчево, без године издања, стр. 64).

[2] „Невен", бр. 15 из 1885. стр. 226.

смрти кнеза, Глигорије је однео његову заоставштину у Русију, где му је понуђен посао, али би он радије да служи своме народу. Једно време је радио при славено-сербској штампарији у Бечу, давао је часове ђацима, преводио (посрбљивао) књиге за које је сматрао да ће користити његовом роду. Када је штампарија банкротирала, поново се нашао на улици и тада реши да прихвати понуду из Русије. Тако га 1796. видимо у Москви, одакле пише носталгична писма својим пријатељима у родном крају[3].

Глишина способност и образовање нису остали незапажени тако да је постављен на место професора Опште историје и Штатистике (то је био назив за Науку о држави) на Педагошком заводу у Петрограду. Било је то оне исте године, 1804, у којој се раја у Србији дигла на устанак. Две године затим он је професор Енцикопедије права „свију древних и садашњих народа" (нека врста историје и философије права), предмета који захтева управо онакву ширину образовања какву је поседовао Трлајић. Већ исте године био је одређен да, у присуству цара Александра I, својим предавањем отвори школску годину. Цар му је честитао и када је отишао, колеге су, уз здравицу загрмеле: „Да здравствујет оратор! Да здравствујет Терлаич" – саопштава раздрагани Глиша писмом својој мајци у Молу. Године 1811. прелази у Харков. Био је већ начетог здравља и вероватно је желео да пређе у пределе са блажом климом. Осећајући да му се ближи крај, кренуо је 1811. у родну Бачку, али на путу, у селу Ресноје крај Харкова, умире у четрдесет петој години од оне болести која је узела тако велики обол међу нашим песницима. Из оно мало података о њему зна се да је био висок, сувоњав, нежног лика, предодређен за „јектику".[4]

Сва настојања да дођем до неких података о овом нашем ученом човеку, на кога ми је скренуо пажњу др Жарко Поповић, професор Београдског универзитета, такође из Мола, остала су без резултата, када сам 1989. боравио у СССР. Можда је десетак дана било премало и вероватно би подробније испитивање лењинградских архива дало неке резултате, уколико ти фондови нису уништени пожаром који је пре неколико година опустошио неке његове делове. Али не треба замерити великој земљи што је заборавила једног „гостујућег професора" који је петнаест година свог недугог живота провео у њој. Трлајић се изгубио у „руском мору", као Исаковичи и други јунаци Црњанског, из *Сеоба*. У прошлом веку браћа Јовановић (не они из Њујорка, већ из Панчева) издали су *Скупљене списе Глише Трлајића*[5]. Приближно у то време Змај-Јова је, у свом *Невену*, поставио својим читаоцима питање: „Јесте ли чули о Доситеју Обрадовићу? Јесте ли чули о Вуку Караџићу? О Бранку Радичевићу, Стјепану Митрову Љубиши, о Ђури Даничићу? Али о Глиши Трлајићу, не мање вре-

---

[3] У писму Космн Јосићу, учитељу, каже: „Остајући овде (у Русији), оставих драго отечество моје, оставих вас, драгоцене пријатеље моје, оставих сву утеху мојега расплаканога срца" (*Скупљени списи,* стр. 56).

[4] Таквим га описује Радонић (према: *Скупљени списи,* стр. 6). Поводом његове смрти Атанасије Стојковић, који је такође био професор у Харкову, пише: „Тако је наш универсситет изгубио преполезног члана, ја пријатеља и друга, нација наша великог и ревносног патриоту. Бедни! после много страдања, кад је настало време да смо заједно, да поживимо, да осветламо име нације, он умире" (*Скупљени списи,* стр. 4).

[5] У Панчеву, без године издања, као 85. свеска Народне библиотеке.

дном и честитом Србину, сумњам да сте слушали!.. А да знају мали, да знају велики какав је Глиша марљив био, какав Србин, какво срце! Би га се, зацело, сећали, би волели, би славили". И у два наставка, песнички занесено, изнео је животопис „српског сина, Бачванина Глише".[6] *Енциклопедија Југославије* му посвећује двадесетак редова, а *Општа енциклопедија* упола мање, али не постоји никаква студија, монографија, чак ни чланак посвећен Г. Трлајићу. Да ли је то данак оним временима када ниједан догађај из историје („Догодило се на данашњи дан") није био старији од 40 година, и када је већина улица добијала имена по људима за које нико није чуо, док су многи великани остали без такве почасти? Или је томе крив наш урођен однос према својим најбољим људима. Свакако да је „завери ћутања" допринео и архаични славеносербски језик којим се Глиша служио, као и живот у туђини. Далеко од очију, далеко од срца. Језички и географски удаљен од матице, Глигорије Трлајић је прекривен велом заборава. А својим радом и делом он то не заслужује.

*

Трлајићев опус је разнородан и обухвата поезију, преводилаштво, епистоларну књижевност и науку.

У оно време романтизма и буђења нација, када су над Србијом „небом свеци војевали" и када се давнашњи сан о слободи примакао на дохват руке, устрептали, нежни („женског лика")[7] и родољубиви Трлајић није могао да одоли. Он који је у писму наручивао из родног краја бачванске свирале („праве, чисте, српске лозе")[8], латио се лире и спевао неколико песама. Једна од првих је *Зима у Русији,* у којој, рекло би се, има не толико десетерачких колико „бећарачких" примеса, али и утицаја великих руских песника оног времена. У *Скупљеним списима* нашле су се три песме, али у препеву у складу са Вуковом језичком реформом. *Песма у завичај* одише носталгијом за „свирцима, снашама, колом у авлији", и казује „највеће на свету и прво блаженство / Да ја скоро кући дођем у моју очину"[9]. Он је, заиста, неколико пута из далеке Русије путовао у Мол, и на последњем путу стигла га је смрт.

Следећа песма упућена је Лукијану Мушицком. Наивно и патетично, Глиша позива „Луку" да не дрема, да се окрене свом роду и позива на слогу: „Ој, дакле, браћо, да сложимо руке / Да из земље протерамо Турке / Да грунемо својом српском снагом..."[10] Из Петербурга је 1806. упутио песму устаницима и Карађорђу, славећи српско јуначко срце и бритке сабље. Написао је и драму *Всеблаг, или ретки супруг,* али она није објављена.

Истим таквим патриотским жаром инспирисан је и његов преводилачки рад. Знајући више језика него било који његов сународник, осим

---

[6] *Животопис Глише Трлајића,* „Невен" 1885, бр. 15 (стр. 226–230) и 16 (стр. 242–246).

[7] Према речима Радонића (*Скупљени списи,* стр. 6).

[8] „Невен" бр. 16 из 1885, стр. 245.

[9] *Скупљени списи,* стр. 10.

[10] *Скупљени списи,* стр. 11.

Доситеја, хтео је да то своје умеће искористи и да приближи свом народу нека дела светске књижевности. Са превођењем је почео још као студент у Бечу, али, на жалост, већина тих превода остала је у рукопису. Превео је и објавио 1793. моралистичку приповетку Лудвика Николаја *Идеа, или моужеская и женская добродѣтель*[11]; исте године је у Бечу штампао препев швајцарског песника Геснера (Gessner): *Забавление единого оугра или оудивление естественимь красотамъ*.[12] Нешто касније, 1801, у Будиму је штампан превод огледа руског философа Хераскова о Нуми Помпилију: *Ноума, или процветающій Римь*. Превод Фенелоновог *Телемака* остао је у рукопису.

Од више његових писама, која показују књижевне претензије, посебно је занимљиво оно које је упућено Доситеју Обрадовићу 1805. године. Ословљавајући га са „Дражајши друже мојега срца", Трлајић му се захваљује на писму које му је Доситеј упутио из Трста, као и на књизи о етици. „Твоју *Етику* јесам читао са величајшим душевним весељем и хвала ти за слатки дарак. Твој портрет краси моју собу и весели тужну душу моју". Жали се на носталгију и пророчански предвиђа да ће можда умрети „у растанку један од другога". На крају га „у мислима грли искрени пријатељ и обожатељ". Ово писмо значајно је по томе што је Трлајић, у прози, на местима где је његово набујало родољубиво осећање тражило национални израз, исказивао та места у епском (несиметричном) народном десетерцу: „Ја би пошо мојој слаткој мајци, [тј. својој земљи], да ју браним од напасти туђе, да ју раним плодом мога труда, и да позна радосна [ми] мајка, да је синак за њу рад умрети, баш да имам хиљаду живота".[13]

Огледао се Г. Трлајић и у дворској, тачније „удворичкој" литератури, што је био данак временима и положају који је заузимао. Сачуван је његов „славопој" царици Александри Павловној[14], као и беседа коју је на почетку школске 1804/5 године одржао у Петрограду у присуству цара. У њој је показао ерудицију и ораторске способности. После прегледа светске историје, доприноса Египћана, Грка, Римљана, Германа, Глиша Трлајић се осврће на позно, али веома успешно укључивање Русије у цивилизацијски ток, „на удивљење Европе", истичући да је просвећивање и знање основна сила и да захваљујући њима Европа, иако најмања, влада свим осталим континентима[15]. Занимљив је покушај да се нађе српски еквивалент „душослов" за психолога. Један општи поглед на право и правну историју сачуван је као прилог писму које је Трлајић послао мајци. Он је моли да му опрости што није имао времена да овај свој рад преведе, већ га шаље у француском оригиналу. Била је то студија коју је поднео управи високошколске установе да би она могла да утврди његове способности за положај универзитетског професора из *Енциклопедије права*, под насловом *Кратак преглед положителњих права и њиховога происхођења*. „Положително право" је био превод „позитивног права", корисног појма који је

---

[11] Беч, 1793, стр. 78.

[12] Беч, 1793, стр. 91.

[13] Види о томе: Драгиша Живковић, *Вуковски деталь у предвуковском периоду*, „Од Вука до Андрића", Београд, 1965, 54—58.

[14] Будим, Университетска штампарија 1800, стр. 19.

[15] *Скупљени списи*, стр. 28.

настао у раном средњем веку погрешним читањем једног фрагмента из *Digesta* у коме је реч, не о „ius positivum", већ о „ius positum"[16]. Овај невелики рад (шест страница средњег формата) показује да је Трлајић добро знао новине у историографији и праву. Он полази од „јестественог" (природног) права, улоге права у моралном обликовању човека и друштва и даје преглед правне историје, истичући највећи допринос Римљана: „Таквим положитељним законодатељством прославили су се у древном свету посебице Египћани, Грци, а над свима Римљани који су дали „најсавршеније дело законодатељства које је до сад могао произвести разум човечанства". И ову расправу завршава признањем цару Александру „милосрдном оцу својих срећних поданика".

Као лик из времена када је из мрачних кутова историје наш народ тек ступао на светску позорницу, када су писмени људи били реткост, један доктор наука, дипломирани философ и правник, професор универзитета у Петрограду и Харкову, зналац четири светска језика, ватрени родољуб, који је, колико су му здравље и даљина дозвољавали, помагао свом народу, заслужује да не буде заборављен.

---

16 Stephan Kuttner, *Sur les origines du terme „droit positif"*, „Revue historique du droit français et étranger", 1936, 15, стр. 728–730.

G. O. Hutchinson, HELLENISTIC POETRY, Clarendon Press, Oxford 1988, p. 370.

Ова књига доноси заокружени низ есеја о песницима који су стварали између 280. и 240. г. старе ере, као и о њиховом утицају на римско песништво. Аутор је књигу намењио како стручњацима, тако и студентима.

У уводу Хачинсон наводи нека основна обележја времена у којем су ови песници стварали, као и неке културно-историјске чињенице значајне за настанак њихових дела.

Неке од тих чињеница испитивачи радо помињу с нарочитим нагласком: све већи број великих градова, насталих након Александрових освајања, допринео је да се грчки цивилизацијски простор силно прошири. Великоградски живот узроковао је у неких песника чежњу за бекством на село, а у неких носталгију и антикварско интересовање за тековине старијих грчких заједница (Теокрит, односно Калимах). Али, како сматра Хачинсон, с обзиром да су ови мотиви ипак ретки у раном хеленистичком стваралаштву, они не би смели бити коришћени као кључ за разумевање целокупне поезије овог периода. Што се, пак, религије тиче, немогуће је поуздано утврдити у шта су песници веровали. Философија и философске школе развијене у хеленизму су грубо изменили многа традиционална схватања у религији, а школство је било тако развијено да је сваки интелектуалац оног доба могао да се упозна са новим доктринама.

Недостаци досадашњих синтетичких карактерисања хеленистичке поезије су многобројни. Не мале тешкоће настају и при покушају да се повежу књижевност и ликовна уметност оног времена. Прво, јер је мало уметничких предмета сачувано. И друго, песма из овог периода стиче своју физиономију комбиновањем и компилирањем веома разноврсних елемената; а и њиховим ироничним или пародистичким модификовањем. Отуда, према Хачинсону, у оновременој уметности није било одговарајућих средстава да се ликовним средствима пренесе форма песме или дочара њен особени стил.

