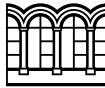


Филозофски факултет, Универзитет у Београду



1838

Матица српска



Српска академија наука и уметности



ИЗАБРАНА ДЕЛА МИРОНА ФЛАШАРА
I ТОМ

Издавачи

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ – ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
Чика Љубина 18–20, 11000 Београд
www.f.bg.ac.rs

МАТИЦА СРПСКА
Матице српске 1, 21101 Нови Сад
<http://www.maticasrpska.org.rs/>

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
Кнез Михаилова 35, 11000 Београд
<https://www.sanu.ac.rs/>

За издаваче

Проф. др Данијел Синани
Проф. др Драган Станић
Академик Владимир Костић

Рецензенти

Академик Предраг Пипер
Проф. емер. др Душан Иванић
Проф. др Маријана Рицл

Коректор

Милош Милић Радишевић

Припрема за штампу
Досије студио, Београд

Штампа

ЈП Службени гласник

Тираж

300

ISBN

978-86-6427-078-6 (ФФ)

978-86-7946-216-9 (МС)

*Издање ове књије помогло је Министарство просвете,
науке и технолошкој развоја Републике Србије.*

ИЗАБРАНА ДЕЛА МИРОНА ФЛАШАРА

I ТОМ

Анџичка књижевност

Теорија књижевности

Линџисџика

Линџосџилисџика

Приредили

Војислав Јелић

Александар Лома

Ненад Ристовић

Београд – Нови Сад
2017

САДРЖАЈ

<i>Уводна реч њиређивача</i>	7
--	---

Античка књижевност

Хомер и хеленска епика	19
Херојско песништво и живот јунака у епу	19
Историјска и епска реалност	25
О народним певачима и песнику Хомеру	28
Неке особености хеленског мита и епа	37
Дух и јединство <i>Илијаде</i> и питање о аутору <i>Одисеје</i>	42
О грађи и јединству <i>Илијаде</i>	53
Одисеј и његова одисеја	81
Простор и свет Вергилијеве поезије	105
О Хорацијевим песничким писмима	149
Проперцијева песма и митска имагинација	197
О романима и повестима из античке књижевности	209
Πάθος у спису <i>О узвишеноме</i>	269
<i>Orbis Quadrifarium Duplici Discretus Oceano:</i> A Rhetorical Symbolization of the Roman Tetrarchy	289

Теорија књижевности

Епидеиктички жанрови и тројна схема књижевних родова	301
Поетика Пиндарова	315
<i>Sobria ebrietas</i>	331
I Мимеса и ентусијазам	331
Мимеса хеленистичких ретора и граматичара	331
Идентификација мимесе и ентусијазма у спису <i>О узвишеноме</i>	333
Надахнуће и миметички карактер уметности у Плутарха	335
Разлике између Анонимова и Плутархова споја ентусијазам-мимеса	336
Платон и предплатонска поетика у Плутарха и Анонима	340

Перипатетичка наука о беседништву и Анонимово „застрањивање“ у област техничке реторике	346
Основне тенденције које одређују природу списка Анонимова и мимесе	349
II Трезан и у заносу	352
Вино, меланхолија и ентузијазам	352
Филоново „трезно пијанство“ и Аноним	357
III Осврт	366
Неки проблеми испитивања античке и старије европске аутобиографске књижевности	375
Aristotel, istorija i roman	405
In medias res : О топици антиромана	425

Линівисџика

Хетероклитична компарација латинских придева	437
Једна типична појава у развоју новогрчког речника	447
О Стеријиној писмености у грчком језику	467
О уделу именских сложеница у епској дикцији <i>Србијанке</i> и <i>Свободијаге</i>	489
Грчки елементи у Његошевом епском и песничком речнику	511

Линівосџилисџика

О једној Аристофановој рефренској упадици	531
Уз један старогрчки епиграм (А. Р. XIV, 54)	541
Традиционална метафора и реторска рима у једном епиграму Теодора Студита	553
Једна метафорска карактеризација Доситејевог језика и стила	591
Ἀψίνθιον/χολή : μέλι : У прилог историјској метафорологији	597
<i>Подаци о ранијем објављивању радова</i>	617
<i>Index nominum</i>	619

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

Ове године навршава се две деценије од смрти Мирона Флашара (1929–1997), једног од најзначајнијих српских класичних филолога. Током те две деценије радове Мирона Флашара читали су једнако као што су и за његова живота, истраживачи и студенти из различитих дисциплина. Флашареви предговори српском преводу *Илијаде* и *Одисеје* (Милоша Ђурића) већ деценијама су ослонац средњошколцима при упознавању са најстаријим европским еповима. Уџбеник римске књижевности, који је Флашар написао заједно са Миланом Будимиром, још увек је незаобилазан приручник за студенте класичне и других филологија. Његова критичка издања Стеријиног *Романа без романа* и Његошеве *Луче микроkozма* и даље су полазиште за сваког проучаваоца ових дела. Исто то јесу и његове књиге и студије посвећене античком наслеђу у српској књижевности.

Стога је несумњиво да постоји потреба да најважнији радови Мирона Флашара буду сакупљени и објављени на једноме месту. Осећајући то и као дуг према своме великом претходнику, учитељу и узору, одлучили смо да сачинимо ова *Изабрана дела Мирона Флашара*, и да она буду објављена као заједничко издање Матице српске, Српске академија наука и уметности и Филозофског факултета у Београду. Наиме, Флашарев професионални ангажман био је највише везан за ове три институције – био је редовни професор и дугогодишњи управник Одељења за класичне науке Филозофског факултета у Београду, био је дописни члан Одељења језика и књижевности Српске академије наука и уметности те редовни члан Одељења за књижевност и језик Матице српске и покретач њеног *Зборника за класичне ситуације*. Осим тога, највећи број својих научних радова Флашар је написао за публикације које су објавиле ове институције.

★

Мирон Флашар је српски класични филолог са најобимнијим научним опусом – од скоро три хиљаде страница објављеног текста. Обимност дела сврстава га међу најплодније стручњаке у хуманистичким наукама код нас уопште. Мирон Флашар је и најсвестранији српски класични филолог. Дисциплинарна и тематска разноликост његовог научног дела у складу је са традицијом српске класичне филологије чији су представници одувек показивали неуобичајно широка интересовања у оквиру струке, а и изван ње.

Флашар је следио најбоље тековине својих претходника – од Веселина Чајкановића спајање студија књижевности и историје религије, од Милана Будимира – књижевности и лингвистике, од Милоша Ђурића и Анице Савић Ребац – књижевности и филозофије. Од свих њих пак примио је снажан интерес за проучавање рецепције антике у српској књижевности и култури. Флашар је српским класичним студијама наставио да увећава простор исказивања дајући више места теоријским проблемима књижевности, укључујући у њих и писање о традиционалним питањима и подстичући проучавање средњовековног и модерног грчког језика и књижевности.

На почетку Флашареве научне каријере стоје два рада у којима је у избору теме, методолошком приступу, па и у стилу излагања препознатљив утицај његовог учитеља Милана Будимира. У раду о хетероклитичној компарацији латинских придева из 1954. године „аномалија” у поређењу једне скупине придева у латинском језику најпре бива подробно размотрена на историјској грађи, а затим сагледана у широком оквиру компаративне граматике индоевропских језика. Тим пољем креће се и студија посвећена калабријском култу хероја-вукодлака Алубанта из 1956. године, у којој су етимолошки и палеономастички увиди стављени у службу упоредне историје религија. И доцније, током целе своје научне каријере, Флашар се у више наврата и разним поводима бавио питањима из домена лингвистике и историје религија, али нит водиља коју је следио његов истраживачки таленат, прочитан већ у тим двама првенцима, преусмерила се са праисторијских дубина на дугу и богату историју грчког језика и културе и њихова далекосежна зрачења. Као у ужем смислу лингвистички може се означити рад *Једна тийична йојава у развоју новојрчкој речника*, који пружа више него што му наслов наговештава: зналачки написан увид у термилошку раслојеност новогрчке лексике, где се спонтани развоји у народном језику сустичу са ученим архаизирањем и повратним позајмљивањем латинских грецизама из романских језика, доводећи до настанка дублетних облика и значења. Други Флашареви језикословни радови имају полазиште а често и исходиште у његовим књижевноисторијским истраживањима. Сувереним знањем новогрчке ортографије и палеографије показао је неоснованост тезе да је Стерија слабо владао грчким књижевним језиком. Продубљеним проучавањем именских сложеница у Милутиновићевој *Србијанки* и Његошевој *Свободијади* изнео је на видело разлике у том елементу епске дикције између два спева, узимајући у обзир и оде Лукијана Мушичког, али и Њедичев руски препев *Илијаде* којим се Његош служио. Методолошки и тематски сродно је истраживање грчких елемената у Његошевом песничком речнику на неколико одабраних примера, где такође бива указано на непосредне руске или црквенословенске узоре.

Два претходно поменута рада само благ наклон њиховог тежишта према језичкој проблематици раздваја од оних сврстаних у одељак ових

Изабраних дела под насловом „Лингвостилистика“. Одлично знање како старогрчког језика, тако и грчке књижевности, уз истраживачку проициљивост, омогућили су Флашару да разоткрије опцене алузије у једном Аристофановом рефрену из *Жаба* и у једном старогрчком епиграму-загонетки. Подједнако аналитичан и проициљив оглед из исте књижевне врсте, али са потпуно различитог становишта, представља свестрано разматрање једног епиграма Теодора Студита, које се креће од метричке форме до метафоре у којој се огледа хришћанска рецепција неоплатонизма. Друга два његова прилога историјској метафорологији бацају светлост на карактеризацију Доситејевог језика и стила из пера Атанасија Стојковића и на дугу литерарну предисторију Његошевих метафора „чаша жучи“ и „чаша меда“, од класичних и јудеохришћанских паралела до француских романтичара.

Рад на докторској дисертацији *Аниичко наслеђе у њесмама Његошевим*, одбрањеној 1959. године, дао је смерницу и Флашаревим истраживањима на пољу историје религија крајем педесетих и почетком шездесетих година. Хомерски мотив златног ланца је преко античке филозофије и средњовековног неоплатонизма проследио до Његоша налазећи могуће посредујуће карике у Милтоновом *Изјубљеном рају* и делу *Росијага* руског класицистичког песника Хераскова. Вредан прилог не само његошологији, него и дантологији јесте рад у коме Флашар убедљиво повија тезу да је Данте сам сковао име реке Еуное као пандан Лети – реци заборава, и аргументује да је у питању одраз пара Лета–Мнемосина у орфичкој-питагорејској есхатологији, који је до Дантеа могао доћи посредством гностичких списа. За извор сећања у Његошевој *Лучи микрокозма*, као и уопште за цео тај философско-теолошки спев, Флашар одбацује утицај Дантеове *Божанствене комедије*, претпостављајући да је Његош поменути мотив везан са платонским учењем о анамнези црпао из неког византијског извора у руском преводу. У друга два рада из овог низа Флашар је расветлио слику дрвећа које израста из неба спуштајући гране ка земљи из Његошеве *Биљезнице* и итинерар вазнесења душе на небо у првом певању *Луче*, ставивши га у контекст мистичне космологије и учења о двема душама, нижој, земној, и вишњој, небеској, која се једино може узнети до највише, нематеријалне сфере. Сви ти радови поред истраживачке проициљивости показују завидну ерудицију, која се огледа у критичком владању изворима и секундарном литературом из домена историје религија и идеја, а чија ширина долази до изражаја у радовима општије тематике, намењеним пре свега да митолошко-религијско наслеђе антике приближе српском читалаштву. Међу таквим радовима јесу онај о митској географији Аргонаутског похода и онај о тумачењу снова од Хомера до новогрчког фолклора, са тежиштем на Артемидоровом приручнику и његовом потоњем утицају на средњовековне сановнике. Пред крај живота, тражећи извор симболистичкој теорији мита Лазе Костића и налазећи га у списима немачких митолога прве половине

XIX века, Флашар је успут оцртао укупан развој митолошких студија од античке физикалне алегорезе и еухемеризма преко немачког романтизма, деветнаестовековне „митологије природе” до развоја модерних приступа, ритуалистичког и психоаналитичког на прелазу из XIX у XX век.

У области за коју је, по универзитетској позицији и по својим радовима, неколико деценија био најпозванији стручњак у Србији – античкој књижевности – Мирон Флашар се огледао у најкрупнијим темама: писао је о Хомеру, Пиндару, Вергилију, Хорацију... Флашареви текстови о античкој књижевности различитог су формата – од предговора, преко уџбеника до истраживачких студија. Његови предговори Хомеровим спевовима, *Енеиди*, Хорацијевим *Писмима*, Проперцијевим елегијама те античким легендарним, фантастичним и утопистичким повестима, обимом и студиозношћу далеко надилазе пригодну намену. Уџбеник *Прејлед римске књижевности*, чији је био коаутор, награђен Октобарском наградом Града Београда, био је на нивоу најбољих дела своје врсте у свету (и права је штета што није и преведен на неки од светских језика), а и данас није битно застарео.

Флашареви радови о античкој књижевности обрађују како уобичајене тако и специфичне теме (међу овим другим, на пример, хеленистички епиграм-загонетку). Писао је и о познијим ауторима античке књижевности, који су пре њега били мало присутни у истраживањима наших стручњака. Први се у нас позабавио списом *О узвишеном* настојећи да објасни како је код анонимног аутора овог дела схваћена реторичка категорија *πάθος* и који су му узор и паралеле за поетички концепт *sobria ebrietas*. Први је усмерио истраживачки поглед на латинске царске беседе из IV века и на стару метафорику у њима стављену у службу нове политичке реалности (тетрархије).

Мирон Флашар је био изузетно обавештен стручњак (захваљујући и томе што је знао осам живих страних језика) и нашој научној заједници преносио је нова сазнања и нове приступе из света. Тако је у тумачењу хомерске епике први увео новије налазе археологије (микенологија) и религиологије (шаманизам). (У односу према хомерском питању држао се позиције умереног унитаристе, на трагу онога што су о том питању писали његови учитељи Милош Ђурић и Милан Будимир.) Пре свега другог, Флашар је читање и разумевање Вергилија код нас поставио на сасвим нове основе окренувши се оној струји међу испитивачима који су реafirмисали самосвојност Вергилијеве поетике. У тумачењу Вергилија (пре свега у раду *Историја у симболици Вергилијевих њесама*) Флашар је отишао и испред савремених страних тумача који нису у тој мери и на тај начин на који је он то учинио, увиђали да је историја динамичко језгро Вергилијеве поезије а не тек предмет песничке обраде језиком симбола. Идући

за Мирчом Елијадеом (кога је међу првима у нас читао) Флашар је корене Вергилијевог схватања историје доводио у везу са архајским структурама митске свести и њеног особеног доживљаја времена за који се песник везао како кроз космогонију епике, тако и кроз философију историје стоичара.

И Хорацијева јединствена поетика била је тема којом се Флашар доста бавио, већином кроз радове посвећене рецепцији Хорација – у песмама Мушицког, Хаџића и Стерије и у Хаџићевим, Стеријиним и Змајевим преводима из *Carmina*. (Много значајних запажања о античкој књижевности Флашар је изнео управо у својим испитивањима античког књижевног наслеђа тако да је немогуће одвојити ове две истраживачке области у његовом научном делу.) Хорацијева лирика нашла је у Флашару сјајног тумача позадине песниковог држања одстојања између песме, песничког ја и ангажованог личног аутора, те размака између наслеђених елемената исказа и њихове померене вредности у појединој оди, оствареног лако ироничним узмицањем или снижавањем висине израза.

Колико је Флашарево бављење теоријским проблемима књижевности било озбиљно и високо вредновано показује његово ангажовање у припреми и писању *Речника књижевних џермина* Института за књижевност и уметност (прво издање 1985). Његових двадесетак студиозних чланака о античким литерарним жанровима у овом врхунском приручнику, заједно чине један одличан компендијум теријског тумачења античке књижевности. Флашар је своје најоригиналније радове из области књижевне теорије посветио феномену антиромана, у оквиру свог истрајног бављења Стеријиним *Романом без романа*. У склопу ових истраживања начинио је термин „стваралачки плагијат” – за антагонистички однос према предлошку у иронично-пародичном подражавању. Овај уметнички поступак промишљеног комбиновања свога и туђе, оригиналног и преузетог, он је упоредио са техником мотаже или колажа модерног романа.

Иако у својим радовима није говорио о интертекстуалности, Флашарев рад је у знаку ове модерне књижевне теорије. Она му, уосталом, као класичару и није била нека новост, јер су класичари одувек знали за овај поетички принцип који су антички коментатори и теоретичари везивали за појам *τόποι/loci*. Зато и његово тумачење књижевног дела кроз призму реторике, и уопште истицање реторике као незаобилазног феномена у изучавању антике и античке књижевне традиције, није било тек уклапање у тренд реafirмације студија реторике у науци о књижевности (као и у лингвистици) који је у свету започео шездесетих година прошлог столећа. Флашар је, наравно, био свестан херменеутичких ограничења код искључиве везаности за филолошко-компаратистички метод, тако да се његова теоријско-методска позиција у испитивању књижевности може дефинисати као отвореност за нове методе и теоријске поставке без напуштања проверених средстава филологије.

Мирон Флашар је европску књижевност од антике до романтизма посматрао као једну теоријску целину, онако како је то одлучно истицао и показивао Ернст Роберт Курцијус (још једно велико име светске хуманистике чија је истраживања Флашар међу првима у нас имао у свом научном видокругу). Та непрекинута линија литерарно-мислилачког предања била је Флашару руководеће начело у главној области његових истраживања – класичној традицији у српској књижевности. Треба напоменути да у свету код класичних филолога тога времена бављење класичном традицијом у књижевности није било нарочито распрострањено ни цењено – јер је методолошки било у заостатку за осталом књижевном науком (сведено на *Nachleben* неког античког дела). Тек деведесетих година прошлог столећа, када је Флашар био на крају свога живота и рада, у свету су ове студије добиле замах и нови концепт. Но, упркос томе, он је не само у нашој средини већ и изван ње био препознат као водећи српски стручњак за античко наслеђе у књижевности, како показују његови чланци о рецепцији Вергилија у српској и хрватској књижевности у *Enciclopedia Virgiliana* (1988) и о рецепцији Хорација у српској књижевности у *Enciclopedia Oraziana* (1998).

Бављење класичном традицијом у српској књижевности Флашар је почео радом о митолошком апарату у првом српском уметничком спеву, *Бој змаја с орлови* Јована Рајића (1957), делу из XVIII столећа, а завршио студијом о античким и хуманистичким основама *Слова о њохвалах и њолзје наук свободних* Дионисија Новаковића (1997), опет једног дела из XVIII столећа. Књижевно стваралаштво века просвећености сматрао је нарочито важним у истраживању античког наслеђа у српској књижевности. Међутим, владајуће књижевне предилекције и реална потреба да се најпре главни писци националног канона ставе у контекст античке књижевне традиције везали су Флашара за испитивање српске књижевности XIX–XX века (Сима Милутиновић, Стерија, Његош, Лаза Костић, Јован Дучић, Исидора Секулић). Изузетно, окретао се и писцима савременицима инспирисаним антиком, као што показује његово тумачење постмодернистичког романа Милорада Павића *Унушрашња сѝрана веѝра*. Захваљујући огромној ерудицији и систематичном истраживачком раду, Флашар је у својим студијама класичне традиције налазио и врхунским стручњацима зачуђујуће интертекстуалне споне наше књижевности са античком.

Два писца су највише привукла пажњу Мирона Флашара – Стерија и Његош. Рад на проучавању Његошевог дела започео је докторском дисертацијом, из које је објавио три одељка: *Ascensus*, *Божанска њезија и њесничко сѝваралашѝво у Њеѝоша* и *Анѝичка божансѝва у „Свободијаги“*. Ти радови показују како је Флашар још пре своје тридесете године живота већ био зрео научник. Флашарево конзервативно полазиште у студијама античког наслеђа код Његоша – испитивањем информација о антици у сачуваним књигама пишчеве библиотеке – показало се драгоценим – јер је прецизно документовао изворе Његошевих додира са антиком и самим

тим књижевних мотива, топоса, симбола, идеја и метафора античког покрета у његовом песништву. Тако је утврдио да Његош у тежњи да створи велики еп у *Свободијади* (инвокацијом Муза, употребом апарата богова, перифрастичним одређивањем времена, поређењима и сликама из хомерских епова, одјецима појединих хомерских мотива, као и начином на који распоређује све ове елементе) програмски се угледао на античку епску технику преко руских превода *Илијаде*, а не преко *Сербијанке* Симе Милутиновића. С друге стране, ови Флашареви увиди у посредничка дела довели су до другачијег закључка о генези *Луче микрокозма*. Утврдио је да карактеристичне песничке слике у њој потичу из визионарско-хексамералног предања а не из неког конкретног извора, односно да је овај Његошев спев изданак европске хришћанске књижевности која је многе константе израза, почев од метафора и поређења, све до тема и структуре приповедања, преузела из античке књижевне традиције, у којој су космогонијски и есхатолошки митови били стални облици књижевног казивања.

Импресивни резултати до којих је током деценијских испитивања дошао, нарочито у објашњењу Његошевих представа (нео)питагорејског, (нео)платонистичког, стоичког и гностичког порекла у *Лучи*, нису, бар до сада, извршили одговарајући истраживачки подстицај на његошологе, мада је Флашарев рад у целини добио највишу оцену водећих српских стручњака за књижевност (Драгише Живковића, Јована Деретића, Мирослава Пантића, Новице Петковића, Никше Стипчевића, Мила Ломпара).

Чини се да је већи одјек имало Флашарево изучавање Стерије, које је започео студијом *Рејторски, њародисџички и сатирични елементи у романима Јована Стерије Појовића* (1974), импозантног обима (320 страница – више од половине зборника радова у коме је објављен). У њој је расту мачио како је Стерија усвајао а затим пародирао клишејну технику и варирање стила, прескриптивну у реторизованој европској прози, како је користио манир и мотиве наслеђене из менипске сатире и киничко-стоичке дијатрибе, те како је формулисао теоријске исказе о смењу и смешном. Уз ову и друге студије којима је дао до данас најсвеобухватније тумачење *Романа без романа*, Флашар се интензивно бавио и Стеријиним *Даворјем*. Дао је потпуно ново виђење композиције ове песничке збирке утврдивши Стеријину примену хеленистичког композиционог принципа ποικιλία/variatio и објаснивши како је и зашто на оригиналан начин ова збирка направљена као затворена смислена целина од ауторових песама и његових превода омиљеног му песника Хорација. Флашар је, применом свог специфичног поступка, „анализе издвојене јединице исказа”, показао како је Стеријин поглед на свет и на историју, који је он назвао скептичним рационализмом, заснован на античкој философији и историософији, те на промишљању европских збивања у књижевности. Захваљујући овим и другим Флашаревим запажањима и закључцима и у Стеријиним делима која су важила за добро проучена уочене су сасвим нове димензије.

Флашар је своје бављење Стеријом, као и Његошем, поставио на ши-року основу, почињући од решавања текстолошких проблема и тражећи контактне везе не само са античком, већ и са целокупном европском књи-жевношћу. Док је изучавајући Његоша своје истраживачке хоризонте про-ширио и на руску, италијанску, француску и енглеску књижевност, изуча-вајући Стерију овима је прикључио и немачку, новолатинску и шпанску књижевност. Поред тога, у испитивање Стеријиног дела активно је увео и новогрчку компоненту (језичку и књижевну подједнако), која је раније била неадекватно третирана. Тако је Флашар постепено израстао у једин-ственог стручњака за књижевност у нашој средини – који је имао необич-но широке видике и који је пратио целу вертикалу европске литерарне и интелектуалне традиције, од њеног античког почетка и основа.

Као научник високих професионалних стандарда Мирон Флашар је непрестано допуњавао и кориговао закључке. Говорећи у предговору књи-ге *Студије о Стерији* (1988) о својим првим радовима посвећеним Стерији оценио је да када их је писао није „видео шуму од многих стабала”. Поред континуираног померања граница својих истраживачких домета, међу вр-линама Флашаревог научног рада јесте и та да се могао успешно посветити и темама које нису у његовом истраживачком фокусу – захваљујући своме научном дару и својој заинтересованости и за дешавања у областима фи-лологије и науке о књижевности које му нису биле најближе. То се посебно лепо види у два његова рада – у његовом једином тексту о византијској књижевности у ужем смислу те речи, *Традиционална метафора и рејтор-ска рима у једном епиграму Теодора Студијца*, те у његовој студији о Гун-дулићевом спеву *Сузе сина размејноја, Nascentes moritur*, у којима је дао кључ за разумевање идејне потке дела и њене формалне реализације.

Мирон Флашар је писао не само изузетно зналачки него и изузетно лепо. Истанчаним језичким укусом и смислом за најтананије језичке фи-несе (који су га природно водили ка писању радова из области критике превода) Флашар је био прави представник оног београдског академског стила писања који су промовисали Јован Скерлић и Богдан и Павле По-повић. Читалац ових *Изабраних дела* моћи ће да види како је Флашар по-степено изграђивао свој препознатљиви стил – у раним радовима он још само саопштава своје увиде, у реченицима дугим и набијеним информа-цијама, да би касније његова реченица бивала концизнија, а аргументација поступнија. У неким његовим радовима стилска дотераност има толику експресивност да су они препоручљиво штиво за читање независно од теме коју обрађују и научних резултата које доносе. Флашареве колеге и ученици сведоци су како је његова усмена реч на предавањима и научним скуповима била рафинована једнако онако као што је била и његова писана реч. У овим *Изабраним делима* читаоцу ће то показати рад *Јован Туроман и Лука Зима – класичне студије у време установљења катедре*, који је његово усмено излагање пренето на папир са аудио записа.

*

Не треба наглашавати да није једноставан посао направити избор најбољих од скоро две стотине јединица колико има библиографија Мирона Флашара. Седамдесет изабраних текстова верујемо да су репрезентативан пресек Флашаревог опуса. Неки од изабраних радова имају само историјску вредност (због помака учињених новијим истраживањима или каснијим истраживањима самога Флашара), а неки су још увек актуелни и незаобилазни. С обзиром на поменуту Флашареву мултидисциплинарност тешко је било и разврстати текстове. Подела у десет тематских скупина само је условна – јер пишући о књижевности Флашар залази у историју идеја, пишући о историји идеја залази у историју религија, пишући о историји религија залази у лингвистику... У сваком случају, при избору се тежило да он што потпуније представи сву разноликост у Флашаревом научном приступу и сву ширину у његовим знањима и интересовањима. У избор су свесно уврштени текстови различитог профила – од студија већег или мањег формата, преко реферата на научним скуповима, до пригодних осврта – како би се и на тај начин свестрано приказао Флашарев рад.

Неки аспекти Флашаревог рада ипак су морали остати ван овог избора, не само због неопходности да се он сведе на одређени обим, већ и због формалне неуклопивости. Такви су пре свега његови извршни лексикографски чланци. (Још једно његово дело, вредно а неуклопиво у овај избор, јесте збирка коментарисаних текстова из античког и ренесансног латинитета за студенте италијанистике.) Осим тога, изостављени су радови који се садржински потпуно поклапају са два Флашаревим књигама – *Сивудије о Сперији* и *Њеиош и анишка* (1997) – које су његов избор из сопствених истраживања античког наслеђа код ове двојице писаца. Тако ова три тома *Изабраних дела Мирона Флашара* имају и улогу надопуне тих двеју монографских синтеза које је сâм Флашар начинио.

Унутар тематских скупина изабрани радови поређани су по садржинској хронологији. Крај сваке странице у изворнику означен је исправном цртом у тексту. Остављени су изворно писмо, правопис, начин цитирања, место белешки (на дну странице или на крају текста), као и неуједначеност у транскрипцији имена и термина из класичних језика. С обзиром на чињеницу да су стандарди у форми научног текста током скоро пола столећа Флашареве истраживачке делатности претрпели доста промена, код свих радова дат је само њихов основни текст, а испуштени, тамо где постоје, додаци, као што су резиме, апстракт и кључне речи. Основни текст радова дат је без икаквих скраћивања, осим у једном случају: из рада *Beleške uz helenske mitove* дат је само први део – јер је, с једне стране целина за себе, а с друге, остатак текста дословце је идентичан једном поглављу рада *Хомер и*

хеленска еџика, који је такође ушао у овај избор. Рад на приређивању ових *Избраних дела* подразумевао је и исправљање штампарских погрешки (којих је у појединим текстовима доста), ауторских лапсуса (који се ретко срећу) и сличне редакторске захвате. Треба напоменути да су неки од ових текстова више пута прештампавани, али су грешке из првог издања остајале и у свим осталим, тако да се ти текстови овде по први пут појављују у облику у коме је аутор намеравао да буду објављени.

*Војислав Јелић
Александар Лома
Ненад Ристић*

АНТИЧКА КЊИЖЕВНОСТ

ХОМЕР И ХЕЛЕНСКА ЕПИКА

Херојско песништво и живот јунака у епу

У фолклору многих народа налазимо песме у којима главне личности остварују крупне подухвате, сасвим као јунаци херојских епова, али то не чине као ови људском снагом и личним чојством и јунаштвом, већ уз помоћ мађија и натприродних сила. Таква се поезија обично назива шаманистичком стога што назив шаман носе свештеници сибирских племена код којих су песме чији је главни јунак нека врста врача веома распрострањене. Религиозност шаманистичког типа јавља се на једноме ступњу развоја на коме човек још није успео да савлада природу, стрепи од њених сила и верује да врачеве могу да их умилостиве. Стога је шаманистичка поезија по типу старија од херојске у чијем је средишту човек и поштовање његових подухвата, дакле схватање света у коме се огледа човекова свест да је над природом стекао неку власт и да се појединци својом снагом и силом могу нарочито издигнути. До овакве промене погледа на живот долази, међутим, потпуно, а народно песништво преноси теме и мотиве из старијих времена и у песме у којима владају новија схватања. Стога трагове шаманистичке тематике налазимо још и у *Илијади* и *Одисеји*, хеленским јуначким спевовима у којима средишње место заузимају човек-вођа и херој-мегданција, а од богова они олимпијски, који у многومه оличавају баш такве варварске, самосвесне и самовољне господаре једне заједнице у развоју.

Одједи древних шаманистичких мотива вероватно се крију иза Одисејевог путовања у далеке пределе где бораве мртви или иза дара говора и прорицања који имају Ахилејеви бесмртни коњи. Шаманистичка поезија описује одласке врача-свештеника у онај свет и у њој се често јављају коњи који говоре. У заједницама које су на ступњу шаманистичких веровања врачеве падају у некакав занос, а када се поврате приповедају, певају и| глуме доживљаје са свога видовњачког путовања. Или су се на леђима свога хата винули на небо где су разгрнули звезде и стали лицем у лице пред богове да би сазнали будућност, или су заронили на дно мора и спустили се у утробу земље где су се сукобили са чудовиштима да би ослободили душу некога болесника, вратили је на земљу и тако своје пацијенту спасли живот.

Да су Хелени понешто знали о пракси шамана, показује прича историчара Херодота о свештенику Аристеји из града Проконеса на Босфору, који је дваред »умирао« појављујући се наново у другим крајевима, где су

га поштовали као неко божанство; после једног од тих чудесних путовања саставио је Аристеја песму о легендарним становницима далеког севера, куда га је пренео његов занос; Аристеја се претворио и у гаврана да би тако пратио бога Аполона на његовим путовањима. Видовњачки нестанци, пенички извештај о њима и способност претварања у животиње типични су за шамана, а географски смештај на Босфор одакле је пут морем водио у руске степе и на далеки север упућују такође у онај широки евразијски простор где је столећима владала шаманистичка религиозност. Познату шаманистичку тему садржану у манџурској песми о шаманки Нишан која је сишла у доњи свет да оданде изведе младића погинулог у лову или у хавајској приповести о Хику који доноси са онога света душу своје мртве драгане, препознајемо и у хеленском миту о Орфеју. Овај мудрац и певач који силази у Хад по своју Еуридику сачувао је неке црте старих врачава-шамана. Поред способности за преображавање у животиње, типично шаманско обележје је споразумевање и дружење са животињама. А Орфејевој се чаробној песми покоравају дивље звери и нежива природа. Али хеленски је мит стару шаманистичку тему и лик шамана-певача сасвим одлучно померио из мађијско-религијске у световну сферу и приближио их херојској легенди.

Ово померање из мађијске у херојску, световну и рационалну сферу, које старе митове о божанствима може да претвори чак и у неку врсту анегдоте, код Хелена је било окончано већ у *Илијади* и *Одисеји*. Показује нам то нарочито *Одисеја*, јер су у њој мађијски мотиви и теме из старог фолклора бројније и уочљивије него у *Илијади*. Божанства притичу у помоћ јунацима *Илијаде*, али главни јунак *Одисеје* многе препреке савладава мађијским средствима и радњама познатим из старих и примитивних прича. Да би Одисеј сретно допловио у домовину, бог Еол затвара неповољне ветрове у мешину коју даје Одисеју, али је Одисејеви сумњичави и радознали другови кришом одреше, па их олуја врати на Еолово острво: а да би се Одисеј спасао из разбеснелих таласа, морска богиња Леукотеја му добаци свој вео и наређује му да тај чаробни вео, пошто се буде спасао, поново баци у таласе, и то што даље од обале. Из бајке| и народне приповетке знамо да је успех у оба случаја морао бити условљен потпуним и дословним испуњавањем упутстава. У фолклорној књижевности та је обавеза јако наглашена, док рационалнији хеленски спевови не помињу Еолова упутства Одисеју нити опасности које би запретиле Одисеју ако дубоком мору не врати чаробни вео.

Хеленски песник се нешто више задржава око давања упутства и њиховог дословног извршавања када богиња Атина казује Одисеју какво је држање и које су речи делотворан устук чинима чаробнице Кирке или када Кирка учи Одисеја како ће dospети у пределе мртвих на крају света. Али ови мотиви пореклом из једног старијег слоја народне књижевности и народног веровања, где је мање значајно човек а више природа

и њене мрачне силе на које могу да утичу само враџбина и ритуални гест, изгубили су своје првобитно значење у склопу *Одисеје*, у којој, као у *Илијади*, владају дух и погледи херојског песништва. У њеном је средишту Одисејева људска судбина, а Одисејеви подвизи и успеси схваћени су као резултат јунакове срчаности, довитљивости и упорности. Показује то и епизода код лепе чаробнице Калипсе за коју се мисли да је у старијем миту била некаква богиња смрти. Прича о Одисејевом доласку на њено удаљено острво по типу је веома слична шаманском путовању у пределе духова и мртвих. Али док је шаману основни циљ да стекне натприродна знања, да продужи живот и дође до бесмртности, Одисеј коме Калипса нуди вечну младост, одбија тај дар и прихвата људску коначност и старост, јер га раздире чежња за женом и сином.

Како се поступно вршило померање песме из шаманске у херојску сферу, и то боље него у хеленској епизи, где је у *Илијади* и *Одисеји* тај процес већ окончан, можемо уочити у руској књижевности XII столећа, где се у уводу *Слова о Игоровом њоходу* песник одриче старог начина певања у име једног новог, ближег стварности:

Запјевајмо све кáно је било,
оставимо жарка маштанија
вјешта пјевца старога Бојана,
који знаде вјешто укитити,
час се дрвљем и тамо и амо,
час се зорно мрким вуком вући,
сада лећет небу под облаке
и кá оро парати га крилом.
Он пјеваше прошли дана збића,
не пјеваше како се пјева
(танким гласом и slabим ријечма),
већ он пушћа десет соколовах
да напану јато лабудовах –
соко писне, лабуд пјесму дава...|

Данас у овим стиховима видимо само богате слике; али стварно иза њих стоје веровања о шаману певачу и пророку, сасвим као и у хеленском миту о певачу Орфеју. Бојан пева »пророчким гласом« и претвара се у верицу, вука и птицу. Па ни приказ његове песме није само упоређење, него указује на натприродне моћи старога певача:

Чујте, браћо, р'јечи од истине:
то не било десет соколова,
нит' лећело јато лабудова,
веће Бојан, у истину пјевац,
прстим' својим струне покретао;
вјешти прсти а живосне струне –
лако њима пјеват славу кнезом.

Док песник *Слова* на овај начин указује на шаманистичко знање и умење које стари певач Бојан дугује мађијским моћима и натприродним силама, за себе самога тврди да пева како је стварно било, и то обичним »танким« гласом, дакле истиче историчност и реалистичност свога излагања. *Слово о Ииоровом њоходу* је обимна похвална песма, али она се широком нарацијом догађаја веома приближава епској јуначкој песми, па стога можемо рећи да наведеним стиховима сведочи о одвајању јуначке песме из оквира мађијско-религијске литературе којој припада и првобитни мит.

Горњи смо закључак могли извести јер на примеру *Слова о Ииоровом њоходу* видимо још и то да јуначке песме имају сроднике и у похвалним песмама и њима блиским тужбалицама. Могуће је да су се код неких народа похвална песма и тужбалица постепено претвориле у херојске песме или су бар много допринеле њиховом развоју. Код Руса и Татара, на пример, похвална песма и тужбалица служе се истим обликом и језиком као и херојска поезија и могу приповедати објективно о јуначким подухватима. Ипак оне остају претежно у оквирима своје врсте којој недостаје обим, самосталност и безлична објективност херојске поезије, јер се похвала и тужбалица везују за одређени лик и тренутак, говоре о њима интимним и субјективним тоном.

Зашто се поред тужбалице и похвалне песме негде јавља јуначка поезија а негде опет не јавља, тешко је рећи. Нека афричка племена имају тужбалице и похвале, али јуначку епску песму нису створила можда стога што им је мишљење остало на ступњу неспособном за уопштавање, а ово је битно за развој јуначке песме која и стварне историјске личности претвара у опште херојске типове. Што јуначку песму не налазимо у китајској или старој јеврејској књижевности, дакле код високо цивилизованих народа, за то би разлог могао бити нагли развој тих средина у правцу који је сузбијао неспутани индивидуализам и самосвест појединаца. А| те црте чине основу херојског држања и става. Строго једнобоштво и велики углед свештеника који нису трпели да се личности и појединцу приписују превелике заслуге могли би, дакле, бити узрок што јеврејска књижевност и у делима више дворјанским него свештеничким остаје исторична и реалистична док прича о истакнутим личностима и што – сем Самсона – није створила идеализоване херојске ликове. За овакве литерарне појаве тешко је наћи поуздано објашњење, али упоређења нам помажу да боље уочимо услове и особености развоја народног песништва. Другачије него стари Јевреји, њихови су суседи на античком Средоземљу, Хелени, били многобошци и нису имали чврсто организовану свештеничку касту. Вероватно је стога у хеленској литератури развој ишао поступно од похвале ка епској јуначкој песми. Наши најстарији сведоци, *Илијада* и *Одисеја*, помињу тужбалице, а приказују јунака Ахилеја и слепог певача Демодока како »певају славу јунака«. Из садржине Демодокове песме видимо да се овај израз односи на певање јуначких епских песама.

Јунак и његов подухват у средишту су херојског песништва, а представа о херојском животу и ставу одваја јуначку песму од сличних и сродних видова наративне поезије. Основна обележја те представе у многоме су подударна и код разних народа и у разним раздобљима. Стога се не може рећи да су херојски свет и јунаци о којима причају предање и песма само непосредан и веран одраз одређене епохе за коју их везује народ, на пример у нашем косовском циклусу или у хеленском циклусу о Троји. Стога ћемо о херојском животу који се приказује у јуначкој песми прво говорити као о литерарној појави која има заједничка обележја у многим литературарама, а тек затим о односу хеленске епике према хеленској историји.

Многе мотиве од којих је код разних народа саздан животопис легендарних јунака налазимо подједнако и у бајкама, и у народним приповеткама и у херојској песми. На пример, један родитељ великог јунака често је натприродно биће, а прича се да је јунак, тек што је рођен, био напуштен стога што је копице или опет стога што је, према неком пророштву, имао да постане јачи и моћнији од свога родитеља. У складу са овом схемом испричано је детињство Ахилеја и Париде. Мајка главног хеленског јунака под Тројом је морска богиња Тетида коју су богови дали смртноме човеку јер је по пророчанству имала да роди своме супругу моћнијег сина, па су је се уплашили и одрекли њени божански просци. А тројански јунак Парид био је изложен на гори Иди јер му је мајка, краљица Хекаба, пред порођај уснила сан који је наговештавао да ће Парид изазвати пропаст Троје којом је владао његов отац Пријам. Прича о раном Паридовом детињству завршава се у хеленском предању на два начина, баш као што се такве приче и код других народа завршавају двојачко. Према једној верзији, изложено дете су нашли пастири, а према другој нашла га је нека медведица која га је прихватила и отхранила, онако као што у римској легенди вучица прихвата и подиже Ромула и Рема. Од међународних мотива ове врсте можемо поменути и нерањивост јунака, о којој говоре младе легенде о Ахилеју, као и кратовековост хероја, коју је песник *Илијаде* развио у битну црту Ахилејеве личне јуначке трагике.

Па ипак, и поред низа подударних мотива, тип хероја везује се у књижевности разних народа мање или више јасно за одређено »херојско доба«. Довољно је сетити се руских богатира или наших хајдука, којима као да су браћа новогрчки клефти. Ови последњи су првобитно били једва нешто друго до разбојници, јер то им значи име, али су се, као и наши хајдуци, прославили у борбама против Турака, па их је грчки народ почео славити и поштовати већ некако од XVI столећа. И преци модерних Грка, стари Хелени, чији су мислиоци и појмовно одредили представу о човеку хероју, у VI су и V столећу старе ере чврсто веровали да је у њиховој најстаријој историји било једно доба хероја, када је живело поколење виших и ваљанијих људи, оних јуначина које су водиле борбе око Тебе и Троје.

Знамо да пред древним рушевинама новији досељеници, чија је техника грађења мање развијена, стоје задивљени и почињу да причају како су стари становници, да би наслагали те големе зидине, морали бити и већи и снажнији, па према томе лепши, борбенији и напраситији од својих потомака. Говоре онда о џиновским старинцима и причају о њиховим подвизима везујући за одређена места мотиве јуначког живота. Знамо и то да се јуначко песништво код разних народа развило у раздобљима великог историјског напона и знатне улоге личног ратничког јунаштва, па да оно стога у први ред ставља добро опремљеног и увежбаног јунака мегданцију и полаже право на историчност свога излагања. Али мада ова историјска и реалистичка перспектива у основи одваја херојски еп од шаманистичког песништва и од мита у коме је реч о ванвременим ликовима, о узорима, зачетницима и архетипима смештеним у нека давна »првашња« времена, историјске чињенице које се крију у јуначкој песми махом су тако густо прекривене старим фолклорним елементима и млађим историјским наносима да их је врло тешко или готово немогуће поуздано уочити и издвојити.

И када полази од историјске стварности, епска поезија претапа историју у мит, а томе процесу подлеже прво хронологија догађаја, а затим му се покоравају и сами историјски ликови. Тако је код нас историјски Марков лик у јуначкој песми готово сасвим измењен, а Марко Краљевић је примио све црте типичног хероја-мегданције и ступио је и на место старих митских ликова. Он се бори са троглавим змајем као Индра у индијској и Херакле у хеленској митологији, или се сукобљава са братом Андријом и убија га не стога што би то била историјска чињеница, него зато што је у фолклорној књижевности разних народа омиљен мотив о браћи непријатељима. Како је Индра, који води исту врсту борбе са троглавим чудовиштем подземља као Херакле и Краљевић Марко, једно од највиших староиндијских божанстава, треба овде одмах указати и на чињеницу која још више отежава историјску анализу епске песме. Јунаци епских песама нису само митизоване историјске личности него су они често и профанизована, унижена божанства. Поуздано је утврђено да је лепа Хелена, главна јунакиња тројанског епског циклуса, стара богиња плодности и вегетације, а могуће је да, су Ахилеј и Агамемнон у старијем фолклору такође били божанства.

Па ипак, упркос овој слојевитости јуначког песништва, а захваљујући конзервативности епског предања и смислу песника за архаичну стилизацију исказа, кроз *Илијаду* и *Одисеју* често бацамо поглед у један свет далеко старији од света у коме су ти спегови састављени. Морамо се, дакле, упитати каква историјска стварност стоји иза античког веровања у једно временски одређено херојско доба најстарије хеленске историје.

Историјска и епска реалност

Иако обасјан блеском херојске величине, свет јунака *Илијаде* и *Одисеје* свет је опипљив, свет чињенички. Моћне грађевине Илиона и Микене нису блистале оним сјајем у коме их приказује еп, али су се дизале на оним местима која се у епу помињу. Хеленски песник своје јунаке опрема оклопом од меди и туча, пушта их да се боре са борних кола држећи се старинских описа јуначке песме који као да нас враћају у бронзано доба, иако Хелени његовог сопственог времена умеју да јашу и знају за железно. Када не говори о јуначкој опреми него о несавитљивом духу јунака, узима као симбол железно, тврђе и отпорније од бронзе. У *Илијади* Хектор, док гине прободен копљем од меди, оптужује Ахилеја да има у грудима гвоздено срце. Али ови подаци садржани у *Илијади* и *Одисеји*, и поред тога што археологија често сведочи о њиховој аутентичности, нису могли да претворе епске Ахејце – тако *Илијада* најчешће назива хеленска племена под Тројом – у историјски народ. *Илијада* и *Одисеја* одвише су позни сведоци. Историјски народ постали су епски Ахејци тек недавно, и само донекле, када су прочитани хеленски записи из раздобља и крајева у које хеленски епови стављају ту| скупину племена. Јер предисторија се претвара у историју када о њој почну да говоре њени сопствени, њој савремени писани извори.

Питање веродостојности епских извештаја о херојском добу Хеладе било је ушло у једну нову фазу већ некако око године 1870. Један одушевљени љубитељ *Илијаде* и *Одисеје*, спретан трговац који је успео да се обогати тргујући крзнима, подухватио се 1868. посла да на самоме терену испита веродостојност хеленског предања о тројанској војни. Био је то Хајнрих Шлиман, коме је пошло за руком да на брежуљку Хисарлику, у области античке Троаде, открије рушевине не једнога већ целог низа старих насеља смештених тамо где се, према античким извештајима, налазио епски Илиј, град Троја. Шлиман је кренуо и на Пелопонес, у покрајину Арголиду, да тамо открије остатке Микене, седишта главног команданта тројанских непријатеља, Агамемнона. Године 1874–76. нашао је поред остатака грађевина и изузетно богате украсне предмете од злата, који као да су потврђивали историјску основаност епитета »богата златом« који се у хеленском епу стално јавља уз име града Микене. Шлиман је стога био чврсто убеђен да је нашао Агамемново благо. Али стручњацима је било тешко да се са њим у томе сложе, јер материјална култура Шлиманове Микене није била слична познијој, несумњиво хеленској, штавише, ускоро се показало да има многе заједничке црте са старијом културом острва Крита. Поуздано решење овог проблема донело је тек дешифровање писаних докумената микенске цивилизације.

Године 1889. Артур Еванс, конзерватор Ешмолеан музеја у Оксфорду, наишао је на отисак једног печата од прозачног ахата за који се тврдило

да потиче из античке Спарте на Пелопонесу. Четири овална поља на печату садржавала су стилизоване знаке који су Еванса подсећали на хијероглифско писмо малоазијских Хетита. У годинама које су следиле Еванс је у антикваријатима Атине нашао друге сличне печатнике и утврдио је да потичу са острва Крита. Тако су настала прва основана нагађања о старој минојској и микенској писмености. Не само античка предања него и археолошки подаци говорили су о развијеној економској структури минојског краљевства на Криту. То острво, изоловано у средишту источног Медитерана, развило је високу цивилизацију. Археолошки налази златних и сребрних предмета показивали су да је Крит морао имати развијено и специјализовано занатство. Оваква висока специјализација захтева развијену поделу рада, а подела рада економски систем који специјалистима обезбеђује услове за живот. Одатле је за Еванса произлазило питање да ли таква развијена друштвена структура не захтева нужно и неку врсту писмености, барем ради вођења основног књиговодства у краљевским палатама Крита и по утврђеним дворovima микенске господе на Пелопонесу.]

Еванс је кренуо на Крит, који је још био у турским рукама, и ту је, по селима, нашао многе сличне печатнике. Сељанке су их носиле као амајлије и називале су их »даваоцима млека« или »млечним каменовима« – *galouses* и *galopetres*. Старије жене које се више нису надале породу, радо су их продавале, док се млађе нису хтеле одвојити од тих амајлија, па је Еванс узимао само отиске. Сакупљени материјал му је омогућио да први поуздано утврди постојање једне старе писмености на терену потоње Хеладе, чије је исходиште био Крит. Али текстове на античким печатницима Еванс није могао да прочита нити је могао рећи на коме су језику састављени. Велика старина археолошких налаза са Крита, легенде о моћи критског владара Миноја или Миноса и првобитној зависности хеленске Атине од Миносове престонице Кнососа, били су повод претпоставци да је минојска цивилизација старога Крита била нехеленска и предхеленска и да су она и њој сродна микенска цивилизација на Пелопонесу нестале када су их покорили хеленски досељеници који су почели да продиру са балканског севера већ негде око 2000. године старе ере. Пошто је Еванс 1900. у староме Кнососу на Криту откопао и богат архив глинених плочица исписаних минојско-микенским знацима, било је доказано и постојање минојског дворског књиговодства. Сличне таблице нађене су и у микенском Пилу на Пелопонесу, па је Евансова теорија о искључиво нехеленској и прехеленској минојско-микенској цивилизацији имала пуних педесет година велик број присталица.

Евансово схватање као да је објашњавало зашто *Илијада* и *Одисеја* јунаке херојског доба приказују као неписмене, иако многи од њих потичу баш из области где су нађени остаци старије писмености. Ако је минојско-микенско писмо служило само нехеленском становништву, било је

разумљиво што га се Хелени нису сећали. Није био необичан ни сасвим изоловани податак *Илијаде* према коме је краљ Проит, владар Тиринта, града у непосредној близини Микене, послао у Ликију некакве знаке које је нацртао на сложеној дасци да би своме тасту саопштио да смакне доносиоца поруке, јунака Белерофонта. У складу са Евансовим схватањем ти су знаци могли бити сасвим бледо сећање на нехеленску микенску писменост, јер Проит припада генерацијама легендарних владара још из времена пре тројанског рата, дакле у легенди је старији од неписмених Ахејаца *Илијаде*.

Међутим, када је године 1952. Мајкл Вентрис најзад успео да дешифрује микенско писмо – нешто другачији минојски записи ни данас још нису прочитани – показало се да су се микенским писмом служили Хелени и да је већ Шлиман био на добром путу када је говорио о старим хеленским становницима Микене. Записи састављени микенским писмом нађени су на Криту| у Кнососу, где су хеленски досељеници покорили минојске староседеоце, на западном Пелопонесу у Пилу и на источном Пелопонесу у Микени и Тиринту, дакле на местима где су према *Илијади* владали Идомеј, један од просаца лепе Хелене, Нестор, мудри саветодавац ахејских војсковођа, Агамемнон, главни заповедник Хелена под Тројом, и пре њих и писмени Проит.

Овим открићем ипак није сасвим премошћен јаз између историјске стварности и митизоване историје епова, тј. разлика између писмених микенских Хелена и неписмених епских Ахејаца. Микенска цивилизација јавља се око године 1550, а у пуној је снази око 1400, када савладава главна средишта минојских старинаца на Криту. У то време микенски Хелени као да су се почели пробијати и према малоазијском копну, јер трагове њихових насеобина налазимо на острву Роду и у области малоазијског града Милета. Али новија су археолошка истраживања утврдила и то да она тројанска насебина која је пропала у то време, није страдала од непријатељске руке већ од земљотреса. Тек идућа, седма насебина, слој VII-а, опустошена је у рату, и то око године 1200, што је доиста веома близу години 1184, традиционалном датуму разорења Троје. Само су археолози показали такође да је микенска моћ пропала нагло око године 1200, па према томе у то доба микенска господа нису могла да организују велик поход преко мора какав је описан у *Илијади*. Стога је вероватније да су седми град на брежуљку Хисарлику, археолошку Троју VII-а, разорила она варварска племена која су у великој сеоби народа почетком XII столећа старе ере кренула из севернијих предела не само према југу Балкана, него и у Малу Азију, преко мореуза на чијој се азијској страни налазила Троја.

Покрети тих варварских племена, међу којима су најзначајнију улогу можда играла Фриги и Илири, потиснули су нове групације хеленских племена према југу Хеладе. Та нова племена, међу којима су вероватно најважнији били Дорци, угрозили су старије хеленске досељенике, носиоце

микенске цивилизације. На другој су страни »народи са севера« или »народи са мора«, како племена која се селе називају старооријентални извори, као разорни талас заплуснули обале Мале Азије, оборили су Хатушаш, данашњи Богхаскеј, престоницу силног хетитског царства, па су продрли све до североисточних огранака нилске Делте. Ту су им се Египћани супротставили године 1188, зауставили њихове бујице и учинили да се оне, ослабљене, разлију у разним правцима.

Кроз митове о Миноју, Минотауру и лавиринту, Аријадни и Тесеју, за које зна песник Илијаде, назиремо нешто од онога сукоба у коме су микенски Хелени око године 1400. потиснули и покорили нехеленске ми|нојске старинце. Али за развој хеленског мита, јуначке песме и епопеје значајнија је промена коју је, око 1200, донела сеоба народа. Сцена за први чин историје хеленске књижевности, чији су пуни и завршни израз *Илијада* и *Одисеја*, створена је падом микенске цивилизације, чији су творци били рани хеленски досељеници. У померањима хеленских племена које је изазвала сеоба народа значајну улогу има и колонизација малоазијских обала за коју је пут био отворен падом хетитског царства. О тим померањима сведочи и распоред хеленских дијалеката познат из архајског и класичног доба, а ти се догађаји огледају и у самој тематици *Илијаде* и *Одисеје*. Само што су свата осећања преломљена кроз призму народног песништва, које митизује историју, и оних промена које је Хелади донео период од XII до VIII столећа старе ере, раздобље које се назива хеленским »средњим веком« због општег пада културе и сталних сукоба између племена и мање или више самосталних кнежева.

Ово је раздобље хеленске историје које нам је најмање познато, али оно је, свакако, продирањем нових снажних племенских скупина и мешањем са старијим становништвом створило предуслове за развој специфично хеленске културе. Раздобље од XII до VIII столећа по свој прилици је и време када је хеленски мит добио онај облик у коме је познат Европи до дана данашњег. На крају тога раздобља ликовна уметност хеленског копна развија у пуној мери геометријски стил, нов и различит од минојско-микенског наслеђа, а малоазијске колоније на литерарном пољу достижу највиши домет у *Илијади* и *Одисеји*, еповима који се приписују песнику Хомеру.

О народним певачима и песнику Хомеру

За малоазијску Јонију као место настанка *Илијаде* и *Одисеје* говори легенда која приповеда како је те спевове саставио Хомер, путујући певач пореклом са јонскога истока. Поузданији је сведок језик самих епова који је вештачка творевина, мешавина јонских и еолских дијалекатских елемената. Хелени су свакако певали јуначке песме и причали легенде и митове

већ пре свога насељавања по анадолским обалама, јер легендарни ликови и судбине хеленских бораца под Тројом редом су везани за балканску Хелладу и за Пелопонес, што значи да су ту ушли у свет народне књижевности. Међутим, иако прве зачетке хеленске јуначке песме треба тражити на хеленском копну, та је песма нагло израсла и бујно се разгранала у малоазијској Еолиди и Јонији, међу потомцима првих хеленских колониста и независно од истодобног, спорог тока и оскудног литерарног развоја хеленског копна.

Илијада и *Одисеја* су у Хеллади биле најчитанија књижевна дела. Оне су бациле у засенак старије и сродне песме краћег обима сличне нашој народној епској песми. Такве старије песме у Хеллади су прво певали учесници у рату, крај логорске ватре и домаћег огњишта, а после су их певали певачи од заната, обилазећи дворове краљева и велможа. Најзад су и певаче професионалце заменили декламатори звани рапсоди, који су јуначке песме и спевове рецитовали са штапом у руци по палатама племића, о верским свечаностима и на вашарским скуповима.

Илијада и *Одисеја* носе у себи знаке овог развоја епског песништва који у Хеллади није био само дуг него је морао бити и богат обдареним појединцима, певачима ствараоцима. Без тих безимених уметника, без њиховог дара и осећања за песничку реч и лепоту не бисмо могли разумети појаву оних веома сложених одлика епскога израза које хеленску епiku одвајају од старооријенталне и уздижу над фолклорном јуначком песмом разних народа. Те одлике можемо уочити упоређивањем *Илијаде* и *Одисеје* са нашом јуначком песмом, при чему треба имати на уму и то да подударне елементе израза налазимо у епском песништву широм света. Ово долази одакле што народни певачи не понављају утврђен и наизуст научен текст, него песму стварају стално изнова, с ногу. Приликом импровизовања било би и одвише напорно, како за певача тако и за слушаоце, када се не би могли ослонити на оно што је већ познато. Певач зна основне црте приповетке и главне особине ликова, а служи се устаљеним изразима и традиционалним описима, јер се сцене и својства типични за јуначки живот јављају једнако у разним песмама.

По еолским елементима садржаним у епском језику Хелена могло би се закључити да је круг песама о борби против Троје, чије је име било Илион па се стога Хомеров еп зове *Илијада*, развио прво у областима око рушевина Троје, на северозападној обали Мале Азије, где су се били населили еолски Хелени. Пошто су те песме пренете у јужније малоазијске насеобине јонских колониста, јонски певачи и декламатори служили су се и даље неким еолским речима и формулама. Тако су најлакше долазили до израза и склопова речи већ прилагођених епскоме стилу и стиху херојске песме. Овде, у Јонији – рекли смо већ – старе су извођаче песама, учеснике у боју и путујуће певаче, постепено потпуно заменили рапсоди рецитатори, и овде је, у условима мирољубивих јонских аристократија, пољопривредних

и трговачких, дошло до стварања великог херојског пева. Јонски рапсоди, удружени у неку врсту еснафа, потом су ширили мит и легенду у новом епском облику по целој Хелади и тако су их вратили матичном хеленском копну. У доба тирана и у првим данима атинске демократије рецитовање епова било је устаљен обичај који је добио и законску подршку. У Атини VI столећа ст. е. закон је наређивао да се сваке четврте године, о Панатенејском празнику, изрецитују *Илијада* и *Одисеја*. У епском облику мит постаје свехеленско добро, утиче на познију хорску лирику и на атичку трагедију у којој добија нову снагу и налази нов поетски израз.

У то су се доба већ јављали утврђени, писмено фиксирани текстови спева, које су као драгоценост чували чланови једне породице или једнога еснафа рапсода. Значи да прво писмено бележење епских текстова пада вероватно у време између старих певача песама и ових доцнијих, сталешки организованих рапсода. Истина је да не знамо да ли се можда и неки старији певачи песама нису ослањали на забележене текстове. *Илијада* и *Одисеја*, у којима читамо најстарија обавештена о њима, приказују их као импровизаторе а не помињу писање алфабетом који су Хелени створили у првој половини IX столећа угледајући се на писмо Феничана. Ово ћутање одговара архаичној стилизацији херојског живота у епу где се не помињу ни хеленске колоније у Малој Азији, иако су *Илијада* и *Одисеја* тамо настале. Стога, иако је уметност херојске епопеје сачувала стил и технику усмене епске песме, не можемо заобићи питање да ли је и како је на њу утицала писменост. Одговор опет морамо потражити у поређењу уметности *Илијаде* и *Одисеје* са старијим ступњевима епског песништва који нам нису познати са старог хеленског тла него само из усмене књижевности нашег и других народа.

Вештина импровизовања песама захтева владање великим бројем сталних израза и формула. Чести су нарочито спојеви именице и придева, чију је старину тешко ближе одредити. У нашој и руској јуначкој песми јављају се, на пример, неке истоветне формуле, као »бело лице«, »горке сузе«, »добар јунак« које би могле бити нарочито старе и потицати из заједничког словенског извора, док се за формуле у којима се руска и наша народна песма разилазе, као руско »влажна мајчица земља« и наше »црна земљица«, може претпоставити да су настале у новије време. Даље се у песмама у којим се, као у нашим или руским, јавља велик број оваквих формула, често јављају и устаљени стихови, као наше »Боже мили, чуда великога«, »Кад у јутру бео дан освану«, а понављају се и сталне скупине стихова.

Појава формуле и сталних стихова честа је у усменој књижевности и јуначкој песми разних народа, али нигде устаљене формуле, стихови и групе стихова нису тако бројни као у *Илијади* и *Одисеји*, у тзв. хомерским химнама и у одломцима из изгубљених хеленских епова. Затим се у импрови-

зованој песми народних певача формула често узима механички, па је она стога видљивија и монотонија, мање уклопљена у излагање и више везана за одређено место, као код нас у стиховима »Вино пије царе Костадине«, »Вино пије силан цар Стјепане«, »Вино пије Мусићу Стеване« или »Књигу пише Хасанагиница«, »Књигу пише од Удбине Памца«, »Књигу пише од Крајине Мујо«. И у *Илијади* и *Одисеји* наилазимо на механичку употребу формула. Рухо које Наусикаја носи да опере је »блиставо«, муж кога Ерифила издаје је »драг«, иако те епитете на тим местима не бисмо очекивали. Међутим, помоћу малих измена или вештим одабирањем песник у *Илијади* и *Одисеји* готово редовно прилагођава устаљене епске формуле месту које им даје у стиху и реченици, тако да је веома ретко нејасан, а наслеђена формула не омета лак и природан ток његове мисли. Сам стих хеленског епа, хексаметар, знатно је сложенији и покорава се строжим законима од стихова руске или наше јуначке песме, па је вероватно већ старим хеленским певачима био потребан већи број устаљених израза и стихова да би без застајкивања и несклада могли да импровизују. Па опет, мада нарочита гипкост и прилагодљивост хеленске епске формуле неће бити искључиво заслуга песника Хомера, коме се приписују *Илијада* и *Одисеја*, у свеколиком Хомеровом епском језику присутан је парадоксалан спој супротних црта. Са једне стране Хомер се служи формулама знатно више и доследније од осталих песника епских јуначких песама из разних народа, а са друге он није монотон и нејасан, него постиже много разноврсније и тананије ефекте од њих. Чини се да би се ово могло објаснити тиме што Хомер ствара у време када се међу Хеленима ширила писменост. Иако је песме и даље састављао на начин и у стилу певача и рапсода импровизатора, Хомер је, ослањајући се бар унеколико на писмо, могао да посвети више времена и пажње исправљању и дотеривању својих стихова.

Него ми још нисмо рекли ко је био Хомер и на шта мислимо када кажемо Хомер. Више од два и по хиљадугодишта говори се о Хомеру као писцу *Илијаде* и *Одисеје*. Па ипак о човеку Хомеру једва да нешто и знамо. Око његовог имена и лика стара је легенда исплела своје гатке, а стара и савремена наука су писца и дело окружиле сваковрсним слутњама и тумачењима у којима се ученост и машта надмећу да покажу какав је песник и човек био Хомер, или доказују да такав песник и није постојао, или да исти песник није могао написати *Илијаду* и *Одисеју* и да су ти спевови настали гомилањем, састављањем или проширивањем краћих јуначких песама. Ова размимоилажења су разлог што је тешко започети разговор о песнику Хомеру и што га је, када једном започне, тешко и окончати, како показују многе довитљиве и жучне расправе посвећене »хомерском питању«.

Већ смо покушали да покажемо како самостална и високо уметничка примена сталних формула наводи на закључак да су *Илијада* и *Одисеја* мо-

рале имати индивидуалног аутора. Али избегавали смо досада име Хомер како не бисмо морали говорити о питању да ли је исти песник саставио оба епа, којим ћемо се позабавити у завршном одељку. На закључак о индивидуалном аутору или ауторима *Илијаге* и *Одисеје* наводи нас и начин на који су у те спевове уклопљени и други традиционални елементи епског песништва – описи, мотиви, теме.

Стални мотиви и механичка средства импровизације често се јављају у уводима јуначких песама, јер је тешко почети песму с ногу, а још је теже почети је лепо. Широм света епска песма радо узима стереотипне почетке и говори о јунацима који полазе на пут («Појездише до два побратима...») или о сну који предсказује догађаје приказане у песми («Санак снила Иванова мајка...»). Безимени народни певач овим мотивима не поклања готово никакву посебну пажњу. Служе му само да почне са певањем и он их не повезује дубље са током излагања. Песник *Илијаге*, међутим, не задовољава се таквим механичким поступком. Погледајмо почетак *Илијаге*. Богови шаљу заповеднику ахејске војске под Тројом сан, али варљив, у жељи да покрену ратнике у нове бојеве. Мотив пророчког сна дат је овде у особеном виду, следи после првога певања у коме је образложен Ахилејев гнев и служи песнику да прикаже сложену Агамемнонову личност. Јер иако Агамемнон схвата сан као предсказање, он поступа веома чудно. Сазива скупштину да искуша старешине и казује да је решио да војску врати у домовину. Ликови ахејских јунака, нарочито лик разборитог Одисеја, ступају живи пред наше очи, а у војсци долази до узбуне. Древни и општи мотив епског увода песник *Илијаге* је ослободио конвенционалности и изградио га је оригинално, претварајући га у носиоца веома личне и рафиноване уметности.

У новогрчкој и нашој народној песми омиљен је у уводима мотив пророчког лета злокобних птица («Полећела два врана гаврана...»), уруској и нашој мотив гозбе и гошћења («Вино пију...», «Славу слави...»), док се у епици многих народа јавља мотив изненадног госта који доноси неку вест и тако покреће акцију и наратију песме. Узмимо почетак наше песме *Марко Краљвић и дванаест Араја*, где је спој мотива гошћења и изненадног доласка нарочито драматичан стога што је миру и уживањима Марковог одмора супротстављена узнемиреност и невоља девојке која је сама жртва догађаја:

Шатор пење Краљевићу Марко
на Арапској покрајини љутој,
под шатором седе пити вино.|
Јоште Марко чаше не попио,
ал' допаде робиња девојка
под шатора Краљевића Марка,
стаде Марка Богом братимити...

Сплетом мотива гошћења и вести коју доноси изненадни гост почиње и *Одисеја*. Богови су одржали веће о Одисејевом повратку у домовину, па богиња Атена узима на себе лик тафског кнеза Менте и долази на Итаку где је дочекује и гости Одисејев син Телемах. Мирна сцена гошћења и разговора добија изненада драматичну ноту када Атена Телемаху, који је изгубио сваку наду да му је отац још у животу, саопштава да му отац још увек лута светом и да ће се вратити на Итаку. Овај обрт покреће радњу пева. Телемах се супротставља просцима који облећу његову мајку и полази кришом на пут да се распита о Одисејевој судбини. Видимо, схема увода истоветна је као у нашој песми, али су у *Одисеји* конвенционални мотиви увода претворени у богату експозицију, у приказ ликова и прилика на Итаци.

Кратки реалистички описи јављају се у епици такође као механичка средства приповедања и одржала су се кроз столећа захваљујући техници импровизовања. Стога се у таквим описима скривају и сећања на предмете, обичаје и веровања минулих времена. Тако се у описима долазака и одлазака јунака редовно огледа нека старинска витешка учтивост која од домаћина захтева да дошљака угости пре него га упита ко је и одакле је. Чини тако Телемах са Атеном, чини тако и краљ Феачана са бродоломником Одисејем. Да се у овоме крију и стара веровања како незнани дошљак може бити неко божанство, то показују у *Илијади* и *Одисеји* они сусрети са незнанцима где се таква сумња и изриче. Песник је задржао ту црту конвенционалног описа, али сумњу по правилу образлаже наглом променом дошљаковог изгледа, коју доиста приписује натприродним силама, или је просто тумачи лепотом, па тако показује да је припадник једног познијег, мање празноверног раздобља. Али ма колико да остаје веран предању, песник на кључним местима показује уметничку осетљивост и самосталност. Када у *Илијади* Пријам долази Ахилеју да откупи тело свога сина Хектора, нема на томе месту ни представљања ни херојске етикеције која би могла да ослаби напету трагичност тренутка. Тек пошто је психолошки врхунац достигнут и превазиђен, пошто се Ахилеј сажалио на старца и са њим се нагодио, песник задовољава херојски протокол и епску конвенцију. Како хероју приличи и како је ред у епу, Ахилеј тражи од Пријама да са њим вечера и проведе ноћ у његовом шатору, мада је домаћин Ахилеј госту Пријаму убио сина и још га је и мртвог злостављао.

Иако на предање дограђену и над њим уздигнуту уметност *Илијаде* и *Одисеје* уочавамо најбоље баш у таквим измиреним сукобима између наслеђеног калупа и самосталног стваралаштва, ипак и ови епови садрже многе само технички и механички узете описе одлазака и долазака, устајања и легања, јела и гошћења, игре и даривања, пловидбе или вожње колима. Па опет су и ти описи, којима су премошћени размаци између значајнијих сцена, често носиоци једне скромне и уздржане поезије свакидашњице. У првом су певању *Илијаде* исцрпно описане жртве помирнице

које Одисеј и Ахејци приносе Фебу Аполону, а после жртвене гозбе описано је опремање, отискивање и пловидба лађе. У ритму тога приказа строга реалистичност се на махове повлачи пред поетичношћу:

Све то пече стари свештениче,
 све то пече на цјепаницама,
 по пециву рујно сипа вино;
 око њега скупили се момци,
 у рукама виле петороге.
 А када се испекоше стегна
 и утробу они огледаше,
 друго месо исјецкаше ситно,
 на ражњеве све понатицаше,
 све лијепо то испеку месо,
 па печено скину га са ражња.
 А кад с послом престали бијаху
 те када су објед зготовили,
 латише се објед обједоват',
 срцу доста за свакога госта.
 А кад су се јела наситили
 и напили довољано пића,
 чаброве су момци напунили
 напунили пићем све до врха,
 из чаброва врче наточише,
 сваком точе, богу намјењују;
 а они су синови ахејски
 пјесму пјели до заласка сунца,
 бога блажећ' лијепим појањем,
 пјевајући пјесму богохвалку,
 и славећи бога заштитника,
 а он слуша, весела му душа.

Реалистичан и чињенички, опис напредује брзо, као у неком набрајању, па се опет неосетно диже до поетских лепота:

А када је потонуло сунце
 и већ пала црна помрчина,
 сва дружина спати полијеже
 крај припонâ тамо бродовијех.
 А тек што је зора заб'јелила,
 ружопрста зора ранородна,
 отисну се опет путовати'
 ка широком околу ахејском. |
 Тада њима згодан вјетар посла,
 вјетар посла заштитник Аполон;
 они танку дигоше катарку,
 разавише вјетрила бијела;
 духну вјетар у бијела једра,

те уприје, а посред сриједи,
 како лађа брзовато плови,
 стоји хука буковита вала
 гдје се ломи броду око гупца.
 Лети лађа мору низа вале,
 лети пуста све је мање пута.

У епици су чести описи тако обичних предмета и тако свакодневних радњи да их у своје дело не би унео ни данашњи романописац а камоли модерни песник. Краткоћа, економичност и реализам у обради ових мотива главно су правило и у хеленском епу. Импровизована јуначка песма и њена публика занимају се највише за јунака и његове подвиге. Народни певач стога не гради сцене пуне романтике и маштовите лепоте какве налазимо често у литерарном епу и у роману, а описи природе су у народној јуначкој песми ретки и ретко развијени. Разлог треба свакако тражити у томе што жива народна уметност настаје на селу и у природи, или бар у свакодневном додиру са њом, па су и певачи и слушаоци узимали природу и њене лепоте као нешто обично и нису јој придавали онај значај нити су јој прилазили са оним романтичнијим одушевљењем као градско становништво. И када се јаве у нешто развијенијем облику, описи природе у нашој јуначкој епици, као и у епици других народа, испуњавају неку одређену функцију у току излагања. Најчешће се кроз приказ природе одређује време или годишње доба значајно за саму радњу:

а кад дође бијел данак Ђурђев,
 сва се гора листом преобуче,
 црна земља травом и цвијетом,
 и ижљезе јагње за заклање,
 свезаше се коњи у пајване,
 планине се китише јабланом;
 таде везир ситне књиге пише...

Песник *Илијаде* одступа од овог општег правила анонимне јуначке песме нарочито у упоређењима, која су далеко развијенија него поредбе наше јуначке песме. Остајући реалистичан у начину описа, он се понекад и изван упоређења уздиже далеко изнад приказа природе у јуначкој песми, на пример када слика борбу Ахилеја и речнога бога Скамандра у тројанској равници коју је захватио пожар:

Најпре се пољем огањ разгори и паљаше мрце,
 што их беше на рпе, а смаче их дивни Ахилеј.
 Цело се осуши поље, и бистра се потисне вода.
 К'о што у јесења доба кад Бореја осуши брзо
 скоро наквашен вотњак, а тежак се радује томе:
 тако се осуши цела пољана, мртваци изгоре;
 потом блистави пламен у реку наврне Хефест.
 Метљике почну да горе и брестови а с њима врбе,

лотос горети стане и сита а с њима кипир,
све што уз лепу је реку на брегу у обиљу расло.
Јегуље и друге рибе у води стану да гину,
што су овуд а онуд по лепој пливале води,
почне их давити дах довитљивог бога Хефеста.

Видимо да у песништву *Илијаде* наслеђене црте јуначке песме бивају подређене новим уметничким циљевима и почињу да иступају из граница механизма импровизације. Све сведочи о даровитом творцу, али и о томе да се већ у претхомерској хеленској епизи развила осетљивост за уметнички облик и економичан израз, који су творевина напора у коме је учествовало неколико столећа сарадње између извођача импровизатора и његове публике, чији укус већ није био склон безобличном обиљу и неумереној фантастици.

Морамо, дакле, поново поставити питање где је у дугом развоју хеленске епике Хомерово место и каква је у њему његова улога. Рекли смо, личност Хомер то је за нас прво легенда, доста нејасна и противречна. Затим, то је онај Хомер на кога мислимо када говоримо о песнику *Илијаде*, остављајући засада по страни питање да ли је тај Хомер испевао и *Одисеју*. За овог нашег Хомера можемо засада рећи барем оно по чему се он разликује од Хомера из легенде. Хомер легенде подвргнут је очигледно поступку архаизовања коме подлеже и стилизација епа. Он стоји негде по средини између путујућих певача и првих рецитатора рапсода. Аутор *Илијаде*, међутим, Хомер о коме говоримо, добро је познавао сложену технику рапсода тако да га морамо ставити у време када је та рецитаторска техника била већ потпуно развијена. Стога ћемо узети да је време у које треба ставити Хомера као песника *Илијаде* VIII столеће старе ере и да је место настанка *Илијаде* малоазијска Јонија, дакле предео на средишњем делу анадолске обале где су у то време цветале богате насеобине хеленских Јоњана и где се већ ширила писменост преузета од феничких трговаца.

Само, значај писмености не сме се овде одвише истицати, нарочито не на рачун технике усменог преношења књижевних дела. Иако је писмо у старој Хеладии било познато и пре Хомера, иако су текстови *Илијаде* и *Одисеје* и других дела архајске и класичне хеленске књижевности бележени већ доста рано, књижевност старих Хелена преношена је готово све до времена Александра Македонског више усменим путем него књигом. Писмено фиксирање литерарних текстова није водило широј преписивачкој или, како бисмо данас рекли, издавачкој делатности. Ти су текстови били намењени еснафима декламатора, глумаца и беседника. Све до IV столећа ст. е. не само еп, лирика и драма, него и философска, реторска и историографска дела преношена су публици усмено и била су замишљена и састављена за слушање а не за читање. Ретки су дотада писци који, као историчар Тукидид, не желе да им дело буде препуштено кратковременом

људском памћењу и оштећењима која тексту доноси и највештија декламација. Тек са Тукидидом и философом Платоном, чија уметничка реч почиње доследно да се суочава са проблемом пребацивања живе и непосредне философске дискусије на хартију, почиње да преотима у Хелади маха начело писане књижевности, књижевности конциповане за читање. Истовремено су Тукидид и Платон први велики хеленски писци који су одлучно одбацивали стару легенду и мит, и тако су обележили крај архајске и класичне хеленске књижевности, раздобља у коме мит није био ни докона прича, ни пука игра маште, нити само литерарна тема, него је као покушај тумачења света још у себи носио многе црте правог и првобитног народног стваралаштва.

Неке особености хеленског мита и епа

Хеленски мит и хеленска легенда, који по први пут пред нас ступају у *Илијади* и *Одисеји*, где се на њих често само указује као на познато народно наслеђе, садрже најразличитија сећања на ране ступњеве културе и историје источног Средоземља. Морамо претпоставити да су већ микенски Хелени и њихова витешка аристократија приповедали митове о боговима и певали песме о јуначким подвизима. И као што је у ликовним уметностима на микенске Хелене утицао минојски Крит, тако је, и поред препреке коју је могла представљати разлика у језику, Крит могао утицати и на митотворну машту тих раних хеленских досељеника, макар и само импозантним грађевинама и рушевинама, онако као што се митотворна машта доцнијих хеленских досељеника везала за седишта оборене микенске цивилизације и њене »киклопске« грађевине.

Текстови микенских таблица нису нам, међутим, сачували ни приповетку ни песму из микенског доба, иако неки модерни стручњаци верују да је хеленска митологија већ у томе раздобљу била у потпуности изграђена. Ипак микенске таблице посредно показују да је за пуни развој хеленског мита и легенде било потребно временско одстојање и онај прекид који настаје разарањем и рушењем утврђених дворова микенских кнежева. У микенским таблицама налазимо поред имена неких божанстава која се јављају и у доцнијем миту, имена јунака из хомерске легенде и песме. Али док имена Тесеј и Ахилеј, Хектор и Ајант код Хомера имају призвук велике старине и високог јунаштва, у микенским таблицама то су имена скромних и обичних људи. Стога је вероватно да су та некада обична микенска имена добила патину херојске старине и постала достојна древних јунака из легенде везане за микенске градове тек када више нису била у свакодневной употреби. Према томе, тешко је веровати да је хеленски мит који познајемо из хеленског епа био потпуно изграђен већ у микенском добу.

У сложеном споју разнородних утицаја који су допринели стварању хеленске митологије нашли су своје место и неки старооријентални елементи, које у траговима откривамо и код Хомера. Могуће је да су важни посредници ових оријенталних утицаја били Феничани, који су после слома минојске и микенске моћи држали у рукама трговину у источном Средоземљу, али су свакако били бројни и додири Хелена за старооријенталним културама по колонијама у Малој Азији. Претпоставља се, на пример, да су хијерархија и односи олимписких богова како их приказује Хомер настали подједнако као последица митолошких утицаја са старог предњег Оријента, где већ давно пре Хомера религија и књижевност знају за такве божанске заједнице, и као одраз несталне микенске заједнице кнежева и краљева, која се с разлогом пореди са вазалским односима средњовековне Европе. Прву систематизацију хеленске божанске хијерархије дао је око 700. године старе ере песник Хесиод у *Теогонији*, спеву о рађању и родослову хеленских богова, и то у облику мита о насилној смени небеских владара, на који као на познату причу алудира и Хомер. Хесиодов је спев по типу и садржини близак свештеној књижевности старога Истока, а у хетитским религијским спевовима налазимо паралеле хеленском миту о првим владарима неба. Оријентално божанство Ану, чије име на сумерском језику значи »небо«, губи свој небески престо на сличан начин као што га у хеленском миту губи бог Уран, чије је име такође назив за небо; а подударне су и приче о наследницима Ануа и Урана, о божанским узурпаторима небеског престола Кумарбију и Крону. Али мада су Хелени наследили неке приповедне елементе из митске и религиозне књижевности старога Оријента, немамо поузданих сведочанстава о томе да су те старооријенталне књижевности утицале и на стих и облик хеленске епске поезије. Само за облик каталогског набрајања богова и јунака, којим се у епици служе и Хомер и Хесиод, можемо да претпоставимо са нешто више вероватноће да зависи од старооријенталних узора.

За Хелене као да је од самих почетака културног развоја специфична велика моћ преображавања усвоје[ног] културног блага и стварања самосталне културе и уметности. У високо развијеним старооријенталним културама чврсто организовано свештенство учинило је да се врло рано коначно уобличи и устале ликовне и литерарне представе о божанским силама. У староме Египту дворско-верска уметност зависна од свештеника створила је круте навике и обавезе које су осујећивале појаву нових и самониклих видова ликовног израза. Стога су у староегипатској уметности реалистична струјања ретка и само краткотрајна. Поред све префињености технике, египатска уметност у ликовном изразу конзервативно остаје на ступњу сродном примитивном и дечјем цртежу, приказујући, на пример, главу и удове са стране а труп спреда, што значи да спаја оптички противречне и нескладне елементе; а египатска су божанства и демони задржали делимично животињска обележја, имају главе паса, птица или крокодила. Исте црте

налазимо и у вавилонско-асирској уметности, где су нарочито доследно спроведене у крилатим лавовима и биковима »чуварима вратница«, чија је демонска и култна природа очигледна. Чудовишна божанства са животињском главом или трупом, са многим рукама или змијском косом, то су ликови са једног примитивнијег ступња веровања који су се у старооријенталној, доста мрачној и претећој религиозности, рано фиксирани и трајно очували захваљујући притиску моћних свештеничких слојева и деспотских теократских уређења у којима је владар био истовремено првосвештеник или је сматран за отеловљење божанства. Као и ликовне представе и техника ликовних уметности тако су и књижевни израз и литерарне теме били претежно одређени конзервативним свештеничким и дворским концепцијама. Стварно, религија и језички израз, религија и књижевност чинили су једну целину, па се у њима кроз многе векове одржавају првобитни и рани облици митова. Ипак све су се старе клерикалне, свештеничке литературе постепено развијале у правцу световних, профаних. Али у Хелади тај је развој био нарочито нагао и пресудно је одредио процват ране хеленске књижевности, чија су круна *Илијада* и *Одисеја*.

Истина је да су хомерске химне боговима, хорска лирика и атичка трагедија везане, мање или више, за клутну сферу, али избор и обрада митске приче и божанског лика код Хелена нису били строго прописани. И тако је, како се чини, било већ у старијој фолклорној књижевности Хеладе, о којој нам највише казују првобитни облици митова. Преслојавање разних хеленских племена и симбиоза са старијим становницима и суседима по источном Средоземљу били су за хеленске досељенике на Балкан јак подстицај да граде и развијају своју митологију. Тај је подстицај био нарочито плодан и стога што хеленска религиозност није била систематисана ни кодификована и стога што није била једнобожачка, јер је високо развијени монотеизам у највећој мери искључив и нетрпељив.

Хелени су лако примали стране богове и култове, приређивали су их својим боговима и објашњавали су новонасталу култну везу митовима. Често је култ неког мушког божанства заменио и обухватио култ неке локалне нимфе или богиње из старијих времена, па хеленски богови са тога разлога воде распусан »љубавни« живот. Нарочито она најкрупнија божанства, као Зевс или Аполон, склапају безбројне везе, јер је култ тих богова најчешће потискивао култове старијих божанстава, женских и мушких. Сама је Хера, дакле жена и сестра највишег хеленског бога Зевса, била претхеленска богиња чији је култ вероватно био и одвише значајан да би га, приликом хеленске инвазије, потпуно унизио и потиснуо култ хеленског Зевса. Могуће је да су они сукоби и размирице врховног божанског пара хеленске религије, које веома исцрпно описује *Илијада*, далеки одраз сукоба њихових разнородних култова. Иако моћнијем Зевсу увек припада коначна победа, Хера у хеленском миту и епу води непрестано неку своју политику, има своје штићенике и омета остварење Зевсових планова.

Разуме се, сви се митови не могу објаснити сукобљавањем култова. Хеленски мит садржи подједнако преображена историјска сећања и старе митове о стварању света, мотиве народне приповетке и приче о пореклу култних обичаја. За књижевно стваралаштво пресудно је што су друштво без организоване свештеничке касте, многобоштво несистематичко и толерантно, мешање са старијим и суседним културама учинили да хеленска митска књижевност процвате нагло и развије се у самосталном облику какав старији и суседни народи нису познавали. Главне црте тога хеленског развоја су слободна игра маште и човеколикост, антропоморфизам божанских ликова.

Чудовишни ликови са животињским обележјима, тзв. териоморфни ликови, нису били непознати ни хеленској митологији. Али од самих својих почетака митска машта Хелена се ослобађа тих примитивних, старинских и оријенталних облика веровања. Стални епитети Хере и Атене – кривоока и совоока – у хеленским еповима као да говоре о некадањим териоморфним ликовима ових богиња прехеленског порекла. Иако се епитет Атене може и другачије тумачити, не треба заборавити да је сова Атенина птица пратиља. А у фолклору је чест случај да божанство које се већ замишља у људском облику прати она животња чији је лик то божанство имало некада у старијем веровању. Песник *Илијаде* је, међутим, епитете Хере и Атене схватао свакако преносно и поредбено – евоцирају му сјај и блесак, боју и величину божанских очију, а не ликове старих чудовишних богиња са главом краве или сове. |

У самим причама хеленске митологије, у којој су натприродна бића, распоређена по нараштајима, огледа се нагло потискивање старинских чудовишних ликова. Они припадају најстаријим генерацијама натприродних сила и пропадају у међусобним борбама или их убијају леви и снажни јунаци, или – ако су се у причи одржали – живе скривено по пећинама, на морскоме дну или веома далеко, на самим крајевима света. Подударан процес пратимо и у ликовним уметностима у којима су се Хелени брзо ослобађали примитивних фетиша и безобличних чудовишта. Пут је водио од старих представа богиње Хекате са шест руку и главама коња, пса и лава до скулптуре вајара Алкаменеса који је у V столећу Хекату представио скупином у којој су грациозни женски ликови богиње Артемиде, Селене и Персефоне оличавали троструку природу древног божанства. Пут је водио од неотесаног камена фетиша, најстарије представе бога Ерота у Теспијама, па до грациозног и замишљеног момчића из IV столећа у чијем је лику Праксител отеловио исто божанство.

Тежња ка пуном антропоморфизму пресудно је одредила развој уметности у старој Хелади. Размак између најстаријих дела познате хеленске књижевности – *Илијаде* и *Одисеје* – с једне стране и примитивних митологија, фолклорне књижевности и свештеничких списа старога Оријента

са друге, може се илустровати многим упоређењима. Узмимо *Одисеју* у чијим нам је причама сачуван велики број тема и мотива из старе фолклорне и писане књижевности. За неке налазимо паралеле у фолклорној књижевности широм света, од Полинезије па до Скандинавије, као за причу о једнооком људождеру Полифему, коме код нас одговарају Псоглави. Или за чаробницу Кирку која намернике претвара у животиње и даје им напитака од кога заборављају на своју кућу и домовину. Али јунаци примитивних верзија ових фолклорних приповедака махом су представници злих сила који не знају за људска осећања или су чак и приказани као животиње.

У *Одисеју* то су човеколика, па и човечна бића, а не првобитне демонске силе фолклорне митске имагинације. И незграпни људождер Полифем није »човечан« само својом прождрљивошћу и пијанством, већ и својим страдањем у коме остаје сам и слеп, а највише оном нежношћу којом се, ослепљен, обраћа овну предводнику свога вољеног стада; па и оном завршном жалбом када се – сасвим у духу херојских идеала – жали што га није ослепио неки велики и лепо јунак, већ мали, лукави слабић Одисеј.

За епизоду Одисејевог боравка у Феачкој земљи, којом доминира нежни лик кнегињице Наусикаје и стидљива љубав која се у њој рађа, налазимо пуну тематску паралелу у старој мисирској књижевности. У египатској приповеци из година око 2000. старе ере, морепловац| приповеда како је претрпео бродолом и како га је море избацило на неко непознато острво где је исцрпљен заспао дубоким сном. И египатски бродоломник буди се као Одисеј да би сусрео једно женско биће владарског рода које ће га краљевски гостити и најзад послати кући на лађи натовареној даровима, сасвим као што Наусикајин отац, краљ Феачана, гости, испраћа и дарива Одисеја. Али у египатској је причи лепотица некаква змијска краљица – дакле териоморфно митолошко биће. У односу ове змијске краљице и нежног лика девојке Наусикаје огледа се у многومه однос хеленског мита испричаног у *Илијади* и *Одисеју* према примитивној фолклорној приповеци и старооријенталним књижевностима митске садржине.

Несистематисаност мита, релативна слобода у митском стваралаштву и тумачењу митске приче, човеколикост митских ликова – све је то оспособило мит да у хеленској књижевности постане носилац нових, људских садржина, све је то омогућило да се у миту поред општих односа и ситуација садржаних у митском архетипу могу изразити нова и савремена схватања. Мит ослобођен строге религијске везаности постао је тако у хеленској књижевности стално средство поетског израза, али је ипак дуго сачувао главну црту митолошке и фолклорне приповетке – профанизује оно што је свето и посвећује оно што је световно. Само је један вид тога процеса када Хомер, како су казивали већ и антички критичари, богове изједначује са људима и људе са боговима. Нови херојски идеали разбијали

су ритуално-мађијски карактер песме већ у претхомерској јуначкој поезији. Племенске вође и делије, какви су морали бити главари микенских Хелена и њихови наследници у хеленском »средњем веку«, проводили су живот у ратним пљачкашким походима какав је приказан и у Хомеровој *Илијади*. Стога су се лакше ослобађали стеге наслеђених веровања и односили слободније према култовима и верским забранама покорених народа. И стога су ти хероји пљачкаши и њихови певачи певали световне, профане песме у славу подвига чија је покретачка снага био њихов разуздани индивидуализам, ратнички и мегданџијски.

Дух и јединство *Илијаде* и питање о аутору *Одисеје*

Кретали смо се путем који је мит и легенду народне књижевности довео до њихових уобличења у хеленској епизици, јер претапање колективне митске у индивидуалну песничку симболику одредило је Хомерову уметност из самог њеног средишта, и то далеко више него њена нова формална обележја. Додуше, у складу са обавештењима античких теоретичара, као пресудна новина и велико структурално начело Хомеровог песништва истиче се композиција која читаоца уводи у средиште радње епа, *in medias res*. Хеленска јуначка песма краћег обима следила је свакако у своме излагању радњу правилински као и наша краћа јуначка песма, док *Илијада* и *Одисеја* почињу уводећи нас у средиште догађаја, а кроз обимне екскурсе и дигресије дају накнадно слику целог тројанског рата. Само латинска формула *in medias res* ипак припада претежно формалном и приручничком посматрању поезије, како се то може видети и упоређивањем *Илијаде* и *Одисеје*.

Јединство *Илијаде*, то сведочанство Хомерове песничке величине и оригиналности, није настало просто из новог, хронолошки испретураног редоследа епизода тројанског рата, дакле као производ сложеније композиционе »технике«. Истина, мит је и »технички« био пут новој, више драмској него епској композицији коју обележава формула »у средиште догађаја«. Хеленски песници стално су обрађивали исте митове па су Хомер и трагичари могли да се ослободе хронолошког редоследа у излагању а да при том не постану нејасни и да не морају да оптерете дела дугим информативним уводима. Али Хомеровим еповима ипак не треба приступати ослањајући се на мерила класичне композиције која су се потпуно развила у драмској и беседничкој уметности. Сваки напор да се организује књижевна материја настаје првобитно из потреба саме књижевне врсте и услова њеног историјског развоја.

У делу састављеном за рецитовање, и то на основу богатог наслеђа из мита, легенде и јуначке песме, не може се тражити она доследност и урав-

нотеженост композиције у сваком детаљу као у беседничкој и драмској литератури или у делима намењеним читаоцима а не слушаоцима. Видели смо да је хеленска епопеја сачувала обележја усмене поезије. Мање целине *Илијаде* и *Одисеје* тако су састављене да рецитатор на многим местима може да прекине рецитовање и да га опет настави, по вољи и потреби. Свака епизода садржи на самом почетку нешто као кључ – неко име, алузију или поновљени стих – па то омогућује слушаоцима, добро упознатим са митским и епским предањем, да се, одмах укључе у излагање, да нађу одговарајуће расположење и уоче место епизоде у целини пева.

Другим речима, песничком градњом епизода и распоредом њихових маса у *Илијади* и *Одисеји* не руководе правила узета из Аристотелове *Реторике* и *Поеџике*, већ вековно искуство усменог преношења песме слушачкој публици. Предуслови су дати, како смо видели, утврђеним језичком обликом, сталним епитетима и формулама, наслеђеним стиховима и полустиховима, поредбама и описима, мотивима увода и предаха, устаљеним приказима ратног и мирнодопског живота. Ту су, даље, и физиолошки чиниоци рецитовања који одређују дужину одсека и ритам излагања, алузије и други поступци који доприносе прегледности у спеву.

Али уметничка заслуга песника *Илијаде*, она која га одваја од старих певача јуначких песама и од песника аналитички исприповеданих епопеја, јесте у психолошкој игри светлости и сенке чији склад као да је одређен некаквим законом предаха, опуштања и надокнађивања. Трагика и патетика ликова и радње код Хомера никада не напредују непрекинутом градацијом ка највишем степену интензитета. Хектор се опрашта од жене и детета јер очекује да ће погинути – али не гине у боју који следи за тим опроштајем, него тек много доцније. И тек тада из описа јунаковог опроштаја пада снажан сноп светлости на његову страшну погибију, а дивљачко сакаћење Хекторовог леша добија у тој светлости рељефност и пуно значење. Песничко ублажавање патетике која нас под крај *Илијаде* заплъскује све већим таласима захтева да се они пред сваки нови и све жешћи налет нешто повуку и смире. И у завршне погребне свечаности за мртвога Патрокла Хомер уплиће неке шаљиве сцене надметања.

Уметничко начело компензације и хармонизовања заснива се у *Илијади* на оном хуманом сагледавању целокупног човековог живота у коме је чиста и ничим неублажена трагичност ретка појава. Сагледавање стварности основа је и дубљег психолошког јединства *Илијаде*. Његово извориште као да треба тражити тамо негде где се у песми пресецају и дограђују нови идеали мирољубиве и грађанске аристократије и стари херојско-мегданцијски индивидуализам, тамо где човечност песника који ствара у условима једне мирољубиве средине почиње да даје миту и легенди нову вредност индивидуалног песничког симбола.

У *Илијади* и *Одисеји* одређено се јавља она црта која ће бити једна од битних особености класичне хеленске књижевности и уметности. То је антропоцентризам – стављање човека у средиште уметничког дела и уметничке пажње – којим се хеленска књижевност исто онако одваја од старијих књижевности блиског Истока као што се хеленска митологија човеколикошћу својих богова, које од смртних људи ипак дели непремостив јаз, одваја од чудовишних ликова старооријенталног веровања.

Илијаду не читамо као песнички извештај о неком древном митском или историјском сукобу, већ као повест о јунаку и човеку Ахилеју са чијим осећањима и гневом, тугама и унутарњим сукобима можемо да саосећамо, иако смо далеко од херојских схватања која одређују његову личност. Судбина Ахилејева и Хекторова, судбина лепе Хелене и старога Пријама људске су судбине. Упркос херојским размерама ликова, читалац се некако поистовећује са њима па у миту и легенди види повишени израз општих животних прилика.

Илијада није песма о тројанском рату, него је тај протоисторијски и легендарни сукоб Истока и Запада само позадина за средишњу тему спева, а та је тема трагика људске судбине Ахилејеве, његова разапетост између херојске кратковекости и обичне људске судбине, његова подвојеност између патриотских обавеза према саборцима и личног сукоба са Агамемноном, његово савладавање личности у име конструктивнијих и хуманијих начела. Литерарно, историјски и социолошки те се подвојености објашњавају фолклорним мотивом о кратковекости великих јунака, раскораком између неорганизованог индивидуализма племенске заједнице и начела подређивања на коме је изграђено сложеније, централизоване друштво које верност вазала господару, поданика – краљу, грађанина – граду, прописује већу вредност него крвним везама и личном јунаштву, а херојској погибији претпоставља дуг и лагодан живот. За *Илијаду* у којој се огледа тај проблем верности пресудан је хумани антропоцентризам који не само да условљава њено психолошко јединство већ одређује и њену структуру, ток њеног излагања.

Време када су се ратни подухвати непосредно преносили у јуначку песму већ је било прошло када је Хомер састављао *Илијаду*. Он само делимично и по потреби књижевне врсте или са понешто романтичним дивљењем прихвата мерила »херојског доба«, а божанске претке и заштитнике хероја не приказује увек са страхопоштовањем. Па ипак интерпретација *Илијаде* треба да се чува анахроничког осавремењавања и мора да тражи њену особеност баш у преламању и мешању старијих херојско-мегданцијских и новијих аристократско-градских погледа.

Антропоморфизам мита и антропоцентризам спева стварно нису премостили јаз између божанстава и људи, нису битно ублажили песимистичко схватање човековог положаја и човекове судбине које изражавају примитивније митске повести Хелена. Термини антропоморфизам и ан-

тропоцентризам указују на неке разлике између старооријенталних књижевности и хеленске литературе архајског и класичног периода, указују на развој који староме, етички индиферентном, миту у хеленском песништву даје нова, хуманија значења. Међутим, Хелени се нису ни наједаред, ни на свим тачкама хеленске територије подједнако брзо ослобађали старих схватања и обичаја. У митолошком песништву сачуване су многе архаичне црте које утичу не само на мисаону садржину већ и на књижевну форму хеленске поезије.

Још почетком прошлог столећа хеленски су богови за Европу били светли идеални ликови а стари су Хелени у очима образованих љубитеља антике били некакав ведри народ који је некада уживао у благодетима сунчаног неба Грчке, а главна брига као да му је била да приређује свечаности, води философске расправе и ужива у уметности. Ова се пројекција модерних утопистичких чежњи у хеленску старину није могла одржати пред сведочанствима античких писаца и пред историјским сазнањима. Сетимо се – јер говоримо о поезији грађеној на миту – оних очева који убијају кћери, оних мајки које убијају синове, оних жена које убијају мужеве, свих оних грдних смакнућа сродственика у хеленском миту и песништву; и оних гозби на којима родитеље служе месом заклане деце, оних силних хеленских јунака који изврше убиство, оду у прогонство, врате се ради освете и тако гомилају крв на крв; па оних богова и хероја који убијају из зависти и мржње, оних неумитних одлука неумољивих божанстава и непроменљиве судбине које погађају и праве и криве без разлике.

Порекло тих митова је различно. Неки од њих можда указују и на древне обичаје жртвовања људи. Ми не знамо да ли је мит о преображењу Филомене, Прокне и Тереја у птице које јадикују и прогоне једна другу бескрајном мржњом настао као тумачење лета и гласова славуја, ластавице и пупавца или као објашњење трачко-пелазгичких слика са зидова храма у Даулиди, где је било седиште старог култа птица. Али било како било, у тој језивој причи о прељуби и окрутном сакаћењу, о осветници чедоморки која коље сина да справи чорбу мрскоме мужу, проговара она мрачна имагинација, оно песимистичко схватање којим је обојена старохеленска митологија, а ништа мање и поезија чија је основа мит. Хомер и Хесиод унели су у тај мрак нешто светла и реда, али епом ипак влада она трагична меланхолија, онај песимистички детерминизам којима ће атичка драма V столећа старе ере дати пун и највиши поетски израз.

Поред све своје човеколикости, хомерски се богови од људи не разликују само тиме што не умиру, а њихова улога у *Илијади* и *Одисеји* није само естетска и поетско-техничка. Мање или више и сами подређени безличној судбини, ти богови делују као магнетска поља велике силине, час одбојна час привлачна, тако да се њихов однос према човеку не може свести на јединствену етичку норму и религијску формулу. То су остаици из старе митолошке приповести који се удружују са неком врстом вишег, апстрактнијег фатализма.

У *Илијади*, додуше, богови и јунаци на више места могу да поступе против предодређења судбине, да покушају да остваре више него што им је судбина одредила и досудила. Чак и само највише божанство Зевс, које се код Хомера јавља час као представник судбине час као сама судбина, покушава да спасе свога сина Сарпедона, иако је овоме досуђена смрт. Зевс страхује да ће Ахилеј, и мимо одлуке судбине, провалити у Троју. Па ипак су погибија и пропаст многих јунака у хеленском миту, епу и атичкој трагедији дело богова и, уједно, део неког општег плана, некакве природне нужности. Један изолован догађај, Ахилејев сукоб са Агамемноном, доноси у *Илијади* патње и смрт безбројним људима и добија у песми опште, универзално значење јер ставља у покрет разне божанске силе и – како нам казује Хомер – остварује Зевсов план.

Пошто смо човекову вредност и човеков лични напор који је основа јуначког подвига узели и као обележје које јуначку песму и херојски еп одваја од свештеног и шаманистичког песништва приповедног типа, морамо овде додати још неколико речи о односима божанске и људске акције и о значењу божанских и људских одлука у *Илијади* и *Одисеји*. Пре свега, ови епови, настали на наслеђу јуначке песме, не постављају проблем људске одговорности мисаоно теоретски, како ће то чинити атичка трагедија V столећа. Обично се казује да деловање божанстава и људи у *Илијади* и *Одисеји* тече напоредо. Али одатле испитивачи изводе различне закључке. Једни казују да би се из епова божанска радња могла потпуно уклонити а да се тиме не наруши ток излагања, па стога говоре о подвојености божанског и људског света. Други тврде да људима ових епова не треба приписивати личне одлуке и личну одговорност, пошто људску акцију стално прати божанска, као виша и пресуднија. Али Хомер није таква питања постављао теоретски и систематски, па овакве анализе, полазећи од модерних схватања, превиђају ону јединственост коју свет *Илијаде* и *Одисеје* дугује митском наслеђу. За старији, митски ступањ мишљења двојна условљеност поступка божанском и људском активношћу природна је и не подлеже провери и критици.

Овде морамо додирнути и тешко питање да ли је *Одисеју* саставио аутор *Илијаде*, Хомер о коме говоримо, и да ли је *Одисеја* млађа или старија од *Илијаде*. Композиционо *Одисеја* није заснована на сложеном психолошком јединству које из самога средишта одређује структуру *Илијаде* и све њене делове и одсеке везује за средишњу тему о Ахилејевом гневу. У *Одисеји* је начело *in medias res* примењено више механички, једноставније и прегледније. Праволинијски развој својствен – како смо већ видели – краћој јуначкој песми није у *Одисеји* укинут изнутра новим психолошким јединством, него је хронолошки ток радње исечен у делове који су наново састављени тако да радња *Одисеје* почиње уочи Одисејевог повратка на Итаку, а већи је део његових десетогодишњих лутања дат ретроспективно, кроз извештај

који је стављен у уста главноме јунаку. Видели смо и то да је у *Одисеји* већи број приповедних тема сачувао ознаке свога порекла из древног фолклора везаног за мађијске представе. Могло би се стога помислити да је *Одисеја* старија од *Илијаде*.|

Међутим, низање приповедака различне садржине и веће фантастичности од оних у *Илијади* наметало се писцу *Одисеје* јер је својствено предању приповедне књижевности о авантурама морепловаца по далеким крајевима. Такви су извештаји по правилу низови независних прича из шароликог народног предања, а лик и судбина главног јунака више су формална него суштинска веза која те епизоде обједињује. Већ би ово могло да објасни једноставнију структуру *Одисеје* и њено богатство фолклорним и фантастично-авантуристичким темама. Уосталом, већа композициона једноставност једног од два тако сродна и слична дела као што су *Илијада* и *Одисеја* не мора се тумачити ни већом старином, ни различитим писцима. Антички филолози помишљали су на то да је Хомер *Одисеју* саставио у старости, када су интензитет и концентрисаност његовог песничког дара ослабили а преотела је маха распричаност својствена одмаклим годинама. Али је већ и међу античким критичарима било и таквих који су сматрали да *Одисеју* није саставио аутор *Илијаде*.

Можда би се у прилог схватања о доцнијем настанку *Одисеје* могло навести то да се у њој, више него у *Илијади*, лична одговорност појединца одваја од деловања божанских сила и да су саме божанске силе мање самовољне него у *Илијади*, да више представљају чуваре правога и доброга поретка. Само треба рећи да разлике нису знатне. У *Одисеји* се, на пример, на пет места поставља питање да ли некакав повод треба тражити у божанском свету или међу самим људима, док се то питање у *Илијади* покреће само једном и мање одређено. *Одисеји* је, дакле, нешто мало више присутно осећање за овај проблем одговорности који код Хесиода, око године 700, почиње да се поставља одређено, а ускоро ће потом закупити у највећој мери мишљење хеленских песника и филозофа. Да ли је Хомер у старости почео да сагледава тај проблем боље или је *Одисеју* саставио неки нешто млађи песник, не можемо поуздано рећи. Али свакако треба нагласити да се уметничке особености *Илијаде* и *Одисеје* не разликују тако да би се морало помишљати на различите ауторе. Мајсторска приповедачка вештина и прегледна композициона техника *Одисеје* не могу бити дело неког незнатног уметника или луког компилатора старијих песама о Одисеју.

Да се вратимо *Илијади* и њеним посебним уметничким заслугама. Речено је да је Хомер припадао једном нехеројском добу и да у његовом спеву – или спевовима, ако је Хомер саставио и *Одисеју* – налазимо одразе схватања аристократије која је живела у градовима и није ратовала. Али Хомер је био песник и он се уживљавао у херојско време преко јуначке песме, легенде и мита који су му давали материјал за његово стваралаштво. Стога

је Хомерова *Илијада* хероична у једном неисторијском и поетском виду, а величина његових ли|кова и њихова трагика, долазе у многоме одатле што је херојско-митска повест сагледана новим очима.

Не знамо да ли је старом фолклору, давно пре *Илијаде*, Ахилеј био некакав полубог или неко божанство које је, као прехеленска богиња вегетације и плодности Хелена, у причи и песми постепено унижено до улоге смртног човека. Али и без поузданог знања о старијем култском лику Ахилејевом, видимо да је митска повест у Хомеровој песничкој интерпретацији учинила одлучан корак не само према световној него и према хуманој сфери. Када пажљивије погледамо, уочавамо једну премошћену супротност између херојских ликова наслеђених из старе митологије и јуначке песме и оних хуманих начела којима песник *Илијаде* почиње да их подређује.

Често је речено да је Хомеру људски ближи и дражи лик Ахилејевог непријатеља Тројанца Хектора, дражи него сам Ахилеј, главна заштита и упориште Ахејаца. Стварно, Хекторов је лик ближи Хомеровом добу него добу хероја за које је Ахилејев лик везан већим бројем црта и мотива. Хектор је у потпуности човек и човечнији је од Ахилеја. Хектор је човек који брани свој град и своје огњиште. Приказујући јунака Хектора са много брижљивог саосећања, Хомер открива своју приврженост мирољубивим аристократским идеалима свога већ нехеројског доба.

Али ово не значи да је у општем плану постојања Хомер доделио Хектору неко нехеројско место. Баш спој херојства и човечности чини га за нас нарочито привлачним ликом. Пуна мера тих особина проговара у сцени опроштаја Хектора и Андромахе, када супруга обузета злим слутњама задржава Хектора и моли га нежним речима љубави и очаја да не иде у бој:

Ој неборе, погинућеш јадо,
убиће те то срце јуначко.
А није ти дјетенцета жао,
није т' жао твоје јадне љубе,
да ти млада буде удовица.

Вољела бих под земљицу сићи,
када тебе већем више нема,
та, све ми је добро погинуло,
када теби сућен данак дође,
јади ће ме младу оборити.

Ти си мени Јекторе бабајко,
мила мајка, братац омиљени,
ти си голуб твојој голубици.
Де голубе, де смилуј се на ме,
те остани на бијелој кули,
да т' не буде дјетенце сироче,
да т' не буде љуба удовица!|

Хектор, иако све то зна и жао му је жене и детета, одбија и одлази у бој – јер срамота је ваљаном јунаку да оклева далеко од крвавог рата. Јуначки живот, јунаков глас и слава јуначке породице захтевају друго, траже погибију па макар и сва херојства била узалудна:

Не трпи ми ни воља јуначка
јер сам тако јунак научио,
да сам први у боју јуначком,
да се не би слава изгубила,
слава моја и мога бабајка.
Знам ја добро у срцу и души,
знам ја добро да ће данак доћи,
кад ће свето пропасти Илије,
и Пријамо и Пријамов народ.

Хекторово се сажаљење над вољеном женом и дететом слива у утеху која спаја херојски став са херојским фатализмом, па то опет и није права утеха него спремно суочавање са немилком, људском и херојском судбином:

Давор' љубо, и јадо и чудо,
немој ми се одвећ ражалити;
мимо судбу мене нико живи,
нико неће у ад оправити;
а од смрти никаква лијека,
ни рђавом нити честитоме,
којега је одојила мајка.

Тако се Хекторов човечни лик у херојском поимању живота и песимистичком фатализму ипак додирује са архаичнијим и у историјској перспективи народног предања више херојским, тј. више распусно-мегданџијским ликом Ахилејевим. Ахилеј после Патроклове погибије у своме осветничком бесу нема милости за Ликаона, младог Пријамовог сина, али стиже да га укори зашто кука, када свако мора умрети; умро је и Патрокле, а био је бољи јунак од Ликаона. Стари се обичај јуначког разметања речима претвара у мисао о трагици херојске коначности. Ахилеј, силан и леп јунак, показује на самога себе – зар Ликаон не види како је он, Ахилеј, диван: отац му је био краљ а мајка бесмртна богиња; али и над Ахилејем виси хитра смрт и доћи ће ускоро нека зора или вече или подне неко када ће му други јунак одузети живот копљем или стрелом са запете тетиве.

Стари мотив херојског живота, мотив о кратковекости јунака предодређеног за славу, већ је у првом певању *Илијаде*, у експозицији која образлаже Ахилејев гнев, подигнут до судбинске позадине на којој тај гнев и Ахилејев људски лик добијају пуну рељефност, херој|ску и људску. Јер Ахилеј, повређен у своме јуначком поносу, тужи се и болно дозива богињу мајку:

Мајко моја, кад инако није,
 већ ме роди тако маловјечна,
 па бар да ми Диве Олимписки,
 па бар да ми громовник с висина,
 бар да мени образ он освјетла...

Разлика између Хекторовог и Ахилејевог лика у томе је што Хектор узима на себе херојску судбину, али без жеље за неспутаним самопотврђивањем, док Ахилеј полаже право и на неспутано херојство и на славу коју оно доноси, јер та неспутаност и та слава су као нека накнада за маловечност. Ахилеј стога осећа да је сам Зевс, који је у епу чувар судбинског плана, дужан да му заклони образ и поштење. И јер му је то, како му се чини, ускраћено, главни и најтврђи мегданција хеленски и сузу пушта и мајку дозива:

Тако вели и сузе пролива,
 а госпођа чула га је мајка,
 чула га је сједећ' на дну мора
 крај свог оца, крај морскога старца.
 Брзо нагла као сива магла
 те се вину над пучину сињу
 пред њега се посадила мајка,
 а он рони сузе низ образе...

Па и бесмртна му мајка, када сазна разлог синовљева јада, лије грозне сузе и види у синовљевој срамоти голему неправду:

Куку мени дијете и теби,
 што сам, храно, јадна те родила?
 Кад ти је већ одредила судба
 кратак вијек – за дуго ми нећеш –
 бар да сједиш крај брзих бродова
 неојађен и неплачан сине.
 А сада ми јаднијега нема
 нити иког маловјечнијега;
 у зли час те породих у двору.

Сцена веома људска у болу синовљеве ојађености и мајчине љубави, веома херојска – у смислу херојског морала јуначке песме – и, у исти мах, веома »божанска«, јер у питању су и више силе, виши поредак, само остварење херојске егзистенције, па Тетида хита на Олимп да од Зевса измоли задовољење за свога униженог сина.

И поред синовљевих и мајчиних суза, главни је јунак *Илијаде* својим неумереним мегданцијским индиви|дуализмом потпуније лик из херојског доба него умерени и смишљени Хектор. Ахилеј је још задржао старе црте гневне јуначине из претхомерске фазе јуначког песништва. А међу такве црте несумњиво да спада и веома архаични обичај приношења људских

жртва на Патрокловом гробу. Једино Ахилеј у *Илијади* приноси такве жртве и једино он сурово унакажује тело свога побеђенога противника. Можемо претпоставити да се сакаћењем Хекторовог леша и приношењем људских жртава и завршавала првобитна прича о Ахилејевом гневу коју је песник *Илијаде* преузео из старије песме да би јој дао нов хумани обрт и да би гневног мегданцију претворио у трагичног хероја.

У тој реинтерпретацији која не уклања потпуно архаичне црте и не нарушава стилизацију јуначког песништва треба тражити и објашњење дубљег јединства *Илијаде*. Хомерова песничка имагинација преобразила је и друге ликове старог мита и јуначке песме и дала им индивидуалне црте живих и стварних људи као што је у пуну стварност пренела и живот легендарног града Троје. Закупљен судбином тога града и судбином својих ликова, Хомер се у многим епизодама удаљава од Ахилеја. Али Ахилејев гневни лик и његове мане остају кроз цео спев спона која везује и организује епско приповедање у једну целину. Психолошко јединство *Илијаде* чине етапе Ахилејевог људског развојног пута који води све даље од првобитне окрутне фигуре мита и старије јуначке песме. Ахилеј се прво одриче девојке Брисеиде и личног обрачунавања са Агамемноном, али се не одриче гнева и повлачи се из боја. Затим, када због тога повлачења изгуби пријатеља Патрокла, одриче се одустајања од борбе, али у борбу полази да би се осветио Тројанцу Хектору. А најзад, када је без милости погубио Хектора, Ахилеј се уздиже до хуманог саосећања за Пријама, непријатељског краља и оца Патрокловог убице Хектора. Као да је савладао сујетно херојско кавгацијство, као да је сагледао бесмисао безмерног осветништва и приклонио главу пред општим људским болом прелазећи и преко непријатељства и преко племенске припадности. У првоме се плану *Илијаде* тако јавља једна хумана идеја и једна порука шира и напреднија чак и од схватања великог систематичара наука и философије Аристотела за кога још и у IV столећу варвари, а то ће рећи сви нехеленски народи, не могу да претендују на иста људска права као виши и бољи Хелени.

Величина Хомерове поезије и њена особеност леже у сукобу и споју старог и наслеђеног са новим и напреднијим. Поред свог размака који одваја Хомерово песништво од старих облика митске приповести и херојске песме, битна црта Хомерове уметности је стилизација исказа и става која садржава архаичну патину не само у језичком изразу и у мотивима него често и у ставу и| схватању, продубљујући јаз између херојске прошлости и сопствене садашњости. Али дивљење за необуздану силу, поносну својеглавошћу и стихијино разарање својствено легендарном нараштају херојских људи, тврђих, бешњих и немилосрднијих, већих кавгација и бољих мегданција, онаквих какав уме да буде и наш Краљевић Марко, код Хомера није више непосредно и наивно, оно није безусловно и не одриче се схватања и осећања једног развијенијег и мирољубивијег доба. И

опет, иако није лишено романтике, то дивљење за херојску величину није разбило објективни и реалистички оквир јуначке песме, како ће то често чинити доцнији литерарни европски еп. У Хомеру као да се потврдило сазнање које нам историја књижевности пружа на многим примерима – да књижевна остварења највишег домета настају често у тренутку када услови који стварају пут томе успону већ нестају а осваја једно ново доба. Уметност песника *Илијаде* зрела је и позна у развоју хеленске епске песме. Она прославља херојски тип човека који је њено сопствено време превазишло, хуманизује га и модернизује мада му се диви, и тако пресеца изнутра, у самоме језгру, могућност даљег развоја изворне јуначке епике у старој хеленској књижевности.

О ГРАЂИ И ЈЕДИНСТВУ *ИЛИЈАДЕ*

Илијада је епски спев. Настао је, претпостављамо, у VIII веку старе ере, негде у грчким насеобинама расутих по обалама Мале Азије, по северозападним њеним обалама; тамо је био град Илиј (Троја). Тамо је, како су стари Грци веровали, живео и песник *Илијаде*, Хомер.

Из античког доба сачувани су нам животописи Хомера, њих седам на броју; и повест о томе како су се у казивању стихова надметали Хомер и песник Хесиод. Ипак, о историјској личности песника *Илијаде* не сазнајемо из тих биографија готово ништа. Настале су позно, из усмених предања о Хомеру: реч је о легенди, а не о историји. Хесиод, песник поучних спева, најстарији грчки и европски песник који нам је и као историјска личност познат, живео је око 700. године старе ере; био је по свој прилици млађи од песника *Илијаде* и није никада срео легендарног Хомера.

Сумња у историчност песника Хомера веома је присутна у нововековном испитивању *Илијаде*. Изнето је тврђење да *Илијаду* и није испевао један песник. У науци о књижевности настало је тако „хомерско питање“. Оно се развијало напоредо са наглим развојем изучавања усмене народне књижевности, од времена романтизма (у Немачкој време браће Грим, у нас Вука Караџића). Народне песме немају, наиме, аутора у истом смислу као дела писане уметничке књижевности, нити народни певачи стварају песму истим поступком као поете-литерати.

Тумачење *Илијаде* данас је у знаку два различита погледа на „хомерско питање“. Аналитичарима називамо оне испитиваче који разлажу и разбијају спев налазећи у њему, пре свега, недоследности и незграпности. Они тврде, на основу тих црта, да је *Илијада* настала некако механички. *Илијада* је| за њих просто скуп народних песама подвргнут редакцији, или је настала, разним додацима и умецима, из једне кратке *Праилијаде*, и томе слично. Стручњаци, пак, које називамо унитарцима заступају сасвим супротнo схватање. На основу композиције и других структуралних одлика *Илијаде* они доказују да је пред нама јединствено дело, творевина једног, веома обдареног песника.

Неке доказе који говоре у прилог унитаристичког гледања изнећемо у следећим редовима. Уверени смо, наиме, да је *Илијаду* саставио један песник. А зовемо га Хомером јер су га и стари Грци тако звали.

*

Илијада, то значи: песма о граду Илију. Само, и градови, као и људи, не излазе на глас обичним живљењем и свакодневним пословањем, већ подвизима и великим страдањем. Отуда би, ако је наслову веровати, *Илијада* била спев о бојевима око Илија, о дугој, десетогодишњој опсади, коначном заузећу и разарању града.

Овај ратни подухват обично називамо тројанском војном, или, речју мање старинском и мање песничком, тројанским ратом. То долази отуда што су стари Хелени – антички Грци – град Илиј звали и Тројом, а целу област у којој се град находио Троадом. И сам Хомер узима оба имена: Илиј и Троја, само је у Хомера прво име чешће, иако становнике Илија назива Тројанцима.

Хеленске ратнике, пак, Хомер назива разним племенским именима – Мирмидонци, на пример (име Хелени је тек доцније узето као скупни назив за старогрчка племена). Но најчешће Хомер узима, у ширем значењу, као ознаку свих хеленских ратника под Тројом, називе Ахејци, Данајци и Аргивци.

По наслову, *Илијада* би, дакле, била спев о тројанском рату. Ипак, не треба ли предмет спева одредити уже, и можда тачније? Први стихови спева, наиме, гласе:

Гњев ми, богињо певај, Ахилеја, Пелеју сина
злосрећни, штоно Ахејце у хиљаду ували јада.

Ахилеј (или Ахил) је предводник племена Мирмидонаца и главни јунак у грчкој војсци под Илијем (Тројом). Значи ли ово да *Илијада* и није спев о тројанском рату и разарању Илија, како обично казујемо, насловом заведени? Да ли би спев можда пре требало назвати Ахилеидом, песмом о Ахилеју?

*

Сваки покушај да схватимо уметничко дело требало би, начелно, да се ослони на два супротна поступка – аналитички и синтетички, и требало би да их примени поступно. Циљ је, при том, да се разуме дело као целина; само, овај циљ је тешко остварити у потпуности. Чак и тамо где нам се чини да је разумевање дела као целине остварено у великој мери, тешко је сажето исказати резултат. Управо зато, зацело, тумачење дела лако прима облик таутологије – понављања другим, најчешће не и једнако добрим речима. Најједноставнији вид такве таутологије – често мало корисне за разумевање уметничке целине – јесте препричавање дела.

Јамачно, препричавање као да нам се намеће када о епу разговарамо, јер епска песма, и епско стваралаштво уопште (ово може бити и у прози: роман, на пример), припада, по дефиницији, књижевном роду у коме аутор приповеда о прошлим догађајима. Отуда нас и покушаји да дело препричамо уче понечему. Видимо да све није у причи, да сву садржину дела не можемо препричати. Препричати можемо, заправо, низ збивања испричаних у делу, дакле неку „радњу“ која се у делу „одвија“ одређеним следом, у једном или више напоредних или преплетених токова.

Ако приликом препричавања поштујемо редослед збивања и његове токове, ако гледамо на битније, покретачке и пресудне тачке у њему, настаће „прича“ која неће бити само произвољни сажетак. Биће та прича – зовемо је латинском речју *фабула* – и мали, нешто поједностављени модел спољашње структуре дела; јер редослед збивања, одбир и наглашавање значајних сцена чине једну од лакше уочљивих особености склопа одређеног дела.

Верно апстрахована *фабула* је, дакле, такав модел тока радње, распореда и међузависности | сцена који према целој делу треба да стоји у истом односу – да то учинимо јаснијом сликом – у коме према целој тој стоји његов мали, средишњи прстен, главчина како се у народу каже, у коју су, у становитим размацима, углављени паоци, па она окреће и ове, и обруч точка и његов наплатак. Отуда сажето препричавање које открива *фабулу* може допринети разумевању структуре епских дела, и драмских, где је радња такође важна, па и оних лирских која, као баладе, стоје на граници између епике и лирике.

★

Илијада не приповеда исцрпно и редом све догађаје тројанског рата. Старогрчко предање казивало је да је рат трајао десет година. Причало је – у јуначким епским песмама сличним нашим народним – о ономе што се много година пре рата збило, о самом рату и о догађајима по његовом завршетку.

На основи таквих песама настали су већи спегови. *Илијада* коју познајемо само је један од њих. Повест о грчком војсковођи Одисеју, коме је, после заузећа града, требало још десет година да се врати на своју родну Итаку, жени Пенелопи, испричана је у *Одисеји*, сачуваном епу чијим је аутором такође сматран Хомер. О повратку јунака од Троје у домовину и њиховим потоњим судбинама, певали су и други епови (*Повраци*, *Тесџројска џесма*, *Телејонија*), а било је и спегова који су приповедали о збивањима пре почетка тројанског рата (таква је била *Кијарска џесма*).

Сви спегови са темама из крута тројанских легенди – осим *Илијаде* и *Одисеје* – изгубљени су. Знамо ипак да је у два таква „кичличка спегова“

(киклос = круг), у *Заузећу Троје* и *Малој Илијади*, било речи о ратним збивањима која следе за онима описаним у *Илијади*, где завршетак опсаде и пад Троје нису испричани.

Шта заправо приповеда *Илијада*? Ако гледамо на трајање радње, пред нама је тек незнатан исечак из десетогодишње опсаде. Исприповедана радња *Илијаде* обухвата, наиме, свега педесетак дана из последње, десете њене године. Ако гледамо на радњу саму, на њен ток и њене најважније тренутке, *Илијада* приповеда следећа збивања:

Прича почиње сукобом главног хеленског јунака, Ахилеја, и главног хеленског војсковође, Агамемнона. Повод свађи су робине из ратног плена и захтев Ахилејев да Агамемнон, на добро целе војске, ослободи своју робиницу Хрисејиду. Агамемнон се опире; размеће се својим положајем и угледом; поносни Ахилеј, јавно увређен, повлачи се, срдит, из борбе. Агамемнон, пак, који мора да ослободи Хрисејиду, остварује своје претње – одузима Ахилеју робинју Брисејиду, коју је овај добио приликом деобе плена.

Пошто Ахилеја више нема на бојишту, ахејска војска страдава. Ахилејева срџба погађа, дакле, прво његове саплеменике и саборце. Он тврдокорно одбија Агамемнонову понуду да му овај пружи задовољење накнадом за одузету робиницу. Хеленска војска страдава још више, повлачи се у свој табор, на обали, код лађа. Ахилеј сада дозволи да његов друг и пријатељ Патрокле узме његову опрему и овом обманом натера Тројанце на узмицање. Али неумерена Ахилејева срџба погоди сада и Ахилеја самог: главни тројански јунак, Хектор, убија Патрокла.

Дотле непоколебиво истрајан у гневу, Ахилеј напокон одустаје; тачније, усмерава свој нови гнев на Патрокловог убицу Хектора. Бог Хефест, на молбу Ахилејеве мајке, богиње Тетиде, кује јунаку ново оружје. Ахилеј полази у бој. Битка се распламса као никада; у њој и богови учествују. Ахилеј напокон убија Патрокловог убицу Хектора. Везује Хекторов леш за своја бојна кола и вуче га око зидина Троје, дан за даном.

На крају, тројански краљ Пријам долази да откупи тело свога сина Хектора. Ахилеј попушта. Спев се завршава свечаним сахрањивањем Хектора у Троји.

★

Можда је требало спев препричати краће, рећи фабулу сажетије? Вратили смо се, кроз разговор, исходишту, питању: шта је предмет *Илијаде*, тројански рат или Ахилејев гнев? Јамачно, одредити предмет није исто што и издвојити фабулу. У чему је разлика? Предмет спева, његова тема (назив је грчког порекла), не одређује се освртом на редослед казивања и не открива ништа о структури дела.

Узмимо на ум ово: Ахилејев гнев у фабули дела има пресудну улогу. *Илијада* и почиње стихом: „Гњев ми, богињо певај, Ахилеја. Пелеју сина“. Је ли то песник *Илијаде* већ исказао предмет пева, тему дела? Или тему ваља шире одредити? Шта је онда гнев што га је песник у прочеље првог стиха ставио? Претурамо приручнике и налазимо: да је *Илијада* спев о Илију и да му је тема Ахилејева срџба и њене злокобне последице. Длаку можда и не треба начетворо цепати. Али у приручницима налазимо увек наново и то да се реч поведе о мотиву Ахилејевој срџбе и улози тог мотива у *Илијади*.

Јамачно, ваља правити разлику између фабуле и теме, теме и мотива. Срџба и све што је из ње изашло – то је, најкраће речено, тема *Илијаде*. Речено је то и у првим стиховима пева. Ахилејева, пак, срџба основни је или средишњи мотив дела. Али шта је мотив? Психолошки неки моменат или сличан неки чинилац који делује у приказаном лику главнога јунака? Кажемо наиме: не знам који су његови мотиви, – а мислимо: не знам шта га покреће, подстиче да то чини.

У основи латинске, тек средњовековне речи *motivus* лежи, заиста, значење „покретачки“ (*moveo* = кретати). Али оно што у свакодневном говору значи једно, може у теорији књижевности значити друго. Невоља настаје тамо где се појмови мешају. А ово је неретко случај чак и у речницима књижевних израза, где сажимање исказа и тесан простор стављају ауторе на стотину мука. Читамо у нашем таквом речнику дефиницију по којој је мотив „основни покретач за стварање уметничког дела“. Очигледно, мотив је ту схваћен у своме првом „покретачком“ значењу. Али кога покреће да створи дело? Наслућујемо да се мисли на писца, или песника, кога нешто покреће, мотивише, да дело напише. Но потом сазнајемо да има безброј мотива, општих и појединачних, активних и пасивних, тренутних и вечних, да је љубав један од мотива, љубав срећна и несрећна, љубав двоје младих, родитеља према деци; да мотив „може припадати једном писцу, или једној књижевности, али су много чешћи мотиви који се јављају у више књижевности, прелазећи из једне у другу“.

Има ту нешто што нас збуњује. Мотив је „основни покретач за стварање дела“, а овамо чујемо за мотиве који се преносе из књижевности у књижевност; и да је то нарочито случај са народним благом, са мотивима „о девојци без руку, скрнављењу гроба или верном коњу“. Сетићете се сада, неминовно, Шарца Краљевића Марка и како тај верни коњ опомиње господара и сузе над њим лије. А има и хеленски јунак Ахилеј, у *Илијади*, своје верне коње, који сузе лију и погибију му проричу. Зацело, верни коњи из народне песме наше нису „покретачи за стварање дела“. Мотиви јесу. Како то? И одакле ова подударност у мотиву између *Илијаде* и јуначке песме наших гуслара?

Разлучити ваља: прво, мотив када значи нешто у човеку, као унутарњи подстицај. Ако се питамо шта је писца подстакло да дело састави, тешко

ћемо доћи до правог одговора, и не само то: чак и ако га нађемо, он вероватно неће казивати много о самом делу, о његовој структури. Друго је посматрање психолошких мотива које је писац приписао појединим ликовима у делу, односно образложеност поступака јунака који проистичу из њихове природе, карактера. То је већ књижевна појава, део онога што се зове мотивисаношћу. (Разговор о овим мотивима тиче се радње дела, њене веродостојности.) Треће је, пак, – и ту се враћамо Шарцу и Ахилејевим коњима – када у разговору о епици, стиховној и прозној, израз мотив узимамо као назив малих елемената у склопу дела, или таквих који се, као заокружене целине, јављају напореда у разним делима, па прелазе из једне књижевности у другу.

Ова трећа уско књижевна употреба израза настала је у анализи приповедања која настоји да разоткрије како је организована фабула дела. Мотив ту стоји у одређеном односу и према теми, па говоримо о мотиву као најужој фабуларно-тематској јединици. Разликују се, пак, динамички| мотиви, који „покрећу радњу напред смењујући једну акцију другом“ и статички, који „само сликају неку ситуацију, остављајући радњу на оној тачки на којој је била и пре те ситуације“. (Са изразом статички мотив доспели смо до тачке где је у речи мотив избрисано, поништено њено изворно значење: покретачки – подстицај.)

Мотиви су, дакле, елементарне јединице, јединствени мали делови фабуле у којима се ствари и људи јављају у чврстом склопу прилика, околности. Појам мотива којим се служимо у анализи *Илијаде* је двострук: односи се на те мале јединице фабуле спева, али по правилу представља и мотив „који се преноси из дела у дело“, карактеристичан нарочито за приповедне облике усмене књижевности. У тој двојности је, наима, видна и једна битна особеност *Илијаде*. Њена грађа узета је из старије јуначке песме.

*

Кад говоримо о грађи *Илијаде* не мислимо, дакле, на грађу из живота, коју отуда узима сваки писац; мислимо на књижевну грађу, на елементе већ раније обрађене у књижевном предању народа; чак и на изразе, формуле, склопове речи, начине описивања и казивања.

За испитивача *Илијаде* тешкоће долазе отуда што нам јуначке песме старих Грка нису сачуване. Како смо онда дошли до сазнања да је Хомеров дуг у грађи тако велик? Упоредним проучавањем наше народне песме, јуначких песама разних народа и *Илијаде*.

Ако се сада упитамо где у *Илијади* можемо очекивати да се древна грађа нарочито јасно огледа на сразмерно маленом простору, тако да и овде можемо коју реч о њој рећи ослоњени на сам текст, лако ћемо наћи одговор:

тамо где се међу људима збива нешто натприродно, као у бајци – на пример, када јунакови коњи говоре или проричу (само, ових „мађијских“ црта нема у *Илијади* тако много; као да се од тих старих ступњева народног причања њен творац доста одмакао) – и нарочито тамо где се говори о ономе што је основа јуначке песме и епа: о јунаку, његовом изгледу и судбини, и о главном послу јунака – како се на мегдану потврђује, у боју гине.

Овде морамо поћи од равни историјског посматрања мотива. Од оних мотива, дакле, који се преносе, или се, напросто, јављају напоредо у разним народним књижевностима. Не знамо, наиме, поуздано који су се мотиви преносили, селили, а који су, међусобно подударни, настали независно код разних народа. Једино знамо да је такво подударање мотива историјска појава у анонимној усменој књижевности широм света, и да је управо та појава пресудно одредила слику јунака и јунакова живота у старогрчком предању из кога је грађу преузела *Илијада*.

Постоји у народној књижевности као неки образац јунака и јунакова живота. Погледамо ли пажљивије, налазимо тај образац у нашој народној књижевности, код старих и нововековних Грка, у руској народној песми и код старих Римљана, и много даље у времену и простору – у Персији и Кини, Ирској и Америци. Готово обавезан део тог обрасца херојског живота је борба са неким змајем (или „Троглавим Арапином“) и ослобађање лепотице или дечака које му народ приноси на жртву. Јунак проводи своју младост некако скривено, или под околностима које га понижавају. И рођење његово није као код осталих смртника; некако је ван реда и закона и често у томе суделује и неко божанство, неко натприродно биће, чак и у животињском облику.

Кад је у прошлом веку почело изучавање новогрчке народне књижевности, убрзо је и у њој утврђен речени образац, у коме се могло издвојити тринаест основних мотива. Безмало за све тада утврђене мотиве нађене су паралеле у старогрчком и староримском предању, па у Персији и Индији, а на западу код германских народа. Показало се да се модел јуначког живота о коме је реч јавља у причама о боговима (миту), предањима о јунацима (легенди) и у бајци, из које као да су у *Илијаду* доспели и Ахилејеви бесмртни коњи.

Споменућемо, напрескок, неке мотиве из реченог обрасца. Ахилејева мајка је морска богиња Тетида, вила како би рекла наша народна песма. Прича о томе како је Тетиду освојио Ахилејев отац, Пелеј, одговара типу једне познате бајке: смртни човек увреба морску вилу, у ноћи, на обали, док плеше у вилинском колу; она му се отима и претвара у разна обличја; он је ипак савлада; али веза између смртника и виле је краткога века; вила се враћа, пошто роди дете смртнику, у свој елеменат, на дно мора (или реке). Још чешће се прича о девојци коју је насилно узело неко божанство (Данаја рађа богу Зевсу јунака Персеја); или мајка занесе ванбрачно са јунаковим оцем (Сибињанин Јанко, у маџарском и нашем предању:

Високи Стефан идући с војском из Московске у Србију дође у Будим на конак, и ондје Маџарска господа видећи га онако висока и лијепа зажеле имати од њега порода, и у разговору запитају га да ли би се у војсци његовој могао наћи добар ждријебац да опаше њихову кобилу да би и они запатили тако лијепијех и добријех коња, а он им одговори: „Би, зашто не би?“ Кад буде вече они му пошаљу лијепу дјевојку да ноћи с њиме. Кад се он стане изговарати, каже му се да је он то обрекао учинити; тако он дјевојку прими и преноћи с њоме, и сјутрадан ујутро на растанку даде јој прстен и рече јој: ако роди мушко да му надјене име Јанко...

Због срамоте или зла знамења (сна) дете буде изложено у гори, али га звери не изједу: тројанског краљевића Парида отхранила је медведица, римске близанце Ромула и Рема вучица, грчког јунака Хипотоја и нашег Милоша Обилића кобила. Још као малишан дечак открива своју снагу и способност (грчки Херакле дави у колевци змијурине; Парид налази говеда што су му их отели, Сибињанин Јанко, пошто „мало поодрасте и стане с дјецом играти, гдје се скаче он одскаче, гдје се рве он обара, гдје се каменом меће он одмеће, гдје се трчи он утјече“).

Често јунак у младости стиче нерањивост. Главни јунак *Илијаге*, Ахилеј, може бити рањен само у пету. (Нерањиви су и критски Миној и германски Зигфрид.) Сем тога што се бори са змајем и ослобађа девојку, јунак може да сиђе и у доњи свет, међу сени умрлих (*Одисеј у Одисеји*). Најзад, јунак је понајчешће кратковек: Ахилеј не само да то зна него је сам и одабрао такву судбину, као цену славе.]

Побројани мотиви из обрасца херојског живота познати су, дакле, били старогрчком предању. У *Илијади* немају сви подједнако истакнуто место. Слушаоци *Илијаге* могли су да их препознају и у назначењима узгредних опаски. Неки се, пак, од тих мотива дижу у *Илијади* до улоге мотива који везују и осмишљавају целину дела. Ово је случај и са мотивом гнева и са мотивом јунакове кратковекости.

Од историјског гледања на мотиве окрећемо се сада већ мотивима у тексту пева. Морамо, дакле, погледати где у *Илијади* можемо препознати стару грађу, мотиве и формуле казивања наслеђене из старије јуначке песме.

*

Удубити се у историју усмене народне песме значи заћи у њену грађу као у какву шуму. Ова шума је утолико гушћа уколико је грађа више и чешће била књижевно обликована, те се разгранала и разлистала, сунула разнолико у корен и крошњу. Таква грађа носи у себи неке законитости по којима се рачвају њене гране, учворују стабла. Желимо ли да упознамо те законитости, нема нам друге до да се наднесемо над текст и ослушкујемо. Узећемо зато пред себе неколике стихове из бројних Хомерових описа бојева, јуначких мегдана, и упоредићемо их међусобно и са целином *Илијаге*.

Мегдани древних јунака-оријаша доста су далеки, рекли бисмо, већ и самоме песнику *Илијаде*. Нама још више. Сцене ратничких сукоба, нанизане у великом броју, чине нам се, кад данас читамо *Илијаду*, прво једноличне, а онда и незанимљиве (управо онако како су једнолични и незанимљиви разговори о ногомету или шаху онима које ногометна лопта и шаховска плоча не интересује).

Међутим, осмотримо ли ближе сцене бојева и мегдана, запазићемо да је у њима саливено безброј реалистичких појединости и стручних војних знања из минулих времена; да су оне не само разнолике у опису збивања и начину умирања него и по осветљењу у које, као у сноп рефлектора, најпотпуније ступају многи ликови – да би ту и погинули.

Средишње тачке у описима мегдана чине рањавања и погибије. Описује се како јунак разуди јунака, голени му пребије, дроб проспе, кичменицу сломи, очи истера; и све тако, са појединостима верним и веродостојним, као кад се на оружје и опрему гледа што их носе хомерски јунаци. Све је конкретно, све у детаљу – а баналности нема. На такве средишње, сажете, али анатомски прецизне стихове надовезују се, више уопштени у изразу, помен скидања опреме са убијеног ратника или борбе и гушања око тога плена са његовим друговима.

Копљаник славни Филејев син приступивши ближе
погоди њега глави у затиљак оштријем копљем,
мёд му кроз зубе прође и језик одсече јунаку.
Падне у прашину држећ' у зубима хладно оштрице.

Скочи нањага и рани и целу му жилу пресече,
што му се цела, идућ' уз леђа, до потиљка пружа,
сву му је пререже он, и Тоон наузнак падне
у прах и обе руке другарима испружи драгим.
Скочи Антилох и стане с рамена му оружје свлачит'.

Сцене рањавања и погибије у *Илијади* често су досликане у поредбама. Те поредбе нису увек, по нашем осећању, у свему примерене херојској атмосфери збивања. Али основну своју улогу остварују веома успешно: стављају пред наше очи жив покрет бораца, оружја, рањеника који пада, самртника у ропцу:

Хелен Менелаја усред оклопа погоди тада
у груди стрелом, ал' љута од њега стрела одлети.
К'о што на пространом гумну боб црнокожац лети
или кад лети грашак са широке лопате онде,
ветар дува и звижди, а вејач узмахује њоме:
тако се горка стрела Менелају, славном јунаку,
силно од оклопа одби и ода њ далеко одлети.

Али га, док је беж'о, Мерион стигне и копљем
рани га између пупка и стиднога места, где Ареј
најљуће муке зацело јадницима задаје смртним.
Ту га копље прободе и под њим Адамант се сруши
те се праћати почне к'о јунац кога у гори
чобани ужима свежу и силом прекò воље вуку:
тако се рањен мало Адамант праћ'о, не дуго,
док му није ближе Мерион приш'о и копље
из тела извук'о; и мрак по очима оном се разли.

Поређења су, надасве, лако покретни, преносиви елементи из наслеђе-
не грађе усменог песништва. Одмарају и певача, који их уноси по потреби
у песму, као и слушаоце, који их могу пратити| смањеном пажњом или у
њима уживати као у дигресијама. Пружају одушку у сценама боја и она
поређења, предметом некако примеренија ратничком послу, која борце
сликају као противне ветрушине хучно сукобљене у кланцу, где тресу или
крше букву и јасен; те као дрзовите лавове што у торину провале, или се
око убијене кошуте у гори крве, или на вепра насрну јер са истог планин-
ског извора хоће да пије.

Има онда и приказа борби, убијања, где се око основне слике рања-
вања – са подробно одређеним местом где је оружје ударило и како се
креће – јављају поређења и разметљиве речи победника над телом убијеног
непријатеља:

Идоменејевом руком Посидон погуби њега
сјајне му засенив очи и бела му колена веза,
јер нит' се могоше натраг повући, а нити умаћи,
него к'о усправни камен ил' дрво што листа високо
он је непомично стај'о, и копљем га рани сред груди
смеони Идоменеј те његов од меди оклоп
разбије, штоно је пређе од њега пропаст одбиј'о,
ал' тада мукло зазвечи, а копље се у срце заби;
срце се трзало, и врх копљани с њиме.
Најзад жестину копља силовити Ареј утиша,
а Идоменеј кликне и силно похвали себе:
„Дејфобе, може л' то за нас да довољно буде:
тројица пала за једног?...“

Као да је ово разметање и ругање остатак из древне старине, сирове
и сурове; сасвим као и ретки примери где у *Илијади* за убијањем следи и
нечовечно поступање са мртвим телом:

... њему Ојлејев син због Амфимаха срдит
главу тада одсече од гојеног врата и потом
њима се обрне и њу к'о лопту кроз гомилу хити;
Хектору јуначка глава у прашину пред ноге падне.

Страсти су у већини хомерских јунака велике. И гнев је велик и скуп. Стаје цену живота.

★

Понела је народна песма из давнина мотиве пуне тешке окрутности; прихватио је ту грађу песник *Илијаде*, гдекад у мало измењеном облику, гдекад потпуније уклопљене у ток његовог певања, гдекад контрапунктално сукобљене са новијим схватањима тако да отуда свом снагом избије нови звук и| значење. Узмимо као пример ово и овакво разметање над погубљеним непријатељем:

... ал' њега кад приђе Менелај
над носом згоди у чело, и кости пукну Писандру,
те му кржаве очи у прашину пред ноге падну;
сави се он и падне. Менелај му на груди ногом
стане и оружје свуче и дичећ' се прозбори ово:
„Бродове данајских брзих коњика ви ћете ипак
оставит', Тројци дрски, у страшноме несити боју!

Човек се једном насити свег, и љубави и сна,
слатке се насити песме и лепе у колу игре;
свако се жели тога у души насладити више
него ли рата, ал' неће Тројанци се наситит' борбе!“

Нису ли овде речи поруте, део старинске формуле у опису погибије, скочиле ненадано у нов квалитет? Није ли се овде ушуњала у сурово разметање мисао готово филозофска, а свакако људска, човечна, рекли бисмо против рата и његових страха уперена? Не можемо да се не сетимо краја *Илијаде*: суровости Ахилејеве према убијеноме Хектору и његовог коначног попуштања под налетом нових осећања, у која се слива патња као свеопшта коб смртнога човека и претвара у мисао, готово филозофску.

Застати морамо, замислити се. Није ли у наведеним стиховима о Менелају и Писандру већ дато, у маломе, у најмањем обиму, оно што чини величину пева, *Илијаде* као целине? А све то у грађи наслеђеној, у обртим формуларним! Цео је ту животни оквир јунака, у распону од суровости мегданцијског потврђивања ратника-пљачкаша до мисли о вредностима живљења смештеним у уживања сасвим мирнодопска. Јамачно, све је ту, у маленој целини описа погибије јунака на бојном пољу. У таквим описима садржано је чак, много више но што смо до сада запазили. Средишњој, и основној тачки у описима црне погибије, стиховима о рањавању, месту и природи ране, паду смртно рањеног јунака, претходи у *Илијади* често један опречни низ стихова у којима се казује ко је јунак што гине, и одакле је, ко му је отац, ко мајка, ко жена. Формула очигледно, и то веома стара, древна.

У усменој народној песми, у народним предањима уопште, а посебно оним разгранатим, испреплетеним, у међузависност доведеним, родослов је| основни начин идентификовања ликова. Родослов је и начин одређивања географске и хронолошке припадности лика. Првобитна историја, дакле; она која нам открива своју старину и тиме што повести о пореклу јунака, племенских вођа и краљева, радо везује за божанства, као заштитнике или претке:

Лову вичног јунака Скамандрија, Стропију сина,
оштрим погоди копљем Менелај, Атреју синак,
утледног ловца, јер га Артемида научи сама
сваку гађати дивљач, што шума је храни у гори.
Ал' му стрељачица тада Артемида није помогла.

Тектону сина Ферекла Мерјон погуби јунак,
унука Хармонова, вештака за уметна дела разна
јер беше он веома драг Атени Палади;
и Алèксандру он једнакострани истеса лађе,
јаду почетке, јер Тројцима свима на несрећу беху
и њему самом, јер није познав'о суђење божје.

Предања о тројанским породицама преплићу се овде и повезују у легендарну историју Троје. Име Скамандрије, које носи тројански ратник (а било је то и друго име Хекторовог сина Астијанакса) упућује на реку Скамандар у равници под Тројом. Оно значи: штићеник Скамандра, речнога бога који, у *Илијади*, води борбу са бесним Ахилејем. Спретни, пак, уметник и бродоградитељ Ферекле обележен је као човек који је тројанском краљевићу Париду-Александру истесао лађе да крене у Спарту и отме Менелајеву жену, лепу Хелену, што је повод тројанском рату.

Порекло, рођење и детињство, богови заштитници и мирнодопске вештине јунака у оваквим стиховима стоје за цео њихов живот. Чест је и понеки анегдотски елеменат са нагласком на љубави, браку, рођењу детета:

Потом погуби сина Есијету, Дивову негу,
Алкатаја јунака, што зет је био Анхису,
он најстарију кћер му Хиподамију узео за љубу,
коју од срца отац и госпођа вољаше мајка
у кући, јер је лепотом превазишла врснице своје,
делима својим и срцем, и стога је узео за жену
најбољи витез штоно у широкој живљаше Троји.
Дресу и Офелтију тада Еуријал, оружје свуче
па за Есепом крене и Педасом што их најада
нимфа Абарбареја беспрекорном Буколиону
роди, а тај син Лаомедонту поносном беше,
првородњени, а тајно мати га роди.
Пасући овце у гори он нимфи обљуби лице,
она задетињи и два близанца на свет донесе.
Тада обојици снагу и беле разглоби уде син
Мекистејев те им с рамена оружје свуче.

И у првом и у другом примеру јављају се мотиви типични за бајку; да најбољи витез узима за жену најлепшу кнегињицу везано је у бајкама за савлађивање разних препрека које делимично смишља и сам отац девојчин. (Тип такве бајке био је познат Грцима из прича о Пелопу, који је својом крилатом запрегом освојио другу Хиподамију, кћер краља Еномаја.) Из бајке и обрасца јуначког живота је мотив – рекли смо то већ – да водена вила роди јунаке близанце смртноме човеку.

Намеће нам се, изнова, паралела између мотива сажето казаног у генеалогској идентификацији која претходи погибији јунака и мотива важног не само у предању о главном јунаку *Илијаде*, Ахилеју, него и за цео круг предања о тројанском рату. Пророчанство је, наиме, претсказало да ће син морске богиње Тетиде бити моћнији од свога оца. Стога богови неба и мора, браћа Зевс и Посидон, препусте Тетиду смртноме Пелеју. Овај је уграби из вилинског кола, једне месечне ноћи, и савлада је. Онда се слави њихово венчање, у присуству свих олимписких богова сем Ериде, богиње свађе. Ова, увређена, баци на трпезу јабуку. На јабуци је писало: „Најлепшој!“ И та је јабука, по предању, била разлог за избијање тројанског рата. Лепи тројански краљевић Парид, као пастир на гори Иди, пресуди да јабуку добије Афродита, богиња љубави, а не Атина или Хера. Афродита га награди помогавши му да из Спарте отме Менелајеву жену, лепу Хелену.

Уверили смо се опет како у кратким, формуларним описима погибије јунака, што их тако често срећемо у *Илијади*, има грађе, мотива из старе јуначке песме. Јер, пред нама су варијанте које се само тако могу разумети – без обзира на то што су једне сажете и сажето казане, а друге за цео спев важне. Међу ове друге спада, рекли смо, и мотив маловечности јунака. Ахилејева предодређеност за смрт која му је предсказана.

★

Сред биографских анегдота и генеалогских идентификација јунака чија ће смрт уследити јавља се, сажето, и овај мотив из бајке: синови одлазе у бој, под Троју, не обзирући се на пророчанство које казује да ће у рату изгубити главу:

Потом ухвате кола и два јунака племића,
синове Метропа, родом из Перкоте, који је од свих
најбоље умео гатат', и увек је синове своје
од војскогубног одвраћ'о рата, али га они
не хтедоше слушат', те црне их Кере одвуку.
Њима копљаник славни Диомед, Тидејев синак,
Одузме живот и снагу и сјајно им оружје свуче.

Овакви сажето назначени мотиви, значајни за *Илијаду* као уметничку целину, јављају се и у низовима, згрудани око једне или две смрти, у опису

погибије: када у XIII певању Мерион смртно рани Харпалиона, сина пафлагонског краља Пилемеа,

око њега се одмах јунаци пафлагонски слете
у кола метну га те га до Илија светог одвезу
жалосни. Отац је иш'о за њима ронећи сузе,
али замене није за палоба нашао сина.

Кратко, у непуна два стиха, затреперио је овде мотив о непроболној боли оца за сином. У *Илијади* има мало бораца који су се приближили преклону живота. (Хомерови јунаци и немају године баш сасвим онако као ликови реалистичких романа. Оне су одређене сликом у предању и прилично непрецизном хронологијом јуначких нараштаја.) Међутим, постоје типови и ситуације, односно мотиви, као на пример, мотив оца који тужи за сином. Изграђен је и високо осмишљен у односу Пријама и Хектора, наговештен као схема у односу Пелеја и Ахилеја. Спојена оба та мотива кључно одређују радњу и хуману поруку завршног певања *Илијаде* и спева у целини.

За краљевићем Харпалионом жали и Парид. Али се и срди:
За убијеним борцем у души се расрди Парид,
јер му у народу пафлагонском пријатељ бејаше главни,
и у гњеву због њега он медну изметне стрелу.

Борац је силно разгневлён због смрти пријатеља, саборца, и срља у бој. Није ли то опет, у маломе, у зрну, мотив Ахилејева бола и гнева због Патроклове смрти? А онда следе стихови како Паридова стрела, одапета у бесу због Харпалионо|ве смрти, погађа жртву предодређену да умре под Тројом:

Беше неки Еухенор, син Полијида гатара,
богат и ваљан, а своју у Коринту им'о је кућу;
лађом је стиг'о мада за своју знађаше судбу,
јер му је честити старац Полијид говорио често
да ће од болести страшне у своме умрети дому,
или ће га Тројанци код ахејских убити лађа.
Стога се клонио он и тешке ахејске казне
и још болести љуте, да не би га болела душа.
Њега погоди Парид под чељуст и ухо,
и брзо душа из њега излети, и мрска га покрије тама.

Овде смо опет сасвим близу једном од основних мотива приче о *Ахилеју*. То је предсказање о погибији под Тројом и избор између две судбине: једне која јунака чека код куће, друге на бојишту. И јунак одабира другу. Али Еухенору је избор лакши но Ахилеју, јер, Еухенор бира само између споре и болне смрти у дому и јуначке погибије у рату, а Ахил између срећне дуговечности крај огњишта и јуначке славе.

Мотиви из старих хеленских предања, из грађе што ју је Хомер наследио од старије јуначке песме, налазе се тако у прегрштима у описима борбе и погибије разних јунака, тројанских и ахејских. Мотиви су често исти на обе стране. То нам открива да и мотиви који су пресудни не само за развој предања о Ахилеју већ и за структуру *Илијаде* коју познајемо имају основу у предању усмене књижевности. Та подударност мотива намеће нам у исто време и основно питање сваке интерпретације *Илијаде*: питање о њеном јединству и њеном песнику, ономе што је он, из себе, додао предању.

*

Пева Хомер о добу кога више нема до у сећању, а то ће рећи: у предању и јуначкој песми. Приповедање *Илијаде* цело је у далекој прошлости, клони се анахронизама, у ставу је објективно. Песник и његови слушаоци остају изван приче. Песник се у песми тек сасвим ретко огласи лично, изричући судове или указујући на подударности у појавама. Чини то најчешће кроз поредбе; но израз је и у поредбама подједнако објективан. Отуда хомерске поредбе дођу као неке уоквирене слике, али и као прозори и продори у свет другачији од оног минулог, херојско-мегданцијског, из доста давног времена.

Гледамо кроз многа хомерска поређења и у свет обичних људи: на бриге и послове нехеројске, скромне, па и ситне. Тежак ради њиву; пастир јаваља овце низ долове; мати се надвија над уплакано дете; дечарци хитају каменице и тољагама гоне тврдоглаво магаре из повртњака. У оваквим поредбама новији погледи песникових времена не оглашавају се громко, намељиво или сасвим неусаглашено са старом херојском тематиком пева. У њима куца смирена жила елементарно људскога, брига и напор вековити да се опстане, обезбеди породица и мала, скучена заједница. Одморе нас та поређења сред описа бојева. А онда нас и препадну распоном и разапетошћу између спокојне свакидашњице и преке суровости рата; нарочито када су чудесно дотегнута до поруге, готово карикатуре.

Патрокле каменом згоди храброг Кебриона, смрска му чеоне кости, избије очи, те се овај закопрца и, за очима што су се на тле просуле, падне са борних кола – „подобан ронцу, а душа остави кости“. Ова кратка поредба није довољна песнику *Илијаде*. Патрокле још ружи убијеног непријатеља речима:

Јунак је заиста хитар, колико се преврће лако!
Кад би залутао некуд у сињем рибовитом мору,
многу би чељад нахранио остриге тражећ'
скачући из лађе брзе, и ако је пучина бурна
када он с кола уме да по пољу лако се ваља.
И међу Тројцима, дакле, ронаца доиста има!

Сећамо се онога што знамо о грађи песме и њеној целини, размаку између херојско-мегданцијских времена легендарних јунака што их *Илијада* описује и аристократско-градских прилика које владају у време када пева песник *Илијаде*, па се питамо: где је извор оваквим поређењима и да ли је сâм песник *Илијаде* изграђујући поредбу са рониоцем ставио тако сурову поругу у уста Патроклу? Одговора, оног коначног, нема. Старије јуначке песме Хелена су нам изгубљене. Али морамо разматрати оваква питања да бисмо боље сагледали особености уметничког израза у *Илијади*.

Поредба са рониоцем је узета из мирнодопског живота. Сећамо се и технике усменог песничког живота. Она уноси поредбе у казивање песме не уграђујући их доследно у контекст. Јер, певач поредбу најчешће зна из наслеђа, укључује је у певање као украс или одмор, и не мисли, сходно томе, да ли поредба у свему пристаје ономе што треба сликом да учини јаснијим. Отуда кратка поредба Кебрионова самртног копрцања и суновратног пада са скоком рониоца као да потпуно одговара законитостима усменог стваралаштва. Једна једина црта, чудни „скок“ смртно погођеног, хицем камена подухваћеног ратника, поредбом је осветљена. Дакле, покрет, физичка појавност изнета нам је поредбом пред очи.

Међутим, то што је упоређење са рониоцем у *Илијади* добило нову вредност, што је тако добро уклопљено у приказ победникове поруге, што Кебрионов пад исликава опширно осмишљујући додатно цео prizor – то делује, на другој страни, као песнички поступак који гледа да исцрпи могућности што му их је наслеђена грађа пружала. Помишљамо на песника *Илијаде*, у коме видимо снажну уметничку личност која је грађу *Илијаде* организовала и подредила мотиву Ахилејева гнева.

Но одмах нас мисао вуче и другим путем. Песник *Илијаде* је онај песник који је, по свој прилици, стару повест о Ахилејевој освети над Хектором осмислио хуманим садржајем. Онај песник, јамачно, који је и самог Патрокла приказао као саосећајног младића за којим ће Ахилејева робињица Брисејида од срца плакати. А поредба са рониоцем, стављена у Патроклова уста, дограђена је тако у поругу да, рекли бисмо, више одговара сировости и суровости каква је, нагађамо, била својствена јунацима из старијег, претхомерског песничког живота.

Питање као да није решиво. Појединости *Илијаде* подложне су често двојакој интерпретацији.

*

Питање о јединству *Илијаде* и оригиналности песника *Илијаде* поставља се, у светлу историјата мотива из усмене књижевности, пре свега као питање о старијој улози мотива гнева у јуначкој песми о Ахилеју. Да ли је Хомер, односно песник *Илијаде*, први организовао уметничку целину сво-

га| дела на средишњем мотиву јунаковог гнева, и то гнева који произлази из повређеног јуначког поноса – а правац и природу мења кад гине друг, саборац, пријатељ?

Наш избор доноси из деветог певања *Илијаде* велики део говора којим Феник, Ахилејев учитељ покушава да одврати Ахилеја од гнева према Агамемнону. Позива се Феник, при томе, на примере, на приче из давнина. Чуо је, вели,

... и за славу јунака из старих времена, када је
којега од њих савладала жестока срдња,
ал' су се дарима они и речима стишати могли.

Рекли бисмо, на основи ових стихова, да је и пре *Илијаде* било прича, да је било јуначких песама у којима се неки велики јунак наљутио – па и одљутио. Или је ово што наведени стихови казују измислио песник *Илијаде*, да би учинио уверљивијом Феникову беседу? Тешко је у то поверовати кад је готово у сваком стиху *Илијаде* садржано нешто из старог народног песништва и његових безброј пута поновљених мотива. Но још је теже наћи тачно објашњење за то како је настала прича о гневу јунака Мелеагра, коју, као стари „пример срдње“, приповеда Хомеров Феник.

Приликом неке жетвене свечаности, Енеја, владар Калидона, заборавио је да принесе жртву Артемиди, богињи лова и шумског звериња. Богиња зато пусти у калидонску равницу страшнога вепра да све опустоши. Енеја сазове најбоље јунаке из разних грчких крајева. Многи ловци гину, док најзад Енејин син, краљевић Мелеагар, не убије вепра. Но Артемида не мирује. Она изазове свађу између Калидоњана и суседних Курета око вепрове главе и коже. Започиње рат. У борбама се одликује Мелеагар; док је он у боју, Курети одступају и повлаче се у зидине свога града. Али, Мелеагар се онда повуче из боја, гневан на своју мајку Алтају. Он је, наиме, у свађи око вепра, убио њеног брата, свога ујака. Мајка прокуне сина и, на коленима, дозива богиње освете, Ериније. Пошто се Мелеагар, гневан, повукао из битке, Курети напредују. Сада они држе у опсади Калидон. Главари и свештеници Калидона моле Мелеагра да се одљути. Преклињу га отац, сестре, па и мајка – све узаман. Он остаје затворен у својој кући. Тек кад непријатељи већ| почну надирати на градске куле и њихове стреле падају по Мелеагровој одаји, умилостиви га молбама његова жена. Мелеагар полази у битку и спасава град, али поклоне које су му Калидоњани обећали не прима.

Хомеров Феник ту нагло прекида причу. Он гради паралелу, веома блиску Ахилејевој срдби. Но да би Ахилеја убедио да се одљути, да поново ступи у бој, прећуткује завршетак приче: Алтајина клетва је сустигла Мелеагра; он је погинуо – и стога није примио обећаних дарова. Знали су ово слушаоци *Илијаде*; као што су знали да ће и Ахилеј погинути.

*

Каква питања намеће прича о Мелеагру испитивачу *Илијаде*? Можемо рећи и песма о Мелеагру. Јер, јуначка песма је, чини се, више него приповетка, чувала и изграђивала хеленска предања.

Мелеагрову причу, песму, можемо осмотрити са два становишта: у оквиру предања, као део народног блага; и у оквиру *Илијаде*, као структурални елемент овог јединственог књижевног остварења. Питање о природи и месту приче о Мелеагру у старогрчком фолклору, у традиционалној усменој књижевности претхомерској, тешко да можемо сасвим расветлити. Познајемо, ипак, и другу, типолошки свакако старију варијанту приче.

Ова старија варијанта гласи: Алтаја роди Енеји Мелеагра. Када се наврши седам дана од рођења детета, дођу суђаје. Одреди да ће дете умрети када догори цепаница што тиња на огњишту. Алтаја све чује, повуче цепаницу са огњишта, угаси је, склони у шкрињу. Мелеагар израсте у лепог јунака. Но када у свађи око коже калидонског вепра Мелеагар убије ујакe, Алтаја се разгневи, извуче цепаницу и стави је у ватру. Цепаница догори и Мелеагар умире.

Рекли смо да је ово свакако старија варијанта приче од оне у *Илијади*? Одакле то знамо? Па у њој главну улогу има мађија. Живот који се налази изван јунака, у неком предмету, животињи, склоњен на нарочито, скровито место, древни је мађијски мотив. Познат нам је из веровања и приповедне књижевности разних народа. Из бајке, пре свега. И наше бајке причају о змају, о Баш-Челику, чија се „снага“ налази негде далеко, у глави другог змаја, затворена у неку животињу, у вука, на пример. А када вука убију, искочи из вука лисица, из лисице зец, из зеца излети соко, из сокола голуб или врабац. Па тек када се и ова најмања птица убије, умире и несавладиви змај, страшни Баш-Челик.

Посматрана са становишта целине *Илијаде*, Феникова прича о Мелеагру ставља нас стога пред следеће питање: ко је у причу унео мотив гнева јунака Мелеагра, срдње која га наводи да одустане од боја и тиме донесе тешка страдања своме народу? Јер, у старијој варијанти нема мотива јунаковог погубног гнева, као ни опсаде града, посланства јунаку да се одљути, обећаних дарова.

Пред овим питањем стојимо – ваља признати – неодлучно. Могуће је да је песник *Илијаде* познавао неку јуначку песму о Мелеагру у којој је стари мађијски мотив „спољашње душе“ већ био замењен клетвом мајке и допуњен зловољом сина. (То је пут рационализације старих предања којим је грчко народно песништво кренуло, рекло би се, већ пре Хомера.) Могуће је и то да је песник *Илијаде* унео мотив клетве и јунакова гнева у причу о Мелеагру. За основну причу о лову на калидонског вепра тај гнев, очигледно, није битан. У Фениковој причи, пак, мотив гневнога јунака свеколико збивање приближује основној фабули *Илијаде*.

Овде нећемо даље испитивати ове две могућности објашњења, ни друге претпоставке о томе одакле песнику *Илијаде* главни мотив спева, Ахилејев гнев. Питања су то која воде у шуму грађе из народне књижевности и лавиринт проблематике око природе и порекла мотива у народном стваралаштву уопште. Једно је, ипак, значајно: Феникова прича о Мелеагровом гневу има улогу интеграционе приче у Хомеровој *Илијади*; она је битан елемент у њеној структури.

*

Шта је то интеграциона прича и каква је улога те приче у неком већем приповедном делу, спеву или роману? И шта подразумевамо када говоримо о епској интеграцији?

Интеграционом причом називамо причу коју приповеда неко лице дела тако да она оставља утисак сасвим независног уметка. Она се наоко ничим не везује за збивања и ликове дела у коме стоји и могли бисмо је сасвим лепо и посебно испричати, баш као и приче из *Хиљаду и једне ноћи*. Пажљивије осматрана интеграциона прича открива нам се, међутим, као нешто од таквих прича сасвим различно, по месту и улози у целини. Док се приче *Хиљаду и једне ноћи* само нижу, као зрна на бројаницама, а везује их нит оквирне приче о Шехерезади (она спасава живот настављајући тек започету причу из ноћи у ноћ), интеграциона прича стоји као некакав стожер у делу у које је уклопљена. Та уметнута прича приповеда, у другим приликама и ликовима, сажетије и општије у исто време, о главном јунаку или главном проблему дела у целини.

Каква је онда улога овакве приче? Прво, интеграциона прича има снажно обједињавајуће, композиционо дејство у склопу великог епског приповедања. Друго, мада стоји према целини као неки сажетак, као чворић према дугој нити, интеграциона прича ставља основну фабулу дела у шире оквире, у ред онога што се не дешава само једном лицу (јунаку Ахилеју, на пример) и само у његовом, уском свету већ и свакоме човеку уопште када се у сличним приликама нађе.

Прича о Мелеагру је интеграциона прича у *Илијади*. Моћно средство за структурисање целине и успостављање јединства на равни приповедања и равни смисла. Отуда нам може бити мало важно (када поуздана одговора већ нема) да ли је прича о Мелеагру садржавала мотив гнева и раније, у некој обради која је претходила *Илијади*, или га није садржавала. Ако је песник *Илијаде* и нашао своју причу о Мелеагровом гневу готову, у грађи старије народне поезије, он је ту и такву причу потпуно уградио у свој спев о Ахилејевом гневу. Као интеграциона прича, Феникова приповест о Мелеагровом гневу учвршћује јединство које у приповедање *Илијаде* уноси мотив о Ахи-

лејевом гневу и пружа нам јаку потврду да је *Илијаду* морао уобличити један песник, саставити један уметник који је гледао на целину дела.

Грађа из старијег јуначког песништва није у Хомеровој *Илијади* остала туђа, као укамарена. Јавља се, истина, у блоковима и низовима, и са неким неуглађеностима и недоследностима. И аналитичари су, дакле, донекле у праву. Али су много више у праву унитарци, јер гледају на онога који је учинио да та грађа не остане неживљена, да срасте у једно – на песника.

✱

Ипак не смемо ни обмањивати себе, ни заваравати друге. Сваки одговор на питање да ли је *Илијада* дело једног песника, или је пак настала састављањем, ширењем и прекрајањем старијих песама, постепено и на такав начин да је тешко говорити о једном аутору, биће одговор произишао из личног уверења, можда добро заснованог, али ипак уверења и убеђења, а не и коначног, сасвим поузданог сазнања. Наше је уверење да је један песник морао дати *Илијади* њено јединство. Стојимо, дакле, на становишту унитарца. Како бране супротно становиште аналитичари? Осврнућемо се на један од често потрзаних аргумената испитивача тога смера.

У нашем избору доносимо у целини шеснаесто певање *Илијаде*. То је Песма о Патроклу, која се завршава погибијом овога јунака. Започиње пак молбом Патрокловом да му Ахилеј допусти да помогне Ахејцима које су Тројанци тешко притисли. Али још пре него што Патрокле, сав уплакан, започне разговор, Ахилеј му се обраћа, пита га шта га је тако ојадило: да нема да саопшти неку лошу вест, да неку несрећу нису дојавили гласници из домовине; живи су још и Патроков и Ахилејев отац. Онда тек Ахилеј додаје:

Или наричеш ти за Аргејцима овде што гину
код лађа пространих да би за насиље платили своје?

Оно што се аналитичарима чини недопустиво и несхватљиво у овој сцени јесте – што Ахилеј и не пита Патрокла о ономе због чега га је раније сам отпослао. Размак између исприповеданих догађаја је, истина, у излагању *Илијаде* велик. Пет певања раније, у једанаестом, Ахилеј је из логора, седећи код својих лађа, гледао како Нестор одвози са| бојишта рањеног Махаона. Како није јасно видео ко је рањеник, Ахилеј је послао Патрокла Нестору да се о томе распита. Враћајући се, Патрокле се намери на рањеног Еурипила, кога води у његов шатор и остаје с њим да га пази. Ту смо Патрокла изгубили из вида. У певањима која следе Тројанци се све више примичу лађама. Тек у петнаестом певању поново је реч о Патроклу. Још увек је код Еурипила, у шатору. Тројанци су се пробили преко бедема ахејског табора и Патрокле сада жури Ахилеју.

Аналитичари налазе да је несхватљиво како Ахилеј може, одсутно и као да не зна шта се дешава, да пита Патрокла шта је разлог његових суза. Нарочито им је неприхватљиво што Ахилеј и не пита за рањеног Махаона. Казују стога да се ту *Илијада* просто разлама. У напуштању мотива о Махаону виде и доказ да почетни стихови XVI певања припадају некој старој *Паїроклији*, некој песми о Патроклу која би, у хронолошком следу догађаја под Тројом, претходила чак и збивањима описаним у првом певању *Илијаде*, сукобу Ахилеја и Агамемнона, дакле, *Гневу* и *Куїи*.

Унитарци – а са њима и ми – виде другачије почетак шеснаестог певања и занемаривање мотива о Махаону. Није реч само о великом размаку између једанаестог певања, где Патрокле одлази да извиди је ли рањеник Махаон, и почетка шеснаестог. Мотив о Махаону очигледно је у излагању *Илијаде* само споредан мотив, помоћан, могли бисмо рећи. Махаон није Ахилеју ни по чему важан. Само је повод да Ахилеј одашаље Патрокла и преко њега сазна колико су Ахејци у невољи и хоће ли ускоро пружити задовољење Ахилејевој повређеној части и преклињати га да им помогне. Да је ово стварно смисао Патрокловог одласка Нестору види се већ из првих речи које Ахилеј, у једанаестом певању, казује Патроклу:

Дивни Менетијев сине, ти љубимче мојега срца,
мислим, коленима приступиће мојим Ахејци
да ме моле, јер неподношљива гони их нужда.

Ове су нам речи сасвим разумљиве. У деветом певању Ахилеј је посланству које је дошло да га помири са Агамемноном рекао да ће се борити са Тројанцима само кад ови допру до његових лађа,| дакле када потпуно поразе Ахејце. Сада, на почетку шеснаестог певања, овај тренутак већ предстоји, а Махаон је сасвим неважан.

Аналитичарима, јамачно, смета колико напуштање мотива о Махаону толико и Ахилејево нагађање зашто Патрокле пролива сузе. Рачвају се овде путеви интерпретације. За аналитичарско-генетско тумачење, то Ахилејево нагађање, на почетку шеснаестог певања, пука је бесмислица и објашњиво је једино настанком *Илијаде* из разних старијих песама, поступком мање или више механичког припајања. У виђењу унитарца управо у тим стиховима лежи танана карактеристика јунака Ахилеја; дакако, назначена само, без песниковог коментара. Али, то је објективни поступак какав је епском песнику једино допуштен.

Осмотрим изблиза: шта говори у прилог другог схватања. Почетак шеснаестог певања приказује уплаканог Патрокла. Призор доста необичан. Над чиме се Патрокле расплакао? Над злом судбином својих саплеменика. А њихова је страдања изазвао Ахилеј, одустајањем од боја. Ахилеј се сада није над њима сажалио; чека да га на коленима замоле за помоћ. Стога се Патроклу и обраћа речима:

Шта си се, Патрокло, усплак'о к'о девојче лудо?

И гради се да не зна шта је узрок тим сузама. Биле би разумљиве, вели, само да је коме од њих двојице родитељ умро, тамо у домовини. Само са неверицом, и рекли бисмо са негодовањем додаје:

Или наричеш ти за Аргејцима овде што гину
код лађа пространих да би за насиље платили своје?

јер мисли на насиље које су њему учинили – када му је Агамемнон одузео Брисејиду.

Није ли, уистину, у распон од свега неколико стихова – између онога „што си се усплак'о к'о девојче лудо?“ и овог „да би за насиље платили своје“ – положена карактеристика Ахилејева, свеколика природа његова. Ишчитали смо је већ из многих стихова *Илијаде* и морала би нам бити позната. Споменимо само једно место. У деветом певању сазнали смо да је и сам отац Пелеј овако опомињао Ахилеја пред полазак у рат: нека се измиче злотворној завади; нека устеже срџбу свог поносно-пркосног срца. Повредива величина и прејкост без мере, основне су одреднице Ахилејеве природе.

Између херојско-мегданцијског погледа хомерских јунака и најмање пет столећа млађе Аристотелове филозофске етике лежи голем развој. Ту се не сме грешити и не могу се мешати појмови. Треба гледати колико на разлике толико и на сличности. Душевна величина још и код филозофа Аристотела стоји најближе амбицији; а човек који то душевно својство има, човек који стреми вишем, занима се највише за славу и почасти. Гледа, дакле, пре свега на успех или неуспех у јавном животу.

Таква окренутост почастима, то самопотврђивање величине сталним стицањем и притежавањем јавних признања у заједници, окосница је и херојских погледа Ахилејевих, главни покретач његових поступака. Само, код филозофа Аристотела читамо да ће човек који вишем тежи, коме је душевна величина својствена, уживати умерено у признањима што му припадају, неће држати до оних која му доделе неким безначајним поводом – а биће равнодушан и према непризнању у јавности, јер се оно њему и не може десити без огрешења о правду.

Свет јунака-мегданција и племенских вођа који слика *Илијада* није, природно, још открио оно што ће пет столећа доцније бити познато Аристотелу: независност вредности ваљаног човека од признања јавности. Отуда поносни пркос или пркосни понос Ахилејев, његова прекост и успламтели гнев пред непризнањем у већу ахејских вођа и војсци под Тројом. Отуда и непопустљива, тврда одлучност да се освети за јавну увреду.

На основи реченога чини се да смемо, супротно аналитичарима, закључити: речи Ахилејеве на почетку шеснаестог певања *Илијаде* могу се читати као фина карактеристика поносно-пркосног јунака. Зна Ахилеј зашто Патрокле плаче, а гради се да не зна; и предбацује Патроклу, увијено, што се ражалио над судбином Ахејаца. Јер они су је заслужили увредивши Ахилеја.

*

Илијада је морала имати свога песника. О томе сведоче не само основни мотив о Ахилејевом гневу,| на коме стоји фабула и композиција пева, или интеграциона прича о Мелеагру, уткана у Феников говор; овим моћним средствима обједињавања уметничког дела придружује се велики број појединости у начину излагања. Један, и никако незнатан део те „епске технике“ казивања песник *Илијаде* дугује, без сумње, старијој епској песни. Али он ту технику ставља одређено у службу посебних мотивских и композиционих одлика свога пева. Видимо ово јасно на местима где Хомер поједине сцене, епизоде, повезује стиховима који указују и уназад и унапред, припремају и поступно развијају или осмишљавају збивање у целини.

Обратимо пажњу на поступност и постојаност којом се, у *Илијади*, пажња читаоца усмерава На пророчанство о раној смрти на коју је Ахилеј, у складу са одредбама суђаја, осудио самога себе одабравши славну смрт под Тројом уместо дугог, али неславног живота у домовини. У првом певању, Ахилеј, кога је Агамемнон увредио, обраћа се мајци Тетиди:

Мајко, када си веће маловечним родила мене,
да ми је барем Диве Олимпљанин громовник вишњи
одао част!

Рекли бисмо у први мах да се мисли на кратковекост смртног човека насупрот бесмртности богова; али већ је то алузија на посебну, Ахилејеву кратковекост, на његову очекивану погибију. Низ оваквих алузија врхуни у певањима где се Ахилеј, после смрти Патроклове, спрема наново у бој и дели мегдан са Хектором. У осамнаестом певању Ахилеј сам казује да му смрт предстоји, а Тетида узвраћа:

Рано, сине мој, живот изгубићеш, како и кажеш,
јер после Хектора одмах и теби је суђен свршетак.

У деветнаестом певању, када полази у борбу, Ахилеју прориче смрт један од његових коња, Ксанто:

Сад ћемо још те спасти додуше, Ахилеју силни,
ал' ти се пропасти дан већ примак'о. Кривци ти нисмо
ми, но крив је и велики бог и јака судбина.

У двадесет и другом певању, најзад, када Ахилеј убија Хектора, а овај га моли да његово тело преда Тројанцима, гнев и кратковекост, два битна обељежја Ахилејева лика, згрудано стоје пред нама у последњим Хекторовим речима:

Добро те познајем по твом погледу, не очекивах
да ћу те наговорит', јер гвоздено срце у грудма
имаш, ал' пази да се због мене богови на те
оног не расрде дана кад Парид и Фебо Аполон
погубе тебе вична јунака код Скејских код врата!

Подједнако поступно открива читалац, односно слушалац *Илијаде* (у осмом, једанаестом и петнаестом певању), пуни смисао одлуке Зевсове да Ахилеју пружи задовољење за претрпљену увреду. То је одлука која одређује, на равни божанстава, целокупна збивања *Илијаде*, песме о Ахилејевом гневу. Но у првом певању исказао је ту одлуку Зевс само мигом, набирањем чела. Знаком тешким и страшним, истина, али и нејасна значења:

... и веђама намигну мрким од
тога господу богу амбросијска проспе се коса
с бесмртне главе, те сав се потресе велики Олимп.

Оваква смишљена техника повезивања, обједињавања изузетно обимног и сложеног пева, тешко да се може помирити са схватањем аналитичара. Не могу је, рекло би се, довољно објаснити ни новија сазнања стечена упоредним изучавањем технике усменог народног песништва. Покретано је стога, у новије време, и питање да ли је уопште могуће видети у *Илијади* производ чисто усменог стваралаштва, како се то обично чини. Није ли песнику *Илијаде*, ма колико да је он на усмено песништво ослоњен и из тога песништва поникао, ипак потпору за стварање великог епа пружила и писменост? И овде питања остају, а предложена решења су доста лична. Датум настанка *Илијаде* и грчког алфабета наблизу су и подједнако су мало прецизни; отуда се предност може дати и једноме и другоме. Ако се, чак, и претпостави да је *Илијада* настала у времену када се алфавет почео шире употребљавати, није лако рећи и то колико је писмености требало да стаса и за широку примену у књижевности. Сама пак *Илијада* о писмености не говори, сем једном можда, у једва разумљивој алузији. Иначе, хомерски су људи неписмени.

Нама је важно једно: *Илијада*, настала у заранке дуге традиције усмене јуначке песме, значи и нешто ново у односу на ову: по обиму, композицији, уметничким квалитетима. Аналитичарски приступ открива у тексту *Илијаде* многе трагове старога, много блага из усменог песништва старих Хелена. Унитаристичко гледање тежи да открије јединство уметничког дела и великог песника пева.

✱

Уверили смо се: Хомеров свет богат је мотивима наслеђеним из народних предања ствараних кроз дуге векове. То предање улази у *Илијаду* и у старијем, првобитнијем облику, и лако преиначено, прилагођено Хомеровим уметничким циљевима и целини његовог пева.

Двојан је и Хомеров однос према староме миту, дакле према причама о боговима који светом владају и људима дарују више зла него добро. Већ су антички критичари казивали да Хомер олимпске богове приказује као

људе, са многим страстима и манама; и да је, заправо, богове учинио људима, а смртне јунаке боговима. У *Илијади* је, уистину, и свет богова и свет људи још сложенији и слојевитији.

На Олимпу, њиховом станишту, богови доиста живе као некаква фри-волна аристократија. Заокупљени су не само великом политиком већ и ситним, дворским интригама у којима и љубавна игра може бити оружје (видно је то у сцени где Хера обмањује Зевса). Но већ од првих редова пева ова слика самовољних и хировитих божанских аристократа осенчена је представом о највишој вољи врховног бога Зевса, о судбинском пред-одређењу коме су подложни и сами богови. А онда Хомер описује и страх и страхопоштовање људи према боговима, који су и владари света и големе природне силе. У исто време, опет, Хомерови див-јунаци знају да се забора-ве, да оружјем насрну и на саме богове, кад бој узаври.

Богови, наклоношћу или чак сродством блиски неком јунаку, племену, граду, одређују ћудљиво токове збивања у *Илијади*. Аполон изазива свађу између Агамемнона и Ахилеја. Тетида намоли Зевса да освети Ахилеја. У бојевима Афродита штити сина Енеју, Аполон је пријатељ тројанских бора-ца, Хера и Хефест су на страни Ахејаца. Па ипак, сва| зла која је изнедрила свађа између Агамемнона и Ахилеја обележена су, већ у првим стиховима пева, као „вршење воље Зевсове“. Осетно је, дакле, и овде садејство старијих и новијих, или просто не сасвим сагласних представа о улози богова у животу људи.

Речено садејство старијих и новијих ваља стално држати на уму. Јер, Ахилејева срџба није у модерном смислу психолошки чинилац; она је и некаква од богова послата сила што зло носи, не само заслепљеноме Ахилеју већ и целоме ахејском табору. Она је трагична заслепљеност. Заслепљеност, пак, то је удео и удес смртнога човека.

Свет старога грчкога предања, свет је реалистичан и песимистичан. На његовим границама стоји, за човека, мрак напречац, смрт зимогрозна; као и у схематизованим описима погибија хомерских јунака. Образац јуначког живота, велик у подвигу, постојан у храбрости, заоквирен је загушним појасом смрти.

Истина, смрт у народном веровању старих Хелена није пуни крај, јер има и сени. После човекове смрти, сен његова борави у крају којим влада господар доњег света. Али, како Ахилеј казује, пошто је у сну видео мртвог Патрокла:

Авај, и у двору Аидову некакве душе
има, и сенке има, ал' никаква нема живота!

Стоји и у првим стиховима *Илијаде* да је Ахилејев гнев „душе многих јунака“ послао у дворе Хада (Аида), „а њих саме“ учинио да буду „пљачка за псине и гозба за птице“. Јунаци сами, право човеково ја – то је, дакле, нешто за тело везано, за живот под овим сунцем.

Видно је да старо хеленско веровање, хомерско веровање у посмртну судбину човека, има један корен у сневању и сновиђењу. Остаје, верује хомерски човек, сен од умрлих људи. Јер, видимо је у сну. Али живота у њој нема, јер сен је то недодирна. У сну нам узалуд пружа руке; или бисмо да је обужмимо, а она нам измиче, нестаје. Старо хеленско веровање овде је, у бити, реалистички усмерено. Живети значи радовати се и страдавати (ово друго више) под сунцем земаљским. Од сунца се опростити значи – умрети.

Не могу да се овде не сетим једне анегдоте што су| ми је причале колеге, археолози. При археолошким ископавањима отварају се и гробови. Човек из народа то не воли. Не ваља се. Има ту и празновернога страха и религиозних утицаја. Отварали, дакле, археолози, у забаченом крају, где народ од тога зазире, гроб. А кад археолози гроб отварају, чине то опрезно, костур откривају нежно – да би га угледали како је био сахрањен, са даровима који су му приложени. Из научних разлога, дакле, не из осећајности или обзира. Лежи тако костур, као што је мртав човек положен био, а огрејало сунце. Ето и снаше путем, из села. Снага је у њој и здравље. Пред отвореним гробом застане, загледа се, костуру каже: „Благо теби што те је сунце још једном огрејало!“ И мисао јој здрава, животна, оностранна.

Таква је, ето, била и древна хеленска мисао о смрти. А искочила је та мисао, салила се трајно у песми. Ишчитавамо је, као непосредни доживљај, из небројених описа умирања и погибија. Ишчитавамо је из завршног певања *Илијаде* где се Ахилеј, у њеноме светлу, на нов и необичан начин озари.

*

Илијада је песма о Ахилејевом гневу. Али песма о смрти и љубави. На крају гнев налази свој умир, смисаоно дубок, човечан. Смрт и љубав стају раме уз раме.

Ахилејев гнев на Агамемнона изазвао је смрт небројених Ахејаца. Смрт најбољег Ахилејевог пријатеља, Патрокла. Смрт највећег душманина Хектора, витеза племенита држања. Није ова смрт тек Ахилејева победа на витешком мегдану. Чин је то омразе и одмазде. Чин неумерена гнева који се ни смрћу непријатеља не задовољава. Свети се Ахилеј и мртвоме Хектору, злоставља његово тело, не даје да га Тројанци сахране.

Да се *Илијада* завршава дивљачким сакаћењем Хекторова леша, све Хомерово мајсторство у сликању ликова и ратничког живота не би доста-ло да спеву сачува славу међу потомством. Био би то спев о суровом, необузданом, на крају и нечовечном див-јунаку – по духу онакав спев каква је, слутимо, могла бити нека стара песма о страшном| Ахилеју. Но ако је, пре *Илијаде*, такве песме уопште било међу јуначким народним песмама Хелена, Хомер јој дугује једино грађу за свој спев. *Илијади* је он дао дух и смисао, из себе и свога времена.

Илијада доспева до свога правога врхунца када Ахилеј одустаје од освете над мртвим телом мрскога непријатеља и даје га на откупе оцу, староме Пријаму, краљу Троје; када суспрегне и затоми бес, у једноме сагледа и своју и Хекторову судбину, свој бол за Патроклом и бол Тројанаца за Хектором; када, најзад, у седоме Пријаму и његовој тузи над мртвим сином види и свог седега оца растуженог над смрћу која ће и њега, Ахилеја, ускоро сустићи. Заплаче ту Ахилеј. Зачудан призор. Али жив, човечански и веран лику.

Није се у овом плачу јунак велика духа самозаборадио. Знају хомерски јунаци, и они највећи, да пуне сузу, и од јада и од жада. Не живе хомерски јунаци у високој стилизацији, срца вазда стегнута, пажње напрегнуте да од себе не одступе. Има у тим јунацима сила живота. А има у њима нешто и од деце, од младости човечанства, од разбујалости природе.

Римски песник Вергилије узео је лик Тројанца Енеје из *Илијаде* и испевао *Енеиду*. Али Вергилијев Енеја, који стрпљиво, самопрегорно и готово безлично врши своје судбинско предодређење – задатак оснивања римске државе, не може да стане уз раме Ахилеју и Хектору. Енеја је од другог градива. Више је од идеја и ради њих, док су Ахилеј и Хектор из живота и зарад живота. И док нам Вергилијева *Енеида* окреће око право на политику, *Илијада* нас суочава са нечовештвом и човештвом, смрћу и љубављу.

Епска опширност казивања и гомилање грађе наслеђене из старијих песама може гдекад да нас наведе да заборавимо на оно пресудније: на љубав. Прво је то љубав телесна, путена – према робињици Брисејиди. На ову љубав ставио је мало акцента Хомер. Није то било у духу херојског песништва. Али управо тако ненаглашена, та љубав пружила је песнику могућност градације. Јер за њом долази друга љубав, већа и вреднија – пријатељска, она коју Ахилеј осећа према саборцу и другу Патроклу.]

Ова љубав преводи Ахилејев гнев, по Патрокловој смрти, у ступањ активан и страшно разоран. А напослетку, у завршном певању *Илијаде*, јавља се и трећа љубав, отвара се, готово напречац, свет нових осећања – за старца родитеља и злехуду судбину краткокеог човека уопште. Она чини круну пева, доноси умир и утиху.

То су три љубави које чине најпотпуније унутарњу структуру *Илијаде*. Прве две, себичне доста, крећу злосрећне сукобе, доносе смрт и воде у смрт. У трећој стају раме уз раме смрт и љубав. У *Илијади* – неко је лепо рекао – огледа се један од тренутака када човек широко отвара очи да осмотри своју коначност. Стога је и последњи стих *Илијаде*:

Тако су они погребли коњомору Хектора борца.

ОДИСЕЈ И ЊЕГОВА ОДИСЕЈА

I

Одисеј и његово путовање не припадају само једном књижевном делу, *Одисеји*, спеву који је, као и *Илијада*, настао вероватно око године 700. старе ере и који нам, опет као *Илијада*, поставља више питања него што их данас са сигурношћу можемо решити. Додирнућемо само нека од тих питања, а више ћемо гледати на целину, и то не само на ону затворену и коначну целину хомерске *Одисеје* коју као стање, као једнократну манифестацију мита о Одисеју можемо снимити и описати, већ и на ону сложену и отворену целину одисејског мита која је настала и траје пре свега захваљујући хомерској *Одисеји*, али је много обухватнија јер је граде и још увек дограђују разни видови у којима се Одисеј и његово путовање јављају у европској књижевности. Овај начин посматрања можда ће нам омогућити да бар овлаш сагледамо тај хеленски мит у његовом историјском развоју и да уочимо да његове могућности и снаге нису исцрпљене, да до тога неће доћи све док не настане такав прекид у предању који ће нас непремостивим јазом одвојити од наших европских коренова и тла из кога је поникао хеленски мит.

Стварно, мит, та чудесна творевина људског духа, може да превлада и премости чак и такве поноре између различитих цивилизација, да у новој цивилизацији нађе нов израз и понесе ново значење, не губећи своје најосновније црте, оне које га одређују као приповест. Кажем као приповест, јер мит то је пре свега прича, ма како многобројне и ма колико учене биле дефиниције које, без коначног успеха, покушавају да обухвате и искажу његову природу.

Разуме се, ту су и ликови мита. Само они нису увек исти у истој митској причи. Чак и средишњи лик једне митске приче није увек обавезно исти, иако су његови разни представници често сродни по томе што их повезује једна заједничка црта. И тако, током ширења и развоја мита, митска прича и њен уобичајени средишњи лик, божанство или херој, стичу једно у односу на друго већи или мањи степен самосталности. Стога можемо говорити о двама врстама мита од којих прву називамо митом ситуације а другу митом хероја. У прву врсту убрајамо оне митове чијих се јунака увек сећамо у вези са ситуацијом у коју их ставља митско предање и приповедање, дакле митове чији херој за нас као да нема праве егзистенције независно од једне одређене ситуације. Такав митски лик је Антигона. У

Софокловој истоименој трагедији он се најпотпуније остварује у конфликтној ситуацији која настаје из раскорака између личних обавеза и државничких резона и рељефно се истиче ступајући пред нас из мрака судбинске коби која се надвила над породицу Лабдакида. Међутим, сам лик Антигоне није постао носилац значења свога мита, није био себи довољан да то значење у нама евоцира. Другачије је са митовима хероја. Када кажемо Прометеј, мислимо на побуну, протест, револт, и нису нам толико на уму појединости митске ситуације или приповести. Као да сам Прометејев лик носи своју симболику, ма колико многозначна та симболика била. Тако је и када кажемо Орфеј или Одисеј. Посматрани из наше перспективе и из перспективе европског предања и то су митови хероја.

Из разлике између митова ситуације и митова хероја произлази последица која делимице објашњава веће богатство значења које у европској књижевности имају ликови из митова другог типа. Већа самосталност лика у односу на фабулу и нарацију у миту хероја за доцније уметнике значи и веће могућности за нова тумачења лика. Ова бројна и често репрезентативно уобличена тумачења чине опет да је за нас значење лика из неког мита хероја одређено већим бројем уметничких дела из различитих епоха.

Другим речима, вредност и значење мита о Одисеју нису за нас одређени само античким делом у коме је тај мит први пут репрезентативно уобличен него и његовим готово непрестаним присуством у европској уметности током два и по хиљадугодишта. И није овде реч само о томе да треба да раздвојимо Одисеја хомерске *Одисеје* од оних ликова тога јунака које познајемо из Дантеа или Пасколија, Казанцакиса или Џојса, у чијем се роману Одисеј преоденуо у малог човека са улица Даблина. Опис тих различитих појава Одисејевог мита требало би да подстакне на питање у чему је за нас вредност једног таквог мита, одакле то да је стално присутан и актуалан у култури Европе и не само Европе.

Пошто су већ у античко доба хеленски митови у уметничкој књижевности примили нека хумана значења која им, међутим, нису морала бити у истој мери својствена на њиховом првом, фолклорном ступњу, ми данас у хеленској митологији налазимо вредне изразе неких општих и основних људских ситуација као што је туга родитеља који изгуби сина или она када жена постојано чека мужа морепловца или ратника од кога годинама нема гласа. Несумњиво, јасни и једноставни обриси који су таквим ситуацијама својствени у митској причи и старијој хеленској књижевности заснованој на митологији квалитет је који подстиче уметнике и мислиоце да се стално враћају хеленском миту. Међутим, за нас вредност мита није само у овоме, него исто тако и више у томе колико могућности он пружа да се његове унутрашње границе размакну, да се у игри и сукобу различитих и противречних значења те границе прекораче. Само је тако мит жив израз и носилац нових вредности које су у исто време и уметничке и људске. Ово двоје ипак остаје једно, и поред| силног маха који је у уметности нашег сто-

лећа узело експериментисање прихваћено као позитиван квалитет по себи и независно од неке своје одређеније сврхе или циља.

II

Између *Илијаде* и *Одисеје*, епова који су у античко доба махом приписивани једном песнику, Хомеру, постоје знатне разлике и поред свих сличности у изразу и стилизацији. Тематски *Одисеја* се надовезује на *Илијаду*, тачније на догађаје из тројанског круга прича који следе за онима испричаним у *Илијади*. Пошто је Троја била разорена, ахајски су јунаци кренули кућама, али се са многима од тих повратника још дуго поигравала ћуд богова и стихија – што је за архајско осећање било готово исто – па су бацани бурама доспевали до далеких обала и чудних народа. Такав повратак, *postos*, описан је и у *Одисеји*, у чијој структури можемо разликовати два основна слоја. Један је ограничен и затворен, јер је његова фабула јединствена и тежи остварењу одређеног циља, па су заокруженост и јединство целе *Одисеје* засновани највише на њему. Мислим на приповест пореклом из народне новелистике, на причу о човеку који се дуго задржи на путу и, када се напокон докопа домовине, види да су га прогласили мртвим и да његову жену или драгу облећу нови просци. У неким од фолклорних приповедака и песама овога типа описује се како повратник непознат стиже на само венчање своје жене. Тако у кијевској билини *Добриња и Аљоша* јунак, Добриња Никитич, долази кући после дугогодишњег одсуствовања и непознат учествује у гозби на женином венчању. Жена га препознаје тек по прстену који је спустио у пехар што кружи око стола приликом здравице, па нови младожења, Аљоша Попович, бежи са свадбе. У другим варијантама овог типа чујемо да повратник у борби и крвопролићу васпоставља своја права супруга и домаћина-господара. Ово је завршетак који налазимо и у *Одисеји*.

Други је слој *Одисеје* по своме склопу отворен и дозвољава неограничено низање и гомилање авантуристичких приповедака. Чине га приче и бајке из живота помораца као што су и оне чија је средишња личност Синдбад морепловац. Овај отворени облик низања различитих приповести учинио је *Одисеју*, а вероватно већ и старији Одисејев мит, не само разноликом и занимљивом у фабули већ је у том слоју песник *Одисеје* највише остварио и обим који захтева велики еп. Затворена тема новеле о повратнику тешко да би се у епу сама могла развити до тих размера.

Дакле, посматрана аналитички, са становишта мотива познатих у народним књижевностима, прича о Одисејевом лутању и повратку у домовину настала је идентификовањем јунака из новеле о путнику-повратнику са јунаком фантастичних и авантуристичких прича о доживљајима морепловаца, и везивањем тога лика за круг легенди и митова о протоисторијском походу Хелена на Троју.

Овакав настанак теме и спева о Одисеју објашњава и неке особености *Одисеје* и њеног главног јунака, и то независно од нерешеног питања у каквом су хронолошком односу *Илијада* и *Одисеја* и да ли је оба спева саставио исти песник. Ипак овде треба нагласити да композиција *Одисеје* не заостаје тако за композицијом *Илијаде* – а то су тврдили неки критичари – да бисмо на основу самог тог мерила морали да говоримо о два различита аутора или чак да је *Одисеја* настала некаквим механичким спајањем краћих песама. Стварно, нема поузданог доказа за тврђење да су прва четири певања *Одисеје*, у којима је главно лице Одисејев син Телемах, па су стога названа и *Телемахијом*, тек накнадно била додата неком првобитном и оригиналном спеву о Одисеју. Да пред нама лежи неки модерни роман, ми заиста не бисмо имали озбиљнијих замерки на композицију која нашу пажњу постепено, описом догађаја на Итаци где син и жена узалуд чекају на Одисејев повратак, усредсређује на судбину средишњег лика јунака-повратника. Уосталом, композициони принцип *in medias res*, начело увођења у средиште радње, остварено је у *Одисеји* и *Телемахијом*. Не само да нам Одисеј тек после одласка са Калипсиног острва, у земљи Феачана, ретроспективно приказује своје доживљаје од времена заузећа Троје, него баш прве четири књиге посвећене Телемаху и Итаци чине прву полу онога прстена који затвара *Одисеју* у целовит круг новеле о повратнику.

Део разлика које одвајају *Одисеју* од *Илијаде*, свакако је произишао из саме тематике и одговарајуће стилизације те тематике. Главни јунак *Илијаде*, Ахилеј, велик је у своме повређеном поносу хероја-мегданције, у срцби која многим његовим друговима доноси непотребну смрт, а њега самог води до самопотврђивања кроз прихватање херојске погибије под Тројом; величина јунака *Одисеје* садржана је у настојању да себе и своје другове спасе погибије и врати у домовину служећи се, да би тај циљ остварио, многим средствима која не одговарају увек кодексу витешког држања и наступања.

На први поглед парадоксално, стога што у њој тематски има много мање рана и крви а много више фантастике, *Одисеја* је по свом гледању на свет и средину много реалистичнија и далеко мање романтична од *Илијаде*. Док из целине спева о Ахилејевој срцби избија један призив романтичног жаљења за прошлим, неповратно минулим херојским временима, *Одисеја* је окренута стварности и свакодневици афирмативно и онда када прича бајке о далеким и нестварним крајевима Лотофага или Киклопа. Монументални херојски ликови *Илијаде* стоје некако самотни са својим јуначким судбинама у једном огољеном простору чију реалност више наговештавају него што је приказују силуета једног дрвета, логорске ватре у ноћи, обриси тројанског града или ахајског табора., Осим у реалистичким, али традиционалним описима оружја и одеће, обедовања и јуначке игре, опремања ратника или лађе, сусрета и растанка, сна и смрти, обична животна стварност, природа и пејсаж, ратар и рибар продиру у *Илијаду*

готово само кроз упоређења која чине засебне целине, неку врсту прозора и продора у други и другачији свет. У *Одисеји* природа је присутна у самом излагању, па је одатле и број упоређења у овом спеву знатно мањи него у *Илијади*. Чак и главни јунак *Одисеје* зазире од невремена у зиму, од влажне хладноће ноћи, од звериња које човека вреба на копну и у мору, а поред кнежева и витезова стоји у *Одисеји* стално мали свет – морнар и свињар, слушкиња и просјак, па чак и верни пас који дочекује господара да би од радости угинуо. Док *Илијада* хоће да зна само за мудрост и речитост искусног старца Нестора а свој поглед не задржава на слабости коју доносе одмакле године, *Одисеја* приказује и такву старачку немоћ којој је потребна подршка штапа и водича.

Задржали смо се само на неким разликама у приказима *Илијаде* и *Одисеје* јер нам оне намећу питање има ли разлике између приказивања јунака Одисеја у *Илијади* и у *Одисеји*. Можемо одмах рећи да разлике има, да је она у складу са целокупном стилизацијом једног и другог спева и да Одисеј *Илијаде* стоји даље од својих фолклорних почетака и свога првобитног лика него Одисеј *Одисеје*.

III

Одисеј као изграђен лик ступа пред нас први пут са *Илијадом* и *Одисејом* и ми не располажемо литерарним документима из којих бисмо могли нешто сазнати о старијим варијантама његовог мита. Да је таквих старијих ступњева било, у то се не може сумњати. На местима где *Илијада* и *Одисеја* само подсећају на Одисејеве доживљаје које ти спевови сами не описују, оне то чине тако сажетим алузијама да је смисао неких од тих места могао бити разумљив само слушаоцима који су Одисејев мит већ добро познавали. Песник или песници *Илијаде* и *Одисеје* нису створили Одисеја као што нису створили ни остале јунаке тројанског круга – Хектора или Ахилеја, Париса или Менелаја, Пријама или Агамемнона. Ово се може закључити и из сталних епитета који су уз Одисејево име везали у хомерским спевовима, па се мора претпоставити да је бар један део црта, карактеристичних за Одисеја, био својствен томе лику већ у прехомерском народном песништву и предању Хелена.

И ван хомерских спева има знакова који указују на прехомерског Одисеја. Лингвистичко сведочанство о великој старини овога јунака, па чак и о његовом могућем нехеленском пореклу, пружају варијанте Одисејевог имена. Стари Хелени су знали за неких дванаестак његових облика, од *Odysseus* до *Ouliksēs*. Ниједно име из хеленске митологије и легенде нема тако велик број варијаната. Да је лик Одисејев створен тек у хомерским спевовима, тешко да би доцнији писци употребљавали толико различне облике његовог имена, јер имена литерарно створених ликова, као што су

Фалстаф или Дон Кихот, Пиквик или Кир Јања, не подлежу променама. Даље, у повести о Одисеју постоји цео низ мотива који се јављају у фолклорној књижевности разних народа. Неке од тих варијаната Одисејевог мита настале су несумњиво под утицајем самог хеленског епа, али у неким налазимо и елементе старије од оних које срећемо у *Одисеји*; или су опет те варијанте забележене у областима где је тешко претпоставити утицај хеленског епа. Међу ове последње мотиве може се убројати, примера ради, прича о ослепљивању Киклопа која је забележена у народним књижевностима од Ирске па све до Индије.

Ипак морамо признати да су сви покушаји да продремо до прехомерског Одисејевог лика остали без правог успеха. Заслуга различитих хипотеза о Одисејевом пореклу махом је највише у томе што осветљавају понеку од црта хомерског Одисеја. Претпостављало се и још увек се претпоставља да је првобитни Одисеј могао бити неки историјски владар старе Итаке, или неки египатски трговац и поморац, или капетан неке флоте са старог, минојског Крита. Нису изостали ни покушаји да се Одисеј прогласи за неко деградирано божанство, каквих има у епици разних народа, па и код Хелена. Неким од примитивних црта Одисејевог лика позабавила се и антропологија доказујући чак и животињско порекло хероја, који би првобитно био некакав фетиш – вук, коњ или медвед.

Као да нам највише о прехомерском Одисеју казује изучавање фолклорне књижевности. Готово у свим народним књижевностима познат је и популаран лик неког домишљатог и лукавог, сналажљивог и на сваковрсне подухвате спремног човека који се не држи устаљених прописа и обичаја. У хеленској митологији Одисеј има најпотпуније ту улогу, а сама га *Одисеја* назива домишљаном и угурсузом (alitos).

У светлу оваквих паралела из фолклорних књижевности прави значај добија и податак према коме је Одисејев дед, са мајчине стране, био Аутолик за кога мит зна да се обогатио преварама, сумњивим заклетвама, па чак и крађом, и то не крађом стоке која је хомерском хероју још и дозвољена, него баш правим провалама. У *Одисеји* читамо да је Аутолик ове своје таленте сумњиве вредности добио на дар од бога Херма чију је наклоност умео да придобије. Хермо је опет био у хеленском миту и веровању бог-заштитник трговаца и крадљиваца.

Проблематични таленти Аутоликови помињу се и у *Илијади*, на почетку Х певања, у песми о *Долону*. Ни ту ни другде у *Илијади* се, међутим, не казује изрично да је Аутолик Одисејев деда, можда стога што то баш не би допринело херојском лику и угледу краља са Итаке. Али када креће у подухват у коме ће надмудрити Долона, Одисеј ставља на главу чудну капу коју је некада крађом стекао Аутолик. Овде се не морамо задржавати на појединостима. Довољно је да се генеалогска веза са Аутоликом може схватити као траг ране Одисејеве повезаности са фолклорним ликом лукавог варалице. При томе треба уочити да у конвенционално-херојској атмосфе-

ри *Илијаде* та Одисејева црта готово и не долази до израза, осим у *Долонији*, чија су аутентичност и старина спорни. Иначе је Одисеј у овоме спеву приказан као строго коректна личност, иако је добро позната његова изузетна сналажљивост (*Илијада* 3, 202; 11, 430).

Насупрот *Илијади*, *Одисеја* је прави попис Одисејевих лукавстава и превара. Ова разлика се може објаснити тиме што је Одисеј у ова два спева стављен у сасвим различите средине. У *Илијади* он је у кругу пријатеља и отворених непријатеља, а над свима се простира атмосфера племенитог, иако понешто сировог херојства, и сви се држе одређених правила и поштују витешку етикецију. У *Одисеји*, међутим, Одисеј или је сам или окружен шачицом застрашених пратилаца, а супротставља се чудовиштима, чаробницама и узурпаторима који се и сами не служе обичним и дозвољеним средствима. Нема тога кодекса херојског понашања који би за сусрете са Сиренама и Киклопима, Кирком и Калипсом, Скилом и Харибдом предвиђао одређену формулу, став и држање. |

IV

У херојској и витешки конвенционалној атмосфери војног логора и војне аристократије под Тројом, Одисеј, краљ далеке и мале Итаке и унук проблематичног Аутолика, као да свој глас сналажљивца највише оправдава разборитом умереношћу и уздржаношћу, а то значи – негативно. У више махова нам се чини као да он баш и настоји да избегне утисак који би могла да остави на околину његова сналажљива и хитра памет. За Одисеја се каже да је савршен беседник. Али када наступи као беседник, он стоји оборених очију и грчевито држи беседнички штап, као какав приглуп и неспретан човек (*Илијада* 3, 216–220). Већ су антички тумачи познали у томе Одисејев трик, заправо смишљен поступак да би избегао подозрење публике; јер беседнику ништа толико не штети као када слушаоци знају да је он лукав и способан да их надмудри, па се држе на опрезу.

Песник *Илијаде*, Хомер, скрива се иза става епске објективности и не можемо поуздано тврдити да је његова намера баш била да Одисеја прикаже као човека који се уздржаношћу и скромношћу бори против оних предрасуда што би их његова средина могла осећати према његовој »аутоликовској« црти. Само на једном месту у *Илијади* спомиње се Одисејева лукавост у негативном смислу и осуђује се његова користољубивост (*Илијада* 4, 391). Можда песник *Илијаде* није ни имао намере које му приписујемо, али остаје чињеница да је у лику Одисеја нагласио коректну уздржаност и мудру опрезност, а не морално двосмислену сналажљивост и црту наслеђену од Аутолика. Презир и присуство неке скривене затегнутости, које ипак као да назиремо у односу Агамемнона и других хеленских вођа према Одисеју, добиће свој пун израз у хеленској поезији тек доцније, на пример у Еурипидовој *Ифијенији* у *Аулиди*.

Само док указујемо на ове доцније, сасвим експлицитне приказе одбојности коју ахејска аристократија осећа према Одисеју, не смемо изгубити из вида ни оне појединости посредног карактерисања личности којих у *Илијади* има много и свакако да су већином свесне творевине песника. У *Илијади* је Одисејев положај у кругу ахејских хероја под Тројом психолошки ближе одређен и тиме што баш тај сналажљиви дипломата, као члан посланства, понајмање успева да се приближи увређеном Ахилеју и стиша његову срдбу. Херојска жестина замаха, неумереност геста и незадрживо напредовање одабраним правцем, све те Ахилејеве особине, пуна су супротност разумној опрезности и прилагодљивости Одисеја који окретно тражи најпогодније путеве ма колико замршено и заобилазно водили циљу.

У чему је, дакле, суштина одбојности коју Одисеј изазива код хероја *Илијаде*? С једне стране, Одисеј се – у своме целокупном миту – не држи увек херојског и витешког кодекса; са друге, и то је подједнако ако не и више важно, не само велики хероји *Илијаде* него и Одисејеви скромни и заплашени пратиоци у *Одисеји* као да стално подозревају да ће их лукави Одисеј нечим изненадити и у трену надмудрити. И он сам је пун подозрења према свакоме, и то стоји на путу блиским и дубоким пријатељствима. Зар у томе није кључ за разумевање догађаја са Еоловим мехом? Чувао га је девет дана и није рекао друговима да садржи спутане ветрове који би им, испуштени, онемогућили повратак у домовину. Чим је десетог дана, на домаку родног острва, заспао, његови другови користе прилику да и они надмудре свог лукавог вођу. Књижевноисторијски посматрано, иза тог мотива се крије познати мотив забране, табуа, који је нарочито у бајци везан за поклоне виших сила (човек не сме да их отвори, да их погледа или употреби док не прође одређено време). Али у *Илијади* је несумњиво реч о неповерењу. А иза све те игре узајамног неповерења и подозрења као да опет стоји фолклорни мотив о лукавом препредењаку, о типу народних приповести од кога околина увек зазире.

У фолклору разних народа често се нарочита лукавост и злонамерност приписује људима који се из групе издвајају неким посебним физичким обележјима. На Балкану је познат тип безбрадог, ћосавог човека кога народна приповетка узима као пример препредености, али га истовремено и социјално ставља у други ред или издваја из групе. Тај се тип код нас јавља са именом Ћосо, а у новијем грчком фолклору просто као ћосавко – *spanos*. Могуће је да је од ове грчке речи настао и назив Шпање или Шпане за легендарно старо становништво у црногорским крајевима. Повод за такву ознаку биле би антрополошке разлике између старобалканског становништва и досељених Словена, а општа је појава међу племенима Црне Горе да се Шпање сматрају племеницима нижег реда и да се израз »Шпањ од Шпања« употребљава као погрда.

Презир па и мржња које нови досељеници осећају према остацима старог становништва честа су појава, а у фолклорним књижевностима нису ретки ни рефлекси тога става, мотивисани другачијим антрополошким ознакама и психичким особинама. Стога морамо имати на уму да се песник *Илијаде* додуше чува да своме Одисеју не умањи и не одузме херојско достојанство, али да је Одисеј у *Илијади* не само психички, цртама које га везују за деду Аутолика, него и физички различит од главних ахејских јунака. Насупрот тим плавокосим и дугоногим делијама Одисеј има необично развијен торзо, али изузетно кратке ноге. Није стога неоснована ни претпоставка да прикривена нетрпељивост ахејских јунака према Одисеју, чије је име вероватно хеленско, има сличне узроке као и нетрпељивост новијих словенских становника наших крајева према староседеоцима који носе имена као Шпање, Лужани итд. Разуме се, у хеленском миту и епу ово су могли бити само далеки и полузаборављени одједи првобитног стања. Одисеј је у хомерском епу хеленски јунак, његова су особена обележја подигнута на један виши степен тако да, нарочито у *Илијади*, не нарушавају оквире херојске стилизације целине.

V

У *Илијади* Хомер је приказивао Одисеја претежно како наступа званично, у јавности, или барем као вођу војне дружине, на бојном пољу, у ратном савету и посланичкој мисији. Док Ахилеја видимо и лично, у разговору са пријатељем или са мајком, у шатору где тугује или пева, *Илијада* нам Одисеја у његовом личном животу уопште не приказује. Чак и у *Одисеји*, Одисеј који увек задржава за себе своје интимне мисли и осећања, некако је усамљен и изолован лик међу друговима на лађи. Као да је изузетна домишљатост и интелигенција одвајала Одисеја од саплеменика. Чак и када доспе у своју кућу и после дугог расанка разговара са сопственом женом, Одисеј тек постепено и споро открива ко је и смишљено испитује ситуацију, проверава женино држање и њене реакције. Ово би било необично држање за обичног човека-повратника, али је сасвим обично за необичног Одисеја, који, истина, налази у Пенелопи себи равног сабеседника и тек мора да јој докаже ко је.

Из разговора и надмудривања Пенелопе и Одисеја пада зрак светлости и на ону непоколебљиву жељу која гони Одисеја да се врати својој Пенелопи. Романтичарска интерпретација налазила је у овоме причу о љубавном заносу и силној верности. Превиђа се при том да за архаичну и класичну Хелладу, па и за антички свет уопште, љубав по правилу није имала такве романтичне видове. Стално наново читамо, и то не само у античкој медицини него и у античкој поезији, да је љубавни занос као нека болест која помуђује разум. Другим речима, Одисеј који би гајио такву једну љубав

према Пенелопи, и то много година, био би по суду и осећању Хомера и његовог времена све друго само не изузетно рационална и контролисана личност. Мора се стога рећи да Пенелопа стоји у *Одисеји* као симбол за Итаку, за Одисејево краљевство, за двор у коме је он господар, за цео онај нормални живот који је Одисеј напустио када је морао да крене под Троју. Јер он то није хтео, али је морао поћи у рат јер се био обавезао заклетвом као некадањи Хеленин просац. Према миту који нам Хомер сам не прича него о њему сазнајемо из других извора, Одисеј није хтео да крене у рат против Троје већ се градио луд, и тек када су други хероји лукавством показали да он није померио памећу, Одисеј се одазвао херојским обавезама према којима се тај рационални и разумни лик стално држи прилично резервисано и критички.

Овде можемо да уочимо једну црту која *Илијаду* и *Одисеју*, дакле прво монументално уобличење Одисејевог лика у литератури, одваја од многих потоњих тумачења, штавише од већине таквих тумачења. Хомерски Одисеј, а нарочито Одисеј из *Одисеје*, лик је чије кретање одређује једна центрипетална тенденција – окренут је према унутра, према дому и свакидашњици. Како ћемо видети, у многим новијим обрадама Одисејевог лика и мита кретање које одређује Одисејев лик махом је изразито центрифугално – то је немир и бег, авантуризам и путовање које води све даље и даље, до смисла или бесмисла живота, већ према типу и ступњу сазнајног оптимизма или песимизма појединих аутора.

VI

Видели смо да Одисеј као епски херој код Хомера, тј. у хомерским еповима, није нимало типичан. Ипак је ту песник успео да Одисејевом лику да јединство и херојску патину упркос различитим фолклорним и нехеројским елементима које Одисеј као тип носи у себи. Доцнији писци у томе нису успевали или су намерно истицали поједине Одисејеве негативне црте, јер је то одговарало њиховим уметничким циљевима. Атички комедиографи, филозофи 4. столећа, критичари и филолози александријског периода и познији антички историчари готово су у глас кудили Одисејеву похлепу и прождрљивост. Исто је тако у каснијем предању Одисеј често проглашаван и за кукавицу. Код Хомера тога нигде нема. Али опрезни и срачунати, интелигентни и далековиди Одисејеви поступци били су свакако повод стварању ове варијанте његовог лика.

И по својој радозналости, по интелектуалној заинтересованости Одисеј се већ у хомерским спевовима одваја од других хероја. Та је црта била предмет критике у каснијој филозофској алегорези, подједнако код пагана и код хришћана. Са друге стране, антички киничари и стоичари нису могли довољно да нахвале Одисејеву унутарњу чврстину, уравнотеженост

и издржљивост. За разлику од великих и снажних јунака Ајантовог типа, који су у борби са уобичајеним оружјем ненадмашни а када изгубе опрему, беже из окршаја, Одисеј је већ у хомерском епу способан да се одржи у свакој прилици, као што је и кадар да се повуче када нема изгледа да ће успети. У *Илијади* и *Одисеји*, сретно спојени у један комплексни књижевни лик, ови разнородни елементи, својства која као да се колебају на уској граници између врлина и мана, почели су већ после Хомера да се осамостаљују, да заузимају доминантно место у разним тумачењима Одисеја. Тако се у светској књижевности јављају Одисеј политичар и политикант-демагог, Одисеј романтични љубавник, Одисеј лукави и интелигентни поварењак, Одисеј сензуалиста предан уживањима, Одисеј филозофски настројени путник или, просто, авантуриста жељан све нових и нових доживљаја. Разуме се, ми не знамо тачно колико се рано већ почињу јављати ове варијанте, јер нам је добар део старе хеленске епике изгубљен.

За наше познавање Одисејевог лика било би свакако значајно да су нам сачувани и они многобројни производи хеленског епског песништва које је Хомер бацио у засенак. То су киклички епови које је антика неодређено везивала за Хомерово име и који су махом млађи од *Илијаде* и *Одисеје*. Међутим, општи утисак који стичемо на основу посредних сведочанстава и сачуваних фрагмената је тај да киклички епови нису поклањали нарочиту пажњу личностима, односно личним осећањима и побудама јунака. Као да је тежиште било на драматичној радњи и нарацији догађаја. Одатле би се могло закључити да је у тим еповима могло бити доста нама непознатог генеалошког и анегдотског материјала о појединим јунацима, али да само карактерисање ликова вероватно није било на нарочитој висини.

Ипак знамо да су два наративна елемента из мита о Одисеју могла и самом својом садржином да утичу на схватање и приказивање Одисејевог лика. То су били прича о принудном Одисејевом одласку у тројански рат и причања о његовој судбини по повратку на Итаку, дакле појединости о којима нас *Илијада* и *Одисеја* не обавештавају. Један од кикличких епова, *Кийрија*, садржавао је и причу о томе како је Одисеј хтео да избегне одлак у тројанску војну глумећи лудило. *Илијада* и *Одисеја* не спомињу ову појединост вероватно стога што је била у супротности са херојским идеалима, нарочито оним који проговарају у *Илијади*. Она је, међутим, била позната из других извора па је имала знатног удела у стварању слике Одисеја лажљивца и кукавице.

Прича о глумљеном лудилу у складу је са општом концепцијом *Одисеје*. Јунаку, који по тој причи, није ни хтео да напусти родну Итаку, према казивању *Одисеје* доста је лутања када се коначно врати на своје острво. Међутим, у кикличкој *Телејонији*, једном од најпознатијих спева ове врсте чији је аутор вероватно Еугамон из Кирене (6. век ст. е.), било је описано и оно што се са Одисејем и његовом породицом дешавало после његовог повратка. Уместо да говори о смиреном и спокојном животу на Итаци, *Телејонија* је причала о томе како се Одисејева даља судбина развијала у

знаку неверстава, немира и ратних похода; најзад, Одисеј на Итаци гине од руке Телегона, сина кога му је родила Кирка. Еугамон из Кирене је тако, вероватно бар делимице на основу старих легенди, истакао у Одисејевом лику једну црту коју му *Одисеја* није приписивала или, можда је ово тачније, коју му је песник *Одисеје* намерно одузео. То је црта немирног авантуризма. Поред свих својих лутања Одисеј хомерске *Одисеје* није био радознали туриста, ни путник авантуриста, ни побожни хаџија или некакав тип уклетог бродара на легендарном »Холанђанину луталици«. Према *Одисеји*, сва су путовања овог центрипеталног хероја била само последица гнева божанстава и супротна основној намери и жељи самог јунака.

Ипак је *Одисеја* пружала неке ослонце уметницима да њеног јунака пошаљу на нова лутања и да га, коначно, претворе у луталицу који нигде не може да нађе мира и покоја. У опису Одисејевог призивања мртвих, сен пророка Тиресије неодређено говори о некој врсти хаџилука који још предстоји Одисеју по повратку на Итаку и који ће имати за циљ да се коначно умилостиви гневни бог Посејдон коме је Одисеј ослепео сина Киклопа. Потоњи су песници Одисејево последње путовање развили до размера који ће Одисејевом лику дати нова и дубока значења. Ова ће значења, додуше, игнорисати хуману поруку и помирљиву линију *Одисеје* исто онако као што титански Прометеј европских романтичара игнорише смирење и васпостављање козмичке хармоније на које указују и коме воде изгубљени делови Есхилове *Промеџије*.

Од тренутка када је Еугамон у литератури на нов начин приказао последње Одисејеве године, ова се нова перспектива показала нарочито продуктивном. Од обичног авантуризма, који је био погодна основа за испредање забавних прича и анегдота, овај се Одисејев лик одвојио и уздигао до веома сложене симболике, нарочито у поантичком и новијем времену.

VII

Када је реч о средњовековној судбини Одисејевог лика не сме се прећи преко оног замршеног и не увек јасно формулисаног предања које се из дела античких алегоричких тумача Хомера претакало у дела филозофа, моралиста и религиозника позне антике и средњег века. У томе предању помени Одисеја нису ни малобројни ни оскудни, а став према Одисејевом лику није код тих писаца систематски негативан чак ни на протројански расположеном Западу. Већ су алегорична тумачења првих хришћана вредно откривала тобожња скривена значења Одисејевих авантура или, како су то хришћани казивали, Одисејевих искушења. Нарочито је омиљена била интерпретација Одисејевог лика у секти гностичара; али и за остале, правоверније хришћане, Одисејева је пловидба постала слика човековог животног путовања и оних опасности са којима се душа сукобљава док настоји да се докопа рајске баште на небесима.

У раној хришћанској књижевности и ова се тема јавља често. На Истоку, у Кесарији Кападокијској, Василије Велики препоручује својој пастви нека размишља о Одисејевим лутањима; на Западу чини то исто и Амбросије, у своме Милану. *Одисеја* постаје као неко упутство за духовне вежбе раних хришћана. Ако током средњег века запад Европе и није имао у рукама *Одисеју* у оригиналу, па није знао за такве тумаче Хомера као што су били Византинци Цецес и Еустатије, ипак је и Запад читао хришћанске писце који су прихватили и продужили поменуто ранохришћанско предање о Одисеју. Стога се Одисејева авантура са Кирком може наћи и међу ликовним украсима цркве у Везлеу, великом културном средишту средњовековне Француске.

Са друге стране, на одржавање Одисејевог лика у средњовековној књижевности утицала је и реторика, која је од античких времена Одисеја узимала као пример за довитљивост, као што је Цицеронов лик узимала за речитост или Хеленин за лепоту. А поред овог реторског Одисеја-довитљивца јавља се, вероватно под гностичким утицајем, алегорички Одисеј-Христос и Одисеј-хришћанин. Док оковани или разапети титан Прометеј само код Тертулијана служи као упоређење за Христа, Одисеј везан за јарбол свога брода који пролази крај острва Сирена постаје честа слика хришћанске књижевности. Тако нам Хонориус Аугустодуненсис, писац и беседник 12. столећа, у својим проповедима описује епизоду са Сиренама и тумачи је алегоријски тако да Одисеј везан за јарбол испада мудрац кога страх од искушења и ниских земаљских страсти прибија на крст, па се он спасава и ослобађа од грехова.

Треба нагласити да је реч о античком предању када у хришћанским опсима животног пута, поред страдалника Одисеја, као симболи искушења стоје Сирене, Скила и Харибда, Кирка и Калипса и други ликови и мотиви из *Одисеје*. Одисејева су лутања већ пре хришћана тумачили у овом моралистичком духу стоичари, питагоровци и новоплатоничари, и то не само као животни пут мудраца нето и као пут душе која се пење на небо и враћа у небеску отаџбину. Ово друго значење давале су Одисеју и његовом путовању како гностичке тако и старије питагорске и новоплатонске интерпретације.

У 12. столећу, можда негде између 1160. и 1170. године, настао је последњи велики латински спев и први француски стиховани »роман« о Троји. Латински спев је саставио Енглез Јосиф из Ексетера а француски Беноа де Сент-Мор. Главни извори за приповест о рату били су им латински списи сумњиве аутентичности састављени вероватно у 4/5. столећу и приписивани Дарету Фрижанину и Диктису Крићанину. Ови тобожњи учесници у тројанском рату занимљиви су нам зато што је Дарет наводно био тројански свештеник а Диктис савезник Идоменејев, па су и њихови извештаји били донекле, мада не и доследно, протројански односно проахејски стилизовани.

Користећи напоредо тумачења из оба дела и приказе појединих сцена контрадикторно саграђене, поменути средњовековни аутори нису дали јединствену слику Одисеја. Дворски песник Беноа, на пример, у опис Одисејеве појаве уноси антици непознате црте, велику лепоту и нормалан раст, али он овај романтично-витешки и дворјански начин приказивања напушта када даје слику грубог и напраситог наступања Одисејевог у разговору са тројанским краљем Пријамом. Разлог нам је познат. Французи су своје порекло везивали за Тројанце онако као што су то чинили и Римљани, па су стога њихови песници често у неповољном светлу приказивали тројанске непријатеље, Хелене, а нарочито главног кривца за пропаст Троје, Одисеја. Због оваквог става и недоследног мешања и гомилања Даретових и Диктисових извештаја непотребно је да се задржавамо на Јосифовом или Беноаовом тумачењу Одисејевог лика, мада је *Роман о Троји* био у средњем веку веома популаран и ван француских граница.

У својој песничкој кодификацији средњовековног духовног наслеђа Данте је ипак дао једну нову варијанту приповести о коначној Одисејевој судбини, нову бар по томе што се ту први пут јавља забележена и заоденута у високо поетски облик. Одисеј *Божанствене комедије* лик је чудесно двострук, баш као и дело великог Фирентинца. Дантеов је Одисеј окренут и уназад, према средњем веку и конвенционалном схватању омиљеном међу старим Латинима за које је Одисеј често био само човек који је преваром освојио Троју, град за који су се Римљани везивали као потомци Тројанца Енеје. Али Дантеов је Одисеј окренут и унапред, према хуманизму и ренесанси, мада негативно и са хришћанском осудом оне жеђи за сазнањем која ни пред чиме не преза, којој ништа није свето и чијем истраживачком путовању нема краја.

Истина, таква интерпретација и осуда Одисејеве радозналости била је делимице позната већ и антици. Али Данте је њу потпуно развио, трагично и песимистички, дајући Одисеја као симбол неизмерне људске жеђи за сазнањем. У 26. певању *Пакла* читамо како је Одисеј у старости поново кренуо на пут, и то до самих граница света које леже далеко у Океану. Тај неуморни истраживач и путник, тај смели Колумбо пре Колумба, тамо на ивици света плаћа казну за своју жарку жељу да свет упозна (*l'ardore... a divenir del mondo esperto*). Његова лађа потоне у огромном вртлогу и он доспева у пакао где испашта због своје богохулне дрскости.

Ову повест о Одисејевој судбини Данте, према приказу *Комедије*, сазнаје када са својим путовођом, Вергилијем, дође у онај део пакла где испаштају грешници који су давали лукаве савете и смишљали преваре. Дакле, у основи Данте наставља антиодисејевску традицију која од Еурипида, преко Вергилија и Сенеке води до позноантичких и средњовековних писаца латинског Запада; али Еурипидов лукави варалица и латински представник »перфидног« хеленског духа, добија код Дантеа неочекивано једну нову духовну димензију.

Дантеовог старца Одисеја покреће на ново путовање, ка границама непознатог, жарка жеља да упозна, да схвати свет. Пагански смеломе радозналцу – а он своју браћу има у мислицима античке Хеладе и хуманистичке Европе која ће тек после Дантеа доћи – хришћанин Данте досуђује бродолом и казну у паклу. Пошто је прошао средњи век и ренесанса људску мисао ослободила статике| на коју је била осуђена верским догматизмом, Дантеов Одисеј постаће симбол трагања за сазнањем, а Дантеов мит о последњем Одисејевом путовању постаће поетски оквир у коме проговарају ставови и веровања о могућностима, домету и вредности човековог трагања за истином.

VIII

Дантеов изразито центрифугални и наглашено титански Одисеј инспирисао је Тенисона па је овај енглески песник 1833. године саставио лирски монолог *Улис* у коме говори са пет различитих гласова – гласом Хомеровог Одисеја, Дантеовог Улиса, Шекспировог Улиса (из *Троила и Кресиде*), Бајроновог Чајлд Харолда и свога сопственог Гренвила (из *Огмазде*). Сви се ови гласови, међутим, стапају и пред нама израста један херојски лик, можда мало сметен, али веома упоран и снажан. Кроз Тенисонову песму ипак стално одјекује глас Дантеовог хероја, тога »сивог духа који чезне и жели да следи знање као звезда која се клони западу, тамо преко крајњих граница људског мишљења«.

Кроз разне варијације тона најзад избија дрска и полетна смеоност коју Тенисонова генерација можда дугује недавним Нелсоновим победама. Са себе и својих проблема Одисеј окреће поглед на своју момчад, на морнаре које бодри речима што нас сећају Одисејевих последњих речи код Дантеа. Само те речи код Тенисона немају епилог у паклу. Тенисонов Одисеј је модеран Одисеј – нека врста паганског свеца заштитника научног оптимизма и колонијалне експанзије. Код модерног песника многа конкретна питања остају без одговора. Куда путовати, куда dospети? Тенисонов Одисеј пева само жеђ за акцијом, жеђ за животом који треба доживети у потпуности, жељу за све новим борбама и сазнањима. Смрт је свему крај, али за живота никада није касно за оне који траже нове светове. Осећамо шта се све променило од Дантеовог времена. Људска је мисао напредовала, техника се развила, Америка је откривена, а Тенисонова Енглеска је у пуном напону експанзије.

Тенисон није дао одговор на питање које је у духу хришћанског средњег века решио Данте – шта ће бити крајња Одисејева судбина? Шест деценија после Тенисона, у првим годинама нашег столећа, дао је свој одговор на ово питање италијански песник Пасколи. Песме своје мале *Одисеје*, која носи наслов *Последње њујоване*, Пасколи је објавио 1904. Његово дело се по основном ставу битно разликује од Тенисоновог. *Последњим њујованем* доминира песимистичка сумња у моћ и вредност људског сазнања, сумња да је све чему оно води само губљење илузија које живот хране и одржавају.

У песмама *Последњеј њушовања* преплићу се тајанствени шум мора, неодређена људска чежња, мотив смрти и ништавила. То су лајтмотиви који се у другом делу збијају и граде основну тему дела. Одисеј, сед и стар, чека смрт коју му је Тиресија прорекао, чека је узалуд крај свога огњишта – дакле, на копну које као да није елеменат овог центрифугалног хероја. Та дуго очекивана смрт за остарелог Одисеја је слатка и преслатка – *morte soave, molto soave*. Све| има свој крај – *un fine ha tutto*. Шум бескрајног мора мами Одисеја из даљине. Његова стара Пенелопа усни дубоким, божанским сном, и тада, десетог пролећа од свога повратка на Итаку, Одисеј крадом одлази на морско жало да тамо види своју стару лађу. Око ње су се окупили и његови остарели другови. Мала је то чета која чека на њега већ десет година, са освитом сваког ведрога дана када се дижу катарке за нове пловидбе. Стари јунак казује друговима свој непрегледни немир док му речи прати шапат валова: »Другови моји, ја сам као и наше море које је по рубу бело, а у дубини плаво као небо«.

Одисеј тако креће своју лађу старим путевима, да старац поново види оно што је младић налазио: љубав и славу, знање и бесмртност; полази изнова на пут свог живота да би ретроспективно проверио своја искуства и сазнања, да би наново проценио добра која је на на том путовању стицао и одбацивао.

На Ееји Одисеј тражи Кирку. Са њим је и певач Фемије. Али ту нема ни Кирке, ни њених дворова, ни њене чаробне песме. Одисеј чује једино море где вечно пева у великој даљини – *cantare lontan lontano eternamente il mare*. И тако Одисеј схвата да љубави нема. Певач Фемије, који је љубав певао, умире. Само у струнама његове напуштене китаре слатко тужи одјек љубави која пева у срцима, али када је пробудиш, мре.

Сукоб са реалношћу и разбијање животних илузија настављају се у *Последњем њушовању*. По дивљем острву Киклопа Полифема размилели су се мирни пастири. Одисејевих јунаштава нико се ту не сећа. Слава и спомен – и они су избледели. Ако Одисејев сан о љубави и величини већ и није био ништа друго до пуко сневаше из кога се он сада буди, ако су љубав и слава само ветар који прође без трага и дим који се извије и одлети, има ипак – верује Одисеј – још једно постојано добро. То једино добро је истина.

Једина је права лепота знање – *saper le cose*. А истину, њу казују Сирене својом чаробном песмом. Сада се Одисејева лађа тихо ближи њиховом стеновитом острву. Али Одисеј узалуд пита ко је он и ко ће бити – *chi sono io, chi ero*. Његов се брод разбија о стење. И ово је некакав одговор на његова питања! Мртвог старца море односи Калипси, богињи-чаробници која му је нудила на дар бесмртну младост, а он је тај дар одбио. Овде на пустом острву, сред вечитог мора, Одисејево наго тело налази његова некадања љуба, чаробна Скриватељица, Калипса.

Таласи вечног, бездетног мора и облаци Калипсине косе код Пасколија завршавају последње путовање и сазнање Одисејево. Речено је да је Пасколијев Одисеј некакво помирење Дантеовог и Тенисоновог јунака (Стан-

форд). Али ова дефиниција није обухватила све. Код Дантеа одисејско трагање за сазнањем води у пропаст пакла, али сам Данте зна за друго, религиозно и хришћанско решење. Тенисон је одисејско трагање и истрајну борбу примио као смисао и осмишљење живота. Пасколијева песма у Одисејевој духовној одисеји види само разарање илузија, пут који завршава у ништавилу. Треба знати да је Пасколи свој песнички симбол и одисејски мит изградио на античком наслеђу и у идејном сукобу с њиме. Море и Калипса стари су симболи материје и оностраности, немира и патњи, симболи из новоплатонско-питагорског предања и у њима је једино решење које налазе питања и тражења Пасколијеве сазнајне одисеје.]

У деценији која следи по објављивању песимистичке Пасколијеве песме грчки песник из Александрије Кавафис саставио је песму *Иџака* у којој се гносеолошки песимизам удружује са мешавином стоичких и епикурских тонова. Кавафис се ипак ближи Тенисоновој линији по томе што у самом путовању, у његовим лепотама и чарима, призорима и сазнањима, види смисао човековог одисејског путовања кроз живот. Песма почиње речима:

Када кренеш на пут према Итаци,
помоли се да дуго буде путовање,
заплета пуно и пуно сазнања.

Две следеће строфе почињу стиховима »Помоли се да дуго буде путовање« и »Стално у путу нека ти је Итака на памети«. Али потом, у завршним редовима, следи и битна опомена, која затвара круг и враћа нас почетку – путник не треба да се жури, боље нека годинама потраје путовање, јер од Итаке не можемо очекивати богатство, она је сиромашна. Овај конкретни детаљ из грчке историје и географије стварно је симболична поента песме.

Дакле, иако му недостаје Тенисонов полет и експанзивност, заморени естетa Кавафис налази да је смисао животне одисеје оностран, овоземаљски; и њему, као и Тенисону, само је путовање довољно, живот осмишљен тим путем, без неког циља изван себе и остварења на своме крају, на Итаци. У његовој песми не видимо Одисеја, али његов је лик ипак ту. Свако од нас је Одисеј и треба да нађе радост у путу на чијем крају више ништа неће наћи.

IX

Са Пасколијевим и Кавафисовим Одисејем ушли смо у наше столеће, пратећи првенствено развој сазнајне симболике коју је Данте унео у Одисејево путовање. Оставили смо донекле по страни друга више или мање традиционална тумачења Одисеја и његове одисеје. Путовање и повратак нашег јунака стално су присутни у новијој европској књижевности. Зар није и код нас, године 1919, Милош Црњански написао *Пролој* за своју *Лирику Иџаке* где нам у првој строфи казује:

Ја видех Троју, и видех све,
 море, и обале где лотос зре,
 и вратих се, блед, и сам.
 На Итаки и ја бих да убијам,
 ал' кад се не сме, бар да запевам
 мало нове песме.

Црњански нам је у *Коменџиару уз »Пролої«* дао и објашњење свога поступка:

Тројанске и микенске алузије у тим стиховима биле су хотимичне. Песник сматра, и данас, *Одисеју* за највећу поему човечанства, а ПОВРАТАК ИЗ РАТА за најтужнији доживљај човека. Иако његове песме далеко заостају за тим монументалним творевинама у стиховима, ТАЈ ОСЕЋАЈ је био њихова главна садржина.

Ми ћемо овде, заокупљени видовима и симболиком коју је Одисејев повратак примио у књижевности, рећи још и то да је и наш песник кроз тај одисејски мотив заузео став према животу чије осмишљење доносе сазнајни напори. Јер завршна строфа *Пролоја* гласи:

Али: или нам живот нешто ново носи,
 а душа нам значи један степен више,
 небу, што високо, звездано мирише,
 ил' нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
 ђаво носи.

Ређати и набрајати могли бисмо још дуго, можда све до низа песама *Одисеј у њаклу* Богомила Ђузела или до романа *Киклој* Ранка Маринковића. Али свакако да морамо поменути два најмонументалнија дела европске књижевности у којима је лик Одисеја у нашем столећу наново постао носилац сложених значења, израз модерних ставова према животу.

Казанцакисов филозофски еп *Одисеја*, објављен је 1938, по интерпретацији Одисејевог лика и одисејског пута сродан је Пасколијевом *Последњем њушовању*. И код Казанцакиса Одисејево се путовање завршава далеко – у јужном мору, на санти леда код самога пола, у самоћи и прихватању ништавила нирване. И Казанцакис, насупротив Хомеру, развија лик центрифугалног јунака, једног Одисеја који је неизлечиви путник-луталица, па по своме повратку на Итаку креће у нове авантуре. Али ако је по постигнутом циљу, а то су смрт и нирвана, Казанцакисов Одисеј близак Пасколијевом, он је по својој снази, предузимљивости и ведрини далеко ближи Тенисоновом.

Казанцакисов је Одисеј по повратку на Итаку жељан нових подухвата. Снага у њему ври. Он се напије са својом дружином па бахат разори сопствену палату. Пошто препусти владавину сину Телемаху, креће на пут казујући друговима да не треба да се осврћу. Итаку више никада неће видети. Она је као нека мирисна гранчица коју су били заденули за уво;

време је прошло и сада могу да је баце на земљу не жалећи за њом. Стихови овог поређења, које нас неодољиво сећа на живот грчких момака и на свечаности критског села, отварају сасвим друге перспективе и дају сасвим другачију интонацију Казанцакисовом делу него стихови Пасколијевог или Кавафисовог увода. Поглед је управљен искључиво унапред, нема сете, а нема ни смиреног естетизанства. Овог Одисеја нису напустиле снага и пре-дузимљивост; за њега живот значи узети и оставити, и то је нешто што је у власти човека-јунака.

После дугих описа његових лутања, у Одисеју наступа једна дубока промена која га од револуционара, борца за слободу и творца нових друштвених заједница, какав је био у првом делу пева, претвара у самотног анахорету. Казанцакисов Одисеј на крају корача ка ништавилу са лакоћом играча и ничеовским и Будиним осмехом на лицу. Он прихвата без меланхолије песимистички одговор на питање о слободи, одговор према коме већа слобода значи и већу усамљеност, а највећа се слобода налази у потпуној самоћи и одласку у ништавило смрти. |

У првом делу пева, где је дата Одисејева *vita activa*, Казанцакис је оживео и нагласио једну од античких црта Одисејевог лика, његову политичку активност и вештину, преносећи је на модерна стремљења да се оствари једно ново и боље друштво. Има у томе, као и у обрту другог дела, нешто од пишчеве стварне и духовне биографије, јер се Казанцакисов развој кретао између залагања за социјалне реформе и мистичке спекулације оријенталног типа. Други део његовог пева, а то је *vita contemplativa* Казанцакисовог Одисеја, приказује нам једног другачијег јунака, лик Одисеја-мислиоца, који ступа путевима медитације. То је Одисеј-самотник на путу ка ослобођењу у смислу пасивном, више источњачком него европском. И то је Одисеј који, према Казанцакису, коначно налази одговор на питање живота – своју »најдубљу реч« – у немом и енигматичном смешку Буде којим се све прихвата и све одбацује.

По комплексности која поступно израста из праволинијске и прегледне, али обилне нарације доживљаја и из веома сложене симболике речи и слика, Казанцакисова *Одисеја* свакако да превазилази све до сада помену-те обраде ове теме. Код Казанцакиса се у Одисејевом лику јавила доминантно једна не сасвим нова, али до њега још никада толико наглашена и тако апсолутизована црта. Главна Одисејева страст је слобода. Са психолошког становишта, Казанцакисова *Одисеја* приказује одисејско путовање чије две фазе, активну и контемплативну, обједињује трагање за смислом и значењем појма слободе. Нема сумње, комплексност Казанцакисовог Одисеја произлази више из мисаоног, него из уметничког слоја дела. Сам Казанцакис, непрестано у потрази за новим питањима и новим одговорима, целог је живота стварао књижевно дело које има уметничке квалитете, али суштински рефлектује више рационална тражења писца него његову изворну потребу да се изрази кроз уметничку реч.

И активно, политичко и социјално, и пасивно, филозофско и спиритуално, трагање за слободом велико су наслеђе хеленског духа. Хелени су га предали познијој Европи и у домену мисли и мистике, мада је ту често зависно и од идеја које су више оријенталне него окциденталне. Широка је палета историјских догађаја и филозофско-религиозних утицаја који стоје иза сложене поетске грађевине Казанцакизових концепција. Има у њима места за Ничеа и Христа, за Маркса и Буду. Али једна је, како се чини, хеленска и грчка црта садржана у коначном решењу – достизању слободе у самоћи Одисејеве смрти на Антарктику. То је да до краја, током активног и контемплативног тражења слободе, Казанцакисовог Одисеја никада не савладавају тупа меланхолија и црни песимизам. Напротив, што више Одисеј схвата тешку цену слободе коју је пошао да тражи, јунак је ведрији и, рекли бисмо, лакши. То није само Будин одсутни и херметички смешак, нити је то само ничеовска ведро мудрост и лаки корак играча по жици. Има у томе једна веома хеленска и до данас веома грчка црта која као да карактерише један од ретких народа који се столећима поздравља поздравом *khairé/here* – »радуј се, весели се, буди ведар«, упркос томе што су грчка литература и филозофија, грчка народна веровања и обичаји пуни сведочанстава о једном у суштини песимистичком схватању света. |

Казанцакисово је дело изазвало многе полемике, али независно од тога како оцењујемо његове не мале уметничке квалитете и његове сложене мисаоне токове иза којих стоје лична животна искуства писца, оно је несумњиво крупно сведочанство о способности Одисејевог лика и мита да симболише ново време и нову проблематику. Ипак, можда још речитије о овом сведочи Џојсов *Улис*, роман објављен 16 година пре Казанцакисовог пева.

Познати Џојсов роман говори о једном Одисеју који станује у Даблину, постао је Ирац јеврејског порекла и ситан човек који се није макао из свог града, али своју одисеју доживљава по његовим улицама, на уском простору и у кратком временском размаку. Тридесетпетогодишњи Леополд Блум и млади Стефен Дедалус су, са становишта *Одисеје*, ликови који одговарају Одисеју и Телемаху. Њихови конвергентни путеви воде кроз даблинске улице, а свакодневни догађаји и обична искуства грађана тога града одговарају, на мање или више произвољан начин, појединим епизодама *Одисеје*. Модерни еквиваленти сцена и ликова из херојског епа лишени су херојских димензија, па се земља Лотофага преселила у неки амам, хаду одговара гробље у предграђу, стари саветодавац Нестор се претворио у досадног учитеља, лепа чаробница Кирка у власницу куће за разоноду. Овај је паралелизам стално био на уму Џојсу, који се ослањао на разне интерпретације и варијанте мита о Одисеју. Знамо да је студирао Одисејев лик у делима Вергилија, Овидија, Дантеа, Шекспира, Расина, Фенелона, Тенисона, Д'Анунција, Хауптмана, па и стручне расправе о Одисеју као што су Батлерова или Берарова.

Одисеја је за Џојса била и структурални модел и извор латентне симболике. Па опет многи читаоци могу да прочитају Џојсов роман а да овај тако значајни слој његовог дела ни не примете. Ми се овде не можемо задржавати на изузетно компликованим појединостима Џојсове сложене и особене литерарне грађевине. Питање је за нас само какву је метаморфозу Одисејев лик доживео у Џојсовом роману. Ма колико то чудно звучало, при пажљивијем посматрању – како истиче Станфорд на чију се анализу овде ослањам – пада у очи да је Џојс можда најпотпуније оживео старог Одисеја из *Одисеје*. Он је обухватио и објединио у Леополду Блуму разне аспекте лика из *Одисеје*. Скромни и безначајни грађанин Блум има скривене амбиције да постане неко и нешто у политици; он је веома опрезан, уме да се опходи са људима, уме да влада собом, итд., а све су то битне црте хомерског Одисеја. Али најбитнија црта која везује целу Блумову нехеројску фигуру са хомерским Одисејем је његова основна центрипетална тежња. Разуме се, поступак којим Џојс свом јунаку даје ову димензију савим је различан од оног у *Одисеји*.

Џојс је центрифугалну, авантуристичку компоненту Одисејевог лика, добро познату у европској књижевности, оставио Блуму само у сновима и машти. Са друге стране, центрифугалну је авантуристичку компоненту добрим делом издвојио из лика Блума-Одисеја и пренео је на Дедалуса-Телемаха који коначно и напушта Даблин-Итаку (односно Итаку-Крит, ако нас у непоетском разрешавању значења руководи његова секундарна митска веза са причом о Дедаловом бекству из критског лавиринта). Сам Одисеј-Блум се после лутања даблинским улицама враћа у постељу сопствене, неверне жене. Као хомерски Одисеј, Блум је разумни реалиста, па се мири и са тим да ће његово најдуже путовање, можда, бити вожња лађом до Лондона. Сва Блумова лутања остају у знаку једног центрипеталног импулса.

Х

Очигледно, Одисеј је у литератури био популарнији од осталих хомерских јунака. Био је у својим преображавањима и много динамичнији од осталих хомерских хероја којима је у доцнијој књижевности својствена нека статичност типова. Како казује Станфорд, аутор модерне монографије о *Одисеји*, око три хиљадугодишта Одисејеве популарности налази делимиче објашњење у фолклорном пореклу тога лика. Промућурни, домишљати и превејани угурсузи народне приповетке, њихови доживљаји и довијања одувек су привлачили публику и пружали књижевницима фасцинантну тему. Разлог је можда то што нас продоран дух и покретна домишљатост вазда наново задивљују изазивајући живо занимање и посебну врсту напетости – на опрезу смо као да помало страхујемо да ћемо и сами бити жртва те оштре и окретне интелигенције.

Само поред овог можда основног извора динамике коју је Одисеј сачувао од античких до модерних времена, треба, када упоређујемо главног јунака *Илијаде* и *Одисеје*, имати на уму још једну важну разлику између тих спевова. Како смо на почетку рекли, *Одисеја* је изаткана од два слоја тема – једног који чини народна новела о човеку-повратнику и другог који садржи венац авантуристичких прича и бајки старих трговаца-помораца. *Илијада* је опет тематски далеко више у области мита и легенде. И тамо где се њено излагање, изузетно, ближи фантастици бајке, као у опису Ахилејеве борбе са водама Симоента и Скамандра, стварно смо усред митског сукоба, а не у свету бајке. Ахилеј, херој божанског порекла, а можда чак и у епској песми до хероја деградирано божанство ветра, сукобљава се са божанствима речних токова која устају да бране град и становнике који их култно поштују; а када ове воде хоће већ да угуше јунака. тада му у помоћ стиже Хефестов огањ и силно се распламсава борба стихија коју подижу и подстичу виша божанства, владари поретка у свету.

Несумњиво, границе између народне новеле и бајке с једне стране и мита и легенде са друге тешко да се могу јасно повући. Грађа мита и грађа бајке у многим се основним симболима подударaju, како нам је показала модерна психологија. Али још почетком нашег века указивао је Е. Бете на неке основне разлике између мита и бајке. Мит као рани, презентациони облик мишљења представља покушај да се разуме човек и свет – појаве у природи, судбина човекова, божанства и њихови култови. Легенда је наивно исказана и упрошћена, љубављу и мржњом протумачена историја. Док је у миту и легенди сврха сагледавање стварности и истине о њој, па и одговорно морално опредељивање, бајка је претежно бег из стварности, слободно маштање и пројектовање жеља у доживљај, те служи задовољству и забави. Отуда су свет бајке и његова фантастика ослобођени окова реалности, иако су њени јунаци махом личнији и мање типични од митских хероја; отуда и то да су јунаци бајке, као носиоци субјективних жеља, махом лепи и богати коленовићи и да се увек ослобађају угрожености и обесправљености у коју су некако доспели, па коначно уживају у трајној срећи и весељу.

Ма колико да су материјална разграничења тешко изводљива на основу оваквих дефиниција које нису опште и општеприхваћене, чини се да, држећи се разлика у поступку и сврси мита и бајке, на које наведена дефиниција указује, можемо добити делимичан одговор и на питање зашто је *Одисеја* са својим главним јунаком уживала ширу популарност међу публиком него *Илијада* којој стручна критика приписује виша уметничка својства.

Није у питању само спољна, публици лакше приступачна одлика као што је богатство и шароликост фабуле у *Одисеји*. Поред свих изузетних уметничких заслуга *Илијаде*, које умногоме настају баш из превазилажења

примарног ступња колективног мита – мислим на дубље психолошко јединство спева и хумано сагледавање човека и живота – *Илијада* остаје сасвим одређено у свету мита и легенде. Ахилеј, главни јунак *Илијаде*, митски је јунак, а то ће рећи да је изнад појединачности, да носи архетипску судбину јунака-мегданције оног херојског доба чије су појаве у разним народним књижевностима добро познате, а обично се, више декларативно него доследно, везују и за одређене историјске периоде тих народа. Ахилејев лик, поред све хуманизације којој га је подвргао Хомер, остаје песимистички затворен у митски мотив о неминовности ране смрти која јунаку доноси славу, највеће добро »херојског доба«. Слобода избора између такве славе и дугог али неславног живота више је привидна него стварна у *Илијади*, јер је супротна миту и архајској херојској врлини.

Одисеја и њен Одисеј, поред свих својих везаности за *Илијаду* у »митској« фабули и епској стилизацији, знају већ за једну нову врлину која није само ратничка храброст и остваривање митског обрасца херојске судбине. *Одисеја* је, и главним поступцима казивања и сврхом, ближа оном субјективном задовољавању које је карактеристично за бајку. Новела о повратнику, у чијем средишту и не мора нужно да се налази неки митски и херојски лик, завршава се срећно, а цео онај низ Одисејевих прича са мора преноси нас у чаробни свет изван стварности и сврха му је очигледно више да нас забави маштањима него да нам митски протумачи неку реалност.

Укратко, док је *Илијада* дубоко везана за старинско митско тумачење стварности и човековог места у њој, *Одисеја* врши више функцију бајке – изводи нас из стварности, ниже пројекције људских маштања и снова, а крунише је срећни завршетак који је у складу са таквом функцијом. Ахилејев лик и гнев типски су израз херојског доба хеленске митологије, па се са Ахилејем као митским тумачењем херојске судбине читалац тешко поистовећује. Одисеј је, међутим, поред све своје припадности истом кругу митских ликова, већ у *Одисеји* ближи страдалнику и победнику из бајке чија је авантуристичка судбина сложена добрим делом од снова и маштарија у којима и данас још подједнако може да учествује психа сваког појединца. Могуће је да и у овоме треба видети разлог веће Одисејеве популарности и његовог у исто време сталнијег и многозначнијег присуства у европској књижевности.

ПРОСТОР И СВЕТ ВЕРГИЛИЈЕВЕ ПОЕЗИЈЕ

Вергилијево време доба је преломно, доба које је сменило време Цезара и Цицерона, и довело, литерарно и политички, његове развоје до конца и утока. Вергилијев нараштај, растрзан грађанским ратовима у којима је одрастао и сазрео, разапет између републиканских традиција и Аугустовог принципата, даје, у првим данима монархије, песништво које иде у највише домете римске и античке књижевности. Из дѣла претходног нараштаја, који је латински литерарни израз оденуо естетским елеганцијама хеленистичког артизма, бије пламеним интензитетом динамика републиканског Рима. Кажем оденуо, јер се опус Цицерона и Салустија, Катула и Лукреција, покретан страначком политиком дана или амбицијом тренутка, силовитим индивидуализмом државничким или мислилачким, одваја од студеног артизма и аполитичног ларпурлартизма александринског, нарочито у најбољим остварењима, док у целини релативно ретко досеже ону меру „универзалности“ и унутарње хармоније где се потпуно потиру двојности опште–јединачно, облик–садржина, где „облик“ естетски организује књижевну материју. Сетимо се како варирају тон и одлике у песмама Католовог корпуса, где се суптилности артистичке играрије срастају са оштрицом личне сатире и сензибилношћу страсне природе; или архаичне опорости Лукрецијевог израза, нарочито у првим певањима пева, и оног недокончаног напора песника-мислиоца да се поетска инспирација и филозофска мисао слију у адекватан и коначан уметнички израз. Недограђености, несклади и тврдине песничког израза претходног периода, кроз које су проговарале силовите индивидуалности и немири једног растрзаног раздобља, смириле су се и ускладиле под крутом руком Аугустовом, чија владавина ограничава слободу, али доноси и дуго жељени мир, који омогућава преданије занимање поезијом, стрпљивију градњу и пуније сазревање, а још није стигао да сруби и уврне индивидуалну динамику културног и литерарног развоја.

Поетска материја Аугустових песника, Вергилија и Хорација, обухвата идеолошке и политичке тенденције диктоване званичним програмом Аугустове рестаурације. И ово даје – како вели А. Савић Ребац – величину *Енеиде* и римским одама Хорацијевим „што су постали носиоци тада најактуалније политичке идеје у високо уметничком облику“; и у томе (али никако само у томе) је „оригиналност те поезије и њена предност над поезијом хеленизма, којој хеленистичко краљевство није успело да да ширу идеологију“. Репрезентативна поезија Аугустових песника успела је доиста да стече значајност, идеолошку и идејну, за цео тадањи културни свет, а највише и најпотпуније успела је у томе Вергилијева *Енеида*. Рекли смо да су били

ангажовани и претходници Аугустових песника; и знамо да идеолошке ангажованости нису у сукобу са феноменом уметничког, али да је идејни моменат само елемент у градњи уметничке грађевине. Вергилије и Хораџије, поникли на размеђу два доба, Цезаровог и Аугустовог, одмакли су даље од својих претходника у литерарном организовању поетске материје. Настављајући путем којим је био пошао римски александринизам Катулов, Аугустови песници стварају песничтво потпуно римско и естетски идеал меродаван за многе векове европске књижевности; њихово песничтво ношено је прецизном теоријском мишљу, која стрпљиво гради хармонију целине и која целовиту литерарну грађевину обавија богатим али уздржаним сјајем зрелог уметничког израза; она досеже син|тезу у којој „облик“ естетски доследно организује материју и тако постиже онај интензитет литерарног, који плени и зачарава чак и онда када смо страни осећању и поимању стварности на коме то песничтво стоји.

*

Вергилије је ступио у књижевност као тридесетогодишњак. Године 39. старе ере прославио се збирком пастирских песама, *Буколика*; деценију доцније, године 29, објавио је *Георџике*, песме о пољопривреди, и постао велики национални песник Италије. На славу није чекао. Његови стихови рецитовани су у позоришту, и једном је, каже Тацит, сво позориште устало да ода Вергилију почаст коју је исказивало само Аугусту. Али – казују и то антички извори – слава као да се није доимала тог мрког и болешљивог самотника, шкртог на речима и муцавог у друштву. Када је, ускоро након песникове смрти, 19. г. ст. е., објављена *Енеида*, – веле да је песник био наредио да се недовршени рукопис спали –, Вергилију нико није оспоравао углед највећег римског поете. А ипак се над животом и ликом песника *Енеиде* свила суморна осама. (Није ли и Вергилијев Енеја „најусамљенији лик књижевности“? Нису ли Енејине љубави и пријатељства светлост која заблиста па се гаси у смрти?) Преозбиљни, осетљиви Вергилије као да није умео да стекне и сачува интимну топлину пријатељства и наклоности. Вар, Гал, Полион, пријатељи из млађих дана којима исказује пажњу у *Буколикама*, у потоњим се делима више не помињу; у *Енеиди* нема ни Мецене, заштитника и заступника код Аугуста; само је Аугуст још присутан, али у толико свечаној похвали као да никада ни најмање присности није било између студеног владара и његовог самотног песника. Колико знамо, у поетском кругу где су литерарне пажње и посвете, помени и комплименти у стиху били прави манир, Вергилију нису упућене песме топле пријатељске оданости. Млађи савременици, Овидије и Проперције, помињу га као признату поетску славу Рима, али једини Проперције, и то само једном, меша симпатију са дивљењем. Хора|џије, кога је Вергилије препоручио Аугусту,

и који је поред Вергилија био главни песник на Аугустовом двору, помиње Вергилија скоро само у раним песмама; онај Хорације, чије су песме посвећене пријатељима, певају о лепотама пријатељства, и најслађим гласом проговарају Тибулу, песнику и пријатељу.

После смрти, када је једно столеће угасило сећање на мрког човека а остао само песник у својим песмама, дело је Вергилију створило пријатеље. Емоције које је оно покретало и радознала наклоност читалаца, тумача и песника плету отада око Вергилијевог лика гатке легендарног животописа, у које гдекад замећу аутентичне биографске податке, али се они губе у овој „последњој поеми песниковој“. Неке су приче могле настати још за песниковом живота, или ускоро по његовој смрти, као она која казује да се родио под ведрим небом северне Италије, јер му се мајка породила на путу, уз друм; и да су ту, по обичају народском, поболи грану тополе, а она потера, олиста, израсте и чудесно брзо дигне врх над осталим дрвећем онога краја. Време је исправило неправу, покрило недостатке и невештине човека, учинило да лик сетног самотника засветли оним топлим сјајем нежности који као да је Вергилије сав даровао природи и људима својих песама, јер није умео, није био кадар да га крчми и механише знанцима и заштитницима, за разлику од Хорација, спретног козера и разумног пријатеља моћних и угледних. Легенда се није свила око реалисте Хорација, иако је овај Вергилијев такмац сам, самосвесно, али не без fine ироније, претварао игре свога детињства и шетње своје младости у симболичке, у легендарне призоре, наговештаје своје будуће славе. Легенда коју Вергилије није за себе градио пригрлила је Вергилијев живот и лик, и бујала је дуго, још у средњем веку, када у народном казивању римски песник постаје чаробњак вешт свакој чаробији и чаратанији – направио је чесму из које тече зејтин, а за римску сиротињу велику ватру да се огреје –, када у Дантеовој *Комедији* постаје слатки Отац – *il dolce Padre*, тајанствени учитељ свих оних који „знају“ – *maestro di color che sanno*, Вергилије који не греша – *che non erra*.|

Иако легендарни животопис Вергилијев окупља различне мотиве фолклорне књижевности, иако гомила црте површинске и неорганске, додирујући се гдекад и са галантном новелистиком, ипак у доминантама легендарног Вергилијевог лика имамо поетске транспозиције црта битних за Вергилијево певање, које, симболички-обухватно, казују више о суштини Вергилијевог дела него рационално реконструисана и оскудна песникова биографија, заокупљена појединостима песниковог историјског лика и свакодневице. Мислим на мајсторство, многозналаштво и чаробњаштво легендарног Вергилија, на нарочиту блискост тог чаробњака природи, на његово саосећање са живим и неживим у њој, – све црте и особености којима налазимо аналогije у Вергилијевим концепцијама о песми и њеном утицају на природу, у Вергилијевим песничким склоностима и у поетском свету његових дела, у *Буколикама*, *Георџикама* и *Енеиди*.

*

Античка пастирска песма већ је од времена свог литерарног зачетника, Теокрита, обухватала књижевно-историјска размишљања и поетско вјерују песника. И Вергилије је, веран предању књижевне врсте, у *Буколике* унео више исказа о песнику и песниковану него у потоња своја дела. Ту имамо наговештену и недоречену поетику Вергилијеву – песничку поетику а не поетичарску, па њене поставке откривамо посредно из мотива и ликова, из симболике целе збирке. Многоструко проговара схватање да песма има некакву тајанствену мађијску снагу. Историјски имамо у тој концепцији укрштај разних предања, од староримских – јер је латински назив за песму (*carmen*) означавао првобитно басму, преко буколских – јер је хеленска буколика, објективно и описно, узимала мотиве фолклорне мађије, све до орфичког мита и мистике – чије је средиште био лик певача и чудотворца Орфеја. Али из укрштаја настаје нова, вергилска поетика, која открива неке од основних особености Вергилијеве песме, даје кључ за разумевање Вергилијевог певања.]

У старијој књижевности античкој песници су свој однос према песми и певању махом казивали кроз симболички мит, а у неким се митовима опет крију веома стара схватања поезије. Један такав мит, мит о Орфеју, Вергилије је у римској поезији први – колико знамо – певао опширно. А по његовим делима има јасних трагова не само учења него и формула пореклом из орфичког песништва. Већ у *Буколикама* је Орфеј присутан на много начина – а пре свега кључним мотивом орфејског мита: песма и природа узајамно су везани, песма својим мађијским звуцима изазива одјеке у природи и својим чаробним складом кроти њене дивље стихије. Узмимо шесту песму где се певање – као и у четвртој – ближи мантици и визионарству, где је оно и једно и друго. Звуци буколске свирале – пребачени преко песме као мрежа – не спутавају га; оно се узноси, открива прошлост и будућност, силе које владају човеком и свемиром. У потпуној концизности Вергилијевог израза помен митског свирача Лина (предање га изједначава са братом Орфејем) и свирале аскрајског старца којом је песник с планина премештао јасен (орфејски мотив), помен Фебовог песниковања (Аполон је предводник Муза и планета у свемирском колу) и Силенове песме, коју долине узносе јеком до звезда, а прекида се кад Вечерњача крене небом против воље очараног Олимпа (*invito Olympo*) – сви редом сугеришу садржине Орфејевог мита и симболишу моћ песме, засновану на тајној симпатији која влада живим и неживим, ситним и крупним у Вергилијевом козмосу. Све је више наговештено него доречено, али је тежиште на прослављању песме и њене козмичке функције.]

У малој збирци *Буколика* певач који орфејски покреће и очарава природу јавља се и у другим митским ликовима – као Амфион, који је звуцима лире покретао камен, а камен се слагао и градио зидине Тебе; и као Дафнид,

митски пастир и певач, који долази средишњи симболички лик Вергилијеве поетике у петој пастирској песми, средишту збирке. Песма прво пева, традиционално, о смрти митског зачетника буколског песништва, према Теокриту, али не казује узрок Дафнидове смрти, већ само алудира, мрачно, на|окрутну погибију (*crudele funus*). И ту почиње вергилска симболика. Код Теокрита за сицилским пастиром тугују људи и животиње; код Вергилија туга за певачем осваја живо и неживо на целој лествици – богове и људе, благо и зверад, лист и гору. Моћ преминулог хероса тајанствено се шири, а шеста еклога нас је научила да мађијском складу песме природа одговара тајанственим одјеком, саосећањем. Стихови прелаза, смирени у уздржаној посмртној почести пастира, неупадљиво прихватају вергилски лајтмотив, тихо певају тајну симпатију која спаја песника, песму и природу. Пастири нека земљу покрију тужним јесењим листом, нека изворе застру хладном сенком вечери, – *spargite humum foliis, inducite fontibus umbras*. Могу то Вергилијеви божански песници, певачи-чаробници, инкантацијом песме која одмара као мека аркадска трава и освежава као слатка вода с потока – *tale tuum carmen nobis, divine poeta, quale sopor fessis iri gramine, quale per aestum dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo*. Има у Вергилијевој песми и природи нека скривена идентичност потенција и узајамност где песма доминира као мађијска моћ. У другом делу пете еклоге тај лајтмотив проговара у симболичком вергилском миту. Дафнид се пење на Олимп. Апотеозу певача-пастира прати одушевљена радост свеколике природе, мир и слога Златнога века. На прагу Олимпа је Дафнид, под ногама му облаци и звезде, гледа на свет и природу коју његова песма очарава: љута звер више не кидише на благо, човек не ставља јелену замке и – овде је тежина израза – од радости и саме шумовите горе подижу глас до неба, хриди певају песму и лугови одзвањају њоме – бог је он, бог, *deus, deus ille*.

Просула су се у обиљу и просипају се од старине тумачења која би да овај чудесни пастир изиђе нека одређена историјска личност: Јулије Цезар или Вергилијев брат Флак, Полионов син Салонин или песник Катул, Квинтилије или Алфен Вар, Марцел или Квинт Корнифиције. Није случајем баш прво тумачење увек имало највише пристаха. Оно се позива на „окрутну погибију“, на апотеозу и жртвенике Дафниду, налазећи им повод у Цезаровој погибији и декрету којим| је 42. године Цезарова апотеоза званично проглашена и одређен ритуал за прославу његовог рођендана. Али прозаична педантерија која је хтела да сведе Дафнида на једнозначну алегорију побројала је и црте које Дафнидов лик и апотеозу одвајају од Цезара и 42. године; тако је сама осудила просту идентификацију која песму своди на политички манифест и пригодни хвалоспев јулијском роду. Младеначки лик неког чудесног спаситеља, који се кроз Вергилијеве пастирске песме јављао у разним видовима, ближећи се гдекад Цезару, гдекад Октавијану Аугусту, овде, као сјајни младић и божански поета, симболише колективна надања једног историјског тренутка и слутње песника о усклађивачкој,

миродајној улози песме у козмосу, о законима њеног настанка и дејства. Овде тајанствени знаци Вергилијевог певања окупљени црпу снагу из осталих песама. Све битно је на неки начин ту: пастир-певач који припада свеколикој буколици, а нарочито Вергилијевој, миродајна функција тог ефеба која неминовно сугерише Златни век козмичке прекретнице; апотеоза сећа и на Цезарово проглашење за божанство и на божанског младића и јулијску звезду прве песме, и девете, у којој ту звезду треба да пева Дафнид; ту је и тајанствена веза певача са свеколиком природом, симпатија која при Дафнидовој апотеози баца све у радосни занос, као што је козмос дрхтао у четвртој песми и колевка процветала цвећем при рођењу божанског детета, као што су у шестој поигравале горе и звониле јеком од певања.

*

Ликови митских певача чудотвораца у Дафниду су се здружили са ликом неког свесветског и римског Спаса. Средишњи симболи Вергилијевих *Буколика* указују на историјску савременост, на историју људи и козмуса, на улогу песника у свету и на тајну моћ његове песме. Стављање заједничког симбола за тако различне сфере сугерише некакву скривену аналогију и указује на саме основе Вергилијевог певања. Легенда није залуд прогласила римског песника за тајанственог чаробника. Он је то и био у жељи да оствари свога идеалног песника. Полазећи од Теокритових идила, од симетричних група њихових стихова, литерарних суптилности строфичке композиције хеленистичког песништва, Вергилије је све песме *Буколика* објединио пропорцијама које самим својим нумеричким односима казују песникову римску идеју. Са своје сложености и строгости та аритметика не намеће се тек као механички фактор структуре; сугерише нам аритмологију, мистику бројева која је нераздвојна од мистике алфабета. Симбол и алегорија, мантика и тајна симпатија свега у козмосу је медиј у коме расту најособеније црте Вергилијевог певања. Значења су скривена и у бројеве који одређују симетрију и зависност делова збирке: ти бројеви крију имена крупних и моћних потенција; али – ту је опет сав римски Вергилије – нису то моћни духови ни мрачна божанства, него чиниоци римске историје и знакови козмичког устројства, и оне наде за које се везују све Вергилијеве песме.

Нумеричка композиција *Буколика* одређена је бројевима 666 и 333. Број 333 може се средствима хеленске гематрије разрешити у алфаветски еквивалент „Цезар“, а број 666 у „Цезар, нови бог“. Пресудна потврда овог тумачења хеленским средствима дата је у *Ошкровоњу Јовановом*, где се криптограм броја 666 јавља у одсеку упереном против Римљана, према античком тумачењу као еквивалент за име „Латин“ и уз примедбу да

одговара и једној одређеној личности. Поред национално-римске казује се овом симболиком и козмичка. Број 183 јавља се такође у нумеричкој композицији *Буколика*, а према Плутарху то је број постојећих светова и број који одређује годишњи циклус дана. Девет песама које у концентричним прстеновима граде пирамиду окруњену Дафнидовом апотеозом, нумерички и визуално одговарају енеади концентричних сфера козмоса која је у хеленистичкој књижевности уобичајена лествица филозофско-сазнајног и мистичко-есхатолошког узлаза (ascensus). Вергилијево искуство у области овакве симболике потврђују и потоња његова дела: као што се у *Енеиди* јавља број 333 као ритам тројанске владавине Лацијем, тако се у *Георџикама* и *Енеиди* јавља сферичка енеада козмоса у орфичко-питагорском симболу деветоструке Стиге. Козмичка и национална-симболика, стрпљиво испредана и смишљено уткана у детаље и целину Вергилијевог дела, чине основно обележје Вергилијеве уметности. Она је већ у првом његовом делу, у ситном буколском роду, дала „националну поему“, презасићену историјском савременошћу, али на начин песнички а не аналитички.

Овај смисао за симетрију и аналогију, за симболику распореда доминира у песничком изразу Вергилијевог. Епски стих и стил Вергилије је преобразио – историјски полазна тачка је Теокритов амојбај и хексаметарске групе *Сибилинских књија* – изграђујући у њему целовите групе стихова, параграфе и системе, веома сложене и ритмички симетричне. Највише и коначно у *Енеиди*, Вергилије је слободнији и монотонији епски израз својих претходника, савршено мелодиозан код Катугла и ритмички кумулативан код Лукреција, израз чија је ритмичка јединица била врста, преобразио слагањем у сложене периодске и ритамске системе, слично Пиндару који је строфички организовао своје епиникије. Ритам и еуфонија стиха подједнако граде симетричне и аналогне скупине у изразу, долазе носиоци симболичких значења. Вергилије само дваред у *Енеиди* гомила непријатне гласове и скупове с, сс, ксс (тј. s, ss, xs) у паралелним групама стихова, и оба пута да би евоцирао сиктаву атмосферу омразе: када Енеја са силном мржњом мисли на Јелену због које пропадају његов дом и Троја и када напуштена Дидона упућује речи мржње Енеји. Музичка страна својствена је поетском изразу уопште, али је степен „музикалности“ песника различит, и код Вергилија не ради се просто о подражавању звукова и „природној“ симболици гласова – већ о аудитивној имагинацији која успоставља асоцијативне везе и карактерише ликове и атмосферу неком врстом аудитивног лајмотива или аудитивне реминисценције. Симетрично распоређене, у уводу првог и другог дела спева, појаве Јуноне – гневне, одлучне и мрачне – имају истоветне звучне квалитете, нижу консонанте (с, t, p) и консонантске парове чији енергични и одсечни ефекат појачавају кратки вокали. Тај звуковни и ритмички склоп стоји у *Енеиди* и иначе за снагу и ударац, за одлучност и одсечност.

Звуци које је песник чуо и музика стиха коју је створио остају у његовом сећању и – када се наново огласе као одјек – сугеришу осећања и мисли које су изазвали или исказивали. Превод не репродукује те вергилске суптилности и овде се нећемо задржавати на музичкој страни његовог певања. Али Вергилијева поезија често успоставља директне асоцијативне везе између звука и средине у којој звук настаје; убрајамо неке од њих међу фундаменталне вергилске асоцијације, типичне за психологију и битне за оригиналност његовог поетског израза. Кад је реч о јеци, одјеку и одјекивању, у песничковој свести готово редовно асоцијативно стоји и слика шуме; тај звуковни оквир највећма се намеће његовој имагинацији где пева о нечем чудесном и тајанственом; нарочито група речи око глагола звучати (*sono*) стално успоставља асоцијативну везу између шуме и песме коју човек пева; ту везу Вергилије поетски и митски узима као израз мађијске снаге коју имају песма и басма. Можемо рећи да се у мотиву одјека огледају одреднице Вергилијеве поетике и особености Вергилијевог певања – јака, одјек повишен у највећој мери, до козмичких размера, стоји у апотеози пастира певача Дафнида као симбол тајанствене везе између песника и природе, песника који учи природу хармонији, природе која му одговара складним одјеком песме. Када у првим стиховима *Буколика* стари пастир свиралом учи шуме да одјекују лепом Амарилидом – *formosam resonare doces Amaryllida silvas* –, то није тек поетска метафора без значења која, ето, динамизује и персонификује. Концизни Вергилије не зна за празне речи и празне стихове; а индивидуални Вергилијев израз настаје интегрисањем традиционалних елемената у нову целину, лаганим померањем интонације; његова вергилска бит и новина могу се стога махом осетити на појединој слици, речи, музичком квалитету, али само у целини дела.

Технички, игра одјека пореклом је из александријске љубавне песме; али док је тамо тек пука игра| речи, видели смо да код Вергилија стоји за много шире просторе значења, да симболише инкантацију песме, о којој су много умеле да кажу митске поетике и поетике поетичара, нарочито софиста и, у доба Вергилијево, поетика Теодора из Гадаре, блиског стоицизму као што је и Вергилије био. Менторски однос песника према природи има крупно значење у *Буколикама*, и стога стихови губе вергилско значење, ако у преводу узмемо „певаш“ уместо „учиш“ (*doces*). И даље – ово је пресудно за проблем вергилске оригиналности – када пастирова свирала извија „шумску песму“, „песму гајева“, Вергилијева *Musa silvestris* стоји на месту Теокритове грчке формуле „буколска песма“; али превести Вергилијев израз изразом „пастирска песма“ значи изневерити га баш у битном, вергилском изразу. Шуме су симбол, песнички знак Вергилијевог буколике; његова Муза, Талија, позната као нимфа вегетације и драгана пастира Дафнида, борави у шумама; када пева конзулу Полиону, Вергилије вели да му шуме морају бити достојне конзула – *silvae sint consule dignae*; када пева пријатељу Галу, каже да не пева глувима, јер на све му узвраћају шуме – *respondent omnia silvae*. Стога нас и граната буква увода у *Буколике*, где пастир докон

свира у хладу гајева и учи шуме да одјекују Амарилидом, пути у простор и свет Вергилијеве поезије, као сликарски елеменат поетског пејзажа и као конститутивни елеменат поетске симболике.

*

Аркадски пејзаж *Буколика* је песнички простор у пуном смислу вергилски, јер га је Вергилије створио и јер је назив Аркадија, осмишљен садржајима и оживљен атмосфером *Буколика*, остао евокативни симбол за поетски свет који је Вергилијева песма увела у европско књижевно предање. Географски и литерарно аркадски пејзаж *Буколика* подједнако је далеко и од Теокритове Сицилије и од грчке покрајине Аркадије. Не знамо да је пре Вергилија, другом коме песнику, Аркадија била идеална земља пастирска, оквир рафинованих песничких радости и епикурских уживања. Од Теокритових идила – узора Вергилијевих – ниједној није позорница Аркадија; од аркадских песника ниједан се није прославио у буколској песми; Аркађани ни за кога раније нису били врсни певачи, а шумовита Аркадија била је вазда пример архаичног примитивног краја, где је легенда знала за вукодлаке и људске жртве. У традицији литерарне врсте поетски простор *Буколика* и његова атмосфера значе прелом, и визуално и третманом. Из оштрих обриса суве и камените Сицилије Теокритове, – грчки је песник издвојени, објективни посматрач, израз му тежи прецизном реализму хеленистичког жанр-сликарства, – прелазимо у меко неодређене просторе сочних пашњака и наводњених рудина, испресецаних честом и тршчаком, уоквирених сеновитим гајевима и гранатом шумом. Стварно, то је тек овлаш назначени пејзаж, наговештен разним и разнородним цртама расутих по песми, али његов визуални симбол су гајеви и забрани, дубраве и шуме – *silvae*. (Реч се јавља преко двадесет пута кроз кратку збирку, у свим песмама сем девете, увек у плуралу.) Дубраве и рудине евоцирају северноиталску домовину Вергилијевог детињства, па не мари што се гдекад говори о Сицилији, – дође то више литерарна реминисценција. Велики град, престоница *Буколика* је Рим; ту близу је Мантова, родни град Вергилијев – римски је песник у свему присутан, његова топлина оживљава поетски пејзаж – а на северноиталском Минцију певају пастири Аркађани који носе грчка имена, имена пастира певача Теокритових. (Један је Коридон; а пастир истог имена хвали се у *Буколикама* и стадом које пасе по сицилским бреговима.) Аркадске судије треба да суде Вергилијевој песми, а пријатељи римског песника Гала су „Аркађани“. Вергилије замењује „буколску песму“ Теокритовог рефрена „меналским“ стиховима своје свирале, а то ће рећи аркадским стиховима, јер Менал је гора у Аркадији.

Прелом који „аркадски пејзаж“ значи у буколској традицији није тек ирелевантна последица премештања са Теокритове Сицилије у италску домовину Вергилијеву; сугестивна недореченост, неодлучност и флукуација

у дескрипцији строго јединствене збирке није| тек нежељена последица сукоба између имитативног и оригиналног принципа Вергилијевог стваралаштва. Пејзаж пастирских песама изграђен је од црта из природе и литерарног наслеђа, карактеристичан је за песнички поступак Вергилијев, израз је песниковог савлађивања и осмишљавања стварности. Више или мање тако је са сваким песничким пејзажом. Песници, и када иду за натуралистичком верношћу дескрипције, врше одбир, компонују описе према одређеној литерарној намени. Али Вергилије је песник који, књижевно-историјски, полази од покатулског александринизма римског, што значи да песме гради мерећи брижљиво сваки детаљ експресије, да му је укус однегован у школи александринске трезвености и прецизности. Па ипак Вергилијева природа цвате, у истој песми и времену, бојама пролећа, лета и јесени; на обалама Минција су му пастири Аркађани са именима из Теокрита и њихови манири нису реалистично рустични, већ пуни деликатне конвенционалности. И каже се да пејзаж Вергилијевих *Буколика* нема ничег реалног сем географских назива.|

Има тумача који дефинишу Вергилијеву Аркадију психичким одредницама – сањалаштвом песника кога истанчана осећајност и некаква свеобухватна симпатија везују за природу дубље него остале људе, предодређују га да пати више него остали. Има те осећајности у основама Вергилијеве Аркадије. Али као што није ни географска област, ни аранжирана позорница Вергилијеве песме, тако Аркадија није ни романтични занос и болешљива осећајност. Додуше, Аркадија је отаџбина бога стада и пастирске свирале, Пана, о коме су певали и александријски песници; али комплексна поетска Аркадија Вергилијева не стоји просто на Пану, нити је песник „одабрао“ тај крај једино стога што је био далек, непознат и „неискварен“. Пастирски свет и живот Вергилијеве Аркадије стоји за мир далеко од крвопролића грађанских ратова, за цивилизацију насупрот варварству ратних разарања, а избором аркадског имена песник остаје у оквиру хеленске литерарне врсте и наглашава своју, италску самосвојност, интегрише елементе римске легенде и стварности у традиционалне буколске оквире. Узмимо модерну паралелу, не само због евокативног сазвучја – док је духовна Касталија Хермана Хесеа само бег из стварности, и на концу је као то и препознајемо, Вергилијева ће Аркадија, у *Енеиди*, афирмисати потпуно своју национално-историјску и реално-политичку димензију.

Аркадија дугује настанак импулсима који долазе из домаће римске традиције и Вергилијеве римске савремености. Било је у Риму старо предање по коме је Аркађанин Евандар, на римском брежуљку Палатину (прво се звао Палантеј, према Евандровом родном граду), основао насеље пре него што је Ромул ту основао Рим; причало се да је тај цивилизовани дошљак учио грубе Латине писму, музици и другим вештинама; и знамо да је легенда о Евандру, који је у земљи Латинској, на Палатину, установио једну нову, цивилизовану и музичку Аркадију, била жива у доба Вергилијево. Римски су паркови у својим шпиљама хтели да обнове стари „аркадски пејзаж“ –

одатле и неиталске пећине Вергилијевих *Буколика*. У Аркадији и широм Хеладе пећине су биле светилишта Пана; у Риму Луперкал је била пећина под Палатином, место култа који је, према легенди, основао Евандар у част аркадског Пана Вука. О светковини Луперкалија понудио је, године 44. старе ере, конзул Марко Антоније краљевски венац Цезару; овај га је одбио јер је расположење у Риму било неповољно, али гест је био смишљен и могао је значити само једно: Цезара, који је стварно већ био некрунисани владар Рима – дан раније, 14. фебруара, Сенат му је доделио титулу доживотног диктатора – требало је, као обновитеља реда и мира, крунисати за благог владара Лација давних, легендарних времена.

На овоме позађу традиције вергилска Аркадија открива пуније своја значења. Аркадија коју је Вергилије створио и која је постала естетска својина европске пасторале – деградирана гдекад до клишеа –, у *Буколикама* није сва бег из немира италске стварности потонуле у крв и насиља грађанских ратова после Цезарове смрти. Њоме песник своју италску и римску *буколику* супротставља сицилској идили Теокритовој; и њоме отвара једну историјску перспективу и ствара један римски простор у коме су присутни не само поименце поменути висока господа римска, Гал и Полион, него је у њима и звезда Цезарова, него су у њима некако и Цезар и Аугуст, у оним сновима о неком младом Спасу који ће донети мир и ред и васпоставити хармонију у свеколикој природи. Од самих почетака италска компонента градње битно одређује Вергилијево дело; оно непрестано интегрише и подиже у високу поезију, алегорички транспарентну и симболички многозначну, италско предање и римску стварност. Има ту једна литерарна особеност, једна политичка тежња, један начин поимања стварности који ће се редом у пуној мери остварити у *Георџикама* и у *Енеиди*. Гајеви и рудине *буколске* Аркадије дошли су у *Георџикама* поетски обновљена стара Италија, *Saturnia tellus*, вредних ратара и мирољубивих сточара, онаква Италија какву је прокламативно хтео да васпостави политички и културни програм „миротворца“ Аугуста. У *Енеиди*, спеву који велича дом Аугустов и његову идеологију, биће оживљена легенда о мудром Евандру и његовој мирољубивој насеобини на Палатину; тај „аркадски“ и „сатурнијски“ (староиталски) пејзаж преливаће се у светлу пасторале, италског села и римске легенде, тај поетски простор опет ће значити, опет ће бити комплексни вергилски симбол.

★

Легенда је од песника Вергилија начинила чаробника и чудотворца нарочито блиског природи, животињи и човеку. Те црте песников лик дугује највише *Георџикама*. У њима се опис природе и живота италског сељака диже до пуне и праве поезије. У савршено еуфоничним стиховима израз је концизан

без елипсе, трезвен без сувоће, богат без празнословља, – све својства која чине Вергилијеве стихове готово непреводивим и успеле препеве тако ретким.

С првим пролећа дахом, док снег још копни с планина,
сипке, смрзнуте груде Зефиrow док расипа лахор, –
тад већ нек зариче бик под првим притиском плуга,
раоник тад нек заблиста кад бразда га очисти топла.

Један до два епитета, неколико речи, и све је дочарано. Прашњаво лето пржи груду зрелим сунцем – *glebasque iacentes pulverulenta coquat maturis solibus aestas*; трава вене, али кроз низбрдит јарак земљорадник пушта воду; она пада преко стрменог камена и потмуло хучи – *illa cadens raucum per levia murmur saxa ciet*. Благ и снажан покрет уравнотежених одсека оживљава и повезује дело, носи читаоца као пространи таласи; групе стихова стоје у строгом међусобном односу, обимом и емотивном садржином, тако да у затвореном свету Вергилијеве песме сваки детаљ повезују fine нити, мотиви се наговештавају, да би потом избили пуном снагом и, најзад, губећи се, унели некакву нову ноту у хармоничну целину песама. (Сличну „музичку композицију“, али без Вергилијевог херметизма, примењивао је у Риму прво Катул, угледајући се на александријски епилиј, а и неки савременици Вергилијеви, песници Аугустовог времена, као елегичар Тибул.) Сlike рада и одмора, дана и ноћи, годишњих доба нижу се без логичког реда; али у свему је песничка логика, која се руководи својим правилима и контрастом појачава снагу описа – поред и после мрачног јесењег невремена стоји сунчана прослава Амбарвалија у пролеће. А нежни песник родољуб, склон стоицизму и мистици, оживљава природу некаквим религијским расположењем. Све је у његовом козмосу једно и јединствено; не само небеска тела, што и животиње откривају човеку промене које се спремају или наступају:

Грактање весело, јасно, одједном се проломи трипут,
мир, затим грактање опет из стиснутих грла – то тмурни
гаврани с високих гнезда, опијени ненадним миљем
клепећу крилима, гракћу, јер киша је престала, птићи
нејаки сви су на броју и топла их тетоше гнезда.

У духу стоичког пантеизма све су то знамења која даје сама природа. Све је у природи Вергилију знак неке више силе, њеног реда и распореда. Не казују мене месеца и сунца човеку само какво ће бити време; казују и опасности које га очекују. Човеково је да| ради, поштује богове и проучава знамења. Вергилијева се поука диже до крупне мисли о значају рада, који није ни проклетство, ни пука нужда. Неуморни рад, непрекидна борба са природним силама има цивилизаторску улогу. Сам Јупитер – вели Вергилије – тако је хтео: једино напором, радом човек бива човек. Све је рад савладао – *labor omnia vincit* – и све стално мора да савладава, ради одржавања цивилизације. Земљораднички и сеоски живот добијају у Вергилија шире

значење, као основ људског достојанства, цивилизације и римске величине. Тај је живот за Вергилија слика човекове судбине и културе за коју се ваља вазда борити да би се одржала пред слепим, разобрученим силама у природи. Ову мисао Вергилијевог хуманизма већ су наговестиле *Буколике*, где се пастир Коридон, пошто је певао неумољиву моћ љубавне пожуде, окреће својим пословима и дужностима; ратничком варварству Вергилије је у *Буколикама* супротставио „аркадске“ пастире; у *Георикама* му супротставља италске сељаци; у *Енеиди* ће му супротставити свога стоичког јунака Енеју.

Вергилијево песничко дело суштински је дубоко јединствено. Психичка конституција песника одредила је све песме на исти начин; големи таленат и беспрестани папор да се оствари идеја књижевне врсте и досегне коначност личног израза даје сваком Вергилијевом делу максимум контролисаниог интензитета, ону таман-количину поетске материје коју може да прими и организује. Свако је Вергилијево дело пре свега последње у својој врсти, сума дојакошњег предања саздана из традиционалних елемената који – као евокативне реминисценције – путе мисао у познате литерарне просторе, гоне читаоца да се сећа и да пореди, преносе поетска треперења ранијих песника да би се из њих, новим модулацијама и сазвучјима, извила нова, Вергилијева песма. Затим, свако Вергилијево дело је израз песника који је светлу бајку детињства живео по гајевима и рудинама северноиталског села и млад пошао да тражи мудрост у сенци Епикуровог врта; песника коме су грађански ратови однели родни мајур и зрео је певао неумитни стоички фатум; кога је његова песма, жељна изгубљених пропанака, вејзала за Октавијана Аугуста – да у једно слаже свет уметности и идеологије, свет легенде и историје, свет снова и стварности, и тако, на том песничком послу измиривања, постане – парадоксално – хумани и мирољубиви архипоета римског империјализма и Аугустовог самовлашћа. Најзад, и надасве, свако Вергилијево дело је творевина песника који, – да би обухватио све те планове и просторе, – гради поезију многозначну и плуридимензионалну, симболичку и езотеричку, какву до њега нико у антици изградио није.

*

Кад се после *Буколика* окренемо *Георикама*, на мах се учини да смо на прагу неког мање симболичког певања. Проста стара формула гласи: дидактичка песма о земљорадњи, воћарству, сточарству, пчеларству, у духу Аугустовог програма обнове италског села. Али кад ступимо ближе, питања почну да се роје. Распоред дидактичке тематике у *Георикама* није без ослонца у предању (када се Вергилије на предање не ослања?) – али зар је за Италике баш пчеларство било толико значајно да му се додели не само посебна, него и последња књига, чији је положај истакнут као завршетак и круна дела.

У четвртој књизи може се видети само лаки, крилати свет пчела и бајке, разиграни врхунац и чаробно финале у цвећу и миту. Тако је књигу о пчелама видео и Белсор када је своје галско осећање за уметничку реч покренуо у покушај да Вергилија приближи модерном човеку. Али у време кад се њему учинило да у тој песми нема места алегорији, социјалној поуци и пропаганди монархије, још је и пажљивом оку испитивача измицала полисемија сложене Вергилијеве уметности. Данас се, после бројних нових сазнања о Вергилијевом делу, друкчије гледа и на четврту књигу *Георџика*: у поузданом убеђењу да звуци идиле и бајке могу вергилски указивати на актуално-римске, општељудске и козмичке садржине.

Пчела је са својих разних својстава, па и као „биће најсличније човеку“, у античко доба носила многа симболичка значења; исходиште су била запажања о радиности, пожртвованости и друштвеној организацији пчела, као и представе о њиховој чедности и бесмртности. На ту се симболику надовезује и Вергилије, али гради свој сложени, историјско-актуални симбол који премаша јединачно и тежи општем и парадигматском.

Историјска актуалност пчелиње државе долази из скупа наговештаја и из свеколике интенције *Георџика*; тај симбол за римску стварност везују безбројним нитима изрази и представе аугустовске обнове које је Вергилијев стих поетски уздигао и никада није узео ради игре речи или разлио у меку неодређеност лирског језика. Славе се у пчела „староримске врлине“ а њихова заједница има оне црте које Аугустова рестаурација приписује свету староиталског сељаштва. Другим речима, слика пчела и њихове монархичке државе, дата по схеми етнографског описа, нема – као што је у етнографској дескрипцији био чест случај – само опште, етичко и протрептичко значење; као *exemplum* има и сасвим актуалну димензију која се у високо умној уметности Вергилијевој слаже са филозофско-козмологијском. Узор-држава пчела, с једне стране, остварује принципе који су основи стоичке козмологије, етике и психологије, док с друге, својом актуалном страном, указује на посебну везу такве заједнице с козмичком законитошћу коју Вергилије приписује Аугусту и римском принципату: не назива Вергилије пчеле случајно квиритима, римским грађанима. Јављају се ту многи мотиви који ће се јавити и у *Енеиди*, а били су садржани већ и у симболици *Буколика*.

Симболику пчелиње државе Вергилијеве не можемо посматрати из двојено; да бисмо дубље ушли у сложену уметност Вергилијеву и уочили њене садржине, морамо погледати целину четврте књиге *Георџика*. Упркос мноштву наоко различитих одсека, анализа открива строгу симетрију делова која је и нумерички готово потпуна. Књига има 566 стихова. Део посвећен животу пчела, који формално припада кругу приручних поуба, завршава се 280-им стихом, дакле готово на самој њеној аритметичкој средишњи. Други део приповеда мит о Аристају. Један и други део могу се опет поделити на по два не сасвим једнака одсека, чији је симетрични рас-

поред још очигледнији када се одвоје увод и закључак: у првом делу добијамо низ од 7–141–132 стиха, а у другом делу од 134–143–8 стихова. Равнотежа тих мањих целина у првом делу остварена је сменом призора рата и метежа са сценама сређене мирнодопске радиности. На актуално-историјску садржину првог дела смо указали, а сада видимо да му у пуној симетрији одговара други део – мит о Аристају дат као хеленистички епилиј.