Тешкоћа има и при покушају да се убедљиво окарактерише песништво хеленистичког раздобља на основу односа аутора и публике. Несумњиво, скоро сви грчки песници о којима се расправља у овој књизи (сем Арата и вероватно Асклепијада) имали су неког моћног заштитника – било неког од Птолемеја или, као Теокрит, Хијерона II Сиракушког. Ликофрон, Калимах и Аполоније су радили у Александријској библиотеци. Аполоније је њоме управљао, Калимах је као библиотекар саставио *Попис људи који су се у ма којој струци прославили и њихових списа*, а Ликофрон је, по наредби краља, овде радио на издавању и коментарисању текстова. Питања да ли су ови песници стварали за одабрану и образовану дворску елиту и да ли је управо та публика одредила природу њихове поезије, налазила су, у стручној критици, најчешће позитиван одговор. Хачинсон, међутим, сада позива на нов опрез. Премда Калимах у неким својим *Јамбима* описује, и то с одушевљењем, расправе учених људи у Александрији, а у неким алудира и на однос тадашњег књижевног света према његовом властитом делу, не сме се сметнути с ума песников непрестани напор да оно што је у

његовој поезији засновано на јединачној, конкретној појави, претвори у опште, типске ситуације, разумљиве док год песници буду писали, а критичари их нападали или бранили.

О песницима раног хеленистичког доба се зна више него о њиховој публици. Да бисмо их разумели, казује дакле Хачинсон, потребно је да се првенствено окренемо њиховим текстовима. Александријска библиотека је омогућила Аполонију и Калимаху да дођу у додир са многим делима која су била од суштинске важности за њихово стваралаштво. Само, ми из сачуваних биографских података не сазнајемо на који су начин они та дела, многа нама изгубљена, користили у својим песмама. Они су их могли уважавати, али се за њима нису морали и поводити; а могли су их и пародирати.

Хачинсонова опрезност једнака је и пред другим питањима. Врло је препоручљиво, тврди он, познавање међусобних односа ових писаца. Јер они су, изгледа, били не само присни пријатељи, већ су можда и живели у некој врсти заједнице образованих људи Александрије – у Музеју који је основао Птолемеј. Ипак, погрешно би било, како су неки испитивачи чинили, поставити ове песнике у два противничка табора који се боре за различите естетичке догме, па тај измишљени антагонизам узети као главни путоказ при тумачењу њихових дела. Све што се потпуно поуздано може рећи јесте да су они били приближно истих година и да су, вероватно, и утицали једни на друге.

Хачинсон ипак покушава да проникне у то који су старији грчки писци и која њихова дела утицали на песнике III в. ст. е. и шта су ови преузели из књижевног наслеђа. Он напоминье да је у поезији класичног, а у великој мери и архајског периода, садржај био сасвим тесно повезан са формом. „Висока" поезија се бавила човековом величином и границама које човеку одређују моћна божанства. „Ниски" жанрови (посебно комедија) се могу дефинисати као контрастни „високом". Али, нека дела из тог старијег стваралаштва садрже елементе оба стила и управо ова су, према Хачинсону, извршила највећи утицај на хеленистичке песнике. То су *Одисеја* и Еурипидов *Орест*. Од лиричара из класичног периода, Пиндар је у својим песмама расправљао и о себи и о улози песника и песме. Хеленистички, пак, песници се у својим песмама баве собом, а и проблемима естетике; они траже необичне предмете и експериментишу формом. У овом последњем њихови претходници су Ерина и Кратес (IV в. ст. е.), који су се огледали у жанровима јасних карактеристика, користећи некарактеристичан метар. У раном хеленистичком раздобљу, Симија са Родоса (око 300. г. ст. е.) аутор је песама чији распоред слова и стихова приказује цртеж неког предмета: секире, крила, јајета (carmina figurata). Архестрат, савременик Аристотелов, написао је гастрономску песму којом као да је пародирао Хесиодов дидактички еп *Послови и дани*.

У своме покушају да издвоји црте карактеристичне за развој поезије у раном хеленистичком раздобљу, Хачинсон најзад утврђује разлику између старијег и хеленистичког епиграма. Раније углавном натпис на гробу или предмету посвећеном богу, епиграм у хеленистичком периоду, поред нових мотива и развијања специфичних типова (сатирични и еротски), стиче, као морфолошку а неопходну жанровску карактеристику, и неочекиван завршетак – поенту.

Тако, кроз уводна и начелна разматрања, стижемо до низа заокружених есеја у којима је Хачинсон приказао поједине песнике. Први есеј је посвећен Калимаху. Преко одломака из Калимахових махом фрагментарно сачуваних дела, *Приче о пореклу,* малог епа *Хекале* и *Јамбова* (презентираних са спретним преводом), Хачинсон уводи читаоца у поезију овог песника. Следе, обрађени у посебним огледима, Аполоније и Теокрит, а затим и Арат, Херонда, Ликофрон, Асклепијад. У поглављу, односно огледу, посвећеном утицају хеленистичког песништва на римско, приказани су Катул, Вергилије и Овидије.

У нашој стручној литератури осетан је недостатак историјских и теоријских радова с темама посвећеним књижевности хеленистичког периода у целини. Сем у *Историји хеленске књижевности* Милоша Н. Ђурића и у *Историји хеленске књижевности од Александра до Јустинијана* Богдана Стевановића, те спорадичних огледа, ова материја је, колико ми је познато, ретко обрађивана. И зато би ову значајну књигу требало превести на српскохрватски језик.

Гордан Маричић

Видосава Голубовић, ЛЕТОПИС КУЛТУРНОГ ЖИВОТА 1919–1925.

(Институт за књижевност и уметност, Београд; Матица српска, Нови Сад 1989)

Видосава Голубовић учинила је пионирски посао. На основу дневних листова *Времена, Политике* и *Правде* од 1919. до 1925. године направила је летопис културних и књижевних збивања у нашој земљи. Ослањајући се на обилату грађу коју нуде ова три највећа и најпознатија београдска листа из тога периода, Видосава Голубовић направила је књигу пуну најразноврснијих података која се на неким местима, ма колико то парадоксално звучало (јер у њој сем репродукција вести из новина нема ничег другог), чита не само са радозналошћу него и са повременим узбуђењем.

Видосава Голубовић је поделила своју књигу на неколико одељака. Она посматра, у посебним одељцима, из године у годину најпре општа културна збивања у Југославији у првих шест година њеног постојања, затим збивања у књижевности и књижевном животу, позоришту, ликовној уметности и филму. На крају књиге следе именски регистар, предметни регистар, регистар наслова књижевних дела и регистар наслова позоришних комада. Оно што је, евентуално, доста необично јесте чињеница да је Видосава Голубовић литерарне прилоге у дневним листовима, штампаним, претежно, у божићним и ускршњим додацима, дала истовремено са осталим књижевним догађајима тога доба. То је, можда, њену књигу, у тим деловима, учинило мање прегледном, али је литерарним текстовима дала, у извесном смислу, њихов књижевни и културни контекст. У виђењу Видосаве Голубовић једна приповетка или песма, једна позоришна представа или један концерт, за оживљавање културне климе једног доба имају исту вредност колико и информације о културним проблемима код нас и у свету и представљају, између осталог, и догађај као сваки други.

Ако се има у виду чињеница да је период који је у својој књизи приказала Видосава Голубовић златно доба српског послератног модернизма, онда и наш модернизам, овако сагледан, добија један специфичан контекст. Пратећи податке из дана у дан на онај начин на који читалац новина прати збивања у свету и око нас, онај који се служи овом књигом може тачно да одреди значај једног објављеног текста или значај једне књижевне појаве. Наравно да је извесна селективност била нужна, али су, ипак, сви значајнији, па и мање значајни, догађаји који су се збили у тих неколико година на свој начин регистровани.

То би био, ако тако може да се каже, креативни допринос овога рада нашој историји књижевности и култури. Али, поред тог аспекта, има и један други који је тако битан. Наиме, рад Видосаве Голубовић олакшава каснијим истраживачима у знатној мери њихов посао. Оно што је постало опште место свих наших ламентација о тешкоћама са којима се суочава наш научни радник када приступа истраживању једног одређеног историјског периода јесте констатација да има мало претходних радова, тематских библиографија, хронологија, систематски сложених података о једном раздобљу. У великом броју случајева

истраживач је, упркос значајним претходним радовима, којих није тако мало, али којих никада није довољно, присиљен да многе ствари ради испочетка. Видосава Голубовић овим својим радом, поред тога што је потврдила своје основне добре особине као истраживача – као што су савесност, акрибичност, селективна моћ итд. учинила је и знатну услугу и својим колегама који ће моћи да крену њеним трагом и нашој култури, којој су књиге овакве врсте једна од насушних потреба.

Предраг Протић

Симха Кабиљо-Шутић, ПОСРЕДНИЦИ ДВЕЈУ КУЛТУРА

(Институт за књижевност и уметност, Београд 1989)

Симха Кабиљо-Шутић бави се већ дуже времена испитивањем српско-енглеских књижевних и културних веза. Њена књига *Посредници двеју култура* садржи један део резултата њених истраживања. Везана за српско-енглеске везе у XIX веку, њена истраживања се надовезују на онај вид истраживања која је у својој књизи *Енглеска књижевност у Срба у XVIII и XIX веку* обавила Снежана Кићовић-Пејаковић. За разлику од Снежане Кићовић-Пејаковић, која је своја истраживања ограничила на присуство енглеске књижевности, у ужем смислу те речи, у српској култури у минула два века, Симха Кабиљо-Шутић говори и о присуству неких других енглеских књижевних текстова у нашој литератури и о присуству сличних наших текстова у енглеској култури. Исто тако, аутор ове књиге није се ограничио само на испитивање књижевних веза него је један текст посветио и присуству петорице енглеских научника у српској јавности у оној мери у којој је њихов утицај и њихово присуство могло да буде релевантно за српски књижевни живот. Књига Симхе Кабиљо-Шутић садржи четири текста везана за ову проблематику.

У уводном тексту књиге Симха Кабиљо-Шутић даје једну глобалну слику Чедомиља и Елодије Мијатовић и приказује њихову активност као посредника између српске и енглеске културе. Као што се зна, Чедомиљ Мијатовић је настојао да српску публику упозна са текстовима енглеске културе у широком распону од књижевности до економије, и од политике до историје. У исти мах Мијатовић је чинио доста да Енглезе уведе у српски свет и да, ако не обори, а оно уздрма, многе енглеске предрасуде према Србима. Да ли је у томе успео или не, питање је у које не можемо сада улазити; али чак и ако би се ове Мијатовићеве активности могле оценити као неуспеле, то ни у ком случају не умањује вредност његових резултата, нити ваљаност његових намера. Нешто слично чинила је и његова супруга Елодија, чијем је најзначајнијем напору – да српске косовске песме сложи, на енглеском, у један целовит еп – посвећено последње, и најдуже, поглавље ове књиге. Остала два текста говоре о односу Уједињене омладине српске према енглеском позитивизму и на примерима Џона Стјуарта Мила, Бекла (Симха Кабиљо-Шутић предлаже изговарање његовог имена Бакл), Дрејпера, Дарвина и Спенсера показује колико је тај утицај био значајан и колико је њихово присуство било видно. Можда је ово била прилика да се проговори и о другом, уз Дарвина, најзначајнијем енглеском природњаку тога доба, Томасу Хакслију, који се јавља међу Србима у исто време, додуше преко превода са руског. Али, разуме се, биће прилике да се и то учини и ову допуну не треба схватити никако друкчије него као сугестију. Тенисонов сонет „Монтенегро" је сигурно један од оних песничких текстова, који је, првенствено, због свога мотива, често преношен на наш језик. Аутор, најпре, даје доста исцрпан

приказ односа Гледстона и Тенисона и Гледстоновог односа према источном питању. У другом делу рада говори се о Тенисоновом односу према словенским темама, док се у трећем делу приступа литерарној анализи самог Тенисоновог сонета. У четвртом делу Симха Кабиљо-Шутић даје анализу различитих превода ове енглеске песме и оцену њиховог квалитета.

Из овога што је до сада речено може да се види којом се методологијом служи Симха Кабиљо-Шутић. У своме приступу књижевној и културној грађи она првенствено полази од оног поступка који је у књижевну историографију инаугурисала школа Павла Поповића укључујући, при том, и све оне друге елементе који су у нашу књижевну историографију унели бројни Поповићеви следбеници и ученици као корисну новину. После обављеног истраживања у том правцу аутор приступа исцрпним стилистичким анализама које су увек примерене датом материјалу. По образовању англист, Симха Кабиљо-Шутић прошла је добру школу англосаксонске стилистичке критике почев од нове критике па до њених деривата. Уз то отворена и према неким другим теоретским приступима, она у своме раду нема неких већих предрасуда према одређеним критичким методима. Из различитих метода она узима оно што може да јој одговара и све то слива у једну доста кохерентну целину.

Оно што је један од битних квалитета радова Симхе Кабиљо-Шутић јесте управо што она поред књижевног аспекта српско-енглеских веза узима у обзир и неке ванкњижевне разлоге присуства извесних енглеских текстова у српској и српских текстова у енглеској јавности. Увек када може да пружи одговарајуће објашњење због чега су се српски преводиоци одлучили за тај, а не за неки други енглески текст, Симха Кабиљо-Шутић ће га дати. Нешто слично учиниће и онда када говори о присуству српских текстова у енглеској књижевности. Комбинујући дакле један класичан компаратистички метод са оним резултатима до којих је дошла модерна теорија рецепције књижевног текста, Симха Кабиљо-Шутић не говори само о књижевном хоризонту очекивања него и о оном другом историјском, социолошком, психолошком, који су и те како битни приликом рецепције тековине једне културе у другој.