Овакав завршетак дидактичке песме јединствен је у античкој књижевности. Слуху изоштреном за крупне римске и вергилске теме тешко ће измаћи да Аристај – слично божанским ефебима *Буколика* – чудотворни пастир, полубог који уз божанску помоћ обнавља живот, доводи у свет један нови род, обнавља заједницу стоички жртвених квирита. Као што у првом „техничком“ делу књиге опис непријатељских ројева и њихових краљева – једног сјајног као злато, другог мекушног лењивца – сугерише немире грађанских ратова, Октавијанов и Антонијев сукоб код Акција, који се, под владавином победника, смирује у плодном раду бољег, мирољубивог роја пчела, тако у другом, „митском“ делу књиге погибија пчела и добри пастир који обнавља њихов изумрли род премашају границе мита и указују на исте историјске догађаје. Аритметичком паралелизму догађаја одговара тако тематско-симболички.

Треба поменути и помоћ коју при тој обнови Аристају пружа његова мајка, богиња, и окренути поглед *Енеиди*, где Енеја и његова мајка, Венера, указују на Аугуста и богињу из Ерика, заштитницу јулијског дома. А свакако се треба сетити да антички човек од старине политичку поуку, етичко правило и метафизичко учење радо казује кроз мит, да се Вергилије пре *Георџика* таквом начину казивања ближио у *Буколикама* и да ће после *Георџика*, у *Енеиди*, грчки мит и римску легенду преобразити у велики римски мит, политички и метафизички.]

★

Док су у *Буколикама* актуално-историјска језгра стварања и национално-римска обележја дела скривена у тајну симбола у коме се сливају с пеничким, људским и козмичким значењима, дотле је национално-римски карактер *Енеиде* отпрве очигледан. Али ни ово дело није римско и актуално тек стога што пева легендарне почетке Лација, националну старину која је привлачила погледе аугустовске рестаурације. Симболика и полисемија, у једном тексту, јединственој фабули и истим поетским сликама, кроз легенду дају не само италску историју и римску савременост, већ и оне људске и козмичке садржине које концизна Вергилијева реч уме да замађија у кругове свога стиха. Небројена преслијавања, прожимања и сливања легенде, историје и актуалне политике била су, појединачно и групно, предмет многих испитивања. Да им је број огроман, да и најпажљивијем

оку многе измичу јер су засноване на непознатим подацима антиквара, историчара, на специфичностима Аугустовог програма – добро је познато. Нашу пажњу везује песничко аналогисање и амалгамисање, градња гранатог система знакова у коме пространства замршених планова одговарају низу другојачијих – слично прекривању и допуњавању слика на прозирним листовима каквог анатомског атласа, једна с унутрашњим органима, друга с крвотоком, трећа с мишићима, четврта с нервима, али, како је научној анализи одговор песничка синтеза, чине доиста органско јединство Вергилијеве песме и њеног козмоса.

Енеида је подељена на два пута по шест књига, и то тако да прва скупина доноси лутања Тројанаца морем и транспонује мотиве Хомерове *Одисеје*, а друга доноси бојеве Тројанаца у Лацију и транспонује мотиве Хомерове *Илијаде*. У та два дела, на којима формално стоји композиција пева, имамо и два низа паралелних пејзажа, атмосфера, збивања, који пресудно одређују поетски простор, песничку атмосферу и значење *Енеиде*. Мислим на долазак Тројанаца на афричку обалу и на њихов долазак на ушће Тибра, на слику Дидонине Картагине, Новог Тира, и Еван|дровог Палатина, Новог Палантеја, и на Енејину љубав са Дидоном и на његово пријатељство са Палантом, сином Евандровим. „Аркадија“ је опет кључни симбол на коме се могу уочити особености Вергилијевог поетског израза и перзистенција вергилских лајтмотива, али је сада тај пејзаж смештен у широки „географски“ оквир епа, па његову литерарну функцију и димензију можемо само у томе оквиру одредити.

Дваред се у *Енеиди* бродовље Енејиних Тројанаца ближи обалама где се избеглицама луталицама пружа прилика да се уставе и трајно заснују дом. На почетку пева, у првом певању, после увода који описује силну буру, Енејине лађе се спасу из тмуше невремена у заливу на домак Картагине. Тај заштићени и заштитнички залив, чије су тихе воде пуна супротност узбурканој пучини, Вергилије гради по узору на најлепши залив *Одисеје*, Форкијев залив на Итаци, мету Одисејевих лутања. Код утврђивања ове позајмице смео стати; одвише су се често на таквим препознавањима позајмица заустављали тумачи Вергилијевог дела и у песнику Вергилију видели највише мајстора подражаваоца, а у његовој поезији уметност деривисану и секундарну. Када пажљивије погледамо – неких детаља Хомеровог описа нема (рецимо маслине где се Одисеј и Атена договарају о убијању просаца Пенелопиних); стене које у Вергилија прете небу, стене су из другог пејзажа *Одисеје* – стене Сциле и Харибде од којих се једна, у Хомера, диже оштрим врхом у небо. Вергилијева је природа монументална, херојска, другачија него у *Одисеји*; над воде мирног прибежишта надноси се мрачна шума стравичним сенкама.

Стил описа и атмосфера другачији су у Вергилијевој модификацији него у хомерском узору и није по среди тек реторска „узвишеност“ израза; монументалност која казивање *Енеиде* одваја од казивања *Одисеје* има дубље ко-

рене; осећамо – овај залив је спас и прибежиште, али непозната обала прети опасностима, оне се надвијају, нове и незнате, над предах који воде залива значе за Тројанце. Све што следи – радња и атмосфера – све је већ наговештено овим пејзажом. Из буре која их бије од Троје, Енеја и његови Тројанци прибегну у богат град; Дидони замичу очи за јунаком, краљица их прима да остану, да им Картагина буде нова Троја; да се поверује да су већ стигли, да је нађена обећана земља. Али Енеја, он зна да није стигао, иако би да остане; претња судбине је над свиме и све се, најпосле, изметне у опасност – Дидона, напуштена, хтела би да спали лађе а оне јој се измакну тек лукавштином. И тако све дође као да се стигло до Итаке, а она није била права, и као да се умакло, за длаку, Харибди. Смишљене и тражене аналогije везују опис залива са развојем и значењима картагинске епизоде.

Погледајмо сада другу страну диптиха. У уводу другог дела пева, на почетку седмог певања, тројанско бродовље плови мирним водама које трепере у благонаклоном светлу Луне, стиже на ушће Тибра, на домак Лација и Евандрове палатинске Аркадије. Све је пуна супротност бури првога певања и злослутном афричком заливу. Долазак на Тибар сија у чудесно блиставој зори. (Азиније Полион, близак Вергилију, и можда и упућен у Вергилијеве замисли, приметио је како песник, када описује јутро, често узима неки израз, или слику, који одговарају догађајима што ће се тога дана догодити; а ово јутро антиципира цео други део пева.) У трен ока сваки се дашак ветра утиша – природа је предсказивала и у *Георикама* –, а над великим гајем и коритом реке лепршају шарне птице и блаже ваздух песмом. Све је обавијено атмосфером идиле и води мисао у „аркадске“ гајеве око Тибра и Палатина. Само је пут томе циљу, Тибар, мрачан, и ваља силан песак, као симболички наговештај бојева и тегаба које је још требало поднети док се оснује римско племе – *tantae molis erat Romanam condere gentem*. Природа симболски антиципира догађаје, дескрипција наговештава ток радње и у себи скрива – видећемо – историјску стварност; јер се сјај тибарског пејзажа разлива по Аркадији Евандровој, по Палатину, где је био Аугустов двор, *domus Augusti*.

Сликарски валери описа сарађују у градњи песме, рефлектују њене битне токове, знаци су њених крупних значења. Боје Картагине су злато и пурпур –| доминантно одређују слику тога града стога што је богат и моћан, што су му становници из Тира, земље пурпура. Злато је у Вергилијевој поезији најзначајнија супстанција, стоји за богатство, светло, живот, а насупрот појавама трагичног страдања и разарања. Али овој природној и традиционалној симболици, која је јако изражена у Пиндаровим песмама, придружује се у Вергилија „Аркадија“, као индивидуални вергилски симбол за виши и највиши степен позитивног квалитета. Златни и пурпурни сјај картагински пун је контраст судбини Енејиној, прошлој и будућој, као што је жарка Африка контраст питомом Лацију, где Енеју и његове Тројанце, будуће Римљане, чека њихова Аркадија, и она сва обасјана, али спокојним

светлом и бојама. Из тамне сенке свога живота Енеја ступа у светло тек на обалама Тибра, па и ту тек на час, као у наговештају будуће римске величине. Мало је било светлих дана на његовом путу од Троје до Лација – као онај када ступа пред Дидону. Много је мрака у *Енеиди*, а светла која Енеји светле пре Лација, светле му немирно, као пламенови Троје, димљиве буктиње Дидониног двора, муње над пећином Дидониног лова и злослутни сјај њене самоубилачке ломаче; немирна су му и непостојана била чак и светла која су указивала пут Италије и предсказивала моћ, као репатица сумпорног трага над Тројом и пламен у коси Јуловој; или су била бледа и преварна, стравична и тајанствена, као месечина Енејиног силаска у доњи свет. Тек у благом светлу палатинске Аркадије Енеја, који је изгубио жену у пламену Троје и оставио љубав у злату и пурпуру Картагине, тај „најусамљенији лик књижевности“, налази правог пријатеља, Паланта, сина Евandroвог.

*

Доживљај савремене историје већ је у *Буколикама* био динамичко језгро Вергилијеве песме. Колебљива ишчекивања избављења и избавитеља из крви грађанских ратова и животне неизвесности већ су тамо стајале, као основ и извориште, иза општих значења| у симболу пастира-песника, божанског ефеба, Златног века и Аркадије. У *Георџикама*, где идеална Аркадија пружа руку италском селу, спас се у Аугустовом лику певао и непосредно, као што римску стварност и јулијски род непосредно певају открочења и наговештаји *Енеиде*: Јупитерово пророштво у првом певању, каталог историјских ликова у шестом, украси Енејина штита у осмом. Али је управно казивање – поред све техничке виртуозности – мање значајно за песму од историјске и актуалне димензије вергилског мита и симбола. Па и овима се гдекад приговара; кажу да је песник одвећ церебралан у таленту. У једном песништву снази поетског доживљаја не одговара дорасла моћ разума, у другом разум гради песму коју у срцу нема. Није ни Вергилије без падова, али такву оптужбу могу дићи само они који иза мелодиозне концизности и техничког савршенства Вергилијевог стиха, иза римског национализма и аугустовске пропаганде Вергилијевог дела, нису осетили богатство осећања и нису видели како песник симболе ствара из своје песничке субјективности.

Комплексна природа Вергилијеве поезије огледа се у деловима и целини појединих Вергилијевих остварења и свеколиког његовог опуса. Рекли смо комплексна природа, јер компликованости нема ни у натпевањима Вергилијевих пастира, ни у поукама Вергилијевим за село, ни у лутањима и мегданима Вергилијевог јунака Енеје. Најбоље то видимо баш у *Енеиди*. Има у њој једна фабула, јасна и прегледна, чији је вијугави ток сам еп: бура баца бродове Тројанца Енеје од сицилске на афричку обалу, до Картагине;

ту на гозби Енеја прича ранија тројанска лутања (као Одисеј Хомеров) и потом се нижу љубав, путовање до Тибра, херојски подвизи и мегдани у Лацију – све као у каквом ритерском спеву или авантуристичком роману. Али Вергилијева поезија није просто то што се у фабули казује, него је и оно што тече изнад и испод њеног јасно оцртаног тока. Вергилијеву поезију не чине њени елементи – одасвуд узети – него нови симболички израз и систем поетских веза и аналогија које конституишу њен простор и свет.

У диптиху Енеиде паралелни су, узајамно се осветљавају, љубав према Дидони и пријатељство са Палантом. Преко тих симетричких парова ући ћемо дубље у *Енеиду*, у којој нису симболични само описи, него су симболични и ликови, ситуације, збивања. На неки је начин, додуше, симболично сво песништво. Али унутарња повезаност свесно грађене и тражене симболике чине основну карактеристику сложене Вергилијеве поезије, суштину њену: у опису афричког залива наговештена је опасност, проблематичност Енејиног боравка у Дидонином граду; то се постиже контаминисањем и модификовањем хомерских описа, природном сценеријом и евокативном реминисценцијом у исти мах. Евокативна литерарна реминисценција отвара дубља, езотеричка значења Вергилијеве песме.

У причи о Дидони и Енеји крију се такође мотиви Одисеје и тројанског циклуса, евокативне реминисценције на хеленско и римско песништво. Пре Вергилијеве *Енеиде* та се епизода јавља у Невијевом римском историјском спеву, и она је била легендарни повод ратова између Картагине и Рима, а по свој прилици је Енејин долазак у Картагину већ у Невијевом, за нас изгубљеном, спеву био инспирисан Одисејевим боравком код Кирке и Калипсо, код лепих чаробница које желе да задрже Одисеја, да га одврате од његовог циља, Итаке. Невијев спев, дакле, давао је поред своје главне историјске теме, поред првог пунског рата, још и кратак преглед римске легендарне прошлости. Таква двојност у плану историјске епопеје била уобичајена у хеленистичко доба – а већ су од старине историографи уносили у опис историјских ратова и њихове митске основе и легендарне поводе. (Херодот то чини у уводу међанских ратова, Тукидид започиње историју пелопонеских уводом о најстаријим таласократијама.) И Вергилије је тако замислио свој неостварени еп о Аугустовим војнама против Парћана. Али у *Енеиди* се окренуо новом, симболички обухватном изразу, обујмио је легендом историју Медитерана и Рима.

У уводу *Енеиде* симболично су супротстављена божанства, као заштитници и противници Енеје, а то значи Тројанаца, и, истодобно, Римљана. Већ у првим стиховима *Енеиде* стоји Картагина насупрот Италији – Carthago Italiam contra –, и то је више од просте географске одредбе. Јер велику буру увода изазвала је Јунона, непријатељица Троје и заштитница Картагине. У речима Carthago Italiam contra наговештај је тешке клетве којом напуштена Дидона испраћа тројанско бродовље и наговештај пунских ратова које ће изазвати мађијска снага тих легендарних речи.

О нек је жал против жала и вали о вале нек бију,
мач против мача – и њих и потомство им проклињем ратом.

Значај пунских ратова за римску историју и привлачност теме о трагичној љубави – у хеленистичком епу Аполонијевом имамо Јазона и Медеју – објашњавају средишње место које је Вергилије дао картагинској епизоди у првом, одисејском делу свога спева. Али Вергилијева епопеја кроз легенду казује синтетички и старију историју Рима и Аугустову римску савременост; Вергилије кроз *Енеиду* симултано пева три „теме“ – легендарне почетке, римску историју и Аугустово доба. Оријентални сјај Картагине и лепота Дидоне из Тира, њена веза са Енејом, евоцира и Клеопатру, пут којим је пошао Антоније у немирном времену Вергилијевој и Аугустовој младости, као и оне црте култивисаног и разнеженог хеленистичког оријента за које су заступници староримског чојства казивали да ће доћи главе Риму, а са њима и за њима и Аугуст, програмски „обновитељ“ староримских врлина.

Вергилијев песнички поступак карактеришу наговештаји расположења и збивања који као прелаз, припрема и спона, као поновљени музички став или скри–вена аналогија, граде дубоко јединство песме. Вергилијеву римску стварност и Аугустов дом певају предсказања, наговештаји, описи уметничких предмета који преслојавају подударне ситуације или антиципирају историјске догађаје. Као што блиставо светло, којим природа сија у јутро Енејина доласка на Тибар, песник неопазиче загатни наговештајем последњих речи| описа – „весео је следио мрачној реци“ –, припремајући тим наговештајем тешке бојеве у Лацију, песник тако исто припрема и наговештава појаву краљице Дидоне када опис украса на храму картагинске Јуноне, којима се Енеја диви, оконча сликом краљице Пентесилеје. Енеја и читалац *Енеиде* спремни су да окрену поглед на Дидону, коју песник, док она врши мушки одлучно своје дужности, пореди с Дијаном. Пентесилеја са ловкињом Дијаном, божанском заштитницом Амазонки, дели мужевне црте које истиче Вергилије у опису Дидоне; име Пентесилеје, краљице тог источњачког племена, евоцира и епизоду из тројанског епског циклуса – љубав Ахила и Пентесилеје – суштински аналогну љубави Енеје и Дидоне; лик Пентесилеје асоцијативно интонира мотив о усамљеном хероју и јунак-девојци, мотив у коме се стичу смрт и љубав – јер љубав осећа Ахил према краљици Амазонки док она умире од његове руке. Стара епска и митска ситуација, овако наговештена, обновиће се у *Енеиди* – Енеја воли, али одлази, скриви смрт Дидонину.

Детаљи описа, гестови, радње су симболично евокативни, граде густу мрежу подударности. Енеја дарива Дидону сјајном одећом која је красила Аргивку Јелену када је напуштала Микену и пошла на недозвољену свадбу – cum peteret inconcessosque humenaeos. Недозвољена свадба Јелене и Париде, узрок тројанског рата, поновиће се у вези Дидоне и Енеје, узроку пунских ратова. (Није безначајно што Енеја Дидони дарује баш одећу: у мађијском ритуалу облачење костима архетипског хероја претходи пона-

вљању архетипског геста који установљава митско време богова и предака.) А поновила се – узмимо Вергилијеву савременост – у вези Клеопатре и Антонија, са истим страшним последицама по народе. Вергилије не гради алегорију. Дидона није Клеопатра, али сугерише, евоцира њен лик; и та је димензија Дидониног симболичног лика свесно грађена и тражена, јер када у осмом певању Вергилије говори о Клеопатри, он је приказује сред погибије како бледи смрћу која ће доћи – *inter caedes pallentem morte futura* –, готово истим речима као и Дидону. Поетски простор многозначца| Вергилија открива се тек полако будноме оку; али кад простори почну да се отварају, слике да говоре, речи да граде дуге од значења, чаролији као да нема краја. Грађа којом се граде двори ове поезије су простори куда симболи упућују асоцијације, укрштаји њихових оси, односи њихових жижа – а не мртав тесаник из здања хеленске песме, како би хтела прозаична анализа Вергилијевих извора, позајмица и реминисценција.

*

За Вергилијеву је поезију типично да евокативна алузија (припрема, наговештај) настаје из модификоване евокативне реминисценције на туђа дела – Форкијев залив, Пентесилеја, Парид и Јелена – или на сопствене стихове – Клеопатра описана стихом из описа Дидоне. На почетку другог дела диптиха који гради *Енеида* стоји још једна, и последња изграђена реминисценција на *Одисеју*. Описује се Киркино острво крај кога, у тихој ноћној пловидби, промичу бродови Енејини. Географија античког мита непосредни је повод овоме опису. Киркино острво стављено је на италијанску обалу, у близини града Кајете, одакле Енејино бродовље креће према ушћу Тибра. Опис је и топографски податак, и високо поетски украс, и реминисценција на *Одисеју*. Разлога, дакле, има довољно да се баш ту јавља. Ипак, у економији *Енеиде*, у њеном систему веза и аналогиија, у њеном многозначном поетском свету и простору, тај опис има још неке, чисто вергилске функције, а на њих, као увек у Вергилија, указују вергилске модификације мотива.

Цео опис острва – изузев речи *urit odoratam nocturna in lumina cedrum* – узет је од Хомера. Али атмосфера је вергилска. Ноћ и месечина, нека чаробна тишина, и то како Тројанци тек назире острво где Кирка поваздан пева своју песму и тка; чује се само урлик вукова и звери у које чаробница претвара људе. Зашто Вергилије није изградио, исцрпео могућности које му пружа хомерска епизода са Кирком? Разлог је што смо на почетку седмог певања – Енеја је окончао своје одисејске авантуре, *Енеида* оставља за собом мотиве *Одисеје*; што је Енеја већ имао, у својој *Одисеји*, одисејску епизоду са лепом чаробницом – Дидона му је нудила љубав и благо, као Калипсо, као Кирка. Овде морамо рећи – због ученог Вергилија који, близак стоичкој филозофији, у Енеји глорификује стоичке врлине –

да је Одисеја за стоичку алегоријску интерпретацију, и не само за њу, значила борбу мудраца против телесних наслада и порока; да су Калипсо и Кирка главни експоненти тих сила које се супротстављају идеалу стоички самопрегорног сарађивања на делу фатума, корачања предодређеним путем судбине. Од тога пута, који у *Енеиди* води оснивању римске величине, хтела је Дидона да одврати Енеју. И он је пожелео срећу за себе, заборавио је на дужност и судбину. Енеја и Дидона су љубавници који заборављају на свој бољи глас – *famae melioris*. Али из подземља шестог певања *Енеиде* изашао је јунак који се без колебања одриче личне среће, ставља сав у службу судбине. Киркино острво стоји где је крај одисејским искушењима и одисејским мотивима – оно симболички рекапитулише љубав према Дидони и наговештава одлучну доследност којом ће Енеја ићи остварењу судбинског циља, без освртања и задржавања.

Из другог дела пева, из Енејине стоичке *Илијаде*, Вергилије ће уклонити страст и љубавну везу, иако свога јунака жени Лавинијом. Разлог је видно у принципу композиције и литерарног транспонованга хомерских мотива – слично *Илијади* у другом делу Вергилијевог епског диптиха не истиче се мотив љубави него пријатељства. Разлог је опет и дубље, у чисто вергилским мотивима и концепцијама, у целини дела, у ономе што симболише Енејин пролазак крај острва Киркиних чари и чаролија. Већ у *Буколикама* младоме песнику симбол љубави нису голубови који се љубе, већ лавица која гони вука, вук који граби козу; неумитну коб љубавне помаме певао је у песми о љубави пастира Коридона, дајући јој већ ту крупне, козмичке размере. У *Георџикама* пролеће је доба љубавног лудила, кад крвожедна лавица напушта пород и медведи убијају по шумама, оно је извор крви и смрти, Парид који граби Јелену и бура која усмрти Леандра. А идеалне грађане симболишу пчеле, које нису само радне и пожртвоване, него не подлежу ни љубавној страсти, па се тако ближе стоичкој „апатији“.

Монархичком заједницом пчелиње државе владају, у *Георџикама*, разум и једнодушност стоичких учења. Узор-држава пчела остварује – видели смо – принципе стоичке козмологије, психологије и етике и указује, актуалном страном своје симболике, на везу такве заједнице са козмичком законитошћу коју Вергилије постулише за Аугустов принципат. У *Енеиди* љубав Дидоне и Енеје опет су врело крвопролића, а Енеја свој судбински задатак остварује победом разума, логоса, над афектима. Тежина је увек на сили афеката као незакоњу и на влади логоса као закономерности. А Енеја стоји за Аугуста и принципе Аугустовог програма обнове, па се староримско чојство, староиталска беспотребица и стоичко одрицање слажу у једно у комплексном Вергилијевом певању. Има ли одатле што „природније“ него да Енеја у италској „Аркадији“ нађе право пријатеља и сарадника, у тој Аркадији која је идеализована италска прошлост и као нека префигурација Аугустовог Рима?

*

У осмом певању *Енеиде* Енеја стиже на место где ће бити Рим. Аркадски пејзаж и заједницу Евандровог Палатина Вергилијев песнички проседе чини транспарентним, они сугеришу Аугустов Рим од тренутка када се Енеја искрца под Палатином, на месту будућег Трга волова (Forum Voarium); назив су Римљани објашњавали митом о Каку и Хераклу, а Вергилијев Евандар га приповеда Тројанцима. (Песник отвара простор песме према најстаријој легенди, чак тамо до Сатурнове владавине Лацијем у Златном веку.) Скромни сенат Евандров који приноси жртве Херкулу евоцира древни жртвеник – Ага Махима – код кога су се Вергилијеви савременици заклињали најтежим заклетвама и где су о празничној гозби јели седећи, а не лежећи, као у другим приликама, па се и Вергилијеви Тројанци госте седећи; кад се јави Вечерњача – звезда *Буколика* сугерише поетске садржаје вергилске Аркадије – дружина старинских свештеника (Salii) игра под аркадским Палатином (Палантејом). Зна Вергилије да у Риму има дружина палатинских Салијаца; а Вергилијев читалац је знао да салијска игра значи почетак или крај рата, већ према годишњем добу. (Бројне су егзактне култске алузије Вергилијеве: речи петог певања, „Енејо, пробуди се“, идентичне су са ритуалном фразом којом се римски војсковођа обраћа Марсу када започне рат.) Игра, и песма Вергилијевих Салијаца – иако говори о Херкулу – наговештај је бојева који започињу у Лацију Енејиним доласком.

Реалистичност Вергилијевог израза није нарушена анахронизмима; многозналац узима детаље у којима учени антиквари виде староримску стварност, песник их обједињује у целину и смађијава низове значења у границе тог простора: Евандров скромни дом стоји баш тамо где се у Вергилијево време дизала кућа Аугустова, јер само је одатле Енеја могао да види стада на Форуму и у пределу каринском. Ту, у граду који носи у себи прадавну пећину Какову и стари Лациј, пелопонески Палантеј и Аугустов Рим, киничко-стоичку заједницу ваљаних људи, Вергилијев аркадски сан о рајској башти, идеале Аугустове обнове италског села, ту ће Енеја наћи оданог пријатеља у Паланту, ослонац који му је био ускраћен у страсти Дидониној. За аркадско-римску легенду, од које песник полази, то је други, млађи Палант. Први је син Хермов, који је основао Палантеј у Аркадији на Пелопонезу, деда Евандров. У неким варијантама мита кћи старога, пелопонеског Паланта прва је краљица Троје. Значи да су митографи већ у генерацијама пре оснивања Рима и пре Енеје успостављали везу између тројанских и римских почетака, и то преко Аркадије. (Податак више о значају аркадског комплекса у легендама о оснивању Рима.) И Вергилијев Палант јавља се у предвергилској легенди, која је казивала како је Палант на Палатину сахранио оца Евандра. Али код Вергилија је другачије. Палант у *Енеиди* гине од Турнове руке и отац Евандар га оплакује.

Аркадско пријатељевање и погибију недужног пријатеља песник није осветлио картагинским пламеновима. Једно је пријатељство, друго љубавна страст. Али око лако скицираног младићског лика проговара ненадмашно концизно и узвишено људски бол стрпљивог Енеје. Кратке речи његовог опроштаја са Палантовим телом окупљају сву трагику најусамљенијег јунака, предодређеног да се бори у мрским бојевима који му ређају драге смрти, смрт жене и оца, љубави и пријатеља, и другова, без краја. „Једнаке судбине грознога рата к другим ме сузама зову. Занавек буди ми здраво, Паланте највећи.“ – *Nos alias hinc ad lacrimas eadem horrida belli fata vocant. Salve aeternum mihi, maxime Palla.* – Вергилије, мајстор реминисценције и унутарње симетрије, у Енејиним речима над мртвим пријатељем, једном мишљу, једним изразом – лако га пречујемо, као и једнаке стихове у описима Дидоне и Клеопатре – указује на дубљи паралелизам Дидонине и Палантове епизоде. Као што је Дидона Енеји пребацивала да заборавља гостопримство и добротина, да гази реч и веру (*fides*, највиши појам у хијерархији ритуалних обавеза и етичких вредности вергилског Рима), тако Енеја тужи над Палантом да ту смрт није „обећао“ Евандру, да је ето то његова, Енејина „чврста вера“ (*magna fides*). Енеја се осећа, објективно, крив за смрт пријатеља, јер га је повео у рат, осећа дубоко и болно људску немоћ у сукобу са спољним факторима који руше човекову срећу.

Палантова смрт присутна је у свеколиком завршетку *Енеиде*. Она је у тузи Енејина опроштаја од сина, пред мегдан са Турном, убицом Палантовим: „Дечаче, од мене научи врлину и право пожртвовање, а срећи нек те науче други“ – *disce puer virtutem ex me verumque laborem, fortunam ex aliis*; она даје последњем гесту, последњим речима Енејиним личну, људску димензију, ослобађа његов лик хладне имперсоналности простог оруђа фатума, ту где се још једино бори да положи темељ предодређеној римској величини, – јер Енеја се с Турном не бори за Лавинију, љубавне страсти у другом делу *Енеиде* нема. Праведног Енеју поколеба молба побеђеног Турна – могао би да га поштеди, политички је циљ достигнут и смрт| Турнова ничем више не служи; али на Турну је Палантов опасач: и Енеја убија као осветник Палантов, као сам Палант, са којим се поистовећује у последњој својој речи – *Pallas te hoc volnere, Pallas immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit*. А Турно из светлости живота пада међу сени – *sub umbras*. Поетско мајсторство Вергилијево и Вергилијев фатализам, сетан и опор, баца на цео спев сенку ових речи, задњих у *Енеиди*. *Sub umbras* – неопозиви крај човека и песме.

Турно је убио Паланта и Енеја Турна. Зашто је учени многозналац Вергилије изменио аркадско-римску легенду? Знамо да у њој Палант надживи оца Евандра, а Турно је савезник Латинов и после Лавинијине удаје за Енеју, гине много доцније, не на мегдану, него у боју. Одговор се намеће и указује у просторе у које Вергилијев спев непрестано пути асоцијације – пре свега на хомерско предање, на римску историју и аугустовску стварност. Тур-

но – супарник Енејин и убица Палантов, Палант – жртва Турнова и јаран Енејин, Енеја – осветник Палантов и гневни убица Турнов, то је херојска тројка *Илијаде*, срж њене драматике, суштина њене радње, то су Хектор, и Патрокле, и гневни осветник Ахил. Око Турна, Паланта и Енеје нанизали су се мотиви *Илијаде*, а поред литерарне стоји и генеалошка зависност. Енејин опроштај од Јула, пред мегдан са Турном, сцена је грађена према Хекторовом опроштају од Андромахе и Астијанакта; као евокативна реминисценција она истиче трагичну усамљеност Енејину (нема у њој женског лика) а изреком ставља Енеју и Хектора у исти ред, као узоре јунаштва, као оца и ујака Јуловог. Та релација, која не везује Турна, убицу Палантовог, него Енеју, његовог осветника за светли лик првог хероја Троје, казује да је у *Енеиду* ушла само ситуација и радња хомерске архетипске тројке, док су ликови вергилијски дограђени.

Победом над Турном, окончане су борбе *Енеиде*, устављена је крв и почиње нова, мирна ера у Лацију. Нови владар аркадског Палатина није Палант – а требало је да буде – него Енеја, његов осветник. Није ли све то опет некако и Аугуст, његова политичка каријера која почиње осветом за Цезара и води новоме миру после грађанских ратова? Видели смо у одсеку о римском аркадизму – требало је да Цезар буде нови владар латинске Аркадије, али су га убили; рекли смо малочас да је на месту Евандрове куће имао свој дом нови миротворац Аугуст, чији лик Вергилијев Енеја наговештава, носи у себи. Још једна перспектива, још један план који се отвара у завршетку *Енеиде*, у пријатељству Енеје са Палантом, у Палантовој погибији и Енејином мегдану са Турном. И опет, као у „литерарној“ релацији ликова Турна и Хектора, Енеје и Хектора, подударност је само у ситуацији, док је лик младога Паланта, који са страхопоштовањем диже очи Енејином славном имену, самостални лик Вергилијеве песме.

★

Јунаци и божанства Вергилијева, индивидуални и традиционални ликови епопеје, симболи су за силе из чије борбе расте Рим, гради се његова историја, симболи су за типичне људске ситуације и силе Вергилијевог микроkozма и макроkozма. У њима Вергилије изграђује своју синтетичку визију света у којој је све, од најмањег до најкрупнијег, повезано. Већ у уводу *Енеиде* божанства су симболички супротстављена као заштитници и непријатељи Енеје – дакле заштитници Тројанаца (то значи и Римљана) и непријатељи Картагине, оне легендарне и оне историјске. Страшну буру увода, која је симболичка антиципација целогa спева, атмосфером и патетиком, наговештајима и садржином подигла је божанска заштитница Картагине и непријатељица Троје, Јунона. Она диже демонске снаге природе и подземља – *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* –, а буру, симбол

легендарних мегдана и ратничке историје Римљана, утишаће Јупитер који у спеву стоји за ону Вергилијеву цивилизаторску идеју коју (упркос чињеници римског империјализма) песник проповеда већ од *Буколика*. Највише божанство, Јупитер, час свемоћни представник фатума, час сам фатум, сила је којој су по стоичком учењу подређени и богови и људи, она је сила која је према Вергилију неуморно радила на стварању Рима, римске моћи и Аугустовог мира. Јупитер, стоичко божанство, кроти распојасане силе природе и подређује их своје закону; Енеја, стоички јунак, савладава своје нагоне и, покоран фатуму, оснива римску моћ; кроз оба та плана, козмички и легендарни, оба подједнако везана за епско предање и италску историју, видимо трећи, који се у њима оцртава, актуално-политички: Аугуст, *divi filius*, смирује грађанске сукобе и дарује Риму свој мир. Ту у савремености је актуално-историјска језгра Вергилијевог певања.

Насупрот представницима стоичке и аугустовске „пацификације“ и хуманизације стављени су разобручени демонски принципи чији су представници Јунона, Дидона, Турно и – кроз њих и иза њих – Антоније. Али божанства и хероји *Енеиде* нису само „апарат богова“ и јунаци из епске традиције, а нису ни пуке персонификације и хладне алегорије. Вергилије није поочевидео појмове персонификовањем, није градио персонификацију да појача упечатљивост и усвојивост појмова; да је то чинио остао би у алегорији. Песнику није главна ствар и једини циљ појам; њему је главна песма, њен простор и свет. Стога, ако поређамо антитетичке парове Јунона–Венера, Турно–Енеја, Италици–Тројанци као вергилске симболе супротних сила у природи, друштву, историји, па и у психи сваког појединца, то остаје тек нужна аналитичарска симплификација, која не може да обухвати сложеност песничке симболике и живот којим Вергилијеви поетски ликови самостално живе.

Има у *Енеиди* доста споредних ликова који су индивидуално тек једва нешто више од свога имена; чак и њихови стални епитети – храбри Клоант, верни Ахат – типизују а не индивидуалишу. Али у коме великом епу нема и таквих ликова? И како је сјајно скициран лик Мезентијев – трагични лик тиранина и оца који тражи смрт јер му је живот, без силе и сина, изгубио смисао. А када се за неке ликове *Енеиде* казује да су бледи, апстрактни и симболични типови као стари Евандар, представник древног „аркадског“ Лација, ваља рећи и то да су њихови прозачни обриси део транспарентног поетског света Вергилијевог, да у њему имају онолико снаге и индивидуалног значења колико тај махом невесели и често месечарски свет сме да понесе а да не отежа претешким сенкама, онаквим какве имају људи на сунцу. Онда је особина Вергилијеве поезије да у њој доминира чувство над опажајем, симболичност над конкретностима; особина Вергилијевих ликова је да је у њима тип јачи од индивидуе, судбина од личне слободе. Већ када први пут наступе, Вергилијеви ликови понесу свој знак и значење које ће имати њихова акција. Сетимо се Пентесилеје, из описа Картагинског храма

пред појаву Дидоне, и Дијане, из поредбе која прати појаву картагинске краљице. Узмимо сцену када се први пут јавља Турно, у поноћној помрчини; његов лик и његово делање су хтонски, земљани, путени, силовито елементарни и разобручено стихијни (док Енеја размишља, Турна афекат стално носи, одвлачи), – и сан у коме му показује лице Фурија Алектто, демон страве, рата и смрти, забада му у прса димљиве зубље – *facem iuveni coniecit, fumantes fixit sub pectore taedas*; а Турно се престрављен прене иза сна и окупан у зноју зове оружје, док у њему бесни страст гвожђа и злочиначка лудост рата – *amor ferri et scelerata insania belli*. Вергилијев израз, коме је већ у *Буколикама* својствена недореченост, флукуација слике и контура, колеба се између апстрактног и конкретног, у које се окреће поредбом Турновог беса са силно узаврелом водом у казану, па поетски визуализује уобичајену говорну метафору беса који кува, ври у човеку, подиже је до симболичке слике демонских сила што су окупиле јунака – и црна се пара диже у ваздух, *volat vapor ater ad auras*. Визуално конкретизовано душевно стање окреће се у општи знак Турнове природе и судбине. Кроз таква упоређења, кроз слике и изразе, песник Вергилије гради више своје ликове него што им даје личну душу у директном опису њихове акције или индивидуалним варијацијама речи које им ставља у уста.

Истина је да су Вергилијеви јунаци и више и мање од Хомерових – како каже Баура. Више, јер стоје и за нешто ван њих, нешто типично и крупно; мање, јер немају увек онај број личних црта и мана као силовито индивидуални јунаци Хомерови. Истина је да Енеја, грађан према стоичком шаблону, врши стоички своје дужности, врши их немо, самопрегорно. Како је то далеко од личне осетљивости и људске сујетности Ахила, Ајанта, Одисеја! Енеја симболише стоичке и грађанске врлине, део је римске историје, само део, ма колико значајан, заједнице која ту историју гради; он носи и треба да носи достојанствено и упорно судбину заједнице као делић и оруђе великог, надљудског предодређења. Има у томе нешто и од Аугустовог става – он је себе приказивао као оруђе судбине и историјске нужности; има у томе нешто и од оног и онаквог римског грађанина каквог је Аугуст желео као сарадника и поданика; има у томе нешто и од меланхоличног и упорног Вергилија који се приклонио старој религији и стоичкој мисли, који се придружио Аугусту као оруђе његове политике. Али Вергилијев Енеја је човек који страдава и пати; поред свег самопрегора није увек веран своме задатку, тражи срећу и за себе; бори се безизлазно против судбине да спасе Троју, заљуби се у Дидону, а када му изгоре лађе, губи главу и очајава. Па и када се, после силаска у доњи свет, готово потпуно преобрази у слугу судбине и будуће римске величине, тужи над Палантовим телом и ставља свој невесели живот, своју несрећу, сину пред очи у краткој, опростајној реченици („срећи нек те науче други“). И у симболу завршног мегдана са Турном – који на историјском плану указује на крај грађанских ратова, на духовном стоји за два облика херојства, једно старо,

индивидуално и распојасано, хомерско и примитивно, друго ново, стоички разумно и самопрегорно, вергиљско и аугустовско, – последњи Енејин гест је гневна освета за пријатеља. Ипак, истина је да са Вергилијевим јунацима више саосећамо него што их видимо, и да немају оне силне индивидуалности којом живе, чак и ван дела која су их створила, Прометеј или Фауст, Федра или Хамлет.

*

Вергилије пева у *Енеиди* некакву перманентну римску стварност, ону која одговара његовој визији| историје и света. Могао је то само певајући на нов и другачији начин него његови хеленски и римски претходници. Предање јуначког епа није узето у *Енеиди* као освештани али мртви калуп. Стајало је пред Вергилијем као обавеза, и није био пут античког песника да му окрене леђа. Писао је за публику чије је уживање било да уочи реминисценцију и њен нови сјај у новом контексту; а, од *Буколика* већ, ишао је за таквом изграђеном симболиком која чини свет за себе и везује га математски строго у јединствени организам.

Цела поезија Вергилијева стоји на осећању да је све што јесте и све што се дешава симбол, знак за нешто друго, и треће, и тако редом. У свесној градњи симболичке поезије, у доследној тежњи да створи затворен систем аналогичности, Вергилије је близак нововековној симболичкој поезији и књижевности; са њом дели особине израза које су за симболичну поезију, свесно грађену, карактеристичне – згуснуће „садржине“ у слици, интензивисање и продубљивање „атмосфере“, богаћење и ширење „значања“, дубље јединство архитектонике, херметичност дела. Али је улога симболике у разним раздобљима одређена различитим циљевима. У европском средњем веку поретком хришћанског козмоса, у класици жељом за „дубином“, у романтици тежњом ка „неизрецивом“, док је у модерном симболизму средство да песник открије и изгради свој лични поетски козмос. У разним раздобљима симболика указује на сфере неједнако чврстих контура и типова. Средњовековна је везана за религијску сферу и рефлектује један типски фиксирани, просторно ограничени и (у свести људи) објективно егзистирајући козмос. Одатле у средњовековној књижевности доминира предањем утврђени репертоар симбола, које песници модификовањем претварају у конститутивне елементе своје приватне симболике. Супротност чине симболи модерног песништва, посебно симболистичког, где доминира лична симболика песника, приватни свет знакова, неконвенционалан и слободан у избору односа који везују „знак“ и његова „значања“. Насупрот доктрини о подударностима, о кореспонденцијама у објективном свету, које су некад| узимане за стварност иматеријалних есенција, имамо литерарни метод – кореспонденције и симболи долазе, у служби нове реалности, више као неки метод истраживања и креирања нових, субјективних светова.

У *Енеиди* специфичности Вергилијеве симболске поезије одређују формално два спољна, објективна фактора: литерарно-традиционална основа Вергилијевих симбола и чврста релација у којој они стоје са историјском и идеолошком сфером својих значења. Кад кажем литерарно-традиционална основа, мислим, пре свега, на чињеницу да су ликови и епизоде, места и радње, поредбе и описи Вергилијеви традиционални, да су узети из Хомера, из хеленског и римског песништва, из медитеранске митологије и легенде. Примарно, у делима из којих Вергилије узима тај материјал своје поезије, не ради се о елементима симболичним у смислу свесно и систематски грађене поетске симболике, а још мање о елементима из неког сталног инвентара традиционалних симбола. Антички мит – прво везан за култ – и античка поезија до Вергилија носили су у себи своју симболику, али нису грађени као затворени системи поетских знакова. Култска и религијска симболика није се у Хелади, пуној локалних веровања, наметнула као систем и стога што није било свештених књига меродавних за све Хелене. Тако литература није ни одатле добила систем строго фиксираних знакова.

Било би ипак погрешно рећи да је Вергилије, према томе, свој симболички метод сам изградио и да је елементе из старијег, само „природно“ симболичког мита и поезије први он систематски дизао на степен симбола – па да је стога у своме поступку много ближи модерној примени поетских реминисценција него традиционалној симболици и алегорици средњовековне књижевности. Истина је по средини. Већ давно пре Вергилија започело је алегоријско тумачење Хомерових песама, а то значи и мита уопште. Сваки лик, свака епизода, сваки стих Хомеров тумачени су – различито, додуше, али је ипак велик био број подударних или сличних тумачења, нарочито у моралној алегорези питагорској и стоичкој. Вергилије дугује много орфичкој, питагорској и, нарочито, стоичкој мисли| и литератури, па можемо поуздано рећи да је та алегореза инспирисала и његов симболски метод који гради песму онакву какву су алегоријска тумачења видела у спевовима Хомеровим. На позноантичкој алегоријској интерпретацији поезије стоје позноантичке литерарне алегорије – као Капелина *Свадба Меркура и Филолојије* или Пруденцијева *Психомахија* – а на њих се надовезала средњовековна књижевност алегоријска. Али – и ту је битна разлика, ту је оригиналност Вергилијева и његова песничка величина – Вергилијево певање је симболичко, а не алегорично, оно продубљује и богати, а не компликује и не ствара једносмерне везе засноване на спољним, површинским сличностима.

Кад сам рекао да је други, спољни, објективни фактор који одређује специфичност Вергилијеве симболике чврста релација у којој она стоји са историјском и идеолошком сфером својих значења, мислио сам на чињеницу да песник свој симболички еп гради тако да преко јединствене фабуне сугерише целе токове римске историје, принципе који у њој – према песнику – владају, идеје Аугустовог принципата, као и цео један свет, једну јединствено организовану природу у којој све јесте и све се дешава према неумитној нужности стоичког фатума. Заједно са првим, литерарно-тради-

ционалним фактором, који се огледа и у спроведеној фабули, у реалистичкој наративији и дескрипцији, ово чини да је симболичка поезија Вергилијева супротна поезији модерних симболиста, који одбацују реалистички приказ стварности, хоће да избришу трагове зависности од друштва и културе свога времена, желе да певање ослободе повода и циљева, да граде „чисту поезију“ ларпурлартизма.

Вергилијева поезија је поезија евокативног наговештаја, слично модерном песништву, али није поезија фрагментарног исказа, не напушта доследну реалистичку наративију. Вергилијева поезија је поезија високо артистичка и церебрална, користи рафиновано сугестивну моћ речи, тежи чистим музичким ефектима, у градњи иде до естетицизма магичко-мистички интонираног, слично песништву симболиста, али то је поезија идеолошки ангажована, дидактичка и пропагандистичка. То се рефлектује већ у сложеном симболу певача Дафнида – укрштају митских песника чудотвораца орфејског типа и реалних надања која су спас из грађанских ратова очекивала од неке истакнуте политичке личности, Цезара и, потом, Октавијана Аугуста. Стога сам у томе лику и видео средишњи симбол Вергилијеве поетике. Стога, ако бисмо хтели да укажемо на неку савремену паралелу, са симболиком Вергилијеве *Енеиде* можемо типолошки упоредити „симболички реализам“ Камијеве *Кује*, где је све исприповедано као да је реално, али је све у исти мах симболично, тј. многозначно, плуридимензионално, сугестивно, тако да мисли и осећању пути поглед у различне сфере откривајући, у основи, једно и јединствено: архетипску ситуацију која синтетички евоцира ауторов поглед на живот и свет. Камијева реалистичка приповест о доктору Ријеу и куги у Орану пути асоцијације на немачку окупацију, дакле на један историјски период и развој, али и на шире људску ситуацију, на беду људског битисања, дакле обухватно стоји за Камијеве филозофске поставке о животу и његовом апсурду. Литерарно ни *Енеиди*, ни *Куји* не можемо ускратити признање као уметничким делима, али у критичкој оцени, која не суди само са најуже естетског становишта, оба су дела наилазила, етички и политички, и на неповољне оцене. Може се различно гледати, већ према времену и средини, на стоички и монархички лик самопрегорног Енеје и на културно-историјску улогу принципата, или на морални, друштвени и филозофски значај сизифских ликова који се упорно, али резигнирано боре против „микроба“ Камијевог општег зла.

*

Питамо се зашто Вергилије актуални Рим стално пева у миту и симболу. Ни тај поступак, ни Вергилијево неуморно прегалаштво и градитељство у миту, не могу се протумачити предањем и подражавањем; само је избор митског лика одређен традицијама књижевног рода – пастир Дафнид, пчелар Аристај, јунак Енеја. |

Мит као узорна повест, као *historia exemplaris*, стално је пред очима античког човека, чију пажњу привлаче творачке и парадигматске фазе прошлости; у историографији, додуше, већ јонски логографи и Херодот критички посматрају мит, а Тукидидов строги суд је познат, али се у песништву и рационални хеленизам непрестано занима за „проналазаче“ и „зачетнике“, док стоичари, платоничари, питагоровци и други представници античке мисли, активни и као филолози, у миту траже тајне истине и прадавна човекова сазнања; такође се често истицало како је Вергилије, с много вештине и уметничког осећања, једном техничком бравуром успео да у *Енеиди* да целокупну историју а да избегне аналитичко препричавање и сачува хомерско-аристотелску јединствену фабулу. Имитација и песничка теорија могле би, бар донекле, објаснити стално Вергилијево истицање космогонијских, примордијалних, митских и легендарних ступњева; али оне не могу протумачити дубље подударности Вергилијевог дела са мађијско-религијским гледањем на време и историју.

Перманентна реалност коју Вергилије види када посматра историјске догађаје дата је широко и систематски у *Енеиди*, где песник гледа римску историју са њенога краја у Аугустовом миру, а пева је свеколику у њеном почетку, Енеји и његовим Тројанцима. Модерном човеку се намеће питање да ли је то уопште историја; с правом, јер је Вергилијева перманентна реалност антиисторијска за модерно осећање. Али указивање на циклус као основу античких гледања на историју, мада оправдано, није само довољно за разумевање вергилске историје и њеног симболичког израза у *Енеиди*. Мислим да се треба окренути оним основама из којих је циклички поглед на историју поникао, примитивном и архајском осећању времена уопште, које за мит има пресудно значење.

Како је познато, у очима архајског чрвека време није хомогено: има једно мађијско-религијско време, „свештено“ време које стоји насупротив „профаног“ времена. Према мађијско-религијском ставу, „свештено време“ је време почетака, примордијално време, космогонијско време, време мита и оснивачке легенде. Док се у профаном времену нижу ирелевантни поступци, свештено време је време хијерофаније и архетипског геста; оно, међутим, што модерни човек узима као историју (линеарна сукцесија догађаја у времену), то је профано време које за стара схватања није историја, већ низ безначајних догађаја; за речена схватања једина је права историја „свештена“ историја митског времена.

Од карактеристичних црта архајског погледа на време и историју које се редом јављају у Вергилија, морам поменути неке, нарочито због *Енеиде*, где је Енеја архетипска префигурација Аугуста. За архајско гледање сваки је почетак митско време, дакле продор у свештено време, у „вечност“ или „перманентну реалност“; митска су времена за Вергилија космогонијско пролеће описано у *Георџикама*, рађање божанског детета у *Буколикама*, оснивање Енејино и обнова Аугустова у *Енеиди*, или недозвољене везе Париде

и Јелене, Дидоне и Енеје, Клеопатре и Антонија, чија симболика обухвата – као што је увек случај са архетипским херојима и њиховим поступцима – судбину њихових народа, сукобе Тројанаца и Хелена, Картагињана и Римљана, Антонијеве и Аугустове војске, и то као обнове архетипског сукоба који можемо обележити као сукоб Азије и Европе, односно Истока и Запада. („Првобитно време“ је у митском мишљењу узор, модел свих потоњих, у којима се понавља, па је довољно познавати мит, да би се разумео живот.) Даље, у свакој обнови и новоме започињању хијерофанског времена – и кад је оно јасно везано за ритам мена у природи – увек учествује целокупни живот, индивидуални, социјални, козмички, јер „у очима архајске спиритуалности сви се предмети стичу и сви планови подударују“; и ово је типично за Вергилијево певање, његову симболику и гледање на историју, од Дафнида до Енеје. Видели смо да се песник при томе ослања на учења о козмичкој симпатији развијена у стои, код платоничара, питагоровца и позних мистичара антике; али основни став одговара ставу митског мишљења које обред устоличења новог поглавице назива „стварањем света“.]

Поред периодичности, понављања и вечног присуства свештеног времена, то гледање карактерише стална жеља да се протекло профано време потре, збрише, и да се оствари тотална регенерација митског времена; и у високо развијеним архајским цивилизацијама веровање да после сваког хаоса следи нова космогонија и да се кроз понављање космогоније (симболички у ритуалу) врши регенерација митског времена, садржи махом и тежњу да се то „ново време“, то митско време коначно утврди.

Прадавну жељу да се умакне из круга понављања имамо код Вергилија од најранијих дела, и баш у најранијим јасно је већ везана за мађијско-религијске и митске представе. Према мађијско-религијском схватању свакој обнови митског времена претходи период хаоса, метежа и извртања уобичајеног поретка (потоп, екпироза, апокалипса; борбе непријатељских групи у ритуалу; оргије и сатурналије). И вергилској обнови Златног века у Аугустовом миру претходи херојско доба митских сукоба обновљених у грађанским ратовима. Тој предигри Вергилијеви стихови дају, ретроспективно, херојске, митске размере:

Доћи ће сигурно време да ће тежак из крајева ових,
секући овуда бразде извијеним плугом, пронаћи
копча са рапавом кором, ко губом изједена рђом,
ил ће му дрљача тешка да запне о кацигу празну,
згрануто гледаће он у ракама дивовске кости.

Помињем овај детаљ јер нам јасно казује да су основе Вергилијевих песничких погледа на цикличност историје често ближе мађијско-религијским представама и митском мишљењу него систематици стое. Већ у *Буколикама* све је у складу с реченом тежњом да се за стално пређе у свештено, митско време, коме у категорији „свештеног простора“ одговара жеља

да се заувек пређе у рајску башту Аркадије; апотеоза Дафнидова ту тенденцију Вергилијеву потврђује у доба када Аугустова победа још није била извесна; у *Енеиди* Аугуст обнавља на Палатину стари, аркадски Палантеј Евандров, као Енеја, односно кроз Енеју и обновом архетипске ситуације устоличења новог поглавице; а то је онај крај где је владао, у митском златном веку, сам Сатурн. Тежња за коначношћу, есхатолошка тежња *Буколика*, везала се сасвим за Аугустов Рим. У *Георџикама* имамо циклус регенерација симболисан у Аристајевом миту, где обновљени род пчела, квирита, стоји пред нама некако коначно и необориво; имамо и пролеће Аугустове обновљене Италије, Земље сатурнске, изједначен са примордијалним, космогонијским пролећем:

Просто да верује човек да такви бејаху и дани
када се стварао свет и први живот на земљи;
пролеће било је то, величанствено пролеће светом,
источни ветар је тада свој дах задржао зимски
све док се прва створења не напоје сунцем,
док први људи из стврднуте земље не промоле главе на сунце,
звери док не крену шумом и небом заблистају звезде.

У шестој књизи *Енеиде* од циклуса метемпсихоза одудара свечано дефинитивни низ историјских личности, а есхатолошка црта, веома јака у спеву, сажета је у речима Јупитеровог пророштва – власт сам дао без краја, *imperium sine fine dedi*. Вергилијева есхатолошка тежња ту даје нове раз- мере Полибијевом и Посејдонијевом величању екуменске улоге Рима, јер Вергилије не само да кроз римску историју посматра историју света, већ он гледа историју света као историју Рима, а Аугустов Рим као коначно остварење силе која је креће, фатума.

Никада нећемо поуздано знати колико је веровање да с новим влада- рем наступа ново време, за Вергилија још имало првобитне, аутентичне садржине; његове дубоке склоности мађијско-религијском гледању казују да израз тога веровања у његовом делу не смемо просто свести на придворно ласкање Аугусту, за кога се оно тек постепено везује. Рећи да је Вергилије стао у Аугустову службу и кренуо да слави новог хероса-спаса и нови век наивна је симплификација; имамо много разлога да верујемо како је тежња ка коначном успостављању митског времена и свештеног простора у песнику искрена и аутентична не само као рационални захтев његовог времена и као пропаганда Аугустовог дома, већ и у оним дубинама из којих настаје права песма, где се тражења и надања времена срећу с психом песника и његовим доживљајем стварности. А не смемо смести с ума да је Вергилијев Рим био подложен празноверици сваке врсте и религијама које су продирале с Истока, да су у образованим круговима стоичка астрологија и питагорска мистика имале безброј присташа. Много пре Вергилија почело је прожимање рационалне науке и систематске филозофије

ирационализмом и неодређеношћу мистичких религија и откровења. У доба Цезара и Аугуста нису се само платоничари слагали с питагоровцима, него су се и етрурски харуспици слагали с орфичким мистима у тврђењу да се један период козмичке историје завршава а други започиње. Вергилије, који је силазио у далеку прошлост Медитерана и Апенина да би у песми оживео стару италску религиозност за коју је римско национално осећање било одувек везано, позивао се на сибилинске књиге које су синкретистички непрецизно шириле таква убеђења по народу.

*

Певао је најдржавнији од свих песника Рим и његову историју, дубоко прожет оним „учењем о свејединству“ (узиман је и назив холизам) које проговара у архаичним веровањима у мађијску повезаност свега, у азијској астролатрији и једначењу макрокозма с микрокозмом, у стоичкој симпатији и аналогiji, прожет погледом на свет који је нашао многе изразе у античка и новија времена (типично у новоплатонизму, херметици, кабали, платонизму препорода, код Дантеа, Бемеа, Сведенборга, Блејка, Балзака, Емерсона и других писаца). Основни симболи за тако схваћен козмос су круг и лопта, ограничени ланац и лествица бића, чија се периферија, односно доњи део узимају као „последница“ – природа, профано време, историја у модерном смислу, материјални свет. Основни став човека који козмос тако схвата одређује тежња ка центру или „горњој тачки“, као „узроку“ –| свештени простор, перманентна обнова митског архетипа, хијерофанско време, вечност, свет идеја, божанстава, фатума. Свеједно је при том замишља ли се „узрок“ као иманентан или трансцендентан материји: видљиви и опипљиви свет са својом историјом увек је запис у тајанственим знацима; мистик-визионар тврди да центрипеталну, анабатску тежњу остварује скоком са периферије у центар; остали поклоници „свејединства“, холизма, почев од примитивца, мисле да треба стрпљиво одгонетати арабеске записа.

Вергилије није мистик-визионар; он припада другоме од поменутих типова и близак је стоичком ставу према природи, али не као историчар или филозоф, већ као песник-творац; он у својим песмама гради козмос „свејединственика“, гради га свесно и систематски; а његов холистички доживљај стварности, који кроз филозофске системе, историографски циклizam, мистичку гематрију и религијске теме пружа руку мађијском и митском поимању света, одређује и његову слику историје и његов начин певања. Перманентној реалности Вергилијеве историје, која се остварује у обнови архетипског геста, а са кружења догађаја, као с периферије, окреће око средишту, стоичком фатуму, одговара транспаренција и полисемија Вергилијевих симбола у којима су обухваћени разни планови

стварности и систем симболичких аналогичности и односа који вуче поглед од јединачног општем. Поменули смо да се симболичка подударача не јављају само у низовима какве чине Јупитер–Енеја–Аугуст или парови Парид и Јелена – Дидона и Енеја – Клеопатра и Антоније, већ да се и описи природе (симболична јутра, предели итд.), сликарски валери и музички ефекти Вергилијеве песме везују аналогичности за догађаје, расположења, ситуације. Знамо да се вергилско упоређење разликује од хомерског тежњом за што потпунијом подударношћу и да уједно симболички отвара шире просторе, напуштајући област јединачног и савременог којег се Хомерова поредба држи.

Поред ловора, цвећа и пчела, међу вергилским се сликама истиче кретање по кругу и лавиринту, односно круг и лавиринт. Слика лавиринта у историји симбола често је стајала за бедеме цивилизоване градске заједнице, и у томе се слаже са симболом кошнице. Ово указује на дубоке, делом подсвесне психичке основе Вергилијеве поетике симболике.

Ове слике вуку корен из једног раног слоја људске мисли на коме је круг имао мађијску вредност и оштро је разликовао оно што је било изван колибе или насеља од њихове унутрашњости. Круг симболише одбрану и неповредивост. Исто вреди и за лавиринт, али је овај сложенији. Делом представља круг, а делом пећину и гроб, који је прво био пећина, или земљу која је свеопшта мајка. То је широка област старог фолклора и огромно је утицала на стварање мита и потоњу психологију човечанства; ту област Вергилије осећа и ње се сећа веома интензивно.

(В. Ф. Џексон Најт)

Додајем да лавиринт симболише и приступ „апсолутној реалности“, којој се Вергилије стално окреће; да стоји поред кошнице чија је симболика јасна у *Георикама*; да се круг и његов центар јављају иначе и као симболи монархичких организација, а да су кружне грађевине у крупној званичној архитектури Рима нашле своје место са Аугустом. 27. г. ст. е. започела је градња Аугустовог маузолеја који, ослањајући се на италско-етрурску традицију и у необичној опозицији према хеленској и хеленистичкој архитектури, развија монументално облик тумула, тј. кошнице и лавиринта; између 27. и 25. г. ст. ере подигнут је кружни Агрипин Пантеон који, на начин за антику нов и револуционаран, сакралну функцију архитектуре преноси потпуно у унутрашњост грађевине и симболише свеукупност једног херметичког козмоса, и то у недвосмисленој супротности према Партенону, где такву симболику остварује фриз, спољни архитектурални елемент. Стога морамо поменути и мали кружни храм богиње Роме и императора Аугуста, који је у тим годинама подигнут на атинском акропољу и, веома римски, конфронтира богињу Рому и богињу Атену, а симболички изједначава и обједињује римску државну идеју и хеленску културну традицију у једном свештеном простору.

Песничка симболика открива песничку конституцију песника и психичке основе песме, а кроз аналогije у симболици, природној и општој, или националној и посебној, говори о песниковом погледу на свет и одредницама његовог психичког типа које долазе из заједнице и њене историје. За Вергилија, ритуалисту по дубокој склоности, и за оснивачку повест његове *Енеиде* био је пресудан култ Весте. Седиште тог најдржавнијег римског култа – *Vesta publica populi Romani Quiritium* – била је кружна грађевина, и њен је средишњи, најсвештенији део – *penus* или *penetralia Vestae* – био налик на старинску кошницу, онакву какву Вергилије слика у четвртој књизи *Георгика* и у осмој књизи *Енеиде*, – тј. у Евандровој палатинској Аркадији. Свештена ватра која је ту горела био је вечити пламен са огњишта старих римских краљева и наставак оног свештеног огња који је Анхиз понео из Троје, у некаквом суду налик на кошницу, односно на засвођену колибу.

Вергилије помиње у *Енеиди* те светиње – *sacra* – понете из Троје, а унутрашност посуде обележава специфичним ритуалним термином *penetralia Vestae*. Из ових ритуалних коренова вуче своја дубока значења поетска симболика Вергилијевих кошница, засвођених колиба, кружних грађевина. У првом певању *Енеиде*, када Енеја, који свештено огњиште своје насеобине носи са собом, угледа Картагињане где граде нови Тир на месту старих номадских колиба (*magalia quondam*), Вергилије у епској поредби изузетне лепоте развија слику државотворних пчела, иза које, без прелаза, у симболичној опозицији, долази Енејин узвик: „О сретних ли људи, чији се бедеми већ подижу!” (*O fortunati, quorum iam moenia surgunt!*) А оснивање Енејине насеобине у Лацију Вергилије ће, на почетку седме књиге, симболизовати у знамењу роја пчела који долети у двор Латинов и обеси се о свештени ловор. Опет имамо аналогiju двојног симболизма типичног за диптих *Енеиде*, за њену литерарну композицију: у уводу картагинског дела пева слика пчела стоји за оснивање Картагине, у уводу италског дела рој пчела стоји за оснивање тројанског насеља у Лацију. (Вергилска поредба и слика напуштају област савременог и јединачног, учествују у градњи система аналогija, симболички отварају шире просторе.) А ловор у двору Латиновом је дрво ритуалног и култског значења, пандан оном свештеном ловору који је Вергилије ставио у само средиште Пријамовог двора, тамо где је био жртвеник са тројанским ларима и пенатима, тамо где је стари Пријам погинуо у последњој, безнадној одбрани симболичке Троје.

✱

У Вергилијевим поетским сликама и метафорама, у поредбама и описима, симболичним лицима и легендама живи затворени свет монархичке организације и херметички свет холистичког става, сав изаткан од веза и подударности, тако да је и најмање знак који крије најкрупније. И видимо Вергилија како свесно и са силним стрпљењем иде за својим идеалом:

постизавањем песме која је зачаравање, *incantatio*, и која има да открије тајну симпатију природе и козмоса, која то једино и може са своје повезаности са њима.

Од првих до последњих песама Вергилије не говори само о чаробној моћи песме у реминисценцијама на митове где певач стоји у самом средишту света који организује и хармонизује својом песмом (Орфеј, Лин, Амфион), или у приказу узајамних утицаја природе и песме, већ је све његово певање, где гласније, где неупадљивије, сведок његовог холистичког гледања, чак и тамо где се свесна градња дружи с несвесном предилекцијом и наслеђем подсвести. Вергилске речи (као одзвањати, одјекивати – *resonare* са групом *referre, remittere, resultare, responsare, reclamare, reboare*) и вергилске слике (ловор, пчела, кошница, круг, лавиринт), вергилски појмови и мотиви (одјек звука, гласа, песме у природи, понављање архетипских ситуација), вергилски песнички „проседе” (кореспонденције, аналогије, симетрије), указују нам да је тај став дубок израз Вергилијеве песничке индивидуалности, оног Дантеовог „слатког Оца” коме је цвет и жбун био знак за крупнија пространства, људска и козмичка, знак на који је одговарао песмом као одјек; а цвет и жбун, шума и гора одговарали су, радошћу и тугом, на осећаје и песму његових пастира и певача:|

Стоје смреке и бодљивкави кестени.
 Расути леже на све стране плодови
 – сваки род под својим дрветом.
 Све се сад смеје,
 али ако би се лепи Алексис удаљио са ових планина,
 видели бисте сува корита река.
 Земља је сува.
 Од поквареног ваздуха трава вене и суши се.
 Бах не дозвољава
 да винова лоза пружа хлад брежуљцима.
 Чим дође наша Филида,
 шума ће озеленети.
 Пашће обилна киша с плононим капљицама.

Упућен у тајне орфичке апокалиптике, стоичког циклизма и учења о симпатији козмоса, Вергилије не узима Орфеја као идеалног песника само зато што мит говори о чудесној снази Орфејеве песме; он чини то и зато што су за њега природа и човек, историја и свет сложени у скривеним аналогјама и везани спонама „саосећања”, симпатије.

Његову судбину оплакали су ловори и чемпреси?
 И Менал обрастао боровом шумом
 и стене леденог Ликеја плакале су
 што он лежи у подножју усамљене стене.
 Његове овце стоје непомичне око њега.
 Оне нас воле; и ти божански песниче,
 покажи љубав према својим овцама.

Историјски и социолошки објашњава се висока цена песништва у хеленистичком свету значајним местом које уметник осваја као пропагатор хеленистичке теократске монархије; Вергилијева „орфејска поетика“, која старим учењима о мађији песме даје нову садржину и везује их за стоу и профетизам оријентално-хеленистичког типа, свакако је из онога круга из којег је и спој учења о ентузијазму са техничком реториком у нешто млађем спису *О високом сџилу*,| где се пропагирају учења Вергилијевог савременика Теодора из Гадаре; и није случај – јер се налазимо на истом развојном путу – да ће баш новоплатоничар Макробије у стилском и садржинском богатству Вергилијевог дела наћи сличност са „делом природе“. Ово помињем због Вергилијевог положаја на Аугустовом двору и теократски интонираног Аугустовог култа, због блискости списа *О високом сџилу* стоичким ставовима и хеленистичкој мистици, и најзад стога што код Макробија имамо теорију о дубокој истинитости мита и песништва, што Макробије сматра да Хомер и Вергилије казују праву истину прекривену маглом поетске маштарије (*sub poetici nube figmenti*) и кроз симболичку приповест и слику (*per imaginem fabulosam*), и што је овај новоплатоничар изразити представник холистичких погледа на свет, погледа које симболише круг, омиљена песничка слика Вергилијева.

У песничком предочавању апстрактне перманенције холистичке стварности недоступне чулима, песник се морао служити симболом, који је покушај да се она дефинише, и митом, који дозвољава наратију неопходну епу а „одражава идеју вечности у категоријама простора и времена“. Учени песник Вергилије митом и симболом не говори као дете, примитивац или песник „сентименталан“ у смислу Шилеровом, већ свесно, у складу са теоријским изразима холистичког схватања света, гради симболе нарочито комплексне грађе, који наједаред обухватају разне обнове хијерофантског времена, разне степенице на „лествици бића“, разне сфере козмичке лепоте, природе која је за стоичаре равна божанству. Говори се често о неоствареној амбицији Вергилијевој – *pendent opera interrupta* – да буде, као Лукреције, песник козмоса. Али се у новије време боље уочило да је Вергилије, иако није испевао филозофски спев о свемиру –

... помрачење сунца и мене
 месеца, звездана јата и њихове небесне путе,
 откуда дрхтаји земље и каква то напиње сила
 мора да развали бране и натраг их повлачи у се –|

ипак, силом својих духовних преокупација, постао песник козмоса; само у другом идеолошком правцу, тако да природне појаве не узима као аргуменат и оружје против фатализма и интервенције натприродног елемента у ток свемирске, људске и римске историје, већ као њихов доказ и потврду. Тако Вергилије стоји на тлу учења стоичке поетике Посејдонијеве – узор песме је свеукупност козмоса.

Вергилијева стрпљиво грађена симболика у једноме казује стварност и историју, римску, људску и козмичку; Вергилијев симболично-обухватни приказ историје Рима и света стоји на изданцима мађијско-религијског схватања времена и митског мишљења; подстрек стварању Вергилијево комплексне симболике долази од стоичких и других израза „доктрине о свејединству“. Као карактеристике холистичког погледа, учења о тајанственој симпатији свега и аналогји свих планова у свету, не одређују само Вергилијево посматрање савремености и историје с једне стране и његово схватање песништва као инкантације с друге: поменути ставови су заједничка основа подударних структура Вергилијево „историје“ и Вергилијево песме, па те структуре треба узети као функције истог холистичког доживљавања стварности. Док је велики Вергилијев претходник Лукреције ослобађао себе и човека страха од смрти епикурски-рационално, певајући о вихорима атома у хладном пространству свемира, Вергилије је себе и своје савременике хтео да ослободи из власти времена стоичко-мантички, сагледавајући прошло, садашње и будуће у једном великом, заокруженом простору, над чијим сводом сетно путује, поуздано кружи људски дух као некакво сунце – време губи своје страхоте, оно се уставило, живот је у некаквој вечности која гради свој класични ред и прима живодајну топлоту од свога хуманог светилника, поете.

★

Када је месеца априла, године 1300, Данте срео Вергилија у тами увода у *Божанственоу комедију*, био је то сусрет два песника који дубоко осећају своје| сродништво. Као што се симболична Вергилијева *Енеида* дигла високо изнад алегоријских коментара хомерских епова, тако је симболичка поезија Дантеове Комедије надвисила алегоријско песништво средњег века. Полазећи од теорије о полисемији поезије, о песми која алегоријски казује истину, Данте је своје визионарско путовање певао у освештаној литерарној схеми и топици; према филозофско-песничкој схеми средњовековних виђења Вергилијев лик одговара људском разуму (*ratio*) чији је „делокруг“ материјални козмос, а то ће рећи простор Дантеовог пакла и чистиштва, док Беатриче стоји за вишу мудрост (*phronesis, sophia*) и сазнање пореклом из трансценденталног света, из Дантеовог раја. Али у ликовима својих путовођа Данте није персонификовао те апстрактне појмове. Вергилије и Беатриче, велике љубави песника и човека, ликови су интимно везани за Дантеову личност, оживљени Дантеовим топлим поштовањем и дивљењем, сасвим као и ликови Вергилијеви, подједнако традиционални и симболични у оквирима литерарно-филозофских схема (епске, стоичке и аугустовске). Дубоко сродство песника проговара у Дантеовом растанку од Вергилија, мајстора евокативне реминисценције и симболичног геста.

Данте угледа Беатриче, окрене се Вергилију речима којим је Дидона препознала трагове некадање љубави (*conosco i segni de l'antica fiamma – adgnosco veteris vestigia flammae*); али га је Вергилије већ напустио, Вергилије преслатки отац, Вергилије коме се био поверио за своје добро –

... Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio, a cui per mia salute die' mi.

Нема опроштајних речи ни крупне реторике, али име римског песника преноси, у најстрожој симетрији, одјек неисказане туге којом Вергилијев Орфеј дозива Еуридику, нађену у ономе свету и наново изгубљену, занавек –

Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,
ah miseram Eurydicen anima fugiente vocabat,
Eurydicen toto referebant fluminae ripae.|

У суптилности и многозначности, у строгости и подударности те Дантеове реминисценције, која евоцира идентичну архетипску ситуацију и поетску атмосферу, орфејски мит и римску легенду, музику Вергилијевог стиха и кључни вергилски мотив јеке, одјека, одјекивања, – има једно осећање за специфичности и лепоте Вергилијеве уметности које премаша оквире многих критичких оцена и анализа датих пре и после Дантеа. Вергилијев је утицај и углед био голем у европској књижевности, столећима, али суд о песниковој уметности стајао је на различним основама и није увек био подједнако позитиван; чак и у средњем веку, када је Вергилије био извор и узор песничке технике и топике, било је критичара којима се није допадала епска ширина *Енеиде*, па су приређивали скраћена издања – као Симон Капра Ауреа. Иако је алегоријска поетика била на снази код ренесансних платоничара по дворовима Медичија, препород је одузео Вергилију његов пророчки и чаробнички ореол, мање се занимао за разлику између „дословног“ и „духовног“ значења његовог текста, и сву је пажњу посветио Вергилијевој песничкој техници, градећи на њој књижевну теорију и песничке врсте (пасторалу и јуначки еп). Теоретичаре препорода руководила је мисао која стоји на реторском формализму и цени песничку величину на основу предметних критерија – епску песму према епској техници и норми. И тако посматран учени мајстор и стрпљиви градитељ Вергилије избијао је на прво место. У 16. веку поетика Јулија Цезара Скалигера није хтела да пође од Хомера, већ је и Хомера подвргла „норми“ (*non omnia ad Homerum referenda tamquam ad normam, sed et ipsum ad normam*); и ставила је Вергилија изнад хеленског архипоете стога што је укуским одбором и разборитим судом објединио јунаштва мира и рата у узорном човеку Енеји.

Место поред највећег хеленског песника Вергилије је сачувао и у потоњим столећима, нарочито у романским земљама и на енглеском језичком подручју; али му га је у 19. веку оспоравала сувопарна педантерија

филолошке анализе, која је упорно проналазила и пописивала Вергилијеве „крађе“ из Теокрита, Хомера и других песника, и то нарочито у Немачкој, мада су међу Вергилијевим поштоваоцима били Лајбниц и Кант, мада се још Волтер томе послу заједљиво насмејао: „Кажу да је Хомер створио Вергилија; ако је тако, то је несумњиво његово најлепше дело.“ Кризу Вергилијевог литерарног угледа изазвало је ослобађање из наслеђа латинског препорода и, нарочито, истицање „наивне“ и „народне“ поезије Хомерових спева. Током прошлог и почетком овог столећа суд о Вергилију и његовој уметности, начин на који се тој уметности прилазило, били су често одређени схватањем о Вергилијевом подређеном, епигонском односу према хомерском епу, ставовима о Хомеровој „изворној“ генијалности у којој су романтичари налазили највиши степен позитивног квалитета. Разлога опадању Вергилијевог угледа било је више: гласник Аугустове монархије и рестаурације није био по укусу људи револуционарног периода, песник који је дао парадну слику римске историје није се допао научницима који – од Хердера и Нибура – виде римску историју као крваву завојевачку експанзију и дуги низ мрачних династичких злочина. (Са француском револуцијом стекли су популарност републикански опозиционари – Тацит, чија историја гради језиву слику „царских трагедија“, и Лукан, чији еп даје само историју, без богова и легенде.) Али – видели смо – Вергилијева уметност не стоји на несамосталној имитацији и политичкој пропаганди, његовој поезији не недостаје ни дубине ни истинитости; ако је славио римску величину, која је била историјска стварност и национални понос, одавао је највиша признања и хеленском генију, а за Римљане тражио је првенство у ономе у чему су се заиста истицали, у ратничком послу и законодавству; ако је славио ратничку историју римског народа, чинио је то са позиција мира и за мир под Аугустом; цивилизацију мирољубиве радиности – своју Аркадију – супротстављао је увек војничком варварству, његов јунак Енеја јесте и остаје мирољубац коме је мрска злочиначка лудост рата – *scelerata insania belli*.

Вергилијево су дело критиковали Хегел и Момзен, Колриџ и Карлајл, било је подједнако страно Гетеу и Шилеру, Бајрону и Скоту, Шелију и Китсу. Сцену Лајокоонтове погибије Лесинг тумачи са много осећања за сликарске вредности, за оригиналност замисли и објективну логику радње; али кад пореди Хомеров и Вергилијев опис штита, гледа опет само на те квалитете, па Вергилијевим стиховима суди оштро, измиче му њихова симболичка улога у целини дела. Доиста, не ставља Вергилије пред нас прецизну слику уметничког предмета; безнадежно је конструисати или реконструисати Вулканову рукотворину према томе опису; али ту лежи особеност Вергилијева, да све види и све гради исходећи од значења, као знак, као евокативни симбол, а не руковођен првенствено или само „очигледношћу“ и „пластичношћу“ дескрипције; његова уметност не напушта логичну фабулу и доследну радњу, али унутарњу целину спева

гради скривеним поетским везама. Хомерски штит Енејин – „хомерски“ јер понавља штит Ахилов – није тек уметак, „туђи поточић који песник наводи у своју реку, да је нешто оживи“; он је органски део симболичне песме Вергилијеве, акумулација кључних призора римске историје, и кулминише у победи код Акција, победи италске идеје над Оријентом – у слици која одређује аугустовски циљ оног развоја што га цела *Енеида* пева кроз легенду о Енеји. Тако је Вергилије у шестој еклози певао о песми и козмосу кроз „каталог“ кумулативних наговештаја, тако је у четвртој разнородне мотиве узео као свечани знак прекретнице у историји човека и козмоса – када је стих до стиха поредао слике из мита, мистике и астрологије; као што ће Дидона понети одећу Јелениног „недозвољеног брака“, симболички костим који јој дарује Енеја, тако Енеја носи свој штит, и, не знајући права значења његових украса, носи на рамену, носи тешко судбу и славу Рима. Има ли нешто што би потпуније симболизовало Енеју и *Енеиду*, што би више припадало суштини њене организације, јаче било везано за целину пева?

Лесинговом осећању за песму сметало је како нас Вергилије нагло „премешта“ из сцене у сцену, како радња у неочигледном „опису“ штита застаје; тако је и за Шилера било непоетски кад се у песми помену обриси брда и, непосредно потом, ливада у долини. У модерној поезији „радња“ је дисконтинуирана, простор| је изгубио кохеренцију; без прелаза она је на различним сценама, истовремено на разним реалним „местима“, или су просторни односи изокренути хипалагом античке реторике: над срцем је сидро и над ветром једро, море спава на гробовима, опипљива влага мирише по мосту. Иако вергилска метафора није увек класично везана подударношћу слике и предмета, код Вергилија нема сламе мора (Елијар) ни сребрних новчића реке (Кролов), црни коњи не промичу путовима гитаре (Лорка), у дубокој трави не труле корени уздисања (Елијар); али као што модерна метафора и слика смађијавају различите просторе у један, тако чини и песма Вергилијева, па је разумевању Вергилијеве поезије у новије време допринело и бављење симболистичком поезијом. Помињали смо неке црте које Вергилијева поезија дели с модерним песништвом. Зар Вергилије није гомилао историјске текстове, сложену митологију, дидактичка излагања, лирске одсеке, филозофске мисли и мистичка учења, није ли свој концизни израз – само гдекад модерно фрагментаран – пунио премногим значењима у стрпљивој и прецизној градњи, није ли песми и песнику давао средишње место у природи, као сили која је организује и хармонизује? (За Паундов имагинизам велика литература је језик натоварен значењима до највише могуће мере; Валеријева поетика одбацује спонтано твораштво, његова је поезија плод филозофских спекулација; симболисти полазе од метафизичких представа о свемиру који постоји у песнику и кроз песника, идеалисти су, и често мистици, верују у неку трансценденталну реалност с ону страну појава.)

Модерни су песници, додуше, одбацили класичне форме, логични континуитет, строгу симетрију и хармонију, али узимају мит и његове ликове да би симболизовали духовне ставове, да личне емоције, отеловљене у митским фигурама, изваде из времена и претворе у уметност. Валери узима Нарциса као симбол неисцрпнога самопосматрачког Ја, назива *Појодне једној Фауна* еклогом. Џојсов Улис транспонује мотиве *Одисеје*, налази у савремености архетипске ситуације одисејског лутања, изналази у сфери пола онај микрокозам у коме се огледају макрокозмичке кризе| историје. Искључимо психоаналитичко и антихеројско руковање митом, па су уочљиве подударности са Вергилијевом транспозицијом хомерских мотива кроз које песник одгонета стварност, види и схвата историју у љубавној вези Парида и Јелене, Енеје и Дидоне, Антонија и Клеопатре. Џојсов литерарни метод стоји на кореспонденцијама и аналогијама које откривају везе између човека и човека, човека и друштва, човека и природе, између прошлости и садашњице; а један од основних Џојсових симбола је круг, слика времена и судбине, слика херметичког козмоса. Подударности са Вергилијевим литерарним методом и Вергилијевом фундаменталном симболиком су очигледне; из модерне књижевности светло пада на особену поезију Вергилијеву, и видимо како је његово дело, – у чијој се жижи окупљају литерарно предање хеленско и латинско, легендарна прошлост медитеранска и историјска стварност римска, одреднице менталитета Аугустовог Рима и Аугустовог песника Вергилија, – широк врх античког песништва не по савршенству површинске технике или значају идејне садржине, већ највише интензитетом новог и сложеног симболског израза који у свечано мирне површине Вергилијевог дела сноси пространства плуридимензионалног света песниковог. Али савремени читалац *Енеиде* мора имати на уму једно – према Малармеу прво је био Орфеј, а потом је дошла „велика заблуда Хомерова“ и поезија се изгубила у дескрипцији, наравији и фабули; орфејска поетика Вергилијева разликује се од модерне што се те Хомерове „заблуде“ није одрекла, што алхемија Вергилијевих речи не узима таму као естетски принцип, не сили читаоца да сарађује у Вергилијевој песми, која је херметички сугестивна, па те њене квалитете осећамо прво неодређено, а тек нам се постепено, и никад коначно – као у свакој правој поезији –, отвара њен простор и свет.

Найомена

Стихове на стр. 116, 124, 136 и 137 превела Радмила Шалабалић.

Стихове на стр. 141 и 142 превео Младен Атанасијевић.

О ХОРАЦИЈЕВИМ ПЕСНИЧКИМ ПИСМИМА

О Хорацију је писано и написано веома много. Чак и аутори замашних приручника, коментара и монографија посвећених овом римском песнику из I века старе ере мисле да морају, одмах у уводу, да признају како су им остали непознати многи од тих небројених радова. Но упркос томе, или можда управо стога, стално се нижу нови покушаји да се сачини збир наших знања о Хорацију и да се прикаже однос новије критике према Хорацијевом песништву.

Међу покушајима споменуте врсте лепо место заузела је мала, синтетичка монографија Ж. Переа (G. Perret), објављена у Паризу, пре нешто више од десет година. Ипак, овде спомињемо Переову монографију само да бисмо додали: тај познати француски испитивач књижевности старога Рима закључио је излагање своје књиге речима да свако расправљање о Хорацију мора, нужно, остати незакључено.

Како је реч о античком песнику и о поезији уопште, овакав плод вишевековних испитивачких и критичарских напора некога можда и неће изненадити. Јер, кривица се лако може приписати неизбежној фрагментарности наших историјских знања о античкој књижевности.

Уз то се, данас, много зна и прича о недостацима „спољашњег приступа“ уметничкој књижевности (преко биографије писца, психолошких и социолошких сазнања, историје идеја и сл.). Износе се и начелне сумње у методолошку оправданост истраживачких и критичарских настојања усредсређених једино на то да се прокрчи пут до првобитног, „правог“ значења дела, до значења условљеног историјским тренутком његовог настанка. Неко ће стога, можда, приговорити старијем испитивању Хорацијеве поезије још и то да је оно пошло странпутицом стављајући и одвише дуго баш то и такво историјско значење дела у средиште своје пажње.

У ствари, у спору око методолошких питања, који се све јаче оглашава и у области изучавања или тумачења античких књижевних дела, бројни оптужени (углавном филолози) могли би данас доћи у искушење да, помало хорацијевски, бране и себе и Хорација понављајући аргументе из противничког тора. Ако је, стварно, особина истински вредне поезије, како се данас често (и вероватно с правом) тврди, да не исцрпљује и не сме да исцрпи питања која поставља и која се непрекидно обнављају, не произлази ли онда из споменутог закључка монографије Ж. Переа ипак

једна извесност? Стални и непресушни разговори које о Хорацију воде испитивачи и критичари могли би се, барем једним својим делом, оним који се дотиче уметничке особености песниковог дела, узети као потврда да је Хорације творац истински вредне поезије.

За ово сазнање, стечено таквим или другачијим путем, не би се, истинна, могло рећи да је баш ново и оригинално. Нити је вероватно да му је потребна и довољна речена врста аргументације – схваћена озбиљније или мање озбиљно, али изнесена, без сваке сумње, у некој врсти недоумице и самоодбране. Поуздано је, међутим, да недоумица, па и самоодбрана, изазване критиком критике и размишљањима о методологији књижевних испитивања, узимају маха у садашњем тренутку тумачења Хорацијевог дела. А то и јесте оно на шта смо, чини ми се, дужни да укажемо, чак и ако смо склони уверењу да у делима једног тако удаљеног времена, какво је Августово доба Рима, и једног тако рафинованог и „ученог“ песника, какав је Хорације, не можемо потпуније уживати ако их читамо само као ванвремене творевине. |

*

Покушаји да се Хорацијева *Писма* разумеју и прикажу захватима које тумачење усмерава на бројне периферне тачке дела, пре свега преко спољашње и духовне биографије писца, или опет генетички, утврђивањем услова настанка, књижевних зависности, предања књижевног облика, можда се и не дотичу увек сваког средишњег предмета, уметничке особености Хорацијевих епистола. Но ипак, тај средишњи проблем присутан је у свим таквим испитивањима, мада понекад само скривено и прећутно, или чак и нехотично. Поуздан показатељ тога стања јесте једна језичка појединост. Испитивачи и критичари узимају, наиме, доста неуједначено или неодређено епитет „песничка“ када говоре о Хорацијевим *Писмима*. Често, тај се епитет јавља, рекли бисмо, само у једном спољњем, формалном значењу, као указивање на стиховни облик тих писама. Или се, опет, сасвим изоставља, као да ове Хорацијеве песме треба опрезно држати на пристojном одстојању од праве поезије.

Знамо, додуше, да је разлог оваквим колебањима двојак. На једној страни, Хорацијева *Писма* заиста су нешто ново и, могли бисмо рећи, очекивано у античкој књижевности, која је позната по својој склоности за чисте облике. С друге стране, недоумицу је изазвао сам песник Хорације. Он је своје делу доделио место између песме и прозе, одрекао му је припадност правој поезији. Али, знамо да ово код Хорација, у ствари, просто значи да *Писма* не припадају кругу његових лирских песама, његових добрим делом свечаних и парадних ода.

Уосталом, мерила која је Хорације примењивао, када је својим *Писмима* доделио место између поезије и прозе, чак и ближе овој другој, пре све-

га су мерила античких теорија о стилским врстама. Будући да су та мерила, у многоме, техничке природе, новија критика их узима у обзир само условно, онда када тражи кратку формулу да би се историјски оријентисала.]

И са те стране, дакле, пигање какво место заузимају Хорацијева *Писма* између поезије и прозе, и уопште проблем уметничке особености овог Хорацијевог дела, само добија у актуалности.

Можда треба, унапред, рећи још и ово: својом површинском разумљивошћу Хорацијева *Писма* привидно су приступачнија читаоцу од његових ода. Питање о особеној аутономији уметничког дела намеће нам се, наравно, далеко потпуније и далеко императивније када је реч о одама. У тој Хорацијевој високо стилизованог, артистичкој лирици, која доследно транспонује и трансцендира „доживљено“, већа је, без сумње, густина или збијеност литерарног, односно поетског израза. Стога, међутим, не смемо сметнути с ума да све црте које одвајају *Писма* од *Песама* (или „Ода“), – а међу тим цртама је и хексаметарски ритам – нису ништа друго до скуп особености које обликују ово Хорацијево дело као јединствену уметничку целину. Те се црте здружују и остварују ону ситуацију говорења и разговарања и ону фикцију углађене и једноставно-необавезне конверзације, усмерене на одсутног сабеседника (примаоца писма), која је, такође, чисто уметничка транспозиција елемената из животне стварности и књижевног предања.

Самим тим што је речено да је пред нама транспозиција реалности која је уметничка, већ су одређене оне две равни на којима разумевање тумача Хорацијевих *Песама* усрдно покушава да се пробие до свога предмета, да га опколи, освоји и усвоји.

Пре свега, битка је вођена на равни спољње реалности. Нико, наиме, неће оспорити оправданост тврђења од којег је већ античка критика полазила: да су *Писма* дело које, примарно црпи своје сокове из два нашим погледима највећим делом скривена, спољња тока. Мислим, прво, на ток разливених рекâ и потока моралистичко-философских и књижевно-теоријских списâ, на сплет нама изгубљених дела, чије воде, каналисане, разведене и преточене, смешане и помућене, натапају књижевно стваралаштво хеленистичког и римског раздобља. Затим, ту је и ток пишчевог живота, узаврео негде| рано, у републиканској младости Хорацијевој, а убрзо смирен, и скривен у сенке „епикурског врта“ опасаног зидинама Августовог принципати.

Ослоњени на фрагменте из оне прве реалности, из реалности нама највећим делом изгубљене хеленистичке и старије римске књижевности, коментатори су успели да покажу бројне и готово безбројне „позајмице“ и „дугове“ садржане у стиховима Хорацијевих *Песама*. Фрагментарним знањима о чињеницама Хорацијевог живота, објашњено је, онда, зашто у томе делу из песникових зрелих година нема ни бујице ни брзак; зашто песник у њему тражи мир далеко од Рима, на травним обалама Дигенцијског потока и на своме Сабинском добру, задовољавајући се уживањима која су смирена, тиха и готово тужна у својој разумности.

*

Наравно, сав тај напор да се Хорацијева песма разуме помоћу чињеница из песничког живота није онакав, и не може бити онакав као када је реч о делима нових и најновијих аутора. Нама нису сачувана аутентична Хорацијева писма, дневници, белешке, рачуни плаћени (или неплаћени) кројачу и праћи. Нити располажемо изобиљем поуздане архивске грађе о песнику и мноштвом оних проверених анегдотских појединости које не сведоче само успело и речито, него и чињенички верно о преломним (или неважним) тренуцима из живота и стваралаштва неких европских писаца скоријег времена.

Хорације и његов живот нису, додуше, утонули у онај зачарани и чаробњачки свет коме је век античка учена биографија почела предавати „житије“ његовог великог сабрата у песми, Вергилија. (За песника *Енеиде*, кога је средњи век знао као чаробњака, већ озбиљни антички биографи причају да је његова мати, пре него што ће родити, сањала како је родила ловорову гранчицу; а када је ова пала на земљу, нагло је израсла, окитила се цветом и плодом; и да је, пошто се дете родило украј пута, ту забодена једна грана тополе, која се примила и убрзо је достигла и престигла раније засађена стабла; па су, доцније, ову тополу даривале и поштовале бремените жене онога краја.)

Вергилије се, најчешће, скривао иза своје песме, сливајући у њу топлину свога хуманог присуства и стапајући у једно судбине људи, борбе и страдања животиња, велике покрете и неприметно треперење природе. Хорације је, готово без престанка, лично присутан у својој песми. А у *Саширама* и *Писмима* има толико реалистички датих цртица из Хорацијевог живота и толико приказа Хорацијевог нарави и Хорацијевих ћуди, да је овај песник заузео запажено место и у обимној *Историји ауџиобиографије* Георга Миша (G. Misch). И дуго се сматрало да је Хорације онај антички песник коме се, као личности, може најлакше и најпотпуније приступити.

Само, било је увек веома много неслагања у оним тумачењима Хорацијевих стихова и ставова која су заснивана на оваквој, чисто биографској основи. Јер, духовна биографија Хорацијева позната нам је, стварно, само из његовог песничког дела. А већ је речено да анализа Хорацијевог песништва показује да овај песник, готово из стиха у стих, реализује неку већ одавна дату и познату константу античког литерарног израза.

Управо споменуто сазнање, које дуго није обесхрабривало биографско тумачење Хорацијевих стихова, није ново. Дугујемо га напорима бројних учених тумача Хорацијевог дела, међу којима су имена једног Ламбринуса, Бентлија, Мичерлиха, Перлкампа, Орелија, Хиршфелдера, Келера, Холдера, Луцијана Милера, Кислинга, Хајнцеа. Потврђено је и новим паралелама које су нам даровали најновији тумачи Хорацијевих ода, Низбит и Маргарета Хаберд.

Но данас, то се старо сазнање удружило са развојем новије теоријске мисли о језику као систему знакова и о књижевности као уметности речи у којој вишезначност, полисемичност, конотативност има фундаменталну улогу (укључујући ту и евокативну реминисценцију, односно конотацију на равни традиционалног литерарног језика).]

Отуда долази да тумачи који су до јуче смело и до у танчине реконструирали развој песниковог духа и биографски пратили мене његових склоности и расположења, данас, суочени са истим тим старим сазнањем о Хорацијевим литерарним дуговима и реминисценцијама, спремно полагају оружје. Штавише, налазе да је Хорације, бар повремено, налик на некаквог глумца који ставља различите маске. Истичу да се Хорације изузетно спретно служи разним регистрима, и то у складу са типом песме коју пише; да прибегава одговарајућем топосу или клишеу, када наступа као доброћудни хедониста, или када (истина с мером) моралише, када је поклоник скромног сеоског живота или када ласка моћнима као дворски песник панегиричар. Тако, данас, сазнајемо да је „плаховити сатиричар“ Хорације постао, у својим *Писмима*, „урбани епистолограф“ не толико стога што је зрелост умекшала темперамент писца и донела песнику мудрост, већ највише стога што је плаховитост одговарала једној, а углађеност другој књижевној врсти.

Укратко, тамо где је, донедавна, све било прилично јасно у дијалогу критичара са (како се мислило) најприступачнијом личношћу античке поезије, сада се збуњено стоји пред „енигмом Хорацијеве личности“. Не знамо, истина, да ли је неопходно одвише наглашавати тај став. У основи, зар се икада тако сасвим дословно мислило да вредну особеност, или чак и саму меру за вредност Хорацијевог песништва треба тражити у (романтичарској) искрености или непосредности доживљаја?

Но ипак, сва та размишљања о тачном односу Хорацијевог живота и Хорацијевих стихова довела су до једне корисне прерасподеле светлости и сенки у тумачењу Хорацијевог дела. Светлост је усмерена на уметничку функцију коју аутобиографска сећања имају у Хорацијевим песмама, напоре и у склопу са осталим елементима њиховог израза и исказа (метафорама и сликама, сентенцијама и анегдотама, литерарним реминисценцијама и пародијама, и сл.). У сенци остаје добрим делом ванкњижевно, а објективно најчешће и нере|шиво, питање о тачном односу тих аутобиографских стихова према историјској реалности Хорацијевог, нама тако мало познатог живота.

I

На страницама које следе покушаћемо да прикажемо уметничку улогу коју аутобиографска сећања имају у Хорацијевој поезији. Кроз интерпретацију неких Хорацијевих аутобиографских стихова моћи ћемо, наиме, да укажемо на природу тих аутобиографских реминисценција, на њихову повезаност са

осталим елементима Хорацијеве поезије и, барем делимично, на начин како се сви ти елементи здружују у целину одређене Хорацијеве песме.

Верујемо да је ово један од путева који води бољем разумевању оних, и данас још понављаних судова о Хорацијевим *Писмима*, судова у којима се наглашава да је Хорацијевој епистоли својствен аутобиографски начин (уметничког) казивања, односно писања. Уз то, чини нам се да од тога, како и колико разумевања нађемо за главна својства уметничког израза *Писама*, зависи и средишње питање о месту које Хорацијева епистола заузима између поезије и прозе.

Да бисмо упознали Хорацијев песнички поступак, задржаћемо свој поглед, прво, на једној од најсвечанијих и, уједно, најкарактеристичнијих Хорацијевих лирских песама, на оди *Descende caelo* (III, 4). Морамо се, наиме, сетити једне напомене дате нешто раније. Рекли смо да је површинска разумљивост већа у *Писмима* него у *Песмама* (тј. „Одама“). Дат наоко непосредније, и аутобиографски детаљ у *Писмима* скрива успешније своју уметничку функцију него у *Песмама*. Отуда је боље да се прво осврнемо на оде, ако желимо да видимо како Хорацијев живот и лик „аутобиографски“ улазе у његову поезију. Лакше ћемо, потом, утврдити да ли Хорације слично поступа и у својим „аутобиографским“ *Писмима*.

Ода *Descende caelo* прославља Августову победу над Антонијем. Одмах после свечаних стихова увода („Сићи с неба, | Калиопо, започни песму дугу, о Краљице...“), Хорације се, доста неочекивано, сећа свога раног детињства, дечијих игара до исцрпености под светлим јужноиталским небом. Истина, то сећање претвара се у знамење, у предсказање о будућој песничкој величини дечака Хорација:

По апулском би ме брду Волтура

уморна с игре када заспим
голуби покрили свежим лишћем,
из прича голуби: чудом се чућаху
одасвуд с врлетних гнезда Ахеронтије
све жиље с горја бантинскога,
с Феронта плодног и равног људи,
где мирно спим а да змијски отров црн
ни љуте звери ми не уде, заштићен
под миртом светом и ловором,
храбри дечачић – бог сам га штити.

(9–12)

Као да је Хорације овде желео да заогрне сам себе оним плаштом легенде који ће му његови биографи ускратити. Пред нама је, наиме, мотив који припада кругу мотива из хеленских легенди о детињству великих пророка и слаткогласних певача. (Пиндар, на пример, прича, у шестој олимпијској

песми, како су две змије отхраниле медом дечака Иама, легендарног оснивача породице олимпијских пророка и свештеника Иамидâ, и како је дете нађено неповређено у шуми, на лежају од расцвалих љубичица.) Такви мотиви из легенди нашли су стално место у хеленским биографијама песника и беседника, па се, како смо видели, јављају и у животопису римског песника Вергилија.

Очигледно је, међутим, и поред све стилизације исказа у песми, да се Хорације благо иронично поиграва овим мотивима када их преноси на сопствено детињство. Истина, ту је и дах легенде, ту су и тонови идиле и идилични јужноиталски пејзаж. Али, ту су онда, ненадано, реалистички детаљи и истицање аутобиографске вредности стихова набрајањем имена једва познатих јужноиталских градића. Скривени у мајсторске стихове, дивне по звучности, дражесне по атмосфери, ови разнородни елементи ипак нам измамљују смешак збуњености. Јер, као целина, ти стихови одударују од узвишеног тона победне песме у којој стоје. Па и само „знамење“ аутобиографске легенде не одговара лику болешљивог и комотног рационалисте Хорација, оном лику који је сам песник насликао и у својим *Саширама* и у *Писмима*.

Узалуд се, наиме, нађе понеки тумач (као W. Wili) да нас опомене како, док читамо ове Хорацијеве стихове, треба да имамо на уму „херојске размере“ пространства које се пружа пред нашим очима, ако посетимо места Венозу и Форенцу, код старога Волтура. Идиличност симболичне сцене назначене стиховима о дечаку Хорацију не може се избрисати оваквим напоменама. Нити се та сцена, на овај начин, може без остатка уклопити у химнички тон Хорацијеве победне песме, пуне реминисценција на епиниције хеленског песника Пиндара.

Остатак је увек, и при сваком поновном читању, један смешак једва приметне ироније. Осећамо, неминовно, да она приватна, готово породична атмосфера коју Хорације ствара, спомињући чак и име своје (иначе довека анонимне) дадиље, не одговара свечаној, политичкој оди на Августову победу над Антонијем. Хорације као да се, неухватљив у својим намерама, поиграва са собом, са нама, са самом, тако свечаном песмом, која је, непосредно, највише надахнута бујицом стихова прве Пиндарове питијске песме:

Злаћена харфо, заједничко
 благо Аполона и Муса са косом к'о љубичице.
 Тебе слуша игра, што славље започиње,
 твојим се знацима певач покорава,
 када задрхтиш, и први звуци
 песме, што хорове воде, забрује,
 гасиш и муње убојне вечни плам,
 а на палици орао Дивов спава,
 брзо му крила с обе стране висе,
 краљу птица. И облак мрачан,
 капцима оков сладак му лијеш

преко свијене главе он у сну
 уздиже гипка леђа, предан сав
 струјама твојим. Да, и силедија оставља Ареј
 оштра копља што стрше и
 блажи срце сном. Ти чараш
 стреле и душе богова вештином Латониног сина, и
 Муса дубоко набраних скута.
 Али створења се, која Зеј не љуби, стресају мржњом кад чују
 глас Пијеревки, на земљи и мору безмерном – и он, који лежи
 усред ужаса Тартара, богова душманин,
 стоглави Тифон... (1–22)

Огромно је одстојање између ових Пиндарових стихова и стихова о дечаку Хорацију из оде *Descende caelo*. Па ипак, пут ка разумевању наведених Хорацијевих аутобиографских стихова води, по свој прилици, само преко испитивања Пиндаровог књижевног утицаја на Хорација и преко запажања о условима живота двојице, у свему тако далеких, песника. Тим. путем пошао је један од најбољих познавалаца Хорацијеве поезије и најутицајнијих модерних испитивача античке књижевности, Едуард Френкел (E. Fraenkel). Само, није то учинио у жељи да својим тумачењем, по сваку цену, коначно разреши или потпуно отклони тонску несагласност која је присутна у Хорацијевој песми.

*

Пиндарова прва питијска песма, у којој је Френкел препознао модел Хорацијеве оде *Descende caelo*, намењена је, непосредно, прослављању једне тркачке победе у Делфима. Посредно, ова победна песма слави сицилског владара Хијерона и оснивање града Аитне на обронцима вулкана Етне, градитељски подухват са сасвим одређеном политичком позадином.

Мада слави један агонални, слортски успех и један политички подухват сицилског владара, ова Пиндарова епиникија једна је од најлепших химни испеваних музици и песми| као силама које кроте ратнички бес и смирују звекет крвавог оружја. Заједно са осталим Пиндаровим епиникијама израсла је органски, попут гране, из животне стварности свечарских и културних скупова, којима хорска лирика старих Хелена дугује свој настанак и развој. Отуда и творац те песме, Пиндар, дубоко осећа своју припадност ономе низу твораца хеленске хорске лирике који израња из легендарних давнина и у коме је самоме Пиндару било суђено да буде последњи, заиста велики лик, лик пророка, свештеника и учитеља врлине. Јер, Пиндар самога себе није звао песником, него мудрацем.

У Риму Хорације је усамљен као творац химничких ода. Он нема првих претходника. Иза фикције музицирања и хорског певања у победној оди *Descende caelo* не стоји стварност устаљеног, хорског извођења, јавног, и

скупног доживљавања хорске песме. Уосталом, Хорације ни за тренутак није вољан да прими на себе улогу тумача осећања и мисли шире заједнице римских грађана. Отуда се он ни у својој победној песми (а ни за љубав те песме) не стилизује у песника какав стварно није био, ни социјално, ни интимно.

Као човек једног другог и другачијег времена него што је било Пиндарово, Хорације слави једну победу у којој су многи (али не и сви) његови суграђани видели успостављање мира и обнову Рима, изнуреног крвопролићем грађанских сукоба. Слично Пиндару, и Хорације даје крупне, готова козмичке размере томе „поновном оснивању“ Града. Узима тај догађај (у симболичком, песничком ослањању на хеленски мит) као реализацију чудесног, смирујућег и мирносног дејства музике и песме Муза (и Аполона). Али, другачије него Пиндар, Хорације прекида бујицу митских слика аутобиографским реминисценцијама, и то не само са једном или са две издвојене реминисценције, већ затвореним низом таквих аутобиографских сећања.

Јер, Хорације пева (ст. 21–26) како није само у детињству био чудесно заштићен од дивљих звери. Као песник он припада Музама било да се вере по врлетном сабинском горју, било да ступа хладовитом Пренестом, благим падинама Тибура или крај извора водама богатих Баја. Одан Муза|ма спасао је главу када је код Филипâ војска ударила у бег; и онда када га, замало, једно стабло, које се срушило, није убило; па и онда када је претрпео бродолом код предбрежја Палинура.

У звучним стиховима строфе која спомиње сабинско горје, Пренесту, Тибур и Баје, аутобиографски екскурс Хорацијеве песме *Descende caelo* спушта се до најниже тачке „поетичности“, а највише се приближава реалности Хорацијевог живота. Јер, ти стихови нису, као они претходни, о дечаку Хорацију, дистанцирани од савременог живота Рима, ни као сећање на минуло детињство, проведено у мало познатим пределима Апулије, нити стилизацијом, која аутобиографско сећање претвара у причу блиску легенди. У сабинском крају Хорације је, наиме, имао сеоско добро за одмор и разоноду, дар његовог заштитника Мецената, за које је његова публика добро знала. Пренесте и Тибур (данас Палестрина и Тиволи) била су свима позната излетишта римске господе; а Баје њихово најлуксузније и најпогодније бањско летовалиште.

Нема сумње, Хорацијево указивање на одморе на селу, у Сабинуму, па у античкој Палестрини и Тиволију, и у сумпорној бањи Баје, на одморе које су бившем републиканцу и Брутовом официру код Филипâ омогућили Августов саветник Меценат и сам Август, морало је да измами смешак Августу, и његовим војсковођама, победницима које је песма хтела да прослави. Али благи и незадрживи покрет Хорацијевих стихова узноси нас поново, у следећој строфи, у свет Хорацијеве песме, у којој аутобиографски детаљ, колебајући се између реалности, легенде и литерарне реминисценције, добија симболичну вредност. Јер (како ћемо нешто ниже видети), стихови о чудесним спасавањима Хорацијевог живота имају вредност песничких симбола, у оквиру Хорацијевих *Песама* и у оквирима античке песничке традиције.

Споменута строфа представља, тако, припрему за повратак високом тону победне песме започете свечаним речима: „Сиђи с неба, Калиопо, започни песму дугу, о Краљице!“ У једном од Хорацијевих мајсторских прелаза (ст. 29–36), песма се опет уздиже, њен талас се прелама у крести од слика. Те слике су, истина, традиционалне, али патетичне и реторичне тачно колико је потребно да, у ритму општег исказа песме, припреме нове, још више таласе.

Било куда да га Музе одведу, песник ће спремно поћи пун поверења у њихову моћну заштиту. Поднеће страхоте далеких путева и претње дивљих народа на крајевима света. Музе пружају мир и одмор и самоме Цезару Августу. Оне, благе и благонаклоне, дарују мудрост и благост, док стреле Зевсове обарају брзим муњама дрско племе побуњених Титана. И узалуд силни Тифон са својом браћом наваљује на чудесни штит Паладе Атине (ст. 52–58).

У средишњем делу песме *Descende caelo* враћамо се, тако, са Хорацијем, Пиндару и пиндарској бујици митских слика. Јер, како смо видели, у уводу прве питијске песме, Пиндар је супротставио чаролији песме која кроти и смирује свет митску слику засуђеног побуњеника Тифона:

Али створења се, која Зеј не љуби, стресају мржњом кад чују
глас Пијеревки, на земљи и мору безмерном – и он који лежи
усред ужаса Тартара, богова душманин,
стоглави Тифон... (19–22)

Хорације ће своју „господарску“ оду *Descende caelo* завршити везујући, симболиком традиционалних митских слика, почетно прослављање мирносноне песме за завршно прослављање Августове победе у крвавим грађанским ратовима (ст. 58–80). На почетку песме Хорације је, уз Калиопу, Музу епског, и елегичног песништва, споменуо само китару Феба (Аполона), митског предводника Муза, богиња које Хорације слави као дароватељице мудрости и благости. Сада, под крај песме, уводи Аполона (сећајући се, свакако, хомерског стрелца-осветника Феба) као једног од гневно усплам-тених божанских заштитника утроженог Зевсовог поретка.

Обе функције, песничко-мироносна и ратничко-заштитничка, обједињене су тако у целој песми и у лику овог митског „вође Муза“ (Аполон Музагет). Аполоново место у табору заштитника Зевсовог поретка потврђује, онда, и Хорацијеву гному: „сила без мудрости руши се под сопственим теретом – силу која се држи мере сами богови још више уздижу“ (*vis consilii experts mole ruit sua, vim temperatam di quoque provehunt in maius*). А када се, на крају, Хорацијева победна ода разлије у низ митских примера за неизмењивост судбине савладаних и засуђених побуњеника, Титана и Гиганата, потврђујући исправност тог гномског исказа и трајност Августове победе и власти – осећамо да је ритмички покрет исказа и слика Хорацијево оде остварио оно „пиндарско“ јединство песме,

које је, како нам се учинило, било угрожено песниковим уводним, аутобиографским опаскама.

Начело хармонизовања често веома диспаратних, па и у тону неуједначених елемената у општем ритму исказа једне песме одређује Хорацијево песништво у целини. Литерарне алузије и реминисценције играју при томе важну улогу. Те реминисценције везане су у одама често за сферу традиционалног, хеленског мита. Ово је природно у античкој (а посебно у хорској) поезији, која је поникла у митској књижевности и остала верна миту још и када је овај изгубио своју првобитну, културну вредност. У *Писмима*, у којима Хорације остварује јединство појединачних песама истим начином хармонизовања општег исказа, митски елемент има, природно, далеко мању улогу. Али, у складу са фикцијом личног писма и приватног ћаскања, која одређује стилизацију Хорацијевих епистола, тим је већи удео који у њима имају аутобиографски елементи.

Овде нам стога – док тражимо пут који од *Песама* води ка *Писмима* – остаје да изблиза осмотримо каква је реална вредност аутобиографских сећања на избегнуте опасности која је Хорације унео у своју оду *Descende caelo*.

*

Видели смо: када Хорације, у песми *Descende caelo*, илуструје аутобиографским сећањима смирујућу и заштитничку улогу песме (Музе), та сећања одговарају, у оквиру уобичајене античке књижевне технике, песничким (али и реторским) примерима из мита, легенде и сродне историје. У делима античких песника такав митски пример (*paradeigma*, *exemplum*) може добити вредност сложеног песничког симбола. До овога долази већ и самим избором одређеног елемента или варијанте из митског предања, а затим лаким модификовањем тог елемента у песми и његовим садејством са другим слојевима и деловима њеног израза.

Намеће нам се, стога, питање какав је књижевни ефекат Хорацијевог замењивања традиционалних примера из мита и легенде сличицама из сопственог живота. И питамо се да ли су те Хорацијеве аутобиографске сличице могле да се обогате симболичном вредношћу. (Ова је вредност својствена митским примерима, како због првобитне природе самога мита, тако и због њихове припадности богатом предању античке, митологијом задојене и засићене уметничке поезије.)

Напоменимо само да разлози зашто се Хорације послужио аутобиографском илустрацијом у некој одређеној песми могу бити и доста конкретни, непосредно зависни од спољних услова живота. Ода *Descende caelo*, на пример, поличка је песма, и то у највећој мери. Кроз сложу и игру реминисценција на Пиндарове победне песме, Хорације не слави само Августа, победника у грађанском рату, већ, опрезно, тако да се и не чини да даје

савете, заступа страну поражених. Јер, панегиричар Хорације више наговештава него што исказује молбу за помиловање побеђених, када слави силу удружену са мудрошћу и благошћу које дарује песма.

За Хорација, бившег републиканца и Брутовог официра у битки код Филипá, ово је била доста озбиљна игра, вероватно и помало опасна. Отуда можда, барем делимично, баш у овој песми жеља да се сам песник и његова важност представе са призвуком лаке ироније и да се, чак и по цену стилских несагласности, укаже на угодности свакодневног живота који он дугује Меценату и Августу. На такав начин Хорације је могао придобити, од самог почетка песме, покровитељску и насмешену Октавијанову наклоност. Могао је,| привидно, одузети тежину своје, у гному скривеном савету (*vim temperatam di quoque provehant in maius*) и неисказаној молби да Август буде благ према савладаним противницима.

Ово би, несумњиво, могло, бар делимично, објаснити стилску несагласност између митских слика Хорацијеве победне оде, здружених у нови, августовски симбол грађанске гигантомахије, смирене песмом Муза и Аполона, с једне стране, и оних Хорацијевих, уводних и помало ироничних, аутобиографских илустрација за ту благу и благотворну функцију песме, на другој страни.

Међутим, треба одмах указати и на неколико чињеница које ће нас уверити да није реч о некој изолованој, тренутком настанка песме условљеној црти Хорацијеве поезије. Прво, у песми *Descende caelo* и њеним аутобиографским детаљима сусичу се три црте карактеристичне за Хорацијево певање уопште: хуманост, реалистичност личног става и самоиронија. Друго, благо подсмешљива аутобиографска илустрација озбиљно интонираних морално-философских ставова јавља се и у другим Хорацијевим песмама, и то у таквим песмама где конкретне спољње прилике не могу да се узму као непосредни разлог Хорацијевог песничког поступка и ироничног става према самоме себи. И, треће, Хорацијева наоко прозаична аутобиографска сећања носе у себи нешто од вредности посебног, хорацијевског песничког симбола, јер се, у Хорацијевом делу, сасвим недвосмислено везују за кореспондентне стихове и реминисценције.

Узмимо, да ово покажемо, оду *Integer vitae* (I, 22). И у њој је реч о чудесној заштитној моћи песме, и у њој један аутобиографски детаљ илуструје ту моћ, добијајући црте легенде и симбола; а песник завршава песму исказујући спремност да пева и у најудаљенијим, дивљим крајевима света. Све ово јављало се у оди *Descende caelo*, у оквирима политичке песме, док је овде стављено у оквире љубавне песме. Па ипак, и у овој љубавној песми између озбиљног тона увода („*Integer vitae scelerisque purus...*“) и благо ироничног приказивања сопственог доживљаја постоји, очигледно, једна лака несагласност. Отуда је и моралистичка озбиљност целе песме тако често неоправдано прецењивана.

Песма „казује“ да незлобивост поштења, песнички дар и љубавни занос чине човека нерањивим. Песнику који пева љубав није потребно оружје, било у коме дивљем крају света да се нађе. Ту недавно, Хорације се шетао сабинском шумом. Певао је, сав занет, о својој Лалаги. Набасао је тако и на вука, грозно и големо неко чудовиште. Али, вук је побегао пред заљубљеним песником. Хорације ће (чујемо у завршној строфи) љубити Лалагу, било да га ставе у пределе мрачне зиме, било под жарко сунце Африке, љубиће Лалагу која се слатко смеши и слатко збори – *dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem*.

Несумњиво, могао је Хорације сусрести вука у сабинској шуми (на којој раздаљини, није ни важно). Могао се и вук повући при таквом ненаданом сусрету са човеком. Није то, заиста, потребно доказивати наводима из италијанских новина, које пишу да је године те и те, ту недавно, крдо изгладнелих вукова дошло све до кућа у месту том и том, близу некадашњег Хорацијевог Сабинума. Битно је да и ова аутобиографска илустрација за моћ моралне чистоте, љубави чаробнице и љубавне песме стоји на месту где у стиховима Хорацијевих узора (лиричара Алкаја, на пример) долази, на исти начин, митски или историјски пример. Јер, образовани антички читалац, коме се Хорације обраћао, осећао је већ на основу тога благу пародистичку вредност Хорацијевог аутобиографског осврта.

Драж Хорацијеве, и доцније много читане, оде *Integer vitae*, сам извор уметничког уживања које нам она пружа, није у озбиљности моралног света, нити у дубини или искрености љубавног доживљаја. (Знамо добро да и само име Лалага припада скупини конвенционалних имена за хетере каква се јављају у хеленској љубавној поезији.) Драж и хорацијевска оригиналност те оде управо је у особеној тензији између њених, у основи несаслагасних, а ипак хармонизованих елемената. Јер, у полифонији њене заокружене целине учествују: (емфатично-прокламативно) величање моралних врлина; (патетично и помало шаблонски) херојски оквир и топка страшних невоља које чекају човека у далеким пределима; (идилично и готово грациозно) слика смирене среће песника и заљубљеног човека који занет шета сабинском шумом; (благо иронично и пародистички) глорификације једног „личног доживљаја“ који, и у овој песми, заодева Хорација плаштом легендарних певача.

Уметничка особеност Хорацијеве песме не може се, ни овде, ни када је реч о другим песмама, обухватити просто формулом „Хорацијева самоиронија“. Књижевно, у питању је, пре свега, нека врста тензије која, и на равни израза и на равни мисли, настаје сучељавањем онога што нам песник предочава захватима у литерарно предање и онога што наговештава као свој лични став, начином здруживања и модификовањем традиционалних елемената. Јер, ови само за анализу раздвојиви слојеви Хорацијеве песме присутни су антагонистички у њеној поетски хамонизованој целини. Они се у таквој узајамности и реализују оригинално хорацијевски, дарујући

Хорацијевој песми једну посебну врсту (тонске, стилске, мисаоне) амбивалентности. А то је, свакако, она црта која данас наводи тумаче Хорацијевој поезије да збуњено застају пред „енигмом“ Хорацијевој личности.

*

Вратимо се аутобиографском елементу Хорацијевих *Песама*. Показали смо да при појави таквих елемената у одама *Descende caelo* и *Integer vitae* наилазимо на веома речите подударности (истоветност илустроване мисли о заштитном дејству песме, техника стављања аутобиографске илустрације на место уобичајеног митског примера, допунска примена топоса о опасностима далеких предела). Ове подударности откривају нам потребу да Хорацијево аутобиографске стихове разумемо у њиховој асоцијативној везаности за слична места из других Хорацијевих песама. Јер, када нам је позната прича о песнику Хорацију и вуку (из песме *Integer vitae*), онда и|наоко сасвим прозаични спомен Хорацијевих шетњи по сабинском горју (у песми *Descende caelo*) добија призивок хорацијевског песничког симбола и везује се, боље и потпуније, за претходну сличицу о уснулом дечаку Хорацију кога дивље звери не нападају.

Морамо стога прелетети погледом још и преко низа оних чудесних спасавања песничког живота којих се Хорације, успутно и алузивно, сећа у песми *Descende caelo*. То ће нас, наине, учврстити у уверењу да систем асоцијативних веза, остварен унутар Хорацијевог песничког дела, чини да Хорацијево аутобиографске илустрације имају вредност особеног песничког поступка и да оне, у његовој поезији, најчешће добијају вредност оригиналних песничких симбола, обележених извесном амбивалентношћу тона и значења.

Истина, када Хорације, у оди *Descende caelo*, спомиње како је чудесно заштићен бригом Муза, избегао бродолом код рта Палинура, рекли бисмо да је пред нама чисто аутобиографски детаљ. Знамо, додуше, да су и бура и бродолом традиционална песничка слика која се, као симбол, често јавља у Хорацијевој поезији. Знемо и то да је тај рт у Луканији добио име по Енејином кормилару Палинуру, чија је смрт, према легенди, искупила животе осталих тројанских избеглица на њиховом путовању у Италију. Ипак, специфичну алузивност ове Хорацијево аутобиографске реминисценције не можемо показати уз помоћ стихова из осталих његових песама.

Међутим, сећање на стабло које се срушило на Хорацијевој имању и умало што није убило песника, сећање које се такође јавља међу чудесним спасењима аутобиографских стихова оде *Descende caelo*, развијено је помало иронично и пародистички још и у Хорацијевој песми *Ille et nefasto te posuit die* (II, 13). У првом делу те песме Хорације слика, са очигледном реторском емфазом, чудовишне злочине које је – како верује песник – морао

починити незнанац који је некада засадио то дрво. Истина, општа мисао коју овде илуструје Хорацијево аутобиографско сећање јесте мисао да човек није никада довољно опрезан да би избегао смрт. Али, у другом делу ове Хорацијеве оде, мотив о чудесној моћи песме опет је доминантно присутан, као и у оди *Descende caelo*.

У некој врсти полушаљивог приказа „пута на онај свет“ други део оде *Ille et nefasto te posuit die* преноси познати митски мотив о чудотворном дејству Орфејеве песме на старе хеленске лиричаре, Сапфу и Алкаја. Хорације, када је дрво пало, само што није доспео у царство Просерпине и пределе где бораве блажене душе, где Сапфа и Алкај певају своју еолску песму. Укочене у дивљењу, сени покојника слушају песму еолских песника. Стоглаво чудовиште пакла обара уши. Мирују змије у косама богиња освете, а и сам Прометеј заборавља на своје патње.

Упорна настојања тумача закупљених истраживањем сваког и најмањег биографског детаља у Хорацијевим песмама водила су, увек поново, закључку да апсолутно тежиште ове песме треба видети у њеном првом, аутобиографском делу. У основи, ови тумачи, међу којима је још и познати Хајнце, полазе од схватања која извор лирске песме и мерило њене вредности налазе једино у дубини (актуалног) доживљаја и у искрености (непосредног) исказа песника. Отуда ти тумачи виде у несразмерним погрдама, којима Хорације обасипа човека који је некада засадио дрво, израз дубоко доживљеног страха од смрти, а у опису Просерпининог парства размишљања која се за то расположење везују.

Међутим, при таквом тумачењу потпуно измичу нашој пажњи две битне црте Хорацијеве песме. Прва је пародистичко-иронични тон емфазе којом Хорације говори о човеку који је, проклетом руком (*sacrilega manu*), засадио то дрво, погубно за потомке и на срамоту селу (*nepotum perniciosum orbiumque regi*). Хорације узвикује да је тај човек, свакако, задавио сопственог оца и упрљао се крвљу госта кога је примио на ноћиште, да се бавио справљањем отрова и свим могућим гнусобама.

Но, када помислимо да је то дрво, ако је стварно пало на Хорација, морало бити старо и труло, или подлокано водом, или су га дрвосече неспретно обарале, онда морамо да осетимо иронично-пародистички тон Хорацијевих оптужби. Морамо осетити и сличност између овог приказа незнаног „злочинца“, који је, засадивши давно то дрво, угрозио живот песника Хорација, и оних чудовишних црта што их је песник подарио вуку, који се пред њиме појавио, и одмах повукао, у сабинској шуми. Јер, онда нам још очигледнији постаје и други недостатак биографског тумачења Хорацијеве оде *Ille et nefasto te posuit die*. Такво тумачење нехотице проглашава цео други део те оде за неки готово неоргански додатак, или у најмању руку, види у њему опадање емфазе, искрености и непосредности песничког израза.

Ако, међутим, пођемо од схватања које нам се, када је реч о Хорацију, и само намеће, да је пред нама поезија смишљено грађена и рационално компонована, онда увиђамо да се општи ритам исказа ове дводелне песме (20+20 стихова) креће узлазно. Води од иронично-пародистичког развијања аутобиографског сећања почетних стихова (које у првом делу чини једну од илустрација за мисао о неизвесном трајању људског живота) ка развијенијој митској слици којом се прослављају два главна узора Хорацијевих ода, песници Сапфа и Алкај. Песма достиже свој врхунац у тој слици и у глорификацији чудотворно-умирујуће (орфејске) функције песме, о којој пева и победна ода *Descende caelo*.

На месту је, можда, претпоставка да је песма *Ille et nefasto te posuit die* настала у раном раздобљу Хорацијевог рада на одама. У њој, наиме, још нема Хорацијевог позивања на сопствене заслуге у преношењу еолске лирике у римску књижевност. Јасно је, међутим, да ова песма, напредујући од шаљиво-ироничне, али и свечано интониране аутобиографске реминисценције ка глорификацији чудесне моћи песме кроз митске слике, представља (у мањим размерама) пуну паралелу ономе кретању отптег исказа Хорацијевог песме које смо могли уочити у оди *Descende caelo*.

Тако смо се, чини се, поново осведочили да Хорацијево аутобиографске реминисценције и у победној оди *Descende caelo* треба схватити као песничке симболе, и то такве којима је својствена особена амбивалентност значења, тензија и ра|запетост између реалности Хорацијевог песме и Хорацијевог живота, између традиционалних елемената песничког израза и римске друштвене и политичке стварности.

Знамо, наиме, да је чудесну и мироносну улогу песме прослављао и други главни песник Августове рестаурације у Риму, Вергилије. И Вергилије је такву песму симболично везивао за политичко савлађивање грађанских сукоба у Риму. И Вергилије је, као песник, приписивао песми (сасвим конкретно) заслугу за то што је, он лично, био поштеђен, када је дељена земља Августовим ветеранима. Само, Вергилије, као песник, није знао за онај иронични став, ни за онај аутобиографски тон, који се стално јавља у Хорацијевим стиховима.

Августовим песницима није својствено да састављају песме у којима свака појединост има одређено алегорично значење. Они су, међутим, служећи се песничком симболиком, развили једну технику која се понекад обележава као полуалегорична. Непрекидно свесни историјског и политичког тренутка у коме се налазио Рим у другој половини I века старе ере, они су, том техником, уводили у своју песму стварност римског живота. А Хорације је, таквим поступком, унео у своју песму и стварност свога личног живота, за коју је био и за коју је остао пресудан преломни пораз републиканске војске код Филипâ.

*

„Чудесно спасавање“ са бојишта код Филипâ, којег се Хорације сећа у оди *Descende caelo*, приписујући га заштити Муза, римски песник, и некадашњи борац за републиканске идеале, приказао је веома „реалистички“ у оди *O saepe tecum tempus in ultimum* (II, 7). Ода је посвећена Помпеју Вару. Са овим заточником републиканских идеала Хорације се, некада, борио раме уз раме у редовима Брутове и Касијеве војске. Хорације и Вар били су саборци и када су, године 42. старе ере, Антоније и Октавијан Август победили и распршили Брутову војску код Филипâ, у Тракији. |

Хорације се спасао са бојишта и, после неког времена, приближио се, преко Мецената, Августу. Сада се и Помпеј Вар приклонио Августу. Одом *O saepe tecum tempus in ultimum* Хорације поздравља пријатељев долазак у овај нови „табор“, сећајући се, у песми, и свога и Варовог бега из редова обезглављене и десетковане Брутове војске:

С тобом и Филипе, и кад наста трка –
 доживех, у бекству штит бацив беславно:
 дух кад паде и кад борци лика мрка
 поникоше главом низ бојиште равно.
 Мене тад облаком густим Меркур брже
 покри, увис диже и, дрхтавог спасе.
 А тебе осека опет у рат врже –
 на пучину баци, буру и таласе...

(9–16)

Биографски проверљива чињеница да се песник спасао са бојишта код Филипâ (и да је спасао не само главу, него да је, затим, обезбедио и личну удобност, напустивши страну поражених) сведочи, без сумње, о рационалном и реалистичком животном ставу човека Хорација. Тај податак из Хорацијеве биографије казује, међутим, мало о непосредном односу Хорацијевих аутобиографских стихова према стварности Хорацијевог живота, а још много мање о њиховој књижевној функцији у песми.

За разумевање књижевне функције Хорацијевих аутобиографских стихова у оди Помпеју Вару далеко је пресуднија чињеница да су они засновани на две литерарне реминисценције. Ово вреди и за први, наоко сасвим конкретни детаљ Хорацијевог описа, за спомен неславног одбацивања штита у боју. Тај, са књижевног становишта „реалистички“, детаљ описа Хорацијевог бега са бојишта, мотив је који се, аутобиографски, јавља у једној веома познатој песми хеленског песника Архилоха са Пара. Овај песник који је у политичким борбама изгубио углед и имање, па је као војник-најамник морао да се бори за свој опстанак, певао је у антихеројском, горко реалистичном духу: |

Штитом се Сајанин неки сад размеће; без воље своје
ваљатно оружје то грмену оставих ја,
а смрти умакох. Штит онај шта ме се тиче!
Други ћу купити штит, лошији неће ми бит.

Мотив одбацивања штита драстично симболише једно ново, нехеројско време хеленске историје, па су га, са том вредношћу, преузели од Архилоха и други хеленски лиричари, пре свега Алкај, за којим се Хорације највише поводио у својим *Песмама*. Додајмо да је Хорације био одабрао самог Архилоха за свој песнички узор још у време непосредно после Филипá, када је, осећајући дубоко пораз Брутових републиканаца, састављао своје прве епде, пуне заједљиве горчине. Разлог за овај избор песничког узора и облика био је, свакако, више паралелизам животних судбина Хорација и Архилоха него Хорацијева жеља да римску књижевност обогати још једном песничком врстом, Архилоховим подругљивим јамбима.

Очигледно, и у песми Помпеју Вару симболички мотив о бацању штита, познат из Архилоха, подсећа на тај паралелизам судбина и, надасве, на нехероичност Хорацијевог животног пута и става после Филипá. (Да ли је Хорације стварно бацио штит питање је у основи нерешиво и суштински не утиче на интерпретацију песме.) Та нехероичност само је још јаче истакнута другом књижевном реминисценцијом у Хорацијевим аутобиографским стиховима:

Мене тад облаком густим Меркур брже
покри, увис диже и, дрхтавог, спасе.

(13–14)

Јер, облак којим неко божанство покрива јунака мегданцију и спасава га са бојишта стални је мотив хеленске херојске епике у којој је и осећање и живљење подређено надличној јуначко-аристократској норми и надљудским, божанским силама.

Већ Архилохова песма стављена је (мотивом одбацивања штита) у свесно истакнути контраст према свету хеленског епа. Она припада лирици VII века старе ере, у којој налази израз заокупљеност личним осећањима и личним животом дотада непозната античком човеку. Није потребно поново истицати да је Хорације, који је сам био ученик скептичних филозофских глава, писао за образовану публику једног још много познијег, зрелог и већ помало замореног раздобља античке цивилизације.

Хорације, сасвим сигурно, није очекивао да ће му неко поверовати да се једно олимписко божанство потрудило да га спасе из битке код Филипá. Очекивао је, међутим, да публика препозна и разуме његову пародистичку игру са овим мотивом из хеленске епике. И свакако да није тек случајно изабрао за свога спасиоца баш Меркура (Херма). У хеленском епу ово божанство било је гласник и извршитељ воље највиших богова. Али, оно

је било и божанство крадљиваца и трговаца. Можда је Меркур стога био погодан да „украде“ са бојишта трибуна Хорација, који ће, чудесно спасен, наћи своју рачуницу прилазећи, као поета, непријатељском табору.

Опет смо у прилиди да се суочимо са оном особеном тензијом која се јавља у Хорацијевој песми када у њој наилазимо на аутобиографски детаљ и на аутопортрет. Аутобиографска реминисценција на Хорацијево „чудесно спасавање“ са бојишта код Филипá, коју смо, раније, прочитали у оди *Descende caelo*, открива нам, сада, у светлу песме Помпеју Вару, своју полу-алегоричну и благо ироничну димензију. У оди *Descende caelo* та реминисценција наведена је, истина, као пример чудесне заштите коју песницима пружају Музе. Али, стварно, Муза, то је она песма која је Хорација спасла последица његовог политичког противништва Августу и обезбедила песнику лагодан живот по бањама. То „чудо“ има у песми *Descende caelo* свечаније и готово сасвим озбиљне тонове, свакако стога што стоји у низу стихова који су припрема и прелаз на свечано-панегиричке редове у славу Августове победе.

Начело тонског хармонизовања различитих елемената песме подједнако је присутно и у оди Помпеју Вару. Ту се Хорацијево (само)иронично и пародистичко сећање на заједнички бег са бојишта код Филипá тонски хармонизује са ди|тирамбичким позивом пријатељу да гозбом и пијанком прославе састанак у новом, некада непријатељском табору.

Но ипак, иста аутобиографска реминисценција уноси једну особену вишесмисленост и у Хорацијеву победну песму за Августа и у Хорацијев позив на пијанку, упућен Помпеју Вару. Док у првој песми, како смо видели, прослављање победника као да скривено садржи и молбу са помиловањем побеђених, у другој ведрина завршетка песме као да је неприметно помућена горчином. Сред лагодне хладовине, венаца, мириса и пехара, којима се завршава ода Вару, стилизована у овим својим стиховима као винска и гозбена песма, један традиционални епитет за вино (*obliviosus*, „пун заборава, који доноси заборав“) као да се једва приметно осенчи сетом.

Заиста, када се Хорације обраћа своме пријатељу Вару позивом:

Масиком до врха пуни глатке врче,
што заборав шире - - - - -,

није ли тај (општи и традиционални) заборав винопија, то анакреонтско заборављање на тегобе и краткоћу живота, добио одређеније аутобиографско значење? Не значи ли тај заборав сада и заборављање Хорацијевог и Варовог неславног одустајања од младићких заноса и пркоса?

Чини се да је тако и да можемо рећи да овештали песнички епитет вина, *obliviosus*, стога баца једва приметну сенку туге на завршне, несразмерно бучне и разуздане, тражено дитирамбичне стихове Хорацијевог „славља“:

Од Едонá бешње, жарка ми је жеља,
 прослављати Баха! Та, сад лудовати
 слатко је, кад натраг примих пријатеља!
 (25–28)

На примеру овог Хорацијевог сећања на један заиста преломни догађај из његовог живота, уверили смо се, поново, да аутобиографски стихови Хорацијевих песама имају, пре свега, вредност елемената поетског израза. Њихова чињеничко-аутобиографска садржина подређена је тој функцији и| њиховом месту у целини песме, често чак и тако да се чињеница више скрива него што се открива кроз литерарне реминисценције различитог типа.

*

Пре него што окренемо поглед Хорацијевим *Писмима*, за која се, обично, каже да их карактерише аутобиографски начин казивања, морамо се осврнути на пут који смо прешли. Чини се да можемо рећи: Хорацијева личност и Хорацијево животно искуство огледају се у аутобиографским стиховима његових *Песама*, највише, у полуироничном ставу и разапетости између традиционалне поетске стилизације песме и прагматичне стварности његовог живота и живота римскога друштва. Отуда можда и није неоправдано ако се приказани тип аутобиографских места из Хорацијевих песама, заједно са низом других, Хорацијевој песми својствених слика, сврстају међу тзв. инконгруентне песничке симболе.

Кроз такве симболе остварена је она посебна, за Хорација карактеристична врста песничког исказивања сопствене личности, где се мешају и (стилским средствима) хармонизују, али се ипак никада не помирују, нити се коначно сливају, две црте: са једне стране еготизам, самољубље и самозадовољство песника који је свестан да се издваја из масе практично-утилитаристичких Римљана; а на другој страни, готово болна критичност, која се не зауставља пред сопственом личношћу, век стално мери и оцењује сопствене домете у песми, мисли и животу.

Извори Хорацијеве самоироније свакако су бројни. Можемо их тражити у рационалности и савесности оштрог и сумњичавог посматрача који уочава чак и суштинску проблематичност свога највећег и најдражег песничког подухвата: покушаја да у једном другом времену и сасвим другачијој средини барем делимично створи пандан старој хеленској лирици. Иза Хорацијеве самоироније стоји и искуство код Филипá и после Филипá, које му је, како сáм каже у *Писмима*, сломио крила; стоји иза ње и практична мудрост човека|дворјанина, који је свестан да својом самосвешћу песника-творца може повредити самољубље својих утицајних заштитника и читалаца.

Помишљало се, и могуће је, да се иза Хорацијеве самоироније крије и изванстан степен сујеверног страха од претераног самоуздизања. Многи Римљани I века старе ере спајали су сујеверни страх са рационалном скептичношћу. Не смеомо, међутим, никакo заборавити ни већ споменуто хуманост Хорацијевог личног става према људима и пријатељима. (У песми Помпеју Вару, на пример, симболика одбацивања штита и реминисценције на Архилохову песму истичу Хорацијеву сопствену нехероичност и ослобађају, барем делимично, Хорацијевог пријатеља осећања нелагодности због напуштања младићких идеала и преласка у Августов табор.)

За Хорација је карактеристично да приписује и себи готово сваки недостатак који се може пребацити неком његовом пријатељу, или на који сам Хорације указује, као сатиричар и моралиста. Тај став и начин његовог књижевног изражавања нарочито су важни и за разумевање структуре Хорацијевих *Писама*.

Само, разумевање *Писама* мора се такође ослонити на сазнања која произлазе из анализе симболике аутобиографских сличица Хорацијевих ода. У ствари, тумачење Хорацијевог говора слика суочава се, природно, у свим Хорацијевим делима са општим проблемом разумевања поетског, односно литерарног израза. А то је онај проблем са којим је суочен и сваки покушај превођења текстова уметничке књижевности: проблем како избећи оно што би се могло назвати варљивим подударностима између разних језика.

Јер, мање или више очигледна, денотативна вредност једне „речи“ тога Хорацијевог, у исто време традиционалног и личног, говора слика више је замка за тумача него што је чврст ослонац за разумевање Хорацијевог песничког израза. Као и преводилац уметничког текста, тако и његов тумач мора настојати да те слике схвати као живе ћелије, чије је „значење“ многоструко одређено сложеносту њихових међусобних, органских зависности.

II

Хорацијевим *Писмима* није без разлога додељено место у историји античке и европске аутобиографске књижевности. Није без разлога речено, и на разне начине понављано, да је *Писмима* својствен један аутобиографски начин (уметничког) казивања. Па ипак, како смо на почетку рекли, чињенице Хорацијевог живота и црте Хорацијеве личности, познате највише из његових стихова, као да се без престанка калеидоскопски преокрећу и прерасподељују пред очима тумача Хорацијевог дела, тако да ови, данас, говоре о енигми званој Хорације.

Ми смо, да бисмо нашли пут ка бољем разумевању *Писама*, бацили поглед на аутобиографске стихове Хорацијеве оде *Descende caelo* и на сродне стихове из неких његових кратких песама. Учили смо, ту, у *Песмама*, неке

особености Хорацијевих аутобиографских стихова. Пре свега, да је исказ тих Хорацијевих стихова подређен њиховој уметничкој функцији и њиховом месту у целини песме и да се ванкњижевна, реално-аутобиографска вредност тога исказа често само назире кроз литерарну реминисценцију којом је изражена.

Сада ћемо, на једној од обимнијих Хорацијевих епистола, на (другом) писму Јулију Флору (II, 2), покушати да прикажемо какав је то, заправо, аутобиографски начин казивања, или писања, за који се сматра да представља важну уметничку карактеристику Хорацијевих *Писама*.

У епистоли чијим ћемо се текстом позабавити Хорације се сећа свога дечаштва и прелома који је битка код Филипá донела годинама његове младости, одредивши трајно његов живот. Но, ми нећемо задржати поглед на (другом) писму Јулију Флору просто стога што аутобиографски стихови ове епистоле садрже сећања на исте догађаје из Хорацијевог живота на које упућују и аутобиографска сећања у оди *Descende caelo*. Разлог за овакав наш избор јесте, прво, што та обимна епистола веома добро представља Хорацијева *Писма* у целини, како у књижевно-техничком, тако и у тематском погледу. Затим (а ово друго није мање важно), Хорацијев осврт| на сопствено детињство и младост, који се јавља у (другој) епистоли Јулију Флору, доноси сувисли аутобиографски приказ целог једног раздобља Хорацијевог живота.

Ако додамо да је споменути Хорацијев аутобиографски осврт једини сувисли аутобиографски приказ на који наилазимо у *Писмима* (па чак и у целом Хорацијевом опусу, како је истакао Е. Френкел), онда уочавамо и где лежи једна од основних тешкоћа са којима је суочена интерпретација овог Хорацијевог дела. Та је тешкоћа у томе што песник *Писама* изазива утисак да пише са једног аутобиографског становишта, иако је сувисло аутобиографско излагање у епистолама изузетак, баш као и непосредно обавештавање читаоца о реалним догађајима из песниковог сопственог живота.

*

Аутобиографски осврт на дане Хорацијевог дечаштва и младости, који се јавља у (другом) писму Јулију Флору (II, 2), кратак је и говори, највише, о годинама Хорацијевог школовања. Тежиште осврта прво је на приказивању Хорацијевог интелектуалног развоја, а онда се преноси на приказивање Хорацијево судбине у грађанском рату:

Ја сам васпитаван срећом у Риму и тамо научих
какве је штете све Ахил Ахајцима нанео срџбом.
Ове ми темеље добре још надгради мудра Атина,
тамо се учих да право распознам од лажног, да вредно
трагам за истином чистом у гају Академа. – Авај!

са тога драгога места ме однесе бурна времена;
пожар грађанског рата ми невештом оружје даде,
сасвим недорасло снази, и мишици Августа моћног.
Отпуст из рата ја најзад од крвавих Филипа добих,
понижен вратих се дома и сломљених крила, без дома
очинског и без имања, а беда, тај подстицај моћни,
даде ми у руке перо.

(41–52)

У латинском тексту одсек почиње нагло и свечано, именом града Рима („*Romae nutriri mihi contigit*“). Понос и захвалност не проговарају у том уводном стиху ни узгредно, ни конвенционално. Хорације је одувек осећао, и социјално и интимно, да му је његово школовање у Риму отворило пут у високо друштво. Још у својим *Саџирама* млади песник исказао је топлу захвалност своме оцу, човеку скромног порекла и стања, који се преселио у Рим да би Хорацију обезбедио угледне учитеље и најбоље образовање.

Па опет, чини нам се као да се неухватљиви Хорације, одрастао и искусан, помало шали док нас обавештава о главном доститнућу свога школовања у Риму. Сећа се школских тумачења *Илијаде*, основног „уџбеника“ античке школе, у коме су његови учитељи, рекло би се, видели само моралну поуку о штетности гнева.

Ми данас не гледамо на Хомера као на учитеља морала. Одбија нас моралистичко тумачење Хомерових ликова, које је било свугде присутно у философији, реторици и поезији Хорацијевог времена. Али, не наводи нас само то на помисао да се смешак ироније крије иза Хорацијеве констатације да је у Риму научио „какве је штете све Ахил Ахајцима нанео срџбом“.

Хорације, истина, преузима устаљене мотиве античког моралистичког тумачења Хомерових ликова. Међутим, када, у другој епистоли прве књиге *Писама*, проглашава Хомера за учитеља који, боље него стоичари Хрисип и Крантор, показује шта је у животу лепо и ружно, корисно и штетно, када Одисеја узима као пример за „моћ врлине и снагу мудрости“, Хорације се удаљава од крутости и укалупљености школских и теоретичарских тумачења Хомера, заснованих на етичком учењу стое.

У ствари, стрпљиви и сналажљиви, савитљиви, па опет прњи Одисеј, лик је онако близак Хорацију, песнику *Писама*, као што су му могли бити блиски, у ранијим годинама, док је састављао *Ејоге* и *Оге*, ликови песника Архилоха и Алкаја. Може се рећи: слично као што је у *Ејогама* и *Одама* одабрао за узор баш Архилоха, бегунца са бојног поља, и Алкаја, политичког борца више уздржљивога него издржљивога, који, ипак, у свим недаћама пева, Хорације је у *Писмима* одабрао, некако из самог средишта свога искуства и бића, за митски пример ваљаног човека, баш Одисеја. Јер, Одисеј је херојски прототип разумног реалисте без илузија, који се у животу сналази како уме и мора.

Вратимо се аутобиографским стиховима који нам, посредно, откривају ову одисејски реалистичну црту човека и песника Хорација. У њима се, после школовања у Риму, спомиње Хорацијев студиј философије у Атини, усмерен на трагање за истином под руководством философа академичара, из школе Платонове. О поезији ни речи. Можемо само нагађати да студиј философије није сасвим одвратио младога Хорација од хеленског песништва, са којим се упознао читајући Хомера. Можемо претпоставити да је већ ту, у Атини, где је то и технички било најлакше изводљиво, Хорације упознао текстове старих хеленских лиричара, Сапфе, Алкаја, Анакреонта, Пиндара. Можда је већ тада зачета и мисао, коју ће Хорације остварити у *Епиграмама* и *Одама*, да ове, напола заборављене, мајсторе хеленске прекласичне и класичне поезије треба оживети преношењем у римску књижевност, ослободити све до Хорацијевог времена на узор из савременије, хеленистичке књижевности.

Онда су нагло били прекинути ти леви, студентски дани. Природно, младићки, слободарски и републикански заноси не спомињу се непосредно у овом одломку из *Писама*, насталих у доба потпуне консолидације Августове владавине. Штавише, Хорације, чини нам се, врло смишљено узима изразе као „однесе (*emovere*) ме бурна времена“, „пожар грађанског рата ми даде (*tulit*) оружје“, „добих отпуст (*me dimisere*) из рата“ – да би језички ублажио и умањио значај својих младићких заноса.

Јер, треба имати на уму да песник овим метафорским изразима не дочарава ток ратних подухвата неког народа који брани земљу или креће у освајања, ток који неумитно одвлачи својим коритом судбине свих појединаца из истог народа. Реч је о грађанском рату. Реч је о личном избору стране и странке у том рату. Отуда Хорацијеви изрази „однесе ме бурна времена“, „рат ми даде оружје“ и „добих отпуст“ изазивају, вероватно намерно, утисак као да је Хорације приступио Бруту не толико на основу сопственог избора, колико под спољњим притиском бурних прилика после Цезарове погибије.

Но ипак, морамо одати Хорацију једно, истина нешто двосмислено, признање. Он остаје неухватљив и када подсећа на своје учешће у бојевима против Августа, правдајући се, како нам се учинило, самим избором метафора. Јер, већ следећа слика, „сломљена крила“ песника повратника од Филипá, указује на особени амбигвитет става израженог у његовим аутобиографским стиховима и на корене које је овакав Хорацијев начин казивања морао имати у песниковом личном доживљају и искуству. Сломљена крила, то ипак претпоставља прекинути полет и занос, иако та песничка слика уводи стихове о лошим социјалним и имовинским приликама у којима се Хорације био обрео после Филипá.

У доба када се Августова власт била учврстила и када је Хорације прихватио Августов режим као благотворну неопходност, песник је могао

ћутањем предати забраву своје учешће у бојевима код Филипâ. Па ипак, враћајући се Филипима и чудно се поигравајући овом темом, Хорације остаје на један особен начин, можемо рећи хорацијевски начин, веран тим данима и заносима своје младости. Мада двосмислена и, у основи, помало тужна, та је Хорацијева верност Филипима ипак лепа, јер је непотребна и неочекивана. Отуда ни блага самоиронија ни скривање у игру епитетима не могу да нас увере како заноса није ни било, како су само прилике занеле и однеле Хорација у Брутов табор.