У неколико речи речено, резултати до којих је дошла Симха Кабиљо-Шутић у својој књизи *Посредници двеју култура* имају двоструки значај. Најпре они су значајни за историју српске књижевности и, истовремено, они су значајни за историју српске културе чији је књижевност неодвојиви и неотуђиви део.

Предраг Протић

ПЕРО СЛИЈЕПЧЕВИЋ У СВОМЕ ВРЕМЕНУ И ДАНАС

Посебан отисак из Годишњака Института за књижевност, књ. XVIII,
Сарајево 1989, с. 141.

Међуратно културно и научно стваралаштво југословенског културног простора одликовало се не малим бројем истакнутих прегалаца и посленика који су својом разгранатом и разноврсном делатношћу захватали толико разних области да је њихов допринос готово немогуће сагледати и просудити само са становишта једне научне дисциплине или из делокруга само једне области културног стваралаштва. Међу тим занимљивим и самосвојним личностима, чије се заслуге не ограничавају само на време у којем су живели и стварали, већ и данас својом подстицајношћу заслужују нашу пажњу, Перо Слијепчевић је, нема сумње, био једна од најнеобичнијих и, посматрано са становишта проблема и тема којима се бавио, најсложенијих. Јер, довољно је бацити само овлашан

поглед на животни пут и обимну библиографију објављених радова Пера Слијепчевића, па да се стекне утисак о свестрано образованом и умном човеку, који је у свом изузетно богатом и стваралачком животу умео да споји захтеве друштвене и политичке стварности свога времена са најсуптилнијим умовањем и филозофско-књижевним разматрањима.

Припадник генерације, националним и револуционарним идејама понесеног омладинског покрета југословенске оријентације уочи првог светског рата, Перо Слијепчевић је целокупним својим деловањем остао веран одређеним идејама тог покрета, пре свега идеји служења култури и културном уздизању свога народа, па се, у складу са таквим племенитим поимањем служења своме народу, напајао како на изворима културе сопственог народа, тако и на врелима европске културе, обједињавајући у својој личности национално са европским, у име једног широко схваћеног хуманизма, у којем национално и космополитско чине неразлучиво јединство. Та широко постављена делатност у служби просвећивања и културног уздизања народа у најплеменитијем смислу речи неминовно је условила и разнородност Слијепчевићевог посленишта: од младог ангажованог прегаоца у духу идеје југословенства, он ће се, посебно у међуратном раздобљу, прометнути у неуморног научног и културног прегаоца, за којег као да нису постојале границе и међе које раздвајају већ спајају поједине области духовног стваралаштва, па је готово немогуће разлучити страсног просветитеља од научника, есејисте, историчара књижевности и професора германистике. *Анали Филолошког факултета у Београду,* књ. 6, 1966, посвећени Перу Слијепчевићу, затим *Изабрана дјела Пера Слијепчевића* у 3 књиге, у издању сарајевске „Свјетлости" из 1980. са тематски сачињеним избором радова и изванредном и до сада најобимнијом студијом о П. Слијепчевићу од Радована Вучковића, те књига *Критички радови Пера Слијепчевића* (1983), коју је у оквиру едиције *Српска књижевна критика* приредио Предраг Протић, са веома инструктивним огледом о Перу Слијепчевићу као књижевном критичару, омогућавају да се стекне увид у комплексно стваралаштво П. Слијепчевића и чине данас, нема сумње, онај неопходни предуслов и темеље за дубље, целовитије, па сходно томе и објективно вредновање овог разнородног дела, толико разнородног да је очигледно неопходно да се оно, пре него што се приступи његовом целовитом вредновању, најпре сагледа и просуди из аспекта разних научних дисциплина и области културног стваралаштва. Сва је прилика да се сарајевски Институт за књижевност, одлучивши се да 100-годишњицу рођења Пера Слијепчевића обележи научним колоквијем *Перо Слијепчевић у своме времену и данас,* децембра 1988. године, управо руководио сазнањем о потреби разнородног или интердисциплинарног осветљења живота и рада Пера Слијепчевића као човека и културног и научног посленика, када је на овом симпозијуму окупио књижевне и научне ствараоце из разних области. Плод тог научног скупа представља овај и у тематском и у садржајном погледу веома занимљив и подстицајан зборник радова.

Мада је, природно, сваки од предочених прилога условљен ауторовим углом посматрања одређеног сегмента Слијепчевићевог стваралаштва, односно ауторовом припадношћу одређеној научној и културној области, неумитно се код сваког покушаја осветљења Пера Слијепчевића има у виду да се ради о изузетно сложеној личности, која се и у оном сегменту о којем је реч у пуној мери може сагледати само ако се при томе на одређен начин имају у виду и остали моменти његовог деловања. Отуда се, у целини гледано, сви прилози доимају као својеврсна илустрација и потврда запажања које је у *Уводној речи* формулисао Зденко Лешић, по коме у свеколикој делатности Пера Слијепчевића долази до изражаја специфично устројство његовог духа, које се одликује дубоким мисаоним захватом, при чему је овај плод колико темељног германистич-

ког и филозофског образовања, толико и широког познавања и отворености према свету и дубоке везаности за сопствено завичајно тло и своју културу.

Ако прилог угледног, у међувремену преминулог књижевника Ћамила Сијарића *Мој професор, Перо Слијепчевић* представља топлином и захвалношћу прожето живо и упечатљиво сећање бившег ђака скопске медресе, у којој је Перо Слијепчевић провео прве године свог професорског и васпитачког рада, сећања кроз које лик Пера Слијепчевића васкрсава као једна од најзначајнијих личности те школске установе, барем за самог Ћамила Сијарића, који се сматра срећним што је био његов ђак, остали прилози приступају Перу Слијепчевићу из угла његовог разноликог бављења пословима јавног, научног и културног карактера. Својеврсну допуну Сијарићевог лично интонираног текста о професору Слијепчевићу представља подацима и грађом богати прилог Миљана Мојашевића – *Др Перо Слијепчевић, професор Београдског универзитета* – који је такође био ђак Пера Слијепчевића, али на Филозофском факултету у Скопљу, потом његов асистент и наследник на Катедри за германистику Београдског универзитета, тако да и овај прилог, и поред све своје темељности у одређеној грађи и радовима самог Пера Слијепчевића, на крајње одмерен и дискретан начин представља и својеврсно сведочење о Перу Слијепчевићу као човеку и професору. Наиме, у овом свом раду, којим се надовезује на низ већ раније објављених радова о Перу Слијепчевићу, Миљан Мојашевић осветљава раздобље од 1928. до 1941. године у раду П. Слијепчевића, дакле онај део његовог живота и рада за који би се могло рећи да припада германистици, будући да су управо у том времену настали његови најбољи германистички радови. Тада је он изабран, најпре за ванредног, а потом за редовног професора германистике на скопском Филозофском факултету, који је у то време потпадао под Београдски универзитет. Међутим, колико је Перо Слијепчевић пленио оне који су га знали не само као стручњак већ и као човек изузетних моралних својстава, види се и по томе да германиста Миљан Мојашевић, говорећи о Перу Слијепчевићу као професору германистике, осећа потребу да свој прилог заврши речима нашег истакнутог романисте Миодрага Ибровца: „драги наш, умни, добри, велики Слијепчевић", истичући на овај начин неразлучивост интелектуалног и моралног код Пера Слијепчевића.

Раздобље Слијепчевићевог живота и рада, везаног за његову делатност у Сарајеву непосредно после првог светског рата, односно од 1919. до 1925. године, када одлази из Сарајева, у коме је прекинуо започети научни рад из своје струке, германистике и филозофије, а деловао као публициста, приказивач књига, позоришних и музичких приредби, као предавач на разним трибинама итд. разматра у свом језгровитом и упечатљивом раду Радован Вучковић, без сумње један од најбољих познавалаца живота и рада Пера Слијепчевића, да би констатовао да се и на основу недовољних истраживања (овде бисмо указали на недовољно запажен прилог Јована Јовановића, који се управо односи на ово раздобље, *Перо Слијепчевић у „Просвјети"*, објављен у Зборнику МС за књижевност и језик, XXXIII, 3, 1985, 609–628) може рећи да Перу Слијепчевићу у поратном животу Сарајева припада првенство, односно да је његова културно-политичка, просветна и књижевнокритичка активност, у поређењу са Боривојем Јевтићем, који је издавао више књига и био покретач часописа, била разгранатија и значајнија.

Књижевној критици и есејистици Пера Слијепчевића, односно методолошкој и идејној проблематици тог вида његовог књижевног посленишта, посвећена су два колико инструктивна толико и подстицајна прилога. Сагледавајући Слијепчевићеву есејистику у широком синтетичком захвату од његових најранијих есејистичких прилога, као што су *Модерна и мит, Млада Белгија* и други, преко огледа о Шантићу и Дучићу све до Његоша, Славко Леовац, уз низ финих запажања, долази до закључка да Слијепчевић „није само зналац но у души и

песник", те да као такав припада импресионистичком валу наших критичара, коме је важна аутентична књижевна и уметничка реч. Отуда му је Дилтајев духовноисторијски метод и морао бити ближи од теновског и шереровског позитивистичког метода; он је, заправо, с правом истиче Леовац, оплеменио позитивистички метод духовноисторијском методом и оба подредио својеврсном импресионистичком поступку без субјективних претеривања. – Ристо Тубић у свом језгровитом, али обиљем финих запажања крцатом разматрању – *За синтезу уметничке и филозофске критике* – полази од веома занимљивог запажања да у Слијепчевићевим текстовима о немачкој књижевности и култури (ваљало би исти поступак применити и на текстове из наше књижевности) упадљиво преовлађују појмови као – каузалитет, супстанција, биће, трансценденција, метафизика, етика, логос, етос, ерос, воља за животом, идеализам, песимизам, мистицизам итд., дакле све гносеолошке и естетичке категорије, што би неупућеног читаоца, поготово ако се к томе има у виду да се у његовим текстовима јављају имена Канта, Шелинга, Фихтеа, Хегела, Шопенхауера, Ничеа, да наведемо само најважнија имена из филозофије, могло навести на помисао да се ради о филозофском писцу. Недвосмислено се, дакле, намеће закључак да је код Пера Слијепчевића веома било изражено интересовање за филозофију, само што је то његово интересовање било у служби поезије, односно у тежњи за потврђивањем јединства уметничког и филозофског искуства. Јер, за Пера Слијепчевића, сматра Тубић оправдано, филозофи и песници су више два сродна него два опречна света, па за њега између филозофије и поезије постоје далеко веће везе него што се мисли, јер и једна и друга заправо постављају битна питања о човеку. Било би веома занимљиво када би се трагом ових разматрања пошло даље у разматрању изузетно значајног питања да ли су ова схватања Пера Слијепчевића више плод његовог германистичког образовања, односно да ли су она проистекла управо из дубоког познавања немачке књижевности, која се управо у раздобљу њеног највећег успона, у доба класике и романтизма, одликује изузетно присним везама и односима са немачком филозофијом, па је онда та своја знања и искуства из делокруга германистике уобличио у један општи став са нормативним значењем.

И у областима у којима се Перо Слијепчевић, у склопу свог широког дилтајевског поимања духовног стваралаштва, кретао – рекло би се узгредно а ипак некако закономерно, – у области истраживања наше средњевековне уметности и нашег народног стваралаштва – оставио је радове који су незаобилазни како за историчара уметности и културе тако и за проучаваоца нашег народног стваралаштва. У свом прилогу *Перо Слијепчевић и српска средњевековна уметност* Бранко Летић, полазећи од сразмерно малог броја Слијепчевићевих прилога посвећених средњевековној уметности, а пре свега од његовог знаменитог чланка *Старе српске задужбине,* уверљиво показује да ти радови имају одлике „оновремене патриотске поезије, а посебно Ракићевих косовских тема, али да су они утемељени на богатој ерудицији, суверeном познавању националне и светске историје, националне и светске књижевности и уметности. Тај суд се готово у целини може применити и на Слијепчевићево бављење нашим народним стваралаштвом, које у свом сажетом прилогу, са пуно лепих запажања, разматра Лука Шекара – *Перо Слијепчевић и усмена књижевност,* да би на крају закључио да „у нашој књижевној критици и науци о књижевности има доста аутора који су темељитије проучавали наше народно стваралаштво... али Слијепчевићев однос према том стваралаштву остаје особен, мјерљив више његовим цјелокупним дјелом и животним ставом, него радовима који се непосредније баве тим стваралаштвом."