Историјски извори, ма колико да су фрагментарни, нису остали неми. Знамо прилике и расположења која су владала у Атини после убиства Цезара. Овај град, где је хеленска мисао о слободи негована у философским и реторским школама, дочекао је сјајно и одушевљено Цезарове убице, Брута и Касија. (Чак је одлучено да се њихова статуа подигне поред статуе тираноубица, Хармодија и Аристоклеитона.) Брут је врбовао присталице међу студентима из Рима, посећујући и сам предавања атинских философа. Тако се и Хорације нашао у Брутовом логору, прво тамо негде, у Малој Азији, а] после и код Филипâ. Мада је био само син ослобођеника, добио је звање војног трибуна, које је, обично, давано синовима римских сенатора и племића.

Био је то за Хорација велик успех, значајан за његово напредовање у друштву. Могао се, ако ратна срећа послужи Брута, надати и вишим јавним положајима. Али, убрзо су уследили пораз Брутове војске у другој битки код Филипа и Брутово самоубиство. Хорације се враћа у Рим без угледа. Приликом поделе земље ветеранима из војске победничких тријумвира, Хорације губи и имање наслеђено од оца (казују нам биографи). Ипак, политичка „грешка“ му је опроштена. Средствима која су му преостала Хорације је, како се чини, успео да купи место помоћника квестора, које му је обезбеђивало скромне приходе.

Све ове, мање-више поуздане чињенице из Хорацијевог живота садржане су, алузивно, и у аутобиографским стиховима Хорацијевог (другог) писма Јулију Флору. А ту, на крају наведеног аутобиографског одломка, Хорације још додаје да је он, сломљених крила, кренуо да пише песме – из потребе, због немаштине у којој се нашао после Филипâ.

Застајемо помало збуњени. Како ово сиромаштво, што тера у песму, стоји према звању квесторског писара које је Хорације имао после Филипâ? Изненада, постајемо опет свесни онога чему нас је научило ближе посматрање аутобиографских стихова Хорацијевих *Песама*. Такви стихови не стоје увек у неком сасвим непосредном односу према Хорацијевој животној стварности. Своју специфичну вредност добијају, често, ослањањем на књижевну традицију, на контекст Хорацијевих стихова и целокупног Хорацијевог дела.

*

Уметничке особености наведеног аутобиографског одломка из (другог) писма Јулију Флору не треба видети једино у томе да њихов израз, поред све своје површинске непосредности и економичности, садржи метафоре и да је везан хексаметарским ритмом. Одломак чини уравнотежену целину. Има два композициона дела. У оба та дела исказ, на своме завршетку, добија одговарајућу тонску поенту; и то тако да се у те две поенте реално-аутобиографска вредност исказа најпотпуније подређује његовој уметничкој функцији и естетској вредности.

Први део одломка, који садржи сећања на ведре ђачке и сретне студентске дане, проведене у Риму и Атини, песник је крунисао једним идиличним акцентом. Философско трагање за истином, које је у Хорацијево доба, и у самој Атини, било стављено у доста уске, школске и доктринарне оквири, песник смешта у гај хероса Академа. Сократов ученик Платон држао је, некада давно, своја предавања у томе сеновитом гају и његовом гимнасиону.

Али, академичари Хорацијевог времена нису више подучавали своје слушаоце на томе лепом месту, удаљеном више од једног километра од главне градске капије, Дипилона. Осим тога, историчар Апијан и биограф Плутарх уверавају нас да је гај хероса Академа био опустошен и посечен неких четрдесет година пре Хорацијевог боравка у Атини, у време Сулине опсаде Пиреја.

Хорацијев гај Академа, дакле, пре свега је песничка слика и, барем једним својим делом, литерарна реминисценција. Њоме кратки аутобиографски приказ Хорацијеве младости и Хорацијевог школовања добијају колико идиличну, толико озбиљну и достојанствену круну.

Други део Хорацијевог аутобиографског одломка говори о ратним збивањима и Хорацијевим личним недаћама после пораза код Филипá. Ратни вихор распршио је идиљу. За Хорација ређају се зло и горе. Онда се цео аутобиографски одломак и тај његов други део завршавају Хорацијевом примедбом да га је, најзад, сиромаштво нагнало да се лати пера и песничког позива.

Како смо већ рекли, застајемо изненађени. Јер, сећамо се Хорацијевих биографа који казују да је Хорације, после Филипá, себи обезбедио средства за живот куповином једног чиновничког положаја. Потврђује то, уосталом, сам Хорације, у својим раним Сатирама. Ту се чешће осврће на позив| scribae и на недаће које тај позив доноси (на пример, у Сатирама, књ. II, 5, ст. 55 и д., 6, ст. 36 и д.). Отуда нам се и овде, неизоставно, намеће питање каква је биографска вредност ове поенте, која, тонски адекватно, закључује други део Хорацијевог аутобиографског осврта.

Једно можемо поуздано тврдити. Хорације није могао очекивати да ће му његови савременици, познаваоци римских прилика, поверовати да је он, у годинама непосредно после Филипá, мислио да може да се спасе

оскудице пишући песме. У време Хорацијевих песничких првенаца чак и када да би, као песник, могао наћи богатог и дарежљивог покровитеља није била ништа друго до велика и далека неизвесност.

Могло би се стога рећи да Хорације, на самом завршетку наведених аутобиографских стихова, алузивно пројектује у дане после Филипâ (42. г. ст. е.) оно што се остварило тек када је Хорације задобио не само Меценатову и Августову наклоност него и такву Меценатову економску помоћ која је изменила његове (скромне, али не и сиромашке) имовинске прилике. Ми, наиме, знамо да је Вергилије представио Хорација Меценату неких четири до пет година после Филипâ, године 38/37. ст. ере. А Меценат је Хорацију поклатио Сабинско добро (Sabinum), које је битно изменило Хорацијеве економске прилике, свакако тек доцније, колико знамо негде пре године 31. старе ере.

Но ипак, ни овакво посредно указивање на економски напредак, који је Хорацију обезбедило његово песништво, не објашњава довољно зашто Хорације, сећајући се времена када је постао *scriba quaestorius*, казује да га је сиромаштво подстакло да се лати пера и посвети поезији. Хорације саставља своја *Писма* двадесет година после Филипâ. Он је и сувише одмерен и рационалан песник да би се ово његово сиромаштво које гони у песму могло просто схватити као огорчено, субјективно преувеличавање прилика у којима се нашао 42. године.

У ствари, Хорацијеве речи, о сиромаштву које га је нагнало да пева, можемо овде схватити само на основу њихове| литерарне функције и филијације. Литерарна природа те поенте другог дела аутобиографског одломка о коме говоримо потврђена је, недвосмислено, тиме што се она може схватити као реминисценција на једну познату античку пословицу и што се, преко те реминисценције, цео одломак уклапа у излагање Хорацијеве епистолe.

Античка пословица на коју овде мислимо приписује сиромаштву главну заслугу при подстицању и развијању вештина и уметности. Јавља се у сачуваним делима античке уметничке књижевности. Познајемо је и у грчкој (Псеудо-Теокритовој XXI, 1) и у латинској, Плаутовој верзији. У овој другој верзији пословица гласи: *paupertas omnis perdocet* (*Stich.* 178). Уклопљена са више приближном него стварном биографском вредношћу у завршетак Хорацијевог аутобиографског одломка, песникова реминисценција на ту пословицу чини да цео одломак добија, у склопу Хорацијеве епистолe, улогу примера (*exemplum*).

Илустровање општих тврђења и пословичних истина примерима из мита, историје, савременог и сопственог живота поступак је којим се Хорације служи у свим својим делима. Примењује га, како смо споменули, и у *Песмама*. Техника илустровања општих мисли таквим примерима, односно низовима таквих примера, одређује, формално најочљивије и најпотпуније, израз Хорацијевих *Сашира*, на који се, технички рафинованије, ослања и израз његових *Писама*. Отуда можемо с разлогом рећи: посматран у светлу технике поетске (и реторске) егземплификације општих мисли, цео

приказани аутобиографски одломак из (другог) писма Јулију Флору доказује примером Хорацијеве животне судбине оправданост и истинитост пословичног израза према коме сиромаштво даје најјачи подстицај за развој вештина и уметности.

*

Ако смо се задржали на аутобиографском одломку из друге епистоле друге Хорацијеве књиге *Писама*, није то било само стога што је то једини, заиста сувисли аутобиографски приказ који налазимо у Хорацијевом делу. Није то било ни стога што смо на томе одломку могли показати да је песничка симболичност и у *Писмима* својствена Хорацијевим аутобиографским стиховима, да овај литерарни и поетски квалитет израза потискује реалистичко-аутобиографски приказ у томе одломку и да цео одломак има вредност примера, сасвим као и сличне аутобиографске реминисценције у Хорацијевим лирским *Песмама*. Задржали смо се на томе одломку јер ћемо, ако уочимо какву улогу и какво место он има у целини песме, можда наћи и бољи пут ка разумевању неких структуралних особености израза, које су веома типичне за Хорацијеве епистоле.

Сасвим као и Хорацијеве сатире, многе од епистола, а нарочито оне нешто дуже, могу, при првом и летимичном читању, изазвати утисак једног готово калеидоскопског низа дигресија. Напоменимо, одмах, да овоме допринесе, прво, низови разнородних примера, чија се намена често тек накнадно или само посредно сагледава, и, друго, Хорацију веома драго, одсечно увођење појединих одсека и примера без „прозаичног“ исказивања логичких односа између тих делова (помоћу свеза, или речи и обрта сличне вредности).

У латинском оригиналу овај асиндетички начин приређивања мањевише затворених целина исказа готово да и не представља изненађење, или сметњу за читаоца, нарочито не за онога већ упознатог са Хорацијевим делом. Такав читалац већ је навикао да и веће, наоко сасвим оделите и по природи исказа различите одсеке Хорацијевих песама, а посебно његових сатира и епистола, прими и разуме као низ приређених „реченица“. Свака од њих, огољена до окоснице свога основног значења, могла би се уврстити у један логички повезани низ периода, састављених од главних и подређених реченица.

У преводима, међутим, овакво примање Хорацијевог текста може бити донекле отежано. То долази отуда што сви језици немају склоност ка номиналним, инфинитивским и партиципским конструкцијама које повећавају економичност и прегледност латинске реченице, барем када се њоме служи мајстор какав је Хорације. Добри и обавештени преводиоци, који познају природу оба језика, онога на коме је дело написано и онога у који дело преносе, настоје стога, истина опрезно, да нешто ублаже ову асиндетичност Хорацијевог израза.

Друга тешкоћа, која понекад отежава разумевање Хорацијевог текста у епистолама, јесте фикција приватног писма којој је непотпуно подређен овај књижевни облик. Наиме, ослоњена на технику сатира, у којима се Хорације често непосредно обраћа читаоцу, односно некој замишљеној публици, Хорацијева епистола сачувала је слободу форме, мешајући понекад, неухватљиво, ословљавање примаоца писма и ословљавање књижевне публике.

Пошто смо указали на ове тешкоће на које читалац наилази када је први пут суочен са Хорацијевим *Писмима*, можемо бацити поглед и на веће целине текста (другог) писма Јулију Флору. Тако ћемо моћи да се упознамо са начином на који Хорације уводи своје разнородне примере у целину својих епистола.

Епистола почиње ословљавањем примаоца писма:

Друже дичног и славног Нерона, Јулије Флоре...
(1)

Само, ова овако створена фикција приватног обраћања у писму доведена је одмах, неопазнице, у питање помало неочекиваном стилизацијом наставка:

рецимо, нуди ти неко на продају некакво ропче
однекуд с Тибра ил' можда из Габија...
(2–3)

Јер, ова претпоставка („рецимо“) не може се, одмах, разумети као први део неке погодбене реченице („Кад би ти куповао...“), из чијег другог дела сазнајемо и смисао целог исказа („ти би...“). Она само уводи, у директном говору, речи које би трговац робљем могао употребити да убеди купца:

... па када почне:
„Бео је, гле, као снег, па лепушкаст од главе до пете,
осам хиљадарки само и твој је; од малих је ногу
свик'о да слуша и скаче...
(3–6)

У пуних тринаест стихова Хорације, кроз овакав директни говор, карактерише спретног трговца робљем. Слушамо трговца, као да је пред нама, на тргу или на позорници. Трговац хвали своју робу, лепо и младо ропче, послушно, способно, спретно. Али трговац, да би показао како је поштен и у трговини, како му није баш прека потреба да прода роба, спомиње и неке његове мане. Дечак не пева баш славно (али добро за припите госте). Једном је и бежао од свог господара. (Може се, дакле, очекивати да то поново покуша!)

Онда тек, пошто одсечно заврши навођење трговчевих речи, Хорације поново ословљава примаоца писма, али не и по имену, тако да нам се, на час, може учинити да се песник обраћа нама, својим читаоцима:

Ако ти не смета бекство, ти пазар би склопио је л' да?
 Трговац мирно би новац свој понео – зашто и не би?
 Свесно си купио роба упозорен да је под маном.
 Тужиш ли трговца ипак, од парнице не чекај ништа.

(16–19)

Сада сагледавамо и целину коју чини првих двадесетак стихова ове Хорацијеове епистоле. Њихова логичка веза и огољено значење могли би се репродуковати оваквим неким хипотетичким периодом: „Флоре, кад би купио роба обавештен о његовој мани, не би могао тражити правду од суда када се та мана покаже.“ Први део хипотетичког периода Хорације је развио у трговчев монолог. У другом делу враћа се фикцији приватног писма и својој хексаметарској епистоли.

Морамо признати: када Хорацијеове стихове читамо на душак, без размишљања, не постављамо себи никаква питања. И не маримо што не знамо куда нас песник води. Уживамо у анегдоти о трговцу, купцу и робу који је „под малом маном“. Уживамо и у начину како нам Хорације дочарава ту сцену продаје, кроз монолог купца и приказ његове вештине. (Другачије испричана могла би то бити и анегдота о приглупим Абдеричанима, античким Шијацима и Шилђанима.) Али, ако само мало застанемо, или се осврнемо нешто доцније, код следећег, још одсечније уведеног анегдотског и аутобиографског одсека, ипак се у нама јавља питање: зашто песник то казује, и какво је то приватно писмо, које се на такав начин поиграва са радозналешћу и стрпљењем примаоца и читаоца.

Но песник је, очигледно, крајње свестан игре коју води. Чим се питања такве врсте почну артикулисати у свести читаоца, Хорације му покаже нешто, или све, од своје (тренутне и непосредне) намере. Али, онда га поново увуче у мреже своје песме, корак даље и дубље, ка циљу, који ће нам се, на крају, можда учинити нешто двосмислен у својој скромности, уздржљивости или неодређености.

И у нашој епистоли, Хорације, после анегдоте о трговцу, купцу и робу, нагло открива да је целу сцену дочарао и везао (хипотетички) за примаоца писма, само да би себе некако оправдао, и објаснио што томе пријатељу не пише, нити му шаље песме:

Ја сам ти рекао лепо на растанку, лепо ти рекох,
 што се тих дужности тиче, да лењ сам, да не би
 беснео на мене после што залуд очекујеш писмо.
 Е, али која ми вајда што право на мојој је страни,
 када ме нападаш ипак. Штавише, пребацујеш, грдиш,
 да обећања се свога не држим и не шаљем песме.

(20–25)

Уводни анегдотски приказ куповине роба под маном и њених (правних) последица (ст. 1–19), дат је у два формално различита дела (монолог;

непосредно обраћање примаоцу писма), који се могу логички схватити као делови једног хипотетичког периода, открива нам, тек сада (ст. 20–25), своју улогу у исказу Хорацијеве епистоле. Цео тај обимни увод, монологом приближен малој сцени, само је анегдотски пример из свакодневног живота, пример којим песник илу|струје положај у коме се сам, без своје кривице, нашао, у односу на свога пријатеља, примаоца писма.

Фикција личнога писма сачувана је, истина, тим паралелисањем. Ипак, треба одмах рећи да се ни овде, па ни доцније у тој песми од преко две стотине стихова, адресат, Јулије Флор, више не ословљава именом. Овим поступком пишчево „ти“ све се потпуније отвара према било коме читаоцу Хорацијеве епистоле, нарочито пошто у њој готово и нема одређених алузија на личне прилике у којима се тај адресат налазио у тренутку састављања писма. (Разуме се, модерном читаоцу поистовећивање са Хорацијевим „ти“ може бити отежано низом реалистичких детаља који га стално подсећају на то да писмо говори о античким, римским приликама.)

Уз то Хорације, у последњем од наведених стихова, готово неопазнице склизне са сасвим личне, и само лично заинтересованом адресату занимљиве, теме писања, или тачније неписања писма Јулију Флору, на знатно ширу, и за самог Хорација и његов круг далеко важнију, тему свога неписања песама.

... Штавише, пребацујеш, грдиш,
да обећања се свота не држим и не шаљем песме.

(24–25)

Све је, додуше, уклопљено у тон како личног тако и песничког писма. Коментатори нас подсећају на прву, програмску епистолу прве књиге *Писама*, из које сазнајемо да је Меценат захтевао од Хорација да настави да пише песме. А песме, *carmina*, то је термин који и тамо, у писму Меценату (I, 1), и овде, у писму Јулију Флору (II, 2), значи песме у лирским размерима, које данас, када говоримо о Хорацију, називамо одама.

Не можемо знати колико су у праву они коментатори који, заокупљени конкретно-аутобиографским аспектом Хорацијевих стихова, закључују да је Јулије Флор захтевао од песника исто што и Меценат. А мисле да му је Хорације, извлачећи се и правдајући се, одговорио тако неодређено, да је Флор његове речи могао схватити, барем упола, као обећање. Можемо, међутим, рећи да је Хорацијева примедба, да он не пише и не жели да пише песме, тј. оде у лирским размерима, потпуно на месту у хексаметарској епистоли. Та примедба наговештава неку врсту програмског оправдања тога песничког облика, чији је творац био Хорације.

Само, ово последње могу назрети једино читаоци који су већ упознали епистолу прве књиге *Писама*, нарочито уводно писмо Меценату. Ми смо, овде, пошли путем којим нас сам песник води у (другом) писму Јулију Флору, јер желимо да прикажемо израз и поступак који карактерише

Хорацијева *Писма*. Морамо стога признати да је наговештај неког програмског расправљања о песми и писму у наведеним стиховима (ст. 24–25) готово потпуно прикривен самом стилизацијом њиховог исказа у тону личног писма. Неприпремљеном читаоцу још задуго неће бити јасно да је тема ове епистоле: зашто Хорације више не пише песме и шта је циљ за којим и лично и литерарно тежи у својим *Писмима*.

*

Да бисмо се потпуније упознали са методом наоко чисто дигресивног и претежно асиндетичког низања примера, који пресудно одређује структуру израза у многим хексаметарским ћаскањима Хорацијевих разних *Сатира* и познијих *Писама*, мораћемо укорак следити излагање (другог) писма Јулију Флору, барем још кроз следећих двадесет и пет или тридесет стихова.

Тих тридесетак реди садрже два, наоко потпуно независна низа стихова. Други од тих низова већ смо упознали. Чини га раније приказани одсек о Хорацијевом дечаштву и младости (ст. 41–51). Први низ, међутим, приповеда једну анегдоту из ратова који су претходили Хорацијевом рођењу (ст. 26–40). Антички Порфиријев коментар уз Хорацијева дела обавештава нас да је реч о догађају из рата против понтског краља Митридата VI Еупатора, у коме је Римљане предводио Луције Лукул. Анегдота је, додуше, могла доћи Хорацију до ушију и усменим путем. Али, знамо да је то раздобље било описано у познатој, нама изгубљеној Салустиевој *Историји*. Вероватно је стога да је пред нама књижевна реминисценција, једна од оних безбројних које учени песник Хорације уноси у своје стихове.

Та анегдота из скорије римске историје следи у Хорацијевој епистоли непосредно после већ наведених стихова који спомињу песникову лењост за писање писама и Флорове оптужбе што му Хорације не шаље ни писма ни обећане песме. Светлост коју ови стихови, како смо видели, тек накнадно бацају на значење уводног анегдотског примера из свакодневног живота (трговац, купац и роб) као да ни у одблесцима не осветљава почетак и целокупно значење анегдоте из Лукуловог похода против Митридата. Поготово што Хорације и ову историјску анегдоту, као и ранију о трговцу, купцу и робу, уводи неочекивано, сада чак и без сваке припреме или прелаза („Luculli miles collecta viatica... ad assem perdiderat“). Не знамо куда песник смера, на шта циља, и то чак ни онда када је прича већ испричана, а песник пређе на аутобиографске стихове о својој младости.

Погледајмо текст анегдоте о Лукуловом војнику. Наводим га у преводу, додајући, у заградама, стихове који му претходе, и следе. Тако ћемо лакше уочити Хорацијев наоко сасвим дигресивни и асиндетички начин уношења примера у ток излагања епистоле. Само, морамо имати у виду да наш преводац, у жељи да нам олакша разумевање текста, прибегава поступку

којим се сâм Хорације служи на другим местима својих хексаметарских ђаскања. Наговештајем једног сећања на прошла времена („Ко онај Лукулов војник...“) преводилац је, наиме, назначио да следи пример:

... [Штавише, пребацујеш, грдиш,
да обећања се свога не држим и не шаљем песме.]
Ко онај Лукулов војник: уштеђевину му бедну,
крваво стечену, једном, док хркаше исцрпен борбом
дигоше – он се разбесни на лопова, на себе киван,
скочи ко разјарен вук са зубима оштрим од поста,
сам Митридатову војску сву растера с бедема тврдог,
заузе најтврђи град и пребогат новцем и пленом.
Тиме се прослави силно и задоби почести многе,
двадесет хиљада уз то сестерција награде доби.
Ускоро исти тај претор да разори хтеде још једном
тврђавицу, па стаде да делију нашега бодри
речима које би храброст и зецу чак улили могле:
„Хајде, јуначино, почуј зов храбрости своје! Па срећно,
нова признања да примиш за заслуге! Шта је? Што стојиш?“
На то ће лукаво овај (иако је сељак): „Бе д’ иде,
море, ће д’ иде да ’оћеш онај коме мазнуше кесу“.
[Ја сам васпитаван срећом у Риму и тамо научих
какве је штете све Ахил Ахајцима нанео срђбом...]

(24–42)

Без обзира на то да ли је анегдотски пример на неки начин уведен, као што је случај у преводу („Ко онај Лукулов војник...“), или долази непосредно и неочекивано, као у Хорацијевом оригиналу („Luculli miles...“), његова логичка веза са претходним текстом Хорацијеве епистоле не може бити јасна читаоцу, нарочито не при првом летимичном читању. Чак и ако у читању застанемо, вратимо се уназад, осмотримо текст изблиза, морамо себи признати да не налазимо, без напора и натезања, некакав уверљиви *tertium comparationis*.

Пријатељ замера прилењоме Хорацију да му овај не шаље ни писма ни обећане песме. Војник, пошто је, покраден, изгубио имовину, у бесу растера непријатеља, освоји град, обогати се пленом, па онда више неће да се бори, ни да стиче јунаштвом нове заслуге. Да ли је ту заједничка црта у лењости? Само, Хорације, док пише епистолу у хексаметру, очигледно да помало парадира својом тобожњом лењошћу за писање писама и песама. Уз то, ми и не видимо да бисмо за војника могли рећи да просто из лењости не жели да се бори. Према Хорацијевим речима, он је сиров сељак, али лукав и бистар. Није ли, онда, и мудар, онако народски, како су то били прагматични Италици, па стога неће да се излаже опасностима без потребе, ако већ може мирно да ужива у своме. |

Или је неизвршено обећање црта која везује ликове песника Хорација и Лукуловог војника? Натезући помало, могли бисмо рећи да је војников први подвиг „обећавао“ нове подвиге. Само, Хорације није ни обећавао

писма. А песме? Ту као да напола признаје да је обећао, али се чуди што се пријатељ на њега љути што их не пише и не шаље.

Све то још делује помало инконгруентно. Барем за читаоца који не познаје добро Хорацијев живот и Хорацијеве прилике. Разјашњење доносе опет, тек накнадно и не без примесе двосмислености, редови који следе (ст. 41–51). То је онај низ аутобиографских стихова у коме смо век раније препознали пример којим се потврђује завршна, у лични, аутобиографски исказ скривена, пословична мудрост – о сиромаштву које подстиче развој вештина и уметности.

Можда ће неко приговорити да наш покушај дискурзивног „разумевања“ Хорацијевих стихова немоћно настоји да сведе на неко једномислено, логичко значење све појединости у два напоредна Хорацијева примера. То, несумњиво, не може бити циљ интерпретације Хорацијеве епистоле. Ипак, када кажемо да је (више у духу гноме него у пуном складу са проживљеном реалношћу песникове младости) беспарица нагнала Хорација да пева, а Лукуловог војника да се бори, онда почињемо да сагледавамо и асоцијативне везе између та два паралелна, а наоко дигресивна и сасвим одвојена низа Хорацијевих стихова.

(Свакако, убрзо ћемо признати да су те везе и одвише бројне, да су и одвише фино уткане у излагању Хорацијеве епистоле, да бисмо их потпуно разабрали не разарајући њену уметничку целину.)

Чим сагледамо основни смисаони паралелизам између стихова о Августовом песнику и Лукуловом војнику, онда и мање или веће неподударности у тим стиховима постају изворишта нових асоцијативних спона које повезују два Хорацијева примера, историјски и аутобиографски. Узмимо само ово: Хорације није био песник када је почео да пева, док је Лукулов војник био војник када је, бесан што је покраден, кренуо да се смело бори. Али, и Хорације је био војник када је дошло до катастрофе код Филипâ, после које му је конфисковано имање, а он је, осиромашен, почео да пише песме.

Наоко, та различност и сличност једва да су уметнички релевантне. Али, сетимо ли се тога, онда као да није више тако оштар, ни тако смисаоно асиндетичан прелаз са анегдоте о Лукуловом војнику на Хорацијев аутобиографски осврт:

На то ће лукаво овај (иако је сељак): „Ће д’ иде,
море, ће д’ иде ди ’оћеш онај коме мазнуше кесу.»
Ја сам васпитаван срећом у Риму и тамо научих
какве је штете све Ахил Ахајцима нанео срџбом.

(39–12)

Наједаред, као да срастају завршетак једног и почетак другог примера, сукобљавајући се некако иронично и двосмислено, да би се, на крају

другог низа стихова, ускладили, али опет не без сваког остатка и амбивитетa. Сећајући се свога школовања и учешћа у грађанском рату, образовани римски господин Хорације супротставља себе Лукуловом војнику, обичном италском сељаку. Но, пошто прелети погледом своја младићка искуства, најзад открива и у себи обичну људску природу и прагматичну животну мудрост свога скромног и по многоме типичног сународника:

... отпуст из рата ја најзад од крвавих Филипà добих,
понижен вратих се дома и сломљених крила, без дома
очинског и имања, а беда, тај подстицај моћни,
даде ми у руке перо: но сад кад сам богат, та где бих
нашао траве толике да разбистрим мозак, да нешто
и сада радије пишем но спавам ил' дремам ко човек.

(49–54)

Не можемо увек пратити немирну и неухватљиву игру светлости и сенке коју постепено сагледавамо у наоко једноставним и непосредним Хорацијевим стиховима. (Не постоји ли, на пример, једна чудно двосмислена респонзија између слике гневнога Лукуловог војника и гневнога Ахила? Неуком| Лукуловом војнику гнев доноси, додуше, богат плен. Али образованом Хорацију, који је још као дечак поучен о штетности Ахиловог гнева, његови политички и војнички пркоси донели су само велиху штету!)

Не смемо, међутим, превидети да, у тој игри светлости и сенки, и сама поента Хорацијевог паралелисања сопственог одбијања да пише лирске песме са одбијањем Лукуловог војника да се даље прославља у борби добија једну лако ироничну двосмислену вредност. Анегдотски и аутобиографски пример не илуструју само античку пословицу о сиромаштву које подстиче вештине и уметности (*paupertas artis omnis perdocet*). Пуни паралелизам завршних стихова оба примера чини да се ти стихови допуњују и тонски и смисаоно. У Хорацијевом урбаном одбијању да и даље саставља оде има нешто и од оне примедбе којом, превејано и помало подругљиво, Лукулов војник одбија свога официра и објашњава зашто он, обогаћен, неће више да се бори.

Када су Хорацију изврштељи тријумвирâ Антонија, Октавијана (Августа) и Лепида одузели имања, и Хорацијева песма ишла је, све више, онамо куда су је упућивали Августов повереник Меценат и, посредно, сам Август. Зар, дакле, Хорације, сада пошто се опет обогатио, не казује управо онима који су њему отели „кесу“ да не могу располагати његовим талентом сасвим онако као раније, када га је била притисла немаштина? Казује то, само, увијено, кроз алузију и шалу, казује тако да се то не схвати сасвим озбиљно, – али ипак казује. Јер, Јулије Флор, коме се обраћа ова Хорацијева епистола, један је од младих представника Августовог литерарног Рима, окупљених у војном логору Августовог пасторка и наследника Тиберија.

*

Наша интерпретација не може проћи, корак по корак, кроз све редове (друге) епистоле Јулију Флору. Свака интерпретација је приметна и заморна, по себи. Ако се претвори у коментар, губи свој смисао.

На другој страни, док читамо Хорацијеве стихове, не смемо начинити дужу паузу, све док нам то не дозволи сам аутор, на крају песме. Показало се, наиме, довољно јасно да стихови који следе бацају без престанка нова светла, и нове сенке, на стихове који им претходе.

Морамо стога, у нашој интерпретацији, учинити још један мали корак, а затим, брзо, прелетети погледом целу епистолу. Уочићемо онда, и на „узорку“ који за нас представљају стихови узети с почетка (друге) епистоле Јулију Флору, и на целини те песме, да је и за Хорацијева *Писма* од пресудне важности онај поступак обједињавања и хармонизовања тонски лако несагласних елемената, који је, како смо раније покушали да покажемо, једна од главних особености Хорацијевих *Песама*.

Има, несумњиво, ироније у Хорацијевом паралелисању сопственог песничког стваралаштва са јуначким подвигом који доноси славу. (У другим епистолама стоји да Римљани нису примили одушевљено збирку Хорацијевих *Песама*. Многи тумачи верују да је разочарани песник стога одустао од писања ода.) Има, и то не мало, ироније, на Хорацијев сопствени рачун, али и на рачун оних за које је певао, у томе што Хорације представља своје песništво, а надасве свој песнички подвиг на пољу лирске поезије, само као средство да стекне новац, да се обогати.

Све је то, истина, дато у пријатном конверзационом тону. Све то као да губи призивак скривене горчине у шаљивој и благо сатиричној поенти:

... но сад кад сам богат, та где бих
нашао траве толике да разбистрим мозак, да нешто
и сада радије пишем но спавам ил' дремам ко човек.

(52–54)

Питамо се стога, начас, нисмо ли се преварили, нисмо ли одвише послушљивали, тумачили, повезивали, стихове са стиховима, и живот са стиховима.

Онда се опет, неизбежно, враћамо Хорацијевој песми. Напредујемо још један корак кроз њене редове. И као да, одмах, налазимо потврду да нисмо погрешили. Јер, после ироничне примедбе о људској природи, после алузије на једно схватање живота („спавам ил' дремам ко човек“), које северњаци радо приписују Медитеранцима, урбано ћаскање Хорацијеве епистоле нагло мења тон и правац. Прелије се, једним стихом, у гномски уопштену, и стога још смирену, констатацију о неизбежном животном поразу човека:

Година односи свака и плен свој из нашег живота...

(55)

А онда се, у једном и по стиху, вине, болно, и рекло би се лирски, до субјективне исповести, у којој песник као да одлаже маску самоироније:

љубав ми отеше, шалу и игру и гозбе, а сада
дође ми на ред и лира.

(56–57)

Истина, овај тренутак „непосредности“ сасвим је кратак. Као да се трагао, одсечно и помало грубо, Хорације се враћа фикцији писма („Па шта сада од мене иштеш?“). Враћа се и теми зашто не пише песме. Људи имају различите укусе. Шта да им он понуди као песник? (Неопазице, Хорације даје каталог свога стваралаштва: у два стиха споменуте су лирске песме, и јамби, па сатире, чију зависност од дијатрибе, полусатиричне моралистичке проповеди из киничко-стоичког круга, песник наглашава изразом „Бионов чемерни хумор“.)

Хорације, затим, говори о условима под којима се могу писати лирске песме. Бука и гужва у Риму не пружају те услове. Илуструје то сличицом из сопственог живота у Риму, а даје је довољно уопштено да дочара невоље сваког становника тог античког велеграда (ст. 67–76). Реч-две о „миру гајева“ који песници одувек воле, па опет анегдота. У траженом контрасту, Хорације нас прености у мирну и мудру Атину: али, чак и тамо свет по улицама дочекује с подсмехом повученог мудраца, који је дуге године, и сву своју младост, посветио књизи и науци (ст. 81–84).|

Све ово треба да оправда Хорација, треба да објасни зашто он не може „речи да усклади тако да жице на лири затрепте“. Извињава се Хорације, озбиљно, шаљиво, и – као да је заборавио на године, на тај, чини се, најјачи разлог. Нагло следе нова извињења, нови анегдотски примери. Један из прошлости (можда преузет из сатира Хорацијевог римског претходника Луцилија); други савремен, шаљиво-аутобиографски, помало карикатуралан.

Ти нови анегдотски примери, дати у скици, алузивно, сликају живот књижевног Рима, где је свако пун лажних комплимената за колеге из сопственог еснафа. Све то, да би себи обезбедио глас и рекламу: „Као год оно два брата, адвокат и говорник, стално узајамно се хвале...“; „... ми песници чинимо исто: ја пишем прекрасне оде, а он је елегичар врстан“. Наслућујемо оно што је Хорацијева публика лако могла одгонетнути. Елегичар, гладан похвала, кога Хорације назива Калимахом и Мимнермом, то је Проперције, песник иначе несимпатичан Хорацију.

На половини смо песме. Свега је било, и шале и збиље, и прошлости и савремености, и гномâ и сличица, и ироније и лирских тонова. Заправо, некако још нисмо сасвим разумели зашто се за ту епистолу каже да спада у оне потпуно посвећене књижевним питањима.

Аргументи које Хорације даје да би објаснио зашто не пише лирске песме или су формални и спољашњи, или дубоко субјективни; готово сви као да су дати само напола озбиљно, као да и нису хтели сасвим да убеде. А за заморна наклапања по књижевним круговима Хорације, одмах, сâм каже: „Сад сам баталио све то и свој сам господар...” Па онда, ничега стручног, техничког није до сада ни било у тој епистоли посвећеној књижевности.

Доћи ће, истина, сада на ред и „техничка поука“. Само, Хорације се у њој ограничава на једну од три главне области античке књижевне теорије, на језички израз (*elocutio*). И посвећује томе свега петнаестак стихова. Примедбе су опште. Звучношћу и сликом оне су дигнуте у поезију, на крају чак и помало „пиндарски“.]

Али ко жели да песма му часно све пробе издржи,
перу ће додати своје и критичност цензора часног.

Вратиће сјај већ одавно потамнелим речима дивним,
садржајним и јасним, необичним, звучним и крепким,
чију су снагу Цетеги и Катон да користе знали,
али их заборав покри и старости плеснива чама.
Али и ново он прима пгто народ свакодневно ствара.
Полетан, бујан и питак, ко бистра и богата река,
токовима ће својим оплодити лацијски говор.

(109–110, 115–121)

А онда, изађе да поука и није поука. Све те напомене о језичком изразу треба само да укажу на тегобе песничког посла. Илустрације су и објашњење Хорацијевог сопственог расположења. Идеалном лику песника нагло је супротстављен сопствени лик:

Боље бих прошао ја, као безвредан писац да могу
сопственом шкрабању сам да се дивим, заваравам себе,
умместо, пораза свестан да режим.

(126–128)

Критичност, иронија на сопствени рачун, незадовољство сопственим достигнућима у песни, као да су се у овим Хорацијевим стиховима опет згуснули до озбиљности личне исповести. Али, Хорације опет измиче, у познату, у епистоли мајсторски испричану анегдоту:

... Аргивљанин неки
луд, уобразио беше да пред њим се изводе драме,
блажен, у празном театру он седи па пљеска ли пљеска;
иначе био је ваљан и честит у сваком погледу,
и гостољубив домаћин и омиљен сусед и нежан,
узоран муж; уз то спреман да опрости робу: кад кришом
окрњи печат да гуцне из врча – он за то не бесни;
присебан – не би тај пао у отворен бунар ил' јаму.

Родбина сва се устрча, повуци, потегни, те дај му
 сад кукурека, сад правог суварка за жуч, те се човек
 поврати. Дошавши себи: „Та што ме не убисте, људи“
 – повиче – „није то спас, него смрт, кад ми узесте радост.
 Зашто ми разбисте чари те заблуде чудесно слатке!“

(128–140)|

Ова ведрa причица, намерно испричана опширно, ублажила је тежину Хорацијевог претходног, критичког освртања на естетске недостатке властите песме. Уосталом, нисмо ни били спремни (а свакако није то била ни Хорацијева публика) да, од прве, схватимо сасвим озбиљно речи самоосуде једног од водећих песника Августовог Рима. Отуда нам и није одмах пало у очи да се овде, на почетку другог дела епистоле Флору, помера тежиште Хорацијевих објашњења (зашто више не пева уз лиру), и то тако да та објашњења све више напуштају сферу шале и лаке ироније.

На који начин долази до оваквог померања тежишта Хорацијевих објашњења и Хорацијеве хексаметарске песме, какву то измену тона доноси у другом њеном делу и како се тај други део здружује у једну целину са првим делом песме, – то је оно на шта наша интерпретација још мора да укаже, барем сумарно.

*

Између првог и другог дела (друге) епистоле Јулију Флору постоји један сложени однос који нас подсећа на однос у коме, у првом делу те песме, стоје анегдота о Лукуловом војнику и аутобиографски стихови о Филиппима, који се на ту анегдоту надовезују.

Видели смо: тај анегдотски и тај аутобиографски пример допуњује се у једном непотпуном паралелизму, који активише низ асоцијативних веза између њихових стихова и, неосетно, обогаћује симболичном вредношћу и озбиљним личним акцентима шаљиву анегдоту из ратничке прошлости Рима.

У ствари, цео први део епистоле (ст. 1–103) добио је у богатству значења највише кроз релацију у којој његови стихови стоје према, наоко изолованој, дигресивној, анегдоти о Лукуловом војнику који је, пошто се домогао плена, одбио да се даље бори (ст. 25–40). Тај мотив, упола шаљиво, упола иронично, доминира у првом делу епистоле Флору, као објашњење зашто Хорације више не пише лирске песме. Једино као уздах, који се песнику у тренутку отео, чула се, тамо, и реч о годинама, које једна за другом одузимају понешто човеку, па су и Хорацију уграбиле љубав, шале и гозбе, а, напоследку, и лиру.

Видећемо сада, да у другом делу епистоле малочас наведена анегдота о Аргивљанину има функцију која одговара функцији анегдоте о Лукуловом војнику и да се у том другом делу песме поново јављају, или се барем

наговештавају, главни мотиви њеног првог дела. Само, овде су поновљени, или наговештени, у (да тако кажемо) другом, озбиљнијем, виолинском кључу.

Када је Хорације, на почетку друге половине епистоле, почео да расправља о напорима песничког стварања, озбиљније и наоко више „технички“, чинило се као да је то само наставак мотива о лењој песнику, кога је богатство ослободило потребе да напорно ради на песми. Та скупина стихова о језичком изразу паралелна је, по месту и обиму, али не и по већој озбиљности тона и по свечанијој стилизацији, уводној анегдоти првога дела, о куповини роба под маном. Ритам општег исказа такође је потпуно паралелан.

У првом делу епистоле, иза анегдоте о куповини роба (која има улогу илустративног примера), Хорације нас је изненадио, напоменувши да је лењост и његова властита мана. После тих неколико личних стихова, увео је, без сваког прелаза, анегдоту о Лукуловом војнику. Овде, у другом делу епистоле, иза стихова о идеалном изразу савршеног песника (који такође имају вредност примера), Хорације нас изненађује признањем да његове песме не одговарају тој идеалној слици. После тих личних стихова, уводи, опет без икаквог прелаза, анегдоту о Аргивљанину.

У ствари, у другом делу епистоле (ст. 104–215), анегдота о Аргивљанину који, излечен и отржењен, жали за слатким лудилом које му је дочаравало представе у празном позоришту (ст. 128–140), потпун је пандан анегдоти о Лукуловом војнику, и то не само по своме месту и обиму, тону и природи, него и по својој кључној функцији.

Лукулов војник симболисао је „лењога“ и, у духу народски-реалистичког схватања живота, „мудрога“ песника. Та анегдота лајтмотивски је одредила излагање целог првог дела епистоле, доносећи, у слици, основни разлог који нам Хорације ту даје за своје одустајање од стваралаштва у лирици. (За тај разлог везују се, илустративно, и слике презаузетости, напора и привида који прате песника у свакодневном и књижевном животу Рима.) Аргивљанин, међутим, симболише Хорацијево невољно „отрежњење“, сазнање песника да није достигао својом песмом њену идеалну мету, и уверење да, стога, треба да се одрекне лире. Ово отржењење мотив је у чијем се знаку развија цео други део песме. Ати тај мотив, сместа, добија и шире, људско значење; открива један дубљи разлог Хорацијевог напуштања лирске песме, разлог који претендује на философско-моралистичку озбиљност:

Крајње је време да и ми већ дођемо свести и све то
пустимо деци – јер то је и узраст за лудости такве.
Доста већ трагања тог за речима метрички тачним,
нађимо ритам живота и животна мерила права.

(141–144)

Мотив о немилој људској судбини и годинама које, у лету, отимају човеку прво једно, па друго, и тако редом, наговештен у уздаху који, у првом

делу песме, само прати лајтмотивску примедбу о лењости песника, овде је, видимо, дограђен и својим философским разрешењем. У првом делу епистоле, ни речи да има лека од те невоље: лира припада младости, као љубав и гозба, игра и шала, па је године истргну из песникове руке, као и све остало. Овде, у другом делу епистоле, чујемо да, пошто је већ тако, песник, у зрелијим годинама, треба сам да одложи лиру и замени певање трагањем за правим и трајним животним вредностима.

Преостали стихови другог дела епистоле говоре о овоме трагању за мерилима и мером и правим вредностима. Техника казивања, међутим, остаје непромењена. Ни тон није ослобођен лаке примесе ироније. Песник се поиграва темама из популарно-философских, моралистичких проповеди. У| складу са методом доказивања уобичајеним у таквим дијатрибама античких учитеља правилног живљења, Хорације се позива на пословичну, народску мудрост, па затим оповргава њену поуку; упушта се у пародистичку игру са дистинкцијама римских правника; служи се, издашно, традиционалном метафориком киничко-стоичких предавања.

Када пажљивије погледамо, уочавамо и оно што је Хорацијев лични допринос, оно што чини да његово стиховно писмо стоји пред нама као заокружена, у себе затворена уметничка целина. Мотиви, мисли, чак и изрази из првог дела епистоле понављају се у њеном другом делу – често скоро симетрично, а ипак неупадљиво, готово неприметно. Само што ти мотиви, те мисли, ти изрази, сада долазе, како смо већ рекли, озбиљније интонирано и са помереним тежиштем значења.

Сва таква подударења између првог и другог дела епистоле откривају нам да у Хорацијевом, наоко дигресивном, рекли бисмо прозаично производном ћаскању, влада један до у појединости смишљени и уравнотежени, па ипак живи и неукалупљени поредак елемената.

Погледајмо, на пример, како Хорације сада везује, једном сликом из киничко-стоичке дијатрибе, стихове који, готово симетрично, следе иза анегдоте о Лукуловом војнику (допуњене песниковим аутобиографским сећањима) и стихове који следе иза анегдоте о излеченом и отржењеном Аргивљанину. Мислимо на метафорику и слике из области лекарства, којима су киничко-стоички проповедници приказивали дејство философије (и својих властитих моралистичких предавања) на људски дух.

У првом делу епистоле, после анегдоте о Лукуловом војнику и аутобиографских стихова који „сведоче“ да сиромаштво подстиче вештине и уметности, Хорације узгредно спомиње траве (у ствари кукурек), које би требало да узима, када би био тако луд да и сада, пошто се обогатио, више воли да нешто пише него да спава и дрема „ко човек“. На те стихове надовезује се одмах и пословично: „Година односи свака свој плен из нашег живота“. У другом делу епистоле,| на одговарајућем месту, после анегдоте о Аргивљанину и песникове изјаве да сам треба да се освести и потражи праве животне вредности, Хорације опет говори (сада у једном поређењу) о лековитим

травмама и њиховом дејству. Ако неки болесник, кога мори неугасива жеђ, безуспешно узима прописане му траве, онда мора потражити други лек. Непосредно за овим стиховима, Хорације, опет, наводи једну народну пословицу: да богови ономе коме дарују богатство, дају, приде, и мудрост.

Овде нећемо покушати да сведемо на једносмислена, логички ограничена „значања“ ове подударности и оне асоцијативне везе које те подударности успостављају између првог и другог дела Хорацијевог епистоле. Могло би се то чинити у духу тумачења као: траве треба дати песнику ако пева, премда је богат, то значи: лудост је певати без потребе за новцем; или, треба се манути трава које не лече неугасиву жеђ болесника, то значи: Хорације треба да се окане лирског песништва које му не пружа сазнања о правом „ритму живота“. Али, сва таква „превођења“ не могу досегнути вредност коју оваква приближна и, управо стога, асоцијативно активна понављања имају у песми.

Респонзија мотива и слика наставља се у Хорацијевој епистоли. Полемички иронично против народне пословице о богатству коме се придружује и мудрост, Хорације прелази на пародистичко поигравање правничким дистинкцијама између трајног и привременог поседа. Прибегавајући изразима и сликама из области наслеђивања и купопродаје (присутне у епистоли већ од уводне анегдоте о продаји роба), Хорације се, на нов начин, враћа оном, у првом делу песме субјективно и готово лирски нагловештеном, мотиву о годинама које немилосрдно грабе и односе све. Сада развија тај мотив, конкретније, са више поуке, али не без хумане топлине и поетске сликовитости у изразу:

Шта се то назвати може баш својим, кад сваког тренутка
све може молбом ил' новцем, ил' силом, ил' смрћу да пређе
у руке другог и тако да промени власника. Најзад,
нема поседа вечног, ко вал што за валом се диже |
тако наследних један потискује другог, па чему
добра и амбари? Мада калабријске пашњаке имаш,
купујеш луканске још. Та све то покосиће Оркус –
велико заједно с малим, и не да се ганути златом.

(172–179)

Дакле, заиста смо, ношени стиховима песниковог ћаскања, са овим другим делом Хорацијевог епистоле прешли у област ширу и важнију од расправљања о томе треба ли Хорације да пише лирске песме или не. (Но, ипак, док послушајемо како Хорације, играјући се неосетно, обнавља и на овој новој равни мотиве, слике и изразе из првог дела песме, не можемо а да не осетимо: све ово што се овде, у другом делу епистоле, казује о животним добрима, правим и лажним, о правом „ритму живота“, све то се, опет, некако односи и на Хорацијево лирско песништво.)

Опет нам ништа друго не преостаје него да кроз Хорацијево стихове пратимо (површно и легитимично) сплет односа успостављених у песми,

средствима песничким и уметничким, између једног и другог: између песме и живота. И онда, учини нам се да можемо рећи: између живота и песме која је Хораџију била живот, иако се иронично опрашта од тога свог највшег добра, сада када је опроштају, неизбежно, дошло време.

Питање има ли уопште трајнога поседа води, у Хораџијевој епистоли, развијању мотива како су људи различни, како воле један ово, друго оно, један богатство, други доколицу. Сећамо се, тај мотив послужио је Хораџију у првом делу песме, помало шаливо, као образложење зашто више не пева (не зна каквом би песмом угодни читаоцима различита укуса). Сада, исти мотив широко обухвата људски живот. Казује да се ничега не треба грчевито држати, да ништа не треба сматрати баш својим.

Онда се опет, неочекивано, јави основни мотив првога дела песме, мотив песникове „лењости“. Али на општој, људској равни, и преображен. Јавља се озбиљно, више као порука него поука. При томе, чврсто везан за контекст, произлази „природно“ из претходних примера за различите људске склоности, из супротстављања грамзивог богаташа задовољном нераднику. Овај други не мора бити неразумни расипник наслеђених добара:

Није то исто: Кад расипаш своје и уживаш стално
кесу да дрешиш и нећеш да запнеш да зарадиш више –
и када кришом, ко ђачић на празнике школске квинкватра
користиш сваки тренутак, јер радост је за кратко дата.

(195–198)

„Лењост“ првог дела песме претвара се, тако, у мудру доколицу, у проповедање средње мере и уживање у пролазном тренутку среће:

Нека ме прљава беда мимоиђе! Да л’ пловим
великом лађом ил’ малом, свеједно, главно да пловим.

(199–200)

Није ли то све помало и повратак срећној младости аутобиографских стихова прве половине песме? Повратак остварен у новој реминисценцији на школске дане у Риму; кроз окретање философији којом се бавио у оној младости која је ишчезла са Филипима, и, како песник каже, када је оскудица ступила на његов праг. Јер, сећање на школске празнике неопазнице обнавља мотиве тих аутобиографских стихова из првог дела песме, који су водили песниковом признању да је „лењ“. Сада, у другом делу песме, нађена је мера, или се барем за њом тежи. Тако је и „лењост“ постала мудрост уживања и одрицања, мудрост неопходна да се човек достојно понесе и у књижевности и на гозби живота, да док стари бива све бољи и ослобађа се мана:

Ако не умеш да живиш, измакни се: има ко уме.
Доста је провода било и пијанки, гозби, сад све то
мани, да не би те једном, кад превршиш меру, сви млађи,
којима провод и личи, одгурнули с подсмехом грубим.

(213–216)

Ово су завршни стихове (друге) епистоле Јулију Флору. Одрицање од песме, од лире која, као и љубав, игра и гозба,| припада младости, претворило се, у тим стиховима, у мудро повлачење песника који жели да уочи праве вредности и поштује прави ритам живота.

III

Ваља се, сада, осврнути и погледати шта нам је донело пажљиво читање (другог) писма Јулију Флору. А ваља, у исто време, рећи нешто и о Хорацијевим *Писмима* као делу којим је римски песник увео један нови песнички облик у европску књижевност.

Рекли смо раније да (друго) писмо Јулију Флору, састављено, вероватно, године 18/17. старе ере, у целини веома добро представља Хорацијева *Писма*, како у погледу тематике, тако и у погледу технике казивања. Када је реч о тематичности, оправданост тога тврђења лако је уочљива. Епистоле прве књиге *Писама* посвећене су, највећим делом, философским, односно моралним питањима, док три обимне епистоле друге књиге говоре, претежно, о литерарним темама. А видели смо како се, у (другој) епистоли Јулију Флору, литерарна и философска тематика здружују у једно, стопљене казивањем чији се начин може назвати аутобиографским.

Теже је уочљиво какве су основе и каква је техника тог аутобиографског начина казивања. Па ипак, тек када се ово боље сагледа, разумљиво је зашто и за *Писмо Пизонима* (познато под обманљивим насловом *Песничка уметност*) можемо рећи да је, суштински, одређено тим, за Хорацијеву епистолу карактеристичним начином казивања.

Основе свог аутобиографског начина казивања Хорације је развио већ у својим *Сатирама*. У њима се, додуше, лако могу препознати они методи излагања које Хорације дугује популарно-философским предавањима киничких и стоичких учитеља морала и животне мудрости (полусатирични тон, непосредно обраћање публици, глас непознатог сабеседника, анегдотски, историјски и митски примери, пословице из на|рода, басне и сл.). На примеру (другог) писма Јулију Флору видели смо да се ти методи излагања јављају и у Хорацијевим епистолама.

Али, Хорацијева сатира дугује своју римску оригиналност, како се чини, добрим делом томе што се надовезује на стиховну сатиру Римљанина Луцилија, и то једном особеношћу израза која је далеко битнија од самог стиховног, односно хексаметарског облика.

Знамо, наиме, да је Луцилијева сатира, од које су нам сачувани само фрагменти, говорила о најразличитијим предметима (међу овима били су и критика обичаја и литерарна питања). Али знамо и то да је све о чему је Луцилије писао било обједињено личношћу овога римског песника с краја II века старе ере. Мада у сатирама није настојао да аутобиографију, Лу-

цилије је прилазио својим темама тако да су се претварале у израз онога што он сâм осећа, мисли или чини.

Хорацијеве сатире деле са Луцилијевим сатирама овај аутобиографски начин казивања. Само, имућни и самостални Луцилије писао је своје сатире немарно и с ногу, а у критици директно, лично и актуално. Хорације, човек скромног порекла и борац из редова републиканаца поражених код Филипâ, састављао је своје сатире стилистички и композиционо смишљено, а у критици опрезно, безлично и универзално. Ипак, ова универзалност исказа, која карактерише песнике Августовог доба, у Хорацијевим хексаметарским ђаскањима није довела у питање ауторов индивидуални став и свест о сопственом идентитету.

У ствари, Луцилије је показивао, у својим сатирама, арогантну, аристократску самосвест римског господина и новог интелектуалца, умерено стилизованог према хеленистичким моделима:

Нећу да закупац будем, да порез на пашњаке скупљам
уместо онога што сам, и то своје Ја, тог једног
Луцилија ја не бих за све то вам мењао скупа. |

Хорације, међутим, показује, помало изазовно, понос на своје неутледно порекло, од оца ослобођеника кога се нимало не стиџи (*nil me paeniteat sanum patris huius*).

Овај Хорацијев понос и ова везаност за оца, то је мотив паралелан Хорацијевим сећањима на учешке у боју код Филипâ. Оба мотива изазивају сличну тензију и двосмисленост у аутобиографском казивању Хорацијевих хексаметарских козерија.

Хорацијев живот стоји, после Филипâ, у знаку песникових односа са Меценатом и Августом, и са осталом римском господом из кругова властодржаца. Двојакост и подељеност осећања која ти односи изазивају очигледна је у Хорацијевим стиховима. У њима се сучељавају заштита моћних, која захтева и заслужује Хорацијеву захвалност, и, на другој страни, аристократска одбојност и лаки презир, коме Хорације, свестан својих интелектуалних квалитета, супротставља сећање на детињство заптићено бригом оца ослобођеника.

Тај двојни однос средине према Хорацију и помало двосмислен став самога Хорација према његовој главној и најутицајнијој публици, састављеној од римске господе, дали су оригиналан печат аутобиографском начину казивања у песниковим *Саицирама* и *Писмима*. То је, чини се, главни животни извор Хорацијеве ироније и самоироније, амбигвитета значења његових исказа и оних низова евокативних контраста који су веома карактеристични за Хорацијево песништво. Мислим на контраст између села и града, скромног и богаташког живота, заштићене повучености и борбе за углед и славу, и, напослетку, између лирске песме и животне мудрости.

Без сумње, све су то, осим последњег од наведених контраста (лирска песма – животна мудрост), опште теме моралистичко-философских

предавања. У *Сатѿирама* Хорације те теме још и уобличава претежно на начин уобичајен у споменутој врсти античких списа. Али, већ у *Сатѿирама*, оно што даје посебан живот и посебну драж Хорацијевим „обрадама“ тих тема, јесте један унутрашњи, аутобиографски приступ или начин посматрања. *Писма*, дело из зрелих песникових година, потпуно су развила и осамосталила тај аутобиографски начин казивања. Истовремено, Хорацијева хексаметарска ћаскања досегла су у *Писмима* пуну меру оне савитљивости и прилагодљивости тона за којом је песник тежио већ у својим *Сатѿирама*.

*

Пуни развој Хорацијевог аутобиографског начина казивања био је, у *Писмима*, омогућен песниковим развијањем облика хексаметарске епистоле у посебну књижевну врсту, и то такву књижевну врсту коју карактерише и посебна композициона техника.

Подухват је био оригиналан, и као такав представља, стварно, круну Хорацијевог песничког стваралаштва. У исто време, представљао је, међутим, и наставак оног уже римског правца којим је Хорације био пошао већ у *Сатѿирама*. Хорацијево *Ејоге* настале су под утиском Архилоха и хеленске јамбографије. *Оге* су грађене по узору на старију хеленску лирику. Међутим, из хеленске књижевности није нам позната ни једна збирка песничких писама. Ретке примере песама које имају облик писама познајемо из дела римског песника Катула. Има и међу Хорацијевим одама песама којима лично обраћање неком лицу даје нешто од тона писма. Али, стварно, то обраћање је у Хорацијевим одама само наслеђе из старије хеленске лирике.

Знамо, ипак, да је Луцилије, на кога се Хорације угледао у *Сатѿирама*, вероватно дао облик писма једној од својих сатира. Могуће је стога да је Луцилијев пример подстакао Хорација да да облик епистоле својим хексаметарским козеријама о практичном моралу, животној мудрости и књижевној теорији.

Исто тако, вероватно је да је Хорације био упознат и са предањем хеленске, пре свега хеленистичке прозне епистолографије. У овој су, наиме, биле заступљене, расправама у облику писама, готово све дисциплине: философија и филологија, математика и техника, медицина и ветерина, правне науке.

Хорације, у *Писмима*, шаљиво назива самога себе „прасцем из Епикуровог крда“, а заступа, поред киничко-стоичких ставова, неке основне ставове Аристиповог хедонизма и Епикурове животне философије. Претпоставља се, стога, да је, док је писао *Писма*, имао на уму и Епикурове посланице. Ово тим пре што је Епикур био први класик дидактичког, философског писма. (Доцније га је стоичар Сенека надмашио утицајем на европску књижевност.)

Само, сродност Хорацијевих *Писама* са овом епикурском дидактичком епистолографијом ограничена је на несистематско изношење философских ставова и на основну ситуацију: повучени писац, који и сам настоји да оствари неке од ставова Епикуровог учења, обраћа се писмом ужем кругу

образованих пријатеља. Јер, и основна ситуација из које је настала епикурска епистографија донекле је слична. Била је то она ситуација одвојености од јавнога живота коју Епикурова философија и етика проповедају као основно начело. У тој ситуацији, и у складу са култом пријатељства који је ова философска школа неговала и учвршћивала, упућивана су писма ученицима и истомишљеницима и преношена су из једног заклоњеног „епикурског врта“ у други.

Међутим, утицај епикурске епистографије никако не објашњава структуру израза и аутобиографски начин казивања Хорацијевих епистола посвећених питањима етике и животне мудрости. Исто тако, облик и композиција хеленистичких реторских приручника стварно не објашњавају облик и начин казивања Хорацијеве, тек накнадно тако назване *Песничке уметносѝи*. Хорацијев аутобиографски начин казивања нашао је у *Писмима* пут да оживи помало овешталу тематику хеленистичке моралистичко-философске проповеди, да је преобрази у самом поступку епистоларне композиције и осветли је на нов начин, могли бисмо рећи, изнутра. Исказ *Писма* добија, у исто време, и личну ноту, и велику савитљивост, и универзалну вредност, стога што песников аутобиографски поступак| није ограничен на изношење личног става Квинта Хорација Флака. Иако пише са једног аутобиографског становишта, песник је, наиме, спреман да се уживи у разне ситуације, да се одене у различиту одећу. Тако он даје личну боју свакој мисли, чак и оној преузетој, оној коју прихвата само делимично.

Исто се може рећи и за исказе и поуке из области књижевне теорије које Хорације даје у *Писму Пизонима*. Веза која је, унутар ове епистоле, успостављена између диспаратних елемената њене дидактичке „грађе“ остварена је управо споменутиим аутобиографским начином казивања. Отуда уметничка улога аутобиографских исказа унутар ове епистоле никако није само у томе да сачува фикцију приватног писма. А песничко „ми“ ни у овој епистоли не одговара само искусном песнику Хорацију Флаку него и „Хорацију“ читаоцу, критичару, моралисти, посетиоцу позоришта и књижевних рецитација, или, просто, Хорацију Римљанину Августовог времена.

У основи, „енигматични“ Хорације задржава своју загонетност и у епистолама на књижевне теме. Као и у философским писмима, Хорације ни овде не одређује сасвим чврсто своју теоријску позицију. Наговештени или само наведени ставови, извесно одстојање између реченога и самога писца, – све то присутно је, донекле, и у књижевним епистолама.

Укратко, *Писмо Пизонима* има облик хексаметарске козерије. А тај облик разликује се суштински од облика расправâ или приручника, из којих је Хорације, несумњиво, узимао своју „грађу“. А драж те епистоле, посвећене питањима књижевности, не произлази једино из Хорацијевог изузетног дара да срећно одабере слику и заокружи реченицу, да економично и духовито изнесе савет или суд. Та је драж, пре свега, у аутобиографском начину казивања и у оном покрету, у који нас, опчаране, подједнако увлачи и излагање епистола са морално-философском садржином.

Пажљивије посматрање текста (другог) писма Јулију Флору показало нам је да је Хорацијев израз и у *Писмима*, а не само у *Песмама*, сложено алузиван и богат стиховима који суштински представљају специфичне Хорацијеве песничке симболе. Спочетка, истина, то се није могло јасно видети, јер је израз епистола површински непосредно разумљив. Али када се сагледају споне које везују разне делове и стихове те епистоле, онда учавамо да чак и аутобиографска појединост која делује као чиста информација, учествује у градњи уметничке целине песме, и то као песнички знак чудно амбивалентног значења.

Писмо Јулију Флору показало нам је да Хорацијева *Писма* крију у себи замке у које нас увлачи чаролија Хорацијевог уметничког изрази. Он нас поведе према непознатој, зачаране површинским значењем јасне речи и непосредним присуством реалистичке слике. Када смо спремни да се отрезнимо, да испитамо замку, Хорације нам открије нешто од своје непосредне намере, па нас опет, умирене, неосетно заведе. Игра се, тако, с нама, све до самог краја песме. Ту нас остави, забављене, можда и очаране, донекле обавештене, или поучене, али, често, и у недоумици: шта је, заправо, најличнији Хорацијев став?

Једно је поуздано. Алузивност и симболичност исказа, калеидоскопско низање развијених, наоко сасвим дигресивних „примера“, техника њиховог најчешће асиндетичког уклапања у текст песме, – све то изискује од читаоца Хорацијевих *Писама* велик степен сарадње. Мада то при летимичном читању не осетимо увек, наизменичност и преплетеност стихова који носе Хорацијеве експлицитне поруке и стихова који садрже бројне илустрације тих порука, делује на нас слично као и смена сажетијих исказа, нагомиланих метафора, слика, упоређења и примера од којих су, највећим делом, саздане и Хорацијеве оде.

Зар управо стога Хорацијевим хексаметарским писмима не припада у пуној мери епитет песничка, који им неки критичари дају само са приметним устезањем? Хорацијева *Писма*, истина, песништво су без вишег, дитирамбичног полета. Али, тешко да бисмо се могли сложити са неким новијим европским преводиоцима који мисле да хексаметарска ћаскања Хорацијевих сатира и епистола треба ослободити њиховог „стихованог облика и преводити у „уметнички повишеној“ прози. Изузетно успели превод *Писама* који нам је дала Радмила Шалабалић увериће нас најбоље да Хорацијеве епистоле не стоје тако близу прози да би их требало у прози и преводити.

Напомена

Стихови су наведени у преводу Анице Савић Ребац (Пиндар, *Рyth.* I, 1–22), Милоша Н. Ђурића (Архилох, fr. 6 Diehl), Мирослава Марковића (Хорације, *Sarm.* II, 7, 9–16, 25–28) и Радмиле Шалабалић (Луцилије, fr. 650–651 Warmington; Хорације, *Sarm.* III, 4, 9–20 и одломци из *Epist.* II, 2).

ПРОПЕРЦИЈЕВА ПЕСМА И МИТСКА ИМАГИНАЦИЈА

У доба Октавијана Аугуста Рим је имао своју званичну поезију и поете који су били весници и тумачи Аугустове политике. Та је државна поезија монументална у делима својих главних представника, Вергилија и Хорација, песника овенчаних лавором хеленског песништва, али римских и аугустовских по крупним националним и моралним захтевима, са тоном пророчким и визионарским, који је у Хорација, гдекад, ублажен фином самоиронијом. Рационални и критични Хорације као да је носио теже и осећао више терет који је песницима наметнуо култ Аугустове личности и државне идеје. Вергилије, кога као да то није тиштало, ипак је тек поступно, после дугих колебања, приступио своме најкрупнијем задатку, писању великог националног епа, *Енеиде*, која синтетизује римску историју и Аугустову савременост, а у лику легендарног оснивача латинске величине велича идеализовани лик Аугустов. Била је то замисао драга Аугусту и Мецени, задатак који је дуго чекао на остварење, јер су оклевали и Вергилије, а и други песници, који се тога посла никада нису ни прихватили. Међу овим другим песницима био је и Секст Проперције.

Овај млади провинцијалац из Умбрије прославио се књигом љубавних елегија посвећених драгој коју у песмама зове Цинтијом. Мецена је младог песника хтео да наведе на националне, аугустовске теме. А Проперције се правдао што се крупнијих тема не прихвата и стављао је себе у исти ред са ученим александријским песником Калимахом, чија је поетика истицала принцип малих, редукованих песничких облика у којима артизам може достићи пуно савршенство. Али стварно, у првој песми друге књиге, Проперције мање брани поетичарске ставове а више стил живота, не даје толико аполигију редукованог песничког облика колико одбрану субјективне еротске елегије и живота који се у њој огледа.

Слободан љубавни живот хеленизованог Рима био је пуна супротност прокламованој Аугустовој обнови староримског чојства и врлине. Млади су се песници немилу суочавали са захтевима Аугустове књижевне политике, јер је духовна ситуација одговарала политичкој: угледни Римљани морали су се повиновати вољи вишој и моћнијој, а несигурност је била општа – у политици и уметности виши положај је претио тежим падом, милост се лако претварала у немилост. Одатле је у књижевности тога доба супротност између јавног угледа и личне среће честа тема, а песници, чак и они одани двору, живе повучено и хвале сеоску осаму. Бежање у сеоску

идилу и код Вергилија првобитно је бег од насиља и опасности не само грађанских ратова већ и Аугустова мира, а тек се секундарно везује за Аугустов програм обнове италског села. Љубавна елегија Тибулова – иако је Тибул припадао кружоку републиканца Месале Корвина – могла се, за нужду, уклопити у оквире тог програма, јер пева скромну сеоску идилу, сцене из аграрног култа и земљорадничког живота. Али у те оквире тешко је улазила Проперцијева љубавна елегија, чија је сцена распусни монденски Рим, а главна тема слободна љубав, страсна и сензуална:

Морнар о ветру прича, орач о волу,
војник броји дане, пастир своје овце,
ја певам о борби на уском кревету!

Проперције је тек невољко пристајао да пева политичке и патриотске песме, решавао се и предомишљао, да би тек када је страст почела да уступа место разуму дао свој прилог Аугустовој поезији, али не у херојском епу, већ у неколиким етиолошким песмама о римској старини и једном песмом о победи Аугустове војске код Акција. Можда би био дао и више песама аугустовској националној поезији, можда би се био и потпуније укључио у Меценин књижевно-пропагандистички програм, али је умро млад, око 16-те године старе ере. У делу које нам је оставио прво место припада љубави и њеној тематици, а од три његове песме две говоре увек о Цинтији. Проперције је за нас, надасве, песник љубавних елегија, један од тројице великих песника љубави у староме Риму.

У кругу античког литерарног предања римска љубавна елегија је оригинална творевина. Чини се да првих предходника није ни имала, иако хеленској елегији дугује име, стих и многе теме. Она је новина у античкој књижевној историји, иако настаје, као и свеколика римска књижевност, уз непрестано утледаље на хеленске узор, али на узорне многе и различне, међу којима су били хеленска лирика и епиграм, еп и епилиј, идила и пасторала, нова античка комедија и трагедија Еурипидова – дакле, поезија где су већ били дати, рафиновано и мајсторски, први заноси страсти, привлачности и превртљивости драге, стрепње и разочарања љубавника, болест и смрт љубљене девојке, као и друге теме и ситуације које певају римски елегичари.

Прво је Гај Валерије Катул, у Цезарово доба, певао о својим љубавним јадима и у лирским епиграмима и у краткој субјективној елегији. Затим су, у доба Аугустово, Корнелије Гал, чије је дело изгубљено, Албије Тибул и Секст Проперције освојили елегији нове просторе, отворили јој коначно нове путеве стављајући у њено средиште свет субјективног доживљаја, приказ скривених душевних стања и лично интонирано сликање немирне психе песника-љубавника. И тако су увели елегију у круг исповедне, интимне и емоционалне лирике.

Елегија римских песника служи се истим стихом као и хеленска елегија, чију историју пратимо од 7. века старе ере, из хеленске елегије она преузима неке теме, супротстављање смрти и љубави, животне радости и туге, али песма Тибулова и Проперцијева пева највише о љубави и опева је највише као лични доживљај, док су Солонове и Теогнидове елегије опевале политичку савременост, Калинове и Тиртајеве бодриле борце у рату, Мимнермове позивале на уживање кратког и мучног живота, а када би и певале о љубави, чиниле су то највише приповедајући легендарне љубавне повести. Предање, додуше, казује да су старији хеленски елегичари, Мимнермо и Антимах из Колофона, као и хеленистички песници, Филета са Коса и Хермесианакт, збирке љубавних елегија називали именима својих драгана или жена, да је Антимах збирку *Лиђанка* саставио да би се утешио после смрти жене или драгане. Али све што о тим изгубљеним хеленским делима знамо казује да је само повод био личан, субјективан, док су елегије биле „објективне“ – причале су о митским и легендарним љубавницима онако како је у елегији и епилију опевао љубав Калимах из Александрије и као што ју је у Риму, по угледу на њега, опевао Овидије у *Легендарним љубавницима* и у песмама својих *Преображења*.

Иако нам дела хеленских елегичара нису сачувана, иако Проперције хвали Калимаха и Филету као своје главне узорне и учитеље, чини се да је у хеленистичким збиркама љубавних елегија доминирао мит, гдекад освенчен личним алузијама или осмишљен субјективним контекстом, више наговештеним него дореченим, а да је тек у делима римских песника Цезарова и Аугустова времена настала субјективно-еротска елегија, у којој је мит елементаран поетског израза, а основу певања чини свет личних љубавних доживљаја песника, немири никада потпуно остварене љубавне чежње и страсти које не знају за меру и коначан циљ.

Али римски елегичари не заборављају наслеђе хеленске митолошке елегије и не остављају по страни артизам хеленистичке учене поезије, иако ни Тибулу, ни Проперцију лични љубавни доживљај није само повод да плету венце љубавних митова, те се они чак и од спољних догађаја својих сопствених љубавних историја окрећу унутрашњем доживљају, тој стварности која их потпуно заокупља и у којој потпуно живе. Традиционално разноводна тематика хеленске елегије утицала је на вијугави, често збуњујуће замршени ток излагања, подједнако заплетен и код Тибула, чија се сеоски идилична елегија одриче митолошке учености и, вођена сањарском руком, као чун заноси тршћакком и водама мирног језера, и код Проперција, чија песма корача нервозним кораком великоварошанина и говори економичним језиком, мада јој се описи, сцене и расположења стотруку огледају у крхотинама хеленског митолошког знања и предања.

Угледање на хеленске љубавне елегије, безлично и ерудитски окренуте митолошком причању, учинило је, несумњиво, да Проперције лиризам љубавне исповести стално ломи у митолошким алузијама и

реминисценцијама. Али особености тога Проперцијева литерарног поступка, наговештене већ код Катула, воде нас у римски простор и не могу се објаснити литерарним узорима. Када кажемо узор, угледање, утицај, а говоримо о књижевној историји, тој области где терминологија и појмови имају вредности само приближне и привремене, ове речи нас просто сећају да поета – што првобитно значи творац – није изолован у своме херметичком космосу, нити апсолутни креатор свога поетског света, иако његову песму радо узимамо као затворени и аутаркични свет симбола.]

*

Први римски песник у чијем се делу краћи љубавни епиграм, који је и у хеленском песништву имао личан, исповедни карактер, претапа у субјективну љубавну елегију био је Катул, савременик Цезаров. Био је то и први песник који опева љубав на нов начин, као потпуну потчињеност, као робовање љубљеној жени, која му је господарица, *domina* – а то хеленским песницима жена није била и није могла бити. Већ су у Катуловим љубавним песмама велика страст и љубавно ропство песника били средиште око кога се све креће и коме се све подређује. Али у песничком изразу Катуловом – песник је припадао кругу неотерика, последника ученог александријског артизма – личноисповедна нота преплитала се са ерудитско-артистичком техником, слично као у Проперцијевој песми, која се поводи за хеленистичким узорима када узима традиционалне слике и гомила митолошке паралеле. За разумевање Катулова и Проперцијева песништва подједнако је значајна ова друга, традиционална и артистичка компонента, јер се самосвојност ових песника огледа не само у субјективно-исповедном тону казивања, већ подједнако – и ту још опипљивије – у модификацијама устаљених облика песничког и митског предања. У тим се модификацијама лик појединих песника конкретизује некако пластично, на начин приступачан анализи.

Узмимо однос жене и мушкарца, љубавнице и љубавника, који се у формули господарица–роб јавља као доминанта у песмама Катула, Тибула и Проперција. У митолошкој поезији Катуловој тај је однос давао миту нове садржине, а у његовој субјективно-еротској песми мењао је вредност литерарне алузије и одређивао значење митолошке паралеле, дакле оних елемената који ће бити стална компонента Проперцијева поетског израза. Када Катул у маломе митолошком епу прича о свадби богиње Тетиде и смртника Пелеја, песниково схватање љубави, његов култ љубавнице, господарице и богиње, битно мења психолошку и хуману садржину мита. По старој хеленској легенди, Тетидина удаја за смртног човека мера је династичке политике богова. Зевс је хтео да узме Тетиду, али сазна за пророштво

да ће њен син бити моћнији од свога оца, па стога, да му не би страдао олимпијски престо и двор, примора Тетиду да се уда за Пелеја. У томе миту није било места за љубав, чак ни за љубав Ахилова оца Пелеја. Тетида се служила свим својим способностима| преображавања – претварала се у ватру, воду, ветар, дрво, птицу, тигра, лава, змију и сипу – само да би избегла понижавајућу везу са смртним човеком. И када је служећи се и сам чаролијом коју је научио од кентаура Хирона, Пелеј успео да је узме за жену, остала је Тетида са њим само док није родила Ахила – да пророштво погоди Пелеја а она се ослободи чини – па је гневна напустила Пелејеве дворе.

У овај опори, старински мит, где немилосрдне одлуке виших богова и тешке чини спајају богињу и смртника, унео је Катул своју божанску господарицу и њенога смртнога роба – љубавника, које спаја љубавни јарам, тежак и слadak у исти мах. Према Катулу, смртник Пелеј очаран се заљубио у богињу, а богиња није презрела смртну ложницу и брак из кога ће се родити највећи хеленски јунак, Ахил.

Митско идеализовање љубави према „господарици“, које ће бити стална црта Проперцијева певања, већ се код Катула, у паралелама из легенде и мита, прелама на специфичан, римски начин. Катул своју Клодију везује псеудонимом Лезбија за песникињу Сапфу. Али када преводи познату Сапфину песму која пева о љубавној занесености песникиње, Катул ставља себе на Сапфино место, као жртву љубавне страсти, а предмет његова занетог дивљења је Лезбија. Овде као да никог није изненадило Катулово поистовећење са једним женским ликом. Интерпретације и коментари ћуте, можда стога што је оно само имплицитно, а можда и стога што је Сапфина песма била упућена једној девојци. Али Катул се ту поистоветио са једним женским ликом познатим у хеленској легенди и књижевности по страсној љубавној преданости лепеоме Фаону, као што се и на другом месту поистовећује са женским а не са мушким ликом, када своје љубавне односе казује митском паралелом.

У једној елегији где долазак Лезбије изједначаје са епифанијом богиње љубави, Венере, Катул казује како ће стрпљиво подносити неверства драге – зар није и велика богиња Јунона подносила неверства Јупитерова? Тако се римски песник и љубавник опет нашао у подређеној улози коју су хеленски мит и хеленска књижевност давали жени а не мушкарцу. А слично ће речима жене из хеленског епа и мита, проговорити Проперције када, угледајући се на хомерски опис Хекторовога опроштаја од Андромаче, која у *Илијади* казује мужу да јој је он отац, и мајка и брат, својој Цингији вели да му је она сама| и породица, и отац и мајка – *tu mihi sola domus, tu Cynthia sola parentes*. И није случај што се иста кључна модификација јавља и другде у Проперцијевим реминисценцијама на митове, јер начин на који песник узима мит, па и сам избор мита, често открива основе његова става и певања.

*

Код Проперција митолошка ученост чини песму местимично тешко орнаменталном, а из савремене перспективе чак и хладно ерудитском. Али треба мерити пажљивијим и прикладнијим мерилом. Однос аутора, не само античких него и новијих, према миту зна за крајности: неки схватају митологију као низ лаких авантура а када је реч о љубавном миту мање или више галантних, док други узимају мит као интуитивно тумачење света и живљења. Учени песник, poeta doctus, Проперције, не узима мит на овај други начин, као што то чине песници визионарске књижевности, па ипак у Проперцијевој песми и визионарско сновиђење и митска паралела немају просто функцију традиционалне форме или декорације.

Модерна психологија и социологија откривају везе између савремене психе и древних митова, поезија и данас у миту налази живу протејску материју којој даје нов симболични израз, али је не узима сасвим субјективно и мит не подређује потпуно диктату песникове творачке маште. Другачије није било ни у античко доба, када је песник био ближе миту, његовим првобитним култним облицима или његовим безбројним уобличењима у уметности. Не могу се стога ни олако, ни пребрзо, просто јер се најчешће јављају у „реторичким“ облицима поредбе, паралеле и примери, Проперцијево митолошке алузије и реминисценције обезвредити и осудити као површински украси и суво митологисање. Мит је живи и топли свет у коме се креће Проперцијева машта. Цео његов живот – а живети је за њега изгарати у љубавној страсти – налази у миту и ствара у миту најпоезичнију аналогу да се и најличнија и најопштија осећања поетски искажу.

Речено је да је начин на који песник узима мит, па и сам избор мита који узима, открива основе његове природе и његова певања. Стога су у Проперција, поред идеализовања помоћу мита и сталног кретања на два плана, реалном и имагинарном, нарочито значајне адаптације мита. Свој положај потпуно преданог и зависног љубавника Проперције не везује само реминисценцијом за Андромаху, женски лик хеленске легенде и поезије, као што је Катул себе поистовећивао са Сапфом и упоређивао са Јуноном. Проперције у алузији на хеленски мит мења, по истоме психолошком кључу, улоге мушкарца и жене, да би својој љубави дао пуну митску паралелу, да би је подигао до мита. Тако Проперцијево римско и лично схватање љубави заменило улоге у средишњем мотиву Орфејева мита, толико драгог модерној поезији. Јер није ништа друго до изокренути мотив Орфејева дозивања Еуридике када Проперције пева како ће се сен мртвога љубавника са обале подземне реке Стикса вратити назад путем којим повратка нема, ако га буде дозивао глас његове живе драгане. У свеколикој митској и поетској традицији Хелена ту чаробну моћ има само глас Орфејев.

У оваквим модификацијама митова и традиционалних песничких формула препознајемо „Калимаха“, Проперција, јер не знамо и не можемо веровати да је иједан александријски песник овако мењао наслеђене мотиве

мита и поезије, или да је тако опевао жену. Видимо да се у особеностима алузивног израза изграђеног помоћу митских паралела и реминисценција, код Проперција као већ код Катула, огледају римске основе њиховог певања. Видимо да је један од предуслова за развој субјективне елгије у Риму била нова еротика, различна од оне о којој су певали хеленски песници. Хелени су певали о љубавној жудњи и чулној љубави, али да ове овладају мушкарцем потпуно, тако да се све његово постојање подреди ћудима жене, то је само чудна прича коју Теокрит приповеда о незграпном и дивљем киклопу Полифему. Хеленско песништво је опевало потпуну еротску преданост Сапфе Фаону, Федре Хиполиту, Медеје Јасону, али тек су римски песници, тек су Катул и Проперције опевали љубавника емоционално потпуно зависног од своје љубавнице-господарице. Била је хеленска жена у далеко подређенијем положају од римске жене Катулова и Проперцијева доба. Драга о којој пева Катул под именом Лезбије, била је угледна римска монденка Клодија, госпа из најутицајнијих римских кругова, старија неких десетак година од Катула и на злу гласу по љубавним авантурама. И Проперцијева драгана, његова господарица, *domina*, била је, чини се, слободна жена из виших друштвених кругова, а не ослобођеница или куртизана, па је могла са млађим Проперцијем, дошљаком из провинције, поступати по вољи и расположењу.¹

Образована и безобзирна Цинтија средиште је Проперцијева певања. Рани се његови стихови заричу да му је она прва љубав и да ће бити последња – *Synthia prima fuit, Cynthia finis erit*, а позни се сећају како је љубав према њој сажегла и сахранила све остало – *suncta tuus sepelivit amor*. И како је песник сав заокупљен Цинтијом, то се у његову митску имагинацију преноси култ „господарице“ коју идеализује и хероизује, упоређујући је бес престанце са богињама и јунакињама из мита – таква је лепота, такво је држање, такав је живот Цинтије. У Проперцијевим реминисценцијама светло пада највише и често једино на женске митске ликове. Цинтија је слична или надмашује лепотом Никтејеву кћер Антиопу, Хермиону из Спарте, Паладу Атену, Исхомаху и Бриму, а надасве је фатална лепотица као Хелена Тројанска. Страдава у љубави као Медеја и Калипса, Аријадна и Филида, плаче као Брисеида и Андромаха...

Што плачеш више од саме Брисеиде
и чак више него сужња Андромаха?
Што богове замараш мојим неверством
и жалиш се да ти нисам више веран?
Ни ноћу тужна песма атичке птице
не чује се тако у кекропском лишћу!
Ни горда Ниоба код својих гробова
не плакаше тако на брижном Сипилу!

Цинтија је различна од богиња и јунакиња из старих времена – није ни једноставна као Фојба и Хилајра, не жали дуго за љубавником као Евадна и Хипсипила, а није му ни верна као Пенелопа Одисеју или Аурора Титону. Упоређења се нижу тако да паралеле и не указују на сличности нарави или

судбине. Гомилање звучних имена јунакиња, цео тај свет уметнички уобличеног мита који имена садрже, стварају око Цинтијиног лика трепераву поетску атмосферу, као киша од сјајних капи у којима се преламају светлости свих боја. Поетски поступак веома модеран из перспективе европског песничковања 19. и 20. века – не узимају ли модерни песници митолошка имена и само са њихове звучности? – поступак који је Проперцију донео приговоре критичара заокупљених више логиком адекватног упоређивања него асоцијативним и естетским вредностима поредбе.]

Од мита Проперцијев став, расположење и песма добијају високо поетску патину, некакво оправдање и вишу потврду. Сећање на мит асоцијативно дограђује песму, богати је сликовитошћу чија евокативна снага долази из традиционализма античке уметности, заокупљене кроз векове вазда новим обрадама истих митских ликова и тема, у књижевности и у ликовним уметностима. Жива драматичност и пластичност која карактерише хеленско поимање света прво се конкретизовала у миту а потом у књижевности и ликовној уметности старих Хелена у које је мит ушао као конститутивни елемент. Римљани, који око својих бројних али анонимних нумина нису изградили митологију, упознали су поетске и уметничке облике хеленских митова из хеленске литературе и уметности, осећали су мит као битан елемент поетског и ликовног израза. Тако се у митолошким алузијама, које се данашњем читаоцу могу чинити тамне и тражене, огледају не само хеленска и хеленистичка уметност, већ и римско песништво Аугустова времена, као и ликовни украси Аугустова Рима, онога Рима који је под Аугустом настајао и у који су се већ дуго година рекама сливале митолошке слике и кипови, мозаици и бронзе из Велике Грчке и са Хеленског Истока. Познавање хеленске ликовне уметности било је део образовања и живота у оним круговима за које је певао Проперције и којима је сам припадао. У једној нам песми кратко карактерише хеленске сликаре Апелеса и Парасију, вајаре Каламиса и Фидију, Пракситела и Лисипа, златаре Ментора и Миса, а често у песмама истиче пластичне и сликарске квалитете митолошких ликова.

У Проперција се ликовност, сликарска снага израза често испољава у митолошкој поредби, паралели, алузији. Тако и у поредбама које стоје свечано на почетку једне од најлепих Проперцијевих песама, на почетку песме о уснулој Цинтији:

К'о што на пустоме жалу, док лађа Тесејева морем
одлази, Кносова кћи, лежаше клонула сва,
к'о што се свила у први утонула сан Андромеда,
дивна Кафејева кћи спасена с хридице зле,
ил' кад малаксала сва од игре Бакханткиња падне
удишућ' уснула дах травног Апидана тла,
такву – наслонила лице на руке што назрех у тами –
Цинтију видех где спи, тихо свој удише мир.]

Пуна рељефност ове поредбе, чија је вредност претежно пластична, добија се из контекста античке ликовне уметности који ни нама није непознат. У Ватиканском музеју у Риму сачувана нам је статуа уснуле Аријадне, а у Народном музеју у Напуљу помпејанска фреска са ликом исцрпљене бакханткиње – дела која визуализују митолошке призоре наведених стихова. А када Проперције моли Цинтију да му не кињи прву, већ заборављену девојку, робиницу Лицину, па јој приповеда мит о љубоморној Дирци, коју су Зет и Амфион везали биком о рогаве да освете мајку Антиопу, песник, његова *dota puella* и публика образованих љубитеља којој се обраћао визуализовали су овај мит у облицима које су му дали хеленски сликари и вајари. И нама, данас још, тај мит евоцира групу изложену у Напуљском националном музеју и познату под именом фарнешког бика, скулптуру Аполонија и Тауриска из Трала, а знамо да је, у време Проперцијево, та скулптура била изложена у кући Асинија Полиона, једном од стецишта образованог Рима Аугустова доба.

★

Проперцијева митологија не сме се посматрати као ерудитски баласт кога песник нити успео да се реши, нити су његови митови и митолошке алузије нешто страно и са стране убачено у живи ток његове поетске речи. И не огледа се једино у митском идеалисању Цинтије, којој патетичне љубавнице из мита и трагедије одговарају више него Тибуловим драгамама, мање страсним и мање ауторитативним. Функција мита и митолошке ре-минисценције у римској љубавној елегији је шира, и то не само код Проперција, који се миту стално окреће, већ и код Тибула, који га избегава. Тибулова сеоска идила преплиће се са сликом митског златног века, када су људи и богови били једни другима блиски, па се тако љубавничка егзистенција примиче сновима о изгубљеном рају индивидуалног и колективног детињства. Проперције елементарне сукобе страсти, изливе љубоморе и сам љубавни акт, о коме говори без увијања, митолошком паралелом диже у вишу, примордијалну и поетску сферу архетипа. Ово повезивање живота преданог љубави са митом, то приређивање јединачног и личног доживљаја крупним архетипским ситуацијама, гдекад као да је само артистичка игра. Али оно се провлачи кроз Проперцијево дело као релевантан песнички израз његове оцене љубави, његова погледа на живот у коме је љубавној страсти дато средишње место – љубав је пут повишеном живљењу које симболишу архетипски ликови занетих и растрзаних љубавника.

Било је филолога који су хтели да реконструишу из елегија све фазе Проперцијева личног љубавног романа. Подухват докон и осуђен на неуспех стога што се у Проперцијевој песми, као и у свакој другој, преплићу

стварност и машта, стога што је она проткана наслеђеним мотивима и понајвише стога што песник није најсамосталнији тамо где пева о тренуцима и згодама своје везе са Цинтијом, већ тамо где пева о бескрају љубавне зачараности, где заплетеност у мрежу љубавне страсти диже до трагичног симбола правог и пуног живљења, а тај живот суочава са пролазношћу и смрћу чије обале велика љубав ипак прелази – *traicit et fati litora magnus amor*. Када се у песми из које узимам овај стих римски Калимах сећа, као и Катул пре њега, хеленског мита о Протесилају и Лаодамији, мита о једном од оних сени из доњег света у чијем загрљају умиру драгане које су их преживеле, када обећава да ће његовим сузама бити драге и Цинтијине кости, када песму завршава, сентенциозно, позивом на уживање у речима да љубав, ма колико дуга била, никад не траје довољно – сплет митолошких знања, традиционалних мотива и личног осећања кружи романтички страсно и мрачно око љубави и смрти, сласти и пролазности, а интензитет доживљаја и прецизност запажања чудесно се дограђују и граде мисао.

За песника за кога игра и бој жудње представљају живот, мрак смрти је позађе пред којим се одвија драма човекова трајања. Озбиљност става и дубину мисли ублажавају, али не ниште, традиционални мотиви и слике, артизам и лако иронисање. Проперцијева песничка личност динамична је и жедна живота, али та је жеђ грозничава и подстиче је слутња о поразу у смрти. Као да су за њега написани стихови „са извора милиона горчина нека диже се и гуши у самоме цвећу“ – *medio de fonte leporum surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat*. Тамна сласт Проперцијева певања најјача је у песмама које опевају љубав и смрт. У тринаестој елегији друге књиге описује свој скромни погреб, расплакану драгу, надгробни натпис који га обележава као сужња једне једине љубави. Али и ту, где преовладава прво мирна сета, љубомора и претња везују се за гроб и мртваца, кога љубљена не сме да презре, јер и црна земља зна праву истину. И песма се, наједном, проспе у размишљања о краткоћи живота, његовај неизвесности и непостојаности, али се тај традиционални мотив елегије опет свија око Цинтије, у опомени да је света дужност волети заувек мртва пријатеља, и диже се, на завршетку, до исказа колико лично формулисаног толико и општег, када песник довикује Цинтији да ће залуд дозивати његову нему сен. Слично се у петнаестој песми друге књиге, где песник прича без зазора о еротској игри са Цинтијом, реалистички опис преплиће са исказима о психологији љубави, са мислима о њеној вредности, па у оквиру традиционалног позива на уживање долази најличнији израз песников, ни конвенционалан ни баналан у сложеној слици завршне поредбе:

Као што се круне латице цвета свенула
и видиш где расуте по чашама плове,
тако ће и нама љубавницима препуним наде
сутрашњица можда садржавати судбину.

Снагу своје рефлексивности и оштрину свога запажања Проперције је посветио предметима које је хеленистичка љубавна песма узимала олако, више у игри, или објективно-посматрачки, са осмехом разумевања и благом иронијом. Померивши тежиште љубавне песме у правцу сложеног психолошког описа и дубље мисаоности, веће патетике и трагичног схватања љубавне зачараности, Проперције је ближи Еурипидовој трагедији, где се ликови љубавника приказују на сличан начин, него хеленистичкој љубавној елегiji – барем колико је ми познајемо, ближи је Католовој страствености и Тибуловој рефлексности, него Калимаховом александринизму. Стална присутност мисли о неизбежности и фатуму, интензитет са којим описује љубавна страдања, извор су трагичне повишености исказа, а немири растрзане страствености која у песмама влада чини да су и најкраће Проперцијеве елегije пуне патоса, али патоса људског а не театралног. Па стога опет Проперцијеве песме, иако су по личноме жару најближе Католовим, нису песме љубави онако као Католове, већ уједно, и у већој мери, песме о љубави, размишљања о томе шта је љубав, па садрже, према речи-ма В. Ђурића, „филозофију љубави најдубљу у античком свету и једну од најдубљих у историји људске мисли“.

★

Двојност природе страсног љубавника и неуморног посматрача-аналитичара Проперција, двојност реалистички-исповедног и учено-орнаменталног израза Проперцијеве песме, били су гдекад повод неприхватању и осуди његове поезије. Једноставна свежина и наивна непосредност, које се радо приписују младости, нису доминантне црте Проперцијеве љубавне елегije. Али искреност и дубина страсти су у њој аутентичне и не могу их нарушити ни артистички рафинован и поентиран израз, ни учено митологисање, елементи који подједнако доприносе тешкој разумљивости Проперцијевих стихова. Учена алузивност и сложена елиптичност Проперцијева израза је тешкоћа коју ваља савладати – зар не савладавамо сличне тешкоће читајући модерну лирику? – да би се дошло до живог и снажног Проперција, чија се мрачна сласт и морбидна меланхоличност претапају у мисаоност животну и хуману која као да избија тамо где се, парадоксално али толико истинито, пресеца идеалисање љубавног доживљаја митолошком паралелом са реалистичким, а гдекад и натуралистичким приказивањем тога доживљаја.

У развоју римске поезије пут до јасног и еуфоничног, углађеног и без елипсе економичног Вергилијева израза био је дуг. Али када је тај циљ био достигнут десило се оно што се у високо развијеним књижевним језицима често дешава: изграђени шаблон отварао је пут у лако версификаторство и баналност. Већ је Овидијев разиграни таленат подлегао томе искушењу.

Проперције је један од оних песника који, свесни те опасности, траже нов, дисонантан израз. Растрзан, патетичан и понесен Проперцијев поетски језик не зна за поступност прелаза и логичност излагања. Он се колеба између драстичности и суптилности архаичне достојанствености и хеленистичке компликованости. Проперцијева песма нема ону мелодичну гипкост у свим одсецима једнако дотераног и усклађеног стиха и стила, која се узима као битно обележје „класичног“ аугустовског песништва и налази се подједнако у делима Вергилија и Хорација, Тибула и Овидија.

Али зар није црта модерне поетске „технике“ изненађење, препад, шок? Не ставља ли модерно песништво једне до других различите предмете, слике, расположења? Нагли прелази у безбројне алузије, удружени са елиптичношћу израза и одступањима од синтактичке норме, сва та очигледна тежња ка изразу дисонантном и мрачном, слична је тенденцијама модерног песништва, нарочито симболистичког. (Није случај што је имажиниста Езра Паунд од античких песника преводио баш Проперција, ексцентрично и нестручно, али живо, оригинално и ефектно.) Проперцијев израз густином и алузивношћу, искиданошћу и неконвенционалношћу тражи и подстиче сарадњу читалаца, као што то чини, програмски, и језик модерних песника. Проперцијев поетски језик у изразу и слици има одлике које обухвата формула „неподударње између језичког знака и онога што он означаје“. Ова формула се може применити и на поезију од Верлена до Малармеа, а та је неподударност последица песничког поступка у процепу између знака и означенога ствара нову, трепераву сферу значења. И мађију модерне поетске речи гради самовољна, али промишљена машта, претварајући изразе у врело асоцијација, у многоструки и неисцрпни резонатор, бришући границе између привида и стварности. А Проперцијева песма креће се истодобно у два света, реалном и имагинарном, скаче стално из стварности у мит, из мита у стварност, па из напоредости и сукобљавања ова два различна света, у јазу између њих који ни најтежни додир не затвара, настају нове поетске вредности, неспојиви спој таласаве личне афективноети и јасне пластичности хеленске митологије.

О РОМАНИМА И ПОВЕСТИМА ИЗ АНТИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Српска књижевна задруга најавила је ову књигу као антологију из античког биографског и путописног романа. Књига се сада појављује под насловом *Повести из античке књижевности*. Треба дати образложење за ову измену, и то стога што се термилошки проблем дотиче низа питања о жанровској природи текстова из античке приповедне прозе.

На први, површан, поглед назив повести је много мање прецизан него *биографски и путописни роман*. Овај други има изражен термилошки статус и жанровски одређује текстове. Дабоме, има данас филолога и теоретичара који поантички назив роман узимају само кад говоре о античким прозним делима у којима љубавна сторија чини фабуларну окосницу приповедања. Дела представљена у овој антологији највећим делом не припадају тој категорији. У два или три текста чију фабуларну окосницу ипак одређује тема љубави то је закривено бујањем других елемената у казивању или особеним идејним и артистичким тежњама.

Ни данас роман још није добио јединствену дефиницију и слови као протејска књижевна врста. Ипак, назив *роман* идентификујемо, без двоумљења, као књижевни термин. На реч *повести* не одазивамо се на исти начин. И литерарно образован читалац тешко да ће је одмах схватити као термин и жанровску одредбу. Највероватније ће реч *повести* скренути његову мисао на две области наративне прозе: на приповетку и на историју – али колебљиво и без тачне представе о природи и обиму тако названих текстова. У ствари, читалац се у томе и неће много разликовати од стручњака. Дакако, стручњак ће познавати назив *повести* и као књижевни термин, премда ограничен на словенски простор и средњовековну књижевност.

Средњовековна и словенска припадност назива *повести* може, у први мах, изазвати недоумицу и питање сме ли се уопште говорити о *античким*, старогрчким и римским *повестима*. Верујем да одговор овде може и мора бити потврдан. Ево зашто.

Називом и одредбом *повести* означени су списи из приповедне књижевности средњег века веома различни по дужини и степену фикционалности, али такви који притежавају некакву историјску фактичност исказа. Димитрије Богдановић одредио је књижевни термин *повести* најскорије и, рекао бих, најтачније. Учинио је то овим речима:

Назив средњовековног књижевног жанра обележеног нарацијом, живим и маштовитим излагањем историјског догађаја или легенде, у прозном облику, краћег или дужег обима. Повестима се називају и сасвим кратке, анегдотске цртице из живота светих отаца и пустињака, а и опширна историјска или легендарно-историјска приповедања као што је код Руса *Повесѝ о разорении Рязани Байѝем*. Исти назив могу имати и легенде хагиографског типа, као и романи, нпр. *Варлаам и Јоасаф*.

Разуме се реч је о средњовековним »романима«. *Варлаам и Јоасаф* је христијанизована верзија легенде о Буди. Та повест иде, дакле, и у ред жи-тија. К нама је пренета преводом из византијске књижевности, и то свакако већ у XIV веку, а с обраде Јована Дамаскина.

Питање које овде везује нашу пажњу – смемо ли говорити не само о средњовековним него и о античким *ѝовесѝима*? – добија потпунији одговор ако се осврнемо на такве средњовековне текстове који су верзије античких дела. Узмимо почетне редове српске *Александриде*. Три термина који нас занимају ту се јављају синонимски: »С Богом починајем *романац*, *житије* и| *ѝовесѝ* [...] благочестива и великоумна мужа великаго Александра Македонскаго.« Узмимо и наслове средњовековних списа који преносе казивања о тројанском рату: глагољски *Романац Тројски* и јужнословенске и руске ћирилске верзије насловљене са *Прича о краљевима* или *Тројанска ѝрича*. Наиме, ти су текстови настали, премда не без учешћа западноевропског или византијског посредника, према позноантичким грчким и латинским делима, од којих је једно у наслову обележено као *historia*. Узмимо најзад и средњогрчку стиховану прераду популарне позноантичке повести о Аполонију, краљу из Тира. У латинском наслову легенда о животу тог владара без историјског идентитета обележена је била са *historia*. На грчки овај термин је пренет са *diēgēsis* »прича, (при)повест, приповедање« (средњогрч. изговор *diigisis*).

Антологија коју овде представљамо доноси у прва два обимна одељка текстове што смо их споменули: Псеудо-Калистенов о Александру, 'Диктисов' о паду Троје, и онај о Аполонију, краљу из Тира. Овим текстовима придружена су још два настала такође у хеленистичко-римском раздобљу. Један је живот баснописца Есопа. (У нашој средњовековној књижевности он се јавља као *Књија о Јосоју*.) Тај антички текст придружује се у свему раније споменути. Као и они, настајао је дуго и био трајно присутан у средњовековном предању. (У историјама књижевности говори се о романима о Есопу, о Аполонију из Тира, о Александру и о Троји.)

У нашој антологији придружен је тим текстовима и живот Аполонија из Тијане. Аутор дела у овом случају је познат. Али оно прича различено о једној историјској личности која је већ за живота ушла у легенду. Као Александар. А и Есоп, ако је овај заиста био историјска личност.

Из свега назначеног – ући ћемо касније и у појединости – види се, верујем, да антички списи дати| у прва два одељка антологије могу и треба

да буду обележени термином *њовесѝ*. Та жанровска ознака одговара им, понављам, двојачко. Прво, зато што не подразумева мален или велик обим као квалификативну или нормативну одредницу. (Ово је важно код текстова који су настајали поступно, агломерацијом наративних и других целина у исказу, а јављали су се у верзијама и реакцијама различите дужине.) Друго, зато што назив *њовесѝ* не имплицира разликовање по степену историчности или фиктивности испричаног. (Ово је примерено приповедним делима чији су јунаци узети из стварне историје или псеудоисторијске легенде, а мотиви и друга грађа у њима јављају се као скуп имагинативних елемената пореклом из народног и ученог књижевног предања.) Најзад, термин *њовесѝ* указује својом медијевалном обојеношћу, као и замењивошћу терминима *романаи*, *живошћис* и *јрича*, на положај и судбину споменутих текстова у историји европских, а и оријенталних литература.

У претходном сам укратко образложио зашто су као повести из античке књижевности у ову антологију унети текстови распоређени у њена прва два одељка, и то под заглавља »Легендарни и романескни животопис« (Есоп, Александар, Аполоније из Тијане) и »Повести о војнама и краљевима« (Тројански рат, Аполоније, краљ из Тира). Ти текстови чине већу половину књиге. Али, у антологију су ушли и други, још непоменути антички текстови. Они су стављени у трећи и четврти одељак. У трећем, под заглављем »Етнографска утопија и фантастични путопис«, окупљени су кратки изводи из списка или извешаји о списима Ктесије из Книда, Теопомпа са Хија, Хекатаја из Абдере, Еухемера из Месане, Јамбула и Антонија Диогена. Изворно дати у виду путописа и само изузетно имајући и мотив љубави, ови списи били су веома различитог обима и намене. Познајемо их само посредно, из античких и византијских ексцерпата. Приповедали су о далеким чудесним крајевима и необичним а праведним народима – о Псоглавима у Индији, о северним Хиперборејцима, о блаженим Панхајцима и честитим становницима Сунчевих острва. Ови списи деле с повестима о Александру и Аполонију из Тијане неке приповедне теме и мотиве, као и маштовитост описа и фантастичност извештаја.

У истом, трећем, одељку антологије налази се и обиман текст у коме су такође заступљени мотиви и специфичности списка управо поменутог типа али у карикатуралној обради. Тај текст је (дело се данас тако означава) пародистички роман Лукијана из Самосате. Најбољи рукописи обележавају дело ироничним насловом *Исѝиниѝе јрињовесѝи*. У другим рукописима многобројним уосталом, уместо *диѝѝема* »(при)повест« у наслову стоји овоме сасвим блиско грчко *historia*.

Заправо, грчки термини *диѝѝема* и *диѝѝѝис* су кључ за разумевање проблема с којим је суочено жанровско разграничавање и означавање текстова из античке приповедне прозе. Античка књижевна теорија није се позабавила дужим прозним 'повестима' које смо ми данас склони да назовемо романима. (Такви списи почели су се јављати сразмерно касно у античкој

књижевности, и то као маргинални продукти за забаву шире публике.) Реторска теорија изградила је, истина, рано правила за уметничко приповедање краћег обима. Али у реторским приручницима 'приповест' (одн. приповедање) јављала се прво као ознака за излагање чињеница неког судског случаја у оквиру парничних беседа. Потом су правила за краће приповедање пренета и на одговарајуће делове других типова беседа, саветодавних и свечаних, па су подразумевана и приликом састављања сваког наративног прозног текста. Та једина античка, а првобитно чисто реторска теорија приповедања у прози служила се терминима *diēgēsis* и *diēgēma*. У каснијој теорији они нису подразумевали сасвим одређене квантитативне и квалитативне одлике;| није их подразумевао потом ни средњовековни термин повест – који је њихов словенски превод.

Ето зашто је четврти одељак ове антологије из античких повести могао да понесе заглавље «идилична приповест, еротска новела и уметничка бајка». Жанровске одредбе ту су дате модерном терминологијом. Текстови потичу од античких аутора најпажљивије образованих у реторској школи. (Први од њих је и узет из једне беседе Диона Хрисостома.) Другим речима, у четвртном одељку дати су текстови индивидуалних уметника који су стварали теоријски свесно, а под утиском реторских учења. Утицај реторских упутстава за нарацију уочава се много слабије у позним верзијама и редакцијама популарних повести о Есопу, Александру и два Аполонија. Али ни тамо није изостао. Дабогме, у уметничкој дорађености велика је разлика између тих «књига за народ», чији је текст произвољно преиначаван у антици и још преко средњег века и три мала ремек-дела из античке наративне прозе која сам означио модерним терминима приповетка, новела и бајка. Извесно је, међутим, да њихови творци не би умели да их жанровски друкчије означе него скупним и неодређеним термином (*ἱρι*)*ἱ*овесτῖ – *diēgēsis* или *diēgēma*.

Осим на терминолошке недоумице треба овде, унапред а сумарно, указати и на проблеме датовања анонимних античких повести.

Можда би се неко летимично гледајући на текстове дате у овој књизи могу упитати о њиховој релативној хронологији. То питање није једноставно али ни такво да правда утисак о некој врсти претурања хронолошког редоследа списка. Наиме, легендарни животописи и повести којима су додељена два прва и најобимнија одељка сразмерно су позног постања – у тексту према коме је дат српски превод. Али реч је о делима која су заснована на старијим изворима или о позним латинских преводима грчких оригинала.|

Погледајмо текстове редом. Легенда о Есопу формирала се још у VI/V веку старе ере. Али најстарија верзија *Књије о Есопу* – дакле текста који је у антологији представљен преводом – потиче из времена касног хеленизма или раног царства. Животопис Александров произашао је из историографије и усмених легенди – које су се јавиле још за освајачевог живота. Текст

Живоћа и њодвиа Александра Македонског какав ми познајемо настао је много доцније: вероватно у Александрији III века, а из већег броја старијих списа *Живоћоис Ајолонија из Тијане* такође је добрим делом произашао из легенди које су се јавиле за живота овог новопитагоровца. (Он је живео у I веку и умро је под владавина цара Нерве.) Текст Филостратове биографије настао је почетком III века, и он на основи старијих извештаја и списа.

Друкчија није стварно ни хронологија повести које антологија доноси у другом одељку. 'Диктисов' *Дневник о њиројанском рају* чак прича легенде обрађене још у хомерским и другим старогрчким еповима. Спис је састављен у I веку, под Нероном владавином, и то на грчком. Међутим, сачуван је латински превод, вероватно из IV века. И за *Повести о Ајолонију, краљу из Тира*, претпоставља се да је првобитно била састављена на грчком језику, а у II или III веку.

У трећем и четвртном одељку антологије представљени су текстови познатих аутора. Осим два одломка из дела историчара Ктесије и Теопомпа (IV век старе ере), ти текстови припадају хеленистичком раздобљу (одломци из Хекатаја из Абдере, Еухемера, Јамбула) или I и II веку, то јест времену раног царства (Антоније Диоген, па Лукијан из Самосате, Дион Хрисостом и Апулеј из Мадауре).

Тачно гледано, нема хронолошког 'претурања' у редоследу одељака у које су текстови сврстани по жанровским афинитетима – колико је то било могуће.

*

Претходне странице покушале су да укратко образложе наслов и сажето прикажу природу ове антологије. Без неког поједностављивања то се није могло учинити. Можда је и то добро. Над предговорима стрпљење читаоца брзо се кида.

У даљем излагању покушаћу да прикажем неке проблеме изучавања и класификовања античке романескне прозе.

Питање дефинисања античког романа постављено је оштро у скороје време. Нарочито у модерној студији америчког класичара Бена Едвина Перија (В. Е. Perry). Али цео проблем није нимало нов. И корен му је дубок.

Најзаветнији бивају разговори кад пођу од основног и наоко неспорног. Да је приповетка елементаран начин уметничког казивања и да су сви стари народи, па и Грци и Римљани, приповетку неговали, преносили, казивали ради забаве и уживања – то нико неће оспорити. Дабогме, кад данас о томе говоримо нама је на памети прозна приповетка. Ако се осврнемо у класичну прошлост, одмах искрсава низ питања и недоумица. Приповедало се и у стиху. Чини се, чак, да се прво приповедало више или претежно у стиху. А затим: ако гледамо на хомерске епове, где је и каква је граница или разлика између обимнијих и краћих приповедних целина? Има онда

поставка (она се не јавља само по старим поетикама) да је обимно епско казивање – ако је у прози то би био роман – произишло из новелистичког. Као неким развојем, некаквом биолошком еволуцијом. Или опет аглутинацијом – као да расте корални спруд.

Најстарије предање анонимне приповедне књижевности код Грка је литерарно уобличено веома рано – у митској и херојској епици. Ово нарочито вреди за *Одисеју*. У њој је то предање сачувало многе изворне црте: реалистички и подругљиво-критички дух новеле, фантастику бајке, склоност ка приказивању далеких крајева с идеалним условима за живот и ка утопистичком маштању о праведније уређеним заједницама. Отуда антички писци сматрају *Одисеју* родоначелником прозних списа путописног и фантастично-авантуристичког типа. У новијој науци о књижевности обележен је као »фантастични путописни роман са религиозном тенденцијом« и *Сив о Аримасиима*, дело песника Аристеје из Проконеса (VI век старе ере, сачувани само фрагменти).

Од обимнијих романеских приповести у прози које су рано настале из усменог предања познајемо, међутим, само такозвани *Роман о Есоју* (наслов у рукописима *Живојџ Есојов* и слично). Дело је припадало анонимној популарно-забавној књижевности. По палеографским и језичким обележјима, сачувани рукописи и верзије грчког текста припадају II–III веку. Али, као што смо рекли, посредно знамо да су обимни делови Есоповог *Живојџа* били познати Грцима већ у VI/V веку старе ере. Отуда неки стручњаци (А. Lesky) стављају у то рано раздобље и сам настанак овог 'романа'. Поуздано је да изреке и басне, узречице и досетке, приче о лутањима и страдањима легендарног творца грчке басне – од којих је повест саткана – потичу из најстарије књижевности малоазијских Јонаца. Структурално анонимна романеска приповест о животу мудрог роба Есопа има блиску паралелу у старооријенталном *Роману о Ахикару* (староарамејски текст на египатским папирусима из V века старе ере).

Да одмах уђемо у овај разговор и са друге стране. Прегледи развоја старогрчког романа спомињали су и спомињу као исходште или као претечу те прозне приповедне врсте Ксенофонов спис *О васијијању Кира*. Истина, не без оградe и опреза. Имамо за то пример и у нашој старијој теорији поезије: »Ако је«, пише у прошлом веку Ђорђе Малетић, »јошт Ксенофон у својој *Киројегиди* показао пут којим се до романа долази, опет је овај истом у четвртом веку после Христа добио своје праве заступнике, међу којима је најодличнији Хелиодор из Емесе у Финикији.«

Малетић је прави роман препознавао тек у обимним античким приповедним делима с љубавно-авантуристичком тематиком. (У томе, видећемо, нема суштински друкчији став ни Бен Едвин Пери.) Само, хронологија развоја грчког љубавно-авантуристичког романа данас има поузданију основу него у другој половини прошлог века, кад је започело модерно изучавање ове античке књижевне врсте (А. Chassang, E. Rohde, Ed. Schwartz). Тада су и

настанак и цветање античког романа везивани за снажан процват реторске прозе у такозваној другој софистици (од почетка II до у V или чак VI век). Данас, на основу новијих папиролошких налаза, стављамо појаву љубавно-авантуристичког романа у II и I век старе ере. Ти су налази изменили целу, у појединостима још доста независну хронологију љубавног романа. Тако је Харитонов роман премештен са зачеља на чело сачуваних дела, а Ксенофонт из Ефеса из IV–V у почетак II века нове ере. Отуда је сад на снази следећи хронолошки редослед античких романописаца чија су нам дела сачувана: Харитон, Ксенофонт из Ефеса, Ахилеј Татије, Лонго, Хелиодор.

Сва позната дела ове врсте карактерише претежно озбиљан тон и идеализовани приказ љубави и верности заљубљеног пара. Стога се та дела и називају још идеалним или идеалистичким романима. По типу и времену настанка могу се у овој скупини разликовати два ступња: старији, пресофистички, и млађи, софистички роман. У овом другом је техника казивања сложенија и јаче обојена стилским средствима реторског маниризма.

Дакако, не изостају – као што смо напоменули – реторски описи и остале реторске технике казивања ни из друкчијих списа античке приповедне прозе. Да се у то уверимо довољно је прочитати идилични опис природе дат у уводним одсецима Есоповог животописа. Сваки његов детаљ одговара реторској норми.

Искази Ђорђа Малетића о античком роману привлаче пажњу и тиме што он нигде не спомиње римске романописце, односно прозни роман Римљана (Петронијев *Сатирикон* или Апулејеве *Метаморфозе*.) Такво прећуткивање још више изненађује зато што је Малетић тек нешто раније, у одељку о лирској поезији, а поводом Овидијевих хексаметарских *Метаморфоза*, изнео и тврдње сасвим страно данашњем слуху:

Многострукост и живост у приповедању, вештина у свезивању појединих прича, па и богатство фантазије одликује ово дело лирско-епско. *Метаморфозе* су први роман у Римљана који су у оно време, чим се појавио, много читали, а касније сматрали као извор за познавање митологије.

Малетићево тврђење сведочи о недоумицама око дефинисања античког романа које су старе више од сто година. Сем тога, примена жанровске одредбе *роман* на Овидијеве *Метаморфозе* има две важне импликације: прво, дозвољава равноправну примену термина *роман* на дела у стиху и у прози (као што је био случај поткрај средњег века, кад се термин и јавио); и друго – а ово је, рекао бих, и битније – допушта да се романом назове и приповедно дело искључиво кумулативне грађе, то јесте сачињено од низа приповести и лишено основне фабуле (дате макар и само у виду 'оквирне' приче).

Питање какву ознаку треба ставити над доста разноврсна прозна дела из античких књижевности која су од половине прошлог века и све донедавно називана романима чешће је расправљано у протеклим деценијама, и то и пре монографије Бена Едвина Перија. А оно није сагласно решено

ни после објављивања те књиге. Да се у то уверимо довољно је задржати поглед на чланцима посвећеним роману које нуде два умногоне слична, а подједнако репрезентативна приручника. Оба су са немачког језичког подручја. Под насловом *Лексикон сѿароѿа свеѿа*, први је објављен у Цириху и Штутгарту године 1965, дакле пре Перијеве књиге; други, познат као *Мали Паули*, у Минхену године 1972, после ње. У нешто старијем чланку – аутору му је Р. Меркелбах – налазимо уз уводну дефиницију античког романа и напомену да у ту категорију не треба уврстити 'романе' о Есопу и Александру. Дакле управо два дела која наша антологија из античких повести доноси на првом месту и за која је и Пери непуне две године доцније тврдио да их не треба звати романима. Напротив, у каснијем чланку – његов је аутор Ханс Гертнер – истакнуто је да антички роман познаје рани развојни ступањ на коме се његова радња одвија пред доста одређено оцртаном историјском позадином. А као пример за то наведен је роман о Александру. Није изостала ни напомена да су и неки истакнути представници каснијег љубавно-авантуристичког романа, као Ахилеј Татије и Хелиодор, декларативно задржали став и узимали позу историографа.

Стварно, у ретким сачуваним или делимично, посредно и из позних верзија познатим античким делима која можемо сматрати претходницима или раним ступњевима у развоју античке романескне прозе, главни јунак најчешће је неки лик у чију историчност стари Грци нису сумњали (баснописац Есоп) или неки историји познат владар (Кир Старији, Александар Македонски, Нин). Нарочито у овом другом случају пада у очи извесна блискост таквих дела историографској прози. Ипак, развој обимније романескне приповести – романа у ширем смислу – има више разних извора у кругу античке наративне књижевности.

Не само Ђорђе Малетић него и модерни историчари књижевности често наводе као првог правог представника античког романа Ксенофонтovo *Васѿиѿање Кира*. Ово дело класичне античке прозе из IV века старе ере тешко се може типолошки разврстати. Називају га и васпитним и историјским романом. Али, Ксенофонт не приказује само васпитање Кира Старијег. Он прича цео Киров живот, све до смрти. Историјске чињенице Ксенофонт преиначава произвољно. Оне чине оквир за слику идеалног монарха и једне утопистичке патријархалне заједнице. У ствари, *Васѿиѿање Кира* блиско је списима с филозофско-политичком тенденцијом које су, поред Платона и Ксенофонта, састављали и други Сократови ученици. (И Антистен, оснивач киничке филозофске школе, узео је у изгубљеном спису *Кир* Персијанце као пример за срећу условљену скромним и умереним животом.)

Основна тенденција *Кировоѿ васѿиѿања* слична је, дакле, оној која се огледа и у Ксенофонтovoј похвали спартанском краљу Агесилају, непосредно надахнутој примером политичких списа ретора Исократа (*Еуаѿора* и сродне беседе о дужностима владара). Стога у *Васѿиѿању Кира* љубавна тематика није везана за Киров владарски лик. Уплетена је у дело само епи-

зодним и дисконтинуираним приповедањем о супружанској верности Кирове заробљенице Пантеје, лепе жене Артабанове.

Питања о јединству основне фабуле, о историчности или фиктивности ликова, о неуметничкој тенденциозности и природи употребљене грађе многоструко се преплићу у покушајима дефинисања и жанровског разврставања античких 'романа'. Ту је веома тешко повући јасне границе.

Киничар Онесикрит саставио је крајем IV века старе ере спис *Како је васиџијан Александар*, вероватно по угледу на Ксенофонта. (Сачувани су нам само малобројни фрагменти.) Као учесник у Александровим војним походима, Онесикрит је представник оне ране хеленистичке мемоарско-историографске књижевности из које је произишла и романескна повест о животу и подвизима Александра Македонског. Сачуване позноантичке верзије овог грчког текста приписане су Кали|стену (рођен око 370. старе ере), аутору изгубљеног панегиричког списа *Дела Александрова*. Списи Онесикрита, Калистена и неких других Александрових повесничара (Клејтарх) били су искићени необичним путописно-етнографским подацима о старом Оријенту, а здруживали су усмене легенде о освајачу Александру са мотивима из старооријенталне књижевности и подстицали развој романескне повести о Александровом животу.

Један 'роман' о Александру био је састављен у епистоларном облику већ око 100. године старе ере. Показују нам то фрагменти грчких текстова нађени на папирусима. Овај старији романескни спис о Александру настао је свакако у кругу реторизоване књижевности хеленизма. Припремне вежбе хеленистичких реторских школа захтевале су да ученици састављају фиктивне преписке легендарних или историјских личности. Псеудоепиграфске збирке писама постају у то време омиљен књижевни облик.

Текст Псеудо-Калистеновог *Живоџа Александра Македонског*, сачуван у већем броју верзија, настао је, као што смо већ рекли, вероватно тек у III веку. Непознати аутор саставио га је невештом и произвољном компилацијом споменутог епистоларног романа с елементима преузетим из неког хеленистичког историјског списа и других извора (Александрови извештаји Аристотелу и Олимпијади и Александров разговор са гимнософистима; Александрови последњи дани). Тако је животопис Александров прешао из уже литерарне сфере у област анонимне забавне књижевности. Као *њовесџ* јавља се, видели смо, и током средњег века, и то у многим слободно измењеним, допуњеним и христијанизованим верзијама.

Назив 'роман' о Александру узиман је, дакле, за разна античка дела, мање или више блиска приповедању романескног типа, која су, највише преко Псеудо-Калистена, условила појаву низа средњовековних дела| о Александру, од којих су нека, на западу Европе, обележена и у наслову као романи.

На сличан начин служе се историчари античке књижевности и називом 'роман' о Троји. Њиме указују на скупину претежно изгубљених античких списа у којима је слободно испредана прича о тројанском рату.

(А сам тип оваквих списа обележавају термином митолошки роман. Мада тема о тројанском рату припада широј области митологије која је била предмет старије херојске епике, термин митолошки роман овде није савим на месту. Јер стварни предуслови за развој повести о Троји створени су управо секуларизацијом мита о грчкој историографији.)

Историчари VI и V века старе ере – Хекатај из Милета, Херодот, Хеланик са Лезба – први су покушали да рационално протумаче податке хомерске епике и открију допунска сведочанства о тројанском рату. Од доба хеленизма, историографија, у том раздобљу нарочито блиска реторици, прибегавала је све чешће произвољном, романескном испредању »историјских чињеница« о паду Троје. Отуд се претпоставља да је античка повест о Троји имала раног представника већ у изгубљеној *Тројанској ѿвесѝи* историчара Хегесијанакта из Троаде (Александрија, почетак II века старе ере). Добу раног Римског Царства, како смо већ споменули, припада грчки оригинал списа *Дневник о ѿројанском раѝу*.

Званични дневници о ратним догађајима вођени су од времена Александра Великог и његових наследника, такозваних дијадоха. 'Роман' о Троји упућује нас, дакле, и самим називом *дневник* (ephemeris) на некакву своју стварну или фингирану зависност од хеленистичке историографије. У скаду с одабраним обликом дневника делу је дат и фиктивни аутор: Диктис Крићанин, грчки савезник и тобожњи очевидац тројанског рата. Таквог фиктивног, али протројански расположеног аутора, Дарета, добила је и кратка *Повесѝи о ѿројасѝи Троје*. Спис| је сачуван само у позноантичкој латинској верзији (из V–VI века нове ере). Можда је и састављен само на латинском, као пандан латинској верзији Диктисовог прогрчког *Дневника*. Јер Римљани су себе сматрали потомцима Тројанаца. Али могуће је и то да је Даретова *ѿвесѝи* (historia) само неспретан и оскудан извод из неког обимнијег грчког дела. Већ софиста Елијан (II век нове ере) спомиње, на име, неку Даретову »фригијанску Илијаду«.

Диктис и Дарет мало вреде, историјски и књижевно. Али су ови списи извршили велик утицај на средњовековну књижевност Европе, нарочито на Западу, где су послужили као извори за популарни *Роман о Троји*.

★

У енглеском оригиналу монографија Бена Едвина Перија носи наслов *The Ancient Romances*. На српски то преводимо са антички роман. Тако и никако друкчије. А опет само за нужду и у терминолошкој невољи.

Енглези имају за роман два назива: *novel* и *romance*. Значења им нису строго издиференцирана, али се у спектру осетно разликују. *Novel* има призивок модернога. *Romance* је термин ширег значења и код читалаца може

побудити двојак асоцијације. С једне стране на нешто старинско па дозива у сећање прошлост и далеке друштвене прилике. (Улази у такве асоцијације и Чосер, премда пише у стиху. Наиме, он описује идеализовани свет аристократа и приповеда о љубавима и авантурама какве су описивали и средњовековни француски романи, састављани у стиху и прози.) На другој страни, у свакодневној језичкој пракси Енглези данас обележавају са *romances* сублитерарне производе састављене за магацине (нпр. за *True Romances*, што бисмо могли превести као: праве, идеалне љубави); или за серије љубавних романа прилагођених укусу најшире публице и њеној потреби за јефтним сневашем на јави.

Перијев термилошки избор је оправдан. Споменути преливи у енглеском *romance*, премда сасвим размакнути у спектру његових значења, погодни су да нам предоче особености оних дела која чине скупину античког љубавно-авантуристичког романа. То су дела која Пери – што смо већ поменули – заправо и сматра главним представницима озбиљног или идеалног вида античког романа. Модерна критика радо на њих гледа као на производе тривијалне литературе. Јер ти су романи – поменули смо и ово – шаблонски засновани на мотиву раздвајања двоје заљубљених уз који се, гомилањем у простору и времену, везују низови авантуристичких епизода.

Питање како треба жанровски обележити античка приповедна дела уврштена у ову антологију – а најчешће им је даван назив роман – тиче се њихових основних карактеристика. О тим карактеристикама говорићемо сада подробније, а у вези с Перијевом дефиницијом романа. На две појединости треба одмах подсетити. Као прво: рекли смо да текстови унети у ову антологију по правилу не потичу из скупине античких љубавно-авантуристичких романа. Друго, а ово сада додајем, јавља се и у неким модерним словенским језицима термилошко удвајање назива за роман. »Poljaci se«, како бележи А. Флакер, »služe svojim terminom *powieść*, dok *romans* označuje samo ljubavnu pripovijest, a Rusi se kolebaju između *roman* i *povest* (drugi se termin odnosi danas pretežno na manje oblike).«

Бен Едвин Пери – један од најскоријих, а умногоме и најмодернијих испитивача античког романа – негативно је оценио све старије покушаје генетичког тумачења настанка грчког романа; то јест извођењем романа из облика и жанрова уметничког казивања који су се јавили пре њега.]

Наиме, питање како је настао идеалистички љубавни роман решавано је у модерној науци о књижевности веома несагласно, и то, по правилу, указивањем на генетску зависност љубавног романа од једне или, чешће, од већег броја књижевних врста. Љубавни роман је тако схваћен као производ укрштања хеленистичке љубавне новеле (присутне у хеленистичкој љубавној елегiji) с етнографско-путописним романом (Е. Rohde); као непосредни изданак хеленистичке историографије која је пригрлила патетику и драматику трагедије (Е. Schwarz); као сједињење остарелог епа с том привлачном, али каприциозном историографијом, засуто даровима драмске књижевности и љубавне поезије (О. Weinreich).

Неки испитивачи мисле да могу препознати праве зачетке љубавног романа у приповестима које су патетично обрађиване у реторским школама (L. Giangrande); или у венцима новела (O. Schissel v. Fleschenberg); или у локалним љубавним легендама типа прича о Аконтију и Кидипи или Хероји и Леандру, које су радо литерарно уобличавали учени песници хеленизма (B. Lavagnini). Оправдано указивање на могуће старооријенталне узоре (J. W. Barns), посебно на узоре из оријенталне религијске књижевности (K. Kerényi), условило је и хипотезу која сразмерно позни роман везује за културну сферу, онако као што су, несумњиво, за културну књижевност биле првобитно везане најстарија грчка епика, лирика и драма. То је веома спорна хипотеза о пореклу романа из ареталашке књижевности везане за храмове (приповетке о утицају божанстава на људске судбине), односно схватање да сви сачувани љубавни романи, изузев Харитоновог, представљају религиозне текстове са скривеним, мистичким значењем (E. Merkelbach).

Пери је све те генетске теорије одбацио као промашену спекулацију засновану на Бринетијеровом еволуционистичком поимању развоја књижевности по врстама и жанровима. Амерички стручњак за антички роман и заслужни издавач не само есопских басана него и 'романа' о Есопу видео је (са Крочеом) у Бринетијеровим ставовима само механичко и сасвим неоправдано преношење еволуционизма из природних у друштвене науке. И определио се за приступ античким романескним текстовима у коме је настојао да измири Крочеово начело аутономности уметничког остварења и поставку о његовој интенционалности, дакле и са уверењем да занављање литерарних облика није друго до одговор аутора, а и већег броја писаца, на нов историјски и социјални изазов средине. Тако опредељен, Пери је закључио да и сама оцена припадности једног или више дела некој врсти или жанру мора да пође од сагледања интенција аутора.

Теоријско опредељење које је Бен Едвин Пери изнео у својој монографији о античком роману има привлачност новог и модерног – бар у области испитивања старе грчке књижевности где смена књижевних теорија и критичких метода још није жустра или вртоглава. (Иначе, за крочеанизам пре би се могло рећи да је већ доста давно ступио у коло доктрина општег мишљења.)

Не желим да кренем странпутицама теоријских разматрања. Не мислим да дајем преглед скоријих радова о античком роману. Просто, нашао сам се у недоумици. Морам рећи две наоко противречне ствари: прво, текстове које доноси ова антологија нисам назвао *јовесџима* стога што усвајам теоријске поставке Перијеве монографије; друго, применом помених поставки Пери је био доведен до тога да из скупине текстова које назива античким романима искључи готово све оне које наша антологија доноси у прва три одељка.

Ево како је до тога дошло.

Да би неки текст из античке наративне књижевности уврстио у категорију романа Пери је од њега, сем прозног облика и нешто већег обима, захтевао следеће: у тексту садржани извештај о доживљајима неке или неких личности мора бити састављен само *себе ради*, као| приповест, а не и с циљем да читаоца обавести о историји, да га уведе у науку, да га упути у неку филозофску теорију или, пак, да га определи за одређене религијске, социјалне или политичке ставове. Заправо, ово је претежно негативно дата дефиниција античког романа. А и покушај да се о текстовима из античке наративне књижевности не говори као о романима просто стога што у њиховом сижеу или у грађи коју користе има романескних црта. Остаје ипак отворено питање да ли нас Перијево начело – да мерило за одређивање књижевног облика, жанра или врсте може бити само пишчев главни уметнички или интелектуални циљ, а осмотрен спрам књижевних конвенција – стварно изводи на поуздан пут? У апстракцији теоријског исказа Перијево мерило делује убедљиво. Приликом сваког покушаја примене оно показује мањкавости. Оне су у колебљивој напоредности интелектуалистичког и артистичког схватања *циља* дела; а онда још и у ширини и неодређености Перијеве категорије *књижевних конвенција*. Међутим, то није омело Перија у типолошком раздвајању дела из античке наративне књижевности која су старији стручњаци сврставали у ред античких романа. Али Перијев подухват теоријски модерно заснованог категорисања уродио је само привидно коренимом прерасподелом. Имамо ли на уму старије поделе, Перијев закључак се може и овако читати: ако мислимо на »озбиљни« појавни вид жанра, назив *роман* треба чувати једино за дела која су старији стручњаци сврставали у скупину љубавно-авантуристичких романа. Дакле, за романе чији су аутори Харитон, Ахилеј Татије, Лонго, Хелиодор, а у насловима су им имена љубавних парова – Хајреје и Калироје, Леукипе и Клејтофонта, Дафнида и Хлоје, Теагена и Хариклеје.

Ипак Бен Едвин Пери није ограничио назив *роман* само на скупину љубавно-авантуристичког романа. Истина, он је право на тај назив оспорио делима која су старије категоризације – на пример оне Ервина Родеа| или Рудолфа Хелма – обележавале називима митолошки роман, путописни роман или утопистички роман. Али Пери је уврстио у *шаљиви* или *комични* или *неидеални* вид античког романа она дела која су старији стручњаци стављали у скупину пародистичко-сатиричних романа. Отуда Пери назива романом још и ова дела: Петронијев *Сайирикон*, па *Исџиниџе њријовесџи* Лукијана из Самосате и Апулејеве *Меџаморфозе*, познатије под насловом *Злаџни маџарац*.

Пери, дакле, у примени свог интенционалистичког мерила није подлегао искушењу да се поведе за сижеом или грађом дела. Управо побројана дела нису ни претежно ни обавезно заснована на теми љубави, што јесте случај у њиховом озбиљном и »идеалном« видском корелату, у љубавно-авантуристичким романима.

(У Петронијевом *Сатирикону* нестална љубавна веза двојице момака из полусвета као да је помагала успостављању јединства нарације разбијене у безбројне епизоде. Рекло би се да се Петроније ту пародистички ослањао на мотиве и технику љубавних романа. Али то је утисак који стичемо из непотпуно сачуваног текста. А управо жанровски статус Петронијевог дела предмет је давнашњих, а неокончаних критичарских спорова.)

Бен Едвин Пери нашао се ипак, у неприлици кад се одлучио да дела која је сходно своме интенционалистичком критерију уврстио у *антички роман* подели у две групе које су само површно гледане комплементарне. Стварно, Перијев озбиљни (или идеални) и шаљиви (или неидеални) антички роман две су групе међусобно диспаратне по пореклу и карактеристикама. Морао се на то осврнути и сам Пери. Наиме, очигледно је да групу Перијевог озбиљног романа чине дела претежно стереотипизована, писана по жељама широке публике и са доста сниженим уметничким претензијама. Дела, пак, која чине групу комичног (или неидеалног) античког романа сасвим су другог порекла и показују у свему супротне особине. Настала су у рафинованој| интелектуалној и културној средини, а творевине су писаца изразите индивидуалности и јаке артистичке свести. Дабогме, ако прихватимо Перијев приступ, који није генетски, ово као да ни најмање не смета. Ипак покреће питања и недоумице на начин користан за сагледање укупног стања у области античке наративне књижевности.

Перијево интенционалистичко мерило настоји да потпуно раздвоји дела имагинативне књижевности од друних, граничних или сасвим удаљених, производа. Оно отвара усек и зев између разних типова списа у античкој књижевности, којој је било страно такво начело подвајање литерарног, паралитерарног и нелитерарног.

Истиниште приповести Лукијана из Самосате јесу настале као пародија на списе који су, по нашем осећању, различни у тој мери да једне смемо назвати уметничким, а друге не. Али извесно је и то да такве дистинкције нису биле важне за Лукијана и његове читаоце; и да међу списима које је он пародисао има много таквих које вероватно не треба звати романима, али стога не морају бити искључени из уметничке приповедне књижевности.

И одвише је смео подухват подвајати списе из античке наративне књижевности на чисто уметничке и оне који то нису – а према интенцијама њихових аутора. Оне могу бити и те како спорне. Пери је дефинисао »прави« роман као дело које приповеда доживљаје неке или неких личности, а написано је само »себе ради – као приповест«. Отуда је он из категорије романа искључио свако дело у коме препознаје неку неуметничку намену или тежњу.

Поступак елиминисања спроведен према горњим ставовима везује нашу пажњу – својим исходом. Наиме, Пери је, као што смо рекли, из категорије романа одстранио највећим делом списе унете у ову антологију античких *повести*. Занимљив је и редослед којим је он при томе ишао.

Код Перија је из категорије романа искључен најпре Псеудо-Калистенов *Живот Александра Македонског*; затим списи *О разорењу Троје* и *Дневник о тројанском рату*, приписани Дарету Фрижанину и Диктису Крићанину; с поменутих списима одстрањена су из категорије античког романа и *Писма Хијона из Хераклеје*, дело анонимног аутора настало негде између II века старе и I века нове ере, које у првом лицу приповеда атентат извршен на тиранина Клејтарха (године 325. старе ере), а издавачи га, све до најскоријег, називају »епистоларним романом«.

У питању су дела која – по Перијевом суду – пружају обавештења о историји; и то не без пропагандистичке пристрасности. Има у таквом суду тачности. Ипак су природа, домет, чак и доследност »тенденције« у текстовима о Троји и Александру такви да је опрез на месту. Два поменута списа о тројанском рату – у нашу антологију унет је Диктисов – по свој прилици су састављени као вежбе у приказивању истог догађаја са два супротна становишта: прогрчког и протројанског. Псеудо-Калистенов животопис Александра Македонског недоследан је чак и контрадикторан у приказу освајачког лика, а то долази отуда што је у тај 'роман' ушла грађа из старије историографије где су се сукобљавале две тенденције: једна похвална, друга оштро критичка. А каква су стварна историјска обавештења која пружају поменути списи? И сам Пери, готово нехотично, указује на њихову спорну вредност. Мора да му је на уму била превласт легендарних и фантастичних црта у списима о Троји и Александру кад је – уз суд да их треба искључити из категорије романа – додао: као и све остало »на шта се лажљива Грчка дрско одважила у историографији« – *quidquid Graecia mendax audet in historia*. (Ово је формулација преузета из римског сатиричара Јувенала, огорченог непријатеља Грка и грчке књиге.)

Затим Пери наводи као дела која искључује из категорије романа још два биографски уобличена списа унета у ову антологију: *Живот Есојов* и Филостратов *Живот Аполонија из Тијане*. Разлози са којих Пери тим списима оспорава назив романа није једнако примерен у оба случаја. Перијеве примедбе како су у споменутих списима, као и у апокрифним Делима хришћанских мученика Павла и Текле, »театрално експлоатисана« чуда и необична збивања ради пропагисања некаквог фанатичног и антихуманистичког верског убеђења пристају делимично уз биографију Аполонија из Тијане, а нимало уз Есопову. *Живот Есојов* има и пропагандистичку нит. Међутим, она никако није религиозно-мистичка и антихуманистичка. Напротив.

После псеудоисторијских животописа и сродних списа с пропагандистичком тенденцијом, Пери наводи, као дела која не припадају категорији романа, још и многе извештаје и приповедања о путовањима у далеке и необичне крајеве. Овим списима заједнички су путописни облик и делимично фантастична садржина, често допуњена утопистичким сликама далеких заједница и народа. Пери је у њима видео само популарно-научне списе с пропагандистичком нотом. Наша антологија доноси их у трећем

одељку. Треба одмах напоменути да их познајемо само посредно и оскудно, из сведочанстава, извештаја и кратких препричавања које налазимо у делима познијих аутора, нарочито историчара.

Недовољно познавање тих дела није омело Перија у сасвим одсечним судовима. На пример о Ктесији, лекару и историчару из раног IV века старе ере, и о Антонију Диогену, аутору фантастичног путописа из I или II века наше ере. За ове писце Пери просто казује да су они, чини се, састављали списе руковођени једино степеном занимљивости који ће њихов популарно-научни текст имати, те да су »лагали« да би забавили читаоце. И за Еухемера, писца *Свешћеној записи*, Пери казује да је користио занимање што га је у широким кру|говима читалаца будила парадоксологија – записи о чудним и фантастичним појавама – како би пропагисао своје религијске и социјално-политичке идеје.

Морали смо се нешто подробније осврнути на Перијев покушај да да нову дефиницију античког романа. Његов модеран приступ није тек случајно из те категорије искључио, и то готово редом, списе које ова антологија назива античким повестима. Ипак, није ми била намера да оправдам Перијевим аргументима избор назива *повести* за те текстове. Пре и више сам желео да покажем колико је тешко развићање античке наративне књижевности с модерних теоријских становишта.

Сам Пери морао је признати чак и у разматрању дела из последње поменуте скупине, дакле »популарно-научних«, да она садрже много романескнога, надасве у виду приповедања о чудима и чудесноме. А има нечег готово грчевитог у Перијевом настојању да доследно гледа на намеру писца и намену дела »осмотрену спрам позађа књижевних конвенција«. За споменути тип дела Пери је мислио да мора рећи и ово: све што је у њима романескно ипак је читаоцу понуђено под изговором – а овај одређује интенцију ма колико био слаб и провидан – да дело доноси обавештења о нечем што је, претпоставља се, чињеница из стварног света, и да су та обавештења дата по властитом искуству – премда таквом које се не може проверити или побити – или опет према туђим извештајима – заснованим на стварним или чак и само фиктивним сазнањима

Преносим Перијеве речи готово дословно. И остајем под утиском да се и он сам није потпуно поуздавао у своје интенционалистичко мерило. (Зар је велика разлика између фикције засведочавања којом се служе многи романи и фиктивних или бар непроверљивих сведочанстава у популарно-научној »белетристици«?) Пери је настојао да превлада проблем гомилајући различито формулисана образложења. Уз списе о којима говоримо, а он их је искључио из категорије романа, Пери је| напоменуо још и ово: да су они окренути према спољашњем свету појава, географских или социјално-политичких, физичких или биолошких, више и пре него унутра, према самим ликовима, њиховом емоционалном животу и драматичним искуствима. Ако се пак гледа на поље књижевних конвенција и облика – додао је Пери

– та и таква дела јављала су се под стегом научних и филозофских списа, а не – како је то по Перију био случај са романом – под стегом уметничког или имагинативног стваралаштва.

Није тешко уочити само условну и веома релативну вредност оваквих дистинкција. И није потребно позивати се на Аристотела, који је препознавао у Платоновим дијалозима поезију одсутну из многих дела у стиху. Ко год је прочитао макар и један антички љубавно-авантуристички роман зна да у њему има сразмерно мало интроспекције и психологије, а много извештаја о спољашњим збивањима, путовањима, чудесним обртима судбине. А поменули смо већ да су и неки од најистакнутијих аутора љубавно-авантуристичког романа узимали став историографа.

★

Ако Перијево интенционалистичко мерило – како се нама чини – није довољно прецизно оруђе за рез којим би се раздвојио »прави« роман од других а сродних дела античке приповедне књижевности, онда нам не остаје друго до да узмемо у обзир и стара мерила. Недовољна и сама да послуже као подлога за конституисање некакве лествице жанровских категорија, та мерила успешно уводе у разне аспекте античке наративне прозе већег обима.

Овде где као *њовесѝи* узимамо животописе Есопа, Александра и Апологија из Тијане, питање односа између историографије и правог, љубавно-авантуристичког, романа треба и ближе осмотри. Ово тим пре што његов развој у две већ поменуте фазе, пресофистичкој и софистичкој, не може да се види као неко поступно, али упорно напуштање псеудоисторијских оквира.

Узмимо, да бисмо речено поткрепили, најзначајнијег и најкаснијег представника другог, софистичког степена у развоју љубавно-авантуристичког романа. То је *Еѝиоѝска њовесѝ* (како друкчије превести оригинални наслов *Aithiopika?*), која приповеда о љубави и доживљајима Теагена и Хариклеје. Аутор дела је Хелиодор из Емесе. Настало је вероватно у другој четвртини III века, али није искључено ни датовање у IV век. Радња романа стављена је у време персијске владавине над Египтом (V–IV век старе ере). Ово преношење радње у оријенталну прошлост и крајеве сећа нас на предсофистички роман хеленистичког доба, али владари које Хелиодор спомиње не носе историјска имена. Поред доживљаја главних јунака исцрпно се приповедају судбине других парова (Хидаспес–Персина, Ороондат–Арсае) и ликова (Каласирис и његови синови). У складу с путописном компонентом грчког љубавно-авантуристичког романа стално се мењају географска и социјална средина (Египат, Етиопија, Грчка, Мала Азија; грчко грађанство, египатски разбојници, дворски живот и свештенство). Знатан удео у концепцији романа имају елементи позноантичке

религиозности прожете представама оријенталног порекла (свеопште бо-жанство сунца: Аполон-Хелије). Стилистичка вештина софистичке рето-рике огледа се овде у реченицама уклопљеним у велике периоде, допуњене низовима партиципских конструкција, у многим реминисценцијама на по-етску дикцију, у монолозима, екфрасама итд.

Хелиодоров роман издваја се од осталих ове врсте виртуозном тех-ником приповедања и компоновања мањих и већих целина дела. Писац је непосредно надахнут примером *Одисеје*. Ово показује већ и сам ритам у коме се смењују ретроспективно и праволинијско излагање разних токова радње: у првом делу романа приповедање| Каласириса (II 24 – V 34) од-говара Одисејевим причама код Алкиноја, а крај V књиге композиционо одговара XII певању *Одисеје*; у другом делу романа причање је хронолош-ки-праволинијско као и у завршном делу *Одисеје*.

Дакле, Хелиодоров роман, тај позно досегнути врхунац у развоју ан-тичког љубавно-авантуристичког романа, не издваја се од раних оства-рења у том жанру напуштањем псеудоисторијског оквира – него стили-зацијом и композицијом. И рана теорија нововековног европског романа додељује Хелиодору управо стога место нормативног узора, који је он, током XVII века, стекао у пракси барокне књижевности. У првом заокру-женом теоријском спису о развоју романа (P.-D. Huet, *Traité de l'origine des romans*, 1670) Хелиодор је проглашен за извор свеколике добре романескне прозе – *de toute bonne fiction en prose* – и стављен у исти ред са Хомером, који је схваћен као извор свеколике добре поезије. Уз начело традиционал-не поетике да се књижевна врста дефинише категоријама из двојне схеме *materia-forma*, односно *res-verba*, овај »класични узор«, нађен у позногр-чком роману, условио је у барокној књижевној теорији поистовећивање радње романа с љубавном интригом и далекосежно изједначавање технике романа с наративном и композиционом техником херојског епа – због за-висности Хелиодорове композиционе технике од *Одисеје*.

Да су композиционе одлике овог типа биле својствене љубавно-аван-туристичком роману антике већ од његових почетака, имали бисмо на рас-полагању поуздано морфолошко мерило за разликовање између *романа* и *јовесџи*. Наиме, текстови које називамо повестима приповедају по пра-вилу само праволинијски и метод којим настају обимнији списи те врсте заправо је акумулисање епизода.

Премда старији љубавно-авантуристички роман не показује подједна-ко сложене композиционе одлике као дело| позног мајстора у овом жанру Хелиодора, он се ипак у целини гледано одваја не само тематско-мотивски него и морфолошки од других видова античке наративне књижевности.

Љубавно-авантуристички романи припадају уметничком списа-тељству потпуније него сачуване романескне приповести које се називају 'романима' о Есопу и Александру, односно у овој антологији повестима. С једне стране, развили су постепено сложену технику компоновања и на-рације (уоквирена прича: епизодно, ретроспективно и дисконтинуирано

приповедање; двоструки низови заплета, главни и споредни; приповедање у првом лицу; беседе за и против; декламаторски одсеци; екфрасе). На другој страни, у тематском и мотивском погледу, љубавно-авантуристички романи показују већу хомогеност него остали облици античке романескне књижевности (раздвајање, страдање и поновно здруживање двоје заљубљених; излагање деце, анагнориса, *deus ex machina*; путовања, бура и бродолом, гусари и разбојници, сплетке љубоморних супарника, привидна смрт, спасавање из гробнице и друго). У обе ове области литерарног израза осетни су утицаји старих и развијенијих књижевних врста – почев од историографско-етнографске и реторске прозе хеленизма, преко хеленистичке љубавне елегике и нове комедије, до трагедије, нарочито Еурипидове, и све тамо до херојског епа.