Сви ови прилози, заједно са осталим прилозима посвећеним појединим сегментима Слијепчевићевог рада: његовом поимању патријархалне културе – Рајко Петров Ного: *Перо Слијепчевић „О нашој патријархалној култури"*; њего-

вом односу према модерни — Мира Ђорђевић, *Актуелност Слијепчевићевог односа према модерној;* његовим разматрањима песништва и стваралаштва Јована Дучића — Милица Иванишевић: *Слијепчевићеви есеји о Јовану Дучићу;* његовом бављењу позоришном критиком — Војислав Вујановић, *Перо Слијепчевић као позоришни критичар;* његовој сарадњи у сарајевском часопису „Преглед" — Тихомир Кларић: *Перо Слијепчевић и нова серија сарајевског „Прегледа";* његовом бављењу андрагогијом — Гојко И. Бабић, *Допринос Пера Слијепчевића андрагошкој науци и пракси;* те његовом поимању југословенства — Драгомир Гајевић: *Перо Слијепчевић као поборник и критичар југословенства* — представљају драгоцене доприносе сагледавању значаја Пера Слијепчевића у склопу нашег научног и културног живота у међуратном раздобљу. Штавише, зборник ових радова представљаће значајан подстицај у даљим настојањима да се одреди место Пера Слијепчевића у нашој културној историји. Јер, деловање Пера Слијепчевића у разним областима нашег културног, интелектуалног и научног живота, али пре свега у области германистике и нашег књижевног стваралаштва, никако није било ефемерно и маргинално, већ је оставило трајне трагове, будући да је оно уграђено у темеље наше модерне науке и културе. Отуда би можда најпре германисти и југослависти требало да се подухвате захвалног задатка да му одреде место у процесу уобличења ове две наше научне дисциплине.

Томислав Бекић

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

Авакумовић, Авакум 110, 111, 427
— Јован 410, 427, 428
Август 294, 503
Авита, св. 345
Аврамовић, Сима 273–280, 274, 334–338
Агрикола Јулије 268, 272
Акрагас 335
Алба 61
Александар I (руски цар) 530, 533
Александар Велики 299, 310, 333, 535
Алексић Бранко 519
Алким в. Авита, св.
Амијан Марцелин 309
Анакреонт 223
Анаксимен 310
Ангелич Григорије 231
Andersen G. 262
Андраши Ђула (Gyula Andrássy) 122
Андрејевић Григорије 22
Андрић, Иво 92, 93, 119, 374
Андроник Ливије 370
Анђелић Герман 28, 191, 493, 525
Антовић Георгије 421, 423, 443
Антоније Диоген 332, 333, 371
Антонин Марко Аурелије 317
Апион 317
Аполоније 535, 536
Аполоније Рођанин 370
Аполоније из Тијане 332
Апулеј 308, 374, 379
Аралица Иван 500
Аранитовић Добрило 412, 445
Арат 535–536
Арецина Тертула 261
Аристарх 213, 318
Аристеја из Проконеса 323
Аристотел 213, 308, 317, 337, 346, 355, 368, 370, 373, 380, 451, 452, 458, 467, 536
Аристофан 324, 344, 368, 370, 391
Арменопулос Константин 273, 274, 275
Арнот Арновљев, Антоније 223
Арнт-Грингрич 345
Артемидор 366, 371
Arhestrat 536
Архија 335
Архилох 501
Асклепијад 535, 536
Асунт, Р. (Assunto, Rosario) 368
Атанасијевић Младен 386
— Младен С. 386
Атанацковић Богобој 80
— Платон 227
Атенеј 321
Audoenus Joannes в. Овен Џон
Ауер Јелисавета 421, 425
— Јосифа 421, 425
— Розина 421, 425
Аурелије Виктор 261, 262
Аусоније 255
Beatz, D. 293
Бабић Гојко 543
Баи 345
Бајић Исидор 492
Бајрон (Byron George Gordon) 79
Бакић Павле 74
Бакуњин Михаил А. 9
Балзак (Balsac Honoré de) 37, 38, 119
Бали, Шарл (Bally Charles) 384
Балог Ференц 141
Бан Александар 418, 420, 424, 429, 443
Банашевић Никола 508, 511, 512
Банковић-Тодоровић, О. 147
Барац Антун 118, 119
Баришић Фрањо 364, 365, 367, 368, 370, 375, 377, 391
Батистић Татјана 154
Батлер Самјуел (Butler Samuel) 331
Баумгартен Александар Готлиб (Baumgarten Alexander Gottlieb) 372
Бах Александар (Bach Alexander) 77, 78, 180
Бегић Мидхат 85
Беговић Николај 112, 418, 424, 429, 443
Bekker 317
Бекић Томислав 108, 112, 421, 428, 443, 446, 539–543
Bekl 538
Бекон (Bacon Francis) 331
Белајчић, Младен 418, 423, 443
Белами Едвард 331
Белеслијин Светозар 418, 425, 443
Белини (Bellini Vincenzo) 108
Белић Александар 149
Бем (мађарски генерал) 74

Бенац Алојз 378, 379
Бенедикт Р. 214
Benzoni Juliette 518
Bencédy József 154
Бергин Ричард 91
Bergson Leif 384
Береника 261, 262, 263, 264, 265
Берић Јован 407, 437
— Милан 447
Бертон Роберт 332
Бианор 503
Biermann J. 331
Biesterfeld W. 331
Бирнуф Емил 226
Бисијер Жан (Bussières Jean de) 355
Бихнер (Büchner Karl) 385
Блан Луј (Blanc Louis) 9
Бланшар (Blanchar) 213
Бобров, С. С. 387
Bowry C. M. 385
Богданов Васа 494, 497
Богдановић Давид 118
— Димитрије 370, 375, 477
— Коста 72
— Милан 413, 443
Богишић Валтазар 267, 268, 271
Боговић Мирко 427
Бодо Иштван 496
Боетије 370
Божидаревић Б. 223
Божовић Владимир 497
Бозе (Bohse Augustus „Talander") 35, 36, 38
Bozzolato Guanpiero 517
Бојић Милутин 471
Бојовић Злата 497
Bolgar R. R. 385
Bonosus 344
Бошков Живојин 7–29, 37, 44, 45, 49, 53, 55, 56, 58, 63, 65, 75, 86, 88, 91, 118, 128, 131–135, 137, 147, 195, 196
Бошковић Д. 423, 427
— Ђ. 294
— Јован 524
— Коста 223
— Руђер 373, 374, 518
— Стојан 228
Бошњак Јевросима 380
Bramble, J. C. 505
Бранковић Вук 57, 74, 359
— Ђорђе 149, 160, 491, 492
Брановац Максим 107, 111, 112
Брановачки Стеван 122, 123, 141
Брауншвајг (Ulrich von Braunschweig) 35
Brednich, R. W. 444
Брежовски Јулијана 112, 418, 421, 422–425, 443
Brill, E. J. 288
Brooke, Tucker 237
Budik P. A. 256
Будимир Милан 223, 224, 263, 267, 341, 342, 344, 363–364, 366–368, 370, 376, 386, 388, 390
Бумлер Јаков 364
Bumiler P. 216
Burni R. 366
Burnikel Walter 241, 505
Bush D. 332

Вајакакос Дикеос 285
Вајић Ђока 443
— Јован 424
Bajc J. (Wyse J.) 443, 446
Валерије Марко 502
Варон Марко Теренције 222, 240, 344
Василије I Македонски 273
Васић Владимир 427
— Игњат 55
— Јован 212
— М. 293, 294, 384
— Р. 295
Watt, Ian 332
Вашица Ј. 443, 446
Вегецијус 9
Вездин Иван Филип 226
Везилић Алексије 49, 231, 406, 407, 427, 428
Weise Christian 35
Велфлин (Wölflin Heinrich) 479
Венцловић Гаврило Стефановић 371, 424
Вергилије Марон Публије 222, 223, 317, 358, 366, 370, 385, 390, 392, 536
Веселинов Иванка 340, 341
Веспазијан, старији 261, 262
Westermann Georg 309
Weynand 261
Видак Славко 423, 443
Видаковић Милован 9, 44, 54, 61, 67, 87, 352, 356, 411, 422, 427, 436, 348
— Стефан 417, 418, 443
Видојковић Марко 510
Вико (Vico Giambattista) 480
Викторио Емануел 486
Виланд (Wieland Christoph Martin) 352, 356
Виловски Јован Стефановић 55, 61, 147
— Тодор Стефановић 58
Винавер Станислав 53, 470
Вињерон (Vigneron) 80
Винтерфелд А. (Winterfeld A.) 214
Висарион, јеромонах 443
Витковић Јосиф 274, 275
— Михајло 274, 275, 407, 411, 427
— Петар 274, 275, 276, 278–280
Владисављевић Димитрије 228
Влатковић Драгољуб 85, 89, 91–95
Водов В. (Vodoff Wladimir) 413, 416, 428, 443
Војновић Глигорије 112, 418, 420, 424, 443
— Иво 490
Волтер (Voltaire) 9
Wolf Melita 519
Волф Фридрих (Wolf Friedrich) 213
Вописк Флавије 344

Вордсворт (Wordsworth William) 331
Врчевић Вук 224
Вукелић Мирослав 281–286
Вујановић Војислав 543
Вујић Јоаким 9, 54, 62, 79, 85, 86
Вујичић Стојан 123, 488, 489
Вукићевић Ђорђе 183, 218
– Милош 507–515
– Никола Ђ. 523
Вукмановић Саво 508
Вукобрат Слободан 329–333
Вуков Петар Лончар 112
Вуковић Ђорђије 480
Вулетић Анђелко 497
Вулић Никола 211
Вулићевић Љиљана 299, 301, 303, 307, 308, 310, 312–327, 329, 364, 372, 373, 390, 391
Вученов Димитрије 147, 148
Вучић в. Перишић Тома Вучић
Вучковић, В. Ј. 183
– Радован 540, 541
Вушовић Д. 154

Гавела Бранко 377
Гавриловић Славко 175, 290
Гаћански Иван 334
Гаћански Ксенија Марицки 221–229, 334–343, 344–350, 351, 379, 380
Гај Људевит 427
Гајевић Драгомир 543
Галба 262
Galland 35
Гаљицин 529
Ганди Рацив (Gandhi Rajiv) 226
Гарашанин Милутин 293, 365, 368, 377
Гауер Џон (Gauer John) 331
Гафио Феликс 344
Гашпарац Јурај 488
Геземан Герхард (Gesemann Gerhard) 405, 406, 412, 413, 444
Гелије Ауло 317
Георгијевић Арон 411
– Василије 418, 444
– Георгије 223
– Св. 152
Гертнер Ханс 337
Геснер (Gessner Salomon) 532
Гете (Goethe Johann Wolfgang v.) 93, 211, 249, 250, 526
Гијо (Guyau M. J.) 470, 474
Гинзбург Л. 54
Гледстон (Gladstone William) 539
Глер П. Г. В. (Glare P. G. W.) 253, 288, 345
Глигорић Велибор 43, 86, 147, 495
Глишић Милован 92
Глумац Душан 377
Гњедич 217
Гојковић Драгиња 508
Goldoni Carlo 517
Голик Ј. 342
Голубовић Видосава 537–538
Голубски Новак 55
Goolden P. 331
Горгија 337, 380
Горјановић Јосиф 223
Готфред 275
Грабовац, Даринка Невенић 211–220, 374
Грабовачки, Милош 523
Грамши, Е. (Gramsci, E.) 368
Гргић, Иван 497
Грегорије из Назијана 345
Greif, W. 330
Grenzmann, Wilhelm 34
Григељ, Јожеф (Grigely Josephus) 251–255
Грим, браћа 211
– Јаков (Grimm Jakob) 211
Grimmelshausen, Hańs Jakob Christoffel von 35
Грицкат, Ирена 154, 224
Grosse, R. 294
Грујић, Никанор 55, 62, 426, 427, 437, 447
Грчић, Јован 355
Guido delle Colonne 330
Гучетић, Лукша (Гучетић-Овчаревић, Лука) 267, 268, 270, 272

Давидовић, Димитрије 407, 427
Давичо, Оскар 484
Дамјанић, Јован 57, 60, 64, 73, 74, 124
Дамјанов, Сава 443, 444, 446
Дамјановић, Перо 497
Данило II, архиепископ 47, 48
Даничић, Ђура 148, 160, 227, 339, 530
Данте Алигијери (Dante Alighieri) 387, 390
Дарвин (Darwin Charles) 538
Dauzat, Maurice 384
Даутова-Рушевљан, В. 295
Деак 142, 183
Дејановић, М. Д. 112
Delalle, Ivan 518
Deme, László 153
Демелић, Петар 216, 223
Деметрије из Фалерона 234, 235
Демокрит 346, 366, 380
Демостен 223, 334, 336, 342, 343
Дендрин, Јеротеј 282
Дера, Ђорђе 271
Деретић, Јован 37, 43, 44, 49, 54, 85, 86, 338, 477
Desport, M. 385
Деспот, Георгије 424
Дефо, Д. (Defoe Daniel) 332
Диагорас 335
Диамандић, Павле 274
Дидим 317
Дидо (Didot, Petri) 255
Dietsch, H. R. 262
Дикенс (Dickens Charles) 38
Дикајоген 335
Диктис 329, 330
Диктис Крићанин 373
Дилтај (Dilthey Wilhelm) 479, 480, 542
Димитрије, св. 242, 444

Димитријевић, Миша 524
— Персида 364
Димитрин, Тома 286
Динарх 335
Диодор 503
Дион Касије 322
Дионисије Агривац 322
Дионисије Периегета 299
Дис в. Петковић-Дис, Владислав
Добрашевић, Теодор 413–415, 418, 424, 431, 432, 433, 444
Доброљубов, Н. А. 470
Доленс, Јоже 520
Домановић, Радоје 57, 89, 501
Доментијан 47
Домиције Марс 503
Домицила 261
Dornseiff, Franz 385
Достојевски, Ф. М. 490
Drabble, Margaret 255, 332
Драгашевић, Јован 427
Драговић, Станија 364
Драгојловић, Драгољуб 377
Драгосављевић, Адам 223
— Никола 418, 444
Драшковић 485
— Јевросима 364, 370
Дрејпер, 538
Drerup, E. 336
Дучић, Јован 541, 543
Душан, цар српски 44, 68, 69, 214, 359
Душанић, Милена 379, 380
— С. 295, 377

Ђакела в. Јовановић, Јован Змај
Ђанино 228
Ђема, В. 527
Ђикановић, Веселин 212
Ђилас, Милован 55
Ђоковић, М. 263
Ђорђевић 228
— Владан 55, 282, 284, 523
— Димитрије 282
— Зора 299, 300–307, 309, 310, 314–317, 320, 325, 329
— Зорица 364, 372, 373, 390, 391
— Јован 55, 57, 61, 138, 141, 147, 181, 427, 497
— Мира 543
Ђурђевић, Игњат 375
Ђурић, Војислав 339, 366, 511
— Војислав М. 376
— Милорад 387
— Милош 484, 495, 510, 515, 537
— Милош Н. 223, 334, 341, 343, 363, 364, 366–368, 384, 387, 388–391
Ђурић-Клајн, Стана 435, 436, 439, 444
Ђурковић, Димитрије 93
— Никола 427, 436, 439

Евгеновић, Максим 55, 99
Езоп 223, 329
Екер-Манолић, Марија 518
Елијан Клаудије 309, 312, 317, 326
Елизабета, баварска принцеза 259, 264
Елизабета I, енглеска краљица 237, 246
Елшек (Elschek Oskár) 413, 444
Емерсон (Emerson Ralf Waldo) 331
Емпедокло 337
Епаминонда 309, 310
Ерина 501, 536
Есхил 223, 308, 314, 455, 510
Етвеш Јозеф (Eötvös József) 122
Еурипид 308, 343, 536
Еусебије 304, 306, 327
Еустатије 326
Еутропије 261, 262, 264
Еухемер из Месене 332
Ефор 308

Жан Паул (Jean Paul) 352
Жанек, Жил 228
— Јулије 228
Живановић, Јаков 223
— Милан 497
— Синесије 427
Живковић, Васа 411, 436
— Василије 420, 427
— Драгиша 33–38, 54, 58, 85, 86, 88, 92, 195, 337, 351, 443, 508, 532
Живојиновић, Драгољуб 497

Зановић, породица 518
Захарић, А. 22
Зелић, Герасим 54, 62
Зечевић, М. 226
Зилахи, Имре (Zilahy Imre) 128, 135
Зима, Лука 211, 212, 214, 216, 219, 220, 342
Златојевић, Славко 60
Зоис 520
Зурковић, Стева 427, 428

Ибровац, Миодраг 376, 541
Иванић, Душан 53–62, 525
— Јулијана в. Брежовски, Јулијана
— Момчило 12, 16, 134
Иванишевић, Милица 543
Ивановић, Јефтимије 212, 213, 214, 219, 220
Ивачковић, Марко 112
— Прокопије 191
Ивић, Милка 162, 163
— Павле 149–154, 372
Игњатовић, Јаков (отац) 11
— Јаков 5–196, 218, 225, 268, 269, 272, 249, 469
— Сима 9, 66, 70
Илић, Александар 93
— Милутин 92
— Радосав 387
Иличић, Фоти 88
Илкић, Милан 527

Ильин 433
Ирод Агрипа I 261
Ирод Агрипа II 261
Исаиловић, Димитрије 253
Исај 335, 336, 343
Исократ 337, 343

Јагић, Ватрослав 226, 476
Јакшић, Ђура 218, 411, 427
– Ј. 290
– Милутин 493
Јамбул 332
Јанковић, Емануил 162
– Станко 418, 425, 444
Јевтић, Боривоје 541
Јеленић, Арон 411
Јелић, Б. 251
– Војислав 22, 231–236, 329, 334, 338, 340–343, 351–360, 361–381, 390, 392, 393
Јенко, Даворин 440
Јеремић, Љубиша 37, 38, 39
Јерковић, Јован 44, 147–157, 159, 160, 162, 163
Јефрем, патријарх 45
Јовановић, Василије 411, 418, 424, 427, 444
– Виђентије 276, 493
– Владан С. 154
– Владимир 523
– Ђ. 295
– Јефтимије 223
– Јован 541
– Јован Змај 15, 16, 57, 60, 75, 79, 112, 133, 140, 181, 269, 367, 393, 411, 423, 427, 428, 443, 524–528
– Милан А. 223
– Милена 287–291
– Милош 519
– Михаило 520
– Паја 490, 491
– С. А. 263, 264
Јовановић-Батут, Милан 524
Јовић, Душан 152, 156
– Спиридон 427
Jókai Mór 41, 121, 123, 137, 141, 142
Jones, Henry J. 238, 246, 247
Јосимовић, Радосав 387
Јосић, Косма 530
Јосиф II 277
Јосифовић, Стеван 379
Јулије Виктор 232
Јулије Цезар 9, 263
Јуришић, Шимун 117–119, 517–521
Јусић, Дубравка 519
– Ђело 519
Јустинијан 273, 280, 345

Кабиљо-Шутић, Симха 538–539
Кавафис 380
Калауз, Алојз 436, 438, 444
Калпренед 333
Калимах 317, 325, 501, 535, 536
Калистен (Псеудо) 333, 371
Канинije 293
Кант, Еманuел (Kant Immanuel) 9, 35, 542
Каподистрије 282
Карађорђе 66, 128, 213, 214, 531
Карановић, Зоја 413, 417, 423, 428, 429, 436, 438, 444, 446
Караџић, Вук Стефановић 9, 10, 11, 44, 54, 99, 102, 103, 118, 128, 148, 150, 153–155, 160, 211, 224, 225, 228, 268–272, 281, 290, 305, 345, 349, 406, 418, 428, 441, 444, 485, 507, 508, 512, 523, 530, 531
– Јеремија О. 437, 439, 444
Карјер, М. (Karijer Moric) 225
Карлајл (Carlyle Thomas) 331
Катилина 269
Катул 255, 501, 502, 505, 536
Кађански, Стеван Владислав 427
Каулиције, Константин 421, 422, 423, 431, 437, 438, 444, 446
Качић-Миошић, Андрија 407, 422, 427, 428
Кашанин, Милан 195, 477, 488
Кашић, Душан 46
– Јован 372
Квинтилијан 251, 307, 338, 342, 343, 502
Келер (Keller Gottfried) 38
Кесар в. Цезар
Кестен (Kesten Hermann) 518
Кецмановић, Душан 497
Кикерон в. Цицерон
Кинам, Јован 375
Кирин, Владимир 117
Kirk, G. S. 314
Китс, Џон (Keats, John) 332, 333
Кићовић, Мираш 217
Кићовић-Пејаковић, Снежана 538
Клаић, Братољуб 347, 348, 354
Кларић, Тихомир 543
Клаудијан 370
Клаусевиц (Clausewitz, Karl von) 9
Клебер 61
Клебс, Е. 331
Клеопатра 263
Клеут, Марија 105–113, 405–449
Клингер, Ф. (Klinger, Friedrich Maximilijan) 385
Knigge, Adolf 35
Книћански 70
Кованчић, Лазар 427
Ковачевић, Божидар 53, 494
– Душко М. 167–193
Ковачек, Божидар, 61, 137–143, 195, 439, 440, 445
Кодер Ђорђе в. Марковић, Ђорђе Кодер
Кодрикас 281, 284
Козачински, Емануел 428
Којић, Павле 122
Колаковић, Јурај 497
Колаковски, Лешек 478

Колар, Јан 218, 227
Коларић, Миодраг 491
Коларовић, Сава 112, 425, 429, 432, 439, 445
Koller, H. 384
Колриц, Самјуел Тејлор (Coleridge Samuel Taylor) 331, 332
Кољевић, Светозар 507
Кондић, В. 294, 295
Кондор, Лајош 128, 135
Константин 273
Константин Филозоф 372
Кончаревић, Симеон 416
Коњовић, Петар 495
Кораис, Адамандиос 281, 282, 284
Корај 353
Корак 337
Коракс 335
Кордатос, Јанис 282
Корнеј (Corneille, Pierre) 263
Kosem, Peter 520
Косига (Cossiga, Francesco) 338
Костић, Ђорђе С. 420, 445
— Душан 387
— Лаза 15, 61, 217, 218, 223, 367, 392, 427, 470, 481, 484, 489, 493, 494, 495
— М. 277
— Матеј 223
— Милан П. 486, 488
— Страхиња 485, 486, 493, 494
Коцебу, Аугуст фон (Kotzebue August von) 86
Кочић, Петар 494
Кошут Лајош 174
Крајачић, Бенедик 13
Краљевић Марко 57, 74, 75, 128
Кратес 536
Krahe, H. 384
Крестић, Василије 55, 121, 174, 177, 178, 188
— Василије Ђ. 225
— Герман 418, 423, 445
Kretschmer, Paul 384
Кринагора 503, 504
Критија 380
Крњевић, Хатица 412, 445
Крстић, Никола 183
Krusse, J. 505
Ксенофон 9
Ктесија 374
Кукуљевић-Сакцински, Иван 428, 438
Куна, Херта 162, 163
Курције Руф 223
Курцијус (Curtius, Ernst Robert) 385
Курцбек, Јосиф 231, 277
Kusch, Horst 385
Kuttner, Stephan 533
Кухач, Фрањо 418, 445

Лав III (византијски цар) 273
Лав IV Мудри 273
Лавријер 519
Лазар, цар 128
Лазаревић, Георгије 427
— Лаза 85, 86, 117, 119
Лазић, Глигорије С. 223
— С. 427
Лајбниц (Leibniz, Gottfried Wilhelm) 282
Лактанције 240
Лариве, Пјер де 353
Латковић, Видо 366, 408, 445
Лаудон 277
Лафонтен (La Fontaine, Jean de) 501
Лебовић, Ђорђе 89, 93
Леметр, Жил (Lemaitre, Jules) 472, 474
Лентул Гетулик 503
Леовац, Славко 378, 379, 541
Леонида 504
Лесинг (Lessing, Gotthold, Ephraim) 112, 256, 423, 443
Лесковац, Младен 60, 392, 406–408, 414, 416, 417, 420, 425, 428, 436, 438, 440, 445
Летић, Бранко 542
Лешић, Зденко 540
Ли, Натанијел (Lee, N.) 333
Ливије 223
Лидгејт, Џон (Lidgate, John) 330
Ликофрон 535, 536
Ликург 319
Лили, Џон (Lyly, John) 246
Лисандар 309
Лисија 337, 343
Лисичар, Петар 384
Liton, Bulver 331
Лоенштајн (Lohenstein, Caspar von) 35
Logau, Friedrich von 256
Лок (Locke, John) 282
Лома, Александар 364, 371, 375
Лонгин (Псеудо-) 366
Лоран, Пјер (Laurens Pièrre) 503, 504
Locker, Ernst 384
Лудвиг, Јанош 142
Лукан 309, 502
Лукач, Георг (Lukács G.) 507
Лукијан 306, 352
Лукијан из Самосате 333, 374
Лукијан (Псеудо-) 373
Лукилије 503, 504
Луцилије 268, 269
Лукић, Радомир 339
Лукић 443
Љермонтов, Михаил Јурјевич 128
Љубиша, Стјепан Митров 147, 268, 530

Магарашевић, Георгије 223
Мадач Имре (Madách Imre) 122
Мажуранић, Антун 78
— Иван 427
Мајер 214
Мајерхофер 73, 177
Мајински, Симеун 112, 418, 420, 424, 430, 432, 445
Максимовић 418