У ствари, као велики облик наративне књижевности антички роман и одговара епу. На књижевном тржишту прозни роман заузео је место тих наративних дела у стиху, која су, у старијим раздобљима хеленске књижевности, усмено преношена веома широком кругу слушалаца. Културно-историјска је чињеница да популарни књижевни жанр љубавно-авантуристичког романа настаје и цвета управо у столећима кад античка књижевност на грчком језику не даје епске спевове наративне садржине намењене широком кругу читалаца.]

Но, вратимо се питању »историчности«. Ту поново морамо рећи да старији љубавно-авантуристички романи показују исту склоност ка (псеудо)историјским ликовима као и већина античких *њовесћи*.

Харитон из Афродисије писац је најстаријег у потпуности сачуваног љубавног романа *Хајреја и Калироја* (I век старе ере или I–II век нове ере). Дело је потпуно развијен представник старијег, пресофистичког типа романескне прозе. Тема – раздвајање, страдања, поновно здруживање младих супружника – и стереотипни мотиви готово су исти као и у романима доцнијег, софистичког раздобља. Само, Харитон излаже једноставније, праволинијски. За историографију Харитонов роман се везује језичким елементима – обртима из Херодота, Тукидида и, нарочито, Ксенофонта – и увођењем ликова, из сицилске експедиције, историјског збивања после кога су исприповедани догађаји временски стављени.

Љубавним романима овог старијег типа припадао је, можда, и изгубљени грчки оригинал анонимне *Повесћи о Ајолонију, краљу из Тира* (II/III век – због неких подударња са Ксенофонтовим *Ефешким њовесћима*). Дело нам је – рекли смо – сачувано само у позној латинској верзији, вероватно из V–VI века, па се обично наводи као *Historia Apollonii regis Tyri*. (Једино Пери претпоставља да је дело и састављено на латинском.) У позној антици и средњем веку претрпело је разне измене и допуне. Јављало се као популарна »књига за народ« сродна романескним повестима о Есопу, Александру и Троји. Псеудоисторијски амбијент и грчка владарска имена не допуштају нам никакве стварне историјске асоцијације.

Свет псеудоисторије био је, као што смо на почетку назначили, амбијент љубавно-историјског романа и у самим његовим почецима. Чуда Оријента као да су при том имала нарочиту привлачну моћ. Сасвим као и у романсираној историографији, фантастичном путопису и етнографској утопији. |

Најстарији познати љубавно-авантуристички роман је такозвани *Роман о Нину* (око 100. старе ере). Фрагменти сачувани на папирусима из I века нове ере говоре о љубави и браку младог Нина и Семирамиде (њено име се, истина, не помиње у сачуваним одломцима) и о војним подухвати-ма који младог асирског владара одвајају од његове драге. Дело наставља развојну линију наговештену у грчкој историографији прве половине IV века старе ере. (Са Нином је почињала *Персијска историја* Ктесије из Книда, лекара на персијском двору. Овај писац – помињали смо га већ – био је несумњиво склон произвољном, романсираном приказивању оријенталног дворског амбијента, а његово дело садржало је и љубавну причу о Заринају и Стриангаји.) Очигледно је да је роман о Нину, чији нам прави наслов није познат, надахнут и примером Ксенофонтине *Кируидеје*. Отуда га неки стручњаци и називају »Нинупедијом«.

Према основним одликама ту спада и такозвани *Роман о Сесонхосису*, легендарном египатском владару који се спомиње и у роману о Александру. 'Роман' о Сесонхосису познат нам је само из фрагмената са папируса из III–IV века нове ере. У њима је реч о владару који жели да ожени сина против његове воље. Језичке особености пружају оскудне ослонце за одређивање времена настанка текста, али је могуће да потиче из I века нове ере. У прилог таквом датовању говори и то што се овај роман такође везује за историографско предање, посебно за ранохеленистичку историографију склону приказивању ликова оријенталних влада и етнографској утопији (псеудо-историјски спис *О Еџипћанима*. Хекатаја из Абдере, око 350–290. старе ере).

У 'роману' о Сесонхосису, као и у оном о Нину и у Ксенофоновом *Васџипијању Кира*, реч је о младости владара. Ово аутору, упркос конвенционалном историографском ставу, обезбеђује потребну слободу при обради теме. |

*

Античка наративна књижевност није строго дељива на списе научно-историјског и романескно-имагинативног опредељења. У озбиљној историографији у псеудоисторији љубавно-авантуристичких романа и њима сродних повести – о Есопу, Александру, Аполонију из Тијане или »краљу из Тира«, па и о војни на Троју – подједнако су знали да нађу своје место: авантура као освајачки подухват и необичан доживљај; странствовање као поход и пут у далеке крајеве, извештаји о чудним егзотичним народима и њиховим изузетно окрутним или праведним заједницама. Уза све то, у

приповедање разних намена улазили су – озбиљно и у шаљивој пародистичкој игри – и мотиви познати најстаријем миту и епу: пут на крај света и преко њега, у пределе где бораве мртви, у Тартару или на Острвима блажених, па чак (уз привидну антиципацију научне фантастике) на Месец.

Наиме, античка приповедна проза романескних обележја обухватала је и списе који су у новије време обележавани термином путописни и утопистички роман, али с доста неједнаким правом. Већина тих списа позната нам је само делимично, на основу фрагмената текста, или посредно, из познијих извода. Отуда за многе од њих и не знамо поуздано колики им је био обим. Ми их називамо повестима.

У таквим списима осећа се присуство предања из анонимне приповедне књижевности. Међутим, путописни, и утопистички 'роман' хеленизма непосредније је и битније одређен етнографским занимањем хеленистичке историографије, спекулацијама политичке филозофије и наглашеним осећањем хеленистичког човека, становника великих градова и поданика монархичких, административно управљаних држава, да припада једном етички више или мање изопаченом раздобљу. Стога је разумљиво што се као претходници хеленистичког утопистичког романа помињу Платонова митски уобличена повест о Атлантиди (дата у *Критији* и *Тимају*) и екскурз о чудесној земљи Меровиди садржан у *Филијикама* историчара Теопомпа (IV век старе ере), ученика ретора и писца политичких трактата Исократа.

Међу путописно-утопистичке романескне текстове убраја се махом и изгубљени спис *О Хиперборејцима*, који је саставио филозофски оријентисани писац Хекатај из Абдере (око 350–290. старе ере). Исти аутор написао је историјско дело о Египту, у коме је, као идеално, приказао староегипатско државно уређење и давао рационалистичка тумачења египатске религиозности. Просветитељске тежње изражене су у пуној мери у *Свешћеном запису* Еухемера из Месане (око 340–260. старе ере). И овај спис познајемо само посредно. Имао је облик путописа, садржао је утопистички приказ друштвеног уређења измишљеног острва Панхаје и пружао је рационалистичко тумачење грчке митологије, односно теогоније (Крон, Зевс и друга божанства стари су владари којима се, после смрти, указују божанске почести).

Више него споменути списи, у којима се социјална утопија и просветитељска тенденција, чини се, еамо заограла путописним плаштом, право на назив роман могла би полагати сродна дела у којима је тежиште на фантастично-авантуристичкој тематици. Ово је случај у Јамбуловом утопистичком спису непознатог наслова и обима, састављеном можда већ у II веку старе ере. Из извода код историчара Диодора (II, 50 и д.), заинтересованог за елементе социјалне утопије, не види се да ли је дело, које је описивало лутања дуга десет година, приповедало и о љубавним авантурама.

У изводима и одломцима сачуваним из дела Антонија Диогена *Чуда с оне стране Туле* (у 24 књиге, колико је певања имала *Одисеја*, можда I век нове ере) фантастика путописних извештаја – пут у Хад и на Месец

– здружена је, али само у споредним токовима излагања, с еротском компонентом. У делу Антонија Дијогена огледају се утицаји хеленистичке утопистичко-етнографске литературе разапете између научних тежњи и произвољних, романескних маштања. Дело је блиско љубавно-авантуристичком роману низом мотива (усвајање напуштеног детета, лутања јунака, многа пророчанства, привидна смрт заљубљених, бекство из гробнице, успутни љубавни заплети, отмице, разне опасности, коначно здруживање растављених – овде брата и сестре), као и сложеном техником приповедања (епизодна нарација, новелистички умеци и слично).

Сва речена дела стоје у античкој основици европске утопистичке литературе. Она су део историје *утопије*, која је стварно започела с Платоновом *Државом*, дакле много векова пре установљавања самог појма и термина. И док овде гледамо на античке списе с утопистичким описима, није наодмет узети на ум и нововековни развој назива и појма *утопија*. Озбиљно употребљен године 1516, у наслову познатог списка Томаса Мора – грчко *u-topia* (не-земља или нигде-земља), реч недокументована у античком гречитету – добио је убрзо и синониме са сасвим новим преливима у значењу: *ide-topia* или *nusquam*, тј. нигде-земља, она која се не може нигде и никад наћи или остварити (Guillaume Budé). Енглези су, опет, са разлога своје фонетизације речи *utopia* и уз тада уобичајену произвољност у етимологисању, убрзо створили и реч *eutopia*, »земља у којој се лепо живи«.

У овим нововековним играма са грчким и латинским називима за утопију као географски појам и слику идеалне заједнице уочљиве су црте које су својствене већ античким утопистичким повестима. И мисао хеленистичких аутора поигравала се неодређено сликом једне прижељкиване земље или друштвене заједнице измештајући је, у складу са старим митским представама, на далеке крајеве света, или још и преко њих. А у гледању на такву земљу преплитале су се представе о некаквој Земљи Непостојки с митским причама и обавештењима о далеким крајевима. Као што је Морова *utopia* убрзо постала и назив за свакојакe измишљене земље, па Раблеов Пантагруел путује у »утопије«, а народна књига о Шилђанима локализује ове особењакe у »Миснопотамији«, земљи која лежи »онкрај Утопије«, тако и антички списи с утопистичким темама здружују путописну фантастику и проблематичне јунаке.

Овде где нас, осим осталог, заокупља и питање отоме колико је оправдано називати све речене списе романима, треба додати и ово питање о жанровским карактеристикама списка названих утопијама није ни у најскорије време још систематски расправљено. Испитивачи који се таквим списима баве махом им не приступају с литерарне стране, него гледају на типолошке одлике описаних утопистичких заједница.

И та чињеница указује на такав статус утопистичких списка који оправдава њихово искључивање из категорије правог романа (Пери). Али јака имагинативност и поетичност не само оквирних прича него и појединости

у античким утопистичким списима не дозвољавају опет ни њихово потпуно увршћивање у научно-пропагандистичку литературу.

Антички утопистички списи имају своје митске и епске, то јест хомерске коренове. Антици није била страна ни тема о »племенитом дивљаку«. А додирне тачке већ побројаних утопистичких списа с фантастичним путописима и љубавно-авантуристичким романом оправдавају њихово увршћивање међу њовесџи.

★

Дати преглед списа из античке наративне књижевности писане прозом и осврт на теоријска разматрања о њиховом пореклу и природи дозвољавају нам да оставимо по страни, као прави роман, категорију »идеалног« љубавно-авантуристичког романа. Оправданост примене модерног термина *роман* на ту категорију по правилу се не оспорава. Остаје нам да сада и поближе осмотримо списе који су представљени у овој антологији као античке повести.

Већ смо упозорили на разлику између текстова представљених у прва два и у друга два одељка антологије. Сем *Живойойиса Айолонија из Тијане*, који је дело познатог аутора, све остале повести стављене у први и други одељак анонимни су списи и сви су ушли и у средњовековну европску литературу – дабогме, у различно измењеним верзијама, а као популарно штиво и »књига за народ«. Штавише, ти текстови су се већ у античко доба јављали у више верзија. А њихови су јунаци ушли као популарни ликови у приповедно предање не само Европе, источне и западне, него и арапског света и предњег Оријента.

Међу тим јунацима из анонимних античких повести Александар Македонски нема премца. Заправо, у целој светској књижевности тешко да би му се могао наћи такмац. Испитивачи су ту све најсавесније избројали и премерили, па кажу: причања о Александровом животу јављају се у тридесет и пет језика на подручју од Исланда до Сахаре и Етиопије и од Шпаније све до Кине и острва Сунда. При том Александров лик има своје место подједнако у усменој и у писаној књижевности, а дела у којима се о њему прича сасвим су различног типа: припадају историографији, епској поезији, романескним повестима и легенди, лирско-елегијској и драмској књижевности; а нису се одрекле Александровог лика ни књиге пророчанства и откривења или скромне набожне књижице за »окрепу хришћанске душе«.

Александар Велики имао је и посебну препоруку за улазак у средњовековну хришћанску књижевност. Споменут је и у библијским текстовима: истина, само у апокрифној *Књизи Макавејаца*. А и сновиђење пророка Данила о четири царства земаљска довођено је у везу с Александром. (Сем тога је западна рецепција античких списа о Александру пала у време крсташких војни, кад је занимање хришћанског света за Исток било нарочито живо.)

За повести каква је она о Александру типично је да се око лика главног јунака окупља приповедна грађа најразличитијег порекла. Поред сећања, махом мутних, о историјским догађајима нижу се приповедни елементи преузети из разнородних предања.

Узмимо епизоду о Нектанебовој смрти. Александар, не знајући да му је египатски астролог, а некада и владар, прави отац, изводи Нектанеба ноћу на неки брег. Изговор му је да жели да буде научен астролошким знањима. И док Нектанеб упира очи у звезде Александар га доведе до понора и дозволи да он падне и смртно се израњава.

Заправо, епизода је заснована на анегдоти о занесеном астроному и математичару, или уопште филозофу, који страда јер је закупљен »небеским« појавама. Причало се то о старом филозофу-природњаку Талету, једном из скупине такозваних седам грчких мудраца. И није случајно да предање о киничару Диогену казује како је он приповедао исту анегдоту, само је на место Талета ставио просто неког »математичара«. Најзад, иста је анегдота ушла и у есопске басне па је налазимо и у потоњем европском басненом предању, на пример код Лафонтена и Ануја.

О *Живоју Александровом* и нашој *Александриди* писано је доста и код нас. Цео огроман комплекс причања о Александру већ се одавно изучава. Стога мислим да је боље ако пажњу усредсредимо на једну повест о којој се више зна тек одскора. То је *Живој Есојов* или *Књија о Есоју*. Овај спис и његове верзије погодни су за посматрање процеса у којима настају и преображавају се анонимне античке повести, популарне и у средњем веку, као романи или књиге за народ. |

*

У антички Есопов животопис унете су многе засебне приповедне целине. Дате су све као Есопова казивања. Најчешће су то басне. Али уз басне јављају се и многе приче друкчије врсте – анегдотске, шаљиве, еротске. Узело би нам одвише простора ако бисмо посматрали од случаја до случаја како су такве басне и приче уклопљене у целину биографског текста. Ипак треба узети на ум да је Есопов животопис заправо један, и то рекло би се рани и првашњи вид окупљања »есопских причаца« у збирку.

Ми смо данас навикли да збирке басана пред нас излазе у облику зборника. Дакле без оквирне биографске приче, а махом и без помена Есопа као приповедача. У таквим зборницима басне су представљане европским читаоцима већ више од два хиљадугодишта. Распоред басана одређен је у њима тематиком. (Има скупина где је реч о лисици, других где је јунак нека друга животиња.) Такви зборници су настали у антици као збирке материјала, и то првенствено за потребе беседника. Њима су басне служиле као илустративни примери. А како је требало да ти примери осветле разне предмете и

ставове, по зборницима басана почела су се јављати и заглавља, ради лакшег изналажења причице примерене случају. Апстрактно формулисана, она су казивала поруку и поуку басне. Та заглавља стављана су најпре испред сваке басне и развила су се у наравоученија. Доцније су додавана иза текста. Дакако, у зборницима разних приређивача иста басна знала је добити различна тумачења. Јер поука и порука причице веома је различито схватана у антици, у европском средњем веку, у ренесанси, у доба просвећености.

Рекли смо да је Есопов животопис један и то старији вид окупљања басана у збирку. Смештене у биографски оквир басне које су дате у директном говору, као засебне целине, ту и немају непосредно формулисаног наравоученија. Порука басне треба да се ишчита из контекста. Овај је настајао поступно и подврђаван је разним редакцијама. Не изненађује стога што басне унете у Есопов животопис илуструју гдекад и доста неодређено став или суд баснописца.

»Есопске« басне долазе из анонимног усменог стваралаштва, где се исти мотиви, па и исте теме, јављају често у причама сасвим различитог карактера. К томе неке Есопу приписане приче потичу из области тако диспаратних као што су етиолошки мит и народска пошалица.

Есопов животопис у многоме је, дакле, скуп приповедака и приповедних мотива или тема различитог порекла и неједнаке старине. У обе врсте исказа које граде текст животописа – то јест у приповедању о Есопу (биографски оквир) и у приповеткама стављеним у Есопова уста (збирка у ужем смислу) – има много тога што је столећима приповедано, усмено и у књигама, као лукавство, досетка или мудра изрека, као анегдота или басна, а није приписивано само баснописцу Есопу него и другим ликовима популарним у сећању и причању старих Грка. Сусрети, преслојавања, преузимања, то су појаве једнако честе и тамо где је у питању приповедна мотивика и тематика уопште и тамо где анегдотски елементи служе биографском приказу Есоповог лика. На пример: скаредност неких прича што их Есоп сам приповеда и неких епизода које сликају његов лик и живот подједнако се може свести на мотивику античке еротске новеле.

Да то покажемо, узмимо причице које Есоп казује утамничен у Делфи-ма. Да би посетиоцу-пријатељу илустровао непромишљеност и неразборитост које су га предале у руке Делфљанима, баснописац, уочи погубљења, приповеда две приче: прву, о неутешној удовици коју зачас утеши орачудовац, али му тако забављеном украду волове – што је, каже он, тек прави разлог да тужи; и другу, баш масну, о лудој девојци коју раздељичи човек затечен у сношају с мулом, и то »уливајући« јој, на њену усрдну молбу, »памет« – чиме она жури да се похвали мајци. Прва прича иде, у типу и по теми, уз познату причу о удовици из Ефеса. Млада удовица затворила се у гробницу и одбија да напусти мртвог мужа; војник који надомак гробнице стражари крај разбојника разапетог на крст прикраде се, придружи лепој женици и брзо је неутешну утеши; жена предаје мужевљев леш војнику да

га стави на крст с кога су му украли тело кажњеника.) Друга прича има тачну типску и тематску паралелу у причи о испоснику који »утерује ђавола у пакао« уз свесрдну сарадњу неискусне девојчице занете хришћанском религијом и жељне да научи како треба служити богу. (Ова прича јавља се мајсторски исприповедана и у *Декамерону* – дан III, прича 10.)

Исте природе као и две управо поменуте приче је и епизода из основног биографског излагања о Есопу, где се казује како је накарадни роб побудио појуду господарице својим »размерама«, а она му је, онако успаљена, обећала и награду – под условом да јој жељу испуни десет пута. Још жесток и у десетом окршају, Есоп омане скренувши с правца па му жена одрекне награду; баснописац, домишљато метафоричан, изнесе спор пред господара – као кладили су се Есоп и жена да он с десет хитаца штапом обори десет шљива, а последња је била трула – па господар, филозоф Ксанто, пресуди да је Есоп добио опкладу. Епизода је прототип и паралела еротске новеле популарне и потом у европској приповедној традицији.

Да би се боље уочила природа процеса који су деловали приликом наоко само кумулативног конституисања целине какву чини Есопов животопис, треба узети у обзир још неке појединости. Еротска прича о којој је реч уведена је у казивање о Есоповим доживљајима уз помоћ два мотива. За један од њих могло би се рећи да од раскалашности вуче у скаредност: жена се, рекли смо, помама кад случајно угледа коликим је размерама обдарен ружни роб. За други мотив, а тај је кључан код уклапања епизоде у биографску наратију, може се рећи да је пресан: прилику да га види наог пружио је господарици, истина ненамерно, сам Есоп, и то тако што се разголитио и почео да сам себе задовољава. Упитан шта чини, Есоп казује непостиђено: »Господарице, чиним себи добро, а добро је то и за мој стомак.« Смисао додатне примедбе, о стомаку, не може се докучити из текста Есоповог животописа. Реч је стварно о преузимању мотива и контаминацији ликова подједнако популарних у грчким приповедном предању.

Есопу је додата црта која потиче из анегдотског наслеђа о филозофу Диогену из Синопе. Наиме, причало се да је киничар из IV века старе ере имао обичај да сам себе задовољава, и то јавно, насред градског трга. Уз то би говорио: »Е кад би се барем и глад могла утолити трљањем стомака.«

У анегдоти о Диогену основни мотив самозадовољавања и додатни помен стомака – неочекиван и без образложења уведен у епизоду Есоповог животописа. – јављају се теоријски тачно засновани и логички потпуно усаглашени. Диогенов живот и држање били су грубо провокативни. Филозоф чија је основна максима била *живети у складу са њириодом* ругао се држању и навикама својих суграђана и доказивао је да они поступају сходно неразумним и неприродним конвенцијама. Језгро изазовних поступака што их је анегдотско-биографско предање приписивало Диогену чини заправо ругање свему што представљају градски обичаји и закони.

Провокативан исказ и поступак изазови су упућени одређеној средини и једино у њој имају смисла. Отуда су анегдоте о Диогоновом животу и смештене највише у Атину или Коринт, градове-државе с особеним цивилизацијским конвенцијама.

Анегдоте и приче о Диогену могу се разврстати у два тематска круга. Једне илуструју кинички идеал беспотребности, програмско Диогоново одрицање од свих добара градске цивилизације уколико не одговарају најосновнијим потребама човекове природе. Таква је и позната анегдота о Диогену и Александру Македонском. (Освајач и владар света спреман је да испуни филозофу и најкрупнију жељу. А Диоген, лежећи крај свог бурета, тражи од Александра само једно: нека коракне у страну јер му је заклонио благодатно сунце.) Другом тематском кругу припадају анегдоте у којима је реч о Диогоновом брзом језику и његовој спремности да сабеседника поклопи духовитим и заједљивим одговором. Овом кругу као да припада и пресна анегдотска цртица која је са Диогена пренета на Есопа. У Есоповом животопису служи, међутим, као увод за епизоду о сексуалној атлетици домишљаога роба-баснописца.

Дабогме, учешће исте анегдоте у оба поменута тематска круга везана првобитно за Диогенов лик није искључено нити представља изузетак. А изван та два круга, премда не и сасвим одвојене од њих, стоје неке анегдоте где је критичан став према кинизму окренуо поенту против самог Диогена.

Анегдота која нам овде везује пажњу јавила се у низу сродних анегдота – о томе како је Диоген вршио све физичке потребе јавно, а сходно уверењу да је све што је природно и добро и незазорно. Сексуални мотив самозадовољавања ту је дошао, рекло би се, као највиши степен изазова грађанским конвенцијама. Критични суд о Диогену могао је у тој анегдоти лако чути ироничну ноту и узети је као карикатуру киничког појма аутаркије, самодовољности.

Морали смо се задржати на овим појединостима. Оне показују да су се и мотив самозадовољавања и додатни спомен задовољавања стомака (глади) у анегдотама о Диогену заиста јављали доследно и логички оправдано – чак и ако су гдекад, због своје грубости, могли бити изокренути у критику кинизма – док су у Есопов животопис унети претежно механички, а само због опсцене садржине.

Речено баца светло на процес непотпуног амалгамисања којим је настајао и мењао се Есопов животопис – као анонимна повест.

Анализа се не може зауставити на горњим констатацијама: да су на фригијског роба Есопа преношени мотиви из анегдотских цртица првобитно приписивани безименим »јунацима« или везивани за друге ликове популарне у грчком приповедном предању. При конституисању Есоповог животописа још је важнију улогу одиграло преузимање низова епизода или обимних целина из дела која су говорила о ликовима драгим не само старогрчкој него и старооријенталној приповедној књижевности.

Да останемо најпре у Грчкој и код начетог предмета. Међу уводним епизодама Есоповог животописа налазимо и ону како је роб-баснописац продат филозофу Ксанту, на острву Саму. На први поглед нема ту разлога за коментаторске осврте. Све је без напуклине у логици. Па опет је могуће, чак и вероватно, да је и том епизодом Есопу приписано нешто што је прво причано о Диогену. Чини се чак да је у неком спису о Диогеновом животу управо та епизода стајала у самом почетку биографског излагања.

Није нам, истина, сачуван нити нам је познат по неспорном сведочанству неки антички спис у коме је Диогенова легендарна биографија била испричана екстензивно и заокружено. Ипак има довољно индикација да је такав животопис постојао. Испитивачи који су покушали да га реконструишу верују да је могао настати већ у III веку старе ере, наскоро по Диогеновој смрти, и да је почињао причањем о томе како је Диоген продат као роб. Наиме, располажемо обавештењима из којих поуздано произлази да су најмање два списка – оба под насловом *Продаја Диогена* – потанко приповедала такву епизоду. Први је написан још у III веку старе ере. Потекло је из пера Менипа из Гадаре, филозофа-киничара и писца сатира. Менип је исприповедао како је Диоген, као заробљеник, био изложен на продају. Упитан шта уме да ради, Диоген је одговорио: »Умем да управљам људима.« И дао је продавчевом телалу налог нека обзнани продају узвиком: »Има ли кога ко хоће да купи себи господара?« А своме купцу, неком Ксенијаду, објаснио је Диоген да ће он, премда господар, имати да слуша њега, роба – онако како се човек покорава лекару, или крманосу на броду. Док је текло погађање, Диоген је изразио и чуђење што људи када купују лонац или тестију проверавају каквоћу робе пажљивим куцањем и ослушкивањем, а код куповине роба задовољавају се погледом на његову спољашњост.

Други спис, насловљен такође са *Продаја Диогена*, био је дело неког Еубула. Поред епизоде о продаји у овом спису били су дати подаци о даљој судбини Диогеновој, све до смрти. Диоген није напуштао господара. Ксенијад га је поставио за васпитача своје деце. Диоген се показао строг и успешан педагог, а у породици је био цењен саветник.

У Есоповом животопису епизода о продаји друкчије је интонирана. Могло би се рећи да је дата у другом кључу. Поред оштрине језика и домишљатости роба изложеног на продају, у средишту пажње је пре свега његова наказна спољашњост. Прво сам трговац робљем оклева да откупи роба-ругобу од надзорника сеоског имања, а затим га на острву Саму продаје Ксанту за смешно малу накнаду – колико да покрије трошкове за Есопову исхрану. Ипак, и тако интонирана, а у две продаје разложена, епизода садржи, и то у оба своја ступња, исказе подударне с онима из *Продаје Диогена*. Најпре Есоп убеђује трговца робљем да га откупи, и то овим аргументом: међу својим робовима трговац има и децу, распуштену и невоспитану; ако постави Есопа за учитеља те деце, она ће слушати – у страху од Есоповог ругобног лика. Затим, када Ксанто, као купац, разговора с Есопом,

он увиђа да је роб разборит али му добацује: »То што кажеш звучи као да говори човек, али ти си наказан.« Постављен између два стасита и лепа роба, Есоп узвраћа Ксанту нека не гледа на тело, него на дух – јер тело је као крчаг, као посуда која може бити ружна, а садржавати мирисно вино. И најзад, пошто је Ксанто купио Есопа, овај, док иду господаревој кући, испрескаче филозофа тако да овај узвикне: »Нисам знао да сам купио себи господара, уместо слуге!«

Есоп као »купљени господар«, Есоп који купца опомиње да код куповине треба гледати на унутарњу вредност робе (уз упоређење тела са земљаном посудом), Есоп који код господара успешно и строго васпитава децу – читамо то као антитезом заоштрено карактеризацију, као упоређење и као мотив из *Продаје Диоџена*, где су сви ти елементи боље уклопљени у контекст. Наиме, Есоп не постаје васпитач и учитељ Ксантове деце, а Диоген то код Ксенијадове постаје и остаје до смрти. Даље, метафорика у исказима приписаним киничару Диогену сасвим је типична за популарна предавања разних представника те филозофије. Киничари су радо употребљавали метафоре и поређења узета из обичног, свакодневног живота. У Диогеновим речима, уз антитетичку ознаку *роб-јосиодар* долазе одмах две типично киничке метафоре за филозофа: *лекар (гуше)* и *крманош-ујрављач*. Истоме круту сликовних израза припадају *лонац*, *шесџија*, *крчаг*, као метафоре за тело. И само истицање унутарње вредности (насупротив физичкој лепоти) тачно одговара киничком начелу потцењивања и одбацивања свих спољашњих добара.

Упоредно посматрање два текста баца светлост на процесе кроз које се конституисала наративна целина Есоповог животописа. Наоко механичка преузимања то ипак нису никад у потпуности. Наративно предање анонимних *њовесџи*, о коме је овде реч, отворено је свакој позајмици, али и адаптацији. Афинитети међу круговима приповедних тема и мотива су јаки, а има безброј тачака око којих се, у сваком низу, могу смислено окупљати позајмљени елементи. Есоп приказан у народској књизи као наказан роб привлачио је теме и мотиве везане за Диогена у анегдотском предању о овом филозофу-киничару и у његовој легендарној биографији. Треба, међутим, имати на уму да је Есоп у грчком предању приближаван и кругу седморице мудраца. А Есопов животопис садржи, на другом месту, и обиман низ епизода где лик баснописца има обележја мудрог и богатог саветника, који живи као везир уз неког оријенталног владара.

★

Анонимне повести отворене свакој врсти позајмица и адаптација морају се посматрати у њиховим верзијама. Једино тако се може стећи потпунија слика о природи и склопу ових списа.

Живои Есопов је одомаћен назив у модерној науци о књижевности. Служи као скраћен наслов у стручним расправама, у историјама књижев-

ности, јавља се и на критичким издањима грчког текста. У последњем случају – јер такав је обичај западних филолога – често је дат на латинском, као *Vita Aesopi*. Кратко и спретно за навођење. А погодно и да се, уз мало проширење, узме као наслов за две главне античке верзије грчког текста. Ове се данас наводе као *Vita Aesopi Westermanniana* и *Vita Aesopi vulgaris*. (У текстолошким написима обе верзије имају и краће ознаке *Vita W* и *Vita G*, према ознакама основних рукописа.)

Заправо, прва од две верзије које смо навели под њиховом филолошком латинском ознаком – млађа је. У рукописима над њеним грчким текстом јавља се наслов *Живоӣ философа Есо̄иа* или *Есо̄иова̄ њовест̄ӣ*, а где-кад оба термина, *bios* (живот, животопис) и *diēgēsis* (повест, приповест), долазе и здружено.

Vita Aesopi vulgaris је старија верзија повести. Над овом стоји у рукопису грчки наслов *Κ̄ν̄ῑᾱ ο̄ φιλοσοφ̄οῡ Κ̄σαν̄ῑοῡ ӣ њ̄е̄ӣο̄ῡ ρο̄β̄οῡ Ε̄σο̄ῑοῡ*. Историјат јединог рукописа ове верзије, која је први пут публикована тек године 1952, сведочанство је о још и данас неисцрпеним могућностима даљег и потпунијег упознавања с античком грчком књигом.

Дабогме, публикавање тог рукописа није имало једнако широк и буран одзив у филолошким круговима као још скорије издање *Намћора*, једне донедавно у тексту сасвим непознате Менандрове комедије. (Прво издање комедије – оно носи на насловној страни годину 1958 – појавило се у европским књижарама тек у мају 1959. Текст *Намћора* нађен је на папирусном рукопису из библиотеке швајцарског колекционара Мартина Бодмера. Верује се да је писан у III веку. Нагађа се да рукопис потиче из египатског Панополиса. Али то ни у ком случају није извесно.)

Трговина манускриптима има многе тамне закутке и непровидне путеве. О томе сведочи и историја рукописа такозване *Vita Aesopi vulgaris*. Једини рукопис из кога тек одскоро познајемо ту старију верзију *Живоӣа Есо̄ӣово̄ӣ* био је дуго изгубљен. Знало се за њега поткрај XVIII века. Налазио се тада у василијанском манастиру у Грогаферати, у близини Фраскатија. Видео га је тамо италијански филолог П. Рамолино. Он га је и описао, доста површно, у писму које су јуна 1789. објавиле *Нирнбершке учене новине*. Али се рукопису потом изгубио сваки траг. Француски стручњаци Боасонад и Вилмен узалуд су кренули у потеру за њим по париским збиркама, године 1842. (Према једном каталогу рукописа објављеном 1883, тај је манускрипт нестало из Грогаферате још у време Наполеонове окупације, око године 1798.) Узалудно тражен рукопис се ненадано појавио године 1929, и то у Сједињеним Државама, а у фонду библиотеке њујоршког магната и колекционара Пирпонта Моргана (отуда још и ознака *Morgan codex G*).|

На који је начин рукопис доспео у Њујорк неће се вероватно никад тачно знати. Милионар и пословни човек Пирпонт Морган прво је – око 1900 – сакупио ретке књиге и манускрипте. Ко их је све за њега набављао из Европе, не знамо. Морган је затим прешао и на сакупљање уметничких

предмета. А сем личног колекционарског подухвата, у коме су му многи помагали, он је водио и посао око богаћења уметничке збирке њујоршког Метрополитен музеја, прво као члан управног одбора, а затим и као његов председник. У том својству обезбедио је себи помоћ најугледнијих историчара и критичара ликовних уметности. Међу овима је био и Енглез Роџер Фрај. Располажемо описима Морганових колекционарско-освајачких путовања по Италији. Глас о доласку америчког милионара ширио се, кажу, муњевито. Чланови осиромашених племићких породица и препродавци доносили су хрпимице »робу«, сваког могућег квалитета. Можда је отуда, непосредно из Италије, а не преко Париза, рукопис старије верзије *Животописа Есоповог* доспео у Њујорк.

Vita Aesopi vulgaris сачувана нам је, напоменули смо, само у једном рукопису. Али испитивачи манускрипата знају данас за неких десет или чак дванаест рукописа оне друге, нешто млађе верзије Есоповог животописа. Та млађа верзија, *Vita Aesopi Westermanniana*, публикована је још године 1845, у Брауншвајгу (штампа је била поверена лондонској фирми Williams & Norgate), не без озбиљних недостатака у припреми издања.

Приређивач критичког издања може начелно да се определи двојако. Или ће се подухватити колационирања свих рукописа који чувају текст – наравно не и потпуно равнoгласно – у нашем случају текст млађе, а донедавно и једино познате верзије Есоповог животописа. (Упоредивањем реч по реч, па проценом и одбором варијаната, из већег броја манускрипата-преписа хипотетички се васпоставља изворник.) Или ће приређивач издања издвојити из скупине познатих рукописа један, као репрезентативан, па ће текст према њему издати. Вестерман се, у прошлом веку, определио за ово друго.

Рад на издавању млађе верзије Есоповог животописа био је још задуго суочен с озбиљним тешкоћама. Од времена Антониуса Вестермана стајао је пред грчком текстологијом захтев, отворен колико и оправдан, за новим и боље приређеним издањем. Чекало се на то издање цело једно столеће. Приредио га је амерички класичар Едвин Бен Пери, већ помињан као аутор модерне монографије о античком роману.

Кад је, године 1952, поред дотад непознате старије верзије Есоповог животописа – *Vita Aesopi vulgaris* (Morgan codex G) – издао поново и млађу, Пери јој је сачувао назив по првом издавачу: *Vita Aesopi Westermanniana*. Али је приредио своје издање колационисањем свих рукописа млађе верзије. Дакле, определио се за први горе поменути поступак. Шта је то стварно значило? И шта то казује о природи повести која је називана *Књигом о Есоју* или *Животописом Есоповим*?

Још од године 1910. знало се – тада је објављен исцрпан рад о том предмету – да *Vita Westermanniana* показује велике текстуалне разлике у оних десет или дванаест рукописа у којима је сачувана. Не само што су одступања веома бројна у дословном тексту – код облика речи и у самој

лексици, а варијанте знају да се јаве и у целој реченици; рукописи млађе верзије разилазе се и тако што изостављају из текста или у њега укључују и целе епизоде. Проблем издавачког поступка, заправо избора између васпостављања пратекста колационисањем (Пери) и публиковања одабраног репрезентативног текста (Вестерман) отуда и није само техничко питање. Треба одолети привлачној опасности симплификовања. Али овде има сасвим извесно места следећим опаскама. У скорије, наше време, текстологија је склона да доследно примењује метод колационисања кад ради на рукописима текстова који потичу из анти|чке књижевности. Ништа природније од тога. Поред свих нехотичних одступања и незнаљачких измена, такав текст потиче од далеког, али тачно фиксираног аутографа. (Истина, најчешће диктираног неком робу-писару, а не писаног руком аутора.) По правилу је у питању дело индивидуалног уметника, чији је текст с уважавањем преписиван. Супротан став претеже у модерној текстологији кад се приређују издања дела насталих у средњем веку, а сачуваних у више различитих верзија. У том случају, и то не само приликом публиковања анонимних дела, радо се прибегава методу репрезентативног текста; чак је јака и тежња да се напоредно издају све или барем све знатније верзије.

Управо изнесене опаске не би хтеле да изазову обманљив утисак како се Вестерман начелно определио за метод публиковања репрезентативне верзије (драг издавачима медијевалних списа), док је Пери применио метод васпостављања аутографа колационисањем (уобичајен при издавању античких дела). Вестерман је више по невољи него по избору применио метод репрезентативног рукописа. Наиме, он није био у прилици да непосредно чита ни онај рукопис којим се сасвим претежно послужио као основом за своје издање. Тај рукопис (codex W) он је познавао само из једног нововековног преписа који је чуван у Братислави. На другој страни, Пери је гледао да што приближније васпостави хипотетични изворни текст само за једну верзију Есоповог животописа – ону млађу, а раније публиковану, такозвану вестерманску; али је тако васпостављени текст млађе верзије издао напореда са текстом старије верзије сачуване само у оном једном рукопису који је он поново открио и први објавио. Укратко, Пери није применио метод колационисања на млађу верзију стога што је веровао да ће даљим употређивањем, то јест колационисањем млађе и старије верзије, васпоставити њихов заједнички архетип или чак изворник и пратекст Есоповог животописа. Рукописи млађе верзије, премда, како| смо споменули, различни до те мере да из текста изостављају или у текст укључују целе епизоде, ипак дозвољавају васпостављање архетипа за ту верзију – дабогме хипотетички. (Реконструкција укључује у архетип све познате епизоде, било да се јављају само у једном манускрипту или у више њих. А код анонимног списка подложног редакторским изменама нема правог повода за претпоставку да је такав потпун архетип икада постојао.) Насупрот томе, сасвим су непомирљиве разлике које раздвајају млађу и старију верзију Есоповог животопи-

са. Њихово поређење не дозвољава воспостављање заједничког архетипа и води закључку да млађа верзија представља промишљено конципирану редакцију старије, и то такву која је из старије уклањала неке за ову сасвим карактеристичне идејне ставове и религиозне представе.

Две су, дакле, особености које одређују природу списа какав је Есопов животопис: једно је слободна руковање мањим наративним целинама (епизодама), а друго њихова подложност општој, премда ретко сасвим доследној редакцији, пре свега идејно-религиозној.

*

Природу анонимних повести можемо ближе упознати само упоређивањем верзија и редакција у којима се јављају. Тај поступак применићемо сада на повест о Есопу.

За упоређивање, на располагању су нам две поменуте античке верзије којима ћемо додати и *Књигу о Јосоју*. Ова словенска редакција, позната у нашој књижевности феудалног доба, доследно је христјанизована. У том сажетом спису неке се епизоде испуштају или редукују, друге замењују сродним, треће преузимају из других сродних приповедних дела.

Задржаћемо поглед прво на уводу Есоповог животописа. У њему је кључна епизода у којој се прича како је глувонери роб помогао неком залуталом путнику и награђен је тиме што је ослобођен својих мана и обдарен даром приповедања басана.

У поређењу ћемо поћи од средњовековне верзије. (Служићемо се при том текстом који у преводу на савремени језик доноси антологија професора Драгољуба Павловића и Радмиле Маринковић.)

У *Књизи о Јосоју* путник намерник је војник који, на коњу, данима лута без воде. Он сретне Есопа и завапи: »Што учиних Господу мојему да ме овако страшно казни? Жељах видети човека, а кад га видех, он нем и глух.« Али Есоп – премда под маном – »како имађаше мудрост велику у себи«, одмах одведе војника до воде. Кад се ту напије, војник »прослави и Бога и Есопа« и на то »услиши Бог молитву оног јадног војника, и одреши језик и слух Есопу«.

Хришћанског Бога узалуд ћемо, разуме се, тражити у две грчке верзије античког животописа. Али и између ових разлике су знатне управо у религијском и идејном логледу.

Млађа и старија античка верзија Есоповог животописа нису сагласне кад у радњу уплићу божанске силе. Млађа верзија, такозвана вестерманска, спомиње у уводној епизоди свештенике богиње Исиде, које, пошто су залутали, Есоп изведе на пут, а на то му се у сну јави богиња Тихе, разведе му језик, подари готовост за духовит одговор и досетку и за смишљање и приповедање басни.

Тихе, богиња срећног и несрећног случаја, неизвесних обрта у човековој судбини, стекла је нарочито поштовање у хеленистичко време. А како је реч о античким повестима и романима, треба држати на уму и то да је Тихе богиња која се радо помиње нарочито у античком љубавно-авантуристичком роману.

Над уводном епизодом вестерманске верзије тешко да ће се читаоцу наметнути питање, по себи оправдано: зашто Есопа не награђује богиња чијим је свештеницима помогао? Стручни критичар, ако дође у такву недоумицу, могао би се сетити да је богиња Тихе, у синкретистичкој религиозности хеленистичког и царског доба, идентификована с разним богињама, са Артемидом, са Кибелом, па и са Исидом. Али тако не би дошао до тачног и потпуног одговора.

Да је у млађој, вестерманској верзији дошло до неког смисленог и доследног мењања улоге неколиких божанстава, то показује поређење са старијом верзијом животописа. Наиме, само у тој старијој верзији – како показује и превод дат у овој антологији – све је логично и доследно мотивисано. Залутали путник уводне епизоде је Исидина свештеница и на њену молбу ова египатска богиња долази уснулом Есопу да га награди. При томе је за разумевања места и времена настанка старије верзије животописа саввим важно и следеће. Исида не долази сама, него у пратњи муза, па ове награђују Есопа, свака својим посебним даром.

У изворном старогрчком предању предводник муза је Аполон. Египатска Исида, као водитељка грчких муза, указује иа цивилизацијски простор и на митско-религијске представе хеленизованог Египта. Узмемо ли у обзир и латинизме који се јављају у грчком тексту – нарочито међу називима за државне службе – намеће се претпоставка да је старија верзија Есоповог животописа настала у хеленизованом Египту можда и у време раног Римског Царства. Али, осим ових хронолошко-географских закључака о настанку старије верзије Есоповог животописа намећу нам се и друге, битне за сагледање процеса у којима је спис добијао нове облике и нову садржину.

Да бисмо уочили природу и домет процеса који везују нашу пажњу, треба држати на уму целину списка и његове хронолошки и пореклом диспаратне делове. Најкраће речено: антички животопис Есопов граде неколики нивои епизоде распознатљиви и по географској локацији. Увод садржи, уз кључну епизоду коју смо већ поменули, и епизоду о краљи смокава (на њу ћемо се одмах ближе осврнути). Место збивања је неко сеоско имање. Онда Есоп продајом доспева на острво Сам. За кратком епизодом Есоповог боравка у Лидији (код краља Креза), која се завршава повратком на Сам, долази низ Есопових доживљаја у Бавилону и у Египту (куда багнописац одлази као изасланик и заступник вавилонског владара). На крају стоје епизоде о боравку, утамничењу и смрти у Делфима.

Знамо да су боравак на Саму, Есопово спасавање Самљана од Крезових захтева да плаћају данак и Есопова смрт у Делфима они низови епизода који припадају старим предањима.

У основном излагању које се тиче Сама (§81–100) не помињу се Персијанци. Другим речима, претпоставка је да је острво слободна грчка државица, што и само, унутарњом евиденцијом, показује да то приповедање потиче из времена пре персијских освајања. Неки одељци (§124–142) везују се за такозвани први свештени рат.

Разуме се, неки су делови доспели у Есопов животопис знатно касније. Вероватно у Египту хеленистичког или раног царског времена. Али то не искључује њихову друкчију, књижевну старину. Ово вреди за причање о Есоповом боравку у Вавилону (§101–123), које је не само типски него и непомредно ослоњено на арамејски и сиријски 'роман' о Ахикару. А причање о Есоповом надметању с египатским владаром уводи у текст фараона Нектанеба II, последњег владара слободног Египта. Оног Нектанеба кога је Александаров животопис – свакако на основу локалних легенди развијених у хеленистичком Египту – представио као астролога и правог Александровог оца.

Можемо сада да се вратимо питању о значају који у Есоповом животопису има замена египатске богиње Исиде Тихом, богињом која је поштована широм хеленистичког света. Битно је што је млађа верзија у помелнутој кључној епизоди увода, заједно са Исидом, уклонила из текста и музе. Значење и намера ове измене постају сасвим јасни кад се осмотре у њиховој логичкој спрези са другим местима из старих делова животописа, и то таквим где је реч о Есоповом односу према Аполоновом култу.

Рекли смо: у старијој верзији египатска Исида има (неочекивано) улогу предводнице муза – што је заправо улога Аполонова. У даљем тексту стоји још да је Есоп, ослобођен већ и имућан, подигао на Саму светилиште Мнемосини, богињи сећања и мајци муза, али да уз њен кип није ставио и кип Аполонов: »И овај се разгневи на Есопа, као оно некада на Марсију.« И у завршној епизоди старија верзија спомиње Аполоново непријатељство према Есопу. Дође то као оправдање за смицалице и лажне оптужбе помоћу којих Делфљани набеде Есопа за пљачку Аполоновог храма и осуде га, због тобожњег светогрђа, на смрт. У млађој верзији ублажене су или из текста уклоњене све појединости које указују на некакав суштински антагонизам између Есопа и свештеника Аполоновог култа у Делфима. А тај поступак редиговања стављен је у дејство, логички тачно, одмах у кључној епизоди увода: избацавањем египатске Исиде као предводнице муза и заједно са музама.

Дабогме, већ у старијој верзији јавља се и један детаљ који ублажава неповољну светлост у коју долази Аполон због свог гнева на Есопа: овај, пре но што ће пасти у провалију, у коју се сам баца, дозива Аполона; Аполон, као осветник Есопов, шаље кугу на Делфе. Али, и поред овог покушаја теодицеје, изворни мотив непријатељства између Делфа и Есопа јавља се у старијој верзији готово неокрњен.

Укратко речено, док старија верзија упућује на такву легенду о Есопу где Аполон заправо учествује у завери против баснописца, у млађој је цео тај комплекс представа и мотива избрисан или ублажен до непознатљивости.

Закључак који се може извести из горњих размимоилажења старије и млађе верзије Есоповог животописа је овај: млађа верзија нуди текст редигован тако да су из њега уклоњени они елементи који приказују Делфе и Аполона (предводника муза и покровитеља образовања) у неповољној светлости, а Есопа надасве као човека из народа (барем у епизодама везаним за Сам) који надмудрује образоване професоре и филозофе. Другим речима, као да је млађа, тзв. вестерманска, верзија настала у школском кругу и под руком редактора-филолога који је у Аполону видео правог представника грчко-хеленистичке образованости.

Из нашег осврта на кључну епизоду из увода у Есопов животопис излази већ доста очигледно да је склоп ове повести у свим њеним менама, античким и поантичким, био условљен неколиким поступцима: простом акумулацијом биографских епизода и прича које су уметнуте као Есопово казивање; искључивањем и укључивањем тих малих наративних јединица и њиховим калеидоскопским прераспоређивањем; повременим обухватнијим редакторским захватима предузетим ради идејног осавремењивања или обједињавања текста.

*

Сад можемо наново а поближе гледати на низове епизода од којих је настала повест о Есоповом животу. Смену епизода различитих по старини, пореклу и идејној обојености прате и промене у доминантним цртама које одређују Есопов лик.

У античком животопису кључна епизода у уводу – о епифанији богиње Исиде (или Тихе) која Есопу »развеже језик« – део је казивања о положају и сналажљивости још глувонеомог роба изложеног свакојаким сми|цалицама злонамерних другова. Све се, рекли смо, догађа на сеоском имању првог Есоповог господара. Затим, поменули смо и то, Есоп мења власника. На острву Саму купи га Ксанто, професор филозофије. За острво Сам и Ксанта везан је најпре низ епизода у којима се казује како домишљати роб успева да изигра и надмудри ученог господара. У тим епизодама махом је реч о томе како Есоп цепидлачки изокреће смисао Ксантових наредби, а успева да остане некажњен позивајући се на значење речи и логику исказа. Промућурни роб заправо се надмеће с господарем, који је, као филозоф од струке, стручњак за одмеравање појмова и тачно постављање њихових дефиниција. Затим Есоп одустаје од цепидлачења око дословног значења Ксантових наређења. Следе анегдотске епизоде где се мења Есопова улога. Роб-спадало и домишљан добија све више улогу мудрог-саветника. Истина, Есоп је домишљан и кад Ксанта избавља од губитка имања које филозофу

прети због опкладе да ће испити море. (Ксанто је опкладу склопио у пијанству.) Јавља се, ипак, већ и ту важан, а нов мотив. Есоп обећава помоћ, али не казује Ксанту како да поступи, него сам иступа као господарев заменик.

За степен јаче изражен је мотив Есоповог саветничког осамостаљивања у завршној епизоди из низа оних везаних за Ксанта и за острво Сам. Недорастао да протумачи знамење које прети неком незнаном невољом целом граду и острву, Ксанто се обраћа Есопу; овај затим сам објашњава знамење и као награду стиче слободу. Саветовао је Самљанима да се не покоре Крезовом захтеву да плаћају данак. Кад богати и моћни владар изврши нов притисак, Есоп пође и к њему, у Лидију. Мудрошћу и приповедањем басана Есоп се умили Крезу и помогне Самљанима. Врати се затим на острво Сам. Угледан и имућан, Есоп одлази после неког времена на путовања. У Вавилону осваја наклоност краља Ликурга и постаје његов повереник, саветник и доглавник. Усваја неког младог племића, Хелија. Овај само што Есопу не дође главе сплеткарећи. Онда Есоп наново преузима улогу мудраца-заменика. Главни му је подухват везан за Египат. Вавилонски владар Ликург и египатски Нектанеб надмећу се у разрешавању наоко неразрешивих питања и у остваривању наоко неостварљивих задатака. Есоп путује у Египат и тамо одговара на питања и решава задатке које му поставља Нектанеб. У завршним епизодама, као што смо већ рекли, антички животопис прича како баснописац Есоп налази смрт у Делфима.

Поновимо: у епизодама где је супротстављен Ксанту, Есоп је највише угурсуз-домишљан, премда, у целини, опозиција та два лика истиче народску памет на рачун професорске учености и самозадовољне филозофско-професорске педантерије. Епизоде, пак, које припремају Есопов одлазак лидијском краљу Крезу нагло истичу Есопову дубљу мудрост, његова знања о људској природи и познавање политике. Ове црте доминирају затим у приказу Есоповог боравка у Вавилону и Египту.

Треба овде узети на ум да у повести о Есопу, сасвим као и оној о Александру или о Аполонију из Тијане, супституисање мотива и ликова представља обичну појаву. Као што је – показали смо – у Александровом животопису опис смрти Нектанебове заснован на анегдоти о астрологу-учењаку чији је јунак био и стари филозоф Талет, тако је и у Есоповом животопису прича о баснопишчевој мисији на Крезовом двору паралелна улози коју стара историографија приписује Бијанту, мудроме политичару и судији из Пријене (Херодот, I, 27).

Треба имати у виду да су античка приповест и легенда везивали за Креза, изузетно богатог и у својој срећи самоувереног владара, и ликове из скупине легендарних седам грчких мудраца (филозофа), којима су припадали и Талет и Бијант. Већ код Херодота, првог великог грчког историчара, исприповедано је и то како Солон, атински политичар, законодавац и један од »седморице«, одбија да прогласи Креза најсрећнијим човеком. И у каснијим легендама о седморици мудраца има таквих прича где они одговарају на питања Креза или неког другог владара.

Наведени подаци о верзијама античког Есоповог животописа и о низовима епизода који их сачињавају дозвољавају нам да се сада поближе осврнемо и на словенску средњовековну редакцију те повести. Упоређењем овде се може доћи до потпуне слике о процесима контаминисања мотива и супституисања епизода и ликова који су типични за античке и средњовековне анонимне повести.

*

Књиџа о Јосоју илуструје чега све сме да се подухвати редактор античке повести популарне у широком читалачком кругу. Та словенска верзија је сведеног обима. Преноси, као у сажетку, основне низове епизода од којих су сачињене античке и византијске верзије Есоповог животописа. Испуштања мора бити где год се крати и сажима, а и прескока. Ипак су изостављања таква да се приповедно ткиво махом затвара без ожиљака; или су они уочљиви само извезбаном оку. Чак и пажљив читалац тек ће накнадном анализом приметити неку недоследност, и то често само као слепи мотив – као назначену а неискоришћену могућност за развијање додатних епизода.

Поменули смо да је у уводу Есоповог античког животописа кључна она епизода где глувонери роб помаже залуталој Исидиној свештеници. Назвао сам је кључном јер њен исход – глувонери Есоп стиче дар говора и хитрог језика – ствара предуслов за све потоње доживљаје домишљаотог казивача басана. Али цео увод у антички животопис чине заправо две готово подједнако развијене епизоде. Испред поменуте кључне стоји епизода о смоквама. Описани су у тој првој епизоди ружна Есопова спољашност и његов тежак положај у| улози ружног и глувонерога роба отуреног на сесоско имање – да господарима не вређа очи. Та припремна епизода прича како Есоп, премда спутан својом физичком маном, успева да се домишљаотошћу избави из замке коју су му поставили другови и опере од оптужбе да је украо и појео смокве остављене и чуване за господара.

У односу на античке верзије животописа, *Књиџа о Јосоју* показује само редукован увод: од споменуте две епизоде сачувана је само кључна, и то – рекли смо – у виду сусрета Есопа и залуталог војника. Од припремне епизоде – крађе смокава и разобличавања Есопових другова – остао је ипак траг у тексту. Наиме, пред епизодом сусрета с војником стоји у *Књиџи о Јосоју* ово:

Есоп беше нем и глух. Беше рођење његово у Кападокији. Имађаше мудрост велику у срцу својем. И посла га господин да донесе вођа. Рече му: »Донеси и брзо дођи!« Журно иђаше Есоп и виде једног војника где из горе излази...

Дакле, крађа смокава описана у развијенијој епизоди античког животописа редукована је у *Књиџи о Јосоју* до узгредног образложења Есоповог одласка некуд напоље, у вођњак можда, а надомак »горе«. Узгредно и без последице за даље излагање то образложење се јавља као слепи мотив.

Таквих мотива има готово у сваком приповедању. Читалац *Књије о Јосоју* свакако да није имао разлога да се замисли и упита: зар господарево пожуривање не припрема неку (изостављену) епизоду која би описивала како Есоп треба да страда јер је окаснио? Рецимо: помогао је залуталом војнику, а, још глувонем, не може да се оправда пред господарем; и онда божјом милошћу проговори.

Премда редукована и христијанизована, словенска верзија коју доноси *Књија о Јосоју* чува готово све напред побројане мотиве и епизоде античке повести. Дабогме, не без њиховог контаминисања и делимичног супституисања сродним, познатим из византијских и старооријенталних предања.]

На месту античке епизоде с тумачењем знамења, кад Есоп као заменик Ксантов реши проблем и стекне слободу, у *Књизи о Јосоју* стоји следеће: у Цариграду се цар Диген обраћа својим великашима оваквим речима и наредбом: »О, ако ме не процените, мене и царицу моју, колико сам вредан када ставим круну моју на Цветоносије, с телом и душом, и са коњима, с камењем и бисером који је на мени, ако ли ме не процените, узеху вам половину поседа и по две тисуће злата!« (У античком Есоповом животопису знамење које баснописац тумачи наговештава Крезов захтев да му острво Сам плаћа *данак*. Без помена новца или данка јавља се у старојеврејској причи о премудроме Акиру *владарево ишћање* чему су подобни он и његова властела.) У страху да неће моћи одговорити на питање цара Дигена, цариградски великаши почну се обраћати Есоповом господару, великашу Ксатију. (Лик византијског »бољара« чува у овој епизоди црте античког филозофа Ксанта, коме се Самљани обраћају за помоћ и савет.) Ксатије, недорастао проблему, пада у тугу. Есоп га теши, обећава помоћ и на Цвети уместо господара одговара на Дигеново питање – оспоравајући у строго хришћанском духу цареву величину и вредност. Диген га »узме к себи« и »начини га господином и учитељем у дому своме«. И Есоп »владаше свом земљом царевом«. (Ово је аналогно Есоповом положају на двору вавилонског владара Ликурга, о коме говори антички животопис.) Али у улози мудрог Дигеновог саветника Есоп учини овакву грешку:

И имађаше два синовца од брата својега, и приведе их цару, и даде им земље и градове, и свагда их Есоп добро учаше и караше их. Они га призваше на весеље и, ухвативши га, бише га горко, и изведоше на погубљење. Тада Есоп њима говораше: »О, синови моји, зашто ме хоћете убити као зликовца, или зашто ме водите на клање као овцу? Не сећате ли се из колике сиротиње изведох вас, и на колику славу доведох вас?| Но да је проклет тај човек од сада и до века који свој род уздиже.«

Дакле, заједно с поменом осталих Есопових странствовања редакција животописа коју доноси *Књија о Јосоју* изоставила је и епизоду о његовом погубљењу у Делфима. Како смо поменули, та је епизода била сасвим важна у развоју Есоповог античког животописа. Нарочито идејно: мотивом неприја-

тељства између Есопа и Аполона, односно Аполонових свештеника у Делфима. Дабогме, идејна садржина те античке епизоде била је сваком хришћанском редактору, византијском или словенском, страна или неприступачна. Страна због паганског култа чије импликације не би могле побудити потребне асоцијације код средњовековних читалаца. Неприступачна вероватно и технички, јер је млађа античка редакција животописа, тј. верзија позната као *Vita Westermanniana*, из текста уклонила већину црта које указују на првашњи антагонизам између Есопа и Аполоновог култа. А како нам показује број сачуваних рукописа, млађа је верзија стварно читана и преписивана.

Није безразложна претпоставка да *Књиџа о Јосоју* дугује опис Есопове погибије контаминисању приче о сплеткама које Есопа у Вавилону доводе у смртну опасност и приче о подметањима делфских свештеника која га стварно стају живота. Како смо напоменули, вавилонски боравак Есопов испричан је у античком животопису уз ослањање на староарамејску повест о везиру и његовом незахвалном синовцу или посинку, која је позната и српској књижевности феудалног доба – као прича о премудроме Акиру. Сплетка која прети смрћу заједнички је именитељ у вавилонској и делфској епизоди античког Есоповог животописа. Али Есоп у Вавилону, као и Ахикар или Акир из старојеврејске приче, спасава главу, разобличи сплеткара и све се завршава смрћу незахвалног синовца или посинка. (Есопов посинак Хелије осрамоћен потражи филозофску смрт гладовањем; Анадану, истина под шибама, препукне срце од оптужби што му их Акир казује у виду басана.)

Дакле, прича о мудроме саветнику неког оријенталног владара, коју налазимо у античком животопису (као верзију арамејско-сиријске повести о Ахикару) и у нашој причи о премудроме Акиру (ова је изданак старојеврејске), измењена је у *Књиџи о Јосоју* двојачко: оријентални владар (Вавилон Ликург, односно цар Синагрип) замењен је хришћанским владарем Цариграда Дигеном; а завршетак приче у коме (према античком животопису и причи о Акиру) мудри саветник сузбије сплетке посинка или синовца (па овај нађе смрт) изокренут је потпуно па смрт нађе – Јосоп. Очигледно је реч о контаминисању прича: мотив о мудроме саветнику који *не усје* да умакне сплеткама и буде погубљен преузет је из старе грчке легенде о Есоповом погубљењу у Делфима. Оваквим редакторским захватом уклоњен је из христијанизоване верзије Есоповог животописа цео пагански делфски комплекс. А са овим и сваки траг антагонизма између баснописца из народа и учених Аполонових свештеника у Делфима.

Далеко смо од покушаја поједностављеног тумачења. Путеви контаминисања мотивике и начини редакторских интервенција многи су. Ипак има више црта у *Књиџи о Јосоју* које указују у горе назначеном правцу.

Сплет мотива везаних за цара Дигена, смемо то већ тврдити, има двојачко старооријентално порекло: доспева у *Књиџи о Јосоју* преко античког Есоповог животописа на који је већ утицала староарамејска верзија легенде о Ахикару, тобожњем канцелару асирских владара Санхериба и Асар-

хадона (VII век старе ере); а онда је утицај дошао и непосредно из приче о премудроме Акиру, која је била позната у нашој средњовековној књижи. (У ову је вероватно доспела преводом са грчког, из неке византијске данас непознате верзије.)

Оваква заимања просто су се наметала античким и средњовековним редакторима повести о Есопу. Лик| Акиров и Есопов, односно прича о доживљајима једнога и другога, имају у старојеврејској и грчкој повести исту књижевно-морфолошку функцију: средиште су и оквир за богату збирку басана и мудрих изрека.

★

Размотримо сада и питање: ко је цариградски владар Диген о коме се прича у *Књижи о Јосоју*? Али ћемо прво подсетити на неке већ поменуте чињенице и овде их поткрепити примерима.

У анонимним делима која називамо повестима често је реч о историјским личностима. Јављају се ослобођене из свог времена и своје друштвене средине. Отуда се – казали смо то већ – лако друже и мешају с ликовима из других, чак сасвим далеких раздобља. А представљене су у обличју како им је подарила легенда. Учествују у исприповеданим збивањима чешиће или ређе, већ према степену своје популарности у наративном предању. Границе између ликова из фактичног света и оних из фиктивног бледе и бришу се на безброј начина у анонимним повестима.

Поменули смо раније ликове поуздане историчности померене у легенду, какви су Александар, Нектанеб и Крез, или киничар Диоген и Аполоније из Тијане. Поред ових стоје ликови о чијој стварној историчности не можемо донети сасвим поуздан суд. (Такав лик неизвесне историчности је и сам Есоп.) Уз раме претходним стоје јунаци античких повести чија је фактичност декларативна, а као да стварно и немају ни трунке историјске супстанције. (Такав је, колико знамо, онај вавилонски краљ са грчким именом Ликург, чији је »везир« наводно био Есоп.) У случајевима ове последње врсте треба бити опрезан. Нагађања су привлачна, али не откривају увек поуздано како је и зашто, неко име наденуто псеудоисторијском лику.|

Именовање личности псеудоисторијског статуса као да подлеже слабијој логици од адаптација мотива и епизода.

Не може се извесно рећи зашто је вавилонски владар у *Живоју Есоповом* добио име Ликург? То име није било ретко међу Грцима. Носио га је спартански законодавац, кога су већ антички аутори неодлучно датовали: у време између XI и VIII века старе ере. А модерна историографија му је потпуно оспорила историчност. Сматра се да је то чисто легендаран лик. Изнесена је чак претпоставка да је спартански законодавац Ликург првобитно био божанство.

(Деградирана божанства нису ретка појава међу јунацима и јунакињама старогрчке легенде. То вреди већ и за ликове из Хомерових епова. Лепа Јелена била је првобитно божанство вегетације. Божански статус можда су некада имали чак и Ахилеј и Агамемнон.)

Напоредност и прожимање историје и легенде, факта и фикције, реалног и фантастичног, изражена је црта у анонимним античким повестима. Најизраженија је у списима који су брзо постали књиге за народ и јављали се у различним верзијама.

Отворени су у таквим књигама путеви ка свакој врсти кооптирања ликова. Неки су, заправо, везани за мотиве из приповедних целина кумулативно унетих у текст. На пример, има у животопису Александра Македонског бајовита епизода о води живота. Од ње окусе Александров кувар и његова драгана, Александрова кћи. Потом кувар буде преображен у морског демона Андрију, по коме је – вели текст – добило име Јадранско море. (Ово је етиолошка легенда.) А кћи Александрова, коју отац прокуне, буде претворена у Нереиду, у Водарицу вилу, па оде да живи у горама, по чему је – вели опет текст – понела још и име: Лепотица из гора. Цела та прича јавља се у новогрчкој фолклорној књижевности као засебна бајка. |

Напоредност историјских ликова из разних епоха и њихово слободно мешање с неисторијским ликовима из различних приповедних предања ипак није само или претежно последица механичке агломерације. Лик, мотив, тема – сви су ти елементи у живом садејству, и то сходно таквој логици асоцирања која анонимним повестима чува обележја која су оне имале у старијим верзијама. Чак и ако су промене у репертоару ликова далекосежне. На пример, кад млађа верзија узима само један лик онде где је старија приповедала о већем броју. Ни ова потпуна редукција ликова не мора повући за собом изостављање важних епизода или кључних мотива који су се јављали у старијој верзији. *Књига о Јосоју* пружа и за то убедљиву потврду.

Док антички животопис – у обе верзије – везује продају Есопа за острво Сам, као и његовог господара Ксанта и Есопово ослобађање из ропства, па тек потом води баснописца на дворе тројице владара – Крезов у Лидији, Ликургов у Вавилону и Нектанебов у Египту – у *Књизи о Јосоју* баснописац доспева само на двор цара Дигена, у Цариград, где живи и »велможа Ксатија«. Ипак, из христјанизоване словенске редакције нису остављене кључне епизоде и основни мотиви везани првобитно за Креза, Ликурга и Нектанеба. Они су окупљени око лика цара Дигена. Штавише, на њега је пренесена и улога коју у античком животопису имају старешине и народна скупштина града Сама.

Имамо ту пример за слободно, али никако и несмислено увођење историјских и псеудоисторијских ликова у анонимне повести. Недоумицама нема места. Диген, владар цариградски на кога је наша *Књига о Јосоју*

пренела мотиве везане у Есоповом античком животопису за владаре Лидије (Крез), Вавилона (Ликург) и Египта (Нектанеб) – то је, бар именовано, главни јунак прослављеног византијског епа *Краљ Диџенис Акријис*. Не мари што Диџенис није владао у Цариграду. Не мари што је, према византијском спеву, провео свој јуначки век далеко на истоку, као борац-граничар тамо где су се сукобљавали Византинци и Арапи. (Дабогме, као и Краљевић Марко, Диџенис Акритис више је тип јунака-мегданције заокупљен стицањем личне славе у локалним сукобима него што је представљен као чувар византијских граница од арапских упада. Диџенис убија зверове голим рукама, сам се бори са змајевима и побеђује целе армије; продире и у неосвојиву кулу одакле отме девојку и њоме се ожени; када за њу и себе напакон изгради палату, он и умире природном смрћу, од купања у леденој води.)

У *Књизи о Јосоју* речено је изреком: »цар Диџен, што значи двојерођен«. У византијском епу дато је управо такво тумачење имена Диџенис. Јунак епа – он је крштен као Василије – добија то име јер му је мајка хришћанка, а отац Арапин, истина после покрштен. Треба напоменути и ово: у византијском епу о Диџенису јављају се често игре речима *digenis* (двојаког порекла, »двојерођен«) и *monogenis* (јединорођени син). Кроз поигравања именовано Диџенис даје се у епу и приказ јунакове двоструке природе.

Нема заиста сумње у то да је име Диџен, дато у *Књизи о Јосоју* цариградском владару, преузето из византијског епа. У питању је један од најпопуларнијих ликова византијске јуначке легенде, прототип јунака-мегданције, а не владара. Стога је подједнако очигледно да у ту словенску верзију Есоповог животописа, са именовано Диџен и његовим тумачењем »двојерођен«, није ушло баш ништа од црта које карактеришу славног јунака из византијског епа.

Ако се сада поново осврнемо на верзије античке повести о Есопу, лако ћемо увидети да – како смо напред рекли – треба бити веома опрезан код процене у коју категорију треба сврстати ликове које она помиње. Поред вавилонског владара с грчким именовано Ликург – које је носио и легендарни спартански законодавац – антички животопис помиње и једног »краља Дионисиа од Византа« (каснијег Цариграда). У коментар уз то име може се с добрим разлогом ставити да је Дионисије, највероватније, измишљена личност. Али има иза античке повести о Есопу безброј нама непознатих легенди и предања, цео један свет знан и драг античком читаоцу. Можда је у том свету и Дионисије имао неку врсту историчности. Онаква каква је Диџенова у *Књизи о Јосоју*.

Задржали смо се над Есоповим животописом. Пружио нам је, са својим верзијама, пример на коме се може добро видети како су ликови, мотиви, теме и приче из приповедног предања уграђивани у анонимне античке повести. Треба само још боље истаћи да је *Vita Aesopi vulgaris*, дакле старија

верзија животописа, умногоме представник једне »народске« традиције у развоју легенде о Есопу. Кад се тај животопис упореди с расутим античким сведочанствима о Есопу и његовом животу, могу се, са више или мање сигурности, утврдити упадљиве разлике. Можда је најобухватнија разлика у томе што животопис – који у овој антологији представљамо – у Есоповом лику више истиче мудраца и домишљана-спадала него баснописца; док је у сведочанствима однос управо обрнут. У животопису Есоп је ругоба, а у сведочанствима само човек обичног изгледа. У животопису он је приказан у највећем делу текста као роб (а онда и као поданик неког оријенталног деспота); према сведочанствима он је слободан човек. У животопису приказан је као човек чија мудрост (или домишљатост) надмашује ону стручних филозофа и мудрих људи његовог времена; у сведочанствима он се јавља и у скупу седморице грчких мудраца (споменули смо то), али као мање вредан, као подређен лик. И антагонизам између Есопа и делфског свештенства, па и самог Аполона, који стара верзија животописа слика још доста доследно, у сведочанствима се јавља само као некакав неодређени Есопов антиклерикализам.

На основу ових разлика покушана је (М. Л. Гаспаров) реконструкција основних праваца и ступњева у развоју античке легенде и повести о Есопу. При садашњим нашим знањима то се није могло учинити без неког поједностављивања и уопштавања. Ипак је понуђена слика у главним цртама вероватно тачна.

Живот и делатност историјског Есопа – ако је такав постојао – готово су нам сасвим непознати. Као и легендарни лик, онај претпостављени историјски припадао би VI веку старе ере. Легенда која се почела већ тада стварати развијала се нарочито у V и IV веку старе ере. У том ранијем периоду легенда о Есопу вероватно није показивала две оделите традиције – једну народску и једну учену. У хеленистичком раздобљу, то јест од III до I века старе ере, као да је дошло до таквог подвајања предања. На народну књигу о Есопу као да се ослањао римски баснописац Федар. (Он је радо уносио Есопа као лик у своје басне.) Остала сведочанства као да се ослањају на школску и учену традицију о Есопу.

У светлости овакве, премда у појединостима хипотетичне реконструкције, старија верзија Есоповог животописа – *Vita Aesopi vulgaris* – представља нам народско предање, док млађа – *Vita Aesopi Westermanniana* – представља, заправо, редакцију која је здружила народско и школско предање. Ова редакција пренела је Есопов животопис и средњовековној књижи.

У овом излагању нисмо покушавали да дамо анализу која би систематски радила на издвајању старог језгра Есоповог животописа. Више смо настојали да покажемо какви процеси преображавају старе и уобличавају нове верзије анонимних повести које су постале популарна књига за народ.



Анонимне античке повести показују многе заједничке карактеристике. *Књига о философу Ксанџу и његовом робу Есоју* могла нам је стога послужити као илустрација за начин како се у таквим повестима грађа разнородног порекла стапа у целину. Дакако, има међу анонимним повестима и доста разлика. Оне се добрим делом могу свести на диспаратност грађе. Али могу бити проузроковане неподударним тенденцијама редактора.

Живои и њовизи Александра Македонској везују се – видели смо – за популарне легенде и војничке приче колико и за озбиљну историографију и епистоларни роман из круга реторског списатељства.

Повесџ о Ајолонију, краљу из Тира претпоставља – како већина испитивача верује – грчки оригинал, са чисто паганским карактеристикама, и то такав где је фабула можда била дата више на начин античког љубавно-авантуристичког романа. (Две сачуване латинске верзије показују знаке хришћанске редакције.) Али, опет, очигледно је и то да су епизоде и приповедне целине у овој повести не само слабо повезане него и по природи друкчије од оних које се обично јављају у »правом« античком роману. Приступна епизода о инцесту и она о јунаку који се потврђује разрешујући на туђем двору загонетку – подвиг за који стоји смрт или краљевска кћи као награда – показују црте познате из бајке. Прича о кнегињици која, отета и продата, чува своју чедност кроз многе перипетије такође није страна народном приповедању, а ни повестима, античким и оријенталним. Кнегињица Тарсија све постиже благоречивошћу. Не прича приче као Шехерезада, али у завршном делу текста забавља Аполонија низом загонетака. При том је ово дато у виду надметања. Јер Аполоније даје одгонетке и показује се дорастао Тарсији. Елемент надметања у решавању загонетака и одговарају на тешка питања доста је типичан за анонимне повести: сусрели смо се са њим у Есоповом животопису; а из истих приповедних предања ушао је и у описе дружења Александра Македонског или Аполонија из Тијане с индијским браманима-гимнософистима.

Уосталом, *Повесџ о Ајолонију, краљу из Тира* потврдила је – ако смемо тако рећи – свој жанровски статус и многим редакцијама у којима се јавља током средњег века, као права књига за народ.

У случају *Дневника о тројанском рају* пред нама је повест која старогрчку легенду подвргава рационалистичкој интерпретацији. (Где хомерско предање приповеда о уплитању божанстава у тројанска збивања, 'Диктис' радо прибегава тумачењу догађаја људским и природним чиниоцима.) Очигледно је, као што смо већ у почетку напоменули, да се Диктис ослања на критику хомерских легенди и митова, која се у Грчкој јавила веома рано. Његова повест о Троји стварно доноси редакцију легенде, у којој се укида натприродно и чудесно.

Повести и књиге за народ с једне стране обједињују грађу различитог усмерења, а с друге дозвољавају и супротне редакторске тенденције. А чак и тенденције по типу истоветне могу у повестима имати различне изворе и боје. Извесно је да су реалистичност и народски рационализам старије верзије Есоповог животописа нешто сасвим друго од Диктисове рационалистичне интерпретације митског наслеђа, умногоме програмски антихомерске. Али ово не доводи у питање жанровски статус *Дневника о тројанском рату*.

Дневник Диктиса, фиктивног учесника у тројанском рату, за нас је анонимна повест, а познајемо је само из касније обраде и редакторске верзије. Наиме, текст који нам је сачуван показује језичке одлике средњовековног латинитета. То значи да у њему није дословно репродукован ни латински превод начињен вероватно још у IV веку, и то руком граматичара Септимија. К томе, ако се на дословност гледа, и тај првобитни латински превод има одлике редакторске верзије, барем у погледу стилизације, премда је она опет остала доста сува и местимично баш сумарна. Наиме, смемо тврдити да је латински преводилац у реченицу грчког оригинала уносио много римскога, и то слободним проширивањем исказа. Преводио-чев латински стил и израз у тешком су дугу: стално црпу из Плаута, Теренција, Цицерона, Ливија, Цезара, Корнелија Непота, Вергилија, а надасве из Салустија. Није без разлога речено – ту скоро – да је преводилац *Дневник* преводио верно основном исказу оригинала, а слободно на такав начин да је скелет изворне реченице украшавао фразама и обртима позајмљеним из римских аутора. При том је преводилац усвојио редакторски поступак и у односу на књиге *Дневника*. Као да је текст првих пет књига оригинала верно следио у одговарајућих пет књига свог превода; док је у своју шесту и завршну књигу сажео преостале четири књиге оригинала. (Византијски извори помињу девет књига грчког Диктиса.)

Има *Дневник* још једну особеност. То је повест у којој је и фиктивни аутор, Диктис, псеудоисторијски лик. Док у Есоповом животопису баснописац приповеда низ »есопских басана«, а у Александровом има уметнутих писама где Македонац сам извештава о својим подвизима, Диктис, као тобожњи учесник у тројанском рату, извештава на основу казивања својих »сабораца»: Одисеја (Уликса), Менелаја и Неоптолема.

Посебну пажњу овде привлачи *Животопис Ајолонија из Тијане*. Друкчије него код анонимних повести, реч је о биографији коју је написао познати антички аутор, а с намером да пружи тачна обавештења о животу једне историјске личности. Али смо, и поред тога, тај текст могли уврстити међу легендарне животолисе као античку *повест*. На разлоге за овакво класификовање Филостратовог биографског дела указао сам укратко већ у почетку. Сад треба обратити поглед на ново|питагорејца Аполонија као на лик из античке повести, дакле паралелан ликовима Есопа или Александра Македонског.

По отвореној и кумулативној композицији, по јунаку-чудотворцу и по шареној, а легендарној и фантастичној грађи, *Животопис Аполонија из Тијане* имао је све предуслове да се развије у књигу за народ и да буде, у разним адаптацијама и верзијама, столећима присутан у европској литератури – средњовековној, а и потоњој. До тога ипак није дошло. Зашто? Одговор је једноставан: стога што се у овоме случају и одвише наметало упоређење са Христом.

Сам аутор ове античке биографије није ишао за тим да Аполонија стави наспрам Христа, као пандан или противник. Филострат је био заокупљен другом тежњом: да одбрани Аполонија од приговора којима је овај био изложен у паганским круговима. Новопитагорејац из Тијане у Кападокији још за живота је различито оцењиван. Једни су га уважавали као учитеља мудрости, други оспоравали и проглашавали за чаробника и шарлатана. У Филостратово време, кад је Аполоније уживао углед у кругу владара из породице Севера – а они су били склони оријенталној астрологији и мистици – суд о Аполонију био је и даље подељен. Филостратов *Животопис*, сачињен као апологија Аполонијева, био је само нов повод за сукобе мишљења. У време Диоклецијанових прогона хришћана, пагански аутори су се нарочито радо позивали на Аполонија као на пример филозофа-чудотворца који је живео и чинио чуда сасвим као и Христос, а опет га нико није прогласио за бога.

Повода за поређење Аполонија и Христа било је довољно. Легенда о Аполонију (за коју знамо тек посредно) и сам Филостратов *Животопис* показују јаку мотивску сродност са хришћанском хагиографском литературом (аскеза, чуда каква су истеривање злог демона из опседнутог дечака, исцељење неизлечиво болесног човека и оживљавање мртваца); а причало се о Аполонију, па о томе и Филострат извештава, да се телом вазнео на небо као и Христос. Спис некога Хијерокла – био је римски управник у Битинији – представио је Аполонија из Тијане као чудотворца у свему равног Христу. На Хијероклов спис дошао је и одговор са хришћанске стране. Подухватио се тога сам Јевсевије, историчар цркве и епископ у Цезареји, и то полемички оштро, а у развијању аргументације подробно.

Домашај овог случаја био је у IV веку велик. Филостратов *Животопис Аполонија из Тијане* тада је био популаран и на грчком Истоку и на латинском Западу. Наиме, јавио се био и латински превод, и то у две верзије. (Превод је начинио Флавијан, а потом га је обрадио хришћански епископ Сидоније Аполинар, велики представник синкретистичке паганско-хришћанске културе позне антике.) Тезу о Аполонију и Христу као равноправним верским учитељима и чудотворцима морао је стога да побија, на Западу, а за латинско језичко подручје, и сам Августин.

Другим речима, лик Аполонија из Тијане добио је истакнуто место у борби коју су образовани пагани водили током IV века против хришћан-

ства – и то као пагански противник Христу и као аргумент против хришћанског учења о Христовој божанској природи. Отуда *Животопис Аполонија из Тијане* – и поред изразито романескних и готово пикарских одлика, поред псеудо-историчности каквом су плениле публику повести о Есопу и Александру, поред обиља егзотичних појединости и фантастичних епизода – није могао да се развије или прометне у књигу за народ, популарну међу средњовековним читаоцима хришћанске Европе.

Не да лик Аполонијев није опчињавао. Или да је био мање привлачан од ликова Есопа или Александра. Напротив. Има чак знакова да је лик Аполонија из Тијане био заступљен и у византијском приповедном предању. Доспео је, истина само изузетно, и међу оне ликове из антике – били су међу њима Александар и Ари|стотел – којима су византијски зографи украшавали зидове хришћанских богомоља. Без учешћа византијског приповедног предања није сасвим разумљива ни заступљеност Аполонијевог легендарног лика у приповедној књижевности нехришћанског Оријента.

Аполонију из Тијане био је шире отворен пут у средњовековну легенду на арапској и персијској страни. У арапском предању, Аполоније из Тијане јавља се као Балинас или Балинус, а и под другим именима. А наступа у улози »господара талисмана«. Приписују му се трактати о приређивању амаџија, о својствима драгог камења и биља и другим сродним предметима. Арапски аутори следили су највише Филострата у приказу Аполонијевог живота. Али управо код њих се јавила, и затим је била широко заступљена у исламском предању, и друга легенда, таква за коју не знамо да је имала извор или паралелу у старој грчкој традицији. Та у арапској историографији присутна легенда одвојила је Аполонија од Нерона, Домицијана и Нерве, уопште од првог столећа и од царског Рима којима његов историјски лик припада. Распрострањена у исламском предању, та легенда приказује Аполонија као мудраца и мага у служби – Александра Македонског.

У историји персијских владара коју је почетком XI века саставио ат-Таалиби описано је како поред ковчега с мртвим Александром стоји скупина грчких мудраца. У њој се поред Аристотела, Платона и других филозофа налази и Аполоније-Балинус. У спеву о Александру који је у XII веку саставио персијски песник Низами, Балинус не само да је дворски филозоф Александра Македонског него прати освајача и на његовом походу у Индију, па му тамо и помаже мађијама. У другом делу Низамијевог спева, у Књизи блаженства, Балинус је један од седморице мудраца који бораве на Александровом двору. Стављен је у ту скупину уз Аристотела, Валеса (Талет?), Сократа, Порфирија, Херма (Трисмегиста?) и Платона. Мудраци најпре излажу –| у дијалошком казивању – једну космогонијску теорију; затим, а приликом смрти Александрове, износе своје ставове о човековој посмртној судбини.

Овај хришћанском предању непознат развој легенде о Аполонију из Тијане за нас је, овде где говоримо о античким повестима, сведочанство колико речито толико и важно. Хронолошко повезивање и биографско здруживање легендарних ликова Тијањанина и Македонца, чију историјску појаву стварно раздвајају три пуна столећа, а остварено је, колико знамо, само у исламској књизи и оријенталном предању, сведочи о суштинској сродности Аполонијевог и Александровог романескно-фантастичног животписа – сродности која произлази из њихове припадности типу античких повести.

Морамо напоменути да и мотив о седморици мудраца нужно упућује нашу мисао у истом смеру. Дакако, исламско-оријентално предање не даје седморици мудраца имена оних историјских ликова којих су се антички Грци сећали кад су побрајали главне представнике своје ране филозофске мисли. Али не смемо, чини се, закључити да је оно потпуно независно од круга старогрчко-византијских повести о седморици, као некакав источњачки куриозум. Напротив. Реч је опет о слободном калеидоскопском повезивању и прераспоређивању мотива из усмених казивања, а живих вековима у књигама за народ. Увођење седам грчких филозофа у повест о Александру Македонском везује ову за предање о седморици старих грчких мудраца. А то предање – сведоче о томе многи његови трагови сачувани у античкој и византијској књизи – знало је за развој сасвим сличан развоју античких повести о Есопу и Александру. Наиме, у најстаријем грчком казивању приповетке и легенде о седморици мудраца су народног и народског карактера; али као да су биле ослоњене и на приче из негрчких предања, староанадолских и старооријенталних. Свакако не смемо спремно сводити на просту подударност у ритуалној седмици када у *Еју о Гилтамешу* наиђемо на помен седморице мудраца који су ударили темеље за бедеме града Урука.

У развоју легенди о седморици мудраца уочавамо исто преплитање народског предања и учених додатака или прерада које карактерише и развој повести о Есопу, Александру и Аполонију из Тијане. Рани ступњевни народских легенди о седморици нису нам непосредно познати. То је лако разумети. Из старогрчког усменог народног стваралаштва нису остали забележни готово никакви текстови. Тим је речитије сведочанство о првобитно народском карактеру легенди о седморици то што су нам управо под именима Клеобула из Линда и Питака из Митилене сачуване две народне песме из старе Грчке. Као *ширани* из оне ране фазе развоја грчке *шираниде* кад је она била на страни ширих слојева, Клеобул и Питак убрајани су у крут седморице мудраца. (Клеобулу или његовој кћери Клеобулини приписивана је и збирка загонетки – тако важних у предањима – која су нашла пут у повести и у књиге за народ.) Уосталом, легенда о седморици мудраца јавља се, ухватљиво за нас, у V веку старе ере, и то са језгром у једној причи чији је предмет одговор на питање: »Ко је најмудрији?« Варијанте те приче су многобројне. Смештена је у различите средине и поучна поента јој се мења.

(Једна од варијанти говори о трonoшцу који су рибари извукли мрежом из мора, а на њему је био натпис: »најмудријем«. Онда кроз грчке покрајине креће потрага за најмудријим човеком, а цео народ некако у њој учествује.) Иза свих нама познатих варијаната приче узалуд покушавамо да препознамо један њен изворни облик, или пратекст. Заједничко је у свим варијантама да се као претенденти на назив најмудријег јављају седморица, да се за савет пита Аполоново пророчиште (у Делфима или Дидими код Милета) и да је његов одговор дат у парадоксалном облику: тако да може значити да »најмудријем« уопште није човек или, опет, да је то онај од седморице за кога би се најмање рекло да то јесте – неки земљорадник или чак варварин.

Не морам додати: на овој тачки могао се у слику о седморици укључити и Есоп. Као што се, поменули смо, стварно и догодило.

За легенду о седморици грчких мудраца карактеристично је, даље, да их предање увек окупља око неког владара. Код Херодота то је Крез. (Онај владар на чији двор у Лидији предање доводи и Есопа.) Или је то коринтски тиранин Перијандар, односно његов отац Кипсел. (Тако је скупина мудраца лоцирана у јединој у потпуности сачуваној варијанти приче о седморици коју, у литерарној обради, доноси Плутархова *Гозба седморице мудраца*.) У неким причама мудраци се нађу окупљени око неког свегрчког светилишта: код Панјонијона, храма у коме су се, као савезници, окупљали представници дванаест малоазијских јонских градова; или у Делфима, а приликом првих питијских надметања; или опет на свечаним играма у Аргу.

Исламски и хришћански свет није чувао јасна сећања на античке владаре и култна места античке религиозности. У византијско-словенској редакцији повести о Есопу заменили су их цар Диген и Цариград. У исламско-оријенталној, а вероватно и византијској традицији, њихово место заузели су Александар и његов источњачки двор у Персији. А уз лик Александров везани су и ликови седморице мудраца.

При том треба држати на памети да је побрајање имена седморице грчких мудраца било подложно варијацијама још у античко време. У свим античким списковима јављала су се подударно само четири имена: Талет, Бијант, Питак и Солон. Остала имена допуњавана су различно. (Код Платона то су још: Клеобул из Линда, Хилон из Спарте и сељак Мисон из Хена.) До замена је долазило и даље, у позној антици и током средњег века. О културном синкретизму позне антике сведочи и то што су седморица постала и пророци, који су, наводно, наговестили Христов долазак. Овакво присвајање седморице јавља се већ у делима раних хришћанских писаца. (На пример, око године 200, код Климента Александријског.) У хришћанско-византијском простору седморица почињу наступати и под доста необичним именима. Временске и друге разлике више немају значаја за средњовековни начин гледања. Седморица су само још представници целокупног античког цивилизацијског феномена. У списак доспевају: песник Хомер, филозофи

Платон и Аристотел, историчар Тукидид и полихистор Плутарх, а поред њих комедиограф Менандар и сам бог рата Ареј. Међу мудрацима преображеним у хришћанске пророке јављају се у византијским текстовима још и Клеомед – што је можда искварено Клеобулово име – и Дон Трисмегист. Овај последњи је несумњиво *Hermes Trismegistos*. (То је грчко-хеленистички назив за египатског Тота, бога писмености, бројања и књиге. У време позног хеленизма он је проглашен за аутора теозофских списа и откривења. Преко тих списа – данас су окупљени у *Corpus Hermeticum* – Трисмегист је био добро познат Византинцима и Арапима, као мудрац и тајноведац.)

Дошли смо до тачке која је била циљ нашег привидног странпутичарења.

Хермо међу седморицом мудраца окупљених око Александровог одра у спеву персијског песника Низамија и Дон Трисмегист као један од седморице у византијском теозофском спису – то је исти лик. А и дијалогске расправе које се обема скупинама мудраца приписују из истог су круга теолошко-теозофских тема. Тичу се божанства, стварања и устројства света и посмртне судбине човекове. И радо су формулисане у виду »тешких« питања.

Аполоније из Тијане као један од седморице грчких мудраца окупљених на двору и крај одра Александра Македонског – тај спој ликова из античких легенди и такво укрштање мотива из античких предања широм отвара поглед на оно приповедно предање из којег су израстале античке анонимне повести. Не мари што је овакав спој ликова и мотива поуздано документован само у арапском предању и у персијској поезији. У оном смо пространом кругу популарне наративне књижевности коме припадају и Есоп и Александар и оба Аполонија, онај из Тијане као и »краљ из Тира« – односно, коме припадају античке и потоње повести о њима.

Као што смо већ напомињали: побројани ликови нису постали јунаци биографија у којима би њихов животни пут био главна и основна тема. Као средишњи ликови античких повести, они пружају прилику за окупљање и преузимање разних у приповедној књижевности популарних начина уметничког казивања: легенде, анегдоте, шаливе и еротске приче, басне, па мудре изреке и доскочице; а овима се придружује и један у народном предању стар и у свештеним списима распрострањен начин загонетања и постављања питања о тајанственим и необичним стварима. Подударна су у том кругу списа упадљива и њихова природа мора се опрезно одређивати. Гдекад су у питању типолошке и књижевно-морфолошке паралеле. Чешће је реч о занимањима којима је тешко пратити уназад путеве и трагове.

Није, на пример, могуће поуздано рећи да ли Аполоније и његова кћи Тарсија, ти мајстори загонетања у позноантичкој повести о краљу из Тира, представљају само типолошку паралелу Клеобулу и Клеобулини, мајсторица старогрчког загонетања познатим из круга раних легенди о седморици мудраца. Једно је ипак извесно. У Филостратовом *Животопису Ајолонија из Тијане* има озбиљне игре питањима и одговорима теозофског карактера,

која је без сумње зависна од епизода познатих из *Животоа Александра Македонског*. Дакако, реч је у обе повести о сусрету главног јунака, Аполонија или Александра, с браманима-гимнософистима, то јест у питању су огранци легенди о тим оријенталним мудрацима.

Сасвим као уз Есопа или Александра, и уз Аполонија се затим везују и приче из народног предања – као тобожњи биографски детаљи. Таква је прича, сасвим извесно, она где Аполоније разобличава емпусу, жену-авет која заводи младића да би му пила крв.

И напокон: извештаји о путовањима Аполонија из Тијане у Вавилон, Индију и Египат окупили су многе описе и мотиве пореклом из хеленистичких текстова који су доносили фантастичне податке о далеким пределима, чудним народима и заједницама организованим на необичан, утопистички начин.

*

Задржали смо се дуже у разговору о анонимним античким повестима и легендарним биографијама. Рекли доста о њиховим јунацима који лако прелазе из једног круга прича у други и окупљају око себе сличне, а понекад и истоветне анегдоте, приче, загонетке, питалице. Морамо се сада поново и поближе осврнути на оне античке списе које зовемо повестима, премда их путописни оквир одређује више него биографско-историографски.

Неки од тих списа, рекли смо, садрже утопистичке описе. Говоре и о заједницама у којима су посед и жене опште власништво. Такве заједнице смештане су по правилу на крајеве познатог света. Онога чије су границе размакнула Александрова освајања. Ово не сме да нас заведе на погрешне закључке. Опет смо пред текстовима изатканим од елемената из различних приповедних предања. Реална знања и казивања о далеким заједницама – једна је можда лоцирана негде на Цејлону – извор су само за мањи део мотивике која се јавља у овој врсти повести. Низови мотива који се у њима јављају везују се и за митове старије од хомерских епова. Други, опет, имају сасвим одређену подлогу у филозофској спекулацији. Наиме, било је много списа који су после Платона писани о најбољој врсти државе и власти. Нарочито у кругу стоичких филозофа. Знамо да су неки стоичари сматрали да – барем у заједници мудрих људи – жене треба да буду заједничке. (Према античким сведочанствима која нису сасвим поуздана, и киничар Диоген је саставио један спис *О држави* где су дошла до речи слична схватања.)

Стоичка филозофија била је к томе космополитски оријентисана. Говорила је о једнакости људи без обзира на порекло и расу. И то су идеје које су се развиле нарочито после Александрових освајања. Јер, свет је после Александра био на нов начин отворен. Грчка цивилизацијска самосвест

је нешто устукнула. Створено је место и уверењу да негде изван Грчке, у туђим и далеким крајевима – дакле чак и код »варвара« – могу постојати заједнице праведније и боље организоване од оних које су створили Грци.

Истина, сва та космополитска становишта и учења о равноправности задржавала су се у равни политиколошких и књижевних тема. Улазила су у списе које називамо повестима негде на оном развојном правцу грчке приповедне прозе на коме се – као текст романеског карактера – био јавио већ и Ксенофонов спис *О васијџању Кира*. Само што се над утопистичка маштања и етнографску фантастику хеленистичког раздобља наднела велика Александрова сенка. Македонац и стога човек са мање предрасуда него самозадовољни антички Грци; а лично и човек са цртама у понечему заиста хомерским – каснија предања су га идентификовала са Ахилејем – Александар је био плен подељених страсти и амбиција: страشان у гневу и топао у милошти, сурово честохлепан, не без неке готово мистичне чежње за великим и недостижним. (Легенда о Александру с продорним је психолошким осећањем приказала| освајача како продире у »тамни вилајет«, покушава да измери дубину Океана, да узлети и у само небо.) Међутим, непримерен је колико и промашен покушај неких новијих испитивача да на основу расутих и оскудних античких сведочанстава препознају у Александру човека занетог сасвим одређеним филозофско-утопистичким плановима. За такву претпоставку нису довољна подлога тврђења неких каснијих аутора како је Александар програмски и по далекосежном плану радио на изједначавању и хармонизовању свих народа света.

Александар – поновимо то – није био човек занет жељом да оствари утопистичке замисли. Али је Александар одиграо крупну улогу у историји утопистичке мисли. Освајајући познати свет размакао је његове географске границе; превиђајући и занемарујући разлике међу народима отворио је широм путеве упоредном осматрању етничких особености и социјалних уређења.

Кратка колико и премоћна појава Александра Македонског одвела је антички свет у нове експерименте на пољу државних уређења. Пола века након Александрове смрти три су јаке државе биле на античком Медитерану: птолемејски Египат, селеукидска Азија и Македонија под Антигоном Гонатом (сином Деметрија Полиоркета). У време установљавања нове политичке власти, хеленистички дворови и властодршци – онако као раније и сам Александар – били су окружени свитом филозофа и писаца који су артикулисали и пропагисали нове политичке концепције. Чак су неки били у прилици да раде на остваривању својих теорија. Такав је био случај са Деметријем из Фалерона. Овај богати човек и филозоф из Аристотелове школе имао је огроман утицај у управи Атике. Подржавао га је Касандар, син генерала Антипатра. (После Александрове смрти Антипатар је био најмоћнији човек у европском делу македонске империје.) Деметрије Фалеронски настојао је да преточи у праксу филозофско-политиколошка гледишта заснована на олигархичком уверењу да државом треба| да управљају малобројни стручњаци добро припремљени за ту дужност.

Из Касандровог круга са изражено »десним« политичким опредељењима био је и Еухемер из Месане. У нашу антологију унесени су антички изводи из његовог списка *Свешћени запис*. (Друго нам није сачувано.) Спис је, у путописном оквиру, пропагисао теорију коју ми данас наводимо као пример за доследно рационалистичко тумачење настанка митова и митских божанстава. Али Еухемерова теорија стајала је стварно у сасвим одређеном политичком оквиру. Еухемер је доказивао да су сви антички богови некада давно били генерали, војсковође и краљеви којима су, као добротворима човечанства, после смрти указиване божанске почести. Тако је санкционисао политичка и државотворна збивања у којима су настајале хеленистичке монархије. Јер већ је Александар употребио наслеђе оријенталне, посебно египатске теократије да учврсти свој владарски положај. У томе су његов пример следили хеленистички монарси.

Утопистички карактер Еухемеровог списка одређен је заправо тиме што су у њему идеализоване и спољне, географске прилике. (Антистен или Платон ово нису чинили у својим приказима идеализованих или идеалних држава.) При том су Еухемеру мотиве пружали »утопистички« описи из *Одисеје* (земља Феачана). Овакви митски мотиви јављају се код Еухемера напоредо са цртама позајмљеним из Платонових казивања о Атлантиди. Разуме се, имао је Еухемер и друге изворе за свој утопистички опис. Али његова концепција о друштву без робова са три класе од којих ниједна нема посебних привилегија (сем што свештеницима у подели добара припада двострук део), чини се да је само његова.

Хеленистичком свету из времена после Александрових освајања Еухемерови описи дугују многе црте. Поменућемо само да у његовом систему измишљених имена места наилазимо на мешавину грчких, критских, индијских и скитских образовања; да је »свештени запис« на (измишљеном) острву Панхаји писан египатским писмом; да у огрлицама и одећи које тамошњи становници носе могу да се препознају делови келтске и персијске ношње, да је Панхају посетио и неки краљ са Крима, да су богови тамо стигли са Крита; да је Зевс, пре него што се настанио на острву, пропутовао многе крајеве, између осталих Сирију, Киликију и Вавилон.

Све побројано указује на хеленистички етнички и цивилизацијски синкретизам. Али није у питању случајно гомилање разнородних црта. Или само тежња писца, да створи слику пуну сваковрсних боја. Еухемер је програмски унео у своју социјално-политичку утопију црте које су својствене разним крајевима и цивилизацијским круговима што их је објединило Александрово освајање. Еухемер, осим тога, води рачуна и о економици. Стално говори о изобиљу хране и друге »робе«. Можда ће читаоца изненадити то што на Еухемеровој Панхаји практично нема приватног власништва. Али не треба одвише брзо закључити да су то просто црте из старих митова који чувају сећања на неки примитивни комунизам племенских заједница. Има на Панхаји тачно ограниченог приватног власништва:

кућа са вртом. А то – чини се – одговара неким одредбама које су биле на снази у птолемејском Египту.

У појединости не можемо улазити. Довољно је уочити какав особен спој теоријских погледа и књижевних елемената чини основу Еухемерове повести о Панхаји.

Као што смо напоменули: Александрове војне подстакле су занимање за далеке народе. Оживела је склоност да се идеализују далеки крајеви и непознати народи. Чак и писци сасвим озбиљних историјских и географских дела уклапали су – уз више или мање критичког опреза – утопистичке приказе у своја иначе трезвена дела. Све је то на мотивској и литерарној равни пружало руку и неким старијим описима Оријента – какви су били они из пера Ктесије из Книда, лекара на персијском двору. У истом оквиру етнографске утопије и путописне фантастике јавили су се текстови Теопомпа са Хија (о земљи Меровиди), Хекатаја из Абдере (о митским северњацима Хиперборејцима), а онда и Јамбулова казивања (о срећним Сунчевим острвима) или повест Антонија Диогена (о крајевима иза граница познатог света, близу самог Месеца).

Велики су распони које побројани списи покривају међусобним одступањима у тону и тенденцији. Хекатај из Абдере приказује некакав »кимеријски град« смештен на север, у област митских Хиперборејаца. Његови становници уживају у стању природне безазлености и чистоте те проводе живот ведро и без брига. Далеко је то доста од Платоновог нацрта идеалне државе заснованог на једној изграђеној георији и филозофији државе. Још даље од тога је Јамбулов спис. У њему превладавају елементи »бајке« о бродоломнику и њена фантастика. У »Етиопском мору« налази се – по Јамбулу – острво са »Градом Сунца«. Становници су му џинови. Живе сто и педесет година, бодро и безбрижно, а у женама и поседу уживају заједнички. Болесних и старих нема – јер ови сами потраже смрт. Али поред фантастичног елемента – расечен језик омогућава Сунчанцима да говоре више језика – има и код Јамбула црта из њему савременог хеленистичког мишљења, политичког и филозофског. Стоичка је црта што се на острву поштује једно божанство, и то Сунце. (Овај стоички елемент утицао је на Кампанелу и Томаса Мора.)

И тамо где то најмане очекујемо, списи из ове скупине античких повести показују, рекло би се, филозофске или филозофско-религијске преокупације њихових аутора. Дело Антонија Диогена *О чудима онкрај острва Туле* насловом као да открива своје претежно занимање за авантуру и путописну фантастику. Изводи који су нам једино сачувани, а начинила их је рука византијског патријарха Фотија, вероватно незаинтересованог за љубавну тематику, не дозвољавају нам да поуздано проценимо у којој је мери љубавни заплет улазио у фабуларну потку дела. Модерни испитивачи прибегавају оцени по којој дело представља чудну мешавину путописног извештаја, љубавне сторије и авантуристичког романа. При том се претпоставља да ова повест о љубави, бекству и путу све до Месеца, о смрти и

силаску у Хад, о васкрсењу и коначном спасењу, заправо симболише питагорејска учења о паду душе у материју и њеном поновном усхођењу до сфера Месеца и Сунца.

У побројаним списима не јављају се у подједнаким сразмерама грађа из митског и фолклорног предања, прикази засновани претежно на уметничковој личној имагинацији или сачињени да буду израз социјалног и политичког, филозофског и религијског ангажмана. Али свима је заједничко то да грађу једним делом дугују фабулистичком предању велике старине. Етнографске утопије и фантастични путописи граде своје сцене често уз помоћ реквизита који су »изван времена«. Наиме, о земљама где тече мед и млеко, о чудесним крајевима и необичним заједницама смештеним на далека острва, у неприступачне удолине међу планинским венцима, или чак у просторе изнад облака, приповедало се и тамо где рационална мисао није састављала нацрте за установљавање неког бољег друштвеног уређења. А судбина која чека човека после смрти предмет је кога се дотичу најстарије песме и митско предање античких Грка.

Другим речима, списи које ми данас радо називамо псеудоисторијским и псеудогеографским, утопистичким и фантастичним рано су се почели јављати у књижевности старих Грка. Крцати извештајима тобожњих очевидаца, причали су о далеким крајевима и бајковитим приликама. Тематски и мотивски знали су се, како смо напоменули, ослањати на *Огисеју*. (Већ и прехомерска епска песма приповедала је о странствовањима јунака| и помораца. Али те ране приче потичу из средина у којима нису биле повучене границе између реалног и мађијско-религијског доживљаја.) Такво псеудоисторијско и псеудогеографско списатељство почело је онда да буја и развија сувишно лишће нарочито после Александрових похода.

Ипак, све што о тој врсти списа знамо је фрагментарно и доста случајно. Тешко да бисмо могли сагледати како је простран и шаролик био круг античких списа које сврставамо у категорију фантастичног путописа и етнографске утопије да нам није сачувана сјајна Лукијанова пародија. Овај ретор и сатиричар није саставио своје *Истинијие њријовести* само у осврту на један фантастични путопис. Лукијан је пародистички обрадио мотиве и епизоде које је познавао из низа нама изгубљених античких дела. Отуда данас и нисмо у прилици, осим ретко, да из епизоде у епизоду препознајемо мету Лукијанове пародије.

Поред »претеча« у псеудоисторијском и псеудогеографском жанру – Хомера, Херодота, Ктесије – међу изворним текстовима које је Лукијан пародисао морали су бити многи аутори из раздобља хеленизма и раног царства. Кроз поигравање с тим текстовима настало је дело Лукијаново. У типу минхаузенијада, а са много раблеовске разиграности и волтеровске ироније.

Истиниите њриповести написане су у облику извештаја о властитим авантурама. Начело по коме су »приповести« компоноване типично је за путописе и анонимне повести. Ређају се епизоде, а тежи за што већом разноврсношћу. Путује се на Месец, плови једрењаком између звезда. Јунаци буду и заробљени – на Сунцу. Прича се и о њиховом боравку у стомаку големог кита. Лутају и по мору млека где су острва огромни сиреви. Доспевају на Острва блажених и Острва проклетих – ту најтеже казне трпе људи који су у животу били лажови – па на Острво снова. У повратку на земљу буду бачени и до против-света, то јест на континент који лежи наспрам познатог света и настањен је становницима сасвим различним од људи.

Ако се читалац осврне на текстове представљене у овој антологији, и сам ће лако утврдити многе додире између епизода и мотива *Истиниитих њриповести* и оних из описа истраживачких путовања Александра Македонског до на крај света, или списка Ктесије из Книда, Теопомпа са Хија, Хекатаја из Абдере, Еухемера из Месане и Антонија Диогена. (Овај последњи, поменули смо малочас, довео је своје јунаке и надомак Месеца.) Дакако, у такве пародистичке реминисценције уплићу се и друге – на стару епiku и мит, а и на научне списе и хипотезе.

Лукијан је изузетан уметник. Гомила призоре сасвим невероватне и лагарије баш апсурдне, а опет читаоца увлачи све дубље у мрежу својих »истинитих приповести«. (Игра се са читаоцима управо онако како ће много векова доцније чинити Рабле, његов велики поштовалац. Код овога подлежемо чак и фасцинанцији других низова назива за чудне друштвене игре или апсурдних наслова књига.) Сем разноврсношћу и смелом инвентивношћу, Лукијан одржава читаочева пажњу и убрзавањем ритма излагања, који постаје готово задихан при крају друге књиге – онде где писац обећава наставак у трећој, без стварне намере да дело настави.

Овакав завршетак *Истиниитих њриповести* двоструко је оправдан и ефектан. То је још један, последњи, ударац упућен писцима бескрајних етнографско-утопистичких и путописно-авантуристичких повести. А то је и поуздан начин да се читаочева глад за невероватним приповестима још једном иронично подбоде, а не изложи замору и засићености. Отегнута пародија долази сама себи главе.

Никако не смемо сметнути с ума да је Лукијан из Самосате, тај школовани ретор и мајстор у писању сатира, био и аутор списка *Како њтреба њисаџи историју?* – у коме је критиковао историографију каква је састављана у време другог рата против Парћана. Заправо, Лукијан је у томе спису обновио расправу која је започета у хеленистичком раздобљу, и то највише поводом историјских списка о Александру и Александровим војнама. Била је то још од својих почетака расправа о циљевима и границама историографије као жанра. Другим речима, *Истиниите њовести* стоје на чврстој теоријској основи и имају одређену књижевно-критичку садржину. Запра-

во, Лукијанова минхаузенијада има у књижевности антике особен положај. Теоријска заснованост књижевне критике коју *Истинитије њријовесџи* исказују пародијом мотива чини да ово Лукијаново дело показује сродност и са списима какав је био Еухемеров *Свешџени зайис*. Јер и Еухемер се игравао мотивима из епа, фантастичних путописа и етнографске утопије да би изнео озбиљне теоријске ставове: своје рационалистичко тумачење настанка мита изграђено као израз политичких опредељења за одређени облик владавине и државне управе.

Друкчије речено, Лукијанове *Истинитије њријовесџи* уводе нас у круг једне позне, рафиноване и помно неговане књижевне продукције. А то значи да их тешко можемо посматрати сасвим одвојено од уметничких остварења високог ранга представљених у четвртом одељку ове антологије.

*

На почетку сам кратко назначио разлоге са којих сам у завршни одељак књиге унео три текста, и то под ознакама идилична приповест, еротска новела и уметничка бајка. Напоменуо сам већ тамо да у овом случају узимам нововековне жанровске одредбе за текстове из пера писаца образованих у реторској школи; а и то да та три текста могу да се уврсте у антологију античких *њовесџи* стога што би их њихови аутори могли жанровски означити једино са *diēgēta*, *diēgēsis* или *narratio* – дакле, као «(при)повести» или »приповедање« – јер им беседничка теорија приповедања у прози није нудила никакву другу могућност.

Истина је да би образовани антички аутори исте термине применили и на краће текстове, такве за које бисмо ми, већ због мањег обима, радије узели ознаку *њрича*. Нећу се поново позвати на раније поменућу чињеницу да *њовесџи*, онако како се тај термин узима кад је реч о средњовековним списима, не претпоставља одређени или само велики обим. Нисам пошао за тим да представим употребу термина *њовесџи* за коју сам се у овој антологији одлучио као поступак који се може у потпуности оправдати теоријски. На моју одлуку да међу античке повести уврстим идиличну приповест Диона Хрисостома, Псеудо-Лукијанову еротску новелу и уметничку бајку Апулеја из Мадауре утицао је, признаћу то одмах, и већи обим тих текстова. И не само то.

Сва три текста теле неке формално важне црте и карактеристике са другим античких списима за које без оклевања узимам назив *њовесџи*. У сва три текста оквир приповедања је у извесној мери путописно-авантуристички. Дионов *Ловац са Еубеје* и Псеудо-Лукијанов *Лукије или маџарац* при том причају у првом лицу, дакле онако како је то често био случај и у

античком фантастичном путопису. К томе Дионов идилични приказ спокојног и срећног живота који у некој забити острва Еубеје воде породице ловаца-земљорадника има изразиту социјалну-политичку тенденцију: део је говора у коме беседник и филозоф Дион расправља о сецијално-политичким проблемима великих градова (вероватно у првом реду Рима). Дионова еубејска идила има, дакле, сличну функцију као и прикази удаљених идеалних заједница какве су давали антички утопистички списи. На другој страни, код Псеудо-Лукијана и у Апулејевој 'бајци' *Амор и Психа* нарација је заснована на комбинацији путописно авантуристичких и мађијских мотива. Заправо, *Лукије или маџарац* поред реалистичности, еротске садржине и поенте која нам дозвољава да спис назовемо еротском новелом, представља вероватно сажетак једног обимног 'романа'. То су *Меџаморфозе* неког нама непознатог аутора. (Идентификован је као Лукије из Патраса, али то је стварно само име јунака романа, односно еротске новеле.) И овде, као и у већини античких повести, композиционо начело је просто низање најразноврснијих епизода. Фабуларни оквир ствара прича о младићу претвореном у магарца. У романескно развијеном облику ова повест нам је позната из Апулејевих *Меџаморфоза*. Младић Лукије, претворен у магарца, мења често господара и средину. На свом путовању просејаном авантурама и страдањима, магарца Лукије упознаје се са приликама стварног живота, изнутра – ако тако можемо рећи. Заправо, има тај магарца из повести о Лукију ону улогу која је у нововековном пикареском роману припала слуги: овај мења господаре и то пружа прилику за приказ увек нових околности и средина, а »изнутра«, под углом под којим се откривају животне реалности села и града, избе и двора.

Другим речима, новела *Лукије или маџарац* заправо је кратка верзија повести која је античком читалаштву била позната још у најмање две обимне романескне верзије. Она и у кратком облику који овде доносимо показује мешавину елемената типичну за већи број повести представљених у овој антологији. Сталожило се у верзијама повести о Лукију богато и разнолико приповедно благо, из усменог предања и античке књиге. И сасвим је тешко нагађати у ком се виду код старих Грка најпре јављала тема о момку преображеном у магарца. Мотив који чини основу за причу о томе како жена-врачара претвара момка у магарца да јој служи јавља се у народним приповеткама и бајкама разних народа.

И најзад: Апулејева приповест о Амору и Психи основицу чини тип бајке о невидљивом младожењи (или о змији-младожењи). У целој античкој књижевности не познајемо други текст који показује тако густ и доследан низ мотива типичних за бајку. Али у Апулејевој повести прича има несумњиво и симболичну димензију. *Амор и Психа* су и платоничарска метафора: приказују судбину људске душе (*psyche*) и дејство које на њу има божански »ерос« (*amor*).

*

Наш осврт на романе и повести из античке књижевности морамо сада привести крају.

Покушали смо да оцртамо круг у коме је, типолошки и генетски, место античким списима представљеним у овој антологији. Осврнули смо се на њену садржину и на распоред текстова у њој; а и на проблем дефинисања античког романа и покушаје његовог одвајања од сродних списа античке наративне књижевности у прози. Бацили смо поглед на историју античких списа романескног типа. Задржали се над Есоповим животописом и нашом *Књигом о Јосифу*. Дотакли се и судбине коју је лик Аполонија из Тијане имао на Истоку, у арапском и персијском предању. Још и уз одељке који су посвећени путописној фантастици и етнографској утопији, морали смо истицати како античке повести у себи здружују елементе митске и фолклорне, литерарне и филозофско-религиозне. А спрегу народског и артистичког препознали смо и у еротској новели о Лукију и у Апулејевој бајци о Амору и Психи.

Остало је да додамо: за све текстове представљене у овој антологији – осим еубејске идиле Диона Хрисостома – карактеристично је да у њима кроз редакторске интервенције, ауторске прераде и артистичка уобличења пробија слој анонимног и фолклорног приповедања различите старине и далеке, али несумњиве аутентичности. То приповедно благо – незабележено у свом незабележеном облику, као легенда и бајка, анегдота или ареталогичја, пошалица или еротска прича – нашло је отворено и благонаклоно прибежиште у списима које смо овде обухватили називом *античке новестии*.

ΠΑΘΟΣ У СПИСУ О УЗВИШЕНОМЕ

I

Мишљења појединих стручњака о пореклу реторских теорија које заступа анонимни писац списка *О узвишеноме*, па и мишљења о самом карактеру тих теорија, још увек се у многоме разликују, или су чак и потпуно противречна. Тако А. Rostagni годинама већ (исп. *Il Sublime nella storia dell'estetica antica*, Ann. d. Scuola Norm. Sup. di Pisa II, 1933, 99; *Anonimo, Del Sublime*, Milano, 1947, XVII и д.) увек наново указује на пресудан утицај Платонова истицања екстатичног, афективног и ирационалног – инспирације у поезији на спис *О узвишеноме*, док К. Свобода (*A propos du П. ѱ.*, Listy filol. 52, 1925, 85 и д.) или W. Kroll (*Studien z. Verständnis d. römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, 32) виде у излагањима Анонимовим само перипатетичка учења и теорије, дакле она схватања за која Rostagni и Kroll, као и многи други, кажу да су савршено супротна „ентусијастичкој поетици“ често називаној и „платонском поетиком“, мада такав назив није ни згодан ни оправдан. Надахнуће и природни дар као основа песничког стваралаштва јавља се у нама сачуваним теоријским разматрањима, како је познато, већ код Демокрита, па затим пресудну улогу игра у софистичкој теорији реторике и песничке уметности, како јасно видимо у Горгијиној Хелени (L. Radermacher, *Artium scriptores – Reste der voraristotelischen Rhetorik*, В VII 39, Wien, 1951, стр. 52 и д.). Том последњем учењу је својствено прихватање ирационалног, схватање реторике и песништва као психагогије у смислу преношења ентусијазма на слушаоце, а то је став какав Платон, у свим менама својих погледа на уметност, осуђује. И не само Платон, већ и Аристотел у својим старијим погледима на реторику (Fr. Solmsen, *Die Entwicklung der Aristotelischen Logik u. Rhetorik*, Neue Philol. Untersuchungen 4, 1929, 208; Fr. Wehrli, *Der erhabene u. der schlichte Stil in d. poetisch-rhetorischen Theorie d. Antike*, Philobolia für P. v. d. Mühlh, Basel, 1946, 13 и 16). Стога и није на месту говорити о „платонској поетици“ у спису *О узвишеноме* и поред несумњива утицаја *Ијона* и *Фајдра* на Анонима. Оно што је пренео и преузео Аноним јесте демокритско-софистичка концепција песништва коју Платон прихвата, док оно што је специфично Платоново, одбацавање или карактерисање песништва као ниже врсте сазнања у његову спису нема. Али о овоме на другом месту.

И поред разноликости и неподударности судова о Анонимовој теорији реторике и песништва, у једноме се мање-више сви стручњаци слажу и

морају слагати. То је постојање стоичких елемената у спису. Готово у свакој књизи или чланку о спису *О узвишеноме* налазимо многобројне помене таквих елемената и довољно су позната места списа која се без имало нагезања могу у томе смислу тумачити. Па мада је понека од тих стоичких мисли у време постанка „златне књижице“ *О узвишеноме* већ опште место у хеленистичкој књижевности, као, примера ради, смрт – прибежиште и мирна заштићена и заштитничка лука, не може се оспорити да је излагање Анонимово у многоме стоички обојено.

Ова чињеница, као и други неки знаци, дали су испитивачима подстрека да крену у потрагу за таквим мислиоцем чијим би се утицајем стоички елементи у спису могли објаснити. И ту су одговори и решења готово истоветни. Посидоније из Апамеје, најзначајнији представник Средње стое, мора бити писац који је одредио у многоме карактер списа *О узвишеноме*. Један од одличних познавалаца Анонимова дела и издавач списа, Н. Lebègue, уверен је да се на свакој страници његовој може открити по која Посидонијева мисао (*Du Sublime*, Paris, 1939, XXV).

Од проналажења безброј Посидонијевих мисли разасутих по спису до приписивања целог схватања беседништва и песништва, приписивања *теорије узвишенога* Посидонију само је један корак. Тај је корак у новије време нарочито одлучно учинио Ј. Н. Kühn (*ΥΨΟΣ – eine Untersuchung z. Entwicklungsgesch. des Aufschwungsgedankens von Platon bis Poseidonios*, Stuttgart, 1941). Његов је закључак: „Es wurde oben mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, wie er bei derlei Untersuchungen nur zu erreichen ist, erwiesen, daß die ὕψος-Theorie, die ihren Ursprung im platonischen Aufstiegsgedanken hat, von Poseidonios vertreten wurde“ (op. cit., 96), и да је та теорија узвишенога код тог писца тек примењена и на стилистику и на реторику, да би се најзад сасвим „реторизирала“ у спису *О узвишеноме*.

Којим је он путем дошао до овог закључка? Kühn је у слици Питије као симболу песничког надахнућа, у низу Анонимових мисли о песничком стваралаштву и о улози човековој у животу уопште, мисли о задахнућу и узвишеноме, нашао доказа да се у спису ради о једном јединственом схватању и теорији, чија првобитна област није никако реторика и стилистика, већ философија и стилистика. У примедбама Анонима о својствима и пореклу узвишенога, од којих је најкраћа ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀλήθεια (IX, 2), поставља се захтев да песник мора поседовати μεγαλοφροσύνη да би произвео узвишено, односно он мора сам да се „узвиси“ не би ли произвео штогод „узвишено“. Ово последње стање налази свој израз у речи, стилу, који опет делује тако на слушаоце да саосећају (συμπαθεῖν) с песником, он и њима, преношењем свога задахнућа, улива исто расположење (συνδιατιθέσθαι каже Аноним VII, 3) у коме је и сам. И тако песник и говорник задовољава једну тежњу коју је природа сама у људе усадила (исп. XXXV, 2–3) тежњу за оним што је велико и божанскије од нас (τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαίμονιωτέρου). У свему овоме, не без разлога, Kühn види мисао о ὁμοίωσις θεῶ, како се она јавља у платоничара, а вуче корен из

Платонова учења (исп. *Phaedr.* 256b). Али богато документовано излагање којим он настоји да докаже да је теорија узвишенога потекла из блиских мисли у Платона, да је прихваћена и нарочито разрађена од Посидонија, код кога је из своје првобитне философско-мистичке сфере примењена и на питање уметничког стваралаштва, па и на питања стила, да би се, најзад, сасвим „реторизирала“ у спису *О узвишеноме*, има два значајна недостатка.

Први је недостатак последица временске границе у којој се овај испитивач креће. Да је узео у обзир и време пре Платона, морао би утврдити да је узвишени, високи стил већ од V века ст. е. имао и своју теорију „die ihn als Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung oder hoher Gesinnung würdigt“, како то каже Fr. Wehrli (op. cit., 33), на кога упућујем у погледу појединости (исп. и Br. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, 1955, 167). Стога, ма и била Kühn-ова извођења о развоју „des Aufschwungsgedankens“ од Платона до Посидонија у свему тачна уколико се на филозофска учења односе, није оправдано тумачити теорију о узвишеном стилу у реторском спису *О узвишеноме* просто и само као „реторизацију“ философско-мистичких мисли развијених код Посидонија на основу Платонових учења. Није оправдано нарочито стога што, како смо видели, оно схватање песничког стваралаштва које налазимо у Платона, које овоме мислиоцу делом и служи као разлог за осуду песништва – ниже врсте сазнања, и јесте рефлекс демокритско-софистичких схватања беседништва и песништва. Дакако да је и софистичка, Горгијина, реторика одређена философским поставкама, нарочито његовом епистемологијом (M. Untersteiner, *The Sophists*, Oxford, 1954, 194 и д.), али је ту већ реч и о претежно техничким и стилским разматрањима, о једној| стилској теорији чије су додирне тачке с оном Анонимовом очигледне. Код софиста налазимо прихватање ирационалнога које је страшно Платону, а за Анонима карактеристично, као и цео низ елемената који дају лик и спису *О узвишеноме*: изједначавање песништва и беседништва, којем је Горгија највише допринео – беседништво и песништво схваћени су као психагогија (в. Fr. Wehrli, op. cit., 13 и д.: појам ψυχαγωγῆσαι у Исократу, *Euagor.* 10, *Adv. Nicocl.* 49, потиче од Горгије, исп. C. W. Süß, *Ethos*, Leipzig, 1910, 79; в. и M. Untersteiner, op. cit., 195), и то психагогија која прелази и у грчки τέρψις, а заснива се на преношењу задахнућа (исп. Горгијину *Хелену* 10: αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐλφδαὶ ἐλαγωγοὶ ἤδονῆς, ἀλαγωγοὶ λύτης γίνονται итд.); затим учење о употреби различитих стилова према потреби и прилици засновано на Горгијином учењу о καίρος-у (в. M. Untersteiner, op. cit., 118), чему одговара Анонимова теза ирационализма, неправилности, релативности и антипуризма, која разуме се садржи многе разнородне елементе, али ипак може и мора да се одређује и карактерише овим изразима. Све ово Kühn, ограничивши се на раздобље од Платона до Посидонија, не узима у обзир, мада су те мисли у области реторике живеље у различном духу и даље, па стога извор теорији узвишенога види само у Платону, и њену примену на стилистику и беседништво приписује тек Посидонију, односно Анониму *О узвишеноме*.

Треба овде додати да је и без обзира на философско-мистичку концепцију уздицања и приближавања божанству, која несумњиво да има свога удела и у мислима Анонима, теорија о узвишеноме као стилистичка теорија приписивана Посидонију већ и на основу једне примедбе у Страбона, где читамо и ову карактеристику о Посидонијеву начину изражавања: συνενθουσιᾷ ταῖς ὑπερβολαῖς (III, 2, 9). Међутим, ова карактеристика Посидонијева стила пре свега и нема општу важност, а затим није никако довољна да покаже и докаже како је он творац теорије изнете у спису *О узвишеноме*. Разлоге против такве интерпретације изнео је К. Reinhardt (*Poseidonios*, Минхен, 1921, 12) и овај велики познавалац Посидонија није имао разлога да током деценија свога изучавања тога мислиоца и писца промени свој став (в. *PWRE* XXII, 1953, 628: „Strabos Stilurteil... gilt dem Historiker, bezieht sich auf Blüten einer geistreich spielerischen, hellenistischen Art, nicht auf Pathetisches, Getragenes, geschweige auf Hymnenstil nach platonischem Vorbild“).

Други недостатак Kühn-ова, и не само његова, извођења јесте у томе што не објашњава убедљиво једну упадљиву црту Анонимове теорије која се не може лако довести у склад са стоичким учењима, а стоичар је Посидоније несумњиво и поред свих утицаја платонизма на њ. Та је црта истицање афекта, πάθος-а, који игра готово не мању улогу у спису но појам и термин ὕψος с којим се чешће јавља здружен.

II

Где је реч о афекту, патетици и реторици у вези с неким истакнутим стоичким философом и писцем, Сенека и његове трагедије представљају свакако нарочито значајан пример и проблем. Зар се нису писале безбројне расправе и књиге не би ли се некако објаснио онај толико очигледни јаз између Сенекине стоичке етике која је сва у знаку борбе против афеката, у знаку ослобађања од афеката, етике која осуђује *carmina roetarum, quae adfectibus nostris facem subdant* (*Epist.* 115, 12), и његових трагедија претоварених патетиком и афектима? Ако је Сенека својим трагедијама тежио једном философском циљу како мисли нпр. U. Knoche (*Senecas Atreus – ein Beispiel*, *Die Antike* 17, 1941, 64), ако је хтео да покрене позитивне психичке снаге човекове доживљајем, а не поукама, ако његова трагедија није желела да делује на афекте, страсти, већ на бољи неки емоционални део душе, све то не мења много чињеницу да му поступак није у складу с философијом.

Али, док је код Сенеке реч о двама веома различним подручјима књижевног рада и стварања, дотле претпоставка да је теорија узвишенога, заједно са πάθος-ом као њеним интегралним делом, стоичка, односно Посидонијева, рачуна без детаљнијег образложења с могућношћу да је истакнути стоички мислилац изградио естетску теорију засновану добрим

делом на πάθος-у. Тако поред Kühn-а поступају и други стручњаци (исп. Aulitsky, *PWRE* XIII, 1927, 1420; H. Lebègue, *Du Sublime*, Paris, 1939, XXIII; A. Rostagni, *Anonimo, Del Sublime*, XVII, XXII и др.).

Свакако, реченица ἐν στάσει γάρ τὸ ἡρεμοῦν, ἐν ἀταξία δὲ τὸ πάθος (XX, 2) може се схватити као стоичка мисао. Али Аноним *О узвишеноме* τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος проглашава не само једном од пет πηγαῖ τῆς ὑψηγορίας него каже да, као и περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπλήβολον, представља једну од две њене κατὰ τὸ πλεόν αὐθιγενεῖς συστάσεις (VIII, 1), па га најзад тако чврсто везује за узвишено да готово заборављамо да је само извор узвишенога. А. Rostagni је јасно приказао његов значај речима: „Tutto lo scritto Anonimo Del Sublime è per corso dal senso del πάθος, è dominato dal concetto di una forza irrazionale dell'anima a cui si deve ogni volta fare appello per sentire il valore e spiegare la genesi e misurare l'opportunità delle espressioni poetiche“ (op. cit., XXII).

Како је могуће објаснити овај јединствени положај и значај што га Аноним приписује πάθος-у у песничком стварању и у беседништву, ако се пође од стоичког учења о афектима, развиту културе и уметности? То стоичко учење о афектима, како је познато, дефинише πάθος са ἄλογος καὶ παρὰ φύσιν κίνησις ψυχῆς, ὀρμὴ ἐκφερομένη καὶ ἀπειθῆς λόγῳ, πτοία ψυχῆς и сличним изразима (в. Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, IV, 109) и сматра највећим непријатељем λόγος-а и његова самоопредељења. Хрисип је нешто одступио од Зенонова става. Он није признавао да у души поред λόγος-а постоји и ἄλογον и у његову духу говори Плутарх: νομίζουσι οὐκ εἶναι τὸ παθητικὸν καὶ ἄλογον διαφορᾶ τινι καὶ φύσει [ψυχῆς] τοῦ λογικοῦ διακεκριμένον итд. (*Virt. mor.* 3; исп. M. Pohlenz, *Die Stoa*, Göttingen, 1948, 142).

Али када Посидоније који нас у овоме случају занима, опет одваја ἄλογον, ирационално, од логоса и супротставља га овоме, то није прелаз на академске или перипатетичке позиције, већ враћање Зенону, и не може се сматрати зачетком и подстицајем стварању једне теорије уметности у којој би, поред ентузијазма, πάθος играо најзначајнију и пресудну улогу.

Посидоније, додуше, није онако радикалан као Хрисип или Сенека, који сматра да афекте са кореном ваља ишчупати, али је и за њега πάθος само κίνησις τῆς ψυχῆς παρὰ φύσιν ἄλογος и представља болесно и абнормално стање ирационалних сила (ἄλογοι δυνάμεις) у човеку. К. Reinhardt (*PWRE* XXII, 1953, 740) у својој анализи Посидонијева Περί παθῶν каже:

Hier wird also zwischen den jenigen Bewegungen die den Charakter des Pathos tragen, und den Funktionen der ἄλογοι δυνάμεις unterschieden. In ihrem Ruhezustand sind die φαῦλοι nicht weniger im Besitz ihrer ἄλογοι δυνάμεις als der Weise. Pathos ist nicht allgemeiner Zustand, sondern ausbrechende κίνησις... Pathos ist nicht die natürliche ὄρεξις des Alogon, sondern Ausbruch und Unnatur.

Чињеница је да Посидоније не види у самим ирационалним снагама у човеку зло које треба искоренити, али и за њега је основни циљ и захтев да λογιστικόν преузме пуну контролу и власт над овим силама и, што је за овај предмет нарочито важно, не допусти да човек доспе у болесно и абнормално стање πάθος-а. Ирационално мора да буде подређено, да служи рационалном. Циљ је у крајњој линији изједначавање микрокозма-човека са макрокозмом у коме је логос главни господар.

Ово је доиста један вид тзв. ὁμοίωσις θεῶ, философског и мистичког схватања које се јавља у Платона (*Theaet.* 176b, *Rep.* 613a), код Аристотела долази до израза у термину ἀθανατίζεῖν (*Eth.* 1177b), а нарочито је омиљено и распрострањено почетком нове ере када свој врхунац достиже у 2. в. (M. P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.* II, München, 1950, 661). На ὁμοίωσις θεῶ указује Kühn као на битан елеменат теорије узвишенога и (ту несумњиво с пуним правом) философске мисли о уздицању (Aufschwungsgedanke) с чијим посредним|утицајем морамо рачунати и у спису *О узвишеноме*. Али треба видети да ли се с Анонимовим схватањима и теоријом, у којој главну готово улогу игра πάθος, може довести у склад и оваква стоичка ὁμοίωσις θεῶ остваривана путем успостављања макрокозмичког поретка у микрокозму-човеку. Познато је да материјалистички пантеизам стое с једне стране божанство изједначаје с козмосом, а с друге стране у козмосу познаје један активни принцип, εἰςαρμένη, непроменљиви закон природе, истовестан с божјим логосом (исп. Reinhardt, *Poseidonios*, 289), који сам οὐδὲν ἄλλο ἐστὶν ἢ πνεῦμα σωματικόν (Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, II, 310, 25). То божанство је ratio, νοῦς, оно божанско у свемиру (νοῦς κόσμου πύρινος) и човеку (уп. нпр. Диогена Лаерћанина VII, 68–74, 147).

И Посидонијева дефиниција бога је стоичка. То истиче и Kühn и доноси (op. cit., 103) обе нама сачуване варијанте: θεός ἐστὶ πνεῦμα νοερόν διήκον δι' ἀπάσης οὐσίας „deus est spiritus rationalis per omnem diffusus materiam“ (Usener, *Commenta Lucani*, ad v. 578, p. 385) и πνεῦμα νοερόν καὶ πυρῶδες, οὐκ ἔχον μὲν μορφὴν, μεταβάλλον δὲ εἰς ὃ βούλεται καὶ συνεξομοιούμενον πάσιν (Aetius – ap. Stob., *Ecl. phys.* I, 34–35, Wachsmuth–Hense). У пуном је складу с овим и циљ што га Посидоније поставља човеку, циљ који се можда у неким појединостима и општем схватању нешто изменио у односу на учења ранијих стоичара (в. K. Reinhardt, *Poseidonios*, 329), али је још увек недвосмислено одређен захтевом да се човек не сме предавати оном неразумном, безбожном у души, да никад и никако не сме допустити да га оно води.

Поредимо ли с овим стоичким мислима оно што говори Аноним *О узвишеноме* наилазимо на другачија схватања. Једна од основних особина узвишенога је у Анонима ἀγεῖν εἰς ἔκστασιν (I, 4) и на свакоме кораку, то и јесте оно што одваја изразито спис *О узвишеноме* од перипатетичке реторике, јавља се ἔκστασις као најзначајнији елеменат у беседништву, насупрот πειθῶ. А. Kühn, чијем се покушају приписивања теорије узвишенога Посидонију морамо вратити, и сам каже: „πειθῶ ist Appell an den λόγος, an

vernünftiges, ruhiges, folgerichtiges Überlegen, ἔκστασις setzt Verzicht darauf voraus“ (op. cit., 14). Разуме се да и он осећа да овакве мисли нису у складу са стоичким схватањима. Стога и уноси у своја извођења једну претпоставку, а то је да је термин πάθος пре своје „реторизације“, као γενναῖον πάθος, имао поред оног добро познатог значења афекат, везаног за болесна и ниска стања ирационалног дела човекова и друго у коме би означавао нешто слично као ἔκστασις и представљао некакво напуштање „уске сфере индивидуалног мишљења и прелаз in größere übergreifende Zusammenhänge“. Укратко, такав πάθος би био одрицање, одступање од индивидуалног, одбацивање онога што се терминима који се, међу|тим, у спису *О узвишеноме* не јављају, назива ἴδιος νοῦς или λογισμός.

Међутим, у ономе што се може реконструисати од Посидонијева дела περὶ μαντικῆς (в. К. Reinhardt, *PWRE* XXII, 792 и д; М. Pohlenz, *Die Stoa*, 232) јавља се и термин συγκίνησις, с којим с правом оперише Kühn, будући да су утицаји Посидонијева учења о екстаси на спис *О узвишеноме* врло вероватни, али увек наново и ту пробија основна мисао да и сан и екстаса представљају одвајање душе од тела и приближавање богу, а то је стоички νοῦς, λόγος или εἰσαρμένη, коме се у том стању сасвим подређују ὄρμαί и πάθη човека. У вези с овим последњим јавља се, као и у *Περὶ παθῶν*, слика кочијаша, управљача (исп. К. Reinhardt, op. cit., 803 и 738, 753). Штавише, управо ослобађање од тела у сну или екстаси тек омогућава сазнање ван чула, непосредан контакт с бестелесним духовима и божанством-логосом, коме је πάθος стран. Па будући да је томе процесу објекат νοῦς човека а субјекат божански νοῦς или δαίμων ван човека, код Плутарха, на кога су те Посидонијеве мисли утицале, налазимо и захтев да човек који жели да се преда мантичкој екстаси има да буде слободан од πάθη (исп. Reinhardt, op. cit., 804, 51).

Довољно је сада навести још један фрагменат из Галена где је став Посидонијев јасно изражен:

τὸ δὴ τῶν παθῶν αἴτιον, τούτέστι... τοῦ какоδαίμονος βίου, τὸ μὴ κατὰ πᾶν ἔπεσθαι τῷ ἐν αὐτοῖς δαίμονι συγγενεῖ τε ὄντι καὶ τὴν ὁμοίαν φύσιν ἔχοντι τῷ τὸν ὅλον κόσμον διοικοῦντι, τῷ δὲ χεῖρονι καὶ ζώδει ποτὲ συνεκκλίνοντα φέρεσθαι... πρῶτόν ἐστι τὸ κατὰ μηδὲν ἄγεσθαι ὑπὸ τοῦ ἀλόγου τε καὶ какоδαίμονος καὶ ἀθέου τῆς ψυχῆς.

(p. 469)

Из свега изнесеног произлази да немамо никаквог поузданог ослободитеља ни у ономе што нам је познато о Посидонијеву учењу о афектима, о мантици, о његовој теологији и учењу о τέλος-у, као ни у ономе што нам је познато о његову стилу, за претпоставку да је овај мислилац могао бити творац теорије узвишенога у ономе виду у којем ту теорију налазимо код Анонима *О узвишеноме*, где поред појма и термина ὕψος најугледније и најзначајније место заузима термин и појам πάθος. Такво место πάθος не може заузети у систему стоичара какав је био и поред платонских утицаја Посидоније и

извесно је, у најмању руку, да писац списа *Περὶ παθῶν* не би употребио тај термин, који му служи за означавање болесних и абнормалних стања ирационалног дела душе, онако како га Аноним употребљава у свом реторском спису. Јер, како се из последњег наведеног фрагмента види, по Посидоније-ву мишљењу човек се не сме никако предавати ономе што је у њему ἄλογον, већ мора увек следити оно божанско у њему, а то је дајмон, који је само|део божанског логоса који управља читавим козмосом. У свему томе ἄλογοι δυνάμεις могу имати само подређену улогу, а πάθος као нездраво и абнормално стање тих ирационалних сила не може никако бити пут уздицања божанству – логосу. Јер, да употребим један цитат из херметичких списа, ἐὰν οὖν μὴ σεαυτὸν ἐξισάσης τῷ θεῷ, τὸν θεὸν νοῆσαι οὐ δύνασαι· τὸ γὰρ ὁμοίον τῷ ὁμοίῳ νοητόν (*Corp. Herm.* XI, 20 – в. М. Р. Nilsson, *op. cit.*, II, 662, 1), тј. само логос може упознати логос, кад се то преведе у стоичке термине.

Потврда овоме налази се и у Посидонијевој теологији и мистици у којој сунце заузима централно место. Nilsson даје овај приказ (*op. cit.*, II, 252): „Die Sonne sät den νοῦς aus der Mond empfängt den Samen und gebiert die Seelen. Umgekehrt verläßt die Seele den Körper im Tode und beim zweiten Sonne zurück“, док је нешто више рекао: „Die Sonne bedeutet Einswerden des νοῦς mit dem Gott; in der Sonne hat der Philosoph (тј. Посидоније) jenes letzte Ziel gefunden, wo seine Erklärung Mystik wird“. Ту коментар није потребан и све је ово нездруживо с πάθος-ом и чини невероватном претпоставку да је стоичар Посидоније творац теорије узвишенога коју налазимо у спису *Ο* *узвишеноме*, јер се ова заснива на нестоичкој концепцији *εὐνυσυϊασιῆς* *καὶ* *ἡσυχίας* као извора уметничког твораства песника и беседника.

Са стоичким схватањима додирује се, како је већ поменуто, само општа примедба ἐν στάσει γὰρ τὸ ἡρεμοῦν, ἐν ἀταξίᾳ δὲ τὸ πάθος (XX, 2), па се вероватно у томе смислу треба тумачити и други део тзв. епилога списа (XLIV, 6), посвећен такође општим питањима у којима теорија узвишенога не долази до израза, питању декаденције беседништва. Тамо читамо:

ὄρα δὲ, μὴ ποτε οὐχ ἡ τῆς οἰκουμένης εἰρήνη διαφθείρει τὰς μεγάλας φύσεις, πολὺ δὲ μᾶλλον ὁ κατέχων ἡμῶν τὰς ἐπιθυμίας ἀπεριόριστος οὐτοσί πόλεμος καὶ νῆ Δία πρὸς τούτῳ τὰ φρουροῦντα τὸν νῦν βίον, καὶ κατ' ἄκρας ἄγοντα καὶ φέροντα ταυτὶ πάθη.

III

Појава термина πάθος у реторском спису *Ο* *узвишеноме* није уосталом ни изненађујућа, ни чудна. У реторици су ἦθος и πάθος у доба хеленизма већ одавна одомаћени појмови. Много је томе допринео Аристотел који је у својој *Реторици* говорио о εἶδη πίστεων овако: αἱ μὲν γὰρ εἰσιν ἐν τῷ ἡθει τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι (1356a) и приближио се у другој књи-

зи донекле софистичкој реторици својим излагањима о πάθος-у, истичући нарочито да говорник и сам мора осетити оно распо|ложење које жели да пробуди у слушаоца (*Rhet.* 1408a 23: καὶ συνομοιοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κ' ἂν μὴ ἐν λέγῃ). Али мада он исти захтев упућује и песнику у *Ποιήσι*ци (1455a 30) речима: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνεи ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ, ипак, он не прелази на софистичке позиције и не узима за циљ беседништва психагогију, него као главну њену врлину истиче јасноћу, њен циљ одређује са δηλοῦν и осуђује Горгију јер не чини разлике између поезије и прозе, не поштује рационалну природу ове друге (*Rhet.* 1404a–b, исп. и 1414b 30). Тако, и поред тога што песништво као психагогију Аристотел, насупрот Платону, на свој начин прихвата учењем о катарси, које је, како изгледа, већ Горгија (*Hel.* 9 и 14) изграђивао под питагорејским утицајем (в. о том проблему М. Untersteiner, *The Sophists*, 130, 94), на пољу реторике и кад је у питању проза он остаје ближи Платону (исп. Fr. Wehrli, *op. cit.*, 16–17).

Већ у првом делу овог чланка указао сам на то да је Аноним *О узвишеноме* многим својим поставкама близак позицијама софистичке поетике и реторике и да се Платонов утицај на његово схватање песништва и беседништва углавном састоји у преношењу демокритско-софистичких учења о ентузијазму и природном дару као основама уметничког стваралаштва, учења о песништву као психагогији итд. Овде треба додати да се и учење о πάθος-у може наћи у траговима већ код Горгије, тако да Fr. Wehrli у поменутој расправи говори о једној Горгијиној „Psychagogie- und Pathoslehre“ (*op. cit.*, 14). И, заиста, могли би рећи да Анонимов ἐνθουσιαστικὸν πάθος и његово дејство на слушаоце можемо видети већ у Горгијиној *Хелени* где у главама 9–10 (*Radermacher, Artium scriptores*, В VII 39) између осталог читамо:

ἐπ' ἄλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῆ... αἱ γὰρ ἐνθεοὶ διὰ λόγων ἐπῶδαι ἐπαγωγοὶ ἠδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἢ δύναμις τῆς ἐπῶδης ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία...

Али у погледу доцнијег развитка пара πάθος ἤθος у беседништву несумњиво је од највећег значаја био Аристотел (в. Квинтил., *Inst. or.* VI, 2, 8; Дионис. Халик., *Rhet.* XI, 2, 7; Цицерон, *Orat.* 128, *De orat.* II, 178, 182, и М. L. Clarke, *Rhet. at Rome*, London, 1953, 52 и индекс).

Непосредни утицај Аристотела на Анонима ван сваке је сумње. А. Ardizzoni је показао да је овај преузео и Аристотелово мишљење о Еурипидову песничком језику као резултату компоновања свакодневних обичних израза (*Rhet.* 1404b 24) и да стога и поред своје ентузијастичке поетике у којој πάθος игра пресудну улогу здружен с узвишеним| изразом, који предбацује Ајсхилу Еурипид у Аристофановим *Жабама*, Аноним ипак не одбацује могућност да εἰωθῖα διάλεκτος може просто умесном и вештом

σύνθεσις довести до достојног песничког израза, може да произведе ποίημα χρηστόν (ΠΟΙΗΜΑ – *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Bari, 1953, 60, 5 и 79). Тако Аноним, под Аристотеловим утицајем, одаје извесно признање и Еурипиду, „песнику естетског сократизма“ како га назива Ниче (Br. Snell, op. cit., 169). Како оваквих утицаја има више, а Аноним и цитира Аристотела, чини ми се да је оправдано претпоставити непосредан утицај Аристотелов и на Анонимову σύγκρισις *Илијаде* и *Одисеје* (IX, 11–15) коју *in nuce* налазимо у Аристотеловој *Ποιητικῆς* (1459b 13–16).

Аноним поређење започиње сасвим у духу учења да песник и говорник морају и сами осетити оно што желе да осети слушалац. Συμπαθεῖν је очигледно основна мисао у речима: Ὅμηρος μὲν ἐνθάδε οὐριος συνεμπνεῖ τοῖς ἀγῶσιν καὶ οὐκ ἄλλο τι αὐτὸς πέπονθεν ἢ μαίνεται, ὡς δ' Ἄρης итд. Следи доказ да је *Одисеја* позније дело Хомерово, будући да се у њој налазе λείψανα τῶν Ἰλιακῶν παθημάτων и да у њој преовлађује причање својствено брбљивој старости и затим се јавља πάθος:

οὐ γὰρ ἔτι τοῖς Ἰλιακοῖς ἐκεῖνοις ποιήμασιν ἴσον ἐνταῦθα σῶζειν τὸν τόνον, οὐδ' ἐξωμαλισμένα τὰ ὕψη καὶ ἰζήματα μηδαμοῦ λαμβάνοντα, οὐδὲ τὴν πρόχυσιν ὁμοίαν τῶν ἐπαλλήλων παθῶν, οὐδὲ τὸ ἀγχίστροφον καὶ πολιτικὸν καὶ ταῖς ἐκ ἀληθείας φανταστικῆς καταλεπυκνωμένον...

Овај „излив увек нових страсти, афеката“ је овде особина стила и односи се на састављена места у патетичном тону, сасвим као што се и τόνος и ὕψος односе на таква великог интенситета и узвишености. Још неколико примедби и објашњења, и лепа се σύγκρισις завршава речима: ἡ ἀπακμὴ τοῦ πάθους ἐν τοῖς μεγάλοις συγγραφεῦσι καὶ ποιηταῖς εἰς ἡθος ἐκλύεται. τοιαῦτα γὰρ που τὰ περὶ τὴν τοῦ Ὀδυσσεῶς ἠθικῶς αὐτῷ βιολογοῦμενα οἰκίαν, οἰονεὶ κωμωδία τίς ἐστὶν ἠθολογουμένη. Као што израз εἰς ἡθος ἐκλύεται значи „растварање у мирно сликање карактера и обичаја“, тако и ἀπακμὴ τοῦ πάθους мора свакако да се схвати као „губљење, опадање патоса“ у самом делу, дакле као ознака стила. Овакво значење речи πάθος у спису *О узвишеноме* сусрећемо често. Тако се тај израз може тумачити на многим местима где се јавља у друштву са изразом ὕψος (XII, 1, XVI, 3, XVII, 2, XVII, 3, XXIII, 1), а на другим нас местима на то сам текст приморава. Реторски и стилски патос и патетичност је несумњиво у питању у оваквим реченицама и одсецима: τὸ πάθος ὑπὸ τῶν συνδέσμων ἐμποδιζόμενον (XXI, 2), πολύπτωτα..., ἄθροισμοὶ καὶ κλίμακες... παντὸς ὕψους καὶ πάθους συνεργά (XXIII, 1), αὔξησιν ἢ πλεθὺν ἢ ὑπερβολὴν ἢ πάθος (XXIII, 4) и сл. |

Каква је разлика између Анонимове и Аристотелове σύγκρισις? У *Ποιητικῆς* читамо: ἡ μὲν Ἰλιάς ἀλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσεια πεπλεγμένον, ἀναγνωρίσεις γὰρ διόλου, καὶ ἠθικόν (1459b 14–16). Разлика је у томе што у *Ποιητικῆς* παθητικόν значи, како Гудеман с правом бележи у своме коментару, „erfüllt von πάθος“, а πάθος у том Аристотелову спису има одређено значење. У 11. глави читамо:

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος... πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρὰ οἷον οἱ ἐν τῷ φανερωθῆναι καὶ τρώσει καὶ ὅσα τοιαῦτα.

(1453b 9–13)

Укратко Аристотел не каже да је *Илијада* „патетична“, да је њен стил пун патоса, већ да је она пуна „патњи“, односно „радњи које доносе пропаст и бол“. Ово је и у складу с историјом термина πάθος у којој од Ајсхила, где га први пут налазимо, до Аристотела сусрећемо само таква значења која се везују за оно основно конкретно „претрпети“ и „доживети“ а њега налазимо у раније доба и код глагола πάσχω (Г 99, Υ 297 итд.; исп. С. del Grande, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ, Napoli, 1952, 47–50).

Интересантно је додати да се у Анонимовој σύγκρισις у овоме смислу дакле као „патња, страдање, смрт“, јавља реч πάθημα, која додуше има тек нешто ужи круг значења но πάθος, с којим се најчешће поклапа, али се не јавља као специфично реторски термин за обележавање живог, пуног афекта, патетичног израза. Ово можда није случај.

Али без обзира на то да ли је Аноним у обради Аристотелове σύγκρισις намерно употребио израз πάθημα уместо Аристотелова πάθος, παθητικός да означи „патње, рањавања и убијања“ у *Илијади* или не, чињеница је да његова ἀπακμὴ τοῦ πάθους (која прелази, расплињује се у ἦθος) као и πρόχουσις τῶν ἐπαλλήλων παθῶν, помера смисао Аристотелова поређења и суда и тежиште ставља на особине стила, чак, ако је вероватно, при „оподању патоса“ имао у виду и губитак младалачке афективности код самога песника. За такво тумачење израза παθητική у поменутом Аристотелову поређењу Аноним је имао ослонац не само у реторској терминологији свога времена него и у самом Аристотелову учењу о πάθος-у (исп. А. Савић Ребац, *Античка естетика и наука о књижевности*, Београд, 1955, 126 и 166), којим се овај писац у *Реторици* приближава и унеколико наставља ранија софистичка учења. У *Реторици* Аристотеловој (исп. 3, 17, 2 и 3, 7, 9) изрази πάθος и παθητικός употребљавају се за означавање живог, афективног патетичног израза. Како је познато, Аристотелово излагање о πάθος-у, које припада млађем слоју мисли у *Реторици*, имало је удела у доцнијем развоју ових представа које су заузеле угледно место у реторским теоријама.

Тако је у основи употребе термина ἦθικόν и παθητικόν у реторици хеленистичког времена схватање о двома мани|фестацијама говорничке снаге: једна је способност задобијања слушаца (унутарњом вредношћу, заслугама и угледом својим и онога у чије се име говори – исп. Cic., *De orat.* II, 178 и 182), друга изазивање афекта у слушаца (Квинтилијан и Дионисије из Халикарнаса на поменутих местима). Треба ипак додати да се Аристотелово учење, посматрано у целини својој, још разликује од доцнијега које заступају хеленистички ретори. Јер свугде се у Аристотеловој *Реторици* осећа, и поред уступака беседничкој пракси, да је у првоме плану научни интерес, и

управо они одсеци у којима расправља о πάθη и ἦθη добрим су делом далеко од свакодневне праксе и задиру у област етике и психологије, па у том смислу свакако за њих и каже Филодем (I, 370): „једино то, као нешто што њима не припада, нису се подухватили да пренесу из Аристотелових списа (у своје) ретори, који су остало пренели (в. Kroll-ов чланак у *PWRE Suppl.* VII, 1940, 1063: τοῦτο μόνον ὡς οὐ προσῆκον ἑαυτοῖς οὐκ ἐκχειρήσαι τοὺς ῥήτορας ἐκ τῶν Ἀριστοτέλους μετενευκεῖν, τὰ λοιπὰ μετενηνοχότας).

Горње поређење двају „поређења *Илијаде* и *Одисеје*“, Аристотелова и Анонимова, примедбе у вези с њиме и указивања на нека места у спису *О узвишеноме*, где је πάθος несумњиво карактеристика израза и стила, имало је за циљ само да покаже како је тај термин играо значајну улогу у реторици, па је стога непотребно, кад се код Анонима јави, у њему назирати један познато реторизирани философско-мистички термин, који је некад био појам прворазредног значаја у „теорији узвишенога и уздизања“ стоичара Посидонија, а у спису *О узвишеноме* је изгубио првобитни садржај и преостала је ту само његова празна љуска. Да је таква теорија и у области стила, реторике и поетике постојала у извесном виду (она није изграђена до строгог система ни код Анонима) већ од V в. ст. е., за то говоре многи подаци, како је већ на почетку поменуто, а готово је немогуће објаснити на основу сачуваних фрагмената Посидонијева дела на који би начин овај стоичар и писац списа *Пери πάθων* могао у својој реторици и поетици и πάθος прогласити једним од најзначајнијих чинилаца и мерила уметничког стварања. Дакако, а то је друго питање, управо сасвим изванредна улога коју је реторски πάθος преузео у спису *О узвишеноме*, вероватно ће се најлакше протумачити као резултат мисли о ентузијастичком карактеру песништва и њеног спајања с елементима мантичког ентузијазма и екстасе.

IV

Ἐνθουσιαστικὸν πάθος, а не просто πάθος, други је основни и природни извор песништва и беседништва у спису *О узвишеноме*, па стога Анонимова схватања о песничком надахнућу не одређују његове погледе на уметност мање но појмови πάθος и ὕψος, чија је веза с ентузијазмом сасвим очигледна. Та схватања Анонимова очитују се у старој Хераклитовој (*Diels, Die Fragm. d. Vorsokratiker*, 79, frg. 92) слици Аполонове пророчице Сибиле (односно Питије), чија припадност анадолском оријенталном оргијазму (*Fr. Altheim, Arch. f. Rel.-wiss.* 29, 1931, 37) указује на далеке корене ове опште представе, исто као што то, у другој области, чини, на пример, назив за песника келт. *vates* „gottbegeisterter Sänger“ сродан са старовисоконем. *wuot* „Raserei“ (исп. старонорд. *ōđr* „rasend“ и „Leidenschaft, Poesie“ – в. Kluge-Götze, *Etym. Wörterb. d. deutsch. Spr.*, 700). Међутим, ова се слика у Анонима јавља у вези с подражавањем, мимесом (XIII, 2):

πολλοὶ γὰρ ἄλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον, ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσαν, ἔνθα ῥήγμά ἐστι γῆς ἀνάπνεον ὡς φασιν ἀτμὸν ἐνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαμονίου καθισταμένην δυνάμεως παρατίκα χρησιμθεῖν κατ' ἐπίπνοϊαν... (Исп. XVI, 2, XXXIII, 5, где се мисли на инспирацију уопште.)

Ова веза између песничког и мантичког задахнућа је потпуно разумљива, будући да се већ Платон служио таквим сликама и поређењима говорећи о песништву, а и други пре њега.

А. Momigliano (*Dubbi intorno alle teorie letterarie del De Pythiae oraculis di Plutarco*, Athenaeum, 1938, 158), полазећи од ове слике и њених одјека у целом спису, сматра да естетска, односно књижевна теорија Анонимова има доцније своју пуну паралелу и пандан у Плутархову учењу формулисану у *De Pythiae oraculis*. Будући да је готово потпуно безизгледно трагање за непосредним изворима Анонимова или Плутархова погледа на ово као и на друга питања, трагање по разгранатој а за нас изгубљеној и непознатој хеленској књижевности хеленистичког и римског времена, у којој су многе мисли претплатонске, платонске, перипатетичке, стоичке и епикурске биле мање-више заједничке свим писцима, нећемо се много забавити око различитих схватања о пореклу Плутархове естетике. Али ипак треба поминути, како је у претходним главама изнесен један приговор претпоставци која види у Посидонију аутора Анонимова учења, да К. Свобода (*Les idées esthétiques de Plut.*, Mél Bidez, II, Bruxelles, 1934, 937) Плутархову естетику сматра Посидонијевим добром.

Међутим, ваља поћи од анализе Анонимова и Плутархова текста, којом се Momigliano у свом краткоме спису није позабавио. Плутарх (мантички) ентузијазам приказује овако у *De Pythiae oraculis* (404e–f):

ὡς γὰρ δῖνοι τῶν ἄμα κύκλω катаφερομένων σωμάτων οὐκ ἐλικρατοῦσι βεβαίως ἀλλὰ κύκλω μὲν ὑπ' ἀνάγκης φερομένων κάτω δὲ φύσει ῥεπόντων γίγνεται τις ἐξ ἀμφοῖν тαραχώδης καὶ παράφορος ἐλιγμὸς οὕτως ὁ καλούμενος ἐνθουσιασμὸς ἔοικε μίξις εἶναι κινήσεων δυοῖν, τὴν μὲν ὡς πέπονθε τῆς ψυχῆς ἄμα δὲ τὴν ὡς πέφυκε κινουμένης.

Пошто је потом указао на то, да је немогуће ставити геометријска тела или предмете уопште у покрет који се противи њиховој природи, тако да се ваљак на пример креће као лопта или коцка, или да се у трубу свира као у китару, Плутарх додаје да би беспредметно било поступити са живим створом обдареним разумом и прохтевима противно његовој природи. Укратко, задахнута особа је оруђе божанства, али има своје ненарушиве законе, па је стога и немогуће да би неко ко не зна ни слова и није читао песама, као свештеница Аполонова у његово име, говорио песничким језиком (405c).

Пророчки ентузијазам, о коме је у Плутарха у првоме реду реч (што не чини никакву пресудну разлику између Анонима и њега) сасвим као и еротски (исп. 405e–f), служи се само моћима које се у човеку већ налазе и ста-

вља сваког појединца у покрет само према његовој сопственој склоности и дару (406b). Плутарх у целом спису истиче – то и јесте његов одговор на постављено питање у спису – да је човек у задахнућу такво оруђе које се према сопственим квалитетима може и мора употребљавати, а нигде ни помена да би задахнуће у човека изазвало некакве таленте којих у њему већ нема, па ни то да потенцира већ постојећа. Задахнуће их само ставља у покрет (глагол ἀναθερμαίνω, 405f, говори само о подгревању а не о распламсавању, а чак и овај други смисао може означавати само стављање у покрет).

Тај је Плутархов став управо супротан Анонимову, где мимеса која се претапа у ентузијазам има способност и моћ да потенцира, снажи и изазива таленте у људи.

Овومه треба додати да нам и пажљива анализа Плутархова лична става у питањима мантике и мантичког ентузијазма пружа нове и интересантне податке. К. Ziegler (*PWRE XXI*, 1951, 837) је показао да Плутархов лични став изражава Лампријина прича у уводу његова списа *De defectu oraculorum*, и да Плутарх према томе сматра да су ова питања тајне о којима човек не може имати право знање, већ што човек о томе мисли могу бити само εἰκότα, а таква εἰκότα су и она објашњења што их у његовим списима износе различити говорници, а не сам писац. Између схватања тих говорника, Теона, који у *De Pyth. or.* говори о непосредној инспирацији Питије од стране бога Аполона, Клеомброта и Ламприје који у *De def. orac.*, дакле у једном те истом спису, износе две нездруживе теорије инспирације у којима главну улогу играју демони, односно у земљи настале мантичке ексхалације, постоје толике разлике да је немогуће ускладити их и претпоставити да је реч о еволуцији пишчева става.]

Поредимо ли сада још једном Анонимово место у учењима што их Плутарх казује кроз различита уста, видимо да у њему има елемената који га приближују више онима у *De defectu oraculorum*, но онеме у *De Pythiae oraculis*. Јер у Анонима, као у Лампријину говору (реч је само о горе цитираном месту), инспирација, ентузијазам долази из пукотине у земљи, као ἀτμός ἐνθεός, па је процес према томе онај што га Ламприја описује (432c) и чији је резултат изражен речима које тако добро одговарају Анонимову ирационализму: ὥστε τὸ λογιστικὸν καὶ φροντιστικὸν ἀνίσθηται καὶ ἀπολύεσθαι τῶν παρόντων, <τῷ> ἀλόγῳ καὶ φαντασιαστικῷ τοῦ μέλλοντος ἐπιστρεφόμεναι. Када даље у Анонима чујемо да то испарење чини Питију бременитом δαίμονίου δυνάμεως, намеће се питање како треба ово тумачити, тј. да ли је то божанска или је чудесна снага, или је најзад то снага која од некаква демона долази, јер демони су и према Ламприји и према Теону посредници између божанства и људи у томе послу. Мада је ово последње тумачење привлачно нарочито због познијих значења именице δαίμων и стога што је реч о духу и даху преминулих великана, који се означавају тим термином или називају херојима, није могуће доћи до поузданијег закључка, већ и стога што нам за придев δαίμονιος оваква значења нису довољно

поуздано документована за Анонимово време. Најзад, Анониму је ова слика дошла из старије традиције, па он, који је у погледу терминологије веома неодређен, није можда ни обратио толико пажње формулацији.

Речено је да је за Анонима нарочито карактеристично спајање, изједначавање мимесе и ентусијазма. Сличан спој налазимо и у Плутархову *De Pythiae oraculis*, па би то, на први поглед, и поред утврђених разлика у тумачењу механизма инспирације, говорило за Momigliano-во тврђење. Али узмимо текст. Наведени Плутархов опис ентусијазма ослања се на претходни одсек његова списа, одсек који је нажалост у неким својим деловима слабо очуван. Већ ту је Плутарх своју основну тезу изразио и рекао да никако не смемо мислити да је раније сам Аполон састављао стихове и да још тада Питији казује пророштва како да говори кроз њу као кроз какву маску, па наставља (404b–c):

ἀλλ' αὖθις ἄξιον μὲν ἔστι διὰ μακροτέρων εἰπεῖν τι καὶ πυθέσθαι περὶ τούτων, τὰ δὲ νῦν βραχεῖ μαθόντες διαμνημονεύωμεν, ὡς σῶμα μὲν ὄργανοις χρήται πολλοῖς αὐτῷ δὲ σώματι ψυχὴ καὶ μέρεσι τοῖς σώματος· ψυχὴ δ' ὄργανον θεοῦ γέγονεν, ὄργανον δ' ἀρετῆ μάλιστα μιμεῖσθαι τὸ χρώμενον ἢ πέφυκε δυνάμει καὶ παρέχειν τὸ ἔργον αὐτοῦ τοῦ νοήματος ἐν αὐτῷ διαφαινομένου, δεικνύναι δ' οὐχ οἶον ἦν ἐν τῷ δημιουργῷ καθαρὸν καὶ ἀπαθὲς καὶ ἀναμάρτητον, ἀλλὰ μεμιγμένον <πολλῶ τῷ ἄλλοτρίῳ>· καθ' ἑαυτὸ γὰρ ἄδηλον ἡμῖν, ἐν ἑτέρῳ δὲ καὶ δι' ἑτέρου φαινόμενον| ἀναπίμπλαται τῆς ἐκείνου φύσεως.

Како видимо оруђе није способно да дело творцу прикаже чисто, непромењено и без мане, него само помешано с многим неким страним елементима, јер је то дело, онакво како га је божански творац замислио, по себи за нас невидљиво и јавља се само посредством другог чега чијом се природом напуни. Мимеса која Платону у 10-ој књизи *Државe*, као секундарно подражавање, служи за осуду уметности, овде је унета у процес „уметничког“ стварања Аполонових свештеница и везана с ентусијазмом, али, како то одговара духу хеленизма, не повлачи за собом осуду тог стварања (в. А. Савић Ребац, *op. cit.*, 139), него само објашњава његове слабости. Замисли божанства су ту уствари Платонове Идеје, од којих се као од истине и бића, уметник својом миметичком уметношћу удаљава.

Али у овоме Плутархову споју ентусијазма и мимесе, који, мада га ублажава и надовезује на познатог Платона, ипак у основи полази од негативног Платонова става према песничком стваралаштву као секундарној имитацији, мимеса је потпуно различита од оне што је налазимо у Анонима. Овај, како смо већ рекли, управо прихвата оно што Платону служи као основ за осуду песништва и беседништва, па стога и не може бити представник „платонске“ поетике, јер је у тој поетици схватање уметности демокритско-софистичко, а осуда тако схваћене уметности оно „платонско“. Мимеса је у Анонима у основи (XIII, 2) хеленистичка, реторска мимеса, подражавање „класика“ и то се подражавање старим „класичним“ писцима идентификује

с инспирацијом. И мада је ово подражавање схваћено изузетно широко и пре свега као тежња за оном унутарњом величином и вредношћу и „узвишеношћу“ старих, оно своје порекло из уже схваћеног класицистичког става открива и у наставку наведеног одсека (XIII, 2) где Аноним изненада уноси многе занатске и техничке елементе у своје излагање, тако да има стручњака (исп. G. Munno, *Un libro di critica letteraria nell'antica Grecia*, Roma, 1935, 43 и д.) који у целом том делу списа види само позив на кићење туђим перјем и каже да се ту говори о старим писцима као некаквој гардероби сјајне одеће што стоји новијим поколењима на расположењу.

Из овога сасвим јасно излази да је реч о два потпуно различна споја ентузијазма и мимесе, као и о два различна става и погледа на уметничко стварање уопште. Платонову моралистичкоме ставу веран је Плутарх увек, и онда када прима утицаје с различитих страна па његова естетика такође носи тај печат како се види јасно у његову *De audiendis poetis*, као и његов став према реторици. Плутарх је поборник Платонових учења, макар и оних из позних година, филозофа, када је овај променио нешто, односно умерио своје осуде реторике и песништва (в. K. Ziegler, loc. cit., 945), а Аноним то на пољу естетике и књижевне теорије није, јер оно што преузима из Платонових списа није специфично Платонов став. Дакако, ово последње не искључује код једног хеленистичког ретора и писца, какав је Аноним био, многе зависности од академских ставова, па у том смислу и Kühn свакако има право кад указује на изванредну улогу Платонову у развиту и распрострањању „des aufschwungsgedankens“ у доцнијим раздобљима, мисли чији се одједи налазе и у Анонима, али се не могу сматрати главним извором његове књижевне теорије, а поготово не доказом да је та теорија пореклом из Посидонија. Када се овај однос Анонимов према Платону у питањима уметничког стваралаштва узме у обзир, не може се претпоставити ни то да је Анонимова теорија, која је заснована на ентузијазму и ентузијастичком pathos-у, лишена моралистичких тенденција карактеристичних за Платона и Плутарха односно страна платонском учењу о песништву као нижој врсти сазнања и уметности као секундарној имитацији и штетном удаљавању од истине – да је та Анонимова теорија могла потећи из истог хеленистичког извора као и Плутархова естетика и погледи на књижевност и реторику.

V

Досадање излагање довело је до неколико негативних закључака: да није вероватна теза о Посидонију као аутору онакве естетике и реторске теорије какву налазимо у Анонима, да ту теорију није згодно називати платонском, будући да уколико се надовезује на Платона из овога узима уствари демокритско-софистичко гледање на песништво, а не прихвата оно што

је заиста Платоново (мада и ту наставља старије мисли, в. А. Савић Ребац, *op. cit.*, 113) – осуду песништва у строжем или блажем виду, и, најзад, да у Плутархову спису *De Pythiae oraculis* не можемо наћи пандан Анонимовим погледима на књижевност и уметност. То долази одатле, како је већ речено, што смо једино у могућности да поредимо Анонима с оно мало нама сачуваних фрагмената и дела из једне књижевне области у којој је хеленистичко доба било изузетно плодно и где су се најразличитији утицаји преплитали. Губитак хеленистичких дела и расправа с једне и доплатонске поетике и реторике с друге, стављају одређене границе и потпунијем проверавању оног позитивног закључка који из горњег излази: да је Аноним не само посредно, него вероватно и непосредно стајао под утицајем доплатонске поетике и реторике с којом показује многобројне додирне тачке и која му је у списима свакако била још доступна.]

Ако то на овоме месту, у вези с πάθος-ом нећемо даље претресати, ипак треба још поставити једно питање које се односи на цело дело, па разуме се и однос афекта, заноса и инспирације према свести, техничким знањима и учењу, које Аноним никако не одбацује. Одакле долазе они толико различни судови испитивача о спису *О узвишеноме*? Свакако да је одговор и овде: сва поређења с ретким и случајно сачуваним делима нужно су једностран поступак, а сам еклектицизам писаца хеленистичког раздобља уноси низ различитих елемената у непотпуно сачуван спис. Ово долази до израза у спису где се с једне стране истиче ентузијазам и природни дар, а са друге значај техничког знања и умења и вежби, где се често са слављења ирационалног момента као јединог правог извора уметности прелази на којекаква техничка стилистичка упутства, а угледање на старе писце и њихово подражавање идентификује се с божанском инспирацијом. Али будући да је очигледна тежња Анонимова да ипак све то подреди теорији ентузијазма, pathos-а и узвишенога, и у област техничке реторике не залази само из навике стечене у реторској школи, већ и из неминовне потребе да не изгуби чврсто тло под ногама и да не залута у магловит мистицизам, потребно је видети нема ли он за свој поступак и каква теоријског оправдања.

Пре свега Аноним ту није изузетак. Напротив, изузетак би био да се сасвим ставио на једно становиште, јер већ од најранијих теоретичара и мислилаца оба се фактора, φύσις и τέχνη, јављају удружени (в. Protag., Diels, *Die Fragm. d. Vorsokratiker*, 519, frg. 3; Isocrat., Radermacher, *Artium scriptores*, В XXIV 41 – 13, 17 и 15, 180; Plat., *Phaedr.* 269d; Dionys., *De imit.* I, 2, p. 202; Cic., *De orat.* I, 4, 14, II 35, 147, 150, *Orat.* I, 4; Quint. 3, 19) и разлика између „праваца“ је у томе на шта поједине групе, односно писци стављају више нагласка. Али то није све. Налази се у Анонима једно место, један израз, који нам показује да се он по свој прилици ослања свесно на одређену једну формулу и теорију свог времена. Међутим, пре но што погледамо тај његов израз, потребно је подсетити и указати на нека схватања и термине на које се он надовезује.

У првој су глави поменути радови М. Pohlenz-а и Fr. Wehrli-а који показују да од V в. ст. е. узвишени и патетични стил прати и једна теорија стила, разуме се не у потпуности изграђена, али ипак добро уочљива. Разликовање између овог великог, патетичног израза, својственог Ајсхилу као елементарном, богом надахнутом, дионисијском песнику, и оног другог који се обележава изразом ἰσχυρός, оног мршаваг и једноставног, рационалног, коме је јасноћа главни циљ, према Br. Snell-у (op. cit., 16), потиче од Аристофана, свакако не у том смислу; дакако, да пре њега нико није обраћао пажњу на ту разлику. О твораштву Ајсхила, надахнутог песника високог, патетичног стила и израза, имамо у Атенаја неке занимљиве вести. Ту читамо (Athen. 22a) да му је Софокле замерао, и то нас сећа на Платонова *Ијона* (533d) – исп. у вези с овим списом и екстремно негативни суд L. Roussel-а, *Pan! sur l'Ion de Pl.*, Montpellier, 1949, 39, 49, 71 –, како пева што ваља, али несвесно и да је, према Хамелеонту, овај узвишени песник спевао своје трагедије у пијанству. Стога му је и трагедија *Сегморица Ἰροίτιν Тебе* не пуна Ареја, како је Горгија рекао, већ пуна бога вина, Диониса (Plut., *Quaest. conv.* VII, 1075e). Веза између задахнућа и пијанства, мусичког и дионисијског лудила је ту довољно јасна (исп. Fr. Wehrli, op. cit., 15), а има вероватно и много дубље оправдање и корена у оргијастичком култу, мада М. P. Nilsson (*Gesch. d. gr. Rel.* I, München, 1955, 585) истиче да вино није, колико је њему поуздано познато, служило као уобичајено средство за изазивање бакхичке екстасе. Али било томе како му драго, пијанство, вино и узвишен, патетичан и не увек јасан израз повезани су, и то оставља стално трага у распрама око израза. Пијаница и генијалан песник *Пијинине*, химне вину, Кратин, постаје симбол за екстатично, задахнуто стварања и код Хорација читамо (*Ep.* I, 19, 1):

prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,
nulla placere diu nec vivere carmina possunt
quae scribuntur aquae potioribus.

Већ код Еурипида високог стила више нема, а са њим и Софоклом умрла је, како Аристофан каже, и трагедија. Цео је век проза владала, док се опет у првим данима хеленизма није појавило песништво. Али ово је песништво било производ учених „трезвењака“ Калимахова правца, непријатеља узвишеног стила. То су *aquae potiores*, то су ὑδρολόται, како каже *Anthologia Palatina* (XI, 20, 31).

Сада постаје јасан и Анонимов захтев о коме је реч да песник треба да буде νήφων κᾶν βακχεύμασιν – трезан и у бакхичком заносу, трезан и у бунилу. То је онај захтев који одређује поред ентузијазма цео спис и без њега се не могу разумети многи наоко неспојиви елементи у спису. Задахнуће, како из горњег видимо, овде није тек случајно названо βάκχευμα. Основано је, дакле, истицање Анонима као заступника ентузијастичке поетике и ирационализма, али ово по себи оправдано истицање има често за после-

дицу и то да пада у засенак и заборавља се не мање својствен спису захтев да песник има и у заносу да буде трезан.

А. Савић Ребац у својој *Анџичкој есџеџици* (стр. 67), када говори о Пиндару, говори и о овоме захтеву као о „опште-хеленској тежњи ка свести“ и ту читамо: „тако је у| Пиндаровој поезији и његовој синтеси заноса и свести, први пут у пуном обиму оличен онај идеал каснијег хеленистичког и позноантичког ентузијазма који је назван μέθη νηφάλιος – трезно пијанство; као идеалан песник замишљен је онај који је трезан и у бунилу, νήφων κᾶν βακχεύμασιν, како каже писац *О узвишеноме*“.

Појава овога захтева баш у хеленистичком времену сасвим је разумљива. Трагедија у своје последњем великом представнику Еурипиду показује све потпунији развитак и напредак рационализма на свим пољима, па нам већ Аристофан каже да она с тим песником и умире. И што се даље кретао развој књижевности и реторика све више у њој узимала маха, што се песник и говорник више држао упутстава и теорије а удаљавао од раног, елементарног песништва, то је теже било и у теорији вратити се искључивом поштовању елементарног и несвесног, или, да боље рекнемо, много мање свесног стваралаштва, чак и када је за то било потстицаја у хеленистичкој философији у којој је мистика преотимала маха. Ово стање илуструје добро следећи текст из Филона, где се трезни занос јавља у вези с узвишеним изразом. Аноним је познавао хеленистичку јеврејску литературу, а за Филона Rostagni (*Anonimo, Del Subl.*, XXXI) претпоставља да је то онај философ с којим се Аноним сусрео и расправљао о декаденцији беседништва. Ево Филонова места (*Leg. alleg.* III, 26 – I, 103, Mangey):

ἀλλ' ὁ μὲν Μελχισεδὲκ ἀντὶ ὕδατος οἶνον προσφερέτω καὶ ποτιζέτω καὶ ἀκρατιζέτω ψυχᾶς ἵνα κατάσχητοι γένωνται θεία μέθη νηφαλεωτέρα νήψεως αὐτῆς ἱερεὺς γάρ ἐστὶ λόγος κληρὸν ἔχον τὸν ὄντα καὶ ὑψηλῶς περὶ αὐτοῦ καὶ ὑπερόγκως καὶ μεγαλοπρεπῶς λογιζόμενος· Θεοῦ γάρ ὑψίστου ἐστὶν ἱερεὺς, οὐχ ὅτι ἐστὶ τις ἄλλος οὐχ ὑψιστος..., ἀλλὰ τὸ μὴ ταπεινῶς καὶ χαμαιζήλως ὑπερμεγέθως δὲ καὶ ὑπεαὔλας καὶ ὑψηλῶς νοεῖν περὶ θεοῦ ἔμφασιν τοῦ ὑψίστου κινεῖ.

Овај идеал трезног пијанства, гностичког појма који се први пут јавља у Филона (I, 16, 380, 571, II, 447, 425, Mangey), био је свакако познат Анониму.

Тако је анонимни спис *О узвишеноме*, чији се изузетни положај сред осталих сачувених дела свог времена истиче с разлогом, ипак сав у своје времену, како сведочи, на други начин, и његова последња нама сачувана глава посвећена актуалним проблемима. Трезно пијанство не само да нам објашњава многе различне елементеписа, оно нам са хеленистичким схватањем мимесе, објашњава и неке појаве у доцнијој историји Анонима, која овог „ирационалисту, антипуристу и поборника искључиво релативне вредности правила у књижевности“ ставља у руке Voileau-у и класицисти-ма, а не романтичарима.

ORBIS QUADRIFARIUM DUPLICI
DISCRETUS OCEANO:
 A RHETORICAL SYMBOLIZATION OF THE
 ROMAN TETRARCHY

The Latin words above are a quotation from a eulogy spoken in 297 in the presence of Constantius Chlorus, in his honor and on the occasion of the fourth anniversary of his appointment as Caesar. Galerius was also granted that rank in 293. Thus, the proem of the eulogy makes allusion to both Caesars – co-rulers. In addition, in the spirit of the then-established Tetrarchy, the anonymous author of the panegyric adapts the traditional elements of the Roman emperor's eulogy to the glorification of four rulers and the new system of quadripartite administration of the Roman Empire. The word *orbis quadrifarium duplici discretus Oceano* have been singled out of a lengthy period, the longer second part of which is composed of allusive, figurative expressions. These refer to phenomena in nature and the world used by the author of the panegyric as a cosmic analogy to the tetrarchic organization of power. From the viewpoint of rhetorical technique, this sequence of six concisely-given images/analogues (*similitudo, collatio*) provides an argumentation that should corroborate the conviction that the tetrarchic system is based on general laws of nature. From the viewpoint of the topics of the eulogy and the cult of the Roman emperors, the entire sentence, and this section itself, are an elaboration of the relationship between the world and the universe as a whole, and the emperor as a cosmocrat. But, in this case, quite exceptionally, there are four co-rulers – two Caesars, Constantius and Galerius, and two Augustuses, Diocletian and Maximian.

Following is the sentence that attracts our attention, together with one preceding it, which provides an introduction and supplies its clarification:

Et sane praeter usum curamque rei publicae etiam illa Iovis et Herculis cognata maiestas in Iovio Herculioque principibus totis mundi caelestiumque rerum similitudinem requirebat. Quippe isto numinis vestri numero summa omnia nituntur et gaudent, elementa quattuor et totidem anni vices et orbis quadrifariam duplici discretus Oceano et emenso quarter caelo lustra redeuntia et quadrigae Solis et duobus caeli luminibus adiuncti Vesper et Lucifer.¹

The words *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano* have an important role in the statement quoted above. As a symbolic description and a cosmic analogy, they completely reflect the ideological premises of the early years of the Roman tetrarchy. This peculiar role of theirs should be here further discussed.

Neither will the knowledge and the skill of the rhetorician who produced this description be disregarded. For it is a specific, new variation of the panegyric analogy determined by the ideology of the Tetrarchy which we have to deal with here, and which compares the emperor to the Ocean.

*

An exhaustive bibliography on Classical metaphorical language compiled and edited by Viktor Pöschl, covering the period up to 1964, registers only two research papers devoted to *Panegyrici Latini*. And only one of them, written by J. Mesk, examined in a more or less exhaustive way the metaphors and images that writers used to eulogize the Roman emperors. However, the author did not discuss the words *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano* from the panegyric to Constantius, or from any of the five other images from the same sequence. He only points to that section of the text by a numerical reference (4, 2); and he does it only in the concluding part of his treatment of the subject; where, in passing, he mentions that several other metaphors from this oration deserve attention.²

The Latin words used in our title seem not to have drawn particular attention of the authors who have in more recent times precisely delineated the ideological aspects of the imperial cult and the topic of eulogies directed to the emperors in general, and to the rulers of the Tetrarchy in particular. Fritz Taeger, in his two-volume monograph on the development of the Classical cult of the ruler, devotes a special chapter to orations from the period of the Late Empire. He also discusses the proem of the panegyric to Constantius. However, he only analyses its conceptual substance, and is in particular drawn to its fourth section which contains the words that are of a special interest for us here. It seems that his attention was not directed to the manner in which the symbolical metaphor was used to express and to additionally specify the ideology of the Tetrarchy.³ H. P. l'Orange takes a somewhat different view of the same section of the sentence. In his chapter on the system of the Tetrarchy's administration, this expert emphasizes, to be sure, that the symbolism of all six images in the sequence which comprises the words *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano* are based on number four, and conceived of as being a cosmic analogy. But he simplifies the essence of the metaphors themselves. He says, "The very dividing of the Empire into four quarters is derived from Heaven. In this godly number resides all the highest strength and joy (*Isto numinis vestro numero summa omnia nituntur et gaudent*). The panegyrist speaking these words to Constantius Chlorus, praises the anchoring of the whole universe in the cosmic number four – there are four elements, four seasons, four corners of the earth, four horses in the quadriga of the sun, four celestial lights, etc."⁴

We see that l'Orange accurately conveys the basic substance, both conceptual and figurative, of the sentence which contains the words *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano*. However, his attention is not focused on the specific features

in the symbolism of individual images and on the specific cosmographic, i.e. geographic and oceanographic conceptions on which some of them are founded. Furthermore, he mentions only five of the six metaphors-analogies. We wonder why he left out the fourth in the series: *emenso quater caelo lustra redeuntia*. It is a complex metaphor with an unusual substance. It is most likely that the notion of great revolution of the cosmos after which everything begins again (*lustra redeuntia*) is concealed in it. The Stoics were particularly fond of such notions. In the panegyric to the ruler, they are easily linked to soteriological expectations of a savior whose appearance would mark the beginning of a “new era” of universal peace and prosperity. Thus *saeculum novum*, and the accompanying images from Virgil’s 4th eclogue, are an integral part of the topic of the eulogies to Roman emperors.

The same author conveys, in a simplified manner, the substance of the third and sixth image. He points to them by saying that the cosmic number| four is reflected in the existence of the four corners of the earth and the four celestial lights. However, since we are looking at the oratorical skill and training of the anonymous author of the panegyric to Constantius, we should not lose sight of the fact that the third and sixth images symbolically reflect not only the number four, but also some sort of a specific relationship between the number four and two. This relationship clearly reflects the tetrarchic union of the rule of the two Augustuses and the two Caesars and, at the same time expresses, as we shall demonstrate, the ideological concept of the full consensus and actual “oneness” of these co-rulers.

We must therefore discuss the details that are characteristic of the third and sixth images/analogues. This will shed some more light on the anonymous author of the panegyric to Constantius and the manner in which this learned rhetorician adapted and renewed traditional motifs and images that had been previously used in eulogies to Roman emperors. As it has already been pointed out, he chose and adapted these images with the clear intention of using them to symbolize the new system of the Tetrarchy and some of its basic ideological premises; the new system of government made new demands on him as an orator. The images which were previously related to one ruler, with only exceptionally one co-ruler, had now to be adapted to the ideological and territorial organization of the government under the Tetrarchy.

*

Let us now return to the quoted passage from the proem of the panegyric to Constantius Chlorus. It is a sequence of six images/analogues. We have mentioned that these images function as arguments which “prove” the basic assertion about the cosmic number four – but, we would add here, about the number two as well – as the basis of the Tetrarchy; and that they are variations of rhetorical *similitudo*. In the theory of rhetoric, this belongs to the *genus artificiale*

probationum. It finds analogies both in nature and in the inanimate world; and it is similar to *exemplum* which refers to historical and legendary personalities.⁵ We would add here that *similitudo* as well as *exemplum* in Classical rhetorical prose often appear in sequences of three members; they can be arranged in a *climax* where the final, third member has conceptually the greatest weight and importance. We may therefore consider the six-member sequence of images/analogues from the panegyric to Constantius also as the combination of two three-member sequences: thus, approaching it with the assumption that its third and sixth member might contain images of the most complex symbolical and all-inclusive ideological substance.

And indeed this approach and the mentioned assumption are justified by the text. In the first and second image (four elements and four seasons), and the fourth and fifth (the four revolutions of the heavenly sphere, the mythical four horses in the quadriga of the sun) the orator represents only the cosmic number four – which is analogous to the basic organization of the Tetrarchy. In the third and the sixth image, I wish to stress here once again, the anonymous author of the panegyric to Constantius represents the special cooperation and relationship between the numbers four and two in the cosmos – as analogous to the relationship between the two Augustuses and the two Caesars in the tetrarchic system of government.

The symbolism of the sixth image seems to be immediately perceptible to the reader. The words the Evening and the Morning Star “joined to the two celestial luminaries” – *duobus caeli luminibus adiuncti Vesper et Lucifer* – offer a cosmic analogy of the relationship between the two Caesars and the two Augustuses (Sun, Moon). But this might not be all. Perhaps we should not underestimate the erudition, rhetorical experience and cleverness of the unknown author of the panegyric to Constantius. He certainly knew that the “Evening Star” and the “Morning Star” were the names for the same heavenly body. This was one of the reasons which could have led him to consider these names a particularly suitable analogue of the tetrarchic concept of the complete agreement, even “oneness” of the two co-rulers of the same rank. Since this was written to honour the fourth anniversary of the election of Constantius and Galerius as Caesars, he certainly had this pair of co-rulers in mind, and that determined his choice of the Evening and Morning Stars.

And we would venture one step further in our grounded suppositions. Our anonymous panegyrist, identifying the two Augustuses with the Sun and the Moon, probably adapted a symbolical element from the earlier Roman cult of the emperor. In that cult, the Sun and the Moon embody the idea of *Aion*. The testimony to be found on an *aureus* from the year 201, where Septimius Severus and Iulia Domna are identified with the Sun and the Moon, confirms the connection between speculation about “aeternitas imperii” and the *Sol et Luna* symbol with the ruling couple. Actually, the emperor and empress appear here as guarantees of the “eternity” (*aeternitas*) of both their reign and ruling house. A short time before Diocletian’s reign, *Sol* and *Luna* also appeared as symbols

of eternity on the coin of the usurper Postumus; consequently, in reference to only one ruler.⁶ The anonymous author of the panegyric to Constantius could therefore have had other reasons, different from strictly numerical ones, for drawing an analogy between the two Augustuses and the two main celestial lights, the Sun and the Moon, in his sixth image. Therefore it appears to be probable that the panegyrist introduced the Evening and Morning Stars as a new, additional element in the repertoire of symbolic analogues previously known in eulogies addressed to Roman emperors.⁷

In brief, we would venture to say that the final, sixth cosmic analogue in the given sequence has indeed a complex symbolic meaning. Its image symbolizes not only the relationship among the four co-rulers, but it also indicates that the permanence of their tetrarchic system of rule is based on the cosmic order. This complex, symbolical meaning of the sixth image is indeed in accordance with its placement at the very peak of the two-level climax. Thus, we have reason enough to raise once more and now more specifically our query about the substance of the third image. Since the said image appears in a similarly prominent position, as the final image in the first part of the double three-image sequence of analogues, the symbolical substance of the third image| should be seen as having some internal logical relationship with the just interpreted sixth image.

*

As we have said, the terrestrial globe divided into four parts by a double Ocean – *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano* – is an image whose numerical relationships represent a direct analogue to the division of the Roman Empire into our regions under the administration of two Augustuses and two Caesars. However, this very fact raises a question regarding its concrete geographical equivalent. In the five remaining images, the orator strove for authenticity in the analogues and pointed in an allusive way typical of the concise *similitudo*, to general, even basic scholarly information in the field of contemporary physics, meteorology, astronomy, and mythical cosmography. This technique was required by the role that *similitudo* assumed when used as an oratorical proof (*probatio*). Nonetheless, the “map” of the world provided in the third image, with the arrangement of a sort of twofold oceanic waters which divided the earth into four regions, was certainly unexpected, and came as a surprise even to the contemporary listeners or readers of the panegyric to Constantius.

We have seen that in the fourth image the orator seems to have somewhat deviated from his commitment to directly recognizable analogues when he makes an allusion to the four revolutions of the heavenly sphere and the emergence of a new world era – *emenso quater caelo lustra redeuntia*. But this could have and even must have reminded his learned listeners of some of the ideas and motifs that were typical of panegyrics, of the commonplaces (*topoi*) in eulogies

to the emperors. Long before Diocletian and the establishment of the Tetrarchy, the new ruler was named the inaugurator of a new period of flourishing and prosperity and was considered to be the lord of the whole world. As already mentioned, Roman writers and orators found an important and unusually influential model for the formulation of statements of this type in Virgil's well known Fourth Eclogue. For, in addition to the verse *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*, the writers of eulogies to the emperors could use numerous other images and formulations from this poem, in particular the verses where Virgil says of the new "ruler" that will one day be included among the gods – *ille deum vitam accipiet* – and that he will bestow peace on the earth and rule over it – *pacatumque reget patriis virtutibus orbem*. The universalistic concept of the cult of the emperor is joined to be absolutistic, and quite early on, for example in Martial's epigrams, the emperor is qualified by *rerum certa salus* and *summe mundi rector et parens orbis*; and then in his official title, as *pacator orbis* and *fundator imperii Romani*.⁸

Let us return to the image/analogue *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano* which also developed as a variation of a commonplace (*topos*) and a traditional comparison. Certainly the only thing that was familiar to the average listener of the panegyric to Constantius was the geographic concept of the Ocean as a large body of water that surrounds the earth; namely, the "inhabited world" which in ancient times was thought to consist of] two, and later on of three continents. The listener of the panegyric to Constantius was also acquainted with the mythical, to an extent Homeric notion of the Ocean. Both poets and orators named the Ocean the "parent of the gods" and of all water on the Earth.⁹ Thus, the universalistic and absolutistic pretensions of imperial Rome, which are also manifested in the title *parens orbis* given to the emperor, were reflected in the geographic and mythical images of the Ocean used by the panegyrists.

It is true that the Ocean is often mentioned by the panegyrists only as the ultimate and universal boundary of the extent of Roman government and the rule of its emperors; that is to say, as the boundary of the "inhabited earth". In a panegyric the turn of phrase "to advance to the Ocean" is in the first place a concrete geographical determination for the range of Roman military operations and conquests – in Gallia and Hispania, as well as far to the East. However, the references to the Ocean are also to be found in Latin panegyrics as a symbolical image of the Emperor or a comparison introduced to honour him. In this case, the orators combine the concepts belonging to mythical and poetic tradition with ideas current in ancient geography, hydrography and astronomy. They also create small mytho-mystic scenes of which the emperor is the centre. Here is an example: the orator praises the emperor and his munificence (*munificus imperator*), and then mentions that the emperor's subjects return his gifts to him, but augmented; and thereafter the emperor is likened to the Ocean that "nourishes" all the waters on the earth, and receives them back from the earth enlarged, i.e. in the form of enormous rivers.¹⁰ Or else, establishing an analogy between the emperor and the gods as presented in Classical poetry, the orator

pays him grand and refined compliments. The Ocean quiets down and smoothes its waves in wonder before the emperor's fleet of boats. This, of course, should be understood as a reminiscence of the familiar passage in Homer where a description is given of the waves settling down before Poseidon, the god of the sea; and all the more so since this passage is cited in Classical rhetorical writings as an example of an exalted manner of presenting the pure and magnificent nature of the gods.¹¹ This compliment is addressed to the already dead and deified emperor Constantius Chlorus in the second panegyric in honour of his son Constantine the Great (from 310 A.D.). In the same oration, somewhat further on, the panegyrist elaborates the theme of the advance of the Roman troops to the Ocean in a symbolic mytho-mystical scene. He relates that Constantius did not lead his last military campaign to the Ocean simply to achieve a victory in Britain – “as is usually thought”. After this military triumph, Constantius did not even think of any further conquests, for example of the far-off island of Thyle, or even the Islands of the Blessed, “if they existed at all”. No. But in Britain, Constantius, continues the orator, just preparing to ascend among the gods, started watching the Ocean, that “parent of the gods” and saw it bringing to life the fiery stars in the sky; and thus he was already watching “the almost everlasting day” as someone who would soon enjoy eternal light.¹² Here the orator links the motif of the Ocean as the furthestmost boundary of the inhabited| earth (*intimum terrarum limen*, reminiscent of Homer's designation of the Ocean as θεῶν γέννησις) with conceptions from ancient astronomy and from the Roman cult of the emperor, in which features from the Ptolemaic *katasterismos* are included. The author of the second panegyric to Constantine clearly assumes that his listeners – he spoke before the ruler and his entourage – may know of the link established between Homer's verses about the Ocean and the Greek philosophers' speculations regarding water as the primary element from which everything originated (Thales), together with their doctrine that evaporations from the Ocean and the seas “nourish” the whole world, even the sun and the stars, which absorb these evaporations and thus restore their radiance; indeed, it was supposed that was the way they maintained their divine lives. At the time of the Roman Empire, such concepts were spread by many Greek authors, in particular by writers of works devoted to allegorical interpretations of Homer's epic poems. Among them were Heraclitus, a writer from the first century A.D.¹³ and the doxographer Aetios, between the 1st and 2nd centuries; from such works they were transmitted into the Pseudo-Plutarchean treatise *De vita et poesi Homeri*.¹⁴

The above-mentioned examples in which the Roman emperor was compared to the Ocean reliably confirm that the words *orbis quadrifarium duplici discretus Oceano* are a variation of an analogue that was adapted to the tetrarchic system; and furthermore these examples indisputably indicate that this image/analogue was constructed according to the guidance laid out in rhetorical handbooks; namely, as a concise *similitudo* the nature of which was defined by its affiliation to the so-called *genus artificiale probationum*; and this meant that

such a variation depended entirely on the skill of the orator to find such “proof”. We must not overlook the fact, either, that the *similitudo* belongs to the class of logical oratorical arguments and that it points to “things” or “objects” and not individuals.¹⁵ This means that the author of the panegyric to Constantius Chlorus from 297 had to find a foundation for his tetrarchic variation of the comparison between the “emperor” and the Ocean in the ancient speculation about the nature and the cosmos.

*

Orbis quadrifariam duplici discretus Oceano is to a certain point a schematic picture and suggests symmetry in the distribution of the land and the Ocean, or the World Sea. Here we should also bear in mind that the problem concerning the distribution of the land and the water surfaces took on a new meaning and significance in ancient geography at the time when the teaching about the spherical shape of the Earth appeared and was consequently widely accepted. We know that the Pythagoreans were the first to encourage such teachings, and not only by developing mathematics and geometry. They argued that all heavenly bodies had a perfect, i.e. spherical shape, and a perfect, i.e. circular path. Plato, perhaps influenced by the Pythagoreans, also, touched on the matter of the number of inhabited land surfaces, or continents, and on the distribution of the great water surfaces on the globe.¹⁶ Many modern researchers are of the opinion that Plato, in his dialogue *Phaedo*, is speaking of the intersecting position of the oceanic waters.¹⁷ Eudoxus of Cnidus, Plato’s pupil, maintained such a view. However, when interpreting the image of the double Ocean that appears in the proem of the panegyric to Constantius, we should rely on the corresponding schematized concept of Crates from Mallos. Namely, this grammarian and philologist from the 2nd century B.C., as the leading representative of the School of Pergamum which was close to Stoicism, not only held lectures in Rome but had a lasting influence on the grammatical-philological studies of the Romans.

In opposition to Eratosthenes, and to the highly developed science in his own time, Crates from Mallos supported the viewpoint that Homer was an excellent geographer and even an astronomer. Using a method of allegorical interpretation, he discovered in the *Iliad* and the *Odyssey* not only testimonies of the spherical shape of the earth, but a comprehensive Stoic picture of the world. In his interpretation of Homer’s verses – which were of interest to philosophers and rhetoricians even in later centuries – he also expounded the concept of the symmetrical distribution of the land and sea on the globe, and that in the form of two ocean belts that cross each other at right angles and divide the world into four parts.¹⁸ The fact that most of the Hellenistic representatives of the concept of the Ocean formed of two intersecting belts of water imagined these as quite extensive sea surfaces does not hinder the understanding of the image *orbis quadrifariam duplici discretus Oceano*. For we know that the notion of the

“channels” also had its supporters, then and later on, in Roman and imperial times. Experts have found its reflection in the two belts that cross each other at right angles in the “imperial orb”, that symbol of rule over the entire globe of the Earth. Among the insignias of Roman imperial rule, the “imperial orb” of this particular kind is to be found well documented on coins from the time of Emperor Commodus onwards.¹⁹ This is more than one hundred years before the anonymous orator composed his panegyric to Constantius Chlorus.

Let us conclude. The unknown author of the panegyric to Constantius Chlorus was an educated and skilled inventor of symbolical images that represented the tetrarchic government. Philological interpretations of Homer and the teachings about nature given in a stoic vein are contained in the above-mentioned symbolical scene from the second panegyric to Constantine the Great, where Constantius Chlorus foresees his own imminent deification as he observes the Ocean and its link with the stars.²⁰

Likewise the image that is delineated by the words *orbis quadrifarium duplici discretus Oceano* from the panegyric to Constantius Chlorus contains notions current in the philological interpretation of Homer which are allegorical and show Stoic leanings. This indirectly confirms the assumption presented here that the educated author of the panegyric to Constantius composed his sequence of six cosmic images/analogues for the Tetrarchy in the form of a double three-member climax. This means that in his third image, the orator represents the tetrarchic rule of the Earth in its territorial division; and in the sixth and final image, the one that is at the very peak of the two-level climax, symbolizes and proves by cosmic analogy that the system of tetrarchic rule will last forever. And this is the key message of the panegyrist which is deliberately and skillfully placed at the very peak of this sequence of six symbolical statements about the Tetrarchs and the Tetrarchy.²¹

Translated by Alisa Tošić

Notes

- 1 *XII Panegyrici Latini*, recogn. R. A. B. Mynors, VIII (V): *Incerti panegyricus Constantio caesari dictus*, 4, 1–2, “Script. Class. Bibl. Oxoniensis”, Oxonii, 1964 (repr. 1973), 217.
- 2 J. Mesk, “Zur Technik der lateinischen Panegyriker”, *Rheinisches Museum für Philologie N. F.* LXVII (1912), 581.
- 3 F. Taeger, *Charisma: Studien zur Geschichte des Antiken Herrscherkultes* II, Stuttgart, 1960, 650–651.
- 4 H. P. L’Orange, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965, 51–52.
- 5 Quint. V, 5–6; cf. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, 232 ss.
- 6 Taeger, op. cit., 343, 455 (and 478).
- 7 Vesper and Lucifer are not mentioned in the other eleven orations of the collection *XII Panegyrici Latini*. This is shown by the *Index nominum* in the above-mentioned edition by R. A. B. Mynors. They are not found in the index of the two-volume monograph by Fritz Taeger, *Charisma*, either (where both *Sol* and *Luna* appear).

- 8 Mart. II, 91, 1; VII, 7, 5; Cf. Taeger, 342 ss; 408, 424; 436; 160 ss (Vergil.)
- 9 Cf. *Il.* XIV, 201, 246 etc.
- 10 *Il.*, 27, 5: Nam cum intra ipsum volantur omnia, ut ille qui cuncta ambit Oceanus quas suggerit aquas terras recipit e terra ita quidquid in cives manat a principe redundet in principem, et rei et famae bene consulit munificus imperator.
- 11 VI (VII), 5, 4: Nam quid de receptione Britanniae loquar? ad quam ita quieto mari navigavit ut Oceanus ille tanto vectore stupefactus caruisse suis motibus videretur... Cf. Anon., *De sublimitate*, IX, 8 (*Il.*, XIII, 27–30).
- 12 VI (VII), 7, 2: ... nec Thylen ultimam nec ipsas, si quae sunt, Fortunatorum insulas dignabatur acquirere sed, quod eloqui nemini voluit, iturus ad deos genitorum illum deorum ignea astra refoventem prospexit Oceanum, ut fruiturus exinde luce perpetua iam videret illic diem paene continuum.
- 13 *Heracliti quaestiones Homericae*, ed. Soc. Philol. Bonnensis sodales, prolegomena scripsit F. Oelmann, Leipzig, Teubner, 1910, caput 22.
- 14 Aetius, *Placita*, I, 3 = *Doxographi Graeci*, Collegit recensuit prolegomenis indicibusque instruxit H. Diels, Berlin, W. de Gruyter, 1965, 276–277, caput 23. Plut., *Moralia* VII, ed. Ernardakis, Leipzig, Teubner, 1896; see: F. Buffiere, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, 86 ss. See also footnote 20.
- 15 Minuc., *Epich.* 1: πίστεις λογικαί/πραγματικαί (Spengel, *Rhet. Graeci*, I, Lipsiae, 1894, 340 S.); Quint. V, 8, 4; loci argumentorum... in iis quae rebus... accidunt; see: Lausberg, op. cit., 193–194 (355–356).
- 16 Plat., *Tim.* 24e; *Phaedo*, 109a ss.
- 17 This understanding of Plato's account in *Phaedo*, which was already supported by E. H. Berger (*Geschichte der wissenschaftlichen Erdkunde der Griechen*, Leipzig, 1903, 302, 320), was criticized by P. Friedländer (*Platon*, Band I: Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit, Berlin, 1964, 402). This criticism was also maintained by F. Gisinger ("Geographie", *RE* Suppl. IV [1924], 581). Nonetheless, after later papers on this problem (including: V. Burr, *Nostrum mare: Ursprung und Geschichte der Namen des Mittelmeeres und seiner Teilmeere im Altertum*, Würzburger Stud. zur Altertumwiss. IV, 1932, and A. Lesky, *Thalatta: Der Weg der Griechen zum Meer*, Wien, 1947), the prevailing conviction seems to be that even to Plato can be ascribed the concept of intersecting oceanic waters. See, e.g. F. Lassere, "Ozeanographie", *Lexikon der alten Welt*, Zürich – Stuttgart, 1965, 2184–2185.
- 18 See: Gisinger, op. cit., 615–616; the same author, "Oikumene (Krates)", *RE* XVII (1937), 2143–2145; "Okeanos (Krates)", *RE* XVII (1937), 2331–2332.
- 19 See: F. Lassere, "Okeanos", *Der kleine Pauly (RE)* IV, 269 (referring to H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain communément appelées médailles impériales*, Paris, 1859–1868, III (1860), 305, nr. 562).
- 20 Crates of Mallos introduced into the interpretation of Homer the Stoic teaching (Cleanthes, Poseidonius – cf. *Stoicorum veterum fragmenta*, collegit I. ab Arnim, Lipsiae, 1923, I, 112, frg. 501) that the evaporation of the sea "nourishes" the Sun and stars; and also, without hesitation, found in Homer's text the (already outdated) concept of the Ocean being the origin of all rivers. See W. Kroll, "Krates" 16, *RE* XI (1922), 1637.
- 21 Since it was a rare concept in ancient times, the Earth divided into four parts did not have many prospects of being preserved in the iconography of the medieval "imperial orb". See: P. E. Schramm, *Sphaira – Globus – Reichsapfel*, Stuttgart, 1958. This type is not even mentioned in the short introductory section devoted to the ancient imperial symbols (p. 12, etc). Recorded are only traces of the concept of the Earth (with a circular form) divided into three parts, symbolizing the continents: Asia, Europe and Africa (p. 84–85). The Earth divided into three parts is mentioned more often in Schramm's monograph (p. 51, 84, 182, 192, 194) as well as the ancient concept of a spherical Earth (p. 29 etc).

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

ЕПИДЕИКТИЧКИ ЖАНРОВИ И ТРОЈНА СХЕМА КЊИЖЕВНИХ РОДОВА

Традиционална европска поетика, заснована на античким основама и ослоњена на античке приручнике и уџбенике, није тек однедавна подвргавана критици. Старој, традиционалној поетици предбацивало се и предбацује се много тога. Можда највише њена дубока повезаност са реториком. А у вези с тиме и њена наглашена нормативност и прескриптивност. Предмет непосредне критике је и низ њених основних категорија и појмова. У овима критичари, неретко, препознају некакве недовољно домашене покушаје категорисања и дефинисања, обележене недостатком смисла за историју и развој. Има у таквим критичким ставовима подједнако много тачнога и нетачнога. Модерним теоретичарима књижевности махом је стран модел мишљења на коме је заснована »реторизована« античка теорија књижевности. Класичар ће и у домену модерне поетике, сасвим као и у домену модерне лингвистике, бити склон да уочи типске спреге појмова које имају блиске паралеле у граматици, поетици и реторици антике – где су се јавиле под другачијим називима, обојеним другим а од модерног различитим начином гледања на језичко уметничко дело. Но неће овде бити речи о томе начелном питању. Хтео бих се опоменути само једног факта некако потиснутог из општег, па и стручног памћења.

Старија традиционална европска поетика представља компендиј литерарног искуства европског културног простора – у својој целини, па наравно и у своме начину категорисања жанрова и у својој тријадној схеми књижевних родова. Ово тврђење стоји, без обзира на то што су се и критички и конкурентски погледи на ту типологију спорадично јављали већ почев од италијанског чинквечента (G. V. Guarini, Gian Vincenzo Gravina, Giordano Bruno).¹ Традиционална поетика чува своје место и остаје меродавна још и почетком XIX века у настави хуманистичких гимназија. Уџбеници који се у овој употребљавају преносили су традиционалне ставове о књижевним родовима и врстама знатном броју потоњих српских писаца и људи од пера. Отуда је и приликом читања текстова старијих српских аутора умесно и потребно држати на памети неке од начелних ставова традиционалне поетике. Ова је, наиме, била теоријска дисциплина колико и руководство за књижевни рад. Не само у оним одељцима који су посвећивани посебним питањима стила или композиције. Прескриптивност усмерена

1 Mario Fubini, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1971, p. 27 ss.

ка реализацији текста као основном циљу обележава и њене основне категоријалне систематизације, оне где је та поезика настојала да ухвати свеколику књижевност у схему основних типова на ступњу рода и жанра.

Али инструментализовање категорија рода и жанра у традиционалној, прескриптивној поезици по правилу је другачије усмерено од оног својственог модерној књижевној теорији. Савремена генологија радо говори о књижевним жанровима, односно о књижевним родовима и врстама, као о некаквим константама које су »упориште покушајима класификовања књижевности«. ² Склона је да жанрове дефинише као скупину текстова са заједничким обележјима. У примени на област историје књижевности, *род* и *врста*, поред или одмах иза категорије *епохе* или *периода*, добијају, према овом емпиристичком гледању, улогу другог и подједнако ефикасног оруђа за разликовање и распоређивање калейдоскопског обиља литерарних феномена. ³ За такав приступ меродавни су ставови из времена романтичарске реакције на строгу, нормативну, класицистичку диференцијацију жанрова, као и историјска оријентација у проучавању књижевних родова и врста која је овладала тек у XIX веку. Само, не треба заборавити да се такав приступ на пољу тројне схеме родова, надовезује на настојања Гетеовог времена да разоткрије »природне основе« тријадне схеме књижевних родова. А ове претензије су биле суштински неисторијске. То показује и покушај Фридриха Шлегела да у историјском развоју античке грчке књижевности открије »узлазни« ритам развојних периода и »природну« хијерархију књижевних родова – у схеми: јонски период / еп; дорски период / лирика; атински период / драма.

Знамо да је Крочеова естетика потом оспорила категоријама рода и врсте управо ту улогу подесног оруђа за разумевање књижевности. (У чинквеченту Кроче је имао претходника у Ђордану Бруну. Овај је био уверен да класичним и традиционалним жанровима не треба додавати нове, и да књижевно стваралаштво познаје заправо онолико врста и родова колико има родова и врста правих песника.) Али знамо, исто тако, да супротни напори нису изостали, те су у равни спекулације и апстракције и даље тражене боље опште дефиниције, барем за књижевне родове. И ти су покушаји, по правилу, опет гледали да потврде њихову основну трипартитну схему. Пре свега ону и онакву какву се европској поезици наметнула од времена Гетеа, а заснована је на уверењу да има темељних и трајних законитости у песничком стварању сасвим као и у самој човековој природи. Дакле, на уверењу које је нашло парадигматичан израз у Гетеовом тврђењу да постоје само три права природна облика песништва: онај који јасно приповеда, онај који је ентузијастички узбуђен и онај у коме лица делају – *еп*, *лирика* и *драма*. Но Гете није пропустио да и ближе објасни овакво своје становиште. Напоменуо је да те три врсте песништва могу дејствовати уд-

2 Уп. I. Tartalja, (одредница) *Žanr, književni, Rečnik književnih termina*, Друго, допуњено издање, Gl. urednik D. Živković, Nolit, Beograd, 1992, стр. 947.

3 Уп. I. Tartalja (одредница) *Književni rodovi i vrste, Rečnik književnih termina*, стр. 369–370.

ружено или одвојено; и да оне и у најмањој песми могу све три да се јаве заједно; те да у таквом уском оквиру, и управо тада и тако, знају да створе највеличанственија дела; за шта је, као најбољу потврду, навео »највредније баладе каквих има код свих народа«.⁴

Тријадна схема књижевних родова изведена из ове, или неке овој сличне, данас је готово редовно заступљена и у стандардним школским уџбеницима теорија књижевности. Јаку предност дају јој и многи теоријски радови или студије, нарочито на немачком језичком подручју.⁵ Није, међутим, сувишно ако подсетимо и на то да и таква тријадна схема ужива углед делом и стога што се верује да је заснована на систематизацији и на премисама наслеђеним из античке теорије књижевности. А тај утисак, премда није лишен свег основа, суштински је обманљив. Управо стога ћемо се овде сетити једног другачијег, у европској поетици дуго присутног начина »генолошког« посматрања књижевног, односно песничког стварања. Оног који је, како смо већ напоменули, сачувао угледно место још и у школству раног XIX века, а резимира литерарно искуство европског простора старо преко два миленија.

У старијем и традиционалном генолошком гледању на поезију тријадна схема родова и систем жанрова јављају се на начин који одсликава двојако руковање тим категоријама. Тај двојак приступ има и више разних историјских ослонаца. Утемељен је, с једне, на наслеђу из општих поетичарских разматрања старих грчких филозофа, Платона и Аристотела, о »родовима«. Истовремено, у категорији врсте или жанра наставља једну битно другачије мотивисану поделу, наслеђену понајвише из реторске теорије. Подела је то у којој се јављају жанрови за које се узима назив »епидеиктички«. Конституисана је поступно, у току развоја античког беседништва и књижевности. Сразмерно је рано, свакако већ од хеленистичког раздобља, широко примењивана у школској пракси, па је и теоријски образлагана у приручницима и уџбеницима разне намене. На какав је начин тај систем епидеиктичких жанрова стављен у спрегу са тројном схемом родова, и то таквом која јесте античке провенијенције, покушаћу да покажем освртом на један утицајни уџбеник поетике, писан на латинском језику а коришћен у угарским школама у првој половини XIX века. А то значи, да је то уџбеник из кога су своје схватање родова и врста, као и свеколика знања о природи песничких жанрова, стицали и многи Срби.

4 Одељак *Naturformen der Dichtung* у Гетеовим *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*.

5 Довољно је споменути наслове као: E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1948); W. Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (1946); K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (1957). – Уз ове књиге и у низу скоријих издања: W. Lockermann, *Lyrik, Epik, Dramatik oder die totgesagte Trinität* (1973); G. P. Knapp, *Textarten – Typen – Gattungen – Formen*, у зборнику: H. L. Arnold – V. Sinemus (издавачи), *Grundzüge der Literatur und Sprachwissenschaft*, 1. *Literaturwissenschaft* (1973). – Сажет преглед разлика између ових заступника тријадне схеме књижевних родова даје Ernst-Richard Schwinge, *Griechische Poesie und die Lehre von der Gattungstrinität in der Moderne, Antike und Abendland* 27 (1981), 140 и д.

Institutiones Poeticae, обиман уџбеник о коме говорим, састављен је »in usum gymnasiolorum Regni Hungariae«, а написао га је Iosephus Grigely. Био је овај Philosophiae Doctor ac in Regio Archigymnasio Budensi II. Humanitatis Scholae Professor et Senior. Предговор књизи потписао је године 1807, у Будиму. Уџбеник је ту и штампан, и то Typis Regiae Universitatis Hungariae, године 1809, а на XIV+382 странице. Прва »књига« даје дефиницију поезије, говори о њеној грађи и облику; следе поглавља *de peripetia, anagnorisi, episodio, machina*; затим *de moribus, de sententia et acute dicto, de dictione poetica eiusque dotibus, de caussa afficiente poeseos, de fine poeseos*, а као завршна, XIII глава, јавља се и сажето излагање о свеколикој подели поезије – *de divisione poeseos*.

Ово последње поглавље у првој књизи – која не носи посебан, свој наслов а нуди дефиницију и општи поглед на основе и домен поезије – везаће сада нашу пажњу. Али како управо то поглавље условљава, својим начелним схватањем »делова« или »подела« песништва, распоред грађе обрађене потоњим књигама уџбеника, указаћу одмах и на његову садржину. Друга књига носи наслов *De eporoieia*, трећа *De dramate*, а четврта је насловљена са *De minoribus poeticae operibus*.⁶

Глава тринаеста у првој књизи Григељеве *Поетике* говори, дакле, начелно *de divisione poeseos*. Начин поделе одмах је утврђен речима: »Cum poesis omnis, ut initio diximus, aut fere omnis in imitatione posita sit, optima erit illa poeseos divisio, quae a diverso genere imitationis peteretur.« Очигледно, ова начелна поставка, да подела поезије треба да се спроведе према врсти подражавања, ослоњена је на миметичку теорију о природи песништва. Но та је теорија имала већ у античко доба више варијаната па ћемо се овде морати опоменути и њих.

У Григељевим *Institutiones* општа категоризација на родове и жанрове полази од питања на колико је врста дељиво песништво као подражавање (*imitandi genus*). Одговор је да се обично говори о три врсте, односно рода, и то зато што песник: или нешто сам приповеда и туђе казивање преноси без да нека лица међу собом разговарају – *per se ipse narrat aliquid, et sermonem alterius refert sine ullis personarum inter se colloquiis*; или не приповеда он сам, него уводи само друга лица која говоре и као да обављају послове међу собом – *vel non ipse narrat, sed alios tantum loquentes, et quasi negotiantes inducit*; или приповеда и сам| нешто, а и друга лица уводи која говоре и делају – *vel et ipse narrat aliquid, et alios inducit loquentes agentesve*. Тако, према овом Григељевом разликовању три врсте подражавања (*tria genera imitationis*) одређују се и три рода песништва (*tria genera poeseos*). Од тих трију родова први је обележен са *genus narrativum vel enunciativum*. Данас при помену приповедања помишљамо на епiku, и то на Хомера. Међутим, Григељ наводи као модел овог првог, приповедног рода једно дидактичко дело у хекса-

6 Уџбеник има још и други део, посвећен метрици (*Pars II. Complectens Artem Metricam*, р. 253–382).

метрима, па и ово не у целини: каже да су пример за *genus narrativum* »три прве књиге Вергилијевог пева о *земљорадњи* и прва половина четврте«. И ту је кључно то што се у другој половини завршне, четврте књиге *Георџика* јавља право епско казивање, у композиционој схеми хеленистичког епика. Други род песништва обележен је у Григеља као *genus dramaticum sive activum*. Пример је овде, најпре, очекиван. Помињу се трагедија и комедија. Само, додате су и еклоге – јер се у ове уводе пастири који некакве разговоре и послове обављају међу собом (*agentes inter se pastores*). Доследност Григељеве поделе родова засноване на врстама »подражавања« до краја је видна код трећег рода, који је обележен као *genus mixtum*, мешовит, јер у њему песник и сам прича и уводи лица која говоре и делају. Наиме, као пример и модел овог рода наведени су, најпре, Хомерова *Илијада* и *Одисеја*, Вергилијева *Енеида*, и друге (епске) поеме ове врсте. Григељ ту још спомиње да, очигледно, у ова три рода могу лако да се сврстају све елигије, оде, сатире, и све остале песме. Оно што ту није изреком речено, подразумева се: да те и такве песме разнога »жанра« не морају све као »жанр«, и у целини свога текста, припадати само једном од три рода одређена трима врстама »подражавања«. Отуда напомена о могућности разврставања поменутих краћих песама из разних жанрова у три главна рода служи Григељу као прелаз у одсек где указује на »другу поделу песништва«. Јер та веома распрострањена подела (*maxime vulgaris*) је, по Григељу, она која, на другој страни дели поезију на песме које се међу собом веома разликују; као најпознатије примере Григељ ту спомиње еп, трагедију, комедију, сатиру, елигију, оду, епиграм, али тако да списак не закључује него додаје једно »и тако даље«.⁷

Данас при читању оваквих Григељевих излагања о две поделе поезије свакако ће пасти у очи неколико истакнутих колико и неочекиваних црта. Прва је од њих да Григељева прва подела свеколике поезије на три рода не само да је заснована другачије него, рецимо, у Гетеовом схватању о природним облицима песништва, него у њој и нема помена лирике. Друга упадљива црта јесте да код Григеља и Гетеа поред тријадне схеме родова, истина различно засноване, имамо додатни помен »жанрова«, и то на чисто енумеративан начин. А трећа црта, очигледно условљена двема претходно споменутих, тиче се самих основа систематисања грађе и композиције свеколиког излагања у Григељевим *Institutiones Poeticae*. Наиме, очекивано обједињавање подробних излагања о »три рода« није у Григеља остварено ни приближно у оној мери како се то чини или барем покушава у новијој теорији књижевности. Две напоредне а диспаратне Григељеве поделе поезије, прва тројна, на *genus narrativum (enunciativum)*, *dramaticum (activum)* и *mixtum*, и друга, на безброј традиционалним називима обележених »жанрова« не налазе свој корелат у следећим трима књигама, над које су стављени наслови са значењем: о епском песништву, о драмском песништву и, као треће, о мањим песничким радовима – *de minoribus poeticae operibus*.

7 Iosephus Grigely, *Institutiones Poeticae*, p. 42–43.

Штавише, ова Григељева подела грађе у три »књиге«, која није заснована на његовој тројној схеми родова »по начину подражавања«, а као да јесте заснована на енумеративном осврту на историјски конституисане жанрове, у својој трећем делу одступа и од тога другог начина посматрања. Наиме, књига *De minoribus poeticae operibus* говори најпре, и то у пуних седам поглавља: *de elegia, de epigrammate, de satyra, de epistolis poeticis, de carmine lyrico, de eclogis*, и напослетку *de narrationibus poeticis*, оним у ужем смислу (којима је прикључено излагање *de factis*), и оним из области басне и стихованог романеског казивања (*de fabula Aesopia, de fabula Romanensi*). Као осмо поглавље тек следи и једно излагање које »песме« дели на нов начин, дотле неспоменут. према грађи или предмету. Наслов овом поглављу гласи *De diversitate carminum ex materia, vel obiecto*. Али велик значај који је у Григељевој поетици стварно приписан овој накнадно уведеној схеми епидеиктичких жанрова показује већ и сам обим осмог поглавља. Оно само, то јесте приказ епидеиктичких жанрова, обухвата 45 страна, док је отворени енумеративни систем жанрова, који је дат у седам претходних глава, обрађен на свега 75 страна.

Осврнућемо се, кратко, на побројане особене црте којима се одликује Григељева верзија традиционалне европске поетике. Питање о природи и пореклу Григељеве тројне схеме »родова« налази поуздан одговор ако њен историјат пратимо уназад, све до Платона. Трипартитна схема, са одговарајућим латинским називима, може се наћи у Псеудо-Доситејевом тексту из IV/V века. Сажето презентирани овај пружа све елементе за разумевање Григељеве поделе. Речено је ту, наиме, да постоје три врсте песничког дела, *poematos*: – *aut activum est vel imitativum, quod Graeci dramaticon vel mimiticon appellant*; – *aut enarrativum, quod Graeci exegematicon vel apaggelticon appellant*; – *aut commune vel mixtum, quod graece κοινόν vel μκτόν dicitur*.⁸ Оваква подела у три »рода«, са мањим размимоилажењима у називима, јавља се и код грчких теоретичара позније антике веома често, а налазимо је и у Византији, још у XII столећу (Tzetzes). Потиче, како је познато, из Платона, па је била и предмет пажљивог коментарисања већ у античкој књижи.⁹ При чему је у предању таквих теоријских расправа избор »примера« или »модела« готово увек исти. Приповедни род представљају Хесиод и њему слични песници – што објашњава Григељево упућивање на Вергилијев дидактички спев *О земљорадњи*, програмски надовезан на хесиодско предање, премда у његовим видовима из хеленистичког раздобља. *Драмски род* представљају трагедије и комедије – где се Григељ позива, на пример, на Софокловог *Ајанџа* и на Сенекиног *Едипа*, и на Плаутове комаде. *Мешовити род* у античкој теоријској расправи, као већ и код Платона, представљен је Хомерским еповима – па и Григељ помиње *Илијаду* и *Одисеју*, а придружује им Вергилијеву *Енеиду*.

8 *Grammatici Latini* (Keil) VII (Lipsiae, 1880), p. 428, 6.

9 *Procli Diadochi In Platonis Rempublicam commentarius* (Kroll), vol. 1 (Leipzig, 1899), p. 14, 15 ss.

Наведених неколико података и сведочанстава довољно је да истакне особеност античке и Григељеве тројне схеме песничких родова, па и чињеницу да у њој лирика (у модерном смислу) није имала своје посебно и равноправно место.

Питање које настаје модерним истицањем лирског »рода« није, како је познато, могло бити коначно разрешено. За писце уџбеника и приручника представља посебан проблем. А нека од решења која су и у нашим радовима такве врсте понуђена чувају дуго још и трагове старијих дилема. Што у извесној мери значи и то да у тим решењима и систематизацијама нови »лирски род« показује додирне тачке са Григељевим излагањем о »мањим песничким радовима«. Штавише, у оквиру нешто одлучније диференцираних подврста уводе се ту и такве категорије које се код Григеља, и, разуме се, у традиционалној европској поетици, обрађују у кругу епидеиктичких жанрова. Позваћу се, да ово тврђење илуструјем, на *Прејлед књижевних облика* који је године 1927, у Београду, објавио Андра Гавриловић. Подела на родове ту је модерна, тројна: на епску, лирску и драмску поезију. Под заглављем *Лирска поезија* разликују се, међутим, *чисти лирика*, у коју иду »песма, љубавна песма и родољубива песма«, и *мешовита лирска поезија*, са две подврсте: »поезија размишљања« (ода, химна, дитирамб, елегија), и »поучном лирском поезијом« (поетска посланица, поучна песма, мисаона песма, сатира, шаљива песма, идила, опис). Није ми намера да улазим у начела према којима је конституисана ова категорија »мешовите лирске поезије«. Очигледно је одмах једно: овакав »*genus mixtum*«, уграђен у новију тројну поделу на епску, лирску и драмску поезију, и то у категорију лирике, у основи има ону улогу коју је већ имао и *genus mixtum* или *comune* у традиционалној поетици. Решава теоретичареву дилему пред многим, претежно »мањим песничким радовима« и служи као спремница у коју се може угурати све што није лако сасвим једнозначно категорисати.

Будући да гледамо на Григељеве *Institutiones* и на предање античке школске и теоријске поетике, још нам неке појединости везују пажњу у класификацији лирске поезије коју нуди Андра Гавриловић. Кратко и с краја његовог низа узете, те су појединости: последња »мешовита« категорија, *ойис*, то јесте дескриптивна песма, историјски је произишла из реторских екфраса (*descriptiones*) за које су упутства давали антички реторски приручници, а у беседничким школама су састављане као припремне вежбе; *идила*, односно *буколска песма* или *еклоја*, је имала посебно значајно место у античким разматрањима о подели песништва на »родове« – па је тако још и код Григеља; најзад запис – *інома* и *наііііс-еііірам* били су од античких времена предмет двојаког посматрања –| као историјски конституисани жанрови и под углом поделе *ex materia, vel obiecto*; то јесте, у оквиру епидеиктичких жанрова. Што такође налазимо још и у Григељевом

гимназијском уџбенику поезике.¹⁰ Све нас речено обавезује да се осврнемо и на античку песничку праксу, из које и Григељ и његови претходници црпу примере/моделе. На латинско песништво пре свега. Јер Григељ пише на латинском, а поезика коју овај нововековни теоретичар обнавља изградила је своју основу у хеленистичко-римском раздобљу.

Намеће се помисао на Катула, и његов корпус песама. Једно, што у тој збирци има краћих и дужих песама, и епиграма, а распоређене су те песме по скуповима. Друго, што је Катул непосредни дужник хеленистичког песништва. Нећемо се, међутим, задржавати над термилошком проблематиком. Код Катула нема, на нашу невољу, никаквих индикација по којима бисмо могли закључити да је римски песник – неотерик употребљавао неки одређени термин да би означио скупину краћих песама, односно »кратке песничке производе« у целини. Употребљава он често доста безбојне термине: *versus*, *carmen* и *carmina*, *poeta*, *scripta*, *charta*. Узима и називе одомаћене у терминологији, као *iambi*, *hendecasyllabi*. Али све то нам не казује ништа о постојању неког генеричког термина којим би у Катула биле означене све песме краћег обима, без обзира на метар. Остављамо стога, за тренутак, Катула по страни.

Располажемо, стварно, само малим бројем непосредних сведочанстава о термилошком односу Римљана према краћој песми. Налазимо их у писмима Плинија Млађег (IV, 14; V, 3; VII, 4 и 9; IX, 25). Али из свег Плинијевог размишљања, нарочито оног о томе како би могао назвати властиту збирку малих песама, не произилази поуздан и за нас овде занимљив закључак. Из помена разних назива које су својим збиркама давали ранији песници Плиније издваја, и то само условно можемо тврдити, термин *roematia* »краће песме«. Наиме, казује да су »многи« аутори давали тај наслов својим збиркама кратких песама. Излази из свих таквих Плинијевих размишљања само да ниједан од термина које он спомиње није стекао неки посебан, а прави термилошки статус.

Намеће нам се и помисао на нововековни, модерни појам субјективности, радо везиван за лирску поезију. Али како га можемо, и смемо ли га применити на античко песништво?

Развој старогрчке поезије у простору између две велике, јасно дефинисане врсте, епа и драме, може се описивати као процес еманципације и све већег удаљавања од епа; заправо, од епа и његове »објективности« а у знаку продора »субјективности«. Само, није у питању изолационистичка, на властиту индивидуалност усредсређена и сведена субјективност; него таква која себе увек ставља у однос према одређеној | *јавности*, која себе схвата као типичну, општеважећу – чак је понуђена и заоштрена формулација: себе схвата као »објективну«. Укратко, и за ову античку поезију одређену субјективно-личним исказом појединца био је конститутиван елемент

10 Григељ има најпре поглавље о епиграму као песничком жанру (стр. 140), а на крају обимног осмог поглавља IV књиге, у коме је говорио о епидеиктичким жанровима, додаје *Appendix de inscriptionibus et elogiis*.

»јавности«; а тиме се, наравно, она битно одваја од онога што се у модерном времену подразумева под појмом *лирика*.¹¹

Можемо то и нешто другачије формулисати. У старој Грчкој развој теоријских погледа на врсте и жанрове поезије био је такав да су песнички производи краћег или кратког обима сврстани у простор између две велике а дефиницијски сразмерно непроблематичне врсте, између епа и драме; у духу нововековног учења о тројству великих врста поезије, родова песништва, наше време показало се склоно да у свим категоријама песама смештеним у тај домен препозна некакву »лирику«, у смислу како је ова дефинисана у теорији романтичара и од њих зависних поетичара; при чему се новији и модерни теоретичари ослањају на унутарње критерије – субјективност, индивидуалноет и емотивност у исказу – али нужно долазе у сукоб са чињеницом да је античка, грчка теорија у тај домен сврстала краће песничке производе руководећи се спољашњим, колико формалним толико и прагматичним мерилима класификовања. Нама овде, напоменули смо, није првенствено на оку проблем унутарње, теоријске оправданости таквог откривања лирике (у модерном смислу) како у античким категоријама такозваних μέλη (мелика, тј. »лирика« у уском, античком и грчком смислу, као врсте песама првобитно намењених певању уз пратњу музичког инструмента), тако и у категоријама такозваних ἔπη (краћих песама које су већ и у време раног конституисања грчког песништва биле намењене само декламацији). Закупљени смо питањем у којој је мери управо у припадности песама из обе категорије истоме домену, трећем међу великим песничким врстама и родовима, рефлектовано и неко њихово заједништво, другачије природе а за античку и класицистичку поезију подједнако карактеристично.

Већ смо рекли да идила, односно еклога или буколска песма налази некакво истакнуто место у проблематици коју намећу »лирски жанрови« и »краћи песнички производи«. О овом је жанру, односно о буколским песама Вергилијевим и о идилама хеленистичког песника Теокрита, реч и у неким модерним приказима европског и античког развоја лирике.¹² Први је разлог можда и у томе што се пастирска песма може лако идентификовати као жанр, на први поглед већ, а на основу ликова, сценерије и репертоара мотива. (Дакле, на основу управо онога што је за класификацију било важно већ у античкој теорији.) Други пак разлог у томе је што се управо уз помен буколске песме у античким теоријским исказима спомиње водећа, трипартитна схема песничких великих врста (родова); а тако да је надасве буколика узимана као репрезентант »мешовите врсте« (μικτόν).¹³ Али из

11 Ernst-Richard Schwinge, *Griechische Poesie und die Lehre von der Gattungstrinität in der Moderne*, нав. место, стр. 149.

12 Нпр. у ономе који даје James William Johnson у *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger et al., enl. ed., Princeton University Press, 1974, 460–470.

13 Hans Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München, 1936, стр. 3–4, чак сасвим одлучно истиче да је »увек« случај: „Vor allem passt zum *miktón* die Bukolik, weshalb im Zusammenhang mit ihr sich immer die Dreiteilung findet“.

овога се не сме извести поједностављени закључак да је у теорији поезије буколици било додељено, и то одмах по њеном сразмерно касном јављању у грчкој поезији, стално место, и то у оном домену у који су теоретичари смештали, као челну и носећу категорију, мелику (тј. лирику у античком уском и формалном значењу).

У трипартитној схеми родова којој је још од времена Платона био склон претежни део античких теоретичара, лирика није, како смо напоменули, изреком ни споменута.¹⁴ Наиме, сама природа тројне поделе каква нам је најраније документована код Платона јесте била заснована на биполарности драмског и епског, чему је »мешовити« род додаван као некаква нужна спремница за све преостало, – али ако је *грамско* и било по правилу егземплификовано позивањем на трагедију и комедију, за *ејско* (тј. наративно) пример су били, поновимо то још једном, Хесиод и слични песници, а не и Хомер или барем не по неком правилу. Јер, у *Илијади* и *Одисеји* удео директног говора и његовог дијалогског низања толики је да је Хомер узиман управо за пример »мешовитог рода«. А са хомерским епом у овај трећи род, дефинисан мешавином драмског представљања и приповедања, затим је, природно, могла бити убрајана, чак и као репрезентативан пример, касно конституисана буколика. Јер, у Теокритовим идилама и у Вергилијевим еклогама миметички, дијалогско-драмски елеменат имао је и разазнатљиву подлогу, у такозваноме миму.

Но ваља признати да су античка сведочанства доста оскудна и слабо експлицитна. Јављају се касно, јер буколика се јавља тек са Теокритом, дакле, три генерације после Платона, заступника трипартитне схеме »родова«, а две генерације после Аристотела, заступника бипартитне, на поларност драмског и епско-наративног потпуније органичене. Нису стога изостала ни филолошка тумачења према којима је буколика, наводно, већ у самој античкој теорији сврставана пре свега уз еп, истина као његова нарочита подврста. Извесно је да су се ренесансни теоретичари, ослоњени на античка сведочанства, колебали; али тако да и та њихова колебања, заправо, говоре о »мешовитој« природи буколике. Тако Минтурно на пример – док су његови непосредни претходници пасторалну песму означавали као *genus dramaticon* – уврштава буколику у еп, и то тако што за *versus epici* казује да могу бити *heroici (summi)*, *epici (mediocres)* или *bucolici (infimi)*.¹⁵

Произилази из свега до сада реченога ипак да је свест о буколици као »песничком производу мањег обима« и о његовој позицији између драм-

14 О овоме види W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, стр. 44 и даље; а на Кролова извођења ослања се и Н. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, стр. 3–4 (где је дат потпунији преглед развоја и трипартитне и бипартитне античке схеме поетских радова).

15 Појединости о томе даје Th. G. Rosemeyer, у својој године 1969. објављеној монографији: *The Green Cabinet – Theocritus and the European Pastoral Lyric*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, first paperback edition 1973, стр. 4 и д.

скога и епскога, између миметичко-представљачког и наративног домена поезије одређивала теоријска размишљања о овоме жанру од античких времена до у доба класицизма. (Без обзира на то што су за теорију буколике стварно била пресудна разматрања о »прикладном« стилу и везивање овог жанра за одређену стилску раван.)¹⁶

А пошто је о класицизму реч, треба додати: са њиме је дошло и до оне начелне осуде мешовитих облика у које су убрајани и разни ренесансни и барокни облици пасторалне поезије. Чисти жанрови, немешане врсте су неоспорива претпоставка француске класицистичке теорије. Није се у њој ни осећала потреба за образлагањем става да свака врста, сваки жанр, изискује властите законе и правила. Чак је почетак Хорацијеве *Песничке уметности*, са сликом митског чудовишта чије је тело састављено од разнородних делова, узимано као исказ и аргуменат против такозваних мешовитих врста. Међутим, ово се није дотицало теокритско-вергилијског типа еклоге. Тицало се оних и онаких врста које и су све до почетка XVII века биле силно популарне и међу којима је била и пастирска игра, као драмска представа проткана лирским елементима. Та пастирска игра, као и трагикомедија и хероикомични еп, пали су под удар критике и доиста су потиснути у француском класицизму. (Додуше, термин *трагикомедија* и даље је употребљаван. Само није више обележавао драму у којој се преплићу елементи трагике и комике, него трагедију са срећним завршетком).¹⁷ Класицизам је ипак имао, пре свега у Вергилијевим еклогама, предлогак »класичне« буколске поезије. Овај је остао пресудан за рецепцију буколске песме, без обзира на то што је недостатак поузданог теоријског наслеђа пренетог из античке поетике неоспорна чињеница када је реч о буколици. Тако, у целини гледано, стоји већ напред назначено. Теорија буколске поезије несигурно колебљива у античким, познијим и позним сведочанствима, смештала је буколику, везујући је и за драмско-миметичке и за епске врсте, у онај домен на који је примењиван и термин *genus commune*.¹⁸

Тек у новијој, нововековној теорији могао се, и морао, јавити став према коме субјективност и лична емотивност које пробијају кроз Вергилијев исказ у буколикама овима даје, понајпре и барем у неким песмама, обележје лирике. Уз ово могла се у истоме смислу користити, па је и коришћена понекад, једна поставка да се буколика ослања на најстарије, сасвим ране и изворне ступеве човековог рада на поезији.¹⁹ У новије време, од роман-

16 Види Werner Krauss, *Über die Stellung der Bukolik in der aesthetischen Theorie des Humanismus*, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 174 (1938), стр. 180–198.

17 Види о томе: Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, стр. 214–215.

18 E. R. Curtius, *Zur Literaturästhetik des Mittelalters*, Zeitschrift für romanische Philologie 58 (1938), стр. 445 и даље. Уп. W. Krauss, нав. чланак, стр. 181.

19 Код Доната та митска и култна теорија о пореклу буколике припрема и теорију о потреби да се ова врста песама одликује »једноставношћу« израза.

тике и њеног бављења народном поезијом| наомамо, истиче се даје певање *di' atoibaion*, у наизменичним низовима стихова, црта изворно фоклорна; при чему је одмах и јасно, ако се погледају оваква пастирска »натпевања«, код Вергилија или Теокрита, да се она тешко могу класификовати као чисто драмски или чисто епски елементи. Пре би се у тим амебејима могла, у смислу модерног а широког појма, препознати лиричност.

Задржао сам се кратко над примером *идиле*, односно *еклоје* или *буколске њесме*. Учинио сам то да бих илустровао мене које су уочљиве у начину приступа жанру и у његовом смештају у систему. На другом сам месту указао на улогу коју за тумачење одређене реализације једне еклоге може имати сазнање о њеној припадности неком епидеиктичком жанру. Реч је тамо била о једној еклози српског класицисте Лукијана Мушицког.²⁰

За класицистичку и традиционалну поетику каква је пропагирана још и почетком XIX века у нашим школама класични антички, а посебно класични латински узор имају парадигматску вредност. Уграђени у схеме родова и врста, као експликативни ослонци, они су једнако, па и више него сама апстрактна правила, меродавни за процес класицистичке рецепције. Отуда и смемо и морамо се поново упитати какве погледе на односе између жанрова у простору такозваног *commune genus* можемо утврдити осматрањем праксе самих античких аутора, нарочито тамо где се сусрећемо са затвореним корпусом разних песама. Затим, обавезни смо да се изнова упитамо како је домен »мањих поетских производа« уграђен у трипартитну схему родова или врста коју чувају Григељеве *Institutiones Poeticae* састављане и објављиване *in usum gymnasiorum* на прелазу из XVIII у XIX век.

Уз прву тачку можда је најпогодније задржати се још једном над Катувовим корпусом. Јер готово су све врсте античке поезије биле не само познате него и већ одавна изграђене када се овај римски песник у њима стао огледати. При чему је управо Катул за расправљање питања које нас овде заокупља посебно погодан: то је сасвим знатан римски песник а није се, као после њега Хорације, програмски окренуо неговању и обнављању једног старог типа хеленске лирске поезије, с друге стране, упркос томе што је Катул радио на малим хеленистичким облицима песништва, као и на епиграму, краткој елегији, сватовској песми и епилију, ми управо у »жанровски« различитим његовим производима данас откривамо лиричност у модерноме смислу.

Како стоји дакле са жанровима у Катувовом корпусу?

У Катула неке песничке врсте, *жанрови*, могу се прецизно издвојити, као *ејиџаламиј* и *ејилиј*. Чак и без одвише изграђене, а и тешко постиживе дефиниције, међу краћим песмама може се разликовати скупина *ејиџрама*

20 О *инџерџреџацији њесама Лукијана Мушицкој*; у зборнику: *Манастџир Шиџаџџовац*, САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 38, Београд, 1989, стр. 97 и д.

и »лирских« песама различите врсте. Али није могуће повући подједнако оштру границу, на једној страни, између епиграма| писаног у елегичком дистиху и елигеје; или, на другој страни, између истог типа епиграма и краћих песама састављених у лирским размерима.

Ова питања пажљиво су претресана у новијој филолошкој критици. Посебну пажњу посветио им је Артур Лезли Вилер, највише у другој глави своје монографије насловљене *Катул и његова античка поезија*.²¹ Закључци до којих он долази не охрабрују на први површан поглед. Излази да нема сасвим задовољавајућег система на основу којег би се могло спровести систематизовање тако великог броја различних песама какав је онај садржан у Катуловом корпусу. Задржаћу се само на једном Вилеровом примеру. Он напомиње да је немогуће сврстати сваку Катулову песму у једну категорију. »Неке од њих имају удела у карактеристикама више него једне групе« – казује он, па се позива на песме у којима је реч о Лезбијином врапцу. Доиста, ове је песме могуће класификовати и међу љубавне песме и међу у античкој поезији бројне песме о животињама; при чему је једна од тих Катулових песама, она најпознатија под бројем 3, истовремено и мали *еписограм* (у врсти какву представља Овидијева тужбалица за папагајем, *Am. II, 6*). А смемо са своје стране додати да се управо та Катулова тужбалица над врапцем може можда уврстити и у ред еротских песама, будући да су коментаторска тумачења указала на могућност њеног ишчитавања *sensu obsceno*.

За нас је овде сасвим важно, прво, да се у помен категорија какве су *еписограм*, *елигеја* и *краћа песма у лирским размерима* овде уплиће и категорија означена термином *еписограм*.

На први поглед у томе и нема ничег необичног. *Еписограм* и *ирен*, као тужбалице над мртвим, или поводом нечије смрти, имали су своје место у терминологији античке лирике. Међутим, *еписограм* (слично, рецимо, песничком *економију*) има своје место и у другој врсти терминологије: у беседничкој терминологији. У античким беседничким приручницима даван је и цео низ упутстава за састављање беседе над мртвим. Дакако, махом и са сасвим одређеним погледом на беседе и списе састављене ради утехе – на такозване *consolationes*. А ове опет нису писане без сталних осврта на филозофско списатељство и филозофске аргументе којима је задатак био да ублаже или уклоне афекат туге и човеков страх од смрти.

Дотакли смо се, тако, области где је дошло до јаког прожимања поетичарских, реторских, па и филозофских упутстава и ставова. Области по којој се морамо обазрети ако хоћемо да покажемо значај и дејственост дефиницијског и прескриптивног, како античког тако и класицистичког категоријања »мањих поетских производа«.

21 Arthur Leslie Wheeler, *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*, University of California Press, Berkeley, 1934, стр. 33 и д.

Један брзи поглед на Григељев теоријски поступак овде ће нам бити довољан да закључимо наше излагање. Његове *Institutiones Poeticae* разврставају накнадно грађу већ обрађену у првих седам поглаља књиге »О мањим песничким радовима« или »производима«, но сада по мерилу| грађе и предмета – *ex materia, vel obiecto*. При томе у једну скупину долазе песме о радосним догађајима или стварима – *de rebus laetis*; у другу песме о тужним збивањима или приликама – *de rebus tristibus*; а у трећу скупину иду песме чији је предмет по средини или мешовит – *quibus res mediae et promiscuae praebent materiam*. У првој су скупини примери рођенданске песме (*genethliacon*), свадбене (*epithalamion*) и сличне; у другој тужбалице над гробом (*threnos*) и за умрлима (*epicedium*) итд.; у трећој скупини су примери песме за испраћај на путовање (*protrepticon*), песме које садрже савете и опомене (*paraeneticon*) и сличне. Треба овде рећи да те епидеиктичке песничке жанрове добрим делом одређују беседничка упутства за састављање беседа одговарајуће садржине. Али још и то да између обликовања свадбене беседе (*logos gamelios*) и свадбене песме (*epithalamion*) има и знатнијих разлика, делимично због додире таквих песама са старим свадбарским песмама (*hymenaios*). Слично се може показати и за друге врсте или жанрове зависне од епидеиктичке традиције у беседништву (нпр. за *epitaphion, epitaphios logos* и епиграм одговарајуће садржине).

Укратко, подела »краћих песничких радова« или »производа« према грађи или предмету преноси у ову збуњујуће пространу област систематизацију развијану дуго и у широком спектру у теоријским разматрањима посвећеним античкој уметничкој беседи и прози. Њен реални значај и домет постаје потпуно јасан тек ако знамо да се по мерилима *ex materia, vel obiecto* могу анализирати и делови великих епова или драмских дела. Као и то да таква анализа није нешто накнадно наметнуто песничким текстовима. Правила за састављање епидеиктичких жанрова нису била само теоријски конструкт, него су од самих почетака настајала у освртању на велика, класична остварења античке прозе и поезије.

У томе светлу, и с обзиром на огромну улогу реторике у античком и потоњем школству и књизи Европе постаје јаснија и једна темељна а данас често сасвим предвиђана чињеница. Поред трипартитне схеме родова, која је у античко време била одређена »врстом подражавања«, такозвани епидеиктички жанрови стварају, меродавно за теорију и праксу, једну густу и другачију категоријалну мрежу чије је познавање неопходно за поуздану интерпретацију великог дела песничких »производа«, и то чак и до у XIX век.

ПОЕТИКА ПИНДАРОВА

Да се приближимо Пиндаровој песми и поетици, Пиндара треба видети као аристократу и свештеника Аполона, и Муза, треба га видети на светковинама и такмичењима, у Делфима и Олимпији, на Истму и у Немеји 5. века старе ере; кад кажемо поезика Пиндарова, треба се сетити да смо на прагу хеленске теорије књижевности, тамо где за нас – јер се премного изгубило – уместо система и теоријске расправе, стоји само реч песникова о песми, у самој тој песми речена.

Треба се још сетити да те речи код Пиндара стоје у хитроној хорској лирици, у песми краћег обима, не у епу, за који је ширина и нарација закон.¹ Пиндарову поезику можемо, дакле само из песме реконструисати, и то из оног мањег броја сачуваних Пиндарових песама, реконструисати пажљиво, на основу кратких одломака, успутних исказа и недоречених мисли.

Можда се израз поезика чини одвише претенциозан – а био би то цело да размишљање о песништву не прати хеленску песму од најранијих познатих дела и да не знамо како је теоријска мисао хеленска већ у Пиндарово доба почела да се рве са проблемом песме, посвећујући пажњу стручно-уметничкој страни (техници) и питању о извору и пореклу песме (инспирацији). Поезика Пиндарова – иако није поезика поетичара него је поезика песника – садржи елементе теоријског гледања на певање, песму и песника.

*

Поезика Пиндарова спада једним делом у поезику митску и симболску. Као старији песници хеленски, Пиндар свој однос према песми и певању казује кроз симболички мит, кроз мит у који су, пре њега, пројигирана колективна и индивидуална размишљања о песништву. Та традиционалност, или чак конвенционалност у средствима казивања, не умањује посебни, индивидуални садржај Пиндаровог митско-симболског исказа о песништву.

Да будемо јаснији. Одвајање епске песме од ритуала, за који је првобитно била везана, окончано је већ у Хомеровим еповима. Тај развој значи одвајање мита од обредно-мађијског круга представа које су, принципом идентификације, чврсто одређивале његово значење. Одвајање од строге сфере култског значења и слободно бујање митске имагинације води пре-тапању колективних митова у индивидуалне песничке симболе. Митови су

често већ код Пиндара и Есхила такви симболи – иако ови песници стоје ближе култској и религијској сфери него Хомер.² Хеленска лирика већ у 7. и 6. веку старе ере рукује митом слободније, личније од Хомера, и у хорској лирици, где мит, због веће близине култу, има дубља значења.

Пиндар симболише митски три области поетике. Зевс и Аполон стоје за општесазнајну, поетичку сферу; Музе за сферу пророчко-песничке инспирације; Харите за ујеестетску сферу лепога.

Од врховног божанства, Зевса, потиче свако право знање, сва мудрост, али подједнако, а гдекад можда и више, потиче од Аполона, бога пророка и песника, вође Муза. Пиндар ставља Аполона тако високо стога што је сам песник; али и због Аполонова култа у Делфијском пророчишту, за које је Пиндар био нарочито везан. Зевсу и Аполону даје улогу која умногоме личи на улогу неког свезнајућег и свемоћног врховног бога. Тако је Зевса гдекад узимао Хомер, а свакад Хесиод. Могло би се помислити да је у песми Аполону највиши ранг доделио баш Пиндар³ – али поузданих података немамо. Чини се да су и други лиричари – Архилох и Семонид са Аморгоса⁴ – истицали напоредо Зевса и Аполона, а рани развој хорске лирике везан је за празнике Аполона и Артемиде.

Општи принцип да право знање, истина, долази од Зевса и Аполона, значајан је за поетику стога што Пиндара, више од уско уметничког, артистичког момента, занимају проблеми унутарње етичке вредности песништва и функције песме у друштву. А ти се проблеми код њега решавају на основи истинитости и правог знања. Пиндар казује за себе: „Мене је Муза поставила као одабраног весника (мудрих речи) Хелади са лепим хоровима“.⁵ Тако Пиндар свој песнички позив изједначаје с позивом пророка и мудраца, тако друштвено-етичкој функцији песме даје нарочиту важност.

Од времена Хомеровог, једна од основних одредница песниковог става према песничком послу је начин како се песник обраћа Музама и како у миту слика однос певача и његових божанствених заштитница. Призивање Муза као стереотипна формула увода, као константа у облику песничког дела, у античкој књижевности губи рано своје примарно, култско значење и долази више формални украс него религијска обавеза. Али инвокација стога не губи симболски значај као израз песниковог личног става према проблему инспирације и песничког стварања уопште; секуларизација мита отвара пут индивидуалном симболском исказу.

Поред Зевса и Аполона остала божанства имају само подређену улогу. Речено је да су у Пиндара само статисти који зависе од највиших богова, од највишег божанства оличеног у Зевсу и Аполону.⁶ Музе Пиндарове посредују између песника и Аполона, инспиришу песника, персоналикују надахнуће; а понекад Муза просто значи песма. Песник и песма стоје, дакле, између људи и богова, као тумач и посредник; људима обја-

вљују поруку богова а пред богове стављају молбе људи. Стога им је улога у друштву крупна.

На ову поставку Пиндар надовезује стари хомерски мотив – да поезија служи херојима и шири њихову славу. Ово гледиште Пиндар изграђује. По налогу богова песник слави подвиге и успехе; слава је награда човеку, једина трајна вредност, и даје смисао животу. Код Пиндара акценат је нарочито на овој мисији песника, можда и стога што су нам од Пиндарових песама сачуване епиникије, песме које славе победнике у такмичењима олимпијским, питијским, истамским и немејским. Али и у фрагментима других лиричара хеленских – код Алкмана и Ибика – налазимо сличне погледе.

Ужестетску сферу песме симболишу Харите. Као богиње песме оне се код Пиндара смењују с Музама; и оне су извор инспирације. Али док Муза значи инспирацију и песму, Харита значи песму и лепоту. У божанској хијерархији Харите су помоћнице Муза, у поетици симболишу естетски моменат. Код Пиндара се брину да порука богова – истина и знање које су Музе удахнуле у песника – буде заоденута у леп и пријатан израз.

Видимо да митско-симболички вид поетике Пиндарове божанску инспирацију узима као прави извор песништва и да ту средишњу концепцију проширује у два правца: етичко-социјалном и естетском; и то нарочито у првоме правцу, па стога нехомерски одбацује наивни ларпурлартизам, – схватање о аутономности и самосталној вредности песништва.

★

Архаични Пиндар није само песник, него је и пророк, мудрац који поучава људе и обелодањује божанску истину – а из тог јединства долази велики интензитет његовог песничког израза и сложена обухватност његових погледа на песништво, у којима налазе место и учења о тајанственој, мађијској снази песме, теоријски, у речима о песничкој фикцији и илузији, а уједно и митско-симболички, као у уводу *Прве њийијске њесме*.

Музе, од којих песник прима своју високу инспирацију, Пиндару нису само персонификације, конвенционални песнички елеменат или украс. Не мислим само на то да су му оне и култски, религијски значајније. Пиндарова песма још дише осећањем преднаучног митско-|поетског поимања стварности, креће се у његовом поетском медију. Нема оштре границе између богова, полубогова, природе, човека, предмета, појма. Кад Пиндар каже Муза, то је и вила, и инспирација, и песма; кад каже Харита, то може значити и лепота, и песма. Ехо, одјек, гдекад је схваћен сасвим живо, као божанска сила и нимфа. Преводиоци се питају – преводити именом или појмом? Издавачи – треба ли ставити велико или мало слово? И тако кроз цео текст Пиндаров.

У Пиндарово се време мит почео кочити у затворен митолошки систем, па у Пиндара има места која се ближе хладној алегорији; али у песмама не само да божанства и персонификације имају махом свој оделити живот моћних сила, него су и појмови и предмети живи, захваљујући неком архаичком и религијском начину гледања, које види како у свему делују некакве тајанствене силе, идентификује радње и предмете с њиховим нуменом.

Одатле моћни интензитет Пиндарове песничке речи и значај Пиндарове поетске слике за поетику његову, тамо где слика говори о силној бујици, о пламеној зубљи песме, о дејству песме, не само на људе него и на свеукупност космоса; као и уводу *Прве ийџијске йесме*:

Злаћена харфо, заједничко
 благо Аполона и Муса са косом к'о љубичица.
 Тебе слуша игра, што славље започиње,
 твојим се знацима певач поковава,
 када задрхтиш, и први звуци
 песме, што хорови воде, забрује,
 гасиш и муње убојне вечни плам,
 а на палици орао Дивов спава,
 брзо му крила с обе стране висе,
 краљу птица. И облак мрачан,
 капцима оков сладак му лијеш
 преко свијене главе. Он у сну
 уздиже гипка леђа, предан сав
 струјама твојим. Да, и силедија оставља Ареј
 оштра копља што стрше и
 блажи срце сном. Ти чараш
 стреле и душе богова вештином Латониног сина, и
 Муса дубоко набраних скута.
 Али створења се, која Зеј не љуби, стресају мржњом кад чују
 глас Пијеревки, на земљи и мору безмерном.⁷

Песма очарава богове и људе, доноси мир и срећу свему што живи, сем непомирним душманима највишег божанства; они се бесно стресају кад чују њене хармоничне звуке. Харфа Аполонова дошла је ту и индивидуални симбол Пиндаровог ентузијастичког песникована, а уједно и космички симбол поретка и лепоте. То је веома типично за Пиндаров архајски став близак митском мишљењу, где мисао обухвата тоталитет живота; то сведочи и о развијеним Пиндаровим погледима на природу и значај песме и песништва.

Склоности песника, начин осећања, његова психа огледају се у песничкој речи и слици; огледа се и његов однос према песми, јер тај однос није тек производ теоретске мисли, него је укорењен дубље, има коренове у подсвести. Морамо стога Пиндаровим речима и сликама, нарочито где стоје за песму и песника, поклонити пуну пажњу.

*

За Пиндара су прави, даровити песници *sophoi*, то значи вештаци, стручњаци, зналци. Ово старо и прво значење речи *sophos* припада занатству, па као да указује на занатско, техничко схватање песничког позива; тим више што су у Пиндара песници често и *tektones*, градитељи песама, па и *tektones sophoi*, градитељи вешти и искусни.⁸ Али кад говоримо о архаичном значењу термина *sophos*, у архајском смо кругу представа и морамо се сетити да је у веома стара времена занатлија био нека виша врста човека, чија је вештина нарочити тајанствени дар и, у очима обичног човека, мађијска моћ, поклон примљен од неког божанства или демона. Стога се реч *sophos*, као назив за даровита песника, потпуно уклапа у Пиндарово учење о инспирацији као извору песме, и води нас питању песничке обдарености.

У томе смислу треба схватити Пиндарове стихове

Зналац је ко много зна природом;
а они који су песму научили
празне просипљу речи
на сав мах као гаврани брбљиви
против Дивове птице божанске.⁹

Реч је овде о таленту, о ирационалном творачком моменту, о божанском дару Муза и Аполона. Реч је и другде о њему, често; на пример у уводу 11. олимпијске њесме где Пиндар каже:

Хтеле би да вас очарају усне моје;
али бог једини чини
те се покрије човек
цветом замисли песничких.¹⁰

На песника је пренета слика из природе, драга Пиндару. За младе такмичаре Пиндар казује да су у цвету, да бујају, да доносе плодове. Песма је, дакле, дар богова; није тек вешто склопљена руко|творина; ствара је природа; ниче и расте као вита јела и такмичар олимпијски.

Пиндарова епиникија претвара славље поводом победе у свечани тренутак, религијски обојен, – кажем претвара, јер епиникије Пиндарове махом су певане при повратку победника у родни крај, а само неке, краће, на месту такмичења. Пиндару је такав повишени тренутак прилика да пева како се човек, за кратак тренутак, својим даром, домогне среће која је готово равна срећи богова.¹¹

Обдареност је урођена, пада у део нарочито људима у чијој крви тече крв божанска – а то су за Пиндара старе и богате аристократске породице чији родослов међу претке убраја легендарне хероје полубогове и богове. Богатство – и оно је по Пиндару дар богова¹² – омогућава коленовићима

да учествују у свехеленским надметањима; Пиндарова песма слави способности и лозу победника, са митским оснивачем рода на челу. Одатле спој лично-енкомијастичког и митског елемента као типска црта Пиндарових епиникија; одатле и потпуни примат песничког талента, природног дара у поетици Пиндаровој.

И сам коленовић, Пиндар је дубоко везан за хеленску агонистику и аристократске идеале – лепа песма и победа у такмичењу дар су божанства, заснивају се на нарочитој, одабраној и обдареној природи појединца. Каже Пиндар:

Ништа се не може мерити с даром природе;
па ипак су многи настојали
да славу освоје својствима
која су учењем стекли.
Али зар није боље ћутати о подухватима
где божанства не учествују?
Путова има који од других даље воде;
науке исте не полазе свима за руком.¹³

У сфери митске симболике подударност песничког, такмичарског и општељудског момента јасно је изражена када Пиндар за три Харите везује три дара: Еуфросина дарује таленат, Аглаја славу, Талија лепоту.¹⁴ А сва три дара примио је млади Асопих, победник у трци дечака.

Пиндарови погледи на песничко стварање складно се уклапају у његове погледе на друштво и живот. Казује да богови дарују успех према нахођењу, час овоме, час ономе.¹⁵ Реч је о песнику, о такмичару, о човеку уопште. Веза с друштвеном сфером је очигледна; јер не само да се не треба борити против божанске воље, него у животу треба – према Пиндару – узети јарам на врат и носити га лако; и треба живети међу људима ваљаним и ваљаним се људима допадати. А ти *andres agathoi* су људи доброг рода, соја, коленовићи.

Песник каже да се природа, дар божански, не може ни сакрити ни изменити; да се треба умерити и ограничити на могуће и остварљиво; да не треба завидети ни боговима, ни људима моћним и богатим, – и тако енергично затвара непробојни круг аристократских схватања и привилегија.¹⁶

Видимо да основи Пиндарове ирационалистичке, ентузијастичке поетике нису тек производ наслеђа из митске и симболске поетике старијих времена, где су се прадавна схватања о мађијској снази песме и пророчкој функцији певача конкретизовала у миту. Пиндарово истицање инспирације и природног дара темељи се у његовој аристократској идеологији. Али то не значи да је поетика Пиндарова само спонтани израз Пиндарове идеологије и Пиндарових погледа на свет, заоденут у наслеђено митско-симболијско рухо. У Пиндаровој песничкој поетици има доста елемената који се подударују са старим, нама из друге руке познатим теоријама израза, изграђеним у 5. веку старе ере. Стога можемо претпоставити да је Пиндар познавао и теоријску страну поетичарске проблематике.

*

У прослављање победника уплићу се венци Пиндарових песама; песник је у песму сплео цвеће за победника. Ове слике долазе из Пиндаровог гледања на природни дар и успех као дело божанства; у њима нема ничег романтичног или сладуњавог; победнику богатом, обдареном и срећном, припало је и оно највише, нежни цвет победе која је пролазни тренутак највише среће и дар божје наклоности. Стога што је то дар тренутка, победу, тај кратковеки цвет, Пиндаров победник узбере без муке.

Али зна Пиндар добро да су тешки напори припреме и велики напори борбе. Стога је тријумфална ода нектар и мед, сладак напиток, купа вина на слављу, она је мелем и лек за тегобе утакмице, али она је уједно – и ту је највиша функција њена – неувели венац победе, споменик од тврдог камена и запис на њему; пролазном тренутку победе и краткотрајној слави дарује вечност, или барем дуго трајање.

У безбројним варијантама, готово из песме у песму, Пиндар понавља ову мисао: химна је огледало и награда великих дела; вредност и заслуге остају у мраку ако их химна не прослави; она обичног смртника изравна с краљем; све се заборави што она не овековечи; и по смрти песме шире глас о славним делима људи.¹⁷ Конзервативни Пиндар ту заступа стара схватања. У друштву где су усмена традиција и херојски идеал меродавни, песма је чувар успомене и славе; песник има две основе функције: сакралну, да саставља химне боговима, и друштвену, да пева крупна дела јунака и чува успомену на њих.

Не само да ове честе речи Пиндарове о функцији песме не смемо узети просто као израз његовог личног песничког заната и интереса, као неку врсту рекламе, него у њима морамо видети и једну поставку архајске музичке и песничке теорије. Имамо поузданих вести како су према учењу питагорских теоретичара 5. века музика и песма чисто култске природе, како их сачињавају химне боговима и похвале јунацима. Из тог круга старих теоријских схватања, који је обележен као теолошка теорија, ово је учење продирало у теоретска дела разних праваца; о њему говоре још теоретичари првих векова наше ере.¹⁸

Познат је добро Платонов захтев да у идеалној држави буду само такви, култски везани облици песништва – химне боговима и похвале јунака. Поред везе с култом, две црте у Платоновом захтеву објашњавају нам зашто и Пиндар дели ово схватање о функцији песме. Мислим на аристократски став и етичко мерило. Јер Платонова осуда песништва свакако почива на та два мотива. Она је управљена против атичке драме, чије су везе са атинском демократијом познате. С друге стране, Платанова осуда се оснива на софистичким учењима о природи песништва и уметничке речи. То су учења о изузетној моћи песме која слушаоце плени и зачарава – заваљава их и води

у правцу у коме пожели, па је према томе етички индиферентна, а у примени често и штетна, јер иде наруку варци и обмани, привиду и илузији.

Кад није водила потпунијој осуди песништва – као изузетно код Платона – етичка критика песништва се већ рано окретала против фриволних божанстава и митова Хомерових епова. Та филозофска критика наћи ће место у теоријским расправама о песништву, нарочито тамо где је у средишту проблем етичко-дијалектички.

*

У Пиндаровим стиховима налазимо паралеле софистичком учењу о природи песништва, које је јасно формулисано код Пиндаровог млађег савременика Горгије (486–376). Стога морамо у неколико речи поменути главне црте предсократске теорије израза, нарочито софистичке, која се умногоме додирује са учењима Демокрита (460–370), па се стога говори и о демократско-софистичкој теорији.¹⁹

Да би био јаснији круг представа у коме се крећемо – круг веома старих схватања којима је Пиндар као конзервативац био близак – морамо поћи од култске, катартичке игре. У старој ритуалној игри, чврсто везаној за култ, били су спојени разни елементи: реч, мелодија и ритам. Стога је разумљиво зашто се теорија песме и музике развијају напореда и зашто у 5. веку старе ере питагорска учења| о музици говоре о химни у част богова и похвали јунака као главним представницима култски условљене музичке уметности. Пиндар је састављао химне и похвале за хорове и празнике; својим истицањем химничког и енкомијастичког елемента песме стоји, дакле, у том старом домену.

У поменутој сложеној области култске игре настаје рано теорија чије средиште чини божанско надахнуће, ентузијазам, инспирација. Учесници у култској игри су у заносу; под утицајем музике и песме ослобађају се тог афекатског стања и потом осећају олакшање и задовољство. Према старој теорији уметничког израза, оно што примитиван човек постиже мађијском игром и песмом као учесник, човек на вишем културном нивоу постиже слушајући песму и гледајући игру, и то путем саосећања и уосећавања – путем симпатије, како гласи антички стручни термин.

Најзад, овоме комплексу представа припада и руковођење душама – тзв. психагогија – као и учење о мађијском зачаравању слушалаца, које ће пресудно утицати на образовање Горгијине реторско-поетске теорије, где зачаравање има вредност обмана, а поетичка реч, као творац песничке илузије и фикције, дође свемоћни фактор који бело претвара у црно и црно у бело.

Не можемо се задржавати на појединостима. Пресудно је да је у 5. веку, коме припада Пиндарова делатност, формулисана теорија израза, музич-

ког и песничког, у којој природни дар и надахнуће представљају извор праве песме; где је природна величина духа узета као врело стваралачке снаге и инвентивности; где се дејство песме објашњавало терминима који указују на мађијску инкантацију, на басму; где песника и публику везује уосећавање (симпатија).

Главни став ове ентузијастичке поетике јесте да само велике, талентоване природе могу примити инспирацију и пренети свој занос на слушаоце.

*

Све ове поставке налазимо и по узгредним Пиндаровим исказима о песништву. Већ смо видели да даје апсолутно првенство надахнућу и таленту, да казује како величина настаје једино природом, као дар виших сила. Додајем да Пиндар каже како човек – иако је људски род ништаван према роду богова – има некакву везу са божанствима, некакву сличност са њима, да им се ипак приближава величином духа.²⁰ Песничка самосвест Пиндара, који свој урођени дар одваја од спретности версификатора, стоји на истој основи као Демокритово учење о божанској природи Хомеровог генија и о величини духа као основи правог песништва. Из познијих издања овог учења знамо да је духовна величина узета као извор песништва и ви|соког стила, оног узвпшеног стила чији је типични представник за античке теоретичаре био Есхил, старији савременик Пиндаров.

Даље, у Пиндаровим стиховима имамо јасне трагове учења о мађијској снази песме и чаролијском вођењу душа, психагогији, учења која припадају истом кругу теорија. Већ смо навели Пиндарове стихове о чудесној снази Аполонове харфе која цео свет омађијава.²¹ Једном Пиндар песнички занос, инспирацију, приказује, па каже да му срце заноси снага мађије;²² на другом месту вели да ће подражавати песму Сирена.²³ Мађијска моћ те песме добро је позната. Већ у *Одисеји* Сирене очаравају и замађијавају лепотом песме; крајем 7. века лиричар Алкман Музу назива звучном Сиреном.²⁴

Да се доиста налазимо у теоретској области показује *Седма немејска њесма*. Ту се функција песме – прослављање јунака – приказује у вези са проблемом зачаравања, фикције, илузије, односно истинитости. Пиндар каже да богате и сиромаше подједнако сналази смрт, која је свему крај; али слава јунака Одисеја превазишла је сваку другу захваљујући мајстору песме Хомеру; јер су Одисеју фикција и високи лет песме даровали некакав свечани углед – уметност нас заводи и зачарава причама; што је већа гомила људи, срце јој је више слепо.²⁵

Слава Одисејева – већа од његових заслуга – ту се узима као доказ о чаробној свемоћи песме, онако као што Горгија говори о беседи која све може да изокрене по вољи и о песми чије се дејство заснива на обмани, фикцији,

илузији. Пиндар са дивљењем говори о песнику Хомеру, али, ту као и другде, не без резерве, јер моћ Хомерове песме не служи увек истини.²⁶

Аристократа Пиндар, додуше, кривицу приписује слепој гомили; али проблем истинитости дотиче често, и осуђује песнике који по поруцбини, једино за новац, славе људе произвољним маштаријама. Он сам пева за награду, али – како каже – иде својим путем, руководи се истином. Старе Музе нису биле халалљиве на новац, њихове песме нису биле на продају.²⁷

Видимо да Пиндар култску, социјалну и етичку функцију песме ставља увек у први план. На аутономно-уметничку функцију песме не мисли, мада једном каже како химна настаје из потребе, из жеђи за лепом песмом.²⁸ Морам подсетити читаоца на честе слике Пиндарове које песму приказују као чашу вина, нектара, као чаробни напиток који односи замор и доноси весеље и уживање победнику. И то не стога што би указивале уназад, у сферу мађијског очаравања и пророчке инспирације, него стога што су те речи паралела Горгијином учењу о чаробној моћи песме чије басме доносе уживање а односе јад.²⁹

Пиндару су, дакле, размишљања о чаробној моћи песме – на којима стоји софистичка теорија израза – добро позната. Једном узвикује да је свет пун чуда, а да каткад – додаје – речи људске| премашају реалност, напуштају истину; приче украшене шареним измишљотинама нас варају; али време разоткрива све лажи.³⁰ Реч је ту о критици песничког мита, која се односила нарочито на фриволни мит Хомеров. Култска озбиљност Пиндарова проговара у максими да човек божанству треба да приписује само лепе поступке.

На основу наших фрагментарних знања, не смемо олако говорити о систему песничке поетике Пиндарове; али с разлогом говоримо о њеној доследности. У складу с учењем о песнику великог дара и узвишеиог духа, о надахнутом гласнику истине чија је етичка и социјална улога крупна, Пиндар осуђује злоупотребу песничке фикције, етички и социјално индиферентни ларпулартизам.

*

Пошто смо на миту, сликама и неким непосредним исказима могли утврдити да је тежиште Пиндарове поетике у области ирационалнога, да се она темељи на инспирацији, урођеном дару, учењу о тајанственој симпатији и алогичкој психагогији, сада ваља погледати и другу страну, ону логичку, рационалну, занатску. Јер ни најизразитији представници ентузијастичке поетике нису – у ово доба развијене песничке дикције и изграђених песничких врста – негирали улогу песничке технике и вештине, или постојање и релативну вредност правила и закона.

Традиционални, конвенционални елеменат у књижевном изразу био је чињеница, а угледање и преузимање општа појава; тим више што, прилично парадоксално, ентузијастичка поетика, поред свег истицања личне обдарености, није развјала захтев индивидуалне песничке оригиналности у смислу самосталног отварања нових путева у уметничком изразу.

Суочен с великим наслеђем архајске књижевности, Пиндар је ипак поставио и проблем оригиналности. Иако поносан на своју даровиту инвентивност,³¹ жали се да је толико тога већ речено и на толико начина, да је права мука наћи ново и изнети пред публику.³² Знамо да и оваква оригиналност у антици не искључује подражавање; она се и састоји у новој обради старих тема и новој примени конвенционалних израза и мотива. За традицију везује своје епиникије Пиндар изричито када пева како је Херакле први славио олимпијске игре,³³ и када – веома хеленски – казује сентенциозно уопштено да све заслуге припадају зачетнику, проналазачу.³⁴

Одатле је разумљиво што Пиндар, кад почне песму обраћајући се Зевсу, вели како се угледа на хомериде.³⁵ Уводи су му уопште, као махом у архајском песништву, предмет нарочите пажње и техничке обраде, па их стога пореди с прочељем сјајне грађевине, или с темељем. Слика се преплиће с оном сјајног споменика који песник диже победницима, а у уже песничкој сфери са изразом *традиције* којим Пиндар обележава песнике.

*

Иако је основ успеха у такмичењу и песми природни дар, а коначан успех дело тренутне божанске ђуди, и такмичар и песник имају напорно да раде. Песничке слике Пиндарове нам то казују. Песма је, додуше, венац цвећа, али га песник плете вредно, вешто и предано; његова Муза и не саставља – каже Пиндар – победничке венце од обичног цвећа, већ од злата, слоноваче и корала; а на другом месту, опет, химна је победничка дијадема, лидијска митра нашарана и извезена сазвучјима.³⁶ Песма се, дакле, гради брижљиво, саставља, шара. Сlike су узете из сложеног занатског рада.

Беоћанин Пиндар цени напор високо, као и његов земљак Хесиод. Има у њему нешто тешко, озбиљно, па озбиљно схвата и своје певање. Понекад је у слици чак и близак земљорадничкој сфери Хесиодовој: песници су му орачи на њиви Муза, а Музе обделавају њиву песме.³⁷ Као често у Пиндара, слика се јавља и у широј, људској области: врлине су наследне у аристократским породицама, оне су као плодно поље које увек наново рађа.³⁸

Али чешће песничка слика изједначава певање с аристократском атлетиком такмичења. Кад пева о трци кола, Пиндар се пење с формингом на двопрег Муза или упреже у кола тријумфалну песму;³⁹ кад пева о рвачу,

похвала је лепа борба речима, а речи се хватају у коштац, дивно извијају и преплићу; кад пева о тркачу и скакачу, песник застане и дубоко узме даха, а песма му је као скок удаљ.⁴⁰ Ту је песма свакад напор и подвиг. Потпуније сведочанство о погледима на песништво крије се у најчешћој Пиндаровој слици за певање: песник реч одапиње као стрелу, баца је као копље на циљ.⁴¹

Има једна дубока веза међу сферама у којима се таленат очитује: тачније, међу оним двома које су Пиндару најближе – међу такмичарском и песничком. Дубоку повезаност ових кругова открива нам група слика која Пиндарово певање, његову песму и њене речи узима као копље и стрелу, што није и никако се не може узети као слика, метафора или упоређење која би се за песнички позив наметала или очекивала. Често поновљена, слика стреле или копља које песник баца на мету дошла је као симбол, како је чест случај са сликама које песник радо узима, дошла је као симбол Пиндаровог песникованја. Стога један њен детаљ привлачи посебну пажњу; копље треба да је тачно усмерено циљу, да не подбаца, и да га не пребаца. |

*

Прецизност хица и поготка несумњиво да не стоји у Пиндаровој слици песме и певања тако често само због своје реалне основе у атлетици. Она је одатле дошла из агоналне праксе такмичења, алп зато да би и у вашој, симболској сфери нешто наговестила и казала. Мислим да јој у две области – естетичкој и етичкој⁴² – можемо наћи симболичку вредност. Није то само слика са надметањем, или сећање на стрелца Аполона, чијим стрелама у Пиндара рукују Музе и Харите. Крије се у њој захтев да песник рукује вешто и прецизно речима, принцип Пиндаров у техничкој сфери песникованја.

Концизан и концентрисан израз, брзи ток излагања који погађа кључне ситуације, Пиндар изреком обележава као закон епиникије;⁴³ бескрајно дугом дитирамбу старих песника супротставља новију технику у тој врсти.⁴⁴ Посредно казује да разним врстама одговара различит тон – у партенији девојци не приличи одвише висок, а у химни тон је с правом повишен.⁴⁵

И опет Пиндарове мисли о песми и песничкој вештини нису просто однекуд преузета техничка правила.⁴⁶ Као што његовом схватању о пресудној улози песничког талента у песми одговара аристократско истицање урођених квалитета у социјалној и филозофској сфери, тако и Пиндаровим схватањима о концизности и прецизном одабирању кључних слика и тема, датих у прави час, на правој месту, у правој тону, одговарају у социјалној и филозофској сфери принцип мере и учење о правој часу, тренутку који ваља уочити.

Пиндар говори о дужини тријумфалне оде кад формулише опште правило: у свему има одређена мера, треба знати погодан тренутак.⁴⁷ У социјалној је сфери кад говори да свако треба да одмери своје поступке према своме положају;⁴⁸ животној мудрости припада сентенција да увек треба искористити повољан тренутак.⁴⁹

Ово познавање праве мере и правога тренутка, како и када ваља нешто рећи, – у техничкој, рационалној поетици античкој потом ће се јављати као стални мотив и биће обухваћено терминима *to prepon* и *decorum*. Стога су мера и прави тренутак релевантни термини Пиндарове поетике. У њима се крије учење о адекватном изазу. То учење било је познато већ у кругу старе, ентузијастичке поетике: великом духу и таленту одговара високи стил, како сазнајемо из песничког агона Аристофанових *Жаба*.⁵⁰ Ту Есхил – у складу са Демокритовим схватањима претпостављамо – брани свој високи стил примедбом да је нужно за велике идеје и замисли градити одговарајући израз.

Видимо, дакле, да и овде, у ужетехничкој области, песничка поетика Пиндарова садржи неке поставке ентузијастичке теорије песничког израза која се у његово време уобличавала. |

Песник Пиндар – као и нешто млађи теоретичар Демокрит – не занемарује занатски моменат и техничко правило, иако једину праву основу песништва види у ирационалном моменту надахнућа, у ентузијазму, инспирацији, природној обдарености. Тако Пиндарова песничка поетика имплицира и принцип исказан максимумом „трезвен и у заносу“ и обухваћен термином „трезно пијанство“. Максиму и термин знамо тек из познијих формулација ентузијастичке поетике.⁵¹ У једној од њих, у расправи *О високом стиљу*, поред Есхила узима се и Пиндар као представник и пример ентузијастичког певања.

*

Епиникије су остварена поетика Пиндарова, остварено учење о надахнућу и високом изразу. Ту је Пиндар остао ненадмашан мајстор. Најбоље то показује упоређење са Хорацијем, песником који је такође, и још куди камо више, размишљао и говорио о проблемима песништва, који је давао поетику не само песничку већ и поетичарску.

Ни трезвени Хорације, мајстор технике, у поетици не заборавља природни дар, али у први план ставља рационални моменат, вештину, правило, прецизну технику и савестан рад. Хорације одбацује Демокритово учење о генију и ирационалистичку, ентузијастичку теорију. Подругљиво говори о песничком заносу као пијанству и лудилу. За њега је први извор песме разум.

Разум је основни услов, то извор је писања доброг,
затим идеја: то Платон и његови списи ти дају;
када већ имаш идеју, тад саме ти речи се нуде.⁵²

Али већ су антички читаоци осетили да је рационални Хорације, поред свег техничког савршенства, хладнији песник од својих хеленских узора, песник мањи и мање песник. Знао је то и сам фини посматрач и самокритични ироничар Хорације; казао је то поредећи себе, вредну пчелицу, с поносним лабудом Пиндаром:

Ко Пиндару такмац жели бити
тај крилима под облаке стреми,
ма је моћ та, Јуле мој, дајдалска,
крила су му од воска справљена –
он ће најзад име своје дати
сињег мора биљурним валима. |
Кано река кад бујицом снажном
иза киша спусти се с планине,
из корита излије се, јурне,
тако силно, из дубине душе,
из препуна срца ври и кипи
моћна песма великог Пиндара.

Мах огромни диркајског лабуда
уноси га под облаке саме,
чим се вине. Ја, мој Антоније,
кано пчела са Матинских брда
летећ вредно мучим се и скупљам
сласт мирисну мајчине душице
из гајева, уз обале Тибра,
силне реке, поносите водом,
стварам с муком, к'о и оне ситан,
песме своје пуне тешка труда.⁵³

Овим стиховима је трезвени теоретичар и проповедник рационалистичке поетике, Хорације, признао првенство силној снази Пиндарове инспирације – а инспирација је, видели смо, основ Пиндарове ентузијастичке поетике; то признање песми и узвишеној дикцији Пиндаровој имплицира и скрива признање Пиндаровој песничкој поетици – јер она је, видели смо и то, у пуној мери израз песничке индивидуалности великог Беоћанина, и поред дуга што га дугује поетичарима.

Најомене

- 1 Хомер описује рапсоде Демодока и Фемија на послу.
- 2 А. Савић Ребац, *Античка естетика и наука о књижевности* (Београд, 1955), 47.
- 3 Ту тезу заступа J. Duchemin, *Pindare* (Париз, 1955).
- 4 V. Steffen, *Gnomon*, 29, 1957, 164.
- 5 Прев. А. Савић Ребац.
- 6 Fr. Dornseiff, *Pindars Stil* (Берлин, 1921), 54.
- 7 Прев. А. Савић Ребац; исп. тумачење, *Античка естетика*, 70.
- 8 N. 3, 4 (7); P. 3, 113 (201).
- 9 O. 2, 94 (154).
- 10 O. 11, 10.
- 11 P. 8, 91 (131).
- 12 U. Wilamowitz, *Pindaros* (Берлин, 1922), 303.
- 13 O. 9, 100 (152).
- 14 O. 14, 1.
- 15 P. 2, 85 (164).
- 16 O. 13, 12 (16); O. 11, 10 (10); P. 3, 60 (109).
- 17 N. 7, 15 (22); N. 4, 84 (136); O. 1, 1; I. 6, 18 (26) итд.
- 18 H. Koller, *Die Mimesis in der Antike* (Берн, 1954), 177.
- 19 Fr. Wehrli, *Museum Helveticum*, 14, 1957, 39.
- 20 N. 6, 5 (9).
- 21 Увод *Прве илхијске њесме*.
- 22 N. 4, 35 (56).
- 23 *Parthen.* 1, 33.
- 24 Музе, Харите и Сирене симболи су старих мађијских сила и везане су за воду (исп. купање Муза и Харита, њихову везу са изворима; исп. K. Marot, *Die Anfänge d. griech. Lit.*, Будимпешта, 1960, 37), која је један од основних симбола надахнућа (исп. M. Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kultus und Leben der Alten*, Лајпциг, 1921). Синонимска употреба Муза и Сирена у овоме смислу честа је после Алкмана, нарочито у круговима платоничара.
- 25 N. 7, 22 (32).
- 26 Пиндар истиче и изузетну моћ добро нађеног израза, његову трајну вредност; исп. O. 3, 40 (67).
- 27 I. 2, 6 (9); исп. U. Wilamowitz, *Pindaros*, 262.
- 28 P. 9, 104 (180).
- 29 *Hel.* 9.
- 30 O. 1, 28 (45) и д.
- 31 O. 9, 80 (120).
- 32 N. 8, 20 (33).
- 33 O. 10, 75 (91).
- 34 O. 13, 17 (24).
- 35 O. 2, 1.
- 36 N. 8, 15 (25).
- 37 N. 6, 32 (56); 10, 26 (49).

- 38 N. 6, 9 (16).
- 39 I. 2, 1; N. 1, 3 (10).
- 40 N. 4, 93 (151); 8, 19 (32); 5, 20 (37).
- 41 Без обзира ради ли се о наслеђеној слици или не. Исп. U. Wilamowitz, *Pindaros*, 105. Вероватно је да стрела припада Аполону, као атрибут и симбол. Тако је Абарис, у својству аеда и песника, добио од Аполона стрелу. Исп. K. Marot, *Die Anfänge d. griech. Lit.*, 53–55, 57.
- 42 Истинитост! Исп. U. Wilamowitz, *Pindaros*, 219 и д., 304.
- 43 N. 4, 33 (54); P. 1, 81 (157); 10, 51 (78); I. 6, 59 (86).
- 44 *Dithyr.* 2.
- 45 *Parthen.* 1, 41; P. 10, 3 (5).
- 46 Јасно је, разуме се, да су се његова схватања образовала у додиру са развијеном песничком делатношћу у разним родовима с којом се упознао нарочито током свога боравка у Атини. Исп. Schwenn, *RE*, 20, 1950, 1616.
- 47 O. 13, 47 (68).
- 48 P. 2, 34 (62).
- 49 N. 7, 4 (6).
- 50 *Ranae* 1058.
- 51 Исп. мој чланак *Sobria ebrietas*, Зборн. Филоз. фак. у Београду, IV-2, 1959, 287.
- 52 *Ad Pisones* 309–211; прев. Р. Шалабалић.
- 53 *Carm.* 4, 1–8 и 25–32; прев. Р. Шалабалић.

SOBRIA EBRIETAS

1. Прави аутор хеленистичког реторског списка *О узвишеноме* (Περὶ ὕψους), списка који нам је сачуван под именом Лонгина, и поред свих настојања филолога да га открију, још није познат. И о времену настанка списка постоје различита мишљења, али се у новије време махом помишља на I век н. е. Најзад, и у начину како се учење садржано у спису карактерише постоје разлике не само у појединостима већ и у основном ставу. Једни тумачи служе се при одређивању учења, погледа и писаца који су у спису *О узвишеноме* дали његов лик овим низом: Платон, ентузијастичка поетика, ирационализам, стоа, Панајтије и Посејдоније, пергамска филологија, азијанизам, аномалија, антипуризам, све као позадина и садржај Теодорова учења. Други нижу следеће ознаке: Аристотел, перипатос, александријска филологија, атицизам, аналогија, пуризам, све као карактеристика Аполодорова учења. Како се оба ова супротна мишљења ослањају на сачувани текст, покушао сам у овом раду да одредим оне особености које спису у многоме дају посебну, двоструку природу, те да покажем на основу каквог учења и којим поступком је анонимни писац успео да споји те разнородне елементе и ипак подреди једном основном ставу.

I Мимеса и ентузијазам

Мимеса хеленистичких реџора и трамајичара

2. Већ на први би се поглед рекло: схватањем мимесе као подражавања старијим узорима спис *О узвишеноме* стоји сасвим у своме времену, јер је нарочито хеленизам творац тога схватања мимесе, односно хеленизам му је дао чврсте облике и одређено место у погледима на беседништво и уметност уопште. Овај закључак, међутим, ваља нешто допунити и изменити.

Где је реч о хеленистичкој мимеси, о угледању на велике претходнике, морају се имати на уму схватања о оригиналности и плагијату каква су владала у Хелена. Знамо да је однос читаве антике према преузимању књижевног блага од ранијих писаца био знатно другачији но што је данас. За рано раздобље хеленске књижевности, као и сваке друге уосталом, то је потпуно разумљиво. Међутим, још и позно хеленистичко доба, и поред филолога и граматичара који цепидлачки пописују ситне и крупне „крађе“ великих аутора Платона и Вергилија, не само да није строго у оцени оваквих поступака него зна и да осуди претерано прилежне ловце плагијата.

Разлог овоме ставу је делимично у посебној улози што је у хеленистичкој књижевној теорији и пракси играла она представа и принцип подражавања, коју нам са својим неким изменама и великом ширином погледа износи и Аноним *О узвишеноме* (XIII, 2). Овај принцип свакако за своју улогу донекле дугује утицају реторике и реторске наставе која је видна у читавој књижевној продукцији. Већ израније култ облика, уживање у форми – не сме се заборавити да је античка књижевност (и проза и поезија) намењена гласном читању и рецитовању, – није захтевало од писца свагда нове садржаје колико све савршеније и прецизније формулације обрађених предмета. У продуктивнијим периодима но што је био хеленистички, ту је дошла до изражаја она позната особина Хелена, нарочито карактеристична за најстарију и класичну епоху, љубав за мегдан и надметање, агон, како у физичком, тако и у духовном погледу. Па ако је овоме схватању мимесе тек хеленизам, како је речено, дао одређено месту у реторици и књижевној теорији тај принцип није тек тада ни настао ни изражен. То видимо из ових Исократових (IV, 8–10) речи:

А пошто је природа говора таква да може о истим предметима на више начина разлагати и учинити оно што је велико маленим и мале ствари обавити величином, и старо излагати на нов начин, и говорити о недавним догађајима по старински, не треба избегавати оно о чему су други раније беседили, већ ваља покушати да то боље но они кажемо. Јер збивања, што су се раније догодила остављена су свима нама заједнички, а употребити их у прави час и смислити о свакоме шта му припада и згодно их изразима приказати својствено је разборитим беседницима. Сматрам да би тако највише узнапредовале и остале вештине и знање беседништва, кад би се ко дивео онима и ценио не оне који су се први дела подухватили, него оне који су најбоље свако од њих извели, нити оне који гледају да говоре о чему нико раније није говорио, него оне који знају да беседе онако како нико други не би могао.

Штавише, ово подражавање, које се код Исократа не ограничава само на предмете већ обухвата и стил и израз (на то су атицисти у хеленистичко доба пре свега обраћали пажњу), и које је у тесној вези с хеленском агонистиком, као борба и мерење с претходницима, управо је са своје агоналне природе морало настати пре хеленизма, када је ова црта хеленског човека знатно мање изражена и активна.]

3. У антици су класицистичка схватања и строго подражавање узори-ма везани нарочито за покрет који је настао међу хеленским реторима II в. ст. е. и познат под именом атицизам. Тај је правац у I в. ст. е. увелико потиснуо супротна азијанска учења и заступнике китњастог стила и оригиналности. Тиме је опет за неко време добило превласт и оно схватање о оригиналности и плагијату, знатно слободније и мање строго од данашњег. Готово би се могло рећи да и када у пракси хеленистички писци и песници избегавају велики, хомерски еп и драму који су већ одавно стекли своје

освештане калупе и каноне, када беже у мали еп, епиграм и елегiju, где су слободнији и могу тежити за оригиналношћу коју писац *О узвишеноме* куди, да и тада и на тај начин показују колика је била снага узора и колико се осећала обавеза подражавања великим претходницима.

Међутим, ако Аноним говорећи о подражавању истиче такмичење и надметање с претходницима као његово битно својство, то још није никакав нарочити доказ да се он издваја међу својим савременицима јер и хеленистичка теорија, далеко више но пракса, још увек зна за агонални моменат при имитацији. О томе нам сведочи, на пример, један веома карактеристичан одсек у Плинија Старијега (*Nat. hist.*, praef. 20–23) где се захтева навођење коришћених аутора у научним делима и сматра крађом (*furtum*) преписивање старих аутора дословце, али ипак се не сматра потребним цитирање извора сваке мање белешке, док се потпуно ослобађају ове дужности писци лепе књижевности за које се претпоставља, да се, као Вергилије на пример, такмиче са својим узорима управо у ономе смислу у коме то захтева писац списа *О узвишеноме*.

Са друге стране, како је већ речено, ни везивање Анонима за Теодорова учења није довољно да га обележи као азијанисту и модернисту у теоријском погледу, па чак и да је то оправдано, не би га потпуно одвојило од класицистичке имитације, која није била обележје и особина једино и искључиво атициста. Стога се особени карактер Анонимова схватања мимесе у односу на схватање његових савременика не може доказати на основу истицања њене агоналности или некаква његова азијанистичког и модернистичког става.

Идентификација мимесе и енијусијазма у сјису О узвишеноме

4. С кога би дакле разлога и у коме смислу ваљало допунити примедбу да Аноним стоји сасвим у своме времену својим схватањем мимесе? Да је подражавање и утакмица знају још увек и други теоретичари и писци, а његова нас извођења (XIII, 2 и д.), када као подражаваоце Хомера наводи Архилоха, Стесихора, Херодота и Платона као и други одсеци његова дела, савршено подсећају на тежњу хеленистичких ретора и граматичара, нарочито атициста, да траже утицаје и зависности којима би објаснили генесу стила појединих писаца и њихову величину и успех. Неће допуна ни у томе бити што се у спису местимице узгред помиње и потреба подражавања природи| (мада не у оном широком смислу као основа уметности). Тако кад је реч о инверсији (XXII 1) и износи се мисли блиске онима из Аристотелове *Реторике* (1408a–b) у спису читамо: *код највећих њисаца подражавање гледа да се њриближи делима њрироде уз њомоћ хийербаша*. Није ни то оно што одваја Анонима од осталих теоретичара његова доба према којима

је циљ подражавању махом усвајање стила некога истакнутог узора. Одваја Анонима од ових смелост којом он, и поред техничких упутстава што их даје, и поред залажења у поједина питања реторске технике, покушава да ослободи имитацију, мимесу, занатског карактера и ускога оквира ропског угледања, па је претвара у инспирацију, једном сликом која порекло вуче још од Хераклејта. Питање је ту пре свега да ли се ради само о једном сликовитом поређењу које је избило из Анонимова одушевљења за великане прошлости и о пресудноме значају који он у своме спису даје подражавању узора, или се иза те чудне метаморфосе крију и друге представе не толико реторске, колико одређене философско-мистичким концепцијама. То је питање које прелази оквири ове главе и наћи ће свој обухватни одговор тек на завршетку читава рада.

У спису читамо (XIII, 2):

Многи су доиста туђим духом божански надахнути на исти начин као што – прича се – Питија, када се приближи трношцу где је пукотина у земљи из које избија божанска пара, бременита буде снагом бога и сместа у надахнућу прориче. Тако од генијалне величине старих долазе у душе њихових подражавалаца, као из светих отвора, некакве отоке, па надахнути овима и људи маленог одушевљења учествују у туђем надахнућу подстакнути величином.

Нешто даље опет наилазимо на речи: Он (Демостен) *изненада, као да је бојом надахнућ и као да ја је Фојб обузо* (ἐμπνευσθεῖς... ὑπὸ θεοῦ καὶ οἰονεὶ φοιβόληπτος XVI, 2; исп. и XXXIII, 5, о Архиловом „божанском“ надахнућу – τοῦ δαιμονίου πνεύματος). Ту позни хеленистички израз φοιβόληπτος „обузет, надахнут Фојбом Аполоном“ очигледно надовезује у спису на слику о надахнућу свештенице Аполонове Питије.