Мамузић, Илија 497
Маневић, Бојана Шијачки 364, 372, 373, 375
Mannheim, K. 331
Мано, породица 286
Маргетић, Л. 274, 335
Марија Терезија 277, 288, 415
Маринковић, Боривоје 110, 112, 407, 408, 411–414, 416, 417, 421, 422, 428, 434, 439, 443
– Вук 223
– В. 339
Марић, Растислав 379
Маричић, Гордан 501–506, 537
Марјановић, Петар 86, 88, 92
Марковић, Георгије 411
– Ђорђе Кодер 57, 79, 80, 268
– Мирослав 378
– Светозар 119, 469, 470, 480, 481, 523
Маркович, Joan 20, 22
Мармонтел (Marmontel, Jean-François) 348
Марон Публије Вергилије 386
Марс Домиције 503
Martin, John R. C. 239, 240, 242, 243, 245, 246
Марција Фурнила 261
Марцијал Марко Валерије 223, 238, 239, 241, 242, 245–247, 249–251, 254–256, 358, 374, 501–505
Маскарели, Мирјана 373
Masson, Emilia 393
Матавуљ, Симо 55–58, 62, 85
Матвејевић, Предраг 518
Матијевић, Анастасија 425, 445
Матић, Св. 486
Матицки, Миодраг 99–103, 523–528
Матош, Антон Густав 518
Маширевић, Самуило 22
Медаковић, Др. Дан. 259
Меденац, Јован 427
Меденица, Радосав 412, 445
Медичи, Лоренцино де (Lorenzino de Medici) 353
Medicus, Dieter 288
Meje, A. 344
Мекриц, Питер (Mackridge, V. P.) 282
Менандер 308
Менантес в. Хунолд, Кристијан
Менексен 380
Migne, P. G. 304
Мијатовић, Елодија 538
– Чедомир 538
Миклошић, Фрањо 212
Миксат (Mikszát Kálmán) 40
Мил, Џон Стјуарт (Mill, John Stuart) 538
Милер, J. (Miller, Johann) 216
Милер, Макс 226
Милетић, Аврам 414, 415, 418, 425, 428, 431, 445
– Светозар 18, 121, 139, 140, 142, 143, 179, 181, 183–185, 269, 428, 489, 493
Милисавац, Живан 195, 345, 346, 348, 349
Милованов, Т. 424
Миловановић, Челица 329, 364, 365, 370, 371, 376, 390, 391
Милосављевић, Петар 469–482
Милошевић, Петар 39–42
Милтон, Џон (Milton John) 237, 392, 491, 493
Милутин, краљ 47
Милутиновић, Драгутин-Драгиша 15–18
– Коста 483–500
– Марија 15–18
– Светозар 142
– Сима Сарајлија 9, 54, 57, 58, 66, 67, 75, 79, 268, 269, 272, 367, 480
– Славка 490
Миљанов, Марко 490
Миљковић, Б. 263
Мирковић, Лазар 47
– М. 294, 295, 296, 377
Мирон Атињанин 306
Мисиодак, Јосип 282, 283, 284
Митић, Милунка 43–50
Митровић, Андреј 497
Митровић, Марија 77–81
Михаиловић, Душан 85–89
– Борислав 408, 445
Мицкијевич, Адам (Mickiewicz, Adam) 218, 219
Младеновић, Александар 162, 163, 224
– Танасије 500
Младенович, Joan 15
Мојашевић, Миљан 541
Мојић, Мара 489, 490
– др Милош 489, 490
Молијер (Molière, Jean-Baptiste) 9, 19, 346, 347, 353, 354
Монтескије (Montesquieu, Charles de Secondat) 9
Мопасан (Maupassant Guy de) 510
Мор, Томас (More Thomas) 331, 333, 365
Морис, Виљем (Morris, W.) 331
Мориц (Moritz, K. Oh.) 40, 234
Moshos 223
Mocsy, A. 294
Мочари Лајош 189
Мразовић, Аврам 49, 222, 223
Мур, Томас (Moore Thomas) 333
Мураторије Лудовик Антоније 282
Мурко, Матија 475
Murphy, James J. 231
Мусеј 379
Мушицки, Лукијан 223, 257, 356, 367, 379, 407, 428, 436, 438, 531
Myers, Robin 238, 255

Нагел (Nagel, Bert) 413, 445
Нађ, Антоније 223
Назечић, Славко 16
Највије 344
Натошевић, Ђорђе 523, 524
Наукид 307
Невије 370
Недељковић, Стефан 223

Недић, Љубомир 471, 472, 473, 474, 481
Немања в. Стеван Немања
Немет, Антун 13
Ненадовић, Алекса 277
— Матија 54, 55, 99, 277
Ненадович, Јосиф 109
Ненин-Пешић, Радмила 107, 113, 445
Непот 223
Нерон 263, 503
Нерула, Риза 353
Несторовић, Урош Стефан 107, 109
Нешко, Јефта 106, 113
— Лазар 41, 105–113, 418, 428, 445
— Павле 105
Niemeyer, J. E. 288
Никарх 503
Николаи, Лудвиг 532
Николајевић, Василије 418, 420, 421, 424, 426, 432, 438, 445
— Димитрије Дарвар 286
— Јоаким 425
— Марија В. 418, 421, 424, 425, 426, 432, 445
— Мијаил 112
— Мијаило 418, 429, 445
— Стефан 418, 420, 424, 432, 438, 445
Николић, А. 224
— Атанасије 421, 422, 423, 428, 439, 440, 446
— Берислав 150, 153
— Васа 428, 437, 447
— Јован 13, 418, 433, 445
— Милан 134, 224
— Рајко 484
Никострат 307
Nilsson, N. A. 331
Нимфодор из Сиракузе 299
Нинчић, Велизар 487
— Момчило 487
Ниче (Nietzsche, Friedrich) 480, 542
Новак, Виктор 497
— Грга 494
Новаковић, Бошко 195, 498
— Јулијана 411, 422, 428
— Стојан 226, 227, 476, 477, 478, 523
Новић, Паја 15, 392
Нович, Георгије 15
Ного, Рајко Петров 542
Нума Помпилије 532
Нушић, Бранислав 87, 92, 95, 528

Његош, Петар Петровић 163, 349, 366, 386, 387, 390, 392, 495, 496, 507, 510, 541
Њумен, Б. (Newman B.) 345

Оборкнежевић, Филип 214, 215, 216, 219, 220
Обрадовић, Доситеј 9, 54, 100, 118, 162, 228, 275, 276, 277, 278, 349, 367, 392, 405, 407, 411, 425, 436, 439, 530, 532
— Душанка 364
Обреновић, Александар 89
— Милан 124
— Михаило М. 437
Овен, Џон (Owen John) 237, 238–244, 246, 247, 251, 252, 253, 255, 256, 257
Овидије Публије Назон 222, 223, 348, 358, 370, 505, 536
Огњановић, Борисав (псеудоним, 171, 174, 176) в. Игњатовић, Јаков
— Илија 106, 107, 113
— Илија Абуказем 524
Одавић, Риста 89, 92, 93, 94, 95
Омир в. Хомер
Орвел (Orwell, George) 331
Орешковић, Желимир 86
— Мита 418, 428, 436, 445
Орфелин, Захарија 379, 405, 407, 410, 428, 436
Остојић, Тихомир 405, 406, 408, 409, 413, 416, 417, 423, 428, 445
Офе I 331

Павић, Милорад 39, 49, 102, 108, 109, 113, 222, 340, 409, 410, 411, 417, 424, 445, 446, 479
Павлетић, Влатко 118
Павличић, Павао 442, 446
Павловић, Милан Петко 418, 446
— Миливоје 147
— Миодраг 477
— Стеван 21, 22, 23, 24, 25, 26, 53, 223, 267, 268, 269, 270, 271, 272
— Теодор 17, 167, 174, 223
Павловна Александра 529
Пајевић, Арса 520, 526, 527
Пајић, Јован 418, 446
Пакиж, Маријанца 329, 364, 373, 374, 375, 390, 391
Пал, Шандор 110, 113, 414, 420, 421, 435, 446
Панајотовић, Павле 418, 440, 446
Панони, Јан 373
Pantazopoulos, N. J. 279
Пантелић, Светозар Л. 112, 418, 421, 422, 424, 425, 443, 446
Папа, Рита Буми 388
Папазоглу, Фанула 377
Папастати-Цурка, Деспина 284
Papastathis, Ch. 274
Папић, Михаило Максим 15
Pascal, R. 54
Пасколи (Pascoli Giovanni) 386
Пауновић, Синиша 497
Паусанија 299, 304, 306, 307, 308, 312, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 373
Пачић, Јован 67, 223, 425, 446
Пашалић, Есад 378, 379
Педон Албинован 503
Пејић, Филип 223
Пејичић, Константин 223
Пејичић, 418, 446
Пејовић, Божидар 409, 410, 442, 446
Пејчиновић, Петар 342, 343
Пекић, Борислав 55, 348
Перишић, Тома Вучић 70
Perret, J. 385

Пете, Денеш (Pethö Dénes) 128, 131, 132, 133, 134
Петефи Шандор (Petöfi Sándor) 124, 484, 489
Петковић, Вера 132, 133, 189
Петковић-Дис, Владислав 470, 481
Петрановић, Миле 212
Петрарка (Petrarca Francesco) 501
Петровић, Василије 446
– Вељко 483–500
– Коста 221, 222, 342, 440, 446
– Милутин 56, 62
– Миодраг 409, 410, 446
– Мојсије 221
– Наталија 20
– Никола 188, 189, 495, 496
– Никола I Његош 411, 428
– Никола Т. 16
– Павле 20, 23, 24, 26, 28, 29
– Петар С. 93, 293–297
– Петар 377
– Сава 424, 426, 430, 446
– Светозар 224, 226
– Сретен 334
Петроније Гај Арбитер 324, 370
Петронијевић, Аврам 70
Петру, П. 295
Петрушевски, Михаил 378
Пијаде, Давид С. 519
Пилат (Pontius Pilatus) 12
Пилковић, Дора 497
Пиндар 309, 366, 535
Пипин, Александар 477
Писарев, Дмитриј Иванович 470
Писаревић, Александар 223
Писида, Георгије 365
Pittioni, Richadr 384
Pichlmayr, F. 262
Пишчевић, Симеон 54, 62
Платон 223, 309, 334, 344, 374, 380, 501
Плаут Тит Макције 331, 346, 353, 354
Плиније Старији (Гај Плиније Секунд) 309, 317, 321, 325
Плиније Млађи (Гај Плиније Цецилије Секунд) 223, 268, 269, 293, 294
Плутарх 9, 213, 304, 309, 324
Подманицки, Фрињеш (Frigyes Podmaniczky) 122, 123, 137, 141
Полит-Десанчић, Михаило 58, 61, 218
Пондика, браћа 286
Попа, Васко 484
Попов, Сава 411
Поповић, Александар 329, 364, 373, 374, 375, 390, 391, 424, 425, 446
– Александар-Аца Зуб 19, 26, 28, 29, 55, 58, 181
– Александар В. 259–265
– Богдан 472, 473, 495
– Владета 349
– Данило 526
– Душан 86, 88, 489, 490
Поповић, Д. Ј. 277
– Ђорђе 214, 225, 271
– Ђорђе-Даничар 12, 15, 16, 26, 27, 131, 133, 135, 142, 185, 186
– Жарко 530
– Иван 151, 152, 153, 154
– Јефтимије 223
– Јован 418, 424, 446
– Јован Чакра 217
– Јован Стерија 9, 57, 111, 118, 221, 222, 224, 231, 237, 238–253, 255–257, 259–265, 338–360, 367, 389, 407, 418, 428, 436, 437, 440
– Јулијана 13
– Марко 418, 446
– Милица 388
– Милош 177
– Миодраг 55, 170, 171, 172, 173, 177, 178
– Мита 428
– Никола 12, 13, 16
– Павле 478, 539
– Павле Арс. 263
– Петар 494
– Стеван В. 523
– Стефан 245
Porphyrios 319
Пот, Иштван (Póth István) 121–125, 127–129, 133, 134, 135, 425, 443, 446
Потер, Џон (Potter, John) 332
Pöschl, V. 385
Прадо 9
Праксител 310
Предић, Урош 483, 490
Прерадовић, Петар 428
Прица, Данило Јов. 227
Протић, Предраг 497, 538, 539, 540
Прохаска, Драгутин 118
Протић, Касим 507
Proculus 344
Псел, Михајло 370, 371
Птоломеј 535, 536
Пудић, Иван 367
Пуља, Маркидис 286
Пуратић, Жељко 378
Путник, Мојсије (митрополит) 277
Пушкин, Александр Сергејевич 41, 93, 128

Рабенер (Rabener, Gottlieb Wilhelm) 352
Раденић, А. 189
Радичевић, Бранко 40, 41, 57, 60, 79, 117, 119, 221, 411, 428, 489, 530
Радишић, Вукашин 282
– Илија 110, 414, 418, 424, 429, 431, 433, 446
Радман, Фрањо 407, 428
Радојичић, Ђорђе Сп. 433, 477, 487
Радојчић, Н. 295
– Никола 355
– Светозар 377
Радонић 530, 531
Радошевић, Н. 364, 374
Радубицки 110

Раичевић, Максим 231
Рајачић, Јосиф, патријарх 13, 64, 71, 73, 80, 174, 176, 177, 178
Рајић, Јован 55, 162, 214, 367, 407, 410, 428, 446
Рајковић, Ђорђе 525
— Сава 218
Ракић, Александар 112, 418, 424, 446
— Вићентије 407, 411, 428
— Милан 542
Ранке (Ranke, Leopold) 281
Ранков, Мирослав 195–196
Расин (Racine Jean) 263
Раскин (Ruskin John) 470
Рачки, Фрањо 217
— Мирко 117
Ребац, Аница Савић 364
Рељеп, Јелка 429, 446
Renar 470, 474, 480
Renoir, A. 330
Renouard, Ant. Aug. 256
Рибар, Иван 497
Рига од Фере 353
Ризванбеговић 485
Ристић, Јован 183
Ristow, Brigitte 35
Richmond, I. 293, 295
Richter, Will 385
Robinson, H. 293
Rozyckij, Ludomir 519
Роквић, Војислав 387
Rossi, L. 294
Röhrich, Lutz 444
Руварац, Димитрије 274, 275, 276, 483
— Иларион 22, 23, 26, 220
— Коста 227, 271
Ружић, Жарко 371
Русан, Фердо 428
Русо (Rousseau, Jean-Jacques) 79
Руф Квинт Курције 269, 270, 271, 272