5. Ова слика где мантичко и песничко надахнуће иду руку под руку указује свакако на далеку позадину песничтва и представа о њему, па је веома далеки одјек истих оних схватања на основу којих је и келтски назив *vates* означио и пророка и песника, назив чији остали сродници као старовисоконем. *wiwt* „бес, беснило“, готско *wods* „суманут, бесомучан, daemoniacus“, англосаксонско *woth* „певање“, староиндијско *ōdr* „страст, поезија“, сведоче о истоветним мислима и веровањима. У погледу стварне подлоге њене употребе у Платонову *Фајдру* може се, и поред недовољно убедљивих настојања П. Амандрија да докаже како је Платон према својој потреби изменио карактер делфијских пророчица и делфијског пророчишта Аполонова (рационалног и интелектуалистичког, наводно, насупротив френесији дионисијских мистерија), остати при досадањем тумачењу по коме је Питија доиста у екстаси, у заносу пророковала. На ово нам дају право како распрострањеност и дуг живот старих прехеленских| оргијастичких култова, тако и сведочанства о култу Дионисову у делфијском адитону.

Та слика – која је у нешто другачијем руху доспела и у средњовековну Европу, када је инспирација схваћена као душевна болест, и то дакако на

основу античких учења, а „делфијска пећина још у протестантској Немачкој постаје паклом из кога Аполон као господар злих духова прориче“, – у Анонима подсећа читаоца на Плутархов спис *Зашићо Питија више не одговара у стиховима (De Pythiae oraculis)*. Стога је А. Момиљано чак, у једном кратком чланку, гледао да докаже како естетска теорија формулисана у *De Pythiae oraculis* има своју паралелу у спису *О узвишеноме*.

Надахнуће и миметички карактер умећности у Плутарха

6. Момиљану су претходила два друга испитивача, К. Свобода, који ове Плутархове теорије приписује Посејдонију, и Хирцел, који помишља на Дикајарха. Момиљано, међутим, решава проблем уствари на две последње стране свог кратког написа и одвише једноставним аргументисањем, без икакве анализе. Како Плутарх у неку руку доноси античку теорију о прелазу поезије у прозу као прелазу на виши, зрелији ступањ развитка, а та је теорија формулисана код Страбона (I, 18), Момиљано пореди Плутарха с овиме, те каже да је разлика између њих у томе што Страбон као правоверни стоичар схвата, па и то наглашава, песништво као неку врсту ниже философије намењене онима који до праве философије још нису доспели, док Плутарх види у песништву *φαντασία* (406d), *τὸ φανταστικόν* (405e), *πάθος* (406b) и сматра да му је циљ да потресе *τὸ ἐκπλήττων* (406e). А то су термини и мисли блиске онима у спису *О узвишеноме* (нарочито гл. XV). Обзиром на то закључује он да се уствари у оба списа, у *De Pythiae oraculis* и у спису *О узвишеноме*, ради о утицају Теодорових учења и према томе о идентичним естетским теоријама.

Питање значења и употребе термина *φαντασία* и *τὸ φανταστικόν* оставићемо овде на страну. Оно захтева посебно испитивање. Биће довољно указати на то да су готово сигурно *φαντασία* у спису *О узвишеноме* само „сликовити изрази“, иако и Ростањи и Муно, као и неки старији стручњаци покушавају да овоме изразу припишу значење „стваралачка машта“, за које нема довољно ослонца у античком развоју његова значења (исп. Quint. VI, 2, 29) а њима је згодно да покажу како се већ у античкој естетици тај појам јавља као основа једне теорије. Међутим, чини ми се да је занимљивије испитати, и значајније, сличности и разлике ових двају списа у погледу схватања надахнућа и мимесе у њима.

7. У Плутарха (*De Pyth. or.* 397a) на једном месту јавља се и поменути фрагмент из Хераклејта (frg. 92 Diels) о пророчком надахнућу Сибиле, а сав је спис првенствено посвећен мантичком надахнућу делфијске Питије. Неке додирне тачке стога разуме се да постоје између Анонимове слике Питије и овога списа, али Плутархов спис има карактер различит од реторског списа *О узвишеноме*, па се и сама теорија инспирације која у њему долази до речи разликује од Анонимове. Плутарх ентузијазам приказује овако (404e–f):

Као што кретање у ковитлац тела која падају кружном путањом не влада овима трајно, него, будући да под утицајем силе круже, а по својој се природи спуштају надолу, настаје из овога двога нестално и жестоко вијугање – тако изгледа да је и такозвани ентузијазам мешавина двају кретања, оног што сналази душу [тј. онога које је извана изазвано] и оног што је у души урођено при кретању.

Пошто потом указује на то да је немогуће ставити геометријска тела или друге предмете уопште у покрет који је противан њиховој природи, тако да се ваљак на пример креће као лопта или коцка, или да се у трубу свира као у китару, Плутарх додаје да би беспредметно било поступити с живим створом обдареним разумом и прохтевима противно његовој природи. Ово тврђење поткрепљује и неким примерима из Хомера, те закључује да ко не зна слова и није слушао, односно читао песама (као његова савременица, свештеница Аполонова) исто тако не може ни да говори пеничким језиком (405с).

Ово излагање у коме доминира представа да је инспирисана особа оруђе неког божанства, али да има и своје урођене ненарушиве законе, ослања се на претходни текст, веома значајан за питање мимесе и инспирације, управо за њихово повезивање, али нажалост слабо очуван и не увек довољно јасан (404b–c):

... само треба да имамо исправна и здрава схватања о божанству и да не сматрамо да је он сам [Аполон] раније састављао стихове и да још сада казује Питији пророчтва, па говори као из некакве маске. Него предмет заслужује да се о њему други пут опширније говори и да се испита; сада да се само укратко подсетимо на оно што смо научили: како се служи многим оруђима тело, а њиме самим и његовим деловима душа. Душа је опет постала оруђе божанства, а одлика је оруђа пре свега да подржава свим силама које поседују онога који се њиме служи и да произведе дело према његовој замисли. Али оно [тј. оруђе] није способно да га [дело] творцу прикаже чисто, непромењено и без мане, него помешано с много чиме страном, јер је по себи за нас невидљиво [по свој прилици дело како га је творац замислио, тј. Идеја] и јавља се само посредством другог чега чијом се природом напуни.

Разлике између Анонимова и Плућархова сјаја ентузијазам-мимеса

8. Наведени одсек из *De Pythiae oraculis* надахнут је очигледно Платоновим учењима, и мада је у њему мимеса спојена у целину с ентузијазмом, ипак не може послужити као паралела излагањима Анонима *О узвишеноме*. Код овога последњег мимеса је (XIII, 2), како смо видели, подражавање старим, „класичним“ писцима. Наведена глава списа *О узвишеноме* садржи, додуше, једну црту мистике каква је| својствена средњој стои или нео-

платонизму, па је можда, како неки мисле, заиста ту и утицао Посејдоније, али платонске проблематике и става ту нема, већ стога што се нигде не помиње секундарна имитација као суштина уметничког стварања, нити се помињу, у овоме или ономе виду, Платонове Идеје.

Код Плутарха је у *De Pythiae oraculis* мимеса, која је у Платону у 10-ој књизи *Државе* као секундарно подражавање пружила један разлог више за осуду уметности, унета у процес „уметничког“ стварања Аполонових свештеница и везана за ентусијазам, али, како је то својствено познијим платоничарима, не води осуди таквог стварања, већ само објашњава његове слабости. Тако је ово схватање Плутархово донекле на оној развојној линији која завршава Платиновом естетиком и учењем, само што у њему још увек доминира изворна платонска мисао о неадекватности „оригиналу“ човека уметничког твораштва у смислу подражавања како је то изражено у Платоновој слици у огледалу (*Тимај* 46а). Може се и на основу слабо очувана текста рећи да се у Плутарха, дакле, ради о платонском схватању о удаљавању уметничког остварења, резултата секундарног подражавања, од „истине и бића“, тј. од Идеја, с тим ограничењем, и изменом, што су према доцнијим схватањима идеје протумачене као мисли божанства. До таквог је тумачења дошло посредством „аристотеловске иманенције Идеја“ (иманентног облика у материји и души) као и уз стоички утицај (идеје схваћене као делови општег логоса).

Овакав став изражен у *De Pythiae oraculis* је у пуноме складу са ставом Плутарховим и у осталим његовим делима, где такође, уз уношење елементарна из Аристотела и хеленистичких писаца и мислилаца (Посејдоније), полази од платонских мисли и схватања. У своме спису *De audiendis poetis* истиче он као битну црту уметности то да она човека вара, било несвесно, било намерно, и да је довољно бити свестан тога како нас песници лажу да би се могло без икаквих рђавих последица уживати у њиховим измишљотинама и играријама. Плутарх додуше у својим списима захтева да се песници одвише не удаљавају од могућег и вероватног, али признаје да њихова лаж и обмана имају својих дражи.

9. Поред ове веома значајне разлике у схватању мимесе између Плутархова и Анонимова списка, постоји и друга једна, мање изразита, на коју ипак ваља указати. Плутарх своја излагања наставља следећим примедбама (405e–f; 406b):

Када Еурипид каже да Ерот одгаја песнике и од човека који је пре тога био потпуно стран Музама, схватио је то тако да способност за песništво и музику не улива Ерот, већ да га ставља у покрет и загрева у њима скривен и неактиван таленат; ... а пророчки ентусијазам, као и еротски, служи се моћима које се [у човеку] налазе и покреће свакога према његовој природној склоности.

Тако се Плутарх враћа констатацији коју је у уводном делу већ учинио, рекло би се доносећи унапред решење питања и закључак, још и пре

позамашног екскурса о другим пред|метима и оправдавајући малену уметничку вредност старијих делфијских пророштава у стиху речима (397b–c):

... нећемо мислити да је те стихове саставио бог [Аполон], него да је, пошто је овај дао први подстицај [односно: почетак кретању] свака пророчица покренута према својој сопственој природи [дару, таленту] ... јер не припада ни глас, ни звук, ни начин говора, ни стих богу [Аполону] него жени [тј. Пророчици]. Онај јој само доноси [пружа] слике и представе [φαντασίαι „фантазије“, в. Аноп. *De subl.* XV] и изазива у њеној души светло помоћу кога види будућност. Јер је такве природе [у томе се састоји] ентузијазам.

Укратко, како се види већ из ових места, у читавом Плутархову излагању се истиче и наново потврђује сложена и двострука природа психичких покрета што их назива ентузијазмом, при чему је по његову схватању човек само оруђе, али такво оруђе које се може употребљавати искључиво према његовој сопственој природи и својстима. Нигде речи о томе да надахнуће може да унесе неке нове способности, таленте у човека којих он као јединка по својој природи већ не би поседовао. Чак се изричито не помиње ни то да се у надахнућу потенцирају, да расту и развијају се природни дарови појединаца, јер где помиње да Ерот *σῆαβλa* у *ἰοκρεῖη* и *заῖрева* у *њима* (људима) *скривен и неактиван ἰαλeνaῖη*, глагол, ἀναθερμαίνω има значење „подгрејати“ а не „распалити“. То је разумљиво стога што би иначе разорио свој сопствени доказ и тумачење према коме њему савремене свештенице Аполонове не проричу у стиховима стога што тога талента немају и што се дух времена и садржај пророштва променио, док оне најстарије од којих су сачувани слаби стихови нису имале довољно талента да би саставиле боље. Ове су последње с једне стране морале поседовати таленат и познавање стиха, јер им то Аполон не даје (он не може да покрене њихов дух противно природи тога људскога духа), а с друге таје је таленат био оскудан и сиров па на њему ништа није могао изменити, поправити и појачати ни сам Аполон. Та је, дакле, немогућност да се у човеку путем надахнућа умноже или чак развију таленти којих он нема, основна мисао Плутархова *De Pythiae oraculis* и одговор на тему коју тај спис обрађује.

У спису *О узвишеноме*, међутим, где су мимеса и ентузијазам такође спојени, штавише идентификовани, не само да је мимеса, мада оригинално и широко схваћена, у основи хеленистичко и реторско угледање на старије узоре и, донекле још, мерење с њима, него је, супротно Плутарху, и главна црта ентузијазма у који Аноним претвара ту мимесу, главна црта питиског надахнућа духом узора управо способност и моћ да потенцира и снажи, можда чак и изазива таленте у људи. То се лепо види из Анонимових речи:

Тако од генијалне величине старих долазе у душе њихових подражавалаца, као из светих отвора, некакве отоке, па надахнути овима и људи маленог одушевљења учествују у туђем надахнућу подстакнути величином.

10. Могао би сада ко додати и то да је разлика између Плутархова списка и списка *О узвишеноме* и у томе што се у првоме говори о пророчком ентузијазму и само пореде сличне појаве у песничком| стварању, па и то да се место из Еурипида на које се позива и које објашњава Плутарх не односи на песничко већ на еротско надахнуће или лудило, док се у спису *О узвишеноме* мисли првенствено и само на песничко надахнуће и ово се тек пореди с пророчким, питијским. Тачно је да је у Платонову *Фајгру*, чији је утицај несумњив и на Плутарха и на Анонима, извршена веома разграната диференцијација појма $\mu\alpha\upsilon\alpha$ „бес, лудило, одушевљење, надахнуће“ и да се (244b–245c, 265b–c) разликују четири врсте: пророчко (аполонско) надахнуће или лудило (Питија, Сибила), телестичко (дионисијско), песничко (музичко) које је дар Муза и еротско, оно најузвишеније, које буди у човека тежњу за вечно лепим. Треба додати да су све ове четири врсте само врсте „десног“ племенитог лудила, док насупрот њима стоји „лево“, недостојно (266a). Међутим, мисао о идентичности или аналогности песничког и пророчког надахнућа, изражена већ пре Платона, била је и у доцније време подједнако распрострањена и у медицинској и у философској, као и у реторској литератури, и њени су рефлекси очигледни и у Анонима и у Плутарха, који очигледно да не чини никакве разлике у погледу механизма и природе тих надахнућа, макар у другим својим списима и цитира *Фајгра* и служи се Платоновим разликовањима.

Овде треба, најзад, додати још и то да Плутарх о мантици и мантичкој инспирацији говори на више места у својим списима и на више разних начина. Пажљива нализа К. Циглера показала је да се Плутархов лични став најбоље види у Лампријиној причи на почетку списка *De defectu oraculorum* и да према томе Плутарх ова питања о природи мантичког надахнућа сматра таквим тајнама које су човеку недоступне и о којима он не може имати одређена и сигурна знања, већ само несигурна мњења. Тако се морају дакле схватити и она објашњења што их у његовим списима износе различита лица. Између схватања појединих говорника, Теона који у *De Pythiae oraculis* говори о непосредној инспирацији Питије од стране Аполона, Клеомброта и Ламприје који у *De defectu oraculorum*, дакле у једном те истом спису, износе две нездруживе теорије инспирације у којима главну улогу играју код једнога демони а код другога у земљи настале мантичке ексхалације, постоје толике разлике да је немогуће ускладити их или претпоставити да се ради о еволуцији пишчева става. Како у слици што је употребљава Аноним до инспирације долази на основу и посредством мантичких ексхалација из пукотине у земљи и овај се утицај пореди са утицајем духа преминулих величина на пољу књижевности, Анонимово место би се пре могло приближити учењима о мантици израженим у *De defectu oraculorum* него онима у *De Pythiae oraculis*. Међутим, ова слика коју Аноним, често веома неодређен и непажљив при употреби термина, свакако преузима од старијих критичара, или је разрађује на основу Платона, није довољна подлога

за оваква извођења, мада нас с друге стране својом сакралном бојом и изразима упућује у одређеном правцу, односно показује, у вези с другим деловима списа, да се не ради само о простој слици лишеној садржаја.]

На основу изнесенога, дакле, могло би се рећи да у Плутархову спису *De Pythiae oraculis* налазимо такав спој ентузијазма и мимесе у коме се јавља ентузијазам познат као извор и основа уметности у Платоновим дијалозима и одраз платонског учења да је миметичким карактером уметности условљено удаљавање од „Идеје, бића, истине“. У свакоме случају, и поред ублажења које налазимо у Плутарха, Анонимова хеленистичка и реторска мимеса као класицистичко угледање, и поред својег прелажења у ентузијазам, нема с овом платонски оријентисаном мимесом у Плутарха никакве стварне везе. У каквом је односу учење о ентузијазму код Анонима, Плутарха и Платона, и какав је Платонов однос према томе учењу, о томе се мора још говорити уз ограничење на песничко надахнуће, тј. на учење о ентузијазму у поетици и реторици.

Плајџон и њредџлајџонска њоеџика у Плутарха и Анонима

11. Речено је већ у уводним главама да једни тумачи Анонимова учења и става у питањима књижевног стварања и књижевне критике истичу Платонов утицај и да Анонимово учење објашњавају као изданак платонске поетике. Из таквих тумачења излази као да је уствари Платон својим учењима о песништву и реторици одредио Анонимову естетику, поетику и реторику, другим речима као да је учење о песништву и беседништву као резултату ирационалних сила и способности човекових и ентузијазма, екстасе, афекта, специфично платонско. Ако у такве формулације улазе и учења млађе стое као посредници, ипак оне могу навести на недовољно прецизне закључке.

Несумњиво да се мора рачунати са непосредним Платоновим утицајем на Анонима, који не само да изреком цитира места из његових дела и анализира њихову стилску вредност (*Менексен, Фајдар, Тимај, Држава, Закони*), не само да своје спису даје карактер апологије Платона писца и стилите, него се у многоне изгледа и ослања на мисли које налази у делима овога писца, кога назива божанским херојем. Довољно је погледати сам почетак списа *О узвишеноме*, односно оно што нам је од тог почетка сачувано (I–II), где Аноним пребацује Цецилију како се његов спис не дотиче онога што је битно, како наводи безброј примера којима жели да покаже природу узвишенога беседничког стила, а о оном основном и најзначајнијем, питању душевне и духовне величине, питању уздизања саме природе беседника не поклања никакву пажњу. Затим додаје Аноним да Цецилија можда не треба толико кудити са пропуштенога колико хвалити због уложенога труда. После примедбе да су људи једнаки боговима, ако говоре истину и

чине добро, он истиче потребу стицања техничких знања у области беседништва, јер је неоторива истина да је *йриродна обдареносћй йрви и изворни йворачки елеменатй и у основи свеја, али да је мейод сйособан да количину и оно шйо одйовара йоједином йренуййку и најйоузданију йрмену* (говорничких средстава) и (беседничку) *йраксу одреди и йружи* (II, 2).|

Кад се ток мисли ових првих, уводних глава списка *О узвишеноме* пореди с оним одсецима *Фајдра* у којима се куде мајсторије беседника и одређује суштина правога беседништва, а из тога нам дијалога Платонова и управо из тога његова другог дела Аноним доцније цитира један стих (XXXVI 2; *Phaedr.* 264d), пада у очи да се ту мисли формално развијају готово идентично. Зар се у *Фајдру* (269b–c) не каже:

Не треба се љутити него праштати ако се неки људи не разумеју у дијалектику и не могу да одреде шта је уствари беседништво, а због тог стања, зато што су имали само потребна знања о беседничкој вештини, помислили су да су пронашли беседништво и уображавају да су, тиме што су друге учили, ове на савршен начин упутили у беседништво; а како се делови састављају у целину за ту маленкост требало би да се сами њихови ученици постарају о својим говорима.

Та маленкост управо је добрим делом тема списка *О узвишеноме*. Затим, сместа, као у Анонима, следе код Платона ове примедбе: *ако йи је од йрироде дана беседничка обдареносћй, бићеш знамений беседник, ако се йоврх йоја лайиш учења и вежбања* (269d), а свима великим уметностима треба оштроумља и висока умовања о природи, јер оно узвишено мишљење и у свему пробојна снага зацело одавде улази у њих, а то је Перикле стекао и додао својој природној обдарености (270a).

12. Заиста је Аноним свој спис прожео и схватањем песничког надахнућа какво долази до израза у овим речима Платонова *Фајдра* (245a):

Али ко се без надахнућа Муса приближи дверима песничкога стваралаштва, мислећи да ће моћи својом вештином постати ваљан песник, тај остаје шепртља, и његову поесију, као разумску ствар, помрачује поесија онога који пева у заносу.

Ово би се место из Платонова *Фајдра* могло исто онако ставити као мото Анонимову спису као и Гетеово: *ако неко жели да йише величансйиваним сйилом, нека има величансйивен каракйер*, које Гомперц жели да стави као мото *Фајдру*. Али да ли ова местимична подударана, која би се могла низати у прилично великом броју, представљају не само потврду да се Аноним служио Платоновим списима, већ и доказ да је поетика и реторика коју Аноним заступа и износи у своме спису заиста „платонска поетика“?

Платон велича у *Фајдру* надахнуће песника, али то надахнуће, које се истиче нарочито у другом Сократову говору, у његовој палинодији, не води гледању „праве истине, бића“, тј. „Идеја“ у уметности. Такво се гледање и

приближавање Идејама постиже само еротским философским надахнућем, а ово је приказано у слици двају коња и уздрже, који је према тумачењу већине стручњака, а то и у самом тексту видимо (247c), ум:

А оно наднебеско место нити је досад икоји песник на земљи опевао, нити ће га икада опевати... оно безбојно и безоблично и недодирљиво биће, које стварно постоји, може да угледа само крмилар душе, ум (κυβερνήτη μόνῳ θεατῆ νῶ).

У другоме делу дијалога, посвећеном беседништву, видимо да се беседнику ставља исти захтев као и песнику у *Ијону*, захтев да мора имати ствар|нога знања о предмету о коме говори као и о психи својих слушалаца. Беседништво има да се заснива на знању, стварном знању и на логици. Па ако Платон у првоме делу *Фајдра* и екстасу у неку руку хвали, ипак то није на рачун трезвености и разума. И његов сопствени занос, онде где говори о љубавним стварима долази одатле и сме да се јави стога што, како примећује Лајзеганг, Платон-Сократ сада има право знање о своме предмету, о Ероту, о философском заносу, па тако испуњава онај захтев који Платон вазда поставља и беседнику и песнику, захтев да дух песника и беседника мора познавати праву истину о стварима. Дакако, и у *Ијону* налазимо у дивним сликама приказано песничко надахнуће, али „тешко је одмерити вредност ових лирских комплимената у једном делу чија је главна црта лака карикатура...“ како каже А. С. Ребац, а општа тенденција списа ипак је, мање више, јасна.

Чињеница је, наиме, даје Платон у *Ијону*, говорећи о рапсодици, одлучно истицао да добри епски и лирски песници у божанском заносу који долази од Муза не певају песме својом ученошћу, не стварају на основу техничких знања, штавише њима се божанства, као и пророцима и врачевима, служе само као оруђем (533d–534e), па и у *Одбрани Сократовој* (22c) каже:

Докучио сам за кратко време и код песника да оно што они певају није плод њихове мудрости, него неке природне обдарености и задахнућа, као што бива код врачава и пророка. И ови додуше кажу многу лепу ствар, али од онога што кажу не знају ништа. Учинило ми се да су и песници тако нешто искусили.

13. Платонов *Ијон* је, додуше, окружен многим упитницима још од Гетеова времена (овај је у њему видео само сатиру и иронију без праве мисаоне позадине) и од Шлајермахера који му је оспорио аутентичност. Шлајермахерова теза је данас готово потпуно напуштена, али и онде где се она потпуно не отклања не сумња се никад да је у основи дијалога Платонова мисао, доцније разрађена руком неког ученика. Тако је *Ијон*, било као неаутентичан спис, било, што је много вероватније, као спис из млађих дана философа, или, најзад у каквој другој интерпретацији, увек још сведок платонске мисли. Али шта је у тој мисли специфично платонско? Говори ли се у мање или више одређеним терминима о платонској поетици и пла-

тонском схватању уметности чији би изданак био Аноним *О узвишеноме* својом тезом „ирационализма“ и ентузијастичком поетиком и реториком, изађе да је, како смо већ нагласили, управо то оно платонско у Платона. Учење о надахнућу као извору песништва, међутим, јавља се у теоријским разматрањима већ у Демокрита, и то у друштву са схватањем да је за ово потребна и природна величина, како се може судити на основу фрагмената о Хомеровој божанској природи, мада и Демокрит није превиђао потребу техничких знања у уметности. С друге стране из Горгијине *Хелене* потиче схватање да се дејство песништва заснива на изазивању страве, страха (φόβος) и јада узбуђења, потресености (ἔλεος) а представе о уметности као мимеси увели су| такође софисти у научну област теорије песништва и беседништва већ у V веку ст. е. сужавајући старије питагорејско учење.

Без обзира на то како се суди о појединостима Платонових погледа на песништво, поуздано је и јасно после радова Г. Финслера, М. Поленца, А. Делата, на које надовезују Фр. Верли и др., да су учења о природи песничког стварања и дејства песништва на слушаоце, која Платон износи уствари учења предсократоваца, првенствено Демокрита и софиста. Та учења у првоме реду служе у Платона даљим извођењима, и та извођења су оно специфично платонско, док у погледу суштине стваралачког поступка песника, у погледу ентузијазма, као и у погледу дејства и природе песништва, Платон не доноси нешто битно ново. Штавише, нашао се пре неколико година и такав екстремни критичар, Л. Русел, који на основу своје анализе *Ијона* закључује да у Платона нема ни трунке правога разумевања за питање уметности, да тај философ сам није био у стању ни да оцени уметничко дело, ни да исправно разуме песнички текст.

14. Платон је надовезао нешто своје на ранија учења и схватања песништва и уметности. И поред његова залажења у митско и мистичко, поред Ерота и мистичког ентузијазма, интегралног дела Платонове идеалистичке философије, у њега вазда остаје у снази и сократски рационализам. Очигледно је у *Ијону* тежиште излагања на борби против несвесног, ирационалног карактера песништва, а то су мотиви који се провлаче у разним варијантама кроз цело Платоново дело, јер овај философ никада у ирационалном не није видео извор правога сазнања. У *Фајдр*у песникову ентузијазму и одатле насталоме „знању“ Платон супротставља философију као пут правога знању и ту се песничкоме „ентузијазму у хијерархији вредности додељује његово подређено место“, како каже Верли. У *Ијону*, уосталом, Сократ не расправља само с једног чистог теоријског становишта о разлици између рационалног сазнања и ирационалног. Он сматра да је ово ирационално, песничко, ентузијастичко, опасно и оспорава свако право расподима да утичу на васпитање омладине или на управу државом. У *Држави* се опет (535b) афекти и њихово изазивање, на чему се према софистичком учењу заснива дејство песништва, осуђују. Најзад, овим не увек кохерентним, али ипак мање више доследно негативним ставовима при-

дружује се и осуда уметности због њене миметичке природе која човека удаљава од „истине, бића“, тј. Идеја Платонових. А и учење о миметичкој природи уметности, како смо видели, и то чак и у специјалној вези с трагедијом на коју се Платон и посебно обара, припада, мада по свој прилици другачије схваћена, у својим теоријским формулацијама софистима, који су га развили на основу ранијих схватања.

Укратко, довољно је познато да је оно специфично Платоново у поетици строжа или блажа осуда песништва, и то, у складу с општим његовим ставом, осуда песништва на основу оних квалитета које су му софисти одредили. И тамо где је најблажи он истиче штетно дејство највећег дела песништва на оне људе који нису довољно сигурни у својим философским погледима. Ту је осуда заснована на познатим психолошким, епистемолошким и етичким разлозима, а има свакако своју веома сложену позадину о којој се различно суди.

Али где је реч о „платонској поетици“ – под овим термином свакако се може донекле окупити и учење доцнијих платоничара – треба се сетити и тога да је основни аргумент Платонова извођења, његово учење о идејама, већ у антици послужило на други начин и постало чак и основа одбране уметности и њена значаја, као и доцније у Ренесансу када Меланхтон на пример, у том смислу наставља Цицеронова *Беседника* (II, 7) где се Идеје, као уметничке представе сасвим неплатонски, налазе у самоме духу уметника. Мисли и формулације у Цицерона по свој прилици нису добро овога еклектичара и може се с разлогом претпоставити да је ово измирење између Платона и Аристотела добрим делом дело Посејдонијево.

15. У Плутарха, који настоји да у свему буде близак Платонову моралистичком ставу, и естетика и однос према књижевности и реторици, јасно су обележени Платоновим схватањима, како је то нарочито јасно у спису *De audiendis poetis*, и поред других утицаја. Како смо видели и Плутарх је, као и ранији следбеници Платонових ублажио Платонов негативни став разрађујући неке ставове из дела из познијих година философа у којима видимо исту тенденцију. Али он ипак полази углавном од оних поставки које су специфично платонске у Платоновој поетици. У Анонима, међутим, готово нема трага моралисању и поготово проблему односа уметникова дела према Идејама. Оно што у Анонима показује додирне тачке с мислима израженим у Платоновим дијалозима, није никако специфично платонско. То су у поетици и реторици предсократска учења Демокрита и софиста (нарочито Горгије). Како нам је та поетика сачувана само у крајње оскудним фрагментима, и како не знамо довољно поуздано какав је однос Платонова текста према изгубљеним текстовима Демокрита и софиста, дакле не знамо како је он преузимао, може се додуше не без разлога претпоставити да многи елементи у Анонима и не морају бити преузети из Платонових дела, већ су можда узети и непосредно из ранијих списа на које Платон надовезује, али није могуће извршити никакве опсежније анализе. То је на-

рочито вероватно када се узме у обзир да између Платонова сачуваног дела и оскудних остатака софистичке поетике, чије је схватање уметности Платон прихватио, али и на њему засновао своју негацију, постоје многобројне подударности у погледу терминологије и формулација, подударности о којима ће још бити говора доцније. Уколико је опет, што је мало вероватно учење о песничком ентузијазму доцнија „ентузијастичка поетика“ којој као најистакнутији њен представник припада Аноним, преузела из самога Платона, ту поетику свакако да није згодно и тачно називати стога платонском, или још мање у Платону видети родоначелника таква правца, чак ни онда ако се, како то изгледа чини Ростањи, сматра значајнијим Платоново излагање о природи песничког стварања но његова осуда поезије, што свакако има и свога оправдања обзиром на даљи развој европске поетике којој је Платон пренео ентузијастичку поетику јер је гдегде знао да је одене и почасте изванредним сликама и поређењима.

16. Али овако одређен однос Анонима према Платону, који ће се потврдити и даљим извођењима, ограничен је уско на теоретске ставове поетике, могли би рећи. Не треба стога заборавити, како је већ поменуто, да се Аноним везује за Платона као стилисту и писца много тешње, и да је једна од основних тенденција његова списа одбрана Платона од оних екстремних атициста какви су били Цецилије из Калеакте и Дионисије из Халикарнаса, који су философу као писцу и стилисти порицали вредност и узор вредан подражавања налазили у Лисији. Анонимов суд ту даје несумњиву предност Платону и, како је разумљиво код ретора чије философске мисли махом преузете из Платону блиске средње стое и стоички оријентисане ране гносе, читав спис велича Платона писца, мада не превиђа његових мана, док осуђује Лисију, мада нешто блаже но што то у *Фајгру* чини сам Платон.

Најзад, бављење Платоном, поштовање према њему, блискост анонимног ретора, писца списа *О узвишеноме*, средњој стои и Посејдонијевим философским учењима, све то наводи и на мисао да су и понеки специфично платонски ставови, и непосредно и посредно могли утицати на Анонима. Како то на пољу реторике и поетике није случај, јер ту, уколико Аноним преузима из Платона, преузима оно што није специфично платонско, онда је оправдано рачунати са утицајима у области философије. Изгледа међутим, да на Анонима, код кога не видимо трага Платонових учења о Идејама, толико важних за естетику, и о мимеси као секундарном подражавању, није утицао ни на том пољу толико сам Платон, колико нека платонска учења преузета и модифицирана код доцнијих стоичара, и да се у том погледу с Платоновим утицајем може рачунати једино у смислу потстицаја за примање ових доцнијих учења, много ближих хеленистичком ретору I века н. е. Разуме се да су то у хеленистичко доба утицаји већ толико испреплетени да је необично тешко одредити порекло појединих елемената. О могућности да је Платон непосредно и посредно, преко Посејдонија, утицао на неке ставове Анонимова учења о „уздизању“ човечје природе и душе, како и којим путем, говорим више на другом месту (в. *Жива антика* VI, 17).

*Перијатхејичка наука о беседништву и Анонимово
„застирањивање“ у области техничке реторике*

17. Ван сваке је сумње да се у Анонима на раније наведеном месту хеленистичко и реторско подражавање кроз слику питиског надахнућа духом великих преминулих претходника идентификује с ентузијазмом (XIII, 2). Како је ово једно од кључних места у спису| *О узвишеноме*, то се с правом у тој идентификацији види нека врста декларације Анонимове и објашњење доброг дела његових излагања. Али сам текст тих двају кратких поглавља од реченице до реченице прелива се у две различне боје и у том чудном споју о коме је било речи у претходним поглављима час као да надвлада класицистичко подражавање и чини се да ово писац прославља само једном традиционалном сликом, час опет ентузијазам преотима маха и одузима подражавању, мимеси, онај занатски карактер, оживљава је и пуни новим смислом, а и даје некакво особено мистичко обележје. А тиме су те две главе, посвећене претежно мимеси-ентузијазму, само згуснут одраз читавог списка *О узвишеноме*.

Аноним опомиње да подражавање на које позива не треба схватити као ропско, формално, површинско опонашање, већ захтева да се у подражавању тежи за духом, за унутарњом величином узора и његова творца, јер величина дела произилази из личне духовне величине писца (IX) и огледа се тек у узвишености мисли и стила (I, 4), која је најчешће, ако не и увек, удружена с патосом, великом афективношћу израза. Стога је он могао и да споји, и идентификује мимесу с ентузијазмом, јер као што преко божанске паре што избија из пукотине у Делфима божанско надахнуће улази у пророчицу, тако и од *јенијалне величине стирих долазе у душе њихових подражавалаца, као из свейих ошвора, некакве ошвоке, ја надахнући овим и људи маленој одушевљења учесивују у шућем надахнућу одстиакнући величином*. Али већ у идућој реченици Аноним, као да разграђује што је управо саградио и неочекивано прелази у техничку област (XIII, 3), па из понешто магловитих предела ступа на тврдо тло занатске реалности. Јер после слике питиског надахнућа узорима додаје речи: *Можда би шребало јружити доказе да их Амоније и њеови ученици нису сабрали јо врстама*. Очигледно је да се ту ради о позајмицама у изразима и мотивима, будући да нам је добро познато како је Амоније, александријски граматичар и настављач Аристарха, обрађивао Платона показујући у којој је мери користио овај писац Хомера и називајући његов поступак плагијатом, с чиме се Аноним додуше не слаже. То показује Анонимова реченица: *Али ово о чему јоворимо није краћа (плагијат), нејо као рад јо уледу на леје каракитере, скулишуре и рукошворине*. Та реченица наново потврђује да писац ту мисли на непосредно подражавање стила и израза, појединих остварења књижевника, а не баш сасвим уопштено на рад у њихову духу. Затим опет долази више до изражаја ширина његова у погледу схватања мимесе. Он истиче нарочито њен агонални карактер и види у њој мерење с претходницима.

18. Овакво здруживање или ређање елемената који час као да указују на ентузијастичку, час као да се сасвим приближују техничкој поетици, изазвало је, разуме се, различите судове испитивача како о самом схватању мимесе у Анонима, тако и о карактеру читава његова списа и теорије. Г. Муно сматра да познатим местом о мимеси Анонимово излагање пада изненада с висина естетских погледа одређених појмом узвишенога (појмом у коме су истовремено обухваћене и здружене и оцена пишчева духа и карактера као и његова стила и израза) у занатску област граматичарске и реторске праксе. Из излагања овога стручњака излази да је Анонимово угледање, мимеса, само пуко кићење туђим перјем; славни писци прошлости представљају за њега само гардеробу сјајне одеће којом се према потреби могу служити млађи. Та одећа то су слике и фигуре схваћене само као спољни украси независни од суштине и садржаја дела. Дакако, и Муно мора одмах да дода да је Аноним *О узвишеноме* у принципу за јединство облика и садржаја, па је стога за овога испитивача то само застрањивање, а не основни став Анонима, који је, како он мисли, одређен узвишеним и ентузијазмом. Да би такво своје тумачење подупро, он, ослањајући се свакако на ово место о мимеси и на примедбе Анонимове о различној намени слика у беседама и у песништву, изричито тврди да се у спису *О узвишеноме* свесно и систематски разликују две врсте уметности и уметничког стварања, једно лишено сваког утилитаристичког и моралистичког циља и засновано на машти – песништво, и друго по природи својој утилитаристичко и засновано на интелекту – беседништво. Међутим, он је таквим тврђењем, за које нема баш никаква поуздана ослоњања у спису који не чини никакве принципијелне разлике између песништва и говора, колико је мени познато, остао потпуно усамљен.

19. Много даље у своме суду о Анониму не само у вези с мимесом него и са свим осталим елементима у спису отишао је К. Свобода. Како је у основи у Анонима свакако реч о хеленистичком класицистичком схватању термина мимеса и како се у Анонима налазе многи изрази и термини које срећемо у реторским списима и теоријама надахнутим перипатетичким учењима, овај се стручњак нарочито позабавио таквим подударностима између Анонима и перипатетичке реторике. Његов поступак, међутим, који просто констатује да су Цецилије, Теодор и Посејдоније за нас изгубљене и прилично непознате величине, те пореди Анонима с Аристотелом и Дионисијем из Халикарнаса, морао га је, као једностран, и довести до једног екстремног закључка, стога вероватно и нетачног. Тај је закључак да су Дионисије и писац *О узвишеноме* веома блиски у теорији беседништва, која је, према Свободи, и код Анонима дакле у суштини перипатетичка, и води порекло од Аристотела, мада и он узгред указује на нека размимоилажења између Дионисија и Анонима, и код овог последњег неке мисли означава као Посејдонијево добро. Али таквим је мислима, каже Свобода, Аноним само нешто проширио перипатетичку теорију од које свакако полази. Он даље примећује, а то је у извесном смислу и тачно, да нису у праву они стучњаци који на основу неких термина у Анонима (ἀλληγορία, ἐνάρχηα,

φαντασία итд.) тврде да је спис и теорија у њему изнесена стоичког порекла, будући да се термини такве врсте готово редом налазе и код Дионисија из Халикарнаса, а уколико и воде порекло из стоичких кругова, у то су доба већ били опште добро читаве реторске наставе. Али ова последња примедба погађа и његова сопствена извођења, која се највећим делом заснивају управо на бележењу термилошких подударности између Анонима с једне и Аристотела и Дионисија с друге стране, јер таква термилошка подударања не могу у времену када је терминологија била умногоме опште добро реторских школа и свију праваца послужити као доказ перипатетичког карактера Анонимова учења.

20. Ипак, како је упоредо с терминима и читав низ појмова и представа постао опште добро у реторици, па се то одражава и на различним местима списа Анонимова, суд Свободин није усамљен. Надахнуће, с којим је надовезујући на Демокрита рачунао Платон, исто као и Аристотел (*Poet.* 1455a), зачетник рационалне „техничке“, занатске поетике, јавља се у Анонима удружено не само с класицистичким подражавањем него и с неким реторским учењима на која су изгледа прилично много утицала Аристотелова схватања изражена у *Реторици* (о њима в. и *Жива антика* VII, 17). Могуће је накупити прилично техничких односно „перипатетичких“ елемената и у спису *О узвишеноме*. Цитирам Крола који узгред и с мало речи карактерише спис говорећи о инспирацији и њеној улози у античкој књижевној теорији.

С пуно духа су прерађене ове и сродне мисли, а да се старијим теоријама не придружује ништа битно ново, у спису *О узвишеноме*, који овде оперише Посејдонијевим извођењима. Аутор се углавном креће потпуно у област рационалног, али он зна да су могући само кад се заснивају на нарочитом дару велики песнички утисци, које управо и означава као нешто божанско. Само богом обдарени песник има дара за патетичан израз [= πάθος], који једино може да потресе [да изазове ἐκπλήξις]; слабија обдареност дотера само до сликања карактера и прилика [= ἥθος – „природно приказивање и то писмено и усмено, блажега, мирног душевног стања“ – како описује појам Сенц, *Рјечник*, 398] и до изазивања ужитка [ἡδονή – пријатности, као својства стила такође]. Оно што се овде пред нама налази, у основи је само спретно причање перипатетичког учења о ethos-у и pathos-у с једне стране, и о психагогији с друге.

Свакако, треба истаћи да Аноним оперише и с елементима рационалне, техничке реторике и поетике која се везује нарочито за перипатетичаре и да његово истицање генијалности, надахнућа, насупрот строгим правилима има донекле своју противтежу у бројним анализама реторских фигура и сретстава, које се ослањају на реторске традиције. Та је чињеница да се у спису поред општих принципа одређених „тезом ирационализма“ у песничком стварању налазе и занатске расправе о фигурама и омогућила да једни испитивачи у Анониму виде поклоника и следбеника перипатетичких учења, као Крол, а други заступника „платонске“ поетике ентузијазма, као Ростањи.

21. Овде је потребно, обзиром на важност питања, супротставити горњем цитату из Кролових *Сћудија*, цитат из рада познатог стручњака А. Ростањија, који се односи на Анонимово схватање мимесе:

Имитација, дакле, (пошто приличи да је тако називамо како ју је из поштовања према обичају називао наш Аутор) не односи се на облик посматран апстрактно, него на дух: то је једна врста „обнављања из основа“ унутарњег Ја, неговање оних интелектуалних вредности, и не само интелектуалних, него још и моралних, осећања, снаге, карактера, који чине суштину људског, из којих израста узвишени цвет уметности... Дакле, подражавање како хоће да га схвати Аноним, пре него што је ропско подражавање речи и фраза, замисли или слика, јесте једна сила која оживљује и оно се идентификује с инспирацијом.

Основне тенденције које одређују природу сћиса Анонимова и мимесе

22. Ни реторска терминологија, ни подударана у техничким детаљима, у примерима или појединим мотивима критике, нису у I веку н. е., коме припада спис по мишљењу већине стручњака, довољно поуздана средства за одређивање припадности његова писца неком строго одређеном правцу, односно беседничкој школи. Значајан је за такво одређивање пре свега дух у коме је дело писано, основни његови мотиви и мисли, па и сам стил списа јер Аноним, како смо поменули, говори у прилог јединству садржине и форме, а то је управо схватање које одскаче и одваја се од општих тенденција времена. За Анонима је карактеристично прихватање надахнућа, ентусијазма, али и особени спој ентусијазма и класицистичке, реторске мимесе, спој и прожимање које Анонимовој концепцији мимесе даје нарочите акценте и боју тамо где се оно јавља као надахнуће духом узора, мада – а то је печат времена – се та мимеса чешће додирује са занатским и техничким угледањем на стил узора. И то је двојство карактеристично за читав спис. Надахнуће, патос, узвишено, оправдавају све и мерило су свега, па се тих својих основних теза и држи писац. Али као ретор он је под влашћу разрађене и распрострањене и у многоме реторима свију праваца заједничке теорије и терминологије настале под веома различитим утицајима која његову излагању даје и различне боје.

Анонимни писац *О узвишеноме* очигледно није систематичар или синтетичар великог формата, а ни сасвим самосталан творац и мислилац, па ипак је он свој спис прожео одређеним схватањем. Што се служио терминологијом и расправљао о конкретним проблемима стила на начин каткад веома близак теоретичарима различите основне оријентације не захтева никаква нарочита образложења. Треба најзад имати стално на уму и то да ентусијазам као основу песништва нису негирали ни представници такозване „техничке“ реторике, Аристотел и доцнији перипатетичари, само што су ови своју пажњу управили на друга питања и истицали техничке

проблеме и изучавање узора. Под утицајем такве праксе дошло је заиста до развитака у коме можемо разликовати две основне тенденције, па су се често те тенденције и везивале управо за оне философске и граматичарске правце| како је то схематски приказао Ростањи, али то ипак није имало за последицу строгу поделу на крајње доследне поборнике тезе ирационализма с једне и рационализма с друге стране. Нарочито на пољу реторике то није био случај и тамо свака од тих основних теза и тенденција није била увек чврсто везана за одговарајућа философска схватања и школе (академија и стоа, насупрот перипатосу) или, ово још мање, налазила увек свој адекватан израз и на пољу граматике и филологије (аномалија – анаболија) или на пољу стилистике (азијанизам – атицизам). Разуме се да ни Ростањи не превиђа такве елементе у Анонима који су изазвани традицијом реторском која није могла без класификација и расправљања о фигурама, сликама итд., дакле без чисто техничких поставки. Али он не обраћа много пажње на она места у Анонима која очигледно да стоје у нешто изразитијој супротности с основним тенденцијама пишчевим.

23. Укратко, на основу свега изнесенога питање које ваља поставити мора гласити: у коме је духу писан спис *О узвишеноме*? А одговор ће свакако бити: у духу „ентусијастичке поетике“, али се с једне стране у области стварног, техничког расправљања морала и ова основна мисао манифестовати кроз многе термине и шаблоне практичне, занатске реторике, а с друге није се ни Аноним могао отргнути и одрећи свих распрострањених гледишта и метода изграђених и усавршених нарочито под утицајима техничара, перипатетичара и александринаца. Ово је разумљиво већ стога што Анонима не можемо сматрати творцем теорије о узвишеноме и надахнућу, а постаје још јасније кад се узме у обзир и то да те теорије и ставови имају за собом већ столећа развитака, нама највећим делом непознатог због губитка једне литературе о питањима књижевности и књижевне критике. С друге стране је Аноним из савремених философских и мистичких учења примио једну нову представу о ентузијазму и тек на позадини тих учења разумљива је специфичност списка *О узвишеноме*.

Како смо видели, „заstraњивање“ и повремени „пад“ у област техничке реторике искористио је у своме тумачењу мимесе Анонимове Г. Муно, а слично поступају и Свобода и Крол. Има ли се, међутим, у виду целина Анонимова списка и схватања, његова несумњива оријентација у правцу ентузијастичке поетике, узвишенога и патоса, онда је свакако оправдано у одсеку о мимеси приписивати такође пресудну улогу ентузијазму, слици Питије и изразу који одабира и гомила намерно термине сакралног карактера везане за представу надахнућа, мантичког или другог каквог. Можемо, дакле, па и морамо признати да управо у оном одсеку, који нам доноси у слици Питије Анонимову идентификацију мимесе, тј. класицистичког подражавања, с ентузијазмом, писац очигледно неочекивано и тако нагло прелази у област техничких разматрања да би можда, да нам из читавог списка

није познато његово основно схватање и тенденција, могли помислити да је слика питијског надахнућа само некакав површински украс и традиционални реквизит реторских расправа. Али поред овог тренутног залажења у занатску сферу, ипак на основу целине видимо да је Анонимово схватање мимесе шире и продуктивније но у већини хеленистичких реторских списа, међу којима вероватно чине изузетак и *Progymnasmata* ретора Елија Теона.

24. Најзад, за питање о односу „ентусијастичких“ и „техничких“ елемената у спису, није довољно само истицати да Аноним готово у свим поглављима и с малим изузетком све подређује мисли о правој песничкој и беседничкој уметности као искључивом резултату надахнућа и природнога дара. Нису ни рани антички теоретичари, а камоли то може бити сличај код Анонима, заступали ову мисао и тезу (чији ће се садржај вазда оживљавати па ће се по не знам који пут на основу античких учења згуснути и у XVI в. у афоризам *poeta nascitur non fit*) тако да потпуно одбацује потребу познавања и неговања беседничке и песничке технике. Фр. Верли с правом каже да је питање односа природне обдарености и вештине, односно учења, уствари само један вид обухватнијег проблема којим се антика толико бавила, да ли се врлине могу стећу учењем. Кад Пиндар каже да се мудрац рађа (*Ol. II, 86*) и не верује у могућност стицања дара учењем (*Ol. IX, 100*) јасно је да ово схватање произилази из аристократског веровања у посебну и посебно обдарену природу, у племениту крв која обезбеђује квалитете недостижне ономе коме нису од природе додељени. Насупрот оваквоме ставу учитељи „врлина“ и учитељи беседништва, морали су, и редом су то чинили, већ из чисто професионалних разлога нагињати супротное гледишту, мада никако нису потпуно оспоравали значај природнога дара. Тако, пошто оба правца нису могла потпуно игнорисати стварност, већ од најранијих мислилаца и теоретичара оба се фактора (*φύσις – τέχνη*) јављају удружена, па је главна разлика у томе чему се обраћа више пажње.

Стога је и било потребно овако се обазрети на неке преплатонске, платонске и перипатетичке елементе у спису *О узвишеноме*, јер просто супротстављање схватања заступљених у његову спису, као „платонских“, односно тачније „ентусијастичких“, схватањима перипатетичара, „техничара“, може изазвати погрешан утисак да је Аноним исто онако радикално и енергично одбацио поставке перипатетичке поетике и науке о књижевности како је то у доба Ренесансе учинио Истринин Франческо Патрици. Међутим, овоме ренесансном писцу изгледа да морамо препустити ту славу. Ако опет Анонима управо због његовога одређеног става у односу на инспирацију као основни извор књижевног стварања не можемо окарактерисати просто и само термином еклектичар, то не значи, како се из ових извођења види, да у његову делу имамо увек веома доследне и прецизне диференцијације појмова, нпр. две врсте узвишенога као резултат свесно различитог погледа на песништво и беседништво, како то мисли Г. Муно.]

II Трезан и у заносу

Вино, меланхолија и ентузијазам

25. Иако Аноним није систематичар и крајње доследан мислилац, ипак спој различитих елемената у његову спису није довољно тумачити само као „пад у област техничке реторике“, (в. белешку), мада је такво тумачење у појединим случајевима оправдано. Није веровати да Аноним није осећао извештан несклад у својим извођењима. Да тако није видимо већ из поментуог уводног одсека (II, 2) где се истиче потреба учења и познавања беседничке технике. Исто је тако намерно и свесно Аноним хеленистичку, класицистичку мимесу, то формалистичко подражавање узора, претворио у надахнуће заогрнуто сликом питијског ентузијазма, односно екстазе, поставивши захтев да ваља тежити за духом и унутарњом величином старих писаца. Сведочи о свесном и теоријски образлаганом поступку не само уводно измирење природног дара и надахнућа с потребом учења и вежбања, о коме је већ било речи, као и друга места у спису, него и један, наоко узгред набачен израз, који, међутим, има веома занимљиву и значајну двоструку позадину и историју, па показује како је и ту Аноним спајао старо и ново, надовезујући с једне стране на остатке слика и представа из ране „ентузијастичке“ теорије одомаћене и рационализоване у доцнијој књижевној критици и реторици, а с друге на мистичка струјања свога времена и њихово учење о ентузијазму и екстази.

У спису *О узвишеноме* читамо (XVI, 4) да треба *биџи ѿрезан и у бакхичком заносу*, трезан и у бунилу (*ἄτι κἀν βακχεύμασι νήφειν ἀναγκαῖον*) и тај се захтев потпуно поклапа с осталим излагањем Анонима. Јер већ у уводним двома главама списа писац је програмски одредио свој став. У првој налази да би основни циљ расправљања о узвишеноме стилу морао бити изналажење начина и откривање пута како би *моџи своју ѿприроду ѿѿшаџи да се неџиѿ уздџине ка величини* (I, 1), јер узвишено је само *одџек душевне величине* (IX, 2). Затим казује како узвишено, изванредно и потресно не убеђује, него заноси слушаоца, влада њиме у потпуности, и пореди га с муњом која све разнесе (I, 4). У другој глави прелази на питање треба ли се само предавати надахнућу и природном дару, или је потребно и учење беседничке технике, па га решава тако што признаје да се узвишено и патетично владају по сопственим законима, али да ипак треба учити и вежбати се јер је *величина у знаџиѿној оѿасносџи ѿреџуџиџена сама себи и лишена расуђивања, без ослонѿца и баласџиѿа, ѿреџуџиџена само заносу и лудој смелосџиѿи* (II, 2). Ту се позива на Демостеново *наџвеће је добро имаџи среће, а друѿо (и не мање) доносџиѿи разборџиѿе одлуке, јер нема ли овоѿ друѿоѿ и оно ѿрво сиѿурно ѿройѿада* (II, 3). Како се из овога види није захтев да песник има бити трезвен и у заносу тек случајно набачен. Он је најтешње повезан с Анонимовим наглашеним мирењем природног дара који оспособљава за

ентусијазам и потребе учења и упознавања технике, програмски истакнутог на почетку списка (II, 2–3) и намерно подвученог под крај (XXXVI, 4) нама сачуваног рукописа у закључку важнога одсека о односу генијалности и коректности речима:

Ипак (и овај нас савет враћа почетку расправе), пошто је одсуство грешака најчешће постигнуће вештине, док је узвишеност, чија снага није стална и уједначена, особина генија, свакако је згодно стећи техничку окретност која је потпора природи – јер спој би ових двају доиста могао родити савршенство.

Из овога се види да је, сасвим као и раније поменуто *узвишено је одјек велика духа*, и захтев у 16-ој глави списка само сажета формулација основних мисли списка. Он одређује читаву Анонимову теорију и поступак, јер је у најтешњој вези с учењем о ентусијазму и *pathos*-у. А оријентација што је тај захтев даје спису оправдава тек онај особени спој елемената „ентусијастичке“ и „техничке“ поетике и реторике, који је изазвао толико и тако различитих судова о спису. Како је у претходном било тежиште више на издвајању представа и термина и одређивању њихова порекла, потребно је овде поближе испитати овај Анонимов захтев који повезује различне елементе његова списка. Треба, дакле, поставити питање о каквом се бакхичком заносу и о каквој трезвености ради.

26. У Хорација (*Epist.* I, 19, 1 и д.) читамо да, ако је веровати староме комедиографу Кратину, оне песме не могу трајати и допадати се дуго, чији писци гасе жеђ водом (*quae scribuntur aquae potoribus*). Какви су песници „водопије“ видимо јасно из *Палајинске анџолоије* где (XI, 20, 31) су песници Калимахова правца, поборници строге коректности, fine, учене технике и противници патетике, названи *ὑδρολόται* „водопије“. Насупрот оваквим песницима стоји већ одавна Кратин, старац предан пићу, генијални песник химне вину у комедији *Pytine* („оплетена флаша за вино“). Надахнуће Кратиново је било „бакхичко“, „дионисијско“, тј. долазило је из флаше, од вина, сасвим као што је то перипатетичка биографија тврдила и за великог Ајсхила, најизразитијег представника узвишенога стила у поезији. О овоме се говорило да је своја узвишена дела певао пијан, да му *Сегмо-рица* нису, како је рекао Горгија, пуна Ареја, бога рата, већ пуна Диониса, бога вина, и да му је и Софокле пребацивао да пева пијан додуше оно што ваља, али несвесно (в. *Athen.* 22a; *Plut. Quaest. conv.* VII, 10, 715c).

Али и пре но што се већ у самом Кратинову делу у овоме смислу супротстављају вино и вода (frg. 199), само вино се, почев од Архилоха (frg. 77) чешће помињало као извор песникових надахнућа. Та веза између надахнућа и пијанства, музичког и донисиског лудила на пољу песništва као и на пољу „маније“ и мантике, разумљива је. Вероватно да су корени оваквом гледању не само у посматрању деловања вина на човека, него и у вези с оргијастичким култовима, који су поменути већ кад је било речи о слици

Питије као симболу песничког ентузијазма, мада је М. П. Нилсон, познати стручњак у овим питањима, веома уздржан према схватању да је вино у таквим култовима, пре свега у Дионисову, било уобичајено средство за изазивање бакхичке екстасе. Ако за такву употребу вина и немамо потпуно поузданих потврда, ипак је сигурно да се ради о свечаностима везаним за бербу приликом којих је вино играло значајну улогу, а средства за изазивање екстатичких стања су несумњиво постојала.

Стога је овде место да под новим једним углом погледамо на учење о песничком надахнућу, о чијем је пореклу из Демокритових и софистичких теоријских поставки било речи. Већ је речено да је Платон преузео од ових мисли о природи песничког стваралаштва и да су му управо оне послужиле као основа за блажу или строжу осуду уметности, без обзира на то из каквих свесних или подсвесних побуда, и то с једне стране Демокритов песнички ентузијазам као нижа врста сазнања, а с друге Горгијино учење о песништву као изазивачу страве (φόβος) и јада и патње (ἔλεος), јаким афеката који потресају човека (исп. нпр. *Rep.* 387c 4). Том приликом међутим, није речено да у опису дејства песништва, како Горгијину, тако и Платонову и Аристотелову, терминологија и тумачење показују несумњиве везе с медицинским учењима о соковима и људском телу, с хуморалном теоријом и патологијом. То и не изненађује, будући да је емпиријска медицина с Хипократом у V веку, који је и творац софистичког учења о дејству поезије, достигла изванредан развитак и да се хуморална теорија јавља управо у списима тога доба. С друге се стране у медицинским списима налази и учење, засновано на истој теорији, о условљености лудила, надахнућа и генијалности, преовлађивањем једнога сока у телу. Тај је сок μελαγχολία „црна жуч“ и његова је природа истоветна с природом вина, па стога и делује на човека на исти начин као и ово.

27. У већ поменутом одсеку Горгијине *Хелене* (Rademacher, *Artium scriptores*, В VII, 39, 9) видимо да песништво у човека изазива оне снажне афекте које сусрећемо и у Аристотеловој дефиницији трагедије: страву, ужас праћен језом (φρίκη περίφοβος) и јад, узбуђење, потресеност с изливом суза (πολύδακρυς ἔλεος). Горгијино извођење притом полази од медицинских поставки и рачуна с променама у људском организму. То показују не само ови изрази него и познато поређење што га нешто доцније доноси и где каже да је дејство logos-а на душу једнако ономе што га имају лекови на тело. Ове Горгијине мисли преузима Платон па се и код њега јављају и страва и јад, и загревање и хлађење организма, толико карактеристично за хуморалну патологију (в. нпр. *Rep.* 387c 4, *Phaedr.* 251a, *Ion* 535c 6–7 итд.). Ипак би се све ово могло некако схватити и као последица пажљивог посматрања и оштрог запажања независног од медицине, да против тога не говоре и друге очигледне везе с медицинским учењима на које је наново недавно указао у опширном раду Х. Флашар, чија извођења овде следим.

У Платона се као симптоми афеката означених са страва и јад, потрепеност (φόβος, ἔλεος), где су у вези с деловањем песништва| и музике на човека, јављају с једне стране језа, накомтрешена коса и подрхтавање срца, а с друге сузе, неоснован плач који ипак прати неко осећање угодности и радости. Како се човек, када је у власти ових афеката, губи и без правога је разлога ван себе, а у *Ијону* је Платон говорио о преношењу надахнућа сликом магнета и прстенова, ради се свакако о стању блиском или идентичном ентузијазму и лудилу, бесу (μανία). Оба последња термина Платон тумачи у *Тимају* чисто медицински, причом где о манији говори као о болести и упућује на дејство песништва. Најзад, Платон казује да су превелико задовољство и бол условљени телесним соковима, а и ентузијазму, мантичком додуше, налази одређено место у организму, и то управо у јетри чија површина служи као пријемник и огледало божјим мислима.

У медицинским списима опет, које садржи *Corpus Hippocraticum*, један од најстаријих, приписиван често и самом Хипократу, спис о „светој“ болести, обележава симптоме епилепсије оним терминима којима се служе Горгија и Платон при опису дејства песништва, па се и ту тумачење заснива на утицају топлоте и влаге мозга, односно телесних сокова. Најзад, и у томе се већ спису ово тумачење протеже на све афекте уопште. Несумњиви су, уосталом, додири и везе између ране теорије песништва и медицинских учења и у другим списима *Хипократијева корпуса*, где се лудило, екстаса, ентузијазам и слична стања објашњавају утицајем „црне жучи“.

28. И Аристотелова учења о пореклу афеката и соматских промена заснивају се на истим схватањима, а везује их са дефиницијом трагедије у *Поетици* његова *Реторика* у којој се страва тумачи као расхлађивање тела (в. *Rhet.* 1389b 29 и *De anima* 403a 16). Међутим док се у наведеним списима појаве о којима је реч одвојено обрађују, дотле Псеудо-Аристотелова *Problemata physica* доносе медицинско тумачење генијалности и надахнућа засновано на дејству црне жучи, *меланхолије*. Ево формулације тога проблема (XXXI):

Зашто су сви људи који су се истакли било у области философије, било политике, или песништва, или ликовне уметности, очигледно меланхолици; једни чак и тако да их сналазе болести изазване црном жучи, како се прича о Хераклу међу Херојима? Изгледа да је он био такве природе, па су стога стари болесна стања епилептичара према њему назвали „светом болешћу“.

Писац затим наводи као пример Емпедокла, Платона, Сократа и нарочито истиче да ово пре свега важи за песнике, па прелази на објашњење сместа узимајући за основу дејство вина на човека. Јер вино је исте природе као и црна жуч и на исти начин мења распоред топлоте у телу, тако да се ова повлачи на унутра и то првенствено према мозгу. Тако настаје занос, ентузијазам и *одаице долазе Сибиле и Бакхиде и сви бојом надахнути уколико њо не постојају због болести већ на основу природе мешавине*

њихових сокова (тј. на основу темперамента, κρᾶσις = мешавина, спајање хладноће и топлоте, температура); а *Марако из Сиракусе био је бољи њесник кад би њевао у екσίаси* (*Probl. XXX, 3*).| У овој глави Псеудо-Аристотелових *Problemata*, дакле, имамо потпуно формулисану везу између вина и надахнућа, која се свакако у првим својим почецима ослањала на искуство и посматрање као и на вероватну улогу у оргијастичким култовима, али већ рано у V в., захваљујући развоју медицине, створени су услови за медицинско објашњавање ентузијазма. Притом је на основу хуморалне патологије утврђена само једна разлика између вина и црне жучи: прво делује само кратко време, док друго одређује људску природу трајно.

Ова схватања формулисана код Псеудо-Аристотела била су необично утицајна и доцније, и на прелазу из старе у нову еру (исп. Cic. *Tusc. I, 33, De div. I, 38*), па је учење о меланхоличном темпераменту као извору генијалности, удружено с астролошким учењем о сродној природи и утицају Сатурна, прешло у Средњи век, где га сусрећемо и код схоластичара. Данте и нарочито Фичино и Дирербили су упознати с њиме и у њ уносили и своје елементе.

29. Вероватна употреба вина у оргијастичким култовима и при мантичким радњама, сличност између лудила, надахнућа и пијанства, слика пијаног песника и њена веза с представницима наданутог, елементарног песништва, високог стила и „ентузијастичке“ поетике, успостављена већ у V в. ст. е., када се развија и утиче на ту теорију медицинско учење о „меланхолији“ и вину као извору песничког дара и надахнућа – све ово се мора несумњиво имати у виду при тумачењу захтева да песник треба да буде трезан и у бакхичком заносу који поставља Аноним. Јер су реторске поставке у спису *О узвишеноме* у многومه најближе управо софистичкој поетици V в., која је до Анонима доспела различним путевима, и стога што је Аноним добро упознат и са њему савременом хеленском теоријом песништва и беседништва у којој су те представе и слике још живе. За то да заиста можемо рачунати у спису с представама о песницима „трезвењацима“ и „пијаницама“ говори и суд којим Аноним завршава своје поређење Демостена и Хиперејда (XXXIV, 4), јер за последњег Аноним каже како поред све дотераности оставља слушаоца хладног и лепоте његових списа, мада бројне, *из њрезвена срца не делују* (καρδίη νήφοντος). Овај је суд сасвим у духу Анонимова учења о ентузијазму као основи песништва и беседништва и прослављања надахнутих песника, тј. песника „винопија“. Још нас једно место, изгледа, у истоме правцу упућује, али уз оно мирење с потребом техничких знања и свести у твораштву писаца, које је изражено и у захтеву *њрезан и у бунилу*. То је место (XXXII, 7–8) где Аноним с резервом и само за тај детаљ прихвата суд критичара који у Платонову претераном метафорском изразу *ирад њреба да буде као крајштер иде се усуйшо вино бесно њени, али зауздано друјим, њрезвеним божанством, сџуиџа у леју заједници...* виде поступак песника који доиста није трезан. Мада је овде у самом поређењу већ дат повод употреби речи „трезан“, ипак је на основу

изнесенога вероватно да су и ту умешане представе| о занесеним песницима као пијаницама. И заиста се Аноним служи и сликом пијанства. На једном месту читамо (III, 5):

Често људи, као у пијанству, падају у неки патос који предмет сам не захтева, својствен њима и школски, те пред слушаоцима који ништа нису осетили, наступају неприлично, разуме се, занешени [ἐξέστηκότες] људи пред мирнима.

Ако овај занос и није прави божански и бакхички занос, слика пијанства по свој прилици и ту је изданак поменуте слике и представе. То се може закључити, иако је чињеница да у спису *О узвишеноме* није посебно истакнут књижевно-критички карактер термина трезан и пијан, како то и није било потребно обзиром на његову разумљивост. За такву употребу говоре досада наведени подаци. Али треба поставити питање није ли у Анонима, где се у реторици одомаћене представе често преплићу с новима философско-мистичким те стичу нове садржаје, и захтев да песник буде трезан и у заносу, условљен (као и карактер тога заноса) још неким елементом изван реторике.

Филоново „*трезно пијанство*“ и Аноним

30. О трезном пијанству А. С. Ребац говори, када је реч о Пиндару, као о *оΐσιτιе-хеленској тежњи ка свести*, и код ње читамо: „тако је у Пиндаровој поезији, у његовој синтези заноса и свести, први пут у пуном обиму оличен онај идеал каснијег хеленистичког и позноантичког ентузијазма који је назван *μεθῆ νηφάλιος* – трезно пијанство; као идеалан песник замишљен је онај који је трезан и у бунилу, *νῆφων κἄν βακχεύμασι*, како каже писац *О узвишеноме* – а такав је желео да буде и био је Пиндар“.

Мада је у хеленском свету у разним раздобљима било подоста и других тежњи, оргијастичких или дионисијских, како их је звао Ниче, и мада је у време Анонимово већ давно било прошло сјајно раздобље рационализма хеленског, јасно је да се на пољу практичне реторике те „тежње ка свести“ Аноним није одрекао. Само је питање о којој и каквој се свести ради у Анонимову принципијелном захтеву и каква је то трезвеност која се јавља и у бакхичкој екстази, сред ентузијазма чије је истицање одредило карактер Анонимова учења и њему самоме прибавила ознаку заступника „тезе ирационализма“. Тумачење које би узело у обзир само традиционалну употребу термина *трезан* у реторици и у Анонимову захтеву видело само сликовит израз измирења дара и учења, не би било потпуно. Оно би превидело неке значајне чињенице развитка представе о пијанству и трезвености ван уже области књижевне критике, и то управо у оној области из које долазе нов садржај и нови акценти и средишњој представи Анонимова учења о узвишеноме, ентузијазму, о чијем се ближем одређивању у захтеву *трезан* и у бакхичком заносу и ради.

31. Како смо видели, измирење и повезивање ентузијастичке и техничке поетике, природе и учења, изведено је у споју ентузијазма и класицистичке мимесе уз наглашавање првога. Притом је у слици Питије и терминологији везаној за њу и њен ентузијазам, те разасутој по свом спису, већ запажен изразито сакралан карактер и веза с мистичким представама. Један од таквих мотива и термина је бременитост Питије божанским духом (XII, 2: *бременитиџа* – ἐγκύμωσ – *буде божанском снајом и смесџа прориче*). Та представа јавља се и нешто раније у спису на месту где такође до израза долази ово измирење природнога дара и потребе учења и где је у средишту пажње такође природна обдареност која се очитује у надахнућу. Ту читамо (IX, 1):

Како, међутим, први од извора [узвишенога] надмашује остале – мислим на природну обдареност – треба, мада је то више дар но нешто што се може стећи, ипак васпитавати душе, како је могуће, за величину и чинити да буду увек бремените [ἐγκύμωσ] – племенитим одушевљењем.

Слика бременитости јавља се у мистици и мантици Хелена од првих њених почетака, када су већ поред пророка стајале пророчице, па је врло вероватно да су ове и претходиле мушкарцима у томе послу у коме су доцније играле нарочито улогу. Свакако су с тим у вези метафоре из сексуалног живота жене честе у хеленистичкој мистичко-философској терминологији управо када се ради о екстаси, односно ентузијазму кроз који се остварује *unio mystica*. У описима тога сједињавања употребљавају се веома драстични изрази, како се то може видети и код Јеврејина Филона (*De somniis* I, 34, М. I, 651, где се опет опис завршава са ἐγκύμωσ ἀπεργάσασθε sc. ψυχῆν) и код лионског бискупа Иренаја (I, 13, 3).

32. Обзиром на утицаје мистичко-философских представа који су очигледни у спису *О узвишеноме* и то баш у вези с ентузијазмом, екстасом, узлетањем и уздизањем душе, и Анонимову захтеву „трезан и у бакхичком заносу“ треба, дакле, прићи и са стране позноантичког учења о ентузијазму. Међу сликама којима се у раним гностичким учењима и њима сродним обележава гноса, односно упознавање божанства, видимо да игра значајну улогу веома стара слика трезвености. У хеленских мислилаца трезвеност као позитиван квалитет јавља се већ у Емпедокла у чијем фрагментима (frg. 144) читамо и опомену да се ваља отрезнити од зла (νηστεῖσαι τῆς κακότητος). Али нарочитог маха добива употреба те слике у позној антици. Ј. Крол претпоставља да се ради можда о старим представама из мистерија које наново пробијају у време оживљавања мистерија и мистике, и за то износи поприлично примера из *Сџароџа завеџа* и Филона Александринца. Код овог последњег супротстављање трезвености као позитивног и доброг, као знања, пијанству као злу и незнању, један безброј пута поновљени и обрађиван мотив и мисао. Довољно је погледати неколика места његова списа *О џијансџиву* (нпр. *De ebr.* 4–5, М. 359–360) да би се видело колики је значај овог одбацивања пијанства у разним његовим видовима и значењима

ма. У херметичким и гностичким списима јавиће се ускоро и *нейоме|шано вино незнања* (ἀγνώσιος) и екстаса ће бити представљена као трезно стање душе у уснулом телу. А сан поред свог конкретног значења има и значење исто као пијанство те означава исто стање зла и „незнања“. Ипак све ове употребе слике пијанства и трезвености не могу се довести у непосредну везу с Анонимовим *ӣрезан и у бакхичком заносу*, стога што би се ту пијанство као зло и незнање, ако је оличено у заносу песника, и трезвеност као добро и знање узајамно потирили и супротстављали. За Анонима међутим, који велича ентузијазам, бакхички занос није ништа друго него божанско надахнуће, надахнуће Фојбом Аполоном (XVI, 2, XXXIII, 5), тј. екстатично „пијанство“ као извор свеколике праве величине у песништву и беседништву и схваћено као пут уздицања човекова.

Ипак и за овакав спој налазимо потпуну паралелу, можемо рећи и објашњење, у Филонову теолошком и мистичком учењу где се јавља и друго једно „пијанство“ које настаје у часу кад душа упозна „вечни божански закон“ (тј. стоички ὀρθὸς λόγος, исп. *De cherubim* 3, М. I, 140), па пада у корибантски занос трезног пијанства (*De opif. m.* 23, М. I, 16, исп. *De ebr.* 36, М. I, 380, *Quod. omn. prob. lib.* 2, М. II, 447, *De vita contempl.* 11, М. II, 485). Ради се, како из Филонова текста јасно излази, о уздицању душе, о упознавању и гледању вечнога закона, логоса, о додиру логоса у макрокозму и логоса у микрокозму. У спису *De opificio mundi* (23, М. I, 16) Филон казује да је разлог постајања разума у човеку, тј. његова улога, идентична оној што је „велики вођа“, тј. бог-логос има у козмосу. Затим му излагање тече даље у оваквим сликама и изразима које слободно преноси: човечији разум просеца све путеве и цесте најразличитијим вештинама и знањима, пролази земљом и морем испитујући их, крилат се подигне у ваздух и проматра промене у њему, и узлети још више, у етер, међу небеске путање, па прати без престанка кружну игру планета и звезда стајаћица према непроменљивим и савршеним законима музике; затим, вођен тежњом за мудрошћу, надвисивши чулну стварност, упућује се одатле оној, која је само духу доступна, те пошто гледа у њој узоре и идеје чулног света, изванредне лепоте, снађе га, обузетог *ӣрезним ӣијанс̄твом* божански занос, ентузијазам (ἐνθουσιᾶ) као корибанте: сад се испуни новом чежњом и жељом за још бољим, која га води највишем своју духом сазнатљивих ствари, тако да изгледа као да се приближава самоме божанству; на њ жељна да види изливају се као бујица светлосне зраке у пуној снази и чисте тако да му око разума гасне у вртоглавици.

Како је већ из овога јасно, код савременика Анонимова, Филона, како је то разумљиво у једној стоичким елементима прожетој теологији и мистици, логос представља пут ка божанству и њиме се кроз екстасу остварује unio mystica. На другом месту (*Quis rerum divinarum heres sit* 51–52, М. I, 509–510), код овога писца налазимо и набрајање различитих врста лудила, екстаса. Ту видимо да и он зна за меланхолију и њену везу с лудилом. Али

много је значајнији његов опис четврте, највише врсте, божанске, пророчке екстасе. Јавља се ту нешто другачије схватање но на наведеном месту, јер се| показује како људски ум напушта пророка док божански у њега силази. Али и ова пророчка екстаса сналази само мудраце а мудрац је за Филона онај ко је савладао или искоренио у себи афекте уз помоћ божанства (*Leg. allegor.* III, 45, M. I, 113). Уосталом, разликовање између ентузијазма и екстасе није ни пре хеленизма строго проведено, и та се два термина у смислу испуњавањем демоном или божанством и напуштања духа и одласка његовог из тела, не употребљавају у Хелена као ознаке два потпуно различита стања.

33. Како се у позадини мање-више традиционалних представа Анонимових из области реторике могу, на основу термина сакралног карактера везаних за концепције мистичко-филозофске стоички обојене, на основу мисли о уздизању итд., са сигурношћу утврдити мистичке представе о екстаси и ентузијазму схваћене у духу стое, мислим да сам показао (*Жива антика* VII, 17–39) да у Анонима *pathos* не може да припада првобитној тој представи екстасе па је то био главни разлог отклањању претпоставке о Посејдонију као творцу Анонимове стилске теорије узвишенога и патетичног стила, створене наводно „реторизацијом“ мистичко-филозофских представама овог мислиоца. Али већ је тамо речено да, када се *pathos* издвоји као реторски елемент, остаје још увек могућност да се утицај стоички обојене мисли о уздизању, приближавању и изједначавању с божанством припише Посејдонију. Сада се показало да је Аноним такве мисли могао да упозна и у делима свога савременика, Јеврејина Филона Александринца. Разуме се, ни једна од ових двеју могућности не искључује сасвим другу, а постојало је још и других списа о томе предмету који су нам потпуно непознати или изгубљени. Ипак има знакова који веома одређено говоре у прилог тесне везе с Филоном, било да се ради о неком заједничком извору, било о непосредном утицају Филона на Анонима.

Ево тих знакова. Да Аноним познаје хеленистичку јеврејску књижевност показује цитат из *Генесе* (IX, 9 – *Gen.* I, 1), који без јачих разлога не можемо прогласити доцнијим уметком. Јевреји су у I в., коме припада спис *О узвишеноме*, заузимали многе угледне положаје у читавом римском царству и њихова књижевност је била и распрострањена и позната. Већ Страбон (*Geogr.* XVI, 36), који је умро 24. г. н. е., говори с поштовањем о Мојсијевим списима, па чак употребљава, говорећи о теократији какву је увео Мојсије, исти израз што га затим Аноним (IX, 9) употребљава о самоме Мојсију (*Strab.*: συνεισθήσαστο ἀρχὴν οὐ τὴν τυχοῦσαν – *Anon. De subl.*: οὐχ ὁ τυχὼν ἀνήρ). Додирних тачака има и између Анонима и вероватно нешто млађег јеврејског писца Јосифа Флавија (*Archaeol.* I, 3, 15, *Anon. De subl.* IX, 9). Обојица веома блиским изразима казују да је јеврејски законодавац, тј. Мојсије, како ваља, како приличи, схватио и приказао божанску силу, па се може са сигурношћу закључити, како предлаже Ростањи, да су обоји-

ца имали заједнички извор. Аноним на реченоме месту (IX, 5–9) говори о претеривањима у пелсничким приказима божанске природе и налази да су места где је божанска сила чисто (IX, 8, иста реч и у Ј. Флавија) приказана 13-то певање *Илијаге* с описом Посејдона и опис „јеврејског законодавца“ како бог гради козмос, односно ствара светло. Мислим да је извор обају писаца по свој прилици Филон, који нешто опширније (*De opif. m.* 1, М. I, 1), али потпуно у истоме смислу, на самоме почетку свога списка истиче вредност Мојсијева поступака при описивању стварања света (*Gen.* I, 1), те га хвали да је избегао и недотераност, празнину, као и надувеност (ὄυκος). Сув, хладан и насупрот њему надувен помпезан израз и приказ су предмет критике у првим главама списка *О узвишеноме*, где се непрестано јавља и термин надувености, а претераности у приказу божанства у хомерској теомахији супротставља Аноним „јеврејског законодавца“ који је приказао божанство *како је оно уистину* (ὡς ἀληθῶς, IX, 8, односи се јасно и на цитат из *Генесе*). Док се у Анонима истиче истинитост и прикладност тог описа у *Генеси*, као и у Филона и Јосифа Флавија, код овог се последњег још изричито хвали Мојсије што је сачувао свој приказ од неприличних измишљотина, бајки (ἀσχημονος μυθολογίας), а готово истим речима и Филон куди писце који говорећи о стварању света прекривају истину бајовитим измишљотинама (μυθικοῦς πλάσματος), док Аноним, коме је страно алегоричко тумачење Филоново, само ту у своме спису потеже алегоричко тумачење као једини начин да се оправдају претерани прикази (ὕπερφῶς φαντάσματα) што их о крвавим бојевима божанства даје Хомер (IX, 6–7, исп. и XV, 8, где куди неумерну фантастичност).

34. Друго једно место на коме Филон иступа оштро противу „митографа“ (μυθογράφοι), који су као Јевреји лажна божанства од злата и сребра, обликовали лажне представе о божанствима (*De monarchia* I, 3, М. II, 216), је нарочитао значајно. Он казује да је ритмизирани говор послужио творцима митова како би могли лакше зачарати (καταγοητεύσειν) читаоце, а да су у помоћ узели својој обмани (ἀπάτη) скулптуру и сликарство, па тако бацивши мамац, омамивши (δέλεῶσαντες) лепим облицима без душе и милозвучком песништва вид и слух, чине душу непостојаном и несталном. Све те мајсторије одвлаче као бујица (ὕπὸ χειμάρρου περισυρῶσι) чак и истински побожне људе. Све на овоме месту, где чаролија (γοητεία) и обмана (ἀπάτη) најзначајнији термини Горгијине поетике, одређују карактер делавања састављача митова и легенди, указује јасно на то да Филон обарајући се на „митографе“ мисли на свуголику хеленску поезију у којој су богови приказани на начин који се противи његову схватању божанства, схватању које је производ хеленске стоичке мисли примењене на јеврејску религију и *Стиари завети*, и да у тој поезији види оно што су у њој видели, али и прихватили софисти. Стога он, слично Платону, и осуђује такво песништво. Разуме се да Филон вероватно то схватање не узима из списка старих софиста непосредно, већ изгледа да полемише против сличних струјања у

реторици свога сопствена времена. У тој је реторци и спис *О узвишеноме* несумњиво сведочанство о постојању правца чији је карактер битно одређен учењем о надахнућу и чаробном дејству поезије и беседништва у коме узвишено и *pathos* и вештина говорника поробљују, вуку слушаоца за собом, зачаравају га, заносе, потресају, омамљују и варају, тако да се он не може одупрети (Анон. *De subl.* II, 4, VII, 3, XV, 9, XVI, 2, XVII, 1, 2, XVIII, 2, XX, 1, XXII, 1, 3, XXVI, 1, XXX, 1, XXXII, 4, XXXIX, 2, 3). Филон, додуше, куди и софисте и њихову вештину да о свему говоре на два супротна начина (*Quod deterius potiori insidari soleat* 21, М. I, 205; *De poster. Caini* 24, М. I, 241; *De agric.* 32, М. I, 322) и свакако је знао за везу између горњег учења и софиста, али то он не казује изрично. Заправо се он првобитно окомио на творце митова и за њега неприхватљивих представа о божанствима. С друге стране он у песницима види васпитаче и учитеље (*Quod omn. prob. lib.* 20, М. II, 467). Али када реторици као једној од *artes liberales* даје место и улогу слушкиње и увода у мудрост (*De congressu quaer. erud. grat.* 3, М. I, 521) у њој види, као стоичари и платоничари, једну дисциплину засновану на логици и сродну дијалектици чији је циљ разликовање лажи од истине и лечење великог обољења душе, обмана (ἀπάτη). Тако је та реторика која и према његову мишљењу учи прикладном говору, интензитету израза (τόνωσις), живости и афекту (περίπαθησις), ипак скроз рационална. Стога, ако налазимо и на пољу реторике низ термина блиских код Анонима и Филона, разлика је изразита у њиховој основној оријентацији.

35. Сада је могуће и нешто ближе одредити оно што је речено о Анонимовој релативној индиферентности према етичким питањима и проблему односа уметности и истине. Тачно је да је у томе Аноним у области реторике много ближи софистичким погледима но стоичарима или академичарима. Али и поред тога што се у њега стално истиче зачаравање, заносење и обмањивање слушалаца, Аноним је уносећи у реторско схватање ентузијазма представе хеленистичке стоички обојене мистике, као и друге неке стоичке ставове више или мање везане за мистику (дивљење за величанствену природу које се објашњава тежњом ка узвишеноме), довео у додир с реторским учењима о *pathos*-у и преношењу афеката на слушаоце и неке, њима стране представе. Пошто су се у позадини његова реторског учења о узвишеноме и патетичноме стилу наша мистичко-философска схватања хеленизма, у његову су спису нарочито изразито прожета представом уметничке обмане дуго развијене у реторици, она места где се расправља о појединим беседничким и песничким средствима (XV, 9, XVI, 2, XVII, 1 итд.). Нешто је другачије у општим извођењима о узвишеноме, *pathos*-у и природи уметности. Ту се нов моменат појавио не толико тиме што Аноним читаоца у првоме своме поглављу подсећа да је оно чиме смо слични бојовима чинији добро и јоворији истину, јер је ова примедба више у вези с критичким просуђивањем на које позива Terentiana но с уметношћу, колико тиме што је узвишеност духа без које нема изванредних за-

мисли и великих остварења (IX, 3–4) за Анонима узвишеност која човека *йодидже у близину узвишености божанске* (XXXVI, 1). То подизање је очигледно философско-мистичка екстаза и из тог приближавања божанству настаје и оно изванпредно, чудесно у изразу што заноси, плени и потреса слушаоце (I, 4 и др.). Стога је и *pathos*, како смо видели, морао у Анонима постати „племенит *pathos*“. Али како се неупадљиво помера тежиште са мистичких представа на практичарска разматрања о *pathos*-у где је реч о стилским средствима! Прво се каже да *фијуре некако йо йприроди својој йоиййомажу узвишено, а с друје сйране ово ойетй њих чудесно йоиййомаже* и то стога што је у *беседама йаийейично и узвишено ближе нашим душама збой йприродној некој сјаја* па скрива занатске доскочице ретора (XVII, 1, 3). Али ускоро затим читамо да *йаийейична месйа јаче уйичу кад не изйлега да их йоворник найорно смишља нею да их йрилика рађа* и откривамо да је сада реч о реторском питању које *йодражава сйонйаносй афекйа и изазива код слушалаца уйисак да је сваки од ових добро смишљених обрйа изненада нечим изазван и изречен, йе йа заварава* (XVIII, 1–2). Тако читалац и не осети како је писац скренуо, склизнуо у област праксе и технике у коме и *pathos* и узвишено имају врло прозаичан карактер реторских средстава, и то нарочито стога не осети што ће Аноним опет променити тон, било у слици Пителије, било у излагањима о генијалности, било у другом коме одсеку, да би узгред показао како је на пример откуп и свеопшти лек за сваку смелост израза у *делима и афекйима који се йраниче с ексийасом* (XXXIX, 5, исп. XXXII, 4). И будући да код таквих Анонимових „застрањивања“ у област практичне реторике и *pathos* и узвишено готово губе своје крупно философско-мистичко значење, они се у тим одсецима потпуно удаљују и од оних етичких поставки које су садржане у философској концепцији уздизања и мистичком приближавању божанству.

Претпоставимо ли да је већ код Анонимова учитеља Теодора из Гадаре дошло до оваквог непотпуног прожимања реторике и хеленистичке мистике, могло би се претпоставити и то да је Филон подстакнут учењима овог последњег кудио зачаравање говором. Јер и у Филона се јавља „узвишено“ као највиша тежња човекова, па га Филон помиње и као својство израза богом надахнутога пророка Мојсија и то у вези с представом трезнога пијанства (*Leg. allegor.* III, 82, M. I, 103), али Филон зна и за лажну узвишеност и узвишено, и то му је, како се чини, управо онај хеленски став научног истраживања и сазнавања, какво је изгледа ипак ближе Анониму, него само пасивно примање сазнања као дара божјега коме Филон више нагиње. Међутим, ове претпоставке није могуће доказати. Довољно је утврдити да се Аноним и Филон разилазе у основној оријентацији у том смислу што су код Анонима погледи на песништво и беседништво изграђени на основу реторске теорије и традиције зачаравања и заносења слушалаца помоћу *pathos*-а, у коју су унети преко старе представе о ентузијазму мистички елементи и с овима и њихова етичка страна која међутим остаје готово

потпуно неактивна у спису, док је код стоички оријентисаног „јеврејског Платона“ етика, истинитост у првој плану, па се он против зачаравања и заваривања речима са тога становишта и бори.

36. Вратимо се сада везама између Филона и Анонима. Поред раније поменутих подударности налазимо још неке. Тако је већ одавна примећено да се Аноним у за нас завршној глави списка (XLIV), када износи не побијајући их стварно мисли „некаква философа“, (с којим каже да се ту скоро сусрео), о вези између пропасти демократије и слободе и декаденције беседништва, подудара не само у мислима већ и дословно с Филоном (*De ebr.* 48, М. I, 387). Код Филона чешће налазимо сличне мисли (исп. *Legat. ad Gaium* 16, М. II, 562). Дакако сличне се мисли јављају и у Тацита и Квинтилијана, па и код апостола Павла, где се, као у Анонима и Филона, јавља и стоичарима омиљена слика кавеза душе (исп. и Epictet. IV, 1, 26) којом се приказује мир што га је донело римско царство. Али како су у питању текстуална поклапања између Филона и Анонима, Кајбел је помишљао на заједнички извор, док Ростањи, који за писца списка *О узвишеном* сматра Теодорова ученика Хермагору, ретора у Риму, претпоставља да се Аноним сусрео с Филоном год. 40. н. е. када је овај боравио као изасланик александријских Јевреја у Риму. Поред поменутих подударања он се ослања и на мишљења о јеврејском пореклу било Теодора из Гадаре, било самога Анонима.

Међутим, неоправдано је зауставити се само на везама између Филонових списка и првог политичког тумачења декаденције беседништва, а не уочити везе између Филона и другог моралистичког тумачења које доноси Аноним у своје име на истоме месту. Видели смо управо да Анониму углавном нису блиска питања етике и истинитости и да се она у спису јављају тек као пратиоци неких стоичких односно мистичких концепција, али немају правога утицаја на реторска разматрања. Ипак, када у своје име проговара о декаденцији беседништва Аноним (XLIV, 6), он говори као стоички моралиста и налази узрок пропадања беседништва у *безграничном рајуу који влада нашим њрохџевима и афектима који држе у својој власћи данашњи животи и њустоше ја из основе*, у среброљубљу, трци за уживањима, подмитљивости, које поробљују душе, а ропске душе (XLIV, 5) не могу изнедрити узвишене мисли. Каже да више нема поштена и неподмитљива судије, нико не подиже поглед навише па је стога и боље да неко људима влада, јер шта би тек било да наши прохтеви, као из затвора пуштени, навале на наше ближње. Овде се јасно ради о стоичкој борби против афеката (pathos) у име логоса, и то нам наново показује колико је нестоички и нефилософски pathos у осталим деловима списка. Читав овај говор са оба мишљења о разлозима декаденције беседништва је заиста у духу стое I века н. е., јер је и приговор царској власти карактеристична црта стоичке опозиције царству, као што је и истребљивање афеката основа стоичке етике и психологије. И опет у Филона налазимо истоветне ставове и истицање двоструке, физичке и психичке слободе (*Quod omn. prob. lib.* 3–4, М. II, 448–449) и то у

истоме спису у коме се и хеленска слобода и слобода говора хвале највећим похвалама (*ibid.* нпр. 20, М. II, 467 и д.). Ту не само да налазимо исте мисли о робовању афектима, среброљубљу и трци за ужицима, него су и ту знатна термилошка подударана с Анонимом (говори се такође о провали прохтева као из зазора пуштених). Штавише, управо на томе се месту у Филона јавља и примедба која по смислу и изразима одговара Анонимову *јрави јоворник не сме имајџи сиромашан и јријросџи дух; јер људи који се носе целој живојџи мислима ниским и јриличним робу, и џако јосџујџу, не моју изнејџи нешијџо досџојно дивљџња и јџрајања кроз векове* (IX, 3), мисли која одговара оној у говору „неког филозофа“ у коме налазимо текстуална поклапања с Филоном (Anon. *De subl.* XLIV, 4). Та се мисао као стоички став да је само мудрац слободан распреда и у Филона.

37. Сва ова подударана и везе с списима Филоновим изнета су овде стога да се покаже из кога круга продиру филозофске и мистичке мисли у реторска учења Анонимова о ентузијазму. Та подударана показују да је потребно заиста повезати мистичко „трезно пијанство“ и Анонимов захтев *јџрезан и у бакхичком заносу*, јер се у оба случаја ради о екстаси и јер за то говоре бројни разлози. У Филона наведени приказ трезног пијанства завршава утапањем душе у светлости. Стога треба имати на уму да се у Анонима јављају многобројни изрази и обрти, које налазимо и у Филона, а у вези су са стоички обојеном хеленистичком светлосном мистиком. Када се у Анонима непрестано као ознака ентузијастичког *pathos*-а јавља слика грома, муње, сјаја и светлости (исп. нпр. I, 4, XIII, 4, XVII, 3, XXXV, 4), када су лепе речи *свејџлосџи својсџивена мисли, разуму, уму* (φῶς ἴδιον τοῦ νοῦ, XXX, 2) и када казује да је најбољи начин да се фигуре и друга реторска средства сакрију блесак, сјај величине (XVII, 2–3), јер *као шџџо се слабо свејџло јуби обасјано сунцем, џако и мајсџџорије рејџџорике џамне јреливене са свију сџџана величином* па бивају скривене, и јер су у беседама *јџајџџично и узвишено ближи нашим душама збој јџриродној сродсџџива и сјаја*, онда, обзиром на мистичке црте његова ентузијазма, не може и не сме да се превиди веза оваквих термина и представа са светлосном мистиком. Мистичко значење светлости је разум, осећање, божански логос и бог, а божји логос као светлост силази у људски разум с којим је сродан, како нам на многим местима истом терминологијом коју налазимо примењену на реторику у Анонима казује и Јеврејин Филон (в. нпр. *De somn.* 13, 14, 18, 19, М. 632, 633, 638; *Lib. de prof.* 24, 25, М. I, 566). Нарочито је блиско горње Анонимово место месту где се у Филонову спису *О јџијансџџиву* (*De ebr.* 11, М. I, 364) с готово истим поређењем приказује дејство божанског логоса на душу, а почиње поређењем са сунцем које излазећи скрива звезде сливајући у људске душе свој сјај. Као обично Аноним преноси ове представе у област реторике и примењује их чак доста механички, не само у својим општим излагањима о ентузијазму, већ и у чисто| техничким и стилским расправљањима, свакако у тежњи да читаво излагање подреди учењу и надахнућу као извору

уметничког стварања. Разуме се да се добар део ових подударана између Филона и Анонима могу тумачити и као распрострањени утицај стоичких погледа и хеленистичке мистике који се формирају у том смислу већ од времена Посејдонија, али цитат из *Генесе*, могућност јеврејског порекла Теодора и Анонима, бројна подударана и у изразу и току мисли, у најмању руку указују на заједнички извор, који због губитака разгранате хеленистичке литературе није могуће поуздано утврдити.

38. Несумњиво да подударностима између Филона и Анонима треба придружити и *йрезно йијансйво*. Овај је разлог нарочито значајан стога што је, колико је нама познато управо Филон Александринац први писац у кога се трезно пијанство јавља и то у наведеном значењу. Тај појам ране грчко-оријенталне гносе, доцније налазимо код Оригена, Еусебија, Грегорија из Нисе, Кипријана, Амбросија и Аугустина, па је свакако могао имати своје претходнике и далеког корена, али ова његова формулација и одређено значење налази се тек код Филона, чије су везе са Анонимовим списом толико очигледне. Управо у спису *О йијансйву* налазимо не само представу о екстаси трезног пијанства и опис тога стања у којем се изричито казује да душа притом пада у бакхички занос (*De ebr.* 36, М. I, 380, исп. Anon. *De subl.* VII, 2), што такође показује да ништа не стоји на путу везивању Анонимова *йрезан* и у *бакхичком заносу* за ту представу, него налазимо и за ту екстасу везану слику заслепљивања светлошћу и поређење које Аноним преноси на поље реторике (*De ebr.* 11, М. I, 364, Anon. *De subl.* XVII, 2–3 и др.) као и текстуална подударана при изношењу истоветних мисли о разлозима декаденције беседништва (*De ebr.* 48, М. I, 387, Anon. *De subl.* XLIV, 1–5). Уосталом, Филоново дело *О йијансйву* је само упола сачувано и баш у изгубљеној је књизи било вероватно више речи о трезноме пијанству.

III Осврт

Захваљујући студији Швајцарца Х. Колера *Die Mimesis in der Antike* (Берн, 1954) сада поуздано знамо да термини $\mu\mu\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota$, $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ првобитно припадају култској сфери оргијастичке игре. Ако и немамо етимологије јасно је да глагол $\mu\mu\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota$ како то анализа текстова поуздано показује, означава представљање, приказивање, извођење култске игре и да је значење „подражавање“ тек много доцније (од Платона; али не увек код Аристотела). Колер је показао да је и као *terminus technicus*, толико значајан за доцнију теорију, мимеса настала у вези са култском катартичком игром. Ова игра је, обзиром на спој речи, мелодије и ритма, пружила нарочито погодну основу за стварање једне теорије израза у којој је средишње место заузео ентусијазам. Развојна линија води, како је разумљиво због појаве аулоса| и солистике, од првобитне широке теорије израза, која је обухватала реч, мелодију, покрет и у којој се граматика нпр. није одвајала од музике, ка појединим гранама израза: музици, реторици и стилистици. А у основи

теорије је учење о мимеси као изразу, приказу, настало под утицајем искустава у вези с оргијастичко-катартичком игром. У таквој игри учесници се налазе у заносу (ентусијазам), под утицајем оргијастичке музике ослобађају се (катарса) афеката (нпр. страха) и потом осећају олакшање и задовољство (ἡδονή). Према тој теорији оно што примитивни човек постиже магичном игром, човек на вишем културном ступњу постиже слушајући и гледајући ту игру, и то путем саосећања и уосећавања (симпатија). Најзад овоме комплексу представа припада и психагогија поред осталих термина и представа (зачаравање) који ће ући и пресудно утицати на образовање Горгијине реторско-поетске теорије. Тако је дакле и тада дошло до реторизације учења о мимеси и ентусијазму, до његова сужавања на област стилистике и говорног израза.

У основи је, како смо видели, Анонимова поетика и реторика веома блиска ономе што нам је познато о предплатонској поетици Демокрита, који је у песништву истицао моменат надахнућа и природног дара, и софиста, који између песништва и беседништва не чине разлике, нарочито учењу Горгије који, надовезујући на учење о надахнућу, говори о уметности речи као о психагогији и зачаравању помоћу преношења заноса, афеката на слушаоца. Разуме се да Аноним није оваква учења морао узимати непосредно од старих софиста, јер су она била жива и имала дуг развој у реторској теорији. Аноним је оваквим ставовима на реторском пољу ипак најближи у своје време, мада је и у његову делу очигледан траг неизбежног хеленистичког еклектицизма, као и уношење нових мистичко-философских елемената.

Писац списка *О узвишеноме* је тако начитан хеленистички ретор да се различни утицаји у његову делу преплићу. Мора се рачунати и с Платоновим и Посејдонијевим утицајем, али не у смислу позне реторизације мистичко-философских учења, већ у смислу прожимања реторских теорија блиских софистичким (које се у Платона јављају већ у споју с учењем о уздизању и идејама) с доцнијим изданцима таква учења, с мистичко-философским концепцијама екстасе које у првим вековима наше ере у додиру с оријенталним религијама достижу свој највећи развој. Анонимов спис у коме налазимо цитат из *Генесе* и бројне везе с терминологијом и мислима „јеврејског Платона“, Филона из Александрије, па школовање Анонима код Теодора из Гадаре, откривају његово познавање хеленистичко-јеврејске стоичким погледима прожете књижевности у којој су такве представе владале. Код Филона се по први пут, колико нам је познато, јавља представа грчко-оријенталне гносе о ентусијазму, односно екстази и приближавању божанству као „трезном пијанству“. Све говори за то да и Анонимов захтев „трезан и у бакхичком заносу“ надовезује на ову мистичку представу с једне стране, док с друге, како је то карактеристично за спис *О узвишеноме*, има у виду и слику пијана| песника везану за ентусијазам и генијалност давном улогом вина у оргијастичким култовима, посматрањем његова

дејства на човека и хуморалном теоријом. И кроз тај захтев Аноним је образложио свој помирљив став према „техничкој“ поетици, своје прихватање учења, потребе познавања стилске технике поред истицања природног дара као првог и јединог правог извора песништва и беседништва, прихватање и мирење које је својствено већ и раним представницима „ентусијастичке“ поетике. То је исти поступак (карактеристичан за Анонима) као кад мистичком представом надахнућа прожима старо реторско учење о надахнућу песника, па затим то надахнуће спаја и изједначује с њиме реторску, класицистичку мимесу, па тако ова за час представља инспирацију духом великих писаца.

Тај поступак дозволио је писцу да у спис *О узвишеноме* унесе и такве елементе „техничке“ реторике који нису у пуноме складу с основним поставкама учења о ентусијазму, па да их ипак подреди том ентусијазму, јер он је за њега *трезно пијанство*. Ако притом оде и нешто одвише далеко то не изненађује код овог ретора пуног смисла за књижевну критику и осећања за уметност, који није никакав доследни систематичар или творац неког строгог учења. Стога и јесте оправдано питање није ли и пре Анонима већ неко дао не само основне црте његова учења, него и спровео ово толико карактеристично преплитање и прожимање реторских и мистичких концепција, при чем ни код Анонима не видимо још потпуне синтезе. За овога су још увек одсудне реторске традиције, док мистика Анонимова времена у његов спис улази онде где за то налази погодну подлогу у старим и још живим реторским теоријама, па овима даје нове боје. Мистичка представа „трезног пијанства“ као екстатично приближавање божанству испуњава новим садржајем учење о надахнућу као извору уметности и већ овештали симбол песничкога надахнућа, слику Питије. Истом том мистичком „тежњом човека навише“, божанству, нов садржај и живот добива и теорија узвишенога стила, која је већ у V в. ст. е. постојала као стилска теорија, а не као мистичко религиозна концепција.

Како су на Анонима очигледно утицале мисли о ентусијазму и екстаси што их налазимо у Филона Александринца, тако је, обзиром на стоичка учења о божанству и нарочито на старозаветну представу о инспирацији, која се суштински разликује од оне у Платона, разумљиво и оно одсуство испитивања истинитости и епистемолошких сумњи толико карактеристичних за Платонова размишљања о истом предмету, о вредности твораштва инспирисаног Музама. То је у Анонима позадина и ослонац за истицање апсолутне вредности инспирације у коју нарочито није сумњао Филон полазећи од старозаветних представа. Тако представа о божанском лудилу, заносу, надахнућу песника, чији су далеки корени несумњиво у мађијским и оргијастичким култовима и веровањима, после дугих векова далекосежне рационализације за време којих је у поетици и реторици била готово само сликовит израз за означавање даровитости, наново стиче у Анонима и у тој области мистичко-религиозне садржаје. Овај процес условљен

опадањем хеленског рационализма и продирањем оријенталне мистике и религиозности, (која је и у Хелена налазила погодно тло за развитак и удружила се са философским учењима стоичара и неоплатоничара), дао је особен карактер спису *О узвишеноме*, али тај је спис, и то треба имати на уму, првенствено реторски састав коме су мистичко-философски елементи тек позадина, мада, у овоме случају, веома значајна позадина.

Белешке

(бројеви означавају параграфе)

1. A. Rostagni, *Anonimo, Del sublime*, Милано, 1947, XVII (предговор издању). Анонима за Аристотела и Дионисија везује К. Свобода, *A propos du П. ѱ.*, *Listy filologicke* 52, 1925, 85. – Слично и W. Kroll, *Studien z. Verständnis d. römischen Literatur*, Штутгарт, 1924, 32. – A. Rostagni, *Il Sublime nella storia dell'estetica antica*, *Ann. d. Scuol. Norm. Sup. di Pisa* II, 1933, 197, каже за Анонимову имитацију да је *un'energia vivificatrice*, док G. Munno у њој види само класицистичко подражавање у најформалнијем смислу, *Un libro di critica letteraria nell'antica Grecia*, Рим, 1935, 43. – Однос азијанизам – атицизам у поглављу с тим насловом одређује В. Riposati, *Problemi di retorica antica (y Introduzione alla filologia classica)*, Милано, 1951), 769, овако: „A dire il vero, i Greci non si preoccuparono mai soverchiamente di dare al problema un carattere di tensione polemica e di farne un vessillo di antagonismo fra due opposte scuole, che non sono mai programmaticamente esistite“. – R. Marache, *A propos de l'analogie et de l'anomalie*, *Annal. publ. par l. Fac. d. Lettr. de Toulouse* II, 1954, 31 (в. *L'Année philol.* XXV, 238).
2. Исп. и М. Н. Бурић, предговор преводима *Плајџон, Ијон – Гозба – Фегар*, XXX. – Ис-ократ, L. Radermacher, *Artium scriptores* В XXIV 41/4, 8; исп. и 10, 8–13.
3. О подражавању и духу хеленистичке теорије чујемо и у Хораџијевој *Ars* 128, свакако под утицајем Филодема (в. С. Jensen, *Philodemos*, Берлин, 1923, V, 2), јер ту нам један представник хеленистичке књижевности на латинском језику казује да је боље обрађивати стару тему о Тројанском рату него први изнети нове и још неизречене ствари (исп. и W. Kroll, *Studien*, 143). Да је римска књижевност ретко када нешто друго до хеленистичка књижевност на лат. јез. може се рећи и таког се тумачења односа хеленске и римске књижевности данас већина стручњака и држи. Стога је занимљиво како Е. Bignone, *Storia della lett. latina* I, Фиренца, 1942, 29–47 et pass., истиче римску оригиналност настојећи да поред „хеленског чуда“ докаже постојање једног ништа мањег римског (*il miracolo romano*). Он је првome тому своје *Исџорије рим. књ.* објављене године 1942. и ставио доказујући постојање „римског чуда“ поднаслов *Originalità e formazione dello spirito romano*.
4. Исп. нпр. Квинтилијана, *Inst. or.* X, 1, 108: *nam mihi videtur M. Tullius, cum se totum ad imitationem Graecorum contulisset, effinxisse vim Demosthenis, copiam Platonis, iucunditatem Isocratis*. – Анон. *De subl.* XLIII, 5 – одвише је општа примедба да би се могла користити у смислу подражавања природи као основи уметности. – Исп. Дион. Хал., *О њодражавању* 31, али и *Ретјорику* X, 19–393. – Хераклејт, frg. 92, исп. А. Савић Ребац, *Античка естетика и наука о књижевности*, Београд, 1955, 104. – За *vates* и *Wut* види Fr. Kluge – A. Götze, *Etym. Wörterb. d. deutsch. Spr.*, 700. – Види анализу књиге P. Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes*, Париз, 1950, коју даје Ch. Picard (*Rev. hist. rel.* 140, 1951, 238) и Ch. Picard, *Les religions préhelleniques*, Париз, 1948, 52 и д.; исп. и P. Boyancé у приказу књиге E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, *Revue de l'histoire des religions* 144, 1953, 101; затим M. P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.* I, 1955, 170 и 577. – Инспирација као душевна болест и делфијска пећина – исп. Нор. *Ars* 455 и д. и в. К. Борински, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Лајпциг, 1914, 18.

6. A. Momigliano, *Dubbi intorno alle teorie lett. del De Pyth. or. di Plutarco*, Athenaeum, 1938, 158–163; K. Svoboda, *Les idées esthétiques de Plutarque*, Mém. Bidez II, Брисел, 1934, 937; Hirzel, *Der Dialog II*, Лајпциг, 1895, 208, 4, исп. J. W. H. Atkins, *Liter. Criticism in Antiquity*, Кембриџ, 1934, II, 323. – О термину *phantasia* и његову тумачењу исп. G. Saintsbury, *A Hist. of Criticism and Lit. Taste*, Њујорк, 1902–1906², I, 165, A. Rostagni, *Anonimo, Del Subl.*, XVI (*fantasia creatrice*), XXXIII, и G. Munno, *Un libro di crit. lett.*, 26.
8. Посејдоније у Цицерона, *De nat. deor.* II 167; *nemo igitur vir magnus sine aliquo adflatu divino utquam fuit*. – О ублажавању Платонове осуде миметичке природе уметности в. А. С. Ребац, *Антик. естет.* 139, 131. – Везе између Плутарха и Платона: *Qu. plat.* 3, 1002e – *Phaedr.* 248b; *Qu. conv.* VIII 2,720 a – *Timaeus* 48e и др. – Исп. и *De aud. poet.* 2, 16a, 17b; 7, 25b, и *De gloria Athen.* 4, 347e, па *Non posse suaviter* 9, 1092e. – О мимеси како ју је схватао Платон није на овоме месту потребно посебно говорити. Улози мимесе у античкој естетици и књижевној теорији посвећује многе делове свога последњег рада А. С. Ребац, *Античка естетика*, 162 нпр., а новије време обилује монографијама и чланцима о томе предмету. Најзначајније су свакако W. J. Verdenius, *Mimesis – Platos Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Лајден, 1949 и, нарочито Н. Koller, *Mimesis in der Antike*, Берн, 1954. (Исп. и Финслер, *Platon u. d. aristotelische Poetik*, Лајпциг, 1900; V. Schweitzer, *Der Bildende Künstler u. d. Begr. d. Künstlerischen in der Antike – Mimesis u. Phantasia*, Neue Heidelberg. Jahrb. NF 1925, 28; E. Panofsky, *Idea*, Лајпциг, 1924.)
9. Како Плутарх није оригиналан мислилац већ еkleктичар, оправдано је питање одакле Плутарху мисао о двоструком кретању душе, блиска онима што их налазимо код великог римског еkleктичара Цицерона, *De div.* I, 110; в. К. Reinhardt, *Poseidonios*, Минхен, 1921, 438, где се рачуна са Посејдонијем.
10. Мисао о идентичности песничког и пророчног надахнућа: исп. ниже поглавље о вину, меланхолији и ентузијазму 25–3, као и Cic. *De div.* I, 37, 80 и Quint. X, 1, 81. – Плутарх, *Amat.* 244a, исп. и *De virtute morali* 452b, где се позива на *Фајџра* (245 a) и *Ијона* (533d) за тврђење да надахнут песник надмаша разумног техничара; *De def. orac.* 436f. – K. Ziegler, *PWRE XXI*, 1951, 837.
11. А. М. Ростањи, *Anonimo, Del subl.*, XVII (предговор): „della Poesia dell'Arte in genere, Platone aveva avuto un senso vivissimo ad immediato: in essa aveva visto la passione, l'entusiasmo, l'estasi; l'aveva descritta come una facoltà irrationale...“ итд. Последње место из *Фајџра* (270a) разумео је, очигледно, и Аноним поред неких другачијих схватања појединих интерпретатора и преводилаца (Schleiermacher, Hier. Müller, в. С. Schmelzer, *Platos Ausgew. Dialoge, Phädrus*, 81) који речима ἀδολεσχία и μετεωρολογία у том тексту приписују њихово пејоративно значење и преводе их као „брбљање, високопарно наклапање“ или „мозгање“ (*spitzfindiges u. hochfligendes Geschwätz; Gerede, Grübelelei*), мада то није у пуноме складу с претходним мислима Сократа-Платона о томе како ваља тражити и одредити суштину беседничког умећа. – Цитирам из *Фајџра* и *Ијона* по преводу М. Н. Ђурића.
12. Th. Gomperz, *Griech. Denker II*, 324. – Занос и „химнички стил“ Сократове беседе о Ероту и *Фајџру*: Leisegang, *PWRE XX*, 1950, 2477. – А. Савић Ребац, *Антик. естетика*, 157. Сви се наведени ставови Платонових слажу са оним што читамо код његова следбеника Плутарха о заносу у *De Pythiae oraculis* и другде, па ни примедба да сваки од песника може заиста лејо њевајии само оно на шииа іа је *Муза јодсїаакла* (*Ion* 534c) није у супротности с учењем да божанство може употребити човека само према његовим сопственим способностима.
13. *Ијону* и представницима главних тумачења овог дијалога в. Н. Diller, *Probleme des Platonischen Ion*, Hermes 83, 1955, 171 и д., и Leisegang, *PWRE XX*, 1950, 2376. – Демокритови фрагменти: Diels, *Die Fragm. der Vorsokratiker* 68 В 18, 21 и 20a. – О софистичким и др. старијим схватањима о дејству уметности и о значењу термина *phobos* и *eleos* в. G. Finsler, *Platon u. d. aristotelische Poetik*, Лајпциг, 1900; M. Pohlenz, *Die Anfänge*

- d. griech. Poetik, Nachr. d. Göttinger gelehrten Gesellschaft 1920; A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Париз, 1934; H. Koller, *Mimesis in der Antike*, Берн, 1954; Fr. Wehrli, *Der erhabene u. d. schlichte Stil in d. poetisch-rhet. Theorie d. Antike*, Philobolia für P. v. d. Mühlh, Базел, 1946, и *Die Antike Kunsttheorie u. d. Schöpferische*, Museum Helveticum 14, 1957, 39; H. Diller, *Probleme des platonischen Ion*, Hermes 83, 1955, 181 и д.; W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, Hermes 83, 1955, 143 и д.; H. Flashar, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, Hermes 84, 1956, 18, 19 и д.; M. Pohlenz, *Furcht und Mitleid? Ein Nachwort*, Hermes 84, 1956, 72. – L. Roussel, *Pan! sur l'Ion de Platon*, Монпеље, 1949.
14. О елементима сократског рационализма у Платона в. сем Лајзеганга у *PWRE* нпр. и *Исџор. филос.* у ред. Александрова I, Београд, 1948, 171 и д. – В. и Платонову *Apol.* 22b–c, *Men.* 99b, па E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951., кога познајем само по приказу P. Boyancé-a у *Rev. d. l'hist. d. Rel.* 144, 1953, 104, и А. Савић Ребац, *Анџ. есџеџика*, 123, 148, 155, 187. – Fr. Wehrli у поменутом чланку у *Philobolia für P. v. d. Mühlh*, стр. 13. – О практично-васпитном моменту в. W. J. Verdenius, *L'Ion de Platon*, *Mnemosyne* XI, 1943, 233. – О пореклу из народа софистичке доктрине о миметичкој природи уметности и W. Schadewaldt, *loc. cit.*, 143. – О позадини Платонове осуде уметности нпр. А. С. Ребац, *Анџ. есџеџика*, 112 и д. – Особени развитак Платонових учења о „Идејама“ у вези с природом уметничког стваралаштва приказује E. Panofsky, *Idea*, Лајпциг, 1924.
15. Ближи став Плутархов као надовезивање на позна дела Платонова: K. Ziegler, *loc. cit.* 945. – Да је већ са азијанизмом оживљавана свесно стара софистичка проза је показао E. Norden, *Die ant. Kunstprosa* I, 138, 147, 379. Код њега у закључним партијама читамо: „Diese Asianer, welche ihr Naturell zu leidenschaftlichem Pathos und einer gewissen grandiosen Phantastik hindrängte, haben die Waffe gebraucht, die ihnen ein Gorgias, Hippias, Alkidamas geschmiedet hatten: bacchantische dithyrambenähnliche Prosa mit der Parole, dass das höchste Gesetz in der Willkür liege“; не мање је значајно за одређивање струјања у стилистици у време пре и после Анонима у која се овај уклапа и оно што овај велики стручњак за ту област казује на основу анализе самих извора без којих Норден не чини ни корак: „Ich habe... bewiesen, dass der alte Asianismus eine konsequente Weiterentwicklung der alten sophistischen Kunstprosa war. Es lässt sich nun ferner auf Grund unwiederleglicher Zeugnisse der Nachweis führen, dass der Asianismus der zweiten Sophistik sich seiner Verwandtschaft mit der alten Sophistik| bewusst gewesen ist“. Знамо да Анонима није дозвољено просто назвати азијанцем, знамо и то како он куди (III, 2) неке Горгијине извештачене тропе. Али ипак је и поред уметности у понечему, о којој ће као о „трезвености“ још бити у раду говора, Аноним и по своје стилу много ближи азијанцима но атицистима, као што је и по основним поставкама својим ближи софистима но Платону и Аристотелу. О Ростањијеву гледишту по коме је Платонова осуда поезије мање значајна но његова излагања о њеној природи в. А. С. Ребац, *Анџ. есџеџика*, 162.
16. Одбрана Платона у Анонима: *Du Sublime*, H. Lebègue, Париз, 1939, XII, XX. – Ако је Аноним противник претераног атицизма, он опет није, како смо видели и како би се по Ростањијеву шематском приказу (*Anonimo, Del Sublime*, XVII) очекивало екстремни заступник азијанског стила (в. Anon. *De subl.* III, Хегесија, IV, 4, XV, 8, XLI, 1–2, против ритмизирања, исп. и E. Norden, *Die ant. Kunstprosa* I, 278, Christ-Schmidt-Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.*, II, 476), мада би свакако било претерано оспорити Анониму већу стилску и теоретску блискост азијанцима но атицистима. Овде ипак треба наново подсетити на особену слиженост припадности стилским школама, које у стварности разуме се да нису постојале као неке потпуно и увек строго одељене школе. В. и I. Lana *Quintiliano, il Sublime e gli Esercizi preparatori di Elio Stilone*, Торино, 1951, 86; разлика између аполодорејаца и теодорејаца најзад није дубље везана за различит однос према атицизму

- односно азијанизму, Schmidt–Stählin II, 460; у вези с перипатетичком и „пергаменском“ школом уопште в. В. Riposati, *Problemi di retorica antica, Introduzione alla filologia classica*, Милано, 1951, 769; исп. и Marache, *A propos de l'analogie et de l'anomalie*, Annal. publ. par. l. Fac. d. Lettres de Toulouse II, 1954, 31.
18. G. Munno, *Un libro di critica letteraria nell'antica Grecia*, Рим, 1935, 40.
 19. К. Svoboda, *A propos du П. ѱ.*, Listy filologicke 52, 1925, 85 и д.; о Посејдонију, *ibid.*, 89.
 20. Аристотел, *Поетика* 1455а. Kroll, *Studien*, 32. Превођење термина πάθος, ἥθος, ἔκπληξις, ἥδονή, ψυχαγωγία, ствара велике тешкоће будући да се иза њих крије читав скуп значења, па га је Крол избегао: „... Nur der gottbegnadete Dichter ist für das Pathos begabt, dass allein ἔκπληξις zu erzeugen imstande ist; die schwächere Anlage bringt es nur zum Ethos und zur Erzielung der ἥδονή“. – И Епикур, па према њему и Филодем, који је тек дао посебну епикурејску поетику, видео је у уметности ствар осећања и сматра да се она не може ухватити у мрежу правила – в. *PWRE* XIX, 2479.
 21. A. Rostagni, *Il Sublime nella stor. dell. est. ant.*, loc. cit., 191–197: „... l'imitazione dunque (se così conviene chiamarla, come per omaggio alla consuetudine la chiamava il nostro Autore) si rivolge non alla forma astrattamente considerata, bensì allo spirito: è una specie di „restauro ab imis“ dell'io interiore, una coltivazione di quei valori intellettuali, a non solo intellettuali ma anche morali, di sentimento, di forza, di carattere, che costituiscono l'integrità dell' essere uomo, da cui cresce il fiore sublime dell'arte... Dunque l'imitazione, come la vuole intendere l'Anonimo, anziché essere pedissequa ripetizione di parole e di frasi, di concetti o d'immagini, è un'energia vivificatrice; e s'identifica con l'ispirazione“.
 22. О формалистичком схватању мимесе и тенденцијама времена в. нпр. G. Munno, *Un libro di crit. lett.*, 20. – Природна обдареност, надахнуће, узвишеност: Diels, *Die Fragm. der Vorsokratiker*, Демокрит 17, 18, 21, и исп. Cic. *De div.* I 37, 80, *De orat.* II 46, 194; Horat. *Ars. poet.* 295; Платон. нпр. *Фајгар* 235, *Менон* 99с, | *Држава* III 396а, *Ијон* 533d. – О техничко-реторским елементима: Rostagni, *Anonimo, Del Sublime*, XXXII.
 23. О утицају Аристотелову сведочи нпр. и Анонимов став у погледу избора и груписања, компоновања речи. Anthos Ardizzoni, *ПОИИМА – Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Бари, 1953, 60, 5 и 79 и д., показао је да се код Аристотела по први пут јавља формула ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις (*Поетика* 1458а 27) па да се код овога у *Рейторици* налази и зачетак, односно да је на неки начин антиципирана читава доцнија теорија о σύνθεσις ὀνομάτων коју је нарочито Дионисије из Халикарнаса разрадио. Ова чињеница је стога нарочито занимљива што је управо то место из Аристотелове *Рейторике* и Анонимни писац списа *О узвишеноме* (XL, 2–3) несумњиво преузео и прихватио (исп. Ardizzoni, loc. cit.). Аутор списа *О узвишеноме* у погледу двају типова песничког језика које је Аристотел сматрао подједнако прихватљивим није заузимао онако екстреман став као Теофраст или Дионисије из Халикарнаса, али више нагиње схватању првога по коме прави језик песништва мора да се заснива на избирању необичајених и несвакидашњих речи и њихову коришћењу (в. о овоме сведочанства код Дион. из Хал., *De comp. verb.* 16, и Деметрија, *Περὶ ἐρμηνείας* 173, према A. Ardizzoni, op. cit., 71–72, па утицај Теофрастова учења у Тацитову *Dial.* 20, 67: *quod incitatus feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poeta putandum...*), Аноним не одбацује ипак као Теофраст могућност да εἰσθυῖα διάλεκτος (*che è quanto dire gli ὀνόματα δικαῖα, μικρὰ καὶ τολεῖνά*) просто путем саме σύνθεσις може довести до достојног песничког израза, може да произведе ποιῖντα χρηστὸν, напротив, он, како је Ardizzoni јасно показао (исп. и Rostagni, *Anonimo, Del Subl.*, бел. 200), управо преузима мисао о Еурипидову песничком изразу као резултату компоновања свакодневних, обичних израза од Аристотела (*Rhet.* 1404b), који на крају ипак заступа неку златну средину (исп. *Poet.* 1458а, *Rhet.* 1414а 26). Али је ипак и при том далеко од става Дионисија из Халикарнаса који сматра да управо употребом и композицијом свакодневних израза долази до песничког израза. И тај став има свој заматак у Аристотелову прихватању тога поступка код

- Еурипида, али он није могао никако да буде сасвим по вољи Анониму, заступнику ентусијастичке поетике у којој *pathos*, афекаг игра пресудну улогу са узвишеношћу. Како и у интерпретацији Сапфине *Оге Анактијорији* као да прелази на позиције Аристотелове, каже G. Saintsbury, op. cit., I, 164: *here, the „noble error“ of the Aristotelian conception of poetry distinguishes and acquits him* (Анонима). К. Свобода, loc. cit. 85. – О сакралном карактеру термина везаних за слику Питије Ј. Н. Кuhn, *ΥΨΟΣ*, 27, 29 и д.; овај стручњак у томе чак види и доказ својој тези да цео комплекс представа о узвишеном стилу и уздицању духа није уопште ни припадао реторици и да је тек секундарно „реторизиран“, о чему види у *Жива антика* VII, 17. – О Елију Теону в. I. Lana, op. cit., 161, који у учењима Теоновим види тако блиска схватања Анонимовима да и проглашава Теона аутором списка *О узвишеном*.
24. О афоризму *poeta nascitur non fit* в. W. Ringer, *Poeta nascitur, non fit: History of an Aphorism*, Journ. of the Hist. of Ideas 2, 1941, 497, исп. L'Année philol. XVIII, 69. – Fr. Wehrli, op. cit., 11, бел. 2. – Измиривање и удруживање дара и учења: Diels, *Die Fragm. der Vorsokratiker*, Протагора 80 b 3; Isocr. *Adv. sophist.* 14, 17, 21; Платон, *Phaedr.* 269d; Dionys., *De imit.* I, 2; Cic. *De orat.* I, 4, 14, II, 35, 147, 150, *Orat.* I, 4; Quintil. 3, 19; в. Fr. Wehrli, loc. cit.; G. Munno види у Анонимову мирењу природног дара и вештине утицај Аристотелов (*In margine all* П. ђψ., *Il mondo classico* 1937, 81). – *Della Poetica di Francesco Patrici*, Ferrara, 1586, в. Борински, op. cit., 241.
25. Где је реч о „паду у област реторике“ треба нарочито имати у виду тезу Ј. Н. Кuhn, *ΥΨΟΣ*, Штутгарт, 1941. Овај је читаву естетску теорију засновану на узвишеном и *pathos*-у протумачио као позну реторизацију философско-мистичког учења о уздицању (*Aufschwungsgedanke*) и о *unio mystica*, па је и *pathos* сместио међу изразито стичке елементе у спису. Разлоге који најодсудније говоре против таквог схватања изнео сам у раду ПΑΘΟΣ у *сΐνισυ* „*О узвишеном*“, *Жива антика* VII, 1957, 17–39. Учење о психагогији и *pathos*-у заступао је у области реторике већ Горгија а пар *λῆθος* – *ῥῆθος* развио се од Аристотела у сталну основу реторских теорија.
26. Изазивање песничке инспирације вином ће бити смисао Архилохова фрагмента у коме се песник спрема да започне дитирамб οἶνῳ συυκεραυνῶθεις φρένας, а није (како изгледа мисли F. Lassere, *Les épodes d'Archiloque*, Париз, 1950, 216 и 218) само реч о заборау који доноси вино и музика (Хорације, *Carm.* I, 7, 31.). – О вину и води у овој вези O. Weinreich, *Aristophanes*, Цирих, 1953, II, 381 и д., на кога се позива Н. Flashar, loc. cit., 45, 2. – М. P. Nilsson, *Gesch. d. Griech. Rel.* I, 1955, 167, 570, 585. – Разлози за Платонову осуду поезије, в. нпр. А. С. Ребац, *Ант. естетика*, 12 и д. – О значењу термина *phobos* и *eleos* у Аристотеловој дефиницији трагедије и у ранијим учењима в. W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, *Hermes* 83, 155, 129. – Недавно је материјал о утицају медицинских учења на доктрине о природи песништва изнео у опширној расправи Н. Flashar, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, *Hermes* 84, 1956, 12–48; овде користим тај последњи преглед питања.
27. G. Finsler, *Platon u. d. aristotelische Poetik*, Лајпциг, 1900, 80 и M. Pohlenz, *Die Anfänge d. griech. Poetik*, 1920, 167, 170, 177 на које се позива W. Schadewaldt, *Hermes* 83, 1955, 143; исп. и допуне Schadewaldt-ову извођењу о значењу термина *eleos* и *phobos*, *Hermes* 84, 1956, 51–59. – Н. Flashar, loc. cit., 19, 25.
28. О даљем развоју представе о меланхолији као извору генијалности в. познату студију E. Panofsky – F. Saxl, *Dürers „Melencolia“*, Лајпциг, 1923.
30. А. С. Ребац, *Ант. естетика*, 67.
31. Овај начин изражавања F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Лајпциг, 1922, 127 и бел. 1, назива *seksualmystische Redeweise*; исп. и R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Лајпциг, 1906, 140 и д., и P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, Париз, 1934, 208; в. и Н. Leisegang, *Die Gnosis*, Лајпциг, 1924, 102, 348, и *PWRE* XIII, 1926, 1077.

32. Сlike гносе в. J. Kroll, *Die Lehren des Hermes Trismegistos*, Минстер, 1928, 379. – Исп. и М. P. Nilsson, *Gesch. d. Griech. Rel.* II, 1950, 563 и 566. – Н. Leisegang, *PWRE* XIII, 1926, 1074. – Исп. и малени али одличан избор места из Филона што га даје R. Mondolfo, *Il pensiero antico*, Фиренца, 1950, 473–488 (нарочито 4, 11, па 15: *La visione estatica di Dio*) и о општим струјањима у философији тога времена 593 и д. – Одличан преглед термина екстаса и ентузијазам и неких њима блиских израза (који се непрестано јављају у спису *О узв.*) даје Fr. Pfister, *Pisciculi Fr. J. Dögler dargeboten*, Минстер, 1939, 178–191.
33. Мистичка струјања на крају старе и у почетку нове ере ослањала су се и била су одређена хеленским наслеђем в. нпр. Н. Leisegang, *Die Gnosis*, Лајпциг, 1924, 7, мада су изазвана оријенталним утицајем и представљају широк синкретистички покрет. У томе је хеленском наслеђу управо стоичка представа о божанству била нарочито погодна за даљи развитак у склопу разних мистичких учења, исп. М. P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.* I, 1955, 572. – Заједнички извор J. Флавија и Анонима – в. А. Rostagni, *Anonimo, Del Subl.*, XXXI, 59.
35. О Филонову познавању и примени појма узвишенога Kühn закључује, loc. cit. 71: „Philon kennt das ὕψος als Bezeichnung für das höchste menschliche Streben, als Besitz der Gotteseckentnis und damit das höchsten Wertes, der alle anderen in sich enthält und sich entwickelt (als ὕψος ἀρετῆς). Er kennt aber auch ein falsches ὕψος, dass blosser Irrglaube ist, Täuschung über die Wahrheit, und dies noch voll menschlicher Aufgeblasenheit und menschlichen Dünkels. Dies war ihm die Lehre des Poseidonios“ итд.
36. G. Kaibel, *Cassius Longinus u. die Schrift Π. ὕψ.*, *Hermes* 34, 1899, 125. – Слика кавеза код Павла: U. Wilamowitz, *Die Kult. d. Gegenwart* I, VIII, 148. – Сусрет Анонима и Филона у Риму: А. Rostagni, *Il Sublime*, и *Anonimo, Del Sublime*, XI и XXXI. – И после Ростањија изнео је наново схватање јеврејском пореклу Анонимову W. B. Sedgwick (*Sapho in „Longinus“*, *Amer. Journ. of Philol.* 69, 1948, 197), који се служи метричким и стилистичким аргументима. – О стоичким схватањима слободе в. М. Pohlenz, *Griech. Freiheit*, Хајделберг, 1955, 130, 131, 148, 149, 159.
37. О у основи стоичком карактеру Филонова погледа на свет и његове етике, као и о начину како он у стоичку представу мудраца (за њега Мојсије) уноси два нова елемента, ентузијазам и мистику, полазећи од мистике Хелена в. Н. Leisegang, *PWRE* XX, 1941, 31, и д.; на пољу ентузијазма и екстасе, мистицизма и мантике, постоје додирне тачке између Филона и Посејдонија, в. о томе Christ-Schmidt-Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.* II, 1, 653 и д.
38. Н. Lewy, *Sobria ebrietas – Untersuch. z. Gesch. d. ant. Myst.*, Гисен, 1929, passim. – Када А. С. Ребац већ у Пиндарову делу види оличен идеал позноантичког ентузијазма, трезно пијанство, то је у складу с тиме да Пиндара, који преузима орфичко-питагоровачка учења, везује понека нит и са позноантичком гносом. Види Е. Norden, *Agnostos Theos*, Лајпциг – Берлин, 1913, 102 и д. Исп. J. Kroll, *Die Lehren des Hermes Trismegistos*, Минстер, 1914, 375 и 272. – О садржају изгубљене књиге списа Филонова *De ebrietate* в. Christ-Schmidt-Stählin, *Gesch. d. Griech. Lit.* II, 1, 634.

НЕКИ ПРОБЛЕМИ ИСПИТИВАЊА АНТИЧКЕ И СТАРИЈЕ ЕВРОПСКЕ АУТОБИОГРАФСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Када се помене аутобиографија као врста уметничке књижевности, и када се уопште поведе реч о аутобиографском типу казивања, помишља се данас, спонтано, на наративни прозни жанр исповедног карактера. Чак и критичару или стручњаку за историју књижевности најпре се наметне асоцијација на интроспективно прозно приповедање у коме претежан удео има приказивање сопственог психичког развоја и ретроспективно мотивисање поступака на основу анализе некадашњих душевних стања и личног начина доживљавања. Неће ипак бити потребно дуго премишљање да бисмо се пренули у некакав отпор овом првом, асоцијативном одређењу аутобиографије и аутобиографског начина казивања; да бисмо устукнули пред њим, ма и само за један неодлучан корак. Свакоме ће на ум доћи понеки аутобиографски спис који би тек са доста оклевања могли прогласити у ужем смислу исповедним или интроспективним. Приповедање спољашњих догађаја у многим аутобиографским текстовима претеже над описивањем унутрашњих стања властитог духа, над психолошким преокупацијама самим собом, над проницљивим одгонетањем сопствених мотива, фрустрација, идиосинкразија. И онда када ти текстови пружају „живот” (bios), а нису само мемоарска бележења. Таква усмереност на објективно није нека превазиђена особеност старе и старије европске аутобиографије. Јавља се и у аутобиографском списатељству новијег времена.

Нашли бисмо се, верујемо, у недоумици ако бисмо доследно настојали да са становишта горе поменутих тих одредби – психа, интроспекција, стања духа – тумачимо и процењујемо *Живої и ѿрикљученија* Доситеја Обрадовића. Тешко да бисмо главном аутобиографском остварењу српске књижевности XVIII века могли приступити руковођени споменути дефиницијским моделом који се данас, а исувише спремно, намеће и читаоцу и критичару када је у питању аутобиографија. Тешко да бисмо смели приписати Доситеју неку превасходну заокупљеност сопственом психом и аутобиографском интроспекцијом. И када описује своје колебања између монашког религиозног опредељења и световне рационалистичке образовности, он се усредсређује на појединости из спољашње, објективне стварности. На пример, тамо где оцртава свакојаку, па и духовну скученост манастирске средине чијим се притисцима измакао бегом. А своју одлуку

и сам свој избор образлаже рационално, критичким промишљањем. На пример, осудом и неприхватањем ригидног става црквених власти у неким основним питањима живота заједнице (забрана преудавања удовица и жена напуштених од мужева). А затим га оправдава још и похвалним истицањем објективних појава у животу рационално устројених грађанских средина које је упознао током боравка по земљама европског Запада. Доситејево аутобиографско казивање, кроз похвале, оцртава просветитељске идеале а даје им значење властитог, начелно прокламованог духовног опредељења. И ово је ипак објективно, или објективисано, јер је у основи приказано као независно од личних емоција и од мотивације у сасвим личној психолошкој равни.

Скренућемо сада поглед и на једну ситну филолошку „чињеницу“. Она не мора, али може да буде релевантна. А покушаћемо да покажемо да јесте.

Доситејева аутобиографија носи наслов *Живот и њриклъченија*. У складу је то са веома старим, још из познијих античких векова познатим навикама – али не из аутобиографског већ из биографског списатељства. Живот и доживљаји/пустоловине (тога и тога) – такав наслов, поновимо још инсистентније, носиле су у европској књижи, а кроз дуга столећа, биографије чије је приповедање било усмерено на спољашња збивања. Лик јунака биографије стицао је у таквим делима најпре обресе, а затим и рељефност, уоквиривањем „доживљаја“ у анегдотске сцене. А таквом карактерисању лика – ратника, песника, политичара, филозофа – није био превасходни циљ да представи читаоцу јунака биографије у његовој индивидуалној посебности, као психолошки занимљиву јединку, а још мање као човека обележеног јаким идиосинкратичношћу. (Ово последње постаће доминантна преокупација тек у биографској уметности XX века). Стара и старија европска биографија служила се споменути поступцима карактерисања с намером да у приказаном лику издвоји па затим истакне типске црте; и у жељи да тај лик, његове поступке, цео његов животни подвиг стави пред очи читалаца као пример (*exemplum*) и као репрезентативан продукт одређених образовних и педагошких начела или филозофско-моралистичких опредељења. Чиме је биографско списатељство потврђивало њихову вредност.

★

Нисмо насумично скренули поглед на биографију. Разлог није само формалан и површински, а садржан у споменутом подударању између наслова Доситејево аутобиографије и оних наслова који су столећима стављани на старе и старије европске биографије. То подударење мали је и наоко спољашњи, али можда важан знак неке повесне и морфолошке зависности „објективног“ – а дуго и претежног – типа европске литерарне аутобиографије од биографије као надређеног жанровског модела. На такву везу

се данас мало мисли када је реч о аутобиографији. Чак има и озбиљних препрека које се постављају њеном уочавању; па, према томе, и њеној инструментализацији у испитивању аутобиографије.

Ослонићемо се, да бисмо речено поткрепили, на узроке из приручних литературе. Осврнућемо се на неколике лексиконе који доносе дефиниције и тумачења књижевних термина. Уверићемо се тако да новија теорија и критика књижевности указују сасвим недовољно на историјске везе и типолошка подударња између биографије и аутобиографије. Документују ово нарочито аутори одредница о аутобиографији који гледају да сведу дефиницију овог жанра на црте које се у скорије време сматрају његовом специфичном карактеристиком. Читаоцу таквих лексикографских чланака намеће се утисак да готово и нема додира између два жанра; или да такви додири, ако их је било, нису битно утицали на конституисање европске аутобиографије; па се стога и могу занемарити у данашњем испитивању овог жанра. Из таквих обрада, и када су оне обимом веће, може се стећи још и уверење да античка паганска књижевност није знала за жанр аутобиографије; односно, за аутобиографију „у правом смислу“.]

Листамо по приручницима који су нам управо под руком. Узимамо скоре а утицајне – због признате стручности и великих тиража. Такав је код нас *Речник књижевних термина* објављен године 1985; и одмах поново, у прегледаном издању године 1986. Аутобиографија је у њему дефинисана као „опис сопственог живота (детињство, младост)“. Дефиницију прати сажет осврт на историјат а затим и на типове аутобиографије. Констатује се да она „има дугу традицију“. Ипак, дат је, у чланку следећи, а ми бисмо рекли редуковани преглед њеног повесног развоја: „У најстаријим аутобиографијама тежиште је на васпитној улози (*Исјовести* св. Аугустина, 4. в.); од ренесансе уносе се пустоловни елементи (Б. Челини); у 18. в. претвара се у филозофски и педагошки трактат; са развојем романа у следећем веку прима низ нових одлика и учвршћује форму“. Као најкрупније питање везано за аутобиографију затим се истиче „питање веродостојности њених навода“. (Узгред речено, аутобиографији се гдекад, а верујемо с разлогом, приписује мања веродостојност него биографији). Напокон је у нашем лексикону понуђено и разврставање које у жанру аутобиографије разликује два основна типа: „Првом припадају аутобиографије чији је циљ да уз ауторов живот што шире и обухватније насликају историјске и политичке догађаје, тј. да имају документарно-историјски значај. Другом типу припадају аутобиографије личног тона, у којима је пажња усредсређена на саму пишчеву личност.“¹

Наш лексикон испуњава опште захтеве који се постављају приручницима ове врсте. Тежи истовремено за потпуношћу информације и што већом

1 *Речник књижевних термина*, главни и одговорни уредник проф. др Драгиша Живковић, Институт за књижевност и уметност у Београду – Нолит, Београд, 1986, чланак *Аутобиографија* (аутор З. Бојовић).

концизношћу. Одреднице одликује сведеност, елиптички исказ, а делом и избегавање дискурзивног и теоријског приступа. Проблематика теоријског реда ипак се наметне читаоцу. Посредно можда, али императивно. Потпуност је постигнута, и не без заслужне самосталности у суду, већ равноправним указивањем на два типа аутобиографије, један окренут реалностима спољашњег животног оквира, други личан, психолошки интроспективан. Ипак, чланак из кога су горњи наводи спомиње Аугусти|нове *Исјовесџи* као прво репрезентативно остварење, међу „најстаријим аутобиографијама”. Сагласно је ово обавештењима што их данас у великој већини пружају и чланци које читамо у страним приручницима а посвећени су аутобиографији, или Аугустину посебно. Неретко у њима налазимо тврђење према коме *Исјовесџи* представљају прву европску аутобиографију „у правом смислу речи”. У светлу таквих судова наше једва започето излагање о проблемима испитивања старе и старије европске аутобиографије могло би се чинити беспредметним. Наравно, у мери којој бисмо хтели да у њега укључимо античке аутобиографске списе. А хтели бисмо, и морамо.

Листамо даље. Године 1986. објавио је Библиографски институт у Манхајму *Мали лексикон лиџератури*.² У њему можемо прочитати да античка литература зна само за зачетке аутобиографске књижевности; да је у античким аутобиографским списима превагу имало приказивање спољашњих збивања; да су Марко Аурелије и Боетије, па затим и неки средњовековни мистичари, у аутобиографском казивању износили пре свега своја филозофска и религиозна уверења; и напoкон, да се првом правом аутобиографијом сматрају Аугустинове *Исјовесџи*. Сем спомена Марка Аурелија и Боетија, од којих је само први старији од Аугустина ова обавештења као да не одударају од оних датих у нашем *Речнику*. Тим више пада у очи да је дефиниција аутобиографије као жанра у чланку немачког лексикона битно другачија од оне дате у нашем приручнику. За овај наш, видели смо, аутобиографија је „опис сопственог живота од рођења до тренутка писања, или само одређених етапа живота (детињство младост)”. По немачком лексикону аутобиографија је, наравно, такође „представљање властитог живота”; али је истакнуто да се она разликује од мемоара који су највише забављени погледом на спољашња збивања; а да у аутобиографији, насупротив томе, преовлађује „продубљен приказ духовног и душевног развоја, уобличен у ретроспекцији а сагледан претежно под углом зрелог и пречишћеног искуства”.³ Из овакве| дефиниције произлази да је аутобиографија само оно што се у *Речнику* београдског Института за књижевност и уметност

2 *Meyers kleines Lexikon – Literatur*, hsg. von der Redaktion für Literatur des Bibliographischen Instituts, Mannheim – Wien – Zurich, 1986. Израђен је на основу одговарајућег лексикона у DUDEN-овој библиотеци за ученике.

3 Стр. 48. „...die vertiefte Darstellung des geistig-seelichen Entwicklungsprozesses steht (in der Autobiographie) im Vordergrund, gestaltet aus der Rückschau, meist von einem aberklärten, reifem Standpunkt aus“.

обележава као један од два њена основна типа, и то онај интроспективни. Дакле, прави или чист жанр репрезентовао би једино тип „унутрашње аутобиографије”. Овоме је комплементарно тврђење да у античкој паганској књижевности аутобиографија и није конституисана као жанр. Јер Аугустин је хришћанин, а своје *Исјовесџи* саставио је око године 397/400. наше ере. Дакле, на измаку античког доба.

Поменуто схватање о жанровским карактеристикама „праве” или „чисте” аутобиографије и о њеном позном јављању у европској књижи веома је распрострањено. У нашем веку постао је у критици нека врста „доктрине општег мишљења”. Лако је то показати даљим наводима из разних лексикона књижевности и књижевне терминологије. Занимљиво је да у томе не представљају изузетак ни приручници посвећени античкој литератури. Можда су ту формулације некако опрезније. Популарни *Tusculum-Lexikon* бележи да су Аугустинове *Исјовесџи* „славне као најстарија сачувана аутобиографија европске књижевности”. Реч је, дакле, не о најстаријој аутобиографији уопште, него о најстаријој сачуваној. Међутим, Аугустин је ипак обележен као полазна тачка у историји аутобиографског жанра. Класичар ће можда устукнути. (Или неће?) И потражиће у истоме лексикону име једног другог античког аутора. Оно грчког писца Николаја из Дамаска чак четири столећа старијег од Аугустина. Под овим именом стоји да је Николај, поред историје и једне биографије цара Аугуста, написао и „један приказ сопственога живота”.⁴ Не можемо да се не упитамо да ли је у овоме случају намерно избегнута жанровска ознака „аутобиографија”; и зашто.

Став према коме је аутобиографија у правом и пуном смислу само такав приказ сопственог живота који је усредсређен на унутарње психичке процесе, на стања духа и душе, обележио је више или мање пресудно све новије дефиниције овог жанра и све исказе о његовом развоју. Аугустинове *Исјовесџи* се наводе као прво ремек-дело у томе жанру. Чак се то дело спомиње и као прва биографија (не аутобиографија) психолошког усмерења.⁵ Понављају и класични филолози да је Аугустиново дело, као приказ ауторове сопствене индивидуалности, „прва аутобиографија у модерном смислу”.⁶ Овакве напомене бацају у заснак примедбе друге садржине које их донекле, и само посредно, ограничавају. Уколико уопште има

4 *Tusculum-Lexikon – griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*, völlig neu bearbeitet von W. Buchwald, A. Hohlweg und O. Prinz (објављено први пут 1963), Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1974, стр. 60 (Аугустин) и 361 (Николај из Дамаска).

5 *Dictionnaire des littérature*, publié sous la direction de Philippe van Tieghem avec la collaboration de Pierre Jossieraud, Tome I, Presses Univers. de France, Paris, 1968, p. 268; *Dictionary of World Literary Terms*, enlarged and completely revised edition edited by Joseph T. Shipley, George Allen and Unwin, London – Boston – Sydney, 1970, p. 23.

6 Wolfgang Kirsch, *Autobiographie*, чланак у *Lexikon der Antike*, herausgegeben von J. Irmischer in Zusammenarbeit mit R. Johnes, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1971 (4. unveränd. Aufl. 1979), стр. 76.

таквих примедби у некој лексикографској обради појма и термина аутобиографија. Погледајмо само још у *Оксфордски љиручник за класичну књижевност*, и то онај објављен тек пре три године, бригом новог приређивача и у сасвим новој обради. Можемо ту прочитати да су Аугустинове *Исио-весџи* једина античка аутобиографија која разоткрива пишчев унутрашњи живот. А уз ову констатацију дописано је: „премда би с њима можда могла да се упореде и *Размишљања* Марка Аурелија”.⁷

У обимнијим лексикографским обрадама има и других додатних напомена. Али опет таквих да нас наводе на опрез. Уз констатацију да античка књижевност није знала за жанр аутобиографије бележи се, на пример, да антички писци у доба Царства износе све више и своја лична унутарња искуства – и то као филозофска и религиозна сазнања и промене оваквих својих ставова; па као доживљаје преобраћења и „просветљења“ што није ограничено на хришћане. Напомиње се још да зачетке оваквог интересовања писаца за властити духовни развој показују већ нека писма Цицерона и Сенеке Филозофа; да таква тежња долази до пуног израза код паганских аутора Диона из Прусе, Епиктета, Марка Аурелија, Елија Аристида, Либанија; као и у значајном аутобиографском списатељству античких хришћана, Григорија Назијазина, Јустина Мартира, Хиларија, нарочито Аугустина, а потом и Енодија или Патрикија.⁸

У нашој сасвим малој, али верујемо репрезентативној панорами лексикографских дефиниција и лексиконских приказа развоја аутобиографије водеће место имају искази према којима тај жанр у античкој књижевности није био конституисан; а као аутор прве праве аутобиографије обележен је Аугустин. Међутим, не изостају сасвим и увек напомене да је сем интроспективног био познат и други тип аутобиографија, окренут спољашњим збивањима и објективном приказивању животних услова и средине. Све се компликује указивањем на то да је и онај „прави”, интроспективни жанр или тип аутобиографије имао некакве представнике у паганској и хришћанској литератури првих столећа наше ере, можда не и сасвим малобројне.

Намеће нам се поново питање нису ли исувише искључиви модерни покушаји да се аутобиографски жанр ограничи и окарактерише интровертношћу његове оријентације, његовом пуном усредсређеношћу на лични психички свет и развој духа и душе; не стоје ли ти покушаји у сукобу са чињеницима књижевне историје и жанровске феноменологије. Можда се тврђење по коме аутобиографија у антици није била конституисана као жанр и може прихватити. Али треба видети шта оно заправо значи. Овако,

7 *The Oxford Companion to Classical Literature*, second edition, edited by M. C. Howatson, Oxford U. P., 1989, p. 89 (на крају чланка *Biography*). – Ово као да је одјек формулације на коју су се одлучили аутори чланка *Biography* у *The Oxford Classical Dictionary*, ed. by N. G. I. Hammond and H. N. Scullard, second edition, Clarendon Press, Oxford, 1970, p. 168.

8 M. Fuhrmann, чланак *Biographie*, у *Der Kleine Pauly – Lexikon der Antike*, I, A. Druckenmüller Vlg., Stuttgart, 1964, col. 903–904.

то је тврђење обманљиво. И треба узети на ум да су у античкој књижевности Царског времена текстови аутобиографског карактера, сасвим као и сви остали прозни и стиховни производи језичке уметности, налазили своје место у систему „жанрова” другачијем од данашњег или данашњих. Мислим на систем генета утемељен у свеопштој реторској теорији уметничке речи. Та је теорија била прескриптивна. Тај систем је отуда одређивао морфологију како делова тако и целине исказа.

*

Овде није довољно само споменути Аугустинове *Исјовесџи*. Слика која је о њима створена намеће се, а није довољно прецизна. Ни структуром исказа, ни значењем наслова, то дело не одговара сасвим очекивању читалаца новије „праве”, то јест инстроспективне аутобиографије. У скорије време рецепција и разумевање Аугустинове аутобиографије показују дивергенције. Интересовање и публике и стручњака за његов текст усмеравају се на поједине слојеве у исказу. Јавља се изоштренија савест о његовим морфолошким одликама. Рецепцијски талас на коме су *Исјовесџи* ушле у нововековну европску књигу као да се разбија, па и да отиче у разне рукавце.

Исјовесџи налазе и данас привржене читаоце. Не знамо да ли о њиховом стварном броју сведоче преводи који се увек наново публикују у разним цепним серијама. Дobar део читалаца Аугустиновог дела регрутује се међу онима које привлачи ова повед о духовном путу једног изузетно образованог античког човека до преобраћења у хришћанина, до бискупског положаја и до ранга једног од најплоднијих и најутицајнијих хришћанских писаца. Међу таквим читаоцима биће да су и они лично пријемчиви и осетљиви за проблеме хришћанске вере и религиозне свести. *Исјовесџи* су значајан културноисторијски документ. На њега се могу ослонити сви које занима проблематика развоја античког хришћанства или се баве психологијом религиозног човека. Ту су и уметнички, књижевни квалитети овог дела. Наћи ће се велик број читалаца које ће повући за собом, чак ће их можда и занети снага, лични интензитет казивања у *Исјовесџима*. Али та снага није производ само дара и дубоке психичке ангажованости. Пре свог обраћења Аугустин је био професор реторике. То *Исјовесџи* показују сваком страницом и сваким ретком. Извесно је да се на њихов текст не могу применити категорије које припадају, рецимо, књижевно-критичком инструментарију романтичара – какве су „изворност”, или „истинитост”, или „спонтаност”. Напросто, бројна непосредна ословљавања Бога у *Исјовесџима* обликована су као уске апострофе – уз примену целокупне скале беседничких ефеката. Исто се може утврдити и анализом других делова исказа. Пажљив читалац не може остати трајно слеп за те квалитете и технике казивања које је Аугустин преузео из паганске античке књиге. Тешко да ће оне и освојити данашњу публику. А

многог читаоца ће баш и одбити. И стручна критика данас није увек спремна да хвали реторизован стил и конвенционалну технику. Додуше, Аугустин је мајстор у томе. Али мајстор је у једној вештини која најчешће не налази прави одјек у модерном сензибилитету.]

Већ одавна је изгубљена општа способност разазнавања и препознавања списатељских техника којим се Аугустин служи. Под крај IV века, када су *Исјовесџи* написане, образовани читалац је био спреман и опремљен да уочи морфолошке оквире и типске карактеристике уметничког израза реализованог у овом делу. Општи је оквир псеудо-дијалогски. Заправо, то је највише монолог што га Аугустин упућује Богу. Позноантички читалац умео је да разазна, и то на први поглед, да је пред њима филозофско дело састављено у виду молитве. Није за то морао бити хришћанин. Поступак је применио већ новоплатоничар Плотин, а подржавали су га и његови ученици. Знао је Аугустинов читалац да су у *Исјовесџима* поједини одсеци у одељци морфолошки условљени упутствима каква је давала реторика, у то у својој улози опште а прескриптивне теорије уметничког рада у језик. Ако из наше перспективе гледамо, намеће нам се отуда и питање намене у циља ове прве „интроспективне” аутобиографије.

Има у њој подрбно испрличаних епизода, са приказом сцена из пишчевог детињства и младости. Аугустин се сећа своје мајке, или неких својих младићких застрађивања. Где приповеда, Аугустин приповеда мајсторски. Умео је то ретор Аугустин. Имао је и нарочити таленат за нарацију. Али он не приповеда и не описује да би отргао заборау збивање и сцене свога живота. Аугустиново аутобиографско дело није ниска састављена од успомена и сећања. Нити оно покушава да што прецизније оживи прошлост. Аутор не показује ни склоност или уживање у причању о прошлome. Све је стварно подредио приказивању свог духовног и религиозног развоја. Све се креће око питања како је аутору ових *Исјовесџи* од Бога подарена милост преобраћења и шта ово стварно значи.⁹

Анализом текста прве познате „унутарње” аутобиографије откривамо у Аугустину мајстора античког уметничког казивања заснованог на реторској теорији и човека образованог у традицијама античког филозофског мишљења. Није то школско и културно усмерење укинула његова нова, религиозна оријентација. Опрез треба показати и у разумевању наслова *Confessiones*. Са данашњим сензибилитетом, а нарочито ако смо читали Ру-соа, помишљамо да| ће се аутор у тако насловљеном спису сасвим окренути непосредном разоткривању сопствене психе, племенитих или других а увек и најличнијих осећања; да ће се предати оживљавању емотивно богатих и нарочито драгих тренутака из своје духовне биографије. У Аугустиновој аутобиографији ипак је све некако другачије него што бисмо очекивали. Па исто вреди и за сам наслов. *Confessio*, тај термин у хришћанском

9 Види нпр. R. Browning, *Biography*, у: *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. II, Part 5: *The Later Principate*, Cambridge U. P., 1983, p. 47.

латинитету значи пре свега јавно „исповедање вере”; и „потврђивање вере”, највише мучеништвом; а потом означава и праксу исповедања греха. Што је у Старој Цркви било јавни чин. Најзад, има компетентних модерних испитивача који нас упозоравају да би *confessiones* можда требало превести са „хвале, похвале” – упућене Богу зато јер се овај аутор милостиво привео обраћењу и хришћанству.¹⁰

Исјовесџи, та по суду модерне теорије жанра прва „права” аутобиографија у европској књижевности, одликују се неком неочекивано редукованом интроспективношћу. Јавила се јесте из потребе да се забележи развој сопствене *исихе*, али као душе на путу Богу. Без неког – можда смеом рећи таштог, испразног и чак грешног – уживања у преиспитивању властите и само личне „унутрашњости”. И написана је уз примену техника реторизоване античке књижевности. Дакле, оне књижевности која, понављају нам то модерни приручници, није знала за конституисан жанр аутобиографије. Најзад, поред промишљено реторизованог исказа, ту је и његова „јавност”. Написана за публику свака је аутобиографија, наравно, експозиционистичка. Али у Аугустина она има карактер јавног чина „исповедања вере”. *Исјовесџи* су сведочење о прихватању милости обраћања и сведочанство у прилог хришћанске религиозности.

Не можемо се отети утиску да су споменуте теоријске премисе новијег датума, потиснуле из размишљања о развоју аутобиографије један његов значајан а подједнако важан сегмент. Модерни покушај дефинисања аутобиографије као жанра обележеног унутарњим приступом, интроспекцијом и психолошким самоанализом, свакако је разлог што стручњаци с оклевањем означавају аутобиографске списе из античке паганске књижевности тим жанровским називом. Због тога се и дешава да у једном истоме приручнику читамо за латинске *Исјовесџи* позноантичког хришћанског аутора да су „прва права” или „прва сачувана” интроспективна или „унутарња” аутобиографија, док се уздржано и више описно казује да четири столећа старији аутобиографски спис ученог Николаја из Дамаска садржи „приказ властитог живота”.¹¹

Одлучан покушај модерног дефиницијског изоловања жанра чистог или „прве” аутобиографије нужно је сузио наше видно поље. Под његовим притиском редукује се занимање за „спољашњи” тип аутобиографије. Томе типу не припадају само аутобиографски списи античких паганских аутора. Припада му и велик број аутобиографија насталих од времена ренесансе низ дела који показује још и у XVII веку црте какве је аутобиографско и биографско казивање имало у античкој паганској књижевности.

10 Можда треба заиста узети у обзир и следећу напомену о наслову *Confessiones*: „The title is to be taken in its biblical sense of praising: it is Augustine’s thanksgiving for his conversion”. Види *The Oxford Companion to Classical Literature*, нав. (ново, друго и сасвим препађено) издање, које је приредио М. С. Howatson, Oxford U. P., 1989, на страни 80.

11 Тако нпр. већ у цитираном *Tusculum-Lexikon*, стр. 60 и 361.

Издавање жанра „праве” аутобиографије прети да потисне чак у некакву слепу мрљу изучавање морфолошких особености и одлика исказа које старија европска аутобиографија дугује античкој књижевној традицији и реторској теорији језичке уметности. Те особености и одлике – премда их данашња критичарска свест своди у тобоже безначајну „техничку” раван – не могу се занемарити приликом интерпретације таквих текстова и реконструкције историјата аутобиографије.

*

Не говорим као класичар, и у неком смислу *pro domo*. Нити тврдим да у европској књизи све треба тумачити најпре и само античким предањем; а да, премда то јесте примерен захтев код изучавања великог броја жанрова, тако морамо неизоставно или сасвим искључиво поступити у случају аутобиографије. Само, занемаривање управо поменутог приступа може условити доста незгодно превиђање битнога; па и нехотично изневеривање чињеница.

Схватање према коме аутобиографију одређује интроспективност уноси неке забуне у посматрање њене историје. Чак озбиљно прети да помери датум конституисања овог жанра, и то не само у позну антику, до на измак IV века и Аугустина, него чак и све дој у XIX век. Стварно се у критици јавља и такав став. Изречен скоро у једној студији о енглеској аутобиографији XIX и XX века.¹² А. О. Џ. Кокшат, аутор те монографије, већ на првој страници уводног поглавља одлучно пристаје уз схватање о интроспективној природи „праве” аутобиографије. При чему се позива на начелна теоријска разматрања утицајне студије Р. Паскала. Отуда Кокшат преузима, и дословно цитира, овакво жанровско разграничење засновано на два оријентацијама, унутрашњој и спољашњој: „У правој аутобиографији пажња је усредсређена на властито ја, у мемоарима и успоменама усредсређена је на друге људе”.¹³ Додуше, Кокшат напомиње да има и списа мешовитог типа; таквих који су подједнако познати и значајни као аутобиографије и као мемоари. Пример за то била би, према овог стручњаку, Апологија кардинала Њумана, састављена године 1864.¹⁴ Ослоњен на цитирано Паскалово разликовање између интроспективне аутобиографије и екстрoвертних мемоара, Кокшат иде још и даље. Он издваја аутобиографију из општих књижевних токова. Некако је апсолутизује кроз инсистирање на каузалној сфери чистог аутобиографског жанра и индивидуалности свесне себе у пуној мери. Пита се наиме, а само реторски, да ли у аутобиограф-

12 A. O. J. Cockshut, *The Art of Autobiography in 19th and 20th Century England*, Yale University Press, New Haven – London, 1984.

13 „In the autobiography proper attention is focused on the self, in the memoir or reminiscence on others”. Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Routledge Kegan Paul, 1960, p. 5. – Цитат А. О. Ј. Кокшат, нав. дело, стр. 2.

14 John Henry Newman (1801–1890), чије аутобиографско дело носи потпун латински наслов *Apologia de vita sua*.

ском списатељству уопште има или може бити књижевних „школа”. И тврди да, ако их има, онда су оне засноване више на подударанима у карактеру и личним искуствима појединих аутора него што се везују за неки овима савремени књижевни правац или „тренд”. За уобичајене ознаке књижевних епоха и праваца, као што су класицизам или романтизам, овај испитивач сматра да не могу да се примене и да уопште немају еквивалентна применљивих у критици аутобиографије.

Напокон, још и питање хронологије. Кокшат као да је сасвим спреман да временски лоцира појаву жанра аутобиографије у ново и најновије доба. Он каже: „Премда је пример св. Аугустина сам довољан да покаже да је велико аутобиографско дело могло бити| написано много векова пре почетног јављања свести о самом себи у њеним модерним видовима, ипак је значајно то да аутобиографија није била идентификована као посебан књижевни облик са властитим називом пре до раног деветнаестог столећа.”¹⁵ Указује овде на чињеницу да *Оксфордски речник енглеског језика* бележи као први пример за јављање и употребу термина аутобиографије један текст Колрицовог пријатеља, песника, историчара и биографа Роберта Саутија, из године 1809. И додаје да је још и Самјуел Џонсон означавао аутобиографију термином биографија. Што мора да веже нашу пажњу јер се зна да је овај учени енглески аутор показивао изузетно занимање за аутобиографске списе, па је из њих и обилно цитирао. Објашњење за такву старију и неиздиференцирану примену термина биографија Кокшат даје у виду следеће претпоставке: да су у раније време више интересовања побуђивали стварни извештаји о нечијем животу и приказивање спољашњих чињеница, него „угао посматрања” (point of view) коме је писање неке аутобиографије подређено. Овај други приступ условио је, према Кокшату, издвајање аутобиографије као жанра: „Када је питање угла сагледавања постало кључно за читаоца, тек тада се јавља и свест о аутобиографији као посебном облику (жанру).”¹⁶ Са становишта европске књижевне историје, рекли бисмо, било би заправо у питању рефлектовање преокупација које долазе до израза у нарацији нововековног европског романа, негде од друге половине XVIII века; а критика их теоријски промишља и формулише, као технику означену са point-de-vue/point-of-view, нарочито у нашем веку. Само, не верујемо да се у такве параметре може сместити настанак аутобиографије. И да се сме на такав начин тумачити.

Не можемо заобићи питање када и зашто се јавило или када и зашто се као критичарска „доктрина општег мишљења” наметнуло уверење да само унутарња аутобиографија жанровски представља чист облик; да тај интроспективни тип заправо једино јесте аутобиографија у правој смислу. То је скори начин гледања, можда делом условљен и новијим развојем психологије. Забележити ипак морамо неке ближе појединости. |

15 А. О. Ј. Cockshut, нав. дело, стр. 3.

16 „When the question of point of view becomes crucial for the reader, then only comes the awareness of autobiography as a separate form”. – А. О. Ј. Cockshut, нав. дело, стр. 3.

Почетком нашег века у критици је истицано да и сама аутобиографија показује у своме целокупном развоју „стални смер од спољашњег ка унутарњем приступу”. Има у овоме тврђењу, сем историјског, и један аспект условљен личним критичарским предилекцијама. На ово, скорије, указује Арналдо Момиљано. У својој монографији о античком биографском списатељству, он напомиње да такво схватање еволуције биографије није друго до хипотеза, те да би, због тога, захтевало потпунију и озбиљнију проверу. (Нама се чини да инсистирање на интроспективности „праве” аутобиографије стоји исто тако у супротности са историјом овога жанра). Момиљано се најпре опредељује за наоко површну дефиницију биографије – као извештаја о животу човека од рођења до смрти. Затим упозорава на нешто и те како важно за наш предмет. Наиме, да биографија није нужно потпун извештај о животу. Управо је у томе, тврди Момиљано, парадоксална природа биографије што целину приказује кроз део или изабране делове; односно, што је селективна. На ту се констатацију надовезује и сасвим одлучан став овог модерног стручњака који се тиче аутобиографије. Ова, разуме се, махом не приповеда „потпун” живот. Али то никако не значи да се она може одвојити од биографије. Јер и аутобиографија, као и биографија, може бити, а претежно и јесте, тако конципирана да представља нечији живот „у његовој целости”.¹⁷

У античком развоју биографије и аутобиографије нема момената који би нас обавезивали на одвајање ова два жанра. Могло би се пре тврдити супротно. С обзиром на промишљену и теоријску фундирану традиционалност којом је обележена и нововековна европска књижевност, од ренесансе до у године око 1800, не бисмо свакако смели у испитивању старије европске аутобиографије давати предност модерном начину гледања и одлучно одвајати аутобиографију од биографије, због наводне интроспективности чисто аутобиографског жанра.

Свест о посебности сваке личности развијала се а имала је несумњив значај и за интензивнији рад у биографији и аутобиографији. Што не значи да „свест о сопственом ја” и аутобиографију треба повезати узрочно. На месту је опрез, и то двојак. Од старине, у грчко-римском свету а и на оријенту, има биографских и аутобиографских приказа подухвата и заслуга (рецимо, владара или војсковођа) казивања којима је циљ да прославе свој предмет; односно свог „јунака”; да забележе у објективној формулацији његова дела и управо том техником казивања уверљивије оправдају његову владавину, политику или ратну тактику. На другој страни, треба погледати што значи ако се, како то чине неки стручњаци, укључи у историјат аутобиографије и спис *Самоме себи* (*Ta eis heauton*), односно *Размишљања* цара-стоичара Марка Аурелија. На који начин се у томе огледа дефиниција аутобиографије као жанра обележеног интроспективношћу? У

17 W. R. Tayer, *The Art of Biography*, New York, 1920. – Види А. Momigliano, *The Development of Greek Biography – Four Lectures*, Harvard U. P., Cambridge Mass., 1971, p. 11.

случају цара и филозофа – још и више него у ономе бискупа и свеца Аугустина, треба гледати на разлике између данашњих психолошки оријентисаних очекивања и стварне садржине и формулације исказа у делу. Интроспективност Марка Аурелија није психолошки оријентисана у било ком, понајмање у неком модерном смислу. Спис *Самоме себи* једва да садржи аутобиографске моменте. Уколико их има, јављају се само у првој књизи. Заправо, тај спис уобличен је апофтегматски и посвећен ставовима стоичке филозофије и моралистике а није га тешко сврстати „жанровски”. То је филозофски *soliloquium*. У неким лексиконским обрадама, како смо видели, спис Марка Аурелија помиње се ипак у низу дела која припремају интроспективну аутобиографију.

Разлог за овакво сврставање Марка Аурелија чини се да треба тражити у утицају већ поменуте а изузетно темељите и обимне монографије коју је европској аутобиографији посветио Георг Миш. Овај је немачки стручњак укључио у приказ античког аутобиографског стваралаштва нека Цицеронова и Сенекина писма – и њих помињу неке од лексиконских обрада аутобиографије, па и спис *Самоме себи*. Знао је Георг Миш да је удео аутобиографског казивања у овоме делу Марка Аурелија сасвим мали. Филозофски соликовиж Марка Аурелија по пруженим информацијама о сопственом животу не спада у аутобиографију. Док у жанр аутобиографије спадају Цезарови *Commentarii*. Премда су писани „објективно”, у трећем лицу, они су у сасвим претежној мери аутобиографски.]

Где дакле треба ставити границу у како треба схватити опредељења најутицајнијег испитивача целокупне европске аутобиографске књижевности?

*

Међу основна питања изучавања античке аутобиографије иду, од почетка стручног рада у овој области, питања о томе када се јавља прва античка аутобиографија – ако је уопште постојала; како се аутобиографија развијала у односу на биографију; а затим су покренута и питања о томе какав је допринос Римљана аутобиографији и биографији и какве су промене наступиле у античкој аутобиографији и биографији када је хришћанство постало водећа религија. Ипак, ови су проблеми доскора покретани само делом, и у другачијим формулацијама. Декад су били само посредно назначени у водећим старијим монографијама које су по правилу посвећене античком биографском списатељству, а у том склопу расправљају и питање о аутобиографији. Подсећам на имена славних филолога какви су Иво Брунс и Фридрих Лео. Треба узети на ум да њихове монографије излазе око године 1900.¹⁸ И додајем име Албрехта Дилеа, чија је студија о грчкој биогра-

18 I. Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*, Berlin, 1896; F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig, 1901.

фији млађа за више од пола столећа.¹⁹ Овај последњи а новији испитивач указивао је одлучно на улогу круга образованих људи и мислилаца везаног за Сократа, односно, на улогу такозване „сократске школе” у развоју биографије аутобиографије. А још одлучније је заступао уверење да је појава велике личности била предуслов за развој ових жанрова. А такву личност он је препознавао у Сократу.

Морамо пажњу поклонити тренутак, ширим појавама које су на размеђу прошлог и нашег столећа дошле до изражаја у немачкој мисли и науци а снажно су утицале на област испитивања књижевности. Тек ако узмемо у обзир оновремену нову оријентацију у областима за које су тада устаљени називи *Literaturwissenschaft* и *Geisteswissenschaft*, можемо боље уочити на основу каквих претпоставки је дошло до издвајања „праве” аутобиографије као жанра сразмерно касног постања; што није остварено без осетног а свесног игнорисања повесних чињеница и без запостављања сведочанстава која техничке и формалне одлике текстова пружају упоредном изучавању биографије и аутобиографије.

Кругови немачких стручњака били су око године 1900. под утиском развоја „науке о књижевности” као дисциплине у којој се тексту и делу прилази с погледом начелно управљеним на оне аспекте које у њихово изучавање уноси посматрање филозофских, историјских, психолошких, митолошких и социолошких импликација, као и односа књижевног остварења према другим врстама уметности. Појава овако схваћене науке о књижевности везује се, како је познато, за објављивање Дилтајевог дела *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, у години 1883. А нарочито су есеји Вилхелма Дилтаја објављени 1905. а под насловом *Das Erlebnis und die Dichtung*, изазвали у проучавању и критици књижевности снажну реакцију против рационалистичког приступа и позитивистичког метода. У примени метод такозване *Geistesgeschichte* развио је јаку склоност занемаривању литерарних карактеристика испитиваног текста, а усредсређивању на његове интелектуалне особености. Посебна је пажња посвећивана односу дела према „духу времена” – *Zeitgeist*, ово и упркос уверењу самог Дилтаја да „повест духа” не може да се прочита или изведе из политичких и социјалних појава. У сваком раду немачки стручњаци показивали су свој изузетно јак афинитет за мишљење у апстракцијама. Гесло им је било: даље од чињеница, окренимо се идејама, генерализацијама, уопште „погледу на свет” – *Weltanschauung*. Правац је кулминирао у двадесетим и тридесетим годинама. Али снага и замах такозване *Geistesgeschichte* у критици и у теоријском приступу књижевности нису посустали у Немачкој ни у деценији после Другог светског рата. Дакле у време када је настала монографија Албрехта Дилеа о античкој грчкој биографији.²⁰

19 A. Dihle, *Studien zur griechischen Biographie* (Abhandlungen d. Akad. Göttingen III, 37), Göttingen, 1956.

20 Против такозване *Geisteswissenschaft* у то време имали су потребу да оштро иступе нпр. Karl Victor и E. R. Curtius.

Додуше, уочи 1900. године Иво Брунс био је под утиском Буркхардових излагања о степену у коме је човек препорода показивао потребу да упозна самога себе и колико је људе ценио и сматрао као индивидуе. Уз помоћ појмова Individualität и Persönlichkeit је настојао да открије какав је у томе погледу био став антике. Односно, како се развио антички индивидуализам. Проблем „индивидуализма“ затим је укључиван у тумачења развоја биографије и аутобиографије усмерена – geistesgeschichtlich. Ово нас ипак упућује и у правцу размишљања карактеристичних за педесетак година млађег Албрехта Дилеа: то јесте, у правцу његовог повезивања појаве „велике личности“ и развоја биографије и аутобиографије. Додајмо једно битно запажање. Већ је уочено да се у испитивању грчке биографске и аутобиографске књижевности, на путу од Брунса до Дилеа, проблем индивидуализма стао бојити и посебним geistesgeschichtlich преливима. Албрехт Диле, у педесетим годинама, у разматрању индивидуализма и развоја (ауто)биографије показује црте својствене критичарском приступу Фридриха Гундолфа.²¹ А за тај приступ, дуго неприкосновеног угледа у Немачкој, карактеристично је да ослоњен на инструментариј апстрактних појмова прескаче из домена у домен и неовлашћено меша живот у уметничко дело. При чему за прво, за живот, узима појам Erlebnis, што само условно преводимо са доживљај.²² Јер у питању је заправо категорија из Дилтајевог инструментарија апстрактних појмова. Филозоф га је развио на своме путу од позитивизма ка ирационалном „разумевању“ живота и историје. На основу премисе да је стварност живот, те да је разумевање кретање „од живота животу“, не само разума већ и целокупне човекове душевности. Ова немачка „филозофија живота“ оријентисана је на повест; а у области разумевања све је – по Дилтају – у развоју човекове свести о себи кроз историју.

Кључно је за наше излагање да је и Георг Миш, аутор најутицајније и најобимније монографије о европској аутобиографској књижевности, био под непосредним утицајем Вилхелма Дилтаја. Био је његов ученик. А и зет.

У првом издању Мишове *Историје аутобиографије*, објављеном 1907, та је зависност од утицаја учитеља најјасније изражена. Филозофска оријентација Мишовог испитивања наишла је већ 1908. на приговоре који су долазили из круга класичара. Изречени су у име „филологије и историје књижевности“.²³ Та geisteswissenschaftlich оријентација мање је начелно и апстрактно исказана у трећем издању, оном из 1948. Треће је издање настало за време ауторовог избеглиштва проведеног у Енглеској, за време Другог светског рата. Али није ублажавањем теоријско-филозофских формулација измењен и сам основни приступ грађи и жанровској проблематици. За Георга Миша историја аутобиографије је „историја човекове свести

21 А. Momigliano, нав. монографија, стр. 17.

22 R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale U. P., New Haven and London, 1971, p. 63.

23 Бележи то сам Г. Миш у предговору другом издању своје монографије (из 1931).

о себи“. И у трећем издању још аутор упућује на следећи Дилтајев суд о аутобиографији: „Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentrift“.²⁴

Рекли бисмо да нема потребе да дужимо и улазимо у појединости. Очигледно је да је уверење по коме се „права“ аутобиографија као жанр везује за интроспективност, и за упознавање самога себе кроз „живот“, настало у зависности од такозване *Geistesgeschichte*. За немачку „филозофију живота“ проблем утврђивања шта је жанр аутобиографије није био везан за литерарне одлике и облике њеног развоја. Она је аутобиографију дефинисала са становишта својих појмова, и то као најинструктивнији начин „разумевања живота“ – путем интуитивног процеса развијања свести о себи. Наметнута са стране традиционалном историјском поимању жанра, оваква дефиниција „праве“ аутобиографије није се у монографији Георга Миша одрекла испитивања аутобиографских дела такозваног „објективног“ типа. Али је у лексиконским чланцима изазвала, и то за друге деценије, знатну пометњу. У овима је истицањем „правог“ аутобиографског жанра редуковано занимање за његов „објективни“ тип; занемарено је посматрање „позитивних“ или „формалних“ литерарних обележја и потпуно игнорисан однос аутобиографије према биографији.

Нека нам сада буде дозвољено да употребимо и распоредимо на другачији начин податке из историје аутобиографије којима располажемо. Ослободили смо се од преуверења о интроспективности као искључивој, специфичној и диференцирајућој одлици овог жанра. Када тако растерећени гледамо на све оне античке текстове у којима аутор приказује сопствени живот, имамо више од једног повода да у проблематику испитивања аутобиографије укључимо и питања њеног историјског односа према биографији. На то питање смемо се осврнути уз помоћ инструментарија појмова и техничких термина на који су у теорији и критици књижевности веома стари. То никако не значи да су нужно и „застарели“, да се на њих данас више не можемо ослонити. Уосталом, довољно смо, а без великог и коначног добитка, гледали на модерне дефиниције. Чак смо се можда и одвише задржали на неким цртама њиховог истовремено и рестриктивног и сувише уопштеног, апстрактног начина одређивања „праве“ природе европске аутобиографије.

Опомињемо се сада инструментарија појмова насталог у античкој теорији књижевности. Незаобилазан је у испитивању европског књижевног предања, и то не само у областима класичне поезије или беседничке прозе. Подједнако је оперативан и у области испитивања наративних жанрова. Па и аутобиографије. Ове последње чак и тим пре што се за њу може с некаквим разлогом тврдити да у антици није била јасно конституисана као жанр. Сетимо се да има стручњака који стоје на становишту да је и

24 G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, dritte stark vermehrte Auflage, I Band: *Das Altertum*, 1. Hälfte, Franke Vlg., Bern – München, 1949, p. 10.

биографија у античкој књижевности једва и била жанровски конституисана. Познаваоци античке књижевне теорије и праксе сложиће се да се исто може рећи и за наративна дела античке литературе из времена касног хеленизма и доба Царства која ми данас називамо романима.²⁵ Не значи све то, међутим, да су таква дела састављена некако произвољно и без уважавања морфолошких и стилских начела. Имамо и те како разлога да у наративној прози развијеној нарочито у времену Царства покушамо да разазнамо црте и одлике настале у зависности од генеричких подела и правила каква је развила грчко-римска књижевност и предала их у наслеђе потоњој европској књижевности. У овој су те „генерички” условљене особине казивања обнављане систематски од времена препорода, и све до око године 1800. У рецепцијским процесима заснованим колико на начелима која су означавана терминима *mimesis/imitatio* и *zelos/aemulatio*, толико и на пре|скриптивним дефиницијама и правилима уопште, у најширем смислу класицистичке теорије уметничке речи.²⁶

Упозорићемо у даљем излагању на разлоге са којих аутобиографију старијег времена не треба испитивати независно од биографије. Упућује на то већ поменута чињеница да још у XVIII веку Самјуел Џонсон не разликује та два жанра и за њих употребљава заједничку ознаку биографија. Без обзира што је ово у модерној критици употребљено као аргуменат у прилог тврђења о позном и чак и сразмерно скором конституисању жанра праве аутобиографије.

Стварно, треба видети горњи податак и у другачијем, историјском светлу. Самјуел Џонсон не разликује биографију и аутобиографију. Значи ово да није налазио разлог за тако нешто у морфолошким и стилским особеностима аутобиографије из доба класицизма и просвећености. Наше тврђење сасвим извесно стоји. У оно време – а њему припада и наш Доситеј, па чак и Стерија као биограф – биографија, сасвим као и свака друга прозна или песничка врста, нити је писана, нити је могла бити писана, без осетљивости за неке прописане одлике њеног израза и структуре. Позваћемо се, да не бисмо доказивали познато, на аутора најобимније и најкомпетентније монографије о енглеској уметности писања биографије каква је негована у XVIII веку. То је Доналд Стофер. Овај стручњак посвећује прво, уводно поглавље своје монографије управо запажањима о томе да је у време неокласицизма и просвећености била изоштрана и будна свест како писаца тако и читалаца за разлике и особености у жанровима. Ту, а одмах на крају

25 Ни новији покушаји разрешења овог проблема, какав нуди, на пример, монографија Бена Едвина Перија (В. Е. Perry, *The Ancient Romances – a Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley – Los Angeles, 1967) нису успели да питања коначно поставе на поуздане основе.

26 Разуме се, теорија такозване *imitation/aemulatio* зна за варијетете и за мене унутар књижевности препорода и касније, а у свим областима. Уп. нпр. Karl Maurer, *Präsenz der römischen Dichtung in der europäischen Literatur*, у зборнику: *Latein und Europa – Traditionen und Renaissancen*, herausgegeben von Karl Büchner, Reclam, Stuttgart, 1978, стр. 249–256.

свог обимног првог пасуса, Стофер мисли да мора нагласити следеће: „The writers in a period that set such high store by literary forms could hardly fail to develop the particular form which would appeal so naturally to the eighteenth century mind-biography”.²⁷

Видимо да је Стофер спреман да уђе управо у питања морфологије оне биографије која стоји на развојном путу на коме би, према модерним схватањима, требало тражити и основе „праве” или „чисте” аутобиографије. Само Стофер овом проблему форме приступа са књижевно-историјског и жанровског становишта. За енглески XVIII век он истражује пре свега однос биографије према драми и роману, доказујући везу између животописа и ових књижевних врста.

Наше занимање за античку биографију и аутобиографију вуче нам поглед уназад – ка оним цртама које су у исказу те две врсте традиционалне. А јављају се под утицајем античких модела. При чему нису у питању само „предлошци” који непосредно припадају у те две врсте. И то не што су оне биле непотпуно или готово никако жанровски конституисане. Или зато што су нам исувише мало из текстова познате. Него просто зато што је уметничко казивање од античких времена било подређивано општем а изграђеном систему теоријских поставки и упутстава.

Обавезује нас управо речено да се упитамо шта то заправо значи када се каже да неки жанр у античкој књижевности није био конституисан; или да је био тек непотпуно конституисан. Јер, забележили смо већ, прво се казује за аутобиографију, а друго за биографију.

Категоризација или разликовање жанрова у античкој књижевности везани су за развој књижевне теорије неговане у круговима филолога и ретора. Потреба за ширим систематисањем књижевних врста јавила се нарочито са наглим напретком филолошког рада у раном хеленистичком времену. Пре свега у радионицама александријских издавача текстова. Издања старих грчких песника захтевала су, на пример, утврђивање начела за распоређивање грађе. Рационална систематичност старих Грка није се руководила хронолошким аргументима. Била је усмерена или вредносно, на издвајање „канонских” аутора и дела; или, у издавању свеколиког опуса неког аутора, на распоред текстова по генеричким скупинама. Уз рад на старој поезији тако су настајале систематизације поетских *genera* – разуме се, оних одавна установљених а дефинисаних разним спољашњим или формалним одликама (*џаршениј* – песма за хор девојака, *елеија* – песма у елегијском дистиху, *еипрам* – натпис итд.). Проза је своју систематизацију у *genera* добила нешто раније, а у оквирима беседничке теорије и захваљујући развоју школства усмереног на реторику (Исократ). У потоњим раздобљима, а већ са хеленизмом, такозване епидеиктичке врсте или „жанрови” конституисани захваљујући неговању реторске теорије израза стекле су опште важење.

27 D. Stauffer, *The Art of Biography in Eighteenth Century England*, Russel and Russel, New York, 1970 (прво изд. 1941), vol. I, p. 9.

У хеленистичко-римском културном и образовном простору јавило се и карактеристично уверење да су беседништво и песништво две гране исте делатности; да су правила, поступци и позитивни квалитети у те две области повезани и сасвим блиски; па и то да су неки, ако не и сви жанрови за које зна песништво у основи беседнички жанрови.²⁸ Ово је историјски нетачно. Али то уверење, изграђено у хеленистичком времену и у доба Царства послужило је као темељ свеколикој списатељској пракси не само тих античких епоха, него је стављено и у службу критичког разумевања дела насталих раније, у архајском и класичном добу. (Комплементарно је било схватање да су сви жанрови некако садржани већ у Хомеровим еповима.) Отуда то уверење има знатну вредност за разумевање свеколике грчко-римске прозе и поезије. Поставке засноване на таквом уверењу имају неку врсту практично провериве истинитости; или је, можда, боље рећи оперативности. Оно је настало и развијало се у сталним покушајима да се сагледају и критичким категоријама осветле све појаве у грчкој књижевности. Нису, додуше, никада установљени у свему сагледани нивои категорија. Сам појам *genos/genus* узиман је као термин за неколика разврставања и систематисање разних појава. За наш предмет пре свега су важна категорисања по врсти беседничких предмета и литерарни жанрови установљени у реторској теорији уметничке речи уопште – *genera causarum, genera materiae, genera rerum, genera rhetorices*. Треба одмах додати да су спроведена и друга разврставања, не мање важна за уметничку реч. Разликована су, на пример, *genera locorum communium* (општих места), *genera exordiorum* (увода), *genera narrationum* (приповедног излагања случаја и сваког приповедања уопште). Све оне су имале улогу и место у конституисању норми према којима су састављана дела одређеног „жанра“. Такође је за сва дела језичке уметности, односно за поједине делове исказа у њима, предвиђана и одговарајућа примена три стилске „врсте“ – *genera elocutionis, genera principalia orationis*.

Имају те и такве у античкој теорији уметничке речи развијене поставке и категоризације темељно значење не само за испитивање античке грчко-римске прозне и стиховне књижевности; једнако их је важно држати на уму приликом проучавања европске књижевности неговане све до велике прекретнице коју, грубо и приближно, обележава година 1800. О разлогу једва да и треба говорити. Рад у књижевности и песништву сматран је до поменутог датума вештином за коју се писац спрема школовањем, која захтева таленат али се развија учењем. До у прве деценије XIX века школска, прескриптивна и нормативна теорија језичке уметности била је заснована на приручницима за реторику и поетику утемељеним на основном уверењу о коме смо управо говорили. У тим нововековним приручницима разазнатљиви су и додатни напори да се систем жанрова употпуни, посебно оним „врстама“ које античка теорија није издвојила или подробније обрадила.

28 Најпотпуније ово показује монографија: Т. С. Burgess, *Epidictic Literature*, University of Chicago Studies in Classical Philology 3 (1902), pp. 89–261; нарочито види p. 92 s. и 166 ss.

Навешћемо неке примере из теоријских списа најближих оном важном размеђу око године 1800. Још око 1844. Јован Стерија Поповић посвећује посебан одељак биографији и аутобиографији у својој *Реторици*. Учинио је то у поглављу насловљеном *Историјска сочиненија*. Није, међутим, био спреман да у исто поглавље уврсти и историјски роман. Сматрао је Стерија чак да историјском роману није место у приручнику за реторику. Наш учени писац намеравао је да га обради у својој нажалост ненаписаној *Поетици*.²⁹ На овакав начин увођени су у систематизацију нововековних приручника и други жанрови који античкој књижевности нису били познати, или бар не у неком „правом” облику. У уџбеницима састављеним за угарске гимназије у првим деценијама XIX века, наравно на латинском језику, обрађена је *fabula Romanensis*, тј. роман, у оквиру *Поетике*, али само као роман у стиховима. Приказ његовог „правог” прозног жанровског вида остављен је за обраду у уџбенику естетике. Док се тако у уџбенику поетике роман, односно *fabula romanensis*, обрађује само уколико је *narratio poetica*, и то напоредо са лирском песмом, елегијом, епиграмом, опера се ту у потпуности обрађује под називом *drama musicum* а уз трагедију и комедију.³⁰

Вратимо се развијенијој палети античких подела литерарног феномена у „врсте”. Могао би нам се наметнути утисак да је од споменутих подела за наш предмет можда најважније да држимо на уму *genera narrationum*. То је ипак само релативно оправдана претпоставка. Све споменуте „генеричке” поделе имају у традиционалној теорији уметничке речи значај за целокупну литерарну продукцију. Будући да гледамо на античке моделе биографског и аутобиографског казивања, треба овде најпре узети у обзир основну тројну поделу у такозвана реторска *genera*.

Уверићемо се да су за развој (ауто)биографије биле од нарочитог значаја оне античке „врсте”, они основни „жанрови” који се сматрају реторским у најпотпунијем смислу. Конституисали су се у реалним оквирима беседничке праксе; а њихова тројна схема утврђена је већ у раној теорији беседништва, и чини је *genos dikanikon*, *symboleutikon* и *epideiktikon*. У питању је подела беседа према предмету и намени – на судску, саветодавну и свечану врсту. Познато је то. Треба, даље, имати на уму да су правила за ове основне реторске врсте потом примењиване на све прозне и песничке текстове уметничке књижевности; да су у античкој теорији уметничке речи стекла свеобухватно важење. Ту су функцију задржала и у европској традиционалној реторици и поетици све до прекретничких деценија око године 1800.

Указаћемо на неколике примере. У „судски жанр”, а овај се дели на тужбу (*kategoria*, *accusatio*) и одбрану (*apologia*, *defensio*), сврставани су поред беседа и уметнички текстови драмског карактера, као други Херондин

29 Види мој рад *Биограф Стерија*, у књизи: М. Флашар, *Студије о Стерији*, СКЗ, Београд, 1988, стр. 107 и д., а нарочито стр. 113–114.

30 Види Iosephus Grigely, *Institutiones poeticae in usum gymnasiorum Regni Hungariae*, Typis regiae Univ. Hungaricae, Budaе, 1809, p. 199 и 125.

мим; овај због тога што је састављен као сцена расправе и беседа на суду. Али да се осврнемо на мање уочљиве примере. Много је песама у којима је фиктивна „судска” ситуација много мање „званична”. Али оне су састављане према захтевима за *dikanikon* (*genus iudiciale*). Одбрану (*apologia*) у таквом жанровском смислу представља осамнаеста елегија из прве Проперцијеве књиге. У овој песник брани самог себе од оптужбе да је био неверан драгој. Део елегије уобличен је сходно правилима за одбрамбене беседе и уз употребу одговарајуће топике.³¹

Окренимо се поново питању какав је значај основна тројна подела реторских врста, међу којима је прва она судска (*dikanikon*), издељена на подврсте оптужбе (*kategoria*) и одбрана (*apologia*), за испитивање и потпуније разумевање европске аутобиографије. Сетићемо се пуног наслова познате а овде већ споменуте аутобиографије кардинала Њумана, написана године 1864. Он гласи *Apologia pro vita sua*;³² а затим поново и података да је још у XVIII веку водећи енглески класициста Самјуел Џонсон подразумева под називом биографија и аутобиографију; то јесте, да овај на античком књижевном предању образовани писац, биограф, лексикограф и критичар, у аутобиографским списима није видео ни очекивао друго до оно што је нудила биографија и што се од биографије дотада очекивало. Дакако, читаоцу сасвим неупућеном у стару реторику и даље ће бити слабо прозирна узајамна условљеност и смислена веза тих података. Помислиће можда на наративну основу аутобиографије и начин приповедања. Основано је и то. Али у питању је унутарња веза општијег значења. У античком судству беседников извештај о спољашњим догађањима и околностима случаја био је онај део излагања у коме су и тужилац и бранилац морали да створе, а у што објективнијој презентацији, основу свога аргументисања; то јесте, да утемеље саму оптужбу (*kategoria*) или одбрану (*apologia*) којој је био намењен текст беседе у целини. Ни у нашем осврту на жанровску проблематику аутобиографије и биографије, оне античке и старије европске, неће бити сувишно да се упитамо шта је стварна намена тих дела.

Теорија језичке уметности која је програмски и промишљено реализована у европској књижевности од IV/III века старе ере до у деценији на прелазу између XVIII и XIX века нове ере носи у целости обележје свога порекла из беседничке праксе и школе усмерене и на реторско образовање ученика. Њене поделе, категорије, правила – све то конципирано је у знаку и под углом постизања практичне намене, једног утилитарног становишта. Структура и стилизација исказа и његових делова за сваку врсту или жанр – првобитно, за сваку од главних реторских врста и подврста – били су

31 *The Elegies of Propertius*, edited with introduction and commentary by H. E. Butler and E. A. Barber, Georg Olms Vlg., Hildesheim, 1964, p. 180 s. Види W. R. Smyth, *Interpretationes Propertianae*, *Classical Quarterly* 43 (1949), 121 ss.

32 Не треба заборавити да је John Henry Newman (1801–1890) био најпре значајна фигура у религиозном животу Оксфорда, а затим прешао у католичку веру.

описани и приписани с обзиром на њихову *utilitas*. Овај термин првобитно означава „корисност” у беседи какву је настојала да оствари „странка” у процесу; односно, када је одговарала оптужби или одбрани ако је у питању био судски *genos*. Касније, међутим, овакав теоријски приступ важио је за све „врсте” или „жанрове”, уопште за сва остварења језичке уметности. *Utilitas* или *oikonomia* били су ознаке за онај принцип према коме је замислио дела (*inventio*) требало да се реализује морфолошки: у целисходном распореду делова (*dispositio*) и уз примерену примену језичких средстава (*decorum*). Заправо, *utilitas/oikonomia* схваћена је као сила која неред, хаос у речима и мислима, своде у сређен, хармоничан, али пре свега намени, сврси примеран поредак. Другачије речено а истим инструментаријем античких, првобитно реторских термина и појмова: *dispositio* подразумева реализовање усклађене целине дела и поступак који уобличава беседу/уметничко језичко остварење, њену оријентацију начелно одређује „(корисна) намена” (*utilitas/oikonomia*); а та сила смишљеног изражавања дејства је у свакој равни дела (*res/verba*), као и у свим његовим мањим конститутивним целинама (свој *usus* имају *exordium*, *proemium*, *narratio*, *peroratio* итд.).³³

Морали смо се осврнути на основне поставке теорије античког беседништва. Укључене су, опет као основне, и у општу теорију уметничког језичког дела, прозног и песничког, и тако су одредиле списатељску праксу и критички приступ оствареним делима; а управо стога и доградњу саме те теорије која је у детаљима остваривана кроз многа столећа. Дакле, ако је основна улога коју има *dispositio* свакад била оријентисана на *utilitas* одређене врсте и одређеног дела неког текста, и ако је *dispositio* имала улогу да у свему и на свакој равни конституише уметничку целину, онда нам се овде одређеније намеће и питање у које категорије античке и поантичке поделе на главне реторске врсте/жанрове могу да се сврстају аутобиографија и биографија. Јер њих, напоменули смо, не треба раздвајати.]

Наоко само формалан и спољашњи индициј пружа нам наслов *Apologia pro vita sua* (Џон Њуман, 1864). А и друга нововековна аутобиографска дела сличног наслова.³⁴ Сада видимо: да *apologia* означава одбрану („правдање”

33 Уп. Aristid. *Techn.* 2, 9, (Spengel, II, p. 537, 13); Aristid. *Rhet.* III, 1, 1; Quint. CVII, 11; VII, *proem.* 1; Sulp. Victor 14; сумира такве ставове Mart. Capella 30, 506 (где говори о процесу грађења текста на основу замисли – *inventio*).

34 Ако и даље, а још само за тренутак, задржимо поглед на енглеској књижевности, уверићемо се да назив „одбрана, оправдање” није ретка појава. Из 1740. је, на пример, аутобиографија *An Apology for the Life of Mr Colley Ciger, Comedian*; из 1743. *An Apology for the Conduct of Mr Charles Macklin, Comedian* – да поменемо само два славна енглеска глумца. (Није случај ни то што се уз Филдингово романсијерско дело јављају и наслови типични за биографију/аутобиографију: *Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* – Т. Conny Keyber, 1741.) Осврћући се уназад, на дело хуманисте Томаса Мора, опоменућемо се можда наслова *The Apologye of syr T. More, knyght* (1533). Уосталом, амерички романописац, есејиста и журналиста Кристофер Дарлингтон Морли (C. D. Morley) саставио је спис *Apologia pro sua preoccupazione* (1930).

властитог става и поступака), и то као подврсту у првој од три главне реторске врсте, судској (*genos dikanikon/genus iudiciale*). Домет овога покушаћемо да осветлимо додатно, погледом уназад, до у почетку конституисања античког аутобиографског и биографског списатељства.

*

Сем као одбрамбена беседа за суд, у античкој Грчкој рано су се јавили списи који оправдавају став, схватања и живот човека. То су списи биографског и аутобиографског карактера. Имамо овде сваки разлог да узмемо у обзир и Платона. Сем што у својим писмима доноси један аутобиографски извештај, саставио је овај филозоф и спис *Одбрана Сократова* (*Apologia Sokratous*). Тако се уврстио у претходнике или зачетнике грчког (ауто)биографског стваралаштва. Платон је свој спис као у облику монолошког казивања у првоме лицу, и то као беседу којом се Сократ бранио у суду. А тај фиктивно аутобиографски текст у облику одбрамбене судске беседе садржи оправдање Сократовог живота, етичког става и погледа на заједницу. Лук који Платонову апологију Сократа (који сам говори, у суду) везује за Њуманову апологију сопственог живота требало би можда и подробније испитати. У светлу импликација које он може имати у погледу морфологије, саставних делова, избора топике, стилизације исказа; а на правцима естетике рецепције и утицаја традиционалне реторске теорије уметничког језичког дела. Међутим, имамо обавезу да се још нешто ближе позабавимо питањем о могућој припадности (ауто) биографије основним реторским врстама.

Као другу од основних реторских врста поменули смо *саветодавну* (*symboleutikon*), а као трећу свечану (*epideiktikon*). Саветодавна је дељена на протрештички и апотрештички, према томе да ли је беседа нешто подстицала или је од нечега одвраћала. У антици је, претпостављамо, свеколика дидактичка литература убрајана у ову категорију. При чему не треба заборавити да су Плутархове биографије имале јак етички набој и требало је да послуже као подстицај и пример читаоцима. А за трећу основну реторску врсту, за *epideiktikon*, назван и *genus laudativum*, а подељен на *похвалу* (*enkomion*) и *похвалу* (*psogos*) везују се знатан део античког биографског стваралаштва; сасвим као и потоња европска биографија. Против њеног похвалног, енкомијастичког или лаудативног усмерења критичари и теоретичари су се одлучно окренули тек на прелазу из XIX у XX век.

Значај споменутих врста/жанрова из реторске теорије за аналитичко посматрање аутобиографских дела не би требало потценити. Не бисмо свакако смели превиђати бројне импликације које оне имају у равни књижевне морфологије.

Појава специфичнијег биографског интересовања у старој Грчкој – као и потом поново у ренесансној Италији – везивана је, споменули смо то, за осамостаљивање индивидуе у њеном односу према социополитичкој норми ранијег времена. Услови за ово осамостаљивање јавили су се у Атини већ у V веку старе ере. То је у време прве софистике. Време је у које пада пуније сагледавање индивидуе као јединачног и непоновљивог феномена.

Међу прве списе биографског карактера а апологетске тенденције иде, поред Платонове, и Ксенофонта *Одбрана Сократа*. Уз ово дело стоје и у извесном смислу аутобиографски а свакако мемоарски Ксенофонт *Сјомени на Сократа* (*Απομνημονεύματα*). Све су ово дела из IV века ст. е. Рани степен у развоју античке биографије представљају неколико енкомиастички списи из истог раздобља. Међу овима су Исократов *Еуајора* (око 370. ст. е.) и Ксенофонт *Ајесилај* (око 360. ст. е.). Прво споменуто дело је састављено као похвална беседа кипарском владару Еуагори, по његовој смрти 373. ст. е. Исократ је беседу саставио удружујући топику енкомиа (похвала беседе) с елементима и топиком епицеџија (грч. *epikedion* – тужење за умрлим и беседа). Написао је Исократ *Еуајору* у програмском одбацавању Тукидидове безлично-објективне историографије. То је уједно прва античка прозна похвала (енкомија) упућена једном савременику. Језичком однегованошћу израза и химничким одликама – нарочито у избору епитета – ова беседа стаје уз раме поеме. Сем похвале примерног владара Исократ је у томе делу хтео још и да покаже да проза може да се мери са поезијом. Казује он ову своју намеру изреком, и у уводу (*prooimion*, 1–11) и у закључку (*epilogos*, 73–84). Овим је списом Исократ, даље, утврдио и схему за енкомиастичку обраду биографије историјских личности. У тој су схеми главни предмети и делови излагања, устаљени потом у виду низа топоса, следећи: порекло; васпитање; духовна природа (нарав) и телесна грађа; подвизи (дела); судбина и смрт; почести након смрти; синкриса (поређење). Оваква схема ушла је у потоње прескриптивне реторске приручнике;³⁵ а реализована је и у стихованим аутобиографијама какве су се у развијеном облику јавиле у римском песништву.³⁶

Значај одбрамбене и похвалне беседе – апологије и енкомиа – за развој и за морфолошко конституисање античке (ауто)биографске књижевности, а потом и задуго још и старије европске, лако би било показати дужим набрајањем списа, па и самим указивањем на њихове наслове. Битно је следеће. У античко време развојни пут водио је од стварно изговорених беседа на суду, у којима су били садржани непосредни прикази говорниковог властитог живота (Андокид, Лисија), ка фиктивним и фингираним бесе-

35 Види нпр. Hermogenes (око године 160 наше ере), *Progymnasmata*, где су дати грчки појмови: *genos, agoge, physis psykhes kai somatos, epitedeumata, prakseis, tykhe* (*Rhetores Graeci*, ed. Spengel, II, 12).

36 Уп. Hor. *Ep.* I, 20; Prop. I 22 и IV 1. Ov. *Am.* III, 15, и *Trist.* IV, 10.

дама аутобиографске садржине а апологетског или чак и енкомиастичког типа. За прву античку аутобиографију могао би се прогласити – а то испитивачи неретко и чине – један Исократов текст састављен у виду фингиране беседе. Мислимо на беседу *О замени имања* (*Peri antidoseos*, 354. ст. е.).³⁷ Исократ је овај текст написао у 82. години живота, а тек након изгубљеног судског процеса. Судски случај био је Исократу само повод за аутобиографски осврт. Текст ипак чува све одлике судске беседе. Истовремено, аутор се ослања и на Платонову *Одбрану Сократову*.| Исократ ту брани и оправдава своја животна опредељења, а посебно свој образовни и просветни програм. Врхунац излагања чини одређивање односа између појмова *sophia* и *philosophia*; односно, доказивање да једино схватањем филозофије за какво се Исократ залагао, уклапајући га у реторско школовање, може да се досегне и унапреди основни образовни циљ унапређивања врлине.

Исократова беседа *О замени имања* може се заиста сматрати раним видом античке грчке аутобиографије. Она, како видимо, показује црте апологије, то јесте одбрамбене судске беседе. Али истовремено и свечане, епидеиктичке беседе, односно похвале, енкомија. На ову чињеницу указао је и сам аутор. Исократ, који је био не само најуспешнији беседник у своме времену него и најугледнији учитељ беседништва, осетио је да мора појаснити каква је жанровска припадност тог његовог аутобиографског текста. Учинио је то напомињући да беседа *О замени имања* није сасвим налик ни судској ни свечаној беседи већ да садржи елементе обе ове реторске врсте, а опет представља нешто битно ново. Додајмо да у топици и у начину излагања та у облик беседе стављена прва античка аутобиографија следи већ поменути схему коју је Исократ утврдио у свом ранијем писаном биографском енкомију *Еуајора*.

Тако аутобиографска апологија која комбинује елементе судско-одбрамбене и свечано-похвалне беседе, сасвим као и биографски енкомиј, већ у својим најранијим појавним облицима примењују подударну схему у приказу живота, карактера и постигнућа јунака, ону коју затим, а кроз столећа, налазимо у античкој (ауто)биографској књижевности; па се преноси и обнавља и у потоњем нововековном списатељству. Штавише, све ово је резултат свесних разматрања у оквиру античке теорије „жанрова”. У Исократовом биографском *Еуајори* и у његовој аутобиографској беседи *О замени имања* конституисање „жанра” за који је антика тек на свом измаку, у VI веку нове ере, створила назив *biographia*, прате и непосредни ауторови искази и комбинованој припадности тих текстова главним беседничким врстама и о равноправним квалитетима и могућностима прозног и поетског израза.³⁸|

37 Isokrat. Or XV.

38 Исократ је у беседи *Никоклу* (43) сам себе означио као наследника великих песника Хесиода, Теогнида и Фокилида.

Исократ је први писац од којег су нам текстови (ауто)биографске природе познати и сачувани. На њима је заснована наша реконструкција развојних почетака старогрчког аутобиографског стваралаштва. Али сме-мо претпоставити да је оно већ и раније, вероватно још у VI веку старе ере, почело да се развија. Свесни смо мањкавости такве реконструкције. Пре-велике су празнине у нашој обавештености. Мален је број текстова којима располажемо. Нисмо упознати ни са одговарајућим појавама из књижев-ности V века, а доста слабо и са онима из IV века старе ере. То су пре све-га управо приказани Исократови текстови и већ споменути Ксенофонов *Ајесилај* – биографски оглед у виду енкомија посвећен спартанском краљу који је био пишчев лични пријатељ. (У овом случају могли бисмо говори-ти о биографском огледу и то са дводелном композицијом: у првом делу су испричани краљеви подухвати, а у другоме је дата систематизација ње-гових врлина и карактерних црта.) Можемо, због биографских елемената, овим списима прикључити и Ксенофотово *Васијијање Кира*. То је обим-није дело, а могли бисмо га прикључити жанру потоњих „принчевских огледала”. Има и црте филозофског романа са изразито педагошком тен-денцијом. Изгубљени су нам (ауто)биографски текстови из II века старе ере. Из обимнијих одломака познајемо само *Живој Еуријидов*. Написао га је Сатир, филолог по струци. Дело је занимљиво због пишчеве склоности анегдоти и оговарању, али и по дијалошком облику. Овај налазимо потом још у хагиографији. Немамо ни (ауто)биографских текстова из II века ста-ре ере. Дакле, не располажемо информацијама управо о два прва века хеле-нистичког раздобља, а управо тада су филолошка ученост и историограф-ска предузимљивост најпреданије радила на пољу биографије.

Прва збирка биографија која нам је из антике сачувана тек је она Не-потова из времена Цицерона и писана на латинском језику. Из нешто поз-нијих година I века старе ере познат нам је грчки писац Николај из Да-маска. На његовом се раду можемо и морамо задржати. Сачувани су нам довољно обимни одломци из његове аутобиографије. Жанровски она спа-да понајпре у епидеиктичку врсту, као похвала (енкомиј).

Николај из Дамаска био је многострани литерата, сем осталог истори-чар и писац филозофских списа. А саставио је и биографију| цара Аугуста. У својој аутобиографији сагледава сопствени живот у светлу Аристотело-вих етичких поставки и приказује га као њихову реализацију. Та његова прокламативна приврженост Аристотеловој филозофији стварно је доста површна. Већ и склоност коју овај аутор показује да хвали самога себе да-лека је навикама и противна ставовима филозофа перипатетичара. Колико је сачуваних делова видимо, чини се да је Николај у своме аутобиограф-ском казивању бар делимице остварио исократску схему. Са Исократом дели још нешто. Описује процес свога образовања као дуго путовање „до

властитог огњишта”. У аутобиографско излагање уноси осврте на образовне идеале и школске установе свога времена. Можемо рећи да је аутобиографија Николаја из Дамаска – слично Исократовој беседи *О замени имања* – жанровски конципирана као спој похвале (енкомија) и одбране (апологије) једног рационално заснованог етичког система и једног образовног идеала. Од Исократа, а преко Николаја из Дамаска, пружа се стварно некакав лук и ка нововековним аутобиографијама сличне намене – дакле и до нашег Доситеја Обрадовића и до енглеског преобраћеника Њумана и његове аутобиографске *Ајолоије*.

Може се наше читаоцу учинити да неким значајним појединостима у историји (ауто)биографије не поклањамо довољно пажње. Један од важних чинилаца у рецепцијској историји биографије овде смо једва и поменули. То је утицај Светонија и Плутарха на европску нововековну биографију. Да је тај утицај огроман, познато је. Плутарх је нарочито деловао начелним одвајањем биографског од историографског казивања, и заступањем става да биографској карактеризацији служи пре свега анегдотска цртица и релевантна појединост из свакодневног живота. Тај је принцип имао стварно готово подједнак одјек и у биографији и у аутобиографији XVIII века.³⁹ Не морамо на овоме месту улазити у трновито питање о хипотетички васпостављеним структурним типовима Светонијеве и Плутархове биографије. У новијој филологији разврстани су у два оделита типа, и то наводно различите провенијенције. Један је тип заснован на излагању грађе у „систематском распореду”, сходно неким унапред издвојеним категоријама; а други треба да је „хронолошки” тип излагања. Овакво је становиште заступао Фридрих Лео. Његова је теза у филологији дуго расправљана. Расправа је допринела расветљавању многих црта у биографском стваралаштву како и Светонија тако и Плутарха. Повећало је то прецизност запажања у радовима посвећеним рецепцији античке биографије у европској књижевности. Али оправданост основног разврставања биографије у два раздвојена типа остало је до данас само оспоравана хипотеза.⁴⁰

Има и других питања која нисмо дотакли, а можда су важна за изучавање (ауто)биографије. Само, наша је пажња овде усмерена на нешто друго. На елементе и правила битна за реторску теорију уметничког језичког дела, а делатна кроз столећа захваљујући утицају прескриптивне реторике и поетике; дакле, дисциплина подједнако важних у општем образовању и оном за које су се посебно опредељивали списатељи у раздобљу од ренесансе до око године 1800, па и доцније.

39 Види о томе нпр. Martha Wallins Howard, *The Influence of Plutarch in the Major European Literatures of the Eighteenth Century*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1970, р. 99–124 (поглавље V: *Biography and Autobiography*).

40 А. Momigliano, *The Development of Greek Biography*, р. 18–20 и на другим местима.

*

Сврстаћемо, дакле, још једном и кратко, поглед на главне реторске врсте. Важност тих категорија жанровске природе није исцрпен у испитивању (ауто)биографске књижевности указивањем на апологију и енкомију као подврсте у два главна „жанра” звана *dikanikon* и *epideiktikon*. Требало би да стално држимо на уму да је начело означено са *oikonomia/utilitas* дејство у свим равнима конституисања реторских врста/жанрова. Ограничићемо се ипак на неколике додатне редове о присуству и улози већ уочених морфолошких елемената или топоса у аутобиографским делима ранохришћанске књижевности.

Споменули смо да Исократова схема излагања *bios*-а, коју подједнако налазимо у биографском енкомију *Euaiōra* и у аутобиографској апологетско-енкомијастичкој беседи *О замени имања*, чини потом основу излагања још и у стихованим аутобиографијама римских песника. Облик и песнички „жанр” тих стихова аутобиографија био је претежно онај епистоле или елегije. Састављали су их Хорације, Овидије, Проперције. Подударна појава може се регистровати и у развоју хришћанске аутобиографије.

Већ су ранохришћански аутори – а они су махом били реторски и филозофски образовани у античкој школи – примењивали у својим списима аутобиографског карактера наслеђену топику, чували су морфолошке црте и неговали друге особености паганске (ауто)биографске књижевности. Јустин Мартир, хришћански писац невелике вештине из II века, уклопио је у оквирни дијалог свога списа *Разговор са Јеврејином Трифоном* и обимну повест о властитом обраћењу хришћанству. Он се новој религији окренуо напуштајући платоничарска филозофска уверења. Кипријан, латински хришћански писац из III века, служи се у исту сврху монологом у спису *Ad Donatum*. Овај је аутор, слично Аугустину, пре свога покрштавања био активан као ретор. Стара схема (ауто)биографског казивања препознатљива је у хришћанским аутобиографским текстовима, прозним и стихованим. Јавља се у IV веку код Аусонија који је хришћанство примио само формално а деловао је као професор реторике у родном граду Бордоу:⁴¹ код Пруденција, највећег хришћанског латинског песника у чијем делу су складно здружени класични облик и хришћански дух.⁴² Овде је лако уочљива измена у мотивацији и промена у аксиолошкој лествици које хришћанство

41 У основи троделна исократска схема за карактерисање личности примењена је на крају стихованог *hodoerogicon*-а *Mosella* (v. 349 ss). Саставио је у дубокој старости а као увод у збирку својих радова, и једну аутобиографску песму, при чијем писању очигледно ослањао на Овидијеву елегију *Trist.* IV, 10. Види L. Niedermeyer, *Untersuchungen über die antike poetische Autobiographie* (Diss.), München, 1919, стр. 30.

42 У уводним стиховима за збирку песама објављену године 405. Види L. Niedermeyer, нав. дело, стр. 38 и д.

уводи у закључни топос сталан у овој схеми. Циљ ваљаног и врлог живота за хришћане више није, како је раније био за пагане, у постизању трајне славе међу потомством и у примерном остваривању етичких начела неке филозофске школе. Хришћански писци и песници тај циљ живљења виде у поузданијој нади да су животом сходно верском учењу Цркве стекли право на вечито блаженство на небу. Овакав став јавља се као топос у епилозима њихових аутобиографских текстова.

Издвојено место у грчкој поезији, паганској и хришћанској, има песма Григорија Назијанзина *О власитијом живоју* (*Peri tou heautou biou*) – уосталом најбољег хришћанског писца и песника у другој половини IV века. Та једина нама позната античка стихована аутобиографија на грчком језику стоји поред неколиких других Григоријевих песама које су такође аутобиографске по садржини. Али једино песма *О власитијом живоју* је обимније дело у коме Григорије остварује традицију енкомиија и апологије, као и исократску схему изношења *bios*-а и карактерисања његовог „јунака”. У првом делу Григорије приказује свој живот до тридесете године, то јесте, своје порекло и образовање; други, средишњи део посветио је својим делима и постигнућима, па и врлинама. Трећи део, у епилогу садржи већ споменуту хришћанску модификацију завршних одсека из античке (ауто)биографије.⁴³

*

Спој енкомиијастичке схеме приказивања живота и личности са апологетским излагањем „програма” и „циљева” тога живота – било да му је тежиште у политици, филозофији или религији – једна је од трајних и важних карактеристика коју античке како паганске тако и хришћанске аутобиографије дугују раним ступњевима грчког аутобиографског и биографског писатељства; оним ступњевима који су за нас непосредно препознатљиви у биографским и аутобиографским списима беседника Исократа. У овоме смислу индикативан је већ и наслов *Ајолоџија* који неретко носе и нововековне аутобиографије;⁴⁴ а још више чињеница да

43 На месту где су пагански аутори говорили о вредности живота урезаног у сећање потомства, Григорије исказује наду да је својим животом стекао право на небеско блаженство након смрти. Види L. Niedermeyer, нав. дело, стр. 35 и д.

44 Треба у овој вези поменути још један важан термин: *commentarii*. Нашао се међу ознакама за посебну врсту „објективно” стилизованих а прикривено апологетских аутобиографских списа захваљујући познатом делу Јулија Цезара. Аутобиографска дела, под насловом *Commentarii de vita sua*, писали су у антици Тиберије и Агрипина, мајка цара Нерона. Индикативно је, дакле, и када се овакви наслови јављају у нововековној аутобиографској пракси. Као пример може послужити Huetius (Pierre-Daniel Huet, 1630–1721). Он је на своју аутобиографију ставио наслов: *Commentarii de*

су такве аутобиографије састављали писци темељито упознати са теоријом и праксом античке књижевности и њених реторских врста. Није, дакле, тешко заступати став да аутобиографско стваралаштво развијано од ренесансе до у класицистички и просветитељски XVIII век треба испитивати уз сталне осврте на овде само у избору и сумарно приказане црте својствене „објективној” (ауто)биографији насталој у књижевности античке Грчке и Рима.

vita sua. Не можемо сумњати у теоријску намеру и обазривост у жанровско-стилским опредељењима код овог аутора који је, на основи античке аристотелско-хорацијевске теорије епа и на основу свог познавања текстова позноантичког романа, створио и прву европску теорију ове књижевне врсте.

ARISTOTEL, ISTORIJA I ROMAN

Palo mi je u deo da započnem krug predavanja čiji je predmet određen skupnim naslovom *Roman i istorija*.^{*} Ne govorim prvi po vlastitoj zasluzi. Stavili su me na početak zbog Aristotela. Razlog je, nesumnjivo, jak. Ipak, temu *Aristotel, istorija i roman* ja sam sâm odabrao. Tu sva odgovornost pada na mene. Možda će mi neko prigovoriti da tema nije postavljena samo široko, nego i nekako izazovno. Priznaću: Aristotel nije znao za roman. Proizvodi od pera koje moderna istorija književnosti svrstava pod zaglavlje *antički roman* pripadaju vremenima mlađim za najmanje dva veka od vremena Aristotelovog. I dodaću: antički roman je postojano rastao na rubu teorijski osveštane književnosti. Na jedinoj strani, kao popularno štivo. U romanesknim životopisima Ezopa ili Aleksandra Makedonskog. Na drugoj strani, roman se uznosio do visokih umetničkih i tehničkih ostvarenja u latinski pisanim delima Petronija i Apuleja, koja nagoveštavaju novovekovni pikarski i parodijsko-satirični roman; i u delima Longa i Heliodora, stvaralaca u grčkom jeziku, čiji pastirski i ljubavno-avanturistički romani docnije služe kao predložak evropskim pastoralnim, avanturističkim i herojskim romanima XVII veka. No uprkos pojavi umetnički vrednih romana u antičkoj književnosti, grčkorimska kritika ostaje ravnodušna prema tim delima iz razdoblja Rimskog carstva. Još i kada se antički svet bio sasvim nagnuo na zaranke, antička misao o knjizi nije uvela roman u krug teorijom osveštanih književnih vrsta. Čak ga je i bez imena ostavila. Predala ga je srednjem veku bez posebnog i jedinstvenog naziva.

Danas se rado kazuje da je Aristotel kriv za ravnodušnost koju je antička teorija književnosti pokazala prema romanu. Ili, rečeno šire i tačnije, da je ta ravnodušnost objašnjiva činjenicom što je antička poetika dobila svoje temeljne i trajno uticajne tekstove još pre nego što se roman i pomolio glavom preko ruba zvanične literarne scene. Među temeljnim i vekovima uticajnim tekstovima antičke teorije književnosti ipak je na prvom mestu Aristotelova *Poetika*. Zapravo, ne bi trebalo govoriti o vekovima, nego o više od dva hiljadugodišta njenoga uticaja. No priznao sam da se antička književna teorija nije osvrnula na roman i da Aristotel za njega još nije znao.]

Posumnjaće neko još i više u opravdanost razgovora o Aristotelu, istoriji i romanu ako dodam: prva teorija romana javila se u Evropi tek u XVII veku, u doba baroka; za prvi pak »pravi«¹ istorijski roman proglašava se rado roman Valtera Skota *Vejverli*, objavljen 1814; i, napokon, mi roman, pa i roman istorijski,

^{*} Ciklus predavanja pod naslovom *Roman i istorija* održan je na Kolarčevom narodnom univerzitetu.

svrstavamo danas u imaginativnu i lepu književnost, a stari Aristotel odvaja lepu književnost sasvim načelno, po suštini njenoj, od istoriografije.

Tema o Aristotelu, istoriji i romanu kao da nam, isprva barem, namesto mnogih dodira, veza i zavisnosti, otkriva sve same – nedodire. Ali prvi utisak vara, i to jako. Aristotelovo delatno prisustvo u evropskom romanu činjenica je. Neposredni otisci i posredni odrazi Aristotelovih poetoloških postavki ne određuju samo znatna prostranstva u teorijski tek kasno razbuđenoj istoriji novovekovnog romana. Oni su, istovremeno, pokazatelji sa kojih, ako pažnju tačno usmerimo, možemo očitati bitne promene u estetskoj i književnoj, kulturnoj i društvenoj istoriji Evrope.

Aristotel je umro godine 322. stare ere. Valter Skot tek tu »nedavno«, godine 1832. U razgovoru o Aristotelu, istoriji i romanu strpljiva postupnost izlaganja zavela bi nas, dakle, na duge putove. Moramo požuriti prečicom. Evropski kulturni kontinuitet, zasnovan na antičkom, grčkom temelju i na humanističkom obrazovanju, činjenica je nesporna, i gotovo nenarušene čvrstine, sve do kraja XVIII i, ponegde, početka XIX veka. Otuda čak i u delima malo poznatim i slabo cenjenim, te u opaskama uzgredice izrečenim, često leže, sažeti kao jezgro u orahovoj ljusci, dugi razvoji evropske misli. Duga i jaka, premda često skrivena i različno zamućena prisutnost Aristotela u evropskom poetološkom predanju dozvoljava mi ovde da se odmah okrenem srpskom romanu s početka prošlog veka. Da se okrenem odavno u kritici osuđenom Vidakoviću i brzo zaboravljenom romanopiscu Steriji. I da u njihovom delu potražim i nađem svedočanstvo za tvrđenje kako je Aristotel uticao na evropski roman i na književnu obradu istorije. I neka niko ne prigovori da je Aristotel, ako ga neočekivano i možemo naći u romanima spomenutih naših pisaca, tu svakako pao na najniže grane. Reč nismo povelili o umetničkoj vrednosti određenog dela, nego o istoriji i trajanju poetoloških stavova i o spisateljskom postupku koji se na te stavove oslanja ili pozivanjem na njih opravdava.

Već 1801. Atanasije Stojković dao je srpski roman, uz napomenu da mu je *Aristid i Natalija*, gde je reč o ljubavi, »povest istinopodobna«. Ipak, počasni naziv tvorca srpskog romana stekao je Milovan Vidaković. Prvi njegovi romani, *Usamljeni junosa* i *Velimir i Bosiljka*, objavljeni su 1810. i 1811. godine. Osnovna fabula i u tim je romanima ljubavna, odnosno ljubavno-avanturistička. Pričaju ta dela o iskušenjima i pustolovinama rastavljenih ljubavnika, o njihovim stradanjima, sve do naglog i srećnog njihovog združivanja na kraju knjige. Još je Pavle Popović uočio da ovi Vidakovićeви romani, a naročito *Velimir*, upravo u fabuli i mnogim motivima pokazuje jake tragove svoje, istina posredne, zavisnosti od antičkog ljubavno-istorijskog romana grčkog. No jednako je Popović morao dodati i ovu opasku: »Kako smo mi ispričali sadržinu *Junoše i Velimira*, čitalac nije mogao opaziti da su to *istorijski* romani. Međutim, oni to jesu.«| Fabula, naime, u tim romanima govori o opštim ljudskim stvarima, o ljubavi, najviše. A uz ljubav idu doživljaji zapetljani i zanimljivi; ali ipak i takvi da su se, ako smo dobre volje da to priznamo, mogli dogoditi; da su, dakle, terminom Stojkovićevim

rečeno: »istinopodobni«. No te priče jesu u Vidakovića stavljene, ovlaš barem, u određeno istorijsko vreme. *Junoša* u vreme kosovske bitke i despota Stevana. Tihomilj, glavni junak romana, sin je Stevana Musića i sestrić Kraljevića Marka. Pored Musića u radnji romana, potkraj, učestvuje i Mileva, kći kneza Lazara. Po istoriji to je Olivera, udata za Bajazita posle Kosova da bi se sačuvao mir u srpskim zemljama. Tihomilj se seća pričanja o kosovskoj bitki koje je kao dete čuo od očevidaca; a druga lica romana takođe spominju i pripovedaju zbivanja oko Kosova. *Velimir* opet jeste roman u kome nijedno lice nije istorijsko, premda je izmaštana ljubavna povest smeštena u vreme despota Đurđa Brankovića. No fiktivni likovi romana spominju razna zbivanja iz srpske istorije. Ona daju i preglede celih njenih razdoblja. Priča o Kosovu ovde je čak ispriповедana iscrpnije nego u *Junoši*. Prema istorijskim delima i prema narodnoj pesmi.

Vidaković je nastavio rad u ovoj vrsti istorijskog romana koji danas radije nazivamo pseudoistorijskim. Ustrajao je na tome poslu (a mnogo su ga i čitali) pune tri decenije. Uprkos Vukovim ostrim kritikama, iz godine 1815. i 1817. U recenziji na *Junošu*, Vuk je prvo bio udario samo na manjkavosti jezika u Vidakovića. Potom, u recenziji na prve knjige *Ljubomira u Jelisijumu*, Vuk je izvirgao podsmehu još i Vidakovićevo naivno i proizvoljno rukovanje istorijom i geografijom, te svakojaku nelogičnost i neuverljivost njegovih prikaza srpske prošlosti i tobožnjeg lokalnog kolorita.

Oblik i način kazivanja Vidakovićevog istorijskog romana prividno je lako objasniti i svesti na površno preinačene i grubo »posrbljene«, slabe i zastarele predloške poreklom iz nemačke romaneskne književnosti, zabavne i trivijalne. No ja sam spreman da ustvrdim da u tome i takvom romansijerskom poslovanju, koje je odavno na zlu glasu, ima i Aristotelovog uticaja. Dakako, dosta skrivenog; pa opet, ključ u tu skrivalicu antičkog poetološkog predanja na dohvat je ruke. Treba do njega učiniti još jedan korak kroz rani istorijski roman srpski.

I mladi Jovan Sterija Popović sastavlja, kao »preinačenje« i »posrba« stranog dela, roman *Boj na Kosovu ili Milan Toplica i Zoraída*. Roman je objavljen 1828. godine. Da li Sterija nije znao za Vukovu kritiku Vidakovićevih »posrba« u romanu? Teško je to poverovati. Ali kad bi to i bilo verovatno, za naš predmet ne bi bilo presudno. Osnovna fabula u romanu *Boj na Kosovu* opet je ljubavno-avanturistička. No sa srpske strane likovi koji u radnji učestvuju istorijski su, ili su takvim smatrani: knez Lazar i kneginja Milica, Vuk Branković i Miloš Obilić, Ivan Kosančić i Milan Toplica (glavni junak ljubavne povesti), Jug Bogdan i devet Jugovića. Drugačije nego u Vidakovića, sam je prikaz kosovske bitke unet, integrisan u osnovnu ljubavnu fabulu. Na kraju Sterijinog romana kosovska bitka, pogibija Milana Toplice i smrt lepe Mavarke Zoraide okončavaju u jednome ključu izmišljenu ljubavnu priču i povest o istorijskoj propasti srpske feudalne države. |

Istovremeno sa romanom *Boj na Kosovu* mladi Sterija napisao je i tragediju *Svetislav i Mileva*. Ovde je junakinja opet istorijska ličnost: Mileva-Olivera, kćer kneza Lazara, udata za Bajazita posle Kosova. I opet je osnovni predmet izmišljena i pozajmljena ljubavna priča vezana za određeni istorijski lik i određeno razdoblje srpske istorije.

Sažeto rečeno: napregnuto nastojanje da u srpskoj književnosti unapredi istorijski roman i razvije istorijsku tragediju, sa likovima istorijskim i prema pozadu od događaja iz domaće istorije, nikako ne sprečava mladoga spisatelja Steriju da u obe vrste, u romanu i tragediji, kao okosnicu pripovedanja i radnje upotrebi izmišljenu ljubavnu priču. Štaviše, priču iz tuđeg, stranog predloška preuzetu. U romanu *Boj na Kosovu* ljubavna priča, zapravo osnovna fabula dela, preuzeta je, ne bez prevođenja celih stranica, iz Florijanovog romana *Gonzalvo od Kordove ili Ponovo osvojena Granada*. Iz francuskog istorijskog romana dakle, i to takvog, sa temom iz španske istorije XV veka. U predgovoru *Boja na Kosovu* Sterija se poziva na Florijana sasvim otvoreno i kaže da je ovom francuskom piscu u svome romanu »ponajviše podražavao«. Slično Sterija čini i u predgovoru k drami *Svetislav i Mileva*, gde napominje: »Ja sam ovo žalostno pozorište na istini osnovao po istoriji nezaboravljenoga našega Rajića, podražavajući gdigdi i slavnom G. Florijanu, i stim mislim, da sam najpreči put k poleznoj zabavi našao.« U navedenoj rečenici Sterija, zapravo, kazuje kojim postupkom on sam, dok piše istorijski roman i istorijsku tragediju, gleda da dosegne cilj kakav je Horacije postavio umetničkoj književnosti, odnosno poeziji, u celini. Kao da Sterija, naprosto, na stranu »poleznoga«, dakle korisnoga i poučnoga, stavlja istorijske činjenice, to jeste podatke iz Rajićeve istorije; a na stranu »zabave«, dakle prijatnoga i privlačnoga, ljubavnu priču, koju u svome romanu duguje u potpunosti Florijanu. Sterijina podela nije, međutim, ni tako gruba ni tako mehanička. Element poučnoga proizlazi, i iz priče u romanu, kao moralna pouka; a raspoloženje koje tragedija izaziva iznoseći ličnu storiju junaka i junakinje ima određeno, po čoveka korisno dejstvo. Horacije i Aristotel izviruju iza ovih postavki.

Sterijin predgovor k *Svetislavu i Milevi*, uz prvo izdanje iz 1827, detaljnije govori o književnoj obradi tema iz narodne prošlosti, posebno ključnih istorijskih zbivanja kakva su ona oko i u toku kosovske bitke. Kao vrste u kojima se književno obrađena »drevnost« naroda rado javlja mladi Sterija prvo spominje narodne pripovetke i pesme. I odmah dodaje za pesme (na umu su mu epske junačke pesme) da one »drugo ništa i nisu, nego pripovetke s pohvalom kakvog dobrotvora rodu čovečeskom«. Priključuje onda i istorijski roman:

Ovima se [narodnim pričama i pesmama] slobodno mogu i romani (staru kakvu povest predstavljajući) pridodati, koji samo ako ništa ne nose, čim bi nezlobivo srce raniti mogli, i ako su svojstvu narodnog karaktera shodna, ne poslednje u čitanju zaslužuju mesto, jer prosti naši zemljedelnici, a i drugi ne imajući kad duboko o materijama misliti u neđeljne i praznične dane nevinu zabavu i uveselenije traže; no hoće koji što shodnije u tom od lepo sočinjenoga romana naći? Njegova duša povest kakvu čitajući u prošle| vekove povraća se, i silom voobraženija njim očima predstavlja, sravnjivajući ondašnje postupke sa sadašnjima; njegov um gledajući različna hudožestva oštri se, a srce mu se dobrom primeru podražavajući krasi i izobražava.

Sterija ulazi u razgovor o istorijskom romanu u predgovoru stavljenom pred istorijsku tragediju. Neočekivano je ovo. Znamo, međutim, da je mladi Sterija u to

vreme radio na obe vrste, romanu i tragediji; da je u obema obrađivao kosovsku tematiku i da se u obe, zasnivajući delo na izmaštanoj ljubavnoj fabuli, povodio za Florijanovim uzorom i postupkom. Otuda i razumemo zašto Sterija, sa razgovora o istorijskom romanu, koji, u duhu Horacijevih načela, treba u jednome da pruži zabavu i korist, prelazi na razgovor o istorijskoj tragediji, odnosno objašnjava zašto je on za »romantičesku povest« o Svetislavu i Milevi, to jeste za povest kakva se u romanima obrađuje, odabrao oblik tragedije. Objasnjava Sterija:

Istina povest ova više se tragediji nego romanu upodobljava; ništa manje mislim da sam s tim i bolji način izabrao mladež polezno zabavljati, budući da tragedija uvek romanu predpostavljena za prvu dužnost (po mneniju Aristotela) počituje strasti čovečeski utišavati i uzdržavati, na koje sam ja, kao što će se videti, mnogo težio...

Svako će, s malo sluha i znanja, prepoznati u navedenim Sterijinim rečima jednu klasicistički obojenu varijantu Aristotelove definicije tragedije. Ali dok nam tako pogled skreće na teoriju o »utišavanju strasti«, i u njoj prepoznamo inačnicu Aristotelovog učenja o katartičnoj funkciji tragedije, našoj pažnji izmiče prvi deo iste rečenice: sa tvrdjenjem da je »tragedija uvek romanu predpostavljena«. Uostalom, budući da Aristotel za roman i nije znao, ovo tvrdjenje ćemo, čak i ako pogled na njemu zadržimo, spremno razdvojiti od pomena Aristotelovog imena. I dobro nam ćemo pogrešiti. Aristotelova *Poetika* ne govori o romanu. Ali govori o dvema velikim književnim vrstama, o herojskom epu i drami. A na kraju sačuvanog teksta Aristotelove *Poetike* čitamo upoređenje između herojskog epa i tragedije. Filozof iz Stagire tu daje razloge sa kojih on smatra da tragediji treba priznati prvenstvo nad herojskim epom.

Zar ovo ne znači da je Sterija, godine 1827, Aristotelovo upoređenje i ocenu relativne vrednosti epa i tragedije izmenio samo utoliko što je umesto herojskog epa stavio istorijski roman? I ne moramo li zaključiti da iza celoga Sterijinog predgovora stoji uverenje da pripovedanje u stihu ne treba razdvajati od onoga u prozi? Jer, kako smo zabeležili, za Steriju nema razlike ni između narodnih priča o starim vremenima i narodnih pesama sa istom tematikom. Očigledno: srpska junačka pesma (srazmemo kratkog obima) stavljena je u Sterije u isti onaj odnos prema narodnoj priči u koji je Sterija, posredno, zamenjujući bez ustezanja termin ep terminom roman, stavio herojski ep i istorijski roman. Ovo je zanimljiv, i, koliko je meni poznato, do sada nezapažen Sterijin pokušaj simetričnog razvrstavanja stihovnih i proznih oblika narativne književnosti. Pokušaj dvostruko zanimljiv jer je teorijski zasnovan na stavovima iz Aristotelove *Poetike* i na Aristotelovom sudu o umetničkoj vrednosti tragedije, kao književne vrste, nad herojskim epom.

U Sterijinom predgovoru k tragediji *Svetislav i Mileva* pokrenuta su, ili se naprosto podrazumevaju, nekolicina suštinska pitanja evropske poetike. Uključivanje ne samo istorijskog romana nego i naše narodne priče i pesme u krug aristotelsko-horacijevskih poetoloških razmatranja pokazuje da je reč o varijan-

tama i modifikacijama Aristotelovih i Horacijevih stavova, i to takvim koje nisu same ili u najužem smislu klasicističke. Neka su od tih pitanja upravo iz najšire oblasti poetike. I možda stoga neće ni privući pažnju čitalaca. Ovo вреди, na primer, za ravnopravno posmatranje narodne priče i junačke pesme, herojskog epa i romana, uopšte dela prozних i dela stihovanih. Ipak, važno je reći da Sterija ova dela, kao proizvode imaginativne književnosti, posmatra u jednoj skupini, a naspram čisto istorijskih spisa. (Florijanov istorijski roman stavlja na jednu stranu, sa junačkom pesmom, a Rajićevu *Istoriju* na drugu, izvan oblasti umetničke.) Ne smemo smetnuti s uma da je još Aristotel u *Poetici*, kazivao da metar, to jeste stih, ne čini poeziju (što je bilo protivno opštem uverenju onoga vremena), i da je bio jako svestan da Grcima nedostaje termin kojim bi, u jednome i po zajedničkoj suštini, obeležio kako stihovne tako i prozne tvorevine u oblasti čiste jezičke umetnosti. (Dakle, generički naziv najvišeg ranga kakav je, na primer, nemačko *Dichtung*, pojmovno izjednačeno sa »Dichtungen in Prosa und in Versen«.) Primeri na koje se Stagirićanin oslonio izazivaju u čitaocu pomisao kako bi značenje grčkog termina *poeta* (*poietes* »tvorac«) trebalo proširiti tako da ovaj termin obeleži sve pisce, i one prozne i one koji se služe stihom, a primeniti ga i na jedne i na druge samo ukoliko delo jeste mimesa, predstavljanje i podražavanje stvarnosti u Aristotelovom estetsko-poetičarskom smislu.

Aristotelova razmatranja o ovome predmetu, samo delimično iznesena ili tek naznačena u *Poetici*, stolecima su tumačena dosta neujednačeno, prema znanjima pojedinih autora, ali i prema stepenu usvajanja mimetičke teorije umetnosti. Stoji, međutim, da je Aristotel svojim određenjem pojma *poiesis* (poezija) za oblast jezičke umetnosti u celini stvorio sasvim originalnu poetičarsku kategoriju. Zapravo, reč je o razlikovanju, u izvesnom smislu veoma modermom, između mimetičkog, tj. poetskog jezika (u koji spadaju i Platonovi dijalozi, mada nisu stihovani) i nemimetičkog, tj. nepoetskog (u koji spada Empedoklova filozofsko-didaktička poema, mada jeste stihovana). Stoji takođe da ovo (svedenije) Aristotelovo odvajanje pojma *poiesis* od konvencionalnog termina *poezija*, premda već nekoliko stoleća široko odjekuje u evropskoj poetici kao motiv o odnosu stiha i pesništva, nije probilo do svog nedvosmislenog terminološkog osnaženja. Naziv *poezija* i danas se uzima, prevashodno, za svaki stihovani tekst. A da bismo obeležili celinu jezičke umetnosti dovijamo se govoreći o »lepoj književnosti« ili »imaginativnoj književnosti«.

Pratimo ponornički put rečenih Aristotelovih razmatranja o poeziji i stihu kroz evropsku poetiku, vidimo da se njihova žica, gde god nanovo izbije, javlja u sličnom motivskom spletu kao i prvobitno, u Aristotelovoj *Poetici*. Raspra o odnosu poezije i stiha dolazi mahom kao deo načelnih pitanja koja je Stagirićanin postavio. Dolazi uz pitanja o suštini, predmetu i svrsi poezije, najčešće sa odzivima na čuveno Aristotelovo upoređenje filozofije, poezije i istorije. Iz tog upoređenja, kako je poznato, proizlazi Aristotelov stav da poezija ima za predmet idealnu istinu, da je usmerena na ono što je opšte i da je stoga od istorije, usmerena na jedinačne događaje, po rangui viša i više »filozofska«. Ipak, sa filozofijom poezija se, po Aristotelu, dodiruje samo u težnji ka univerzalnome, dok joj je medij čulan i postupak imaginativan.

Aristotelovo mnogo tumačeno shvatanje čini se da je bilo, približno, ovakovo: filozofija traži opšte u posebnom da bi istinu dokučilo i posedovalo u apstrakciji; poezija pak predstavlja u posebnom, živo, konkretno i sredstvima njoj svojstvenim univerzalni elemenat čovekove prirode i življenja.

Aristotelova teza da je poezija po suštini svojoj (tj. po sili svoje usmerenosti na tipsko i univerzalno) »više filozofska od istorije« (vezane sasvim za jedinačno i za jednokratne činjenice) bila je upravljena protiv Platonove osude poezije kao mimetičke, tj. predstavljачke i podražavalačke umetnosti. Platonov odrečni stav poništen je docnije i u samom platonizmu, poznom i »novom«, tezom da umetnikova mimesa predstavlja intuitivno sagledavanje nepromenljivih i nadvremenih istina (transcendentalnih »Ideja«). Obe varijante antičke mimetičke teorije umetnosti, aristotelsko-realistička i platoničarsko-transcendentalistička, služile su potom obrazlaganju ne samo estetske nego i gnoseološke vrednosti poezije, i to ne bez mešanja argumenata, ili poetoloških motiva, iz oba pravca.

No mi govorimo o Aristotelu, istoriji i romanu, i tražimo prečice da do romana stignemo. Takvu prečicu prokrćićemo ovde samo spekulativno. Upitaćemo se, naprosto: kakvi su se stavovi nametali teorijskom razmišljanju o istorijskom romanu u vreme kada se ono još temeljilo na shvatanjima poteklim iz Aristotelove *Poetike*? Zar aristotelsko učenje o odnosu istorije i poezije nije moralo nameutati zaključak da je istorijski roman delo umetničko (dakle, poezija) ukoliko beži od historiografske zaokupljenosti jedinačnim događanjima i usredsređuje se na univerzalne crte čovekove prirode i života? I onda: šta ima opštije univerzalnije u čoveku i životu od ljubavi i stradanja?

Razume se, razvoj književne teorije po pravilu sledi književno stvaranje. Evropska romaneskna proza pripovedala je još od antičkih vremena, i to ujednačeno i tipski uopšteno, o ljubavima i patnjama, o dalekim putovanjima i junačkim pustolovinama. I sve te priče bile su, naravno, smeštene u neki manje ili više istorijski okvir, mahom sasvim površno ocrtan. Ukratko, oslonjen na predanje evropskog romana i na Aristotelom *Poetiku* stariji teoretičar evropskog istorijskog romana imao je jak i dvostruk podsticaj da u ovoj književnoj vrsti dadne prednost priči o ljubavi i pustolovinama nad istorijskim činjenicama.

Još i pre pojave proznog romana u evropskoj književnosti pri- povedalo se o pustolovinama i ratovima, ljubavima i istorijskim zbivanjima. Počelo je sa antičkim herojskim, a posle i istorijskim epom. U antičkom epu razvijena je i veština pripovedanja. Pričanje o mnogim događajima najlakše i najjednostavnije se organizuje prema »prirodnom« toku zbivanja ili oko jednog glavnog lika. Dakle, linearno-hronološki, kao u starim letopisima i istorijama, ili biografski. Ali tu smo već opet kod Aristotela i uticaja antičke poetike i antičkih uzora na novovekovni evropski roman.

Vratimo se odeljku Aristotelove *Poetike* gde Stagirićanin, na kraju svoga izlaganja, poredi tragediju i ep, i daje tragediji prvenstvo nad epom. Aristotel utvrđuje prednost tragedije nad epom razmatrajući naročito ulogu i strukturu fabule u ovim književnim vrstama. Po uverenju Aristotelovom »priča«, tj. fabula,

organski celovita, dramski jedinstvena i zaokružena, podjednako je presudna za umetnički domet kako tragedije tako i epa. Istina, u Aristotelovom upoređenju dolazi i tvrđenje da struktura epova, čak i onih umetnički najuspelijih, ne postiže željeno jedinstvo fabule sasvim savršeno, nego samo »što je moguće savršenije«. Inače Aristotel, u teoriji epa, ističe potpunu nadmoć jedinstvene i zaokružene, dramske fabule, kakva je u *Ilijadi* i *Odiseji*, nad linearno-hronološkim pripovedanjem, kakvo se javljalo kod drugih starih epičara, autora takozvanih kikličkih epova. Kaže Aristotel:

Homer se u tome pravcu pokazuje kao bogodan pesnik iznad svih što nije pokušao da opeva ni ceo trojanski rat, mada je imao početak i svršetak. Jer to bi postala suviše obimna i nepregledna pesma ili, kad bi se pesnik i ograničio da se drži mere u dužini, to bi bilo suviše zamršeno zbog šarene sadržine. Ali on je odvojio samo jedan deo, a druge mnoge događaje uzeo je kao epizodije...

I na drugome mestu:

... pevajući *Odiseju*, on nije u nju uneo sve što je Odisej doživeo... Naprotiv, on je *Odiseju*, a tako i *Ilijadu*, sastavio u jednoj jedinstvenoj radnji.

(Navodi prema prevodu M. N. Đurića)

Aristotel, dakle, rukovođen primenom dramskog načina fabuliranja, odvaja, i to sasvim načelno, umjetničku epiku, kao poeziju, od biografskog i letopisno-istorijskog pripovedanja datog u epskom stilu i stihu. (Sećamo se opet osnovnog stava *Poetike* da stih ne čini poeziju.) »Priča« u epu ne postaje, po Aristotelovom sudu, jedinstvena ako se za predmet uzme jedno lice; epsko pesništvo ne sme, po svome sastavu, da liči na istorijsko delo, u kome je predmet izlaganje svega što se dogodilo, jednome ili mnogima.

Spomenuti Aristotelovi iskazi ipak samo negativno određuju prirodu fabule u umetničkom epu. Potonji teoretičari, željni neposredni je primenljivih uputstava, nisu se mogli zadovoljiti ni Aristotelovim, ključnim ali odveć opštim iskazom:

Što se tiče epskog pesništva... jasno je da u njemu treba priče sastavljati dramski, kao u tragedijama, tj. da se one vezuju za jednu jedinstvenu, celu i završenu radnju, koja ima početak, i sredinu, i završetak, da bi, kao jedno i potpuno živo biće, izazvalo estetsko uživanje svoje vrste.

Stvarno, Aristotelova teorija fabuliranja u umetničkom epu svodiva je na tri dosta uopštene tačke: odbacivanje linearno-hronološkog i kumulativno-epizodičnog postupka svojstvenog historiografskoj i biografskoj naraciji; zalaganje za dramsku fabulu po ugledu na tragediju; tvrđenje da je za epsko fabuliranje, kao predložak, merodavan Homer, to jeste tip fabule kakav je ostvaren u *Ilijadi* i *Odiseji*. Potonja normativna, klasicistička i školska poetika, u potrazi za neposrednije primenljivim uputstvom gradnje fabule u umetničkom epu, oslanjala se na Horacijevu sažetu dopunu Aristotelovih stavova.]

Temeljno načelo Horacijeve poetike, a jednako i oni njeni stavovi koji se tiču epa posebno, zalaže se za aristotelisku koncepciju organske celine i dramski

jedinstvene fabule. Od prvih redova Horacije osuđuje svaku neusaglašenost delova u pesmi. Ne sme poeta postupiti kao slikar koji bi sjedinio glavu čovečju sa udovima i delovima trupa uzetim od raznih životinjskih sojeva, divljih i pitomih, tako da izađe lik i nestvaran i neskladan. Sve čega se pesnik poduhvati treba, u krajnjem ishodu (a ovaj je ostvareno delo), da bude »prосто i jedno« – *simplex et unum*. U epskom pak pesništvu i rimski teoretičar priznaje prvenstvo Homeru, zbog kompozicionog postupka suštinski umetničkog a ne istorijsko-biografskog. Homer pripoveda u epu tako da »skladna mu srazmera vlada početkom, sredinom, do kraja« – *primo ne medium, medio ne discrepat imum*. Aristotelovo isticanje jedinstva i zaokruženosti homerskog fabuliranja u Horacija je još i pojašnjeno, zapravo sliveno u primenljivo i sentenciozno sažeto uputstvo. Homer, veli Horacije, dobro čini što ne postupa kao pisci kikličkih epova: što ne počinje pripovest o trojanskom ratu od »Ledinih jaja« – *gemino ab ovo*; nego »uvek on raspletu hita, u vrtlog te zbivanja smesta ubaci, kao i da tebi je poznato sve to« – *semper ad eventum festinat, et in medias res non secus ac notas auditorem rapit* (prevod dr Radmile Šalabalić). Horacije, taj majstor u sažetom izražavanju, savetujući epskom pesniku da sledi Homera i uvuče čitaoca, od samog početka dela, u središte zbivanja – baš kao da su ona čitaocu već poznata – pojašnjava kako se, po homerski, gradi jedinstvena i zaokružena epska fabula.

Da ovakvim postupkom treba da se gradi fabula i da se komponuje pripovest u velikom epskom delu u stihu, to je bilo široko usvojeno uverenje u antičkoj i onda, ponova, u evropskoj poetici, od vremena preporoda, naročito. Trajna prisutnost ovih načela u svakoj klasicističkoj orijentisanoj poetici može se lako utvrditi i pratiti do u XIX vek. Upravo u godini 1827, kada Sterija, u predgovoru k *Svetislavu i Milevi*, govori o teoriji istorijskog romana i istorijske tragedije, oslonjen na Aristotela i Horacija, Jovan Hadžić, »u knjižestvu nazvan« Miloš Svetić, izdao je *K. Oracija Flaka O stihotvorstvu knjigu*, i to u latinskom originalu popraćenom sa dva srpska prevoda, heksameterskim i deseteračkim. Preporučujući Horacija publici Hadžić-Svetić se podsmeva savremenim pesnicima srpskim koji ulaze, literarno neobučeni i teorijski nepotkovani, u posao pisanja velike epske pesme. Za takvog, u klasičnu teoriju epa neupućenog epičara Hadžić veli:

Ovaj je rad, kao Omir kod Grka, blistati, zato epopeju piše; ma od kud predmet traži: samo neka su junaci i dobri konji tu, neka se puca, bije, seče, i krv proliva i gradovi otimaju; ako i nema sveze pristojne, i teženja onoga, koje epopeju dolikuje, i na svoj pravi stepen podiže.

Hadžić-Svetić ima, reklo bi se, na umu nastojanja nekih pisaca srpskih da se narodna pesma i narodna istorija pretoče u herojski ep. Iste, 1827. godine, Sterija prenosi u oblik istorijskog romana a istorijske drame kosovsku tematiku. A pri tome drži na umu Aristotela i Horacija. I posmatra roman kao epopeju u prozi. Pitanje koje je sada već sasvim na mestu jeste: da li je gledanje na roman kao na epopeju u prozi nekakva osobenost Sterijina? Svakako da nije. Obeležavanje romana terminom »epopeja u prozi« potiče iz prve zaokružene teorije evropskog

umetničkog romana. A ta teorija, kako smo u uvodu spomenuli, nastaje u vreme baroka, u XVII veku, i to u francuskoj književnosti.

Ušli smo u jedno važno poglavlje evropske književne morfologije. Značajno jer se tiče književne teorije i estetike. Narativna dela većeg obima u svim su razdobljima evropske književnosti znala da pripovedaju »prirodno«, a to će reći linearno-hronološki i kumulativno-epizodično. Dakle, kao istorija i biografija. Na rečeni način, spomenuli smo i ovo, pričaju popularni romani koji su nastali i bili široko rasprostranjeni u antičko i poantičko doba: *Život Aleksandrov*, ili *Povest*, ili *Roman o Aleksandru*. Roman je tu, razume se, moderan naziv, baš kao i u naslovu, jednako popularnoga *Romana o Troji*; ili u naslovu *Romana o Ezopu* koji nam rukopisi predstavljaju kao *Život i priključenija frigijskog roba Ezopa*. Čak i antički ljubavno-avanturistički romani, skupina dela u kojima je jako osetan uticaj stilskih veština i tehničkih postupaka retorike, pripovedao je linearno, sve do u vreme poslednjeg svog značajnog predstavnika Heliodora. Tek sa Heliodorovim *Etiopskim povestima*, napisanim negde u III veku naše ere, javlja se u romanu složena, epska, tehnika fabuliranja.

Ukratko: i u narativnoj književnosti velikog obima, epici u stihu i prozi, težnja ka strogoj organizaciji, ka jedinstvenoj, u stvari više dramskoj nego epskoj kompoziciji pripovesti obeležje je klasičnog herojskog epa. Homerskog prvo, koji je, po Aristotelovom sudu, upravo time stekao umetničko prvenstvo i nenadmašan ugled. A onda je ovakva težnja ka dramskom jedinstvu fabule u literarnoj epici antike preovladala. Posebno je to uočljivo u prvom delu Vergilijeve *Eneide*, građenom prema homerskoj *Odiseji*. I budući da je ovde reč o jednom starome tipu evropskog romana koji združuje ljubavnu tematiku, pustolovine i i storiju, ne smemo zaboraviti da Vergilije upravo u *Eneidi* pripoveda o dalekim lutanjima trojanskog junaka Eneje, o njegovoj ljubavnoj avanturi sa kartaginskom kraljicom Didonom, o nastojanju da osnuje novu državu, buduće Rimsko carstvo. Drugim rečima, da je u ovom literarnom epu složene kompozicije ljubavno-avanturistička priča združena sa državnom ili državotvornom istorijom.

Ovde je potreban i osvrt na motiviku u antičkom ljubavno-avanturističkom romanu. Zaplet zasnovan na motivu nahočeta, ili dece od roditelja odvojene, i na motivu razdvojenih ljubavnika, sa razrešnjem u završnom prepoznavanju ili sjedinjavanju dece i roditelja, voljenoga i voljene, bio je u tome romanu, kada je pripovedao samo linearno, nekakvo sredstvo za organizovanje fabule u jedinstvo sa razrešnjem naglim i više dramskim. (Motivu izgubljenog deteta davala je važno mesto već nova antička komedija, nastala dosta pre pojave ljubavno-avanturističkog romana.) Na rečeni način poslužio se motivom nahočadi Longo, pisac romana *Dafnid i Hloja*, antičke ljubavne povesti iz pastirskog života, gde su i junak i junakinja priče izložena deca koja, na kraju romana, otkrivaju svoje poreklo i roditelje.]

I najuticajniji antički ljubavno-avanturistički roman, *Etiopske povesti* Heliodora iz Emese, služi se motivom izlaganja deteta i razdvajanja dvoje zaljubljenih. Harikleja, glavna junakinja romana, rođena je kao etiopska princeza. Ali je po

rođenju izložena. Dospela je u Grčku i tu je othranjena kao usvojenica. Zaljubila se u mladoga Grka Teagena. Saznaje za svoje poreklo i sa Teagenom polazi u Egipt, gde ljubavnici budu razdvojeni. (Pri čemu ne izostaju brodolom, razbojnici, zarobljavanja i druga iskušavanja, baš kao što neće izostati ni u Vidakovića i Sterije.) Posle silnih potucanja i putovanja, iskušavanja i avantura, Teagen i Harikleja dospevaju u Etiopiju, svaki svojim sudbinskim putem. Roditelji prepoznaju kćer, voljeni i voljena se nalaze, i tako se stradanja dvoje mladih srećno okončaju na etiopskom dvoru.

No pričanje ovih zbivanja, životnog puta afričke kneginjice Harikleje i nje-noga Teagena, ne teče u Heliadora linearno – od rođenja i izlaganja devojke. Heliodor čitaoca uvodi u središte zbivanja, *in medias res*. Knjiga počinje kratkim opisom izlaska sunca čiji zraci padaju na uzvisine iznad ušća reke Nila u Egiptu. Otuda naoružani razbojnici osmatraju ravnicu uz morsku obalu. Tu pak leže protagonisti romana, Teagen i Harikleja, polumrtvi, a već odranije su, saznaćemo to iz njihovih naknadnih kazivanja, bacani igrom sudbine iz pustolovine u pustolovinu. U romanu ima i nekoliko sporednih parova, a tokovi glavne i sporednih radnji isprepleteni su. Sve ovo u tehnici pripovedanja poznatoj već homerskoj *Odiseji*. I, dodaćemo, fabula je u Heliadora izgrađena i uvedena na način na koji i mnogo kuđeni Vidaković uvodi čitaoca u radnju svojih pseudoistorijskih romana, u *Junoši* i *Velimiru*. A Sterija isto tako, u *Boju na Kosovu*. I stvarno, u našim romanima s početka XIX veka reč jeste o motivici iz ljubavno-avanturističkog romana grčkog i o primeni aristotelsko-horacijevskih načela građenja jedinstvene fabule (u epskom delu); o dvema crtama preuzetim iz antičkog književnog predanja, dakako najviše posredno, preko evropskog baroknog romana i pod utiskom njegove teorije razvijene u XVII veku. Jer herojsko-galantni ili dvorsko-istorijski roman baroka bio je jak dužnik i antičkog romana i klasičnog epa. I nazivao se »epopejom u prozi«.

Ovde gde je spomenut evropski barokni i rani srpski pseudoistorijski roman treba držati na oku još nekolike crte Heliodorovog dela. Heliodor pripoveda o kneginjici čija je lična sudbina i ljubavna storija u nekoj daljoj vezi sa religijskom, dvorskom i državnom istorijom. Etiopsko kraljevstvo njenih roditelja najveće je središte kulta Sunca. A kraljevski par koji njime teokratski vlada ima i najviše svešteničke činove. U završnom odseku romana kralj i kraljica skidaju znamenja ovoga svoga čina, tjaru sveštenika Sunca i sveštenice Meseca, te okru-ne kćer Harikleju i njenog verenika Teagena. Ljubavna storija i dvorska, odnosno državna istorija poistovećuju se, istina površno, na kraju zapletene radnje, kojom ipak, od njenog početka, vladaju božanske sile, sudbina i providenje. Ako se setimo da je u ovome grčkom romanu kneginjica Harikleja orijentalka iz Afrike, a mladić Teagen Grk, nije teško, u skraćanju jednoga skoka, prevaliti put koji od Heliadora (gde su lične ljubavne patnje i razdvojena potucanja zaljubljenih kroz celo delo u prvome planu),| preko baroknog herojsko-galantnog romana (gde je u XVII veku uspostavljena neraskidiva veza između ljubavne povesti i državno-političke istorije), i preko Florijanovog *Gonzalva od Kordove* (gde, shodno

tematici špansko-mavarskog romana, Gonzalvo, borac za hrišćansko oslobođenje Granade od Mavara, ljubi i osvaja Mavarku Zulemu i opsednuti grad), vodi do Sterijinog romana *Boj na Kosovu*. Shema je ista, samo prilagođena opštem istorijskom okviru. Dok u Heliodora razdvojeni ljubavnici-stradalnici bivaju doslovno okrunjeni, pa etiopski presto nalazi zakonitog naslednika; dok u Florijana junački podvizi i ljubavne patnje Gonzalva bivaju krunisani oslobođenjem od Mavara i brakom sa pokrštenom Zulemom, u Sterijinom romanu pogibijom srpskog junaka Milana Toplice i smrću mavarske kneginjice Zoraide obeležena je lična sudbina zaljubljenih i propast srpske feudalne države. Tako u Sterije, prilagođavanjem francuskog predloška srpskoj istoriji i balkanskom prostoru, nestaje srećnog završetka, koji je obavezan u antičkom ljubavno-avanturističkom romanu (pa i u Vidakovića), a, nešto drugačije i šire, i u herojsko-galantnom romanu zapadne Evrope. Jer ovaj tip zapadnoevropskog baroka jeste, gotovo po pravilu, nekakva povest o spasenju – *historia salvationis*, u smislu i ličnom, i religioznom, i državnom.

Vratimo se problemu zaokruženog fabuliranja i aristotelsko-horacijevskoj poetici. Heliodorov roman izdvaja se kompozicijom od ranijih grčkih ljubavno-avanturističkih romana. Sklopljen je u celini primenom složene kompozicione tehnike. Roman je posejan brojnim likovima – ovi dolaze u parovima povezanih sudbina – i pripoveda o više naporednih tokova zbivanja. Izlaganje radnje, glavne i sporedne, raspodeljeno je na epsku naraciju pisca-pripovedača i na izveštaje iz usta likova nosilaca radnje. Tehnika neposrednog uvođenja u središte zbivanja (oslonjena na retrospektivno pričanje u prvom licu) i druge kompozicione odlike otkrivaju nam zavisnost ovoga proznog pripovednog teksta od herojskog epa. Neposredno najviše od homerske *Odiseje*.

Kratko rečeno: antički roman u Heliodorovim *Etiopskim povestima* tek osvaja i usvaja tehniku fabuliranja kakvu je, načelno, i uz ukazivanje na homerski uzor, od epa zahtevao Aristotel, a za njime i Horacije. Mnogo vekova docnije, u baroknoj teoriji, vladalo je uverenje da je takvo jedinstvo i zaokruženost radnje uzorno, a i složeno, ostvareno upravo u *Odiseju*. I jednako uzorno u Vergilijevoj *Eneidi*. Roman baroka u XVII veku teorijski svesno teži epskom tipu fabuliranja kakav su Aristotel i Horacije zahtevali od umetnički vrednog herojskog epa. Ovakva težnja, međutim, nije bila delatna u srednjovekovnim viteškim spevovima, u španskom viteškom romanu XVI veka i u pikarskom romanu. Odakle su, dakle, došli podsticaji za pojavu barokne teorije romana?

U doba renesanse ponovno okretanje antičkoj poetici pokrenulo je, prvo u Italiji gde su viteške spevove pisali Bojardo i Ariosto, i pitanje da li teorijski zahtev za jedinstvenom radnjom, odnosno organskom fabulom treba postaviti, u smislu Aristotelovog učenja, i ovim novim književnim oblicima narativne poezije u stihu. Zahvaljujući oslanjanju na teoriju i praksu antičke epike, herojskog epa pre svega, a delimično i dramske književnosti, težnja ka organskom jedinstvu fabule preovladala je u renesansnoj teoriji epskog kazivanja. Prozni evropski ro-

man, razvijajući se kao viteški roman iz srednjovekovnog romanesknog predanja (Montalvo i romani o Amadisu) suočio se uskoro sa istim klasičnim zahtevom za jedinstvom radnje i zaokruženošću fabule. Lepo svedočanstvo o tome pruža Servantes, na početku XVII veka, u *Don Kihotu*. A zatim prodor aristotelsko-horacijevskih koncepcija prati preobražaj romana u Francuskoj XVII veka koji vodi od viteškog i pustolovnog do takozvanog »herojskog romana«. Onog koji je prva teorija evropskog romana imala pre svega na oku kada je roman definisala kao »epopeju u prozi«. Pri čemu Heliodorove *Etiopske povesti* igraju, i na teorijskoj ravni, i u praksi, takođe važnu ulogu, kao uzor udružen sa uzorima iz epa. (Poznat i uticajan u Vizantiji, rukopis Heliodorovih *Etiopskih povesti* stiže krajem XV veka u Italiju. U drugoj polovini XVI veka bio je preveden na latinski, francuski, nemački, španski, italijanski i engleski jezik. U XVII veku ovim su se prevodima pridružili i prevodi na holandski, danski, mađarski i poljski.)

Bacimo prvo pogled na sam početak XVI veka. Servantesov *Don Kihot* obeležen je već u svome prvome prologu kao kritika španskog viteškog romana iz porodice Montalvovog *Amadisa*. Pod sam kraj prvoga dela sud o žanru viteškog romana dat je kroz razgovor kanonika i paroha, lica koja u radnji učestvuju, i ne bez lakog kolebanja u stavu. Ali sasvim očigledno ta je kritika zasnovana na postavkama aristotelsko-horacijevske poetike i na nju oslonjene renesansne teorije epskog fabuliranja. Kanonik, lik ne naročito prijatan, poteže u prigovor viteškim romanima: da ovi nisu drugo do niz nepovezanih priča namernih jedino da zabave, ali ne i da pouče (Horacijev pesnik, videli smo to i u Sterijinom teorijskom predgovoru gde je reč o istorijskom romanu, postiže pun uspeh tek kada združi zabavu i korisno); štaviše, takve priče ne mogu stvarno ni da zabave čitaoca jer duševno uživanje proizlazi iz lepote i srazmera usaglašanih delova; kakvu pak lepotu i kakav srazmeran odnos delova spram celine i celine spram delova možemo očekivati u povesti gde momče od šesnaest godina raspolovi džina velikog koliko kula, baš kao da je ovaj kolač paprenjak; pa onda još i stavi pod nož armiju od milion ljudi; i premda je siromah, i nepoznat vitez-lutalica, njemu padne, onako od sebe, u zagrljaj neka carevna, a sa njom i golema carevina. U umetosti (napominju Servantesovi diskutanti) koja je podražavanje stvarnosti, izmaštano treba da se dohvata istinitoga, da poštuje verovatnoću; a Servantesov kanonik dodaje da nije naišao na viteški roman u kome fabula ima telo jedinstveno, sa svim pripadnim udovima, tako da sredina odgovara početku i početak sredini; nego pisci sastavljaju ove romane od tolikog broja raznorodnih udova kao da im je namera da stvore himeru, ili drugo kakvo čudovište, a ne da oblikuju jedan i skladan lik.

Prateći kritiku na račun viteških romana koju iznosi Servantesov kanonik, lako prepoznamo stavove aristotelsko-horacijevske teorije epskog fabuliranja. Horacijeva *Poetika* tu je neposredan oslonac. Ne samo u zahtevu da početak, sredina i kraj budu saglasni i skladni. Metaforika tela i udova, celovitog i skladnog organizma, te njegovog likovnog uobličavanja (zajedno sa podsmehom upućenim čudovišnim spojevima od raznorodnih udova i delova trupa), javlja se, razvijeno, već u samom uvodu Horacijeve *Poetike*:

Ljudsku glavu da nešto s konjskim sastavi vratom
slikar, pa udove razne nakalemi, pa još na sve to
šareno perje da doda, ili nakazno da se od kuka
izmetne gadno u ribu lepotica prava do struka –
da li biste, gledajući sve to, vi smeh savladali ljudi?

(Prevod dr Radmile Šalabalić)

U daljem razgovoru Servantesovog kanonika i paroha ugao gledanja pome-
ren je nešto malo u prilog viteškom romanu: uviđa se da ovaj roman ima i do-
brih mogućnosti; da valjanoj glavi i peru otvara ogromna prostranstva za iskazi-
vanje; samo, pisac treba da izgradi obuhvatan nacrt svoga izlaganja i prikaže niz
raznovrsnih naravi; da svoj izraz pažljivo stilizuje i da naizменично nastupa u
ulozi epskog, lirskog, tragičnog i komičnog pesnika; zapravo, pisac neka spoji u
romanu sve one stvari od kojih je sazdana fina umetnost poezije i retorike – jer
epsko pesništvo može da progovori u prozi jednako kao i u stihu. Prekor pak
zaslužuju (ističe ovo paroh) dosadašnji autori viteških romana koji nisu gledali
na razložen raspored izlaganja, umetnost i pravila pisanja; a upravo takvim su se
radom mogli proslaviti u onoj meri u kojoj su se, u stihu, proslavila dva kneza
grčke i latinske poezije, Homer i Vergilije.

U dijalogu kanonika i paroha sve se okreće oko teorije epskog fabuliranja
za koju Horacijeva formula *in medias res* sažeto stoji. Servantes je ovde, kao i na
mnogim drugim mestima svoga dela, dao doprinos raspru o umetničkim predno-
stima i nedostacima dva suprotna obrasca epske naracije, onog tipičnog za klasični
herojski ep i onog »neumetničkog« koji se javljao u novijem viteškom spevu itali-
janskom i u španskom viteškom romanu. Ova raspra pokrenuta je, kako smo rekli,
u zapadnoevropskoj poetici još i pre pojave *Besnoga Orlanda*, oko i talijanskog
viteškog speva, i prenosi se, početkom XVII veka, na oblast proznog romana.

U XVII veku klasični herojski ep i Heliodorov ljubavno-avanturistički ro-
man udružuju svoje široko delovanje na evropsku knjigu. A u francuskoj teoriji
XVII veka preovladalo je napokon uverenje da je roman epopeja u prozi koja tre-
ba da ostvari načela aristotelsko-horacijevske poetike. Pre svega načelo organske
zaokruženosti fabule. Pjer-Danijel Ije daje, godine 1670, i prvu razvijenu teoriju
evropskog romana zasnovanu na ovim i ovakvim shvatanjima. Ijeovoj teorijskoj
raspravi prethodile su, u Francuskoj, nekolike decenije romansijerske delatnosti.
Od 1607. objavljivao je Onore D'Irfe *Astreju*. Oslanjao se na Longa i Heliodora,
na italijansku i špansku pastoralu, ali i na druge vrste starijeg romanesknog ka-
zivanja. U stvari, *Astreja*, poznata kao pastoralni roman, ukrštaj je pastoralnog,
ljubavnog i avanturističkog romana, a njeni su dugi i zapletom, ali mnogo čitani
nastavci pretrpani epizodama svake vrste i porekla.

Između 1620. i 1640. vladala je u Francuskoj moda avanturističkog romana.
Ovaj nije ni najmanje skrivao svoje dugove obema glavnim romansijerskim tra-
dicijama u dotadanjem idealističkom romanu: tradiciji antičkoj i tradiciji sred-
njovekovnoj. Gombervil, najuticajniji romansijer u ovome žanru, gradi fabulu
svojih romana u mnogome prema Heliodoru i pozajmljuje niz epizoda nepo-

sredno iz antičkog ljubavno-avanturističkog romana. Gombervil, međutim, podražava jednako neskriveno i španskom viteškom romanu, pre svega njegovom prototipu, Montalvovom romanu o Amadis. Štaviše, srednjovekovna fantastika, sa čudovištima i džinovima protiv kojih se bore lutajući vitezovi, postupno sve više osvaja delo ovoga pisca. Što je, ako se Servantesa setimo, sasvim protivno zahtevu za »verovatnoćom« u pripovedanju.

Oko 1640. vodeće mesto u francuskom romanu preuzima takozvani roman heroique. Za ovaj žanr istorije književnosti uzimaju više naziva. Pored termina herojski roman, kojim se jako podvlači dug ovih dela herojskom epu, uzimaju se i nazivi herojsko-galantni roman, herojsko viteški, ili, u teškoj ali deskriptivno obuhvatnoj formuli: dvorsko-istorijski državni i ljubavni roman baroka. U žanru herojsko-galamtnog romana pretenzije na »istoričnost« pojačane su. Ali najviše u skladu sa retorskim i poetičarskim pojmom verovatnoće i verodostojnosti. Pisac s jedne strane nastoji da učini opipljivim i prisutnim idealni svet koji ovaj aristokratski roman prikazuje i najradije smešta u nekakvu, tobože, istorijsku prošlost. Ovakvo nastojanje pisac ostvaruje često gomilanjem realističkih pojedinosti u opisu i pripovedanju. Na drugoj strani, u herojsko-galantnom romanu odbacuje se, sa istom namerom, svet srednjovekovnog »čudesnog« – fantastika natprirodnih bića, vila i vilenjaka, veštica i volšebnika, zmajeva i duhova. Realističnost pripovedanja, to za pisca herojsko-galantnog romana znači vešto dočaravanje scene. On je zastupnik uverenja da verovatnoća i verodostojnost nisu u lepoj književnosti isto što i činjenična »istinitost« u istoriji. Zajedno sa samim suprotstavljanjem poezije i istorije, ovakova literarna verodostojnost (ili »istinopodobnost«) stara je koncepcija nasleđena iz Aristotelove poetike i iz retorike. Aristotel od drame nije zahtevao da radnja u njoj bude istorijski »istinita« već »verovatna« i »verodostojna«, zapravo »istinopodobna«, a to znači takva da čitalac može poverovati da se ona mogla dogoditi.

Zalaganje za poetsku verovatnoću ili verodostojnost, za »istinopodobnost«, a ne za istorijsku, jedinačnu i činjeničku »istinitost«, čine da su u herojsko-galantnom romanu pred nama samo preodenuti aristokrati iz doba baroka i učeničkih salona kojima pripadaju autori ovakvih dela. K tome glavni pisci u žanru herojsko-galantnog romana, La Kalprened, Žorž i Madlena Skideri, u teorijskim iskazima svojih predgovora otkrivaju težnju da roman uvedu u društvo velikog herojskog epa. Ugledaju se na Vergilijevu *Eneidu* i *Oslobođeni Jerusalim* | Torkvata Tasa. Taso je italijanske poetičarske raspre oko pravila za pisanje viteških spevova rešio u korist aristotelskog zahteva za jedinstvenom organskom fabulom i skladnim oblikom. Samo što je pokušao da uspostavi sponu između klasičnog herojskog epa i novog viteškog speva preporučujući združivanje »verovatnoga« sa »hrišćanskim čudesnim«. Jer podražavanja stvarnosti (koje je po Aristotelovoj koncepciji osnova poezije) nema bez radnje verovatne i verodostojne, dok čudesno izaziva divljenje čitalaca. La Kalprened i Žorž i Madlena Skideri nastoje da grade fabulu po aristotelovskim pravilima za pisanje epa i tragedije i prema Horacijevom uputstvu *in medias res*, oslanjajući se pri tome na Heliodorov roman.

La Kalprened ističe da osnovni zaplet, »ukrašen« raznim epizodama, u romanu mora biti zaokružen, celovit, pa i ograničen vremenski na trajanje od jedne godine, a prostorno vezan za jedno mesto. Skiderijeva se opredeljuje, izrekom, za aristotelsko jedinstvo fabule, a uzvikuje emfatično da je njen prvi i trajni uzor Heliodor. Roman pak ona izrekom naziva »epopejom u prozi«. Sve ovo pre Ijea i njegove *Rasprave o romanu*, iz 1670. godine.

Artificijelnost, preciznost i suštinska nerealističnost ovakvog herojskog romana iz francuskih i aristokratskih salona XVII veka nailazi, međutim, već rano i na protivljenje. Kao realistička reakcija na idealističke romane javlja se satirični roman i parodijski antiroman. Pri čemu je pravi realizam stupanj do kojega se mahom dolazi tek korak po korak, najprvo preko parodijske osude i obrade idealističkog romana. U francuskoj književnosti među ranim delima ove vrste stoji roman Šarla Sorela. U njemu se građanstvo suprotstavlja aristokratskoj idealizaciji i dvorskim idealima koji u književnosti žele da trajno sankcionišu svoj pogled na svet. Suprotstavlja im se Sorel u ime razuma, kritičnosti, osećanja za životnu stvarnost. Sorelov antiroman javio se pod naslovom *Komična priča o Fransionu* (1624, 1626. i 1633). Šala i lakrdija, satira i parodija romanesknog sveta i slikanje ljudskih naravi slojevi su koji se prepliću u nizu labavo povezanih epizoda. Formula za pisanje romana ovde je najviše pozajmljena iz španskog pikarskog romana. Ovaj Sorelov neromaneskn roman više je kritično i satirično okrenut protiv idealističkih romana nego što je prevashodno realistički usmeren na slikanje stvarnosti. Sorel i u svome *Nastranom pastiru* (1627) izlaže podsmehu teme, motive i tehniku idealističkog romana. Rani datum Sorelovih romana pokazuje da oni nastaju pre punog razvoja herojsko-galantnog romana. Otuda se Sorelov nastrani pastir, i on već slikan pod utiskom Servantesovog *Don Kihota*, zanosi pastoralnim romanima, D'Irfeovim romanom pre svega. I ovo je Sorelovo delo prevashodno parodijsko. Više otvara put realističkom romanu nego što ga ostvaruje u potpunosti.

Pomenućemo u ovom kratkom osvrtu na francuski roman idealističkog i parodijsko-satiričnog smera još samo jednu pojavu, i to stoga što ona znači reakciju na sam herojsko-galantni roman i njegovu pretenziju da bude epopeja u prozi. Od sredine veka Skaron objavljuje *Roman o glumcima* (*Roman comique*, 1651, 1657. i 1664). U širokoj parodiji herojskog stila udarci se upućuju herojskom epu, viteškim romanima i herojsko-galantnom romanu La Kalpreneda i Žorža i Madlene Skideri. Fabula je i u ovom parodijskom romanu data u otvorenom, linearnom obliku. Pored ovog romana sastavio je Skaron i jednu travestiju Vergilijevog herojskog epa. U tome *Preodenutom Vergiliju* moda burleske dolazi do punog procvata. U *Romanu o glumcima* pak doživljaji jedne putujuće trupe glumaca parodijski su modelovani prema epizodama, stalnim motivima i scenama iz idealističkih herojskih romana. Otuda često i ne odslikavaju neposrednije neku određenu stvarnost i datu životnu sredinu. Realistički elemenat Skaronomog parodijsko-burlesknog romana leži skriven u dubljim njegovim slojevima.

Verujem da sam na nekolikim tačkama pokazao da je dejstvo antičkog epa i romana, zajedno sa dejstvom aristotelsko-horacijevske poetike, odredilo jedan od važnih tokova romansijerskog stvaralaštva u XVII i velikom delu XVIII veka. Mislim na francuski herojsko-galantni roman i njegove evropske poslednike, pre svega u nemačkoj književnosti baroka. Teorija i tehnika pisanja baroknog herojskog romana dala je u ovome žanru ogroman broj dela, još i u XVIII veku. Na takva dela nadovezuju se i Vidakovićeви romani i Sterijin *Boj na Kosovu*. Reč je u stvari o pokušajima da se, na osnovi Aristotelove poetike i Horacijevih uputstava za pisanje herojskog epa, i roman uvede u red visokih, teorijski osveštanih književnih vrsta.

Proces uvođenja romana u red teorijski sankcionisanih književnih vrsta ima više vidova koji se, naravno, prepliću i dopunjuju. Vid istorijski, socijalni, filozofski, estetski. U istorijski red pada činjenica da roman, kasno razvijen, nije našao mesto u antičkoj teoriji književnih vrsta. U oblast socijalnu ide činjenica da su pisci romana u antičko doba bili malo cenjeni, ostajali anonimni i da je romaneskno štivo shvatano kao zabava bez umetničke vrednosti. Senka društvene inferiornosti i trivijalnosti prati roman i romanopisca i u novo vekovnoj evropskoj književnosti. (Još Valter Skot beži od toga da stavi svoje ime na prve istorijske romane koje izdaje.) Nevršten u aristotelski sistem književnih vrsta i »društveno« sumnjiv roman je u XVII veku bio osuđivan i od strane crkve: zbog njegove sklonosti ka svemu svetovnom i, nadasve, zbog njegove dosta frivolne zaokupljenosti ljubavnom tematikom. Konstituisanje baroknog romana pada u vreme jake prevlasti učene normativne poetike, oslonjene na Aristotela. Otuda su se rani teoretičari evropskog romana našli suočeni sa više izazova i problema. Protiv izopćenosti romana iz kanona učene poezije, pa i prave »poezije« uopšte, morali su istupati dokazujući da u romanu ima zakonitosti koje ga kao vrstu određuju koje valja ostvariti da bi se napisao umetnički valjan roman. Argumentacija tu je išla i morala ići putem aristotelskih stavova.

Za celokupnu Aristotelovu filozofiju bitno je uverenje da, uprkos prividnoj promenljivosti svega u svetu, iza svake pojave, tačnije rečeno: u svakoj pojavi, ima skriveno neko načelo ili elemenat koji se ne menja. Kao nekakav idealni nacrt prema kome se svaka stvar razvija premda ne doseže, u pojedinačnom ostvarenju, puno savršenstvo. Otkrivanje ovih »unutrašnjih oblika« stvari posao je filozofije. No put do njih vodi samo preko posmatranja pojedinih, individualnih predmeta i pojava, i takođe je u službi razumevanja tih i takvih predmeta i pojava. Preneto na polje književnosti ovo je značilo da i svaka književna vrsta ima u sebi nekakvu skrivenu i najpoželjniju formu za čijim otkrivanjem teoretičar teži. Ako se tome doda da je Aristotelova estetika bila objektivistička, to jeste da je verovala u postojanje lepote kao objektivne pojave van čoveka i nezavisne od čovekovog duha, iz svega toga je proizlazio zahtev za normativnim određivanjem osnovnih odlika književnih vrsta i primenom tih normi u književnoj praksi. Drugim recima, ako je književni teoretičar u XVII i još dugo u XVIII veku hteo da dokaže da roman ima mesto među velikim književnim vrstama, morao je da

u romanu otkrije neki imanentni, unutarnji oblik i da se, onda, u praksi zalaže za njegovo ostvarivanje. Put ka rešenju problema našla je barokna poetika u Aristotelovom stavu po kome stih ne čini poeziju. Ovo je dozvoljavalo izjednačavanje proznog romana sa herojskim epom, čije je imanentne zakonitosti odredila već aristotelsko-horacijevska poetika. Dakako, ovde se, zbog prvašnje povezanosti tih pitanja u Aristotela, uplitalo i pitanje odnosa između filozofije, poezije i istorije. Daleko od toga da predstavlja smetnju za teorijsko sankcionisanje romana u XVII veku. Aristotelov stav po kome je poezija više »filozofska« nego istorija, i da ona kroz konkretno gleda da otkrije opšte, tipsko, pružao je prvim teoretičarima evropskog romana mogućnost da se odupru crkvenoj osudi romana i njegovih izmaštanih priča. Uz pozivanje na Aristotela mogla se, u teoriji, braniti čak i viša vrednost izmaštane, fiktivne priče, po pravilu ljubavno-avanturističke, nad istorijskim i biografskim nizanjem činjenica.

Odbrana izmišljene »priče« o opšteljudskim i tipskim sudbinama i njena osobena (po Aristotelu jedino »umetnička«) organizacija u jedinstvenu i organsku fabulu, dospeli su tako, nužno, u samo središte barokne teorije romana. Pitanje odnosa romana prema svakodnevnoj životnoj stvarnosti rešeno je na istoj teorijskoj osnovici. Zajedno sa linearnom i epizodično-kumulativnom fabulom, teorija romana, kao »epopeje u prozi«, odbacila je i fantastiku (džinove, zmajeve, volšebnice) srednjovekovnog i španskog viteškog romana. Ali ne u ime dosledno realističnog slikanja stvarnosti života, nego u duhu Aristotelovog stava po kome poezija ne traži istorijsku istinitost nego »verodostojnost« ili »verovatnoću« pripovesti, one izmišljene. Zapravo, ovaj pojam najbolje opisuje stari termin koji nalazimo i kod prvog srpskog romanopisca, Atanasija Stojkovića: *istinopodobnost*. Ovo znači da romanopisac, samo ako isključi fantastična bića iz bajke i praznoverice, može nizati do mile volje najčudnije događaje, pustolovine, obrte sudbine, sve dok se, teorijski bar, može pretpostaviti da je sve to redom moglo, tako zgomilano, snaći čoveka – kao tip.

Pokušao sam, a bojim se da nisam dovoljno uspeo, da pokažem kako je evropski roman, zbog nastojanja teoretičara da ga ugaraju| među velike, klasičnom teorijom osveštane, književne vrste, podlegao uticaju antičkog herojskog epa, Heliodorovog romana i Aristotelove poetike. Dugo na margini teorijski sankcionisane književnosti, evropski roman je u XVII veku krenuo da postane »epopeja u prozi«. Barem u jednom svome veoma razvijenom vidu, u herojsko-galantnom i dvorsko-istorijskom romanu. Onome romanu čija je veza sa istorijom, po našem modernom osećanju, toliko tanka i proizvoljna, da spremno govorimo o njenoj »pseudoistoričnosti«. Ovaj termin javlja se kao posledica one promene ugla viđenja i načina bavljenja istorijom koji su, početkom XIX veka, omogućili Valteru Skotu da postane tvorac »pravog« istorijskog romana. Ono pak što mi (nakon izoštravanja istorijskog načina gledanja u XIX veku) nazivamo rado, i ne bez osude, »pseudoistorijom«, to u dvorsko-istorijskom romanu baroka i njegovim poslednicima nije tek proizvod nerasudne proizvoljnosti i beslovesnog podražavanja. Ono što danas izaziva oštar otpor, kao »pseudoistorijsko«,

u herojsko-galantnom i dvorsko-istorijskom ljubavnom i pustolovnom romanu baroka ne stoji samo na sledovanju predložaka iz antičkog ljubavno-avanturističkog romana nego i na postavkama poteklim iz Aristotelove poetike i Horacija. Ovo je podjednako vidno u romanu *Boj na Kosovu* mladoga početnika Sterije i u njegovom predlošku, *Ponovo oslobođenoj Granadi*, romanu u koji je krajem XVIII veka došao iz pera uglednog francuskog hispanologa i istoričara Florijana.

Prisustvo tog i takvog »pseudoistorijskog« romana u Francuskoj do u godine Revolucije i njegovo javljanje u srpskoj vojvođanskoj književnosti prvih decenija XIX veka izravno je zavisno od stepena održavanja humanističke škole, normativne poetike i objektivističke estetike u svakoj od tih sredina. Ovo, razume se, vredi za celu Evropu. Više od 150 godina u toku ranog razvoja novovekovnog zapadnoevropskog romana, u doba baroka i rane prosvetljenosti, normativna poetika, zasnovana na aristotelsko-horacijevskim stavovima i mehanizovanoj logici, javljala se više kao neka vrsta svedočanstva o humanističkom obrazovanju i filološkoj stručnosti nego kao prava filozofsko-estetska disciplina. Od polovine XVIII veka razvijena prosvetljenost napušta, međutim, stare humanističke osnove univerzitetskih studija i obrazovanja. A sa ovima i normativnu poetiku aristotelsko-horacijevsku. Stvarno, roman se u Engleskoj, a pod engleskim uticajem onda i u drugim evropskim književnostima, okrenuo najodlučnije građanstvu, i njegovim problemima. Aristokratski saloni baroka sa svojim romanopiscima nisu uspeli da roman trajnije pretvore u »epopeju u prozi« koja bi kazivala njihove ideale. Tokom XVII i XVIII veka evropski roman živi i u svojim teorijski neustegnutim ili parodijski podrugljivim oblicima – kao pikarski roman i kao antiroman ili burleska. Na kraju doba prosvetljenosti ova protejska književna vrsta, nepokorna stegama propisane forme, postaje, u književnosti, i najistaknutiji nosilac estetske revolucije. A sa novim, izoštranim osećanjem istorije i novim pojmom evolucije dolazi kraj i »pseudoistorijskom« romanu. Zamenjuje ga »pravi« istorijski roman. Da li je ovaj uspeo da razreši središnji teorijski problem, koji je već Aristotel postavio, problem odnosa poetske fikcije i istorijskog podatka, o tome će svakako i bolje i stručnije govoriti ostali predavači. Moj utisak jeste da se pitanje komplikovalo i time što je moderna misao jako svesna da ni historiografije nema bez »poetskog« elementa.

IN MEDIAS RES

О топици антиромана

У монографији *Лоренс Стерн и немачки роман XVIII века*, објављеној у другом издању године 1972, П. Михелсен дао је и списак немачких подражавања насталих под утиском читања *Трисџирама Шендија* и *Сенџи-менџиалној џуџовања*.¹ Списак је повелик, а обухвата дела из раздобља од године 1769. (када је објављено *Зимско џуџовање* Јохана Георга Јакобија) до године 1805. Бележи и такве књиге чије је дуговање Стерну – по суду самог Михелсена – тек малено или само површинско. Отуда могу једино као превиђање објаснити – а у пословима каталогисања има увек пропуста – што у списак није унет роман *Peter Lebrecht* Лудвига Тика.² Две књиге овога романа, обе из 1795, а објављене 1795/96. у Берлину и Лајпцигу, дужне су, наиме, вишеструко делу романописца Стерна.³

Моју пажњу везује овде Тиков роман неколиким цртама, и то таквим које, будући да се налазе у самој матици немачких подражавања енглеском романописцу, нису само блиске паралеле неким особеностима у казивању Стеријиног *Романа без романа*, него су, код немачког и нашег писца подједнако, устаљени знаци програмског опредељивања и носиоци теоријских порука, највише из Стерна усвојених, али самостално развијених. Напоредност о којој је реч видна је нарочито, како ћу овде показати, у теоријски кључним уводним одсецима. При томе су Тик и Стерија, у грађењу приступа у текст својих романа, међусобно и ближи него што је сваки од њих, посебно, близак Стерну. Но нећемо, никако, доказивати непосредни утицај романа *Петер Лебрехт* на Стеријин „шљиви”, а стварно више сатирично-пародијски роман. Дакако, Тик јесте аутор чије је дело нашем писцу могло лако бити познато. (Стерија је, највероватније, читао *Дон Кихота* у Тиковом немачком

1 Први пут ова монографија је објављена 1962. Указујем на: Peter Michelsen, *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, 2. durchgesehene Auflage, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1972, стр. 79–101.

2 Име насловног јунака наводи се у библиографијама и приручницима и као Leberecht. Држим се најновијег издања текста, у J. L. Tieck, *Werke*, Bd. I, München, 1963, стр. 73–189 (са напоменама стр. 1015–4020), где је наслов дат као *Peter Lebrecht*, и та је граfiја спроведена кроз цео текст.

3 Угледање на Стерна у овом роману видно је у многим појединостима, и у техници казивања. Тик у роману ословљава „човекољубивог Стерна” (стр. 145), а на другим местима спомиње „старога Шендија” (стр. 164) и „осећајност Јорикову” (стр. 10), Тик обећава, а доцније и саставља поглавље о комплиментима, наклонима, осмесима, слично као што Стерн, у Тристраму, даје поглавље о носевима и брадицама, итд. На равни исказа ту су „стерновске” дигресије, убачени дијалози и „предговори”.

преводу.) Али оно за чиме овде идем јесте, пре свега, да у склопу и мотивима Тиковог и Стеријиног приступа у фабулу романа откријем заједничке црте, за које ћемо, потом, моћи тврдити да припадају топици увода у „антироман” зависан од енглеског комичног романа и, посебно, Стерна.

Најпре, реч-две о подударању два наслова, Тиковог и Стеријиног. Грађе ни су слично, а теоријска порука је у оба истоветна. Само је, формално, Стеријин наслов сажетији. *Роман без романа* – ту је, прво, уједно сложено име јунака (Роман) и назив жанра; „без романа” пак одређује дело програмски, и то као антироман, јер одмах упозорава да у њему неће бити устаљених „романеских” пустоловина, узвишено-херојских и сузно-сентименталних. Лудвиг Тик гради наслов исто тако, само што он имену јунака, Peter Lebrecht (где презиме „Поживи-ваљано” наговештава дидактику и морализам Просвећености) додаје, као поднаслов: *Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten*. Дакле, и Тиков је роман представљен као „једна повест без пустоловина”.

Погледајмо сада на уводне странице Тиковог романа. Немачки писац излагање започиње одмах поглављем првим. Истина, под ознаком *Erstes Kapitel* садржина је допунски одређена и насловом *Vorrede*. Али на овај предговор надовезује се, као друго поглавље, приповедање о зеленим годинама, васпитању и школовању јунака романа. Оваква уграђеност Тиковог *Предговора* у ток излагања романа – премда наоко сасвим површинска црта – доста је важна за наше обећано упоређење. Дашта, Стерија текст свога шаљивог романа није изделио на поглавља. А има у *Роману без романа* и део текста обележен насловом *Предговор*. Али је овај, у Стерије, и типографски сасвим издвојен и садржински потпуно независан од целине казивања и приповедања која чини прави текст дела. Уочена на једној наоко површинској, готово механичкој црти у поступку артикулисања књижевног текста, ова разлика ипак нас опомиње. Не би, заправо, требало с Тиковим „предговором” упоређивати Стеријин, у наслову као „предговор” обележен, а оделито дат текст. И заиста, Тиковом „предговору”, који је само прво у низу поглавља романа *Петер Лебрехт*, у Стеријином шаљивом роману су паралелне странице које уводе у континуирани текст, а долазе под неочекиваним и изазовним насловом *Всјуиленије*, само да би се, у овом делу неиздељеном на поглавља, претопиле у казивање о детињству, васпитању и школовању јунака Романа. При пажљивом осматрању, које ћу сада усмерити на *Лебрехт*, бива онда још видније да напоредност „предговора” Тиковој *Повести без пустоловина*, и „вступленија” у Стеријин *Роман без романа*, није тек чињеница површинска, него да су ови текстови подударнога склопа, паралелни у типу исказа и у књижевно-теоријској поруци. |

Шта Тик тачно казује на неколиким страницама првог поглавља, под насловом „предговор”, уводећи читаоца у приповест свога романа? Осмотримо сасвим изблиза неколико првих пасуса.

Први ставак. Аутор књиге ословљава читаоца и обраћа му се кроз цео пасус. Аутор, тобоже, страхује да ће читаоцу бити досадан; слути да ће овај књигу, тек што је у руку узме, опет одложити; уверава читаоца како му је до познан-

ства с њиме стало, да ће све учинити да задржи читаочеву пажњу; и моли га да барем прво поглавље дочита. Пасус интерпункцијски завршава – ова појединост је ситна али не и неважна – не само тачка, него још и једна повлака.

Lieber Leser, du glaubst nicht, mit welcher innigen Wehmut ich dich diese Blätter in die Hand nehmen sehe, denn ich weiss in voraus, dass du sie wieder wegwerfen wirst, sobald du nur einige flüchtige Blicke hineingetan hast. Da mir aber deine Bekanntschaft gar zu teuer ist, so will ich wenigstens vorher alles mögliche versuchen um dich festzuhalten; lies daher wenigstens das erste Kapitel, und wenn wir uns nachher nicht Wiedersehen sollten, so lebe tausendmal wohl. –

Други и трећи ставак су целина. Други чини, типографски, једна издвојена реченица (Да задобијем твоју наклоност, требало би да почнем причу по прилици на следећи начин:), и она је још увек упућена непосредно, из уста аутора, фиктивног читаоцу. Трећи пасус доноси израћени пример за тип увода којим се (по претходном тврђењу Тиковог „аутора“) поуздано задобијају и пажња и наклоност публике. У ствари, ова напомена открива да је цео први пасус био нека врста такозване *captatio benevolentiae*, обавезног или готово обавезног топоса у уводним деловима прозних списа (*exordium*). Пример или узорак за увод у причу саму дат је онда „објективним“ начином излагања, у трећем лицу, тако да „ауторско ја“ потпуно шпчезава. А сачињен је од описа облачне и олујне ноћи у којој витез Карло од Валенштајна, јездећи на враноме коњу, напушта замак и, тек што зађе у блиску шуму, набаса на некакву приказу – што наговештава пустоловине, јако необичне и чак језиве. (Од следећег овај је трећи ставак одвојен тако што иза завршне тачке долазе још и три повлаке. Мора се овде помишљати на Стеријино и Стерново руковање повлакама.)

Um deine Gunst zu gewinnen, müsste ich meine Erzählung ungefähr folgendermassen anfangen:

„Der Sturmwind rasselte in den Fenstern der alten Burg Wallenstein. – Die Mitternacht lag schwarz über dem Gefilde ausgestreckt, und Wolken jagten sich durch den Himmel, als Ritter Karl von Wallenstein auf seinem schwarzen Rosse die Burg verliess und unverdrossen dem pfeifenden Winde entgegentrabte. – Als er um die Ecke des Waldes bog, hört er neben sich ein Geräusch, sein Ross bäumte, und eine weissliche Schattengestalt drängte sich aus den Gebüsch hervor.“ – – –

Четврти ставак. Наново се јавља „аутор“, речју непосредном, али сада без труна првашње снeбивљивости и скромности. Нуди читаоцу изазовно опкладу – то јест исказује подсмешљиво своје чврсто уверење – да му читалац неће опростити што не намерава да настави причу какву је, узорком омиљеног типа увода, наговестио и начео. Неће „аутор“, дакле, наставити причу за коју би читалац, препознајући шаблон у датом узорку увода, одмах нашао да ће бити занимљива – *interessant*, и пустоловна – *abenteuerlich*, и пуна страве – *ungeheuerlich*. (Заправо, уз трећи и последњи епитет, *ungeheuerlich*, данас се прво намеће превод са: чудовишан, огроман. Али у Тика тај сложени

епитет има, неспорно, и вредност познату из оних обрта где се, сада већ увек и само негирано, јавља његова основна реч, *geheuer*, као у: *es ist hier* или *die Gegend ist nicht geheuer* „овде, у овоме крају нису чиста посла; делују нечисте силе, има духова“.) Своје одбијање да пише роман обележен реченим епитетима, а примерен датом узорку увода, Тиков „аутор“ још и образлаже, подругљиво: читалац очекује наставак у истоме начину, премда „аутор“ сам заправо и не зна како би причу требало испредати или чак привести крају – сасвим као што о томе ништа не знају ни „новији романописци“.

Ich wette, du wirst es mir