Сабол, Жељко 519
Сава, св. (Растко Немањић) 45, 46, 47, 214
Сава II, архиепископ српски 45
Савић, Милан 8, 9, 61
Савковић, Јован 54
— Милош 37, 38
Sainte-Maure, Benoit de 330
Сакцински, Иван Кукуљевић 270
Салустије, Гај Крисп 223, 267, 268, 272, 334, 341
Самарџић, Драган 54
Сандић, Бранко 112, 421
Sandys, J. E. 238
Сант-Бартоломије, Паулин де в. Вездин, Иван Филип
Санцин, Мирослав 520
Сапир, Е. 384
Сарновски, Т. 295
Saturnin 344
Сафа 223, 370
Светић, Милош в. Хаџић, Јован
Светоније 259, 261, 262, 263, 264, 265, 370
Свифт, Џонатан (Swift, Jonathan) 333
Секач, Јозеф (József Székács) 123, 127
Секулић, Исидора 99, 367, 389, 390, 391, 470
Сели, Иштван (Szeli István) 123
Сенека Луције Анеј 223, 268, 269, 270, 352, 354, 359, 360, 502
Сенека Филозоф в. Сенека Луције Анеј
Сервантес (Cervantes Saavedra, Miguel de) 352
Сеферис 380
Szinnyei, József 125
Siedschlag, Edgar 242, 245, 505
Сијарић, Ћамил 541
Симеон, св. в. Стеван Немања
Симеоновић-Чокић, Стеван 490
Симија са Родоса 536
Симон Егињанин 322
Сингер, Исак Бешевис 91, 92
Синкел, Теодор 365
Сиронић, М. 384
Скендербег 355
Скерлић, Јован 12, 16, 19, 26, 28, 37, 39, 43, 49, 50, 53, 83, 85, 86, 88, 89, 92, 93, 134, 135, 147, 188, 211, 217, 469, 470, 471–482, 495
Скок, Петар 285, 290
Сламниг, Иван 226
Слијепчевић, Перо 539–542
Смиљанић, Добросав 343
Smolet 38
Snell, B. 385
Соколовић, Јосип (Szokolovics Jozsef) 127, 128, 133, 134
Сократ 304, 343
Соловјев, А. 274
Соломос 284
Софокле 308, 309, 368, 510
Spanos 275
Спенсер (Spencer) 538
Срб Ненад в. Павловић, Стеван
Срејовић, Драгослав 388
Сремац, Стеван 57, 85, 92, 95, 117, 119, 269
Стајић, Васа 181, 269, 288, 289, 290, 493, 495, 523
Станковић, Бора 99
— Борислав В. 269
— Корнелије 438, 446
Станојевић, Обрад 342, 371, 529
— Станоје 274, 471, 474, 481
Starr, C. G. 294
Стације 370
Стеван Немања (Свети Симеон) 45, 46, 47, 214, 359
Стеван Првовенчани 45, 47
Стевановић, Богдан 378, 537
— Михаило 154, 160, 162, 163, 376
Стејић, Јован 69, 70
Stendhal, (Henri Beyle) 517
Стерн, Лоренс (Sterne Laurence) 38, 352, 356
Стефан Душан, цар в. Душан, српски цар

Стефановић, Мирјана Д. 112, 113, 406, 417, 420, 421, 428, 440, 443, 444, 446, 447
— Светислав 122, 495
— Стефан 93
Stieler, C. 234
Стјуарт (Stuart), династија 246
Стојадиновић, Милица Српкиња 60, 218, 418, 447
Стојановић, Васа 152
— Исидор 223
— Сара 152
— Миодраг 267–272, 351, 377, 390, 428
Стојковић, Андрија 377
— Атанасије 80, 231, 232, 234, 235, 236, 367, 530
— Николај 414, 415, 418, 420, 421, 424, 431, 433, 435, 447
— С. 511
Стојшић, Коста 270
Страбон 326
Стратимировић, Ђорђе 174, 218
— Стефан (митрополит) 64, 73, 180, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283
Стратоник 311
Суботин, Лидија 349
Суботић, Василије 223
— Јован 57, 58, 61, 62, 67, 269, 418, 428, 436, 438
— Љиљана 159–163
— Марко 88
Суда 304, 306, 307, 326
Suppan, W. 444
Shaaber, Masthias A. 237
Sherwin-White, A. N. 293
Сципион Африканац Млађи 322
Schevola, Mariotti 385
Schur, H. C. 256

Taj, Мери Блекфорд (Tighe) 333
Такит, в. Тацит
Таландер в. Бозе, Аугуст
Талеран (Talleyrand-Périgord, Charles Maurice de) 9
Тамбача, Драга 118
Тацит Гај Корнелије 223, 261, 262, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 294, 307, 334, 368, 370
Твајн, Л. 331
Teagen 322
Тејсија 377
Текелија, Сава 54, 122, 123, 141
Текери, В. (Thackeray, Eilliam Makepeace) 16
Телеки 183
Тен, Иполит (Taine, Hippolyte) 474
Тенисон (Tennyson, Alfred) 329, 538, 539
Теодосијевић, Петар 223
Теокрит 370, 501, 535, 536
Теокрит са Хија 501
Теон 317
Теопомп 321
Теофановић, Димитрије 414, 415, 416, 426, 431, 447
Тертулијан 344
Тиберијан 370
Тибул 223
Тирол, Димитрије П. 345, 423, 439, 447
Тиса, Калман 188, 189, 190
— Иштван 496
Тисија 335
Тит Флавије Веспазијан 260, 261, 262, 263, 264, 265
Тјудор (Tudor) династија 246
Тодоровић, Дарко 451–467
— Пера 54, 177, 469
Токин, Милан 248, 345, 347, 348, 349, 354, 519
Толди, Ференц (Toldy Ferenc) 122, 123, 137, 141
Толстој, Лав Н. 38, 490
Томазео, Никола 68, 117
Томин, Светлана 443
Томић, Емануел 418, 447
— Петар 428
— Хараламлије 424
Тонин, Илко 418, 447
Топаловић, Мато 428
Тординац, Јурај 428
Трајан Марко Улпије 293, 294, 295, 296, 297
Трдина, Јанез 77, 78, 79, 80, 81
Trenker, Sophie 308
Трифковић, Коста 86, 89, 92, 94, 95
Трифуновић, Ђорђе 46, 47, 48, 477
Трлајић, Григорије 49, 407, 529, 530, 531, 532, 533
— Јован 529
— Пелагија 529
Трнски, Иван 428
Trynkowski, J. 295
Тубић, Ристо 542
Тузлић, Ахмед 378
Тукидид 343
Тургењев, Иван Сергејевич 38, 39, 41
Туриски, Живојин 387
Туроман, Јован 211, 220, 223, 268, 270, 271, 272, 334, 343
Thim, J. 171
Thomson, J. A. K. 333
Thompson, Stith 299, 306, 312, 332
Thraede, Klaus 232

Ћирић, Арсеније 112, 418, 424, 425, 432, 447
Ћирковић, Сима 45, 224
Ћоровић, Владимир 134, 405, 406, 408, 409, 413, 417, 423, 428, 445
Ћурчин, Милан 488, 490

Удовички, Иванка 63–76
Урбан, Е. 256
Урош I (Стефан Урош) 45, 359
Урхази, Ђерђ (Urházi György) 123, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143

Фенелон (Fenelon, François de Salignac de Lamothe) 35, 532

Ферлуга, Јадран 497
Феслер (Fessler) 108
Фехер, Анка (Ана) 12–29
– Емилија 13
– Розалија 13
– Тамаш 13
Филдинг (Fielding, Henry) 38, 352
Филип Македонски 310
Филодем 370
Филострат 306, 309, 321, 332, 371
Firmus 344
Фихте (Fichte Johann Gottlieb) 542
Фламиније 303
Флат 188
Флашар, Мирон 222, 223, 237–257, 260, 263, 267, 299, 329, 337, 338, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 352, 353, 354–360, 361–381
Флобер (Flaubert, Gustave) 37, 38
Фонтанел (Fontenelle, Bernard Le Bovier de) 284
Фонтенроуз, Џозеф 304, 306, 307, 319, 325
Форетић, Динко 497, 499, 500
Frazer, J. G. 317
Франс, Анатол (France, Anatole) 472, 474
Фрања Јосиф I 259, 260, 264, 265, 275
Фраџиле, Нице 418, 447
Friedländer, Ludwig 255
Фукс, Игњат 421
Фурније, А. (Fournier, Alain) 214

Hagen, H. 331
Хадријан 262, 300
Хајет (Highet, Gilbert) 330, 331
Хајнау 61
Хајнац (Heynatz, J. F.) 234
Хајне (Heinrich Heine) 526
Хаксли (Huxley, Aldous) 331, 538
Halm, C. 262
Ханибал 309
Harsdorffer, G. Ph. 234
Хартман, Лавослав 527
Хауел, Питер (Howell Peter) 505
Hausmaninger, Herbert 287
Хафис 75
Хачинсон (Hutchinson, G. O.) 535, 536
Хаџић, Антоније-Тона 15, 16, 88, 133, 134, 141, 183, 187
– Јован 99, 160, 163, 221, 223, 379, 428
Хегел (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 9, 542
Хекатај из Абдере 332
Хенри V 330
Хераклит 380
Херасков 532
Хердер (Herder, Johann Gottfried) 211, 406
Херити, Питер 162
Херодот 224, 323, 324, 344
Херонда 536
Hercher, Rudolphus 235
Хесиод 222, 309, 314
Higin 308
Хијерон II Сиракушки 535
Хипонакт 501
Хунолд, Кристијан (Hunold, Christian) „Менантес" 35, 36, 38
Хомел, Хилдебрехт 337
Хомер 211, 212, 213, 214, 215, 216, 223, 226, 307, 308, 315, 321, 344, 368, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 505
Хонијат, Никита 375
Хорације 222, 223, 238, 239, 245, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 366, 370, 388, 391, 392, 393, 503
Hofmannswaldau, Christian Hofmann von 35
Хрисостом Дион 371
Христић, Јован 340, 349

Cambro-Britanni 256
Цанкар, Иван 77
Casanova, Giovanni Giacomo 517, 518, 519, 520, 521
Цвајг (Zweig, Stefan) 518
Цветковић, Георгије 109
Цвјетковић, Кирил 55
Цезар 341
Ценић, Мита 55
Цермановић-Кузмановић, Александрина 388
Цикорије 293
Цицерон 223, 231, 233, 236, 244, 268, 269, 342, 343, 344
Цицимелис, Николаос 364, 374
Condurachi, E. 295
Црепајац, Љиљана 264, 367, 368, 371, 372, 374, 375
Цријевић, Илија 370
Црњански, Милош 520, 530
Цуцић, Јефта 436, 437, 447
Chilver, G. E. F. 261
Childs, J. Rives 519

Чајкановић, Веселин 376, 379
Чајковски, М. 131
Чаки-Перић, Ђорђе 435, 437, 447
Чакра, Емил 22, 217, 218, 219, 220, 221
Чарнојевић, Арсеније III 491, 292
– Петар 72, 172, 173, 178
Чекић, Милутин 93
Чернишевски, Николај Гаврилович 470
Чиплић, Богдан 89, 447
Чистикова, Н. А. 501
Чолак, Тоде 387
Чолаковић, Родољуб 55
Чубра Чојковић в. Милутиновић, Сима Сарајлија

Џефри од Монмута 330
Џонић, Урош 238, 241, 242, 243, 245, 248

Шалабалић, Радмила 364, 367, 368, 370, 371, 372, 374, 388
Шантић, Алекса 541
Шапчанин, Милорад 218

Шашел, J. 293, 296
Шевић, Милан 8, 9, 19
Шекара, Лука 542
Шекспир (Shakespeare, William) 79, 85, 94, 224, 237, 255, 330, 331, 348
Шели, Мери (Shelley, M.) 332
Шелинг (Schelling, Friedrich Wilhelm) 542
Шепић, Драгован 497
Шијаковић, Миодраг 497
Шилер (Schiller, Friedrich) 79, 106, 108, 112, 213, 249, 250, 443, 480
Шимаговић, Фрањо 428
Шинко, Ервин 484
Широк, Алберт 520
Шкерљ, Атанко 519, 520
Шлајхер, Август (Schleicher, August) 224, 227, 228
Шлегел (Schlegel) 211, 480
Шлецер, Аугуст (Schlözer, August) 228
Шмаус, Алојз (Schmaus, Alois) 497
Шмит, Јоханес (Schmit, Johannes) 228
Шоп, Никола 497
Шопенхауер (Schopenhauer Arthur) 542
Штављанин-Ђорђевић, Љубица 414
Штајгер (Staiger, Emil) 508
Штајнтал (Steintal) 227
Штросмајер, Јосип Јурај 217
Штур, Људевит 218, 227
Шупљикац, Стеван 174
Шћепановић, Марија 329, 390, 391

Саставила
Олга Бекић

САДРЖАЈ

Студије и чланци

др Марија Клеут, *Српско „грађанско песништво”* 405
Дарко Тодоровић, *Deus machinans* 451
др Петар Милосављевић, *Књижевнотеоријска схватања Јована Скерлића* . 469
др Коста Милутиновић, *Из преписке са Вељком Петровићем* 483

Прилози и грађа

Гордан Маричић, *Sal Romanus* 501
др Милош Вукићевић, *Мотиви неизостајања из боја у Вуковом косовском епу и Његошевом „Горском вијенцу”* 507
др Шимун Јуришић, *Casanova у Југославији* 517
др Миодраг Матицки, *Јован Јовановић Змај као уредник и сарадник алманаха и календара* 523
др Обрад Станојевић, *Глигорије Трлајић — неправедно заборављени савременик Доситејев* 529

Оцене и прикази

Гордан Маричић, *G. O. Hutchinson: Hellenistic poetry* 535
Предраг Протић, *Видосава Голубовић: Летопис културног живота 1919—1925.* 537
Предраг Протић, *Симха Кабиљо-Шутић: Посредници двеју култура* 538
др Томислав Бекић, *Перо Слијепчевић у своме времену и данас* 539

Именски регистар 545

САРАДНИЦИ ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Др Сима Аврамовић, Београд
Властоје М. Алексијевић
Добрило Аранитовић, Шабац
Маринко Арсић, Београд
Др Сава Бабић, Нови Сад
Др Ђорђе 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
Мр Милана Бикицки, Нови Сад
Мр Марија Бобровњицка, Краков
Др Димитрије Богдановић
Мр Милица Богдановић
Др Злата Бојовић, Београд
Живојин Бошков, Нови Сад
Мр Мирјана Бошков, Нови Сад
Ирена Брајовић, Београд
Светозар Бркић, Београд
Др Рудо Бртањ, Братислава
Јоаким Будински, Нови Сад
Мр Милица Бујас, Нови Сад
Др Тихомир Васиљевић, Београд
Иванка В. Веселинов
Др Магдалена Веселиновић-Шулц, Нови Сад
Др Рајко Веселиновић, Београд
Др Кринка Видаковић-Петров, Београд
Др Златко Винце, Загреб
Др Драгиша Витошевић
Др Драгољуб Влатковић, Београд
Васо Војводић, Нови Сад
Станиша Војиновић, Београд
Душко Вртунски, Нови Сад
Радинка Вујичић, Нови Сад
Стојан Д. Вујичић, Будимпешта
Мр Мирослав Вукелић, Београд
Мр Ана Вукић, Београд
Др Милош Вукићевић, Никшић
Др Саво Вукмановић, Цетиње
Владимир М. Вукмировић
Др Слободан Вукобрат, Београд
Др Јован Вуковић
Јован Б. Вукчевић, Београд
Др Витомир Р. Вулетић, Нови Сад
Љиљана Вулићевић, Београд
Др Димитрије Вученов
Др Радован Вучковић, Сарајево
Ђуро Гавела
Др Славко Гавриловић, Нови Сад
Др Павао Галић, Задар
Мр Вида Голубовић, Београд
Др Крешимир Георгијевић
Мр Никола Грдинић, Нови Сад
Др Ирена Грицкат, Београд
Мр Сава Дамјанов, Нови Сад
Анђоло Данти
Др Јован Деретић, Београд
Др Радмило Димитријевић
П. А. Димитриев, Лењинград
Лука Дотлић
Мр Мирјана Дрндарски, Београд
Др Љубомир Дурковић-Јакшић, Београд
Др Иван Ђаја
Војин Ђорђевић, Београд
Зора Ђорђевић, Београд
Иван Ђорђевић, Београд
Стојан Ђорђевић, Београд
Мр Жељко Ђурић, Београд
Др Гвозден Ерор, Београд
Др Марија Жагар, Нови Сад
Радован Ждрале, Нови Сад
Др Ђорђе Живановић, Београд
Мр Ивана Живанчевић, Нови Сад
Др Милорад Живанчевић, Нови Сад
Др Драгиша Живковић, Нови Сад
Мр Живан С. Живковић, Београд
Др Вида Зелени, Праг
Др Дивна Зечевић, Загреб
Др Момчило Златановић, Врање
Мр Мирка Зоговић, Београд
Радован Зоговић
Др Љубомир Зуковић, Сарајево
Др Миодраг Ибровац
Др Душан Иванић, Београд
Др Никола Иванишин, Задар
Др Милка Ивић, Београд
Др Алекса Ч. Илић, Нови Сад
Др Вера Јаварек, Лондон
Стојан Јакшић
Загорка Јанц, Београд
Др Војислав Јелић, Београд

Др Јован Јерковић, Нови Сад
Др Владета Јеротић, Београд
Др Иванка Јовановић-Јакшић, Нови Сад
Јован Јовановић, Сарајево
Мр Милена Јовановић, Београд
Др Војислав М. Јовановић
Сергије Јовановић
Томислав Јовановић, Београд
Др Душан Јовић, Београд
Иванка Јовичић, Београд
Др Стеван Јосифовић
Мр Дубравка Јурага, Нови Сад
Nada Yuili, Лондон
Др Шимун Јуришић, Сплит
Андре Јутронић
Др Симха Кабиљо-Шутић, Београд
Др Ватрослав Каленић
Мр Зоја Карановић, Нови Сад
Др Реља В. Катић, Београд
Др Мирослав Квапил, Праг
Др Јосип Кекез, Загреб
Др Димитрије Кириловић
Никола Китановић, Нови Сад
Др Мираш Киђовић
Др Снежана Киђовић-Пејаковић, Београд
Др Марија Клеут, Нови Сад
Др Јан Кмеђ, Нови Сад
Мр Звонко Ковач, Београд
Божидар Ковачевић,
Душко М. Ковачевић, Нови Сад
Мр Иван Ковачевић, Београд
Србислава Ковачевић-Кузмановић, Београд
Др Божидар Ковачек, Нови Сад
Др Гаврило Ковијанић, Нови Београд
Ристо Ковијанић, Котор
Др Светозар Кољевић, Сарајево
Др Никола Кољевић, Сарајево
Др Зоран Константиновић, Инсбрук
Мр Богдан Косановић, Нови Сад
Мр Милан П. Костић
Др Мита Костић
Др Страхиња К. Костић, Нови Сад
Др Василије Крестић, Београд
Др Хатица Крњевић, Београд
Др Угљеша Крстић, Нови Сад
Др Ранка Куић, Београд
Средоје Лалић, Нови Сад
Др Рајнхард Лауер, Гетинген
Младен Лесковац, Нови Сад
Др Славко Леовац, Сарајево
Др Зденко Лешић, Сарајево
Василије Лукић, Цетиње
Мр Јасмина Лукић, Београд
Ирена Лукшић, Дуга Реса
Камила Луцерна
Бранко Максимовић, Београд
Мр Здравко Малбаша, Нови Сад
Др Марко Малетин
Др Илија Мамузић, Београд
Тодор Манојловић
Др Боривије Маринковић, Нови Сад
Др Радмила Маринковић, Београд
Светислав Марић
Др Ксенија Марицки-Гаћански, Београд
Гордан Маричић, Београд
Живко В. Марковић, Шабац
Светозар Матић
Др Миодраг Матицки, Београд
Мр Весна Матовић, Београд
Бранко Максимовић, Београд
Др Радосав Меденица, Београд
Др Јасна Мелвингер, Нови Сад
Др Меланија Микеш, Нови Сад
Др Васо Милинчевић, Београд
Живан Милисавац, Нови Сад
Трива Милитар
Живко Милићевић
Др Челица Миловановић, Београд
Др Јевто М. Миловић, Титоград
Др Петар Милосављевић, Нови Сад
Др Петар Милошевић, Будимпешта
Др Коста Милутиновић, Нови Сад
Др Никола Милутиновић
Др Лазар Мирковић
Др Зоран Мирковић, Нови Сад
Др Марија Митровић, Београд
Др Душан Михаиловић, Београд
Др Велимир Михајловић, Нови Сад
Др Александар Младеновић, Београд
Др Живомир Младеновић, Београд
Др Миљан Мојашевић, Београд
Др Бранко Момчиловић, Нови Сад
Др Милош С. Московљевић
Др Надежда Мосусова, Београд
Добривој Наћвински
Момчило Настасијевић
Др Даринка Невенић Грабовац, Београд
Др Душан Недељковић, Београд
Др Владан Недић
Др Илија Николић, Земун
Милоје Р. Николић, Београд
Драгољуб Новаков, Зрењанин
Др Бошко Новаковић
Др Жњислав Нећеља, Варшава
Др Тихомир Остојић
Владимир Отовић, Нови Сад
Др Драгољуб Павловић
Драгослав Павловић, Рача Крагујевачка
Леонтије Павловић, Смедерево
Др Миливој Павловић
Шандор Пал, Бечеј
Др Предраг Палавестра, Београд
Сава Паланчанин
Др Мирослав Пантић, Београд
Михајло Пантић, Београд
Др Моника Партриц, Нотингем
Др Иван Педерин, Задар
Др Александар Пејовић, Београд
Др Слободанка Пековић, Београд
Ђорђе Перић, Београд
Мр Зденка Петковић, Београд
Др Новица Петковић, Београд
Др Александар Петров, Београд
Бошко Петровић, Нови Сад

Душан К. Петровић
Др Живојин Петровић, Београд
Коста Петровић
Миодраг Петровић, Ниш
Теодора Петровић
Др Светозар Петровић, Нови Сад
Мр Љиљана Пешикан-Љуштановић, Нови Сад
Др Јоже Погачник, Осијек
Др Хараламшије Поленаковић
Др Александар Поповић, Београд
Александар В. Поповић, Београд
Гордана Поповић, Београд
Др Душан Ј. Поповић
Др Иван Поповић
Др Миодраг Поповић, Београд
Др Надежда Поповић, Београд
Тања Поповић, Београд
Др Иштван Пот, Будимпешта
Предраг Протић, Београд
Др Иван Пудић
Мирјана Пушкар, Нови Сад
Др Андрија Радевић, Београд
Мр Милорад Радевић, Београд
Мр Ана Радин, Београд
Ђорђе Радишић, Београд
Стеван Радовановић, Земун
Ђорђе Сп. Радојичић
Мр Мирослав Радонић, Нови Сад
Мр Милан Радуловић, Београд
Мр Драгиња Рамадански, Сента
Мр Мирослав Ранков, Нови Сад
Др Никша Рачић, Загреб
Др Јелка Ређеп, Нови Сад
Др Владислав Рибникар, Београд
Др Жарко Ружић, Београд
Др Јован Савковић
Г. М. Сафронов, Љењинград
Иштван Сентђерђи, Суботица
Др Ненад Симић, Београд
Др Светлана Слапшак, Београд
Јержи Слизински, Варшава
Др Олга Срдановић-Бараћ, Београд
Милојка Станаревић-Мијаиловић
Мр Горан Станивуковић, Нови Сад
Борислав В. Станковић, Сремски Карловци
Др Обрад Станојевић, Београд
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
Мр Бојана Стојановић, Нови Сад
Дивна Стојановић, Београд
Др Миодраг В. Стојановић, Београд
Вера Стојић, Београд
Др Мила Стојнић, Београд
Радивој Стоканов, Сомбор
Др Олга Ступаревић, Београд
Др Стојан Суботин
Др Љиљана Суботић, Нови Сад
Милован Сучевић
Радмила Сучевић, Вршац
Др Јулијан Тамаш, Врбас
Др Кирил Тарановски, Арлингтон, САД
Др Иво Тартаља, Београд
Мр Гордана Терић, Београд
Дарко Тодоровић, Београд
Милан Токин
Др Миховил Томандл
Др Ђорђе Трифуновић, Београд
Др Јован Туцаков
Др Иванка Удовички, Београд
Мр Владислава Фелбабов, Нови Сад
Др Мирон Флашар, Београд
Др Даринка Фелкл, Инсбрук
Др Александар Форишковић
Др Иштван Фрид, Будимпешта
Лука хајдуковић, Нови Сад
Др Ламија Хациосмановић, Сарајево
Др Антал Хегедуш, Нови Сад
Dr Peter Herrty, Notthingham
Др Едмунд Хлеба, Братислава
Јован Христић, Београд
Др Олга Хумо, Београд
Мр Марија Циндори, Београд
Др Веселин Чајкановић
Др Стефан Чакић, Беч
Лазар Чурчић, Нови Сад
Др Бранко Џакула
Урош Џонић
Др Јелена Шаулић, Београд
Мр Марија Шербеција, Београд
Др Петар Шимуновић, Загреб
Др Зденко Шкреб
Др Шимун Шоње, Сарајево

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

Редакција 3. св. XXXVIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена је 26. септембра 1990. године.

Штампање завршено јуна 1991.

Издаје Матица српска, Нови Сад

Секретар Уредништва: *Др Томислав Бекић.* Коректор: *Мирјана Јовановић*

Слова за корице израдио
Драган Вишекруна

Тираж: 1000 примерака

На основу мишљења Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу САП Војводине, бр. 413-322 од 11. јуна 1980. године, ова књига ослобођена је основног и посебног пореза на промет.

Штампа: „Просвета", Нови Сад

YU ISSN 0543—1220 | UDK 82 (05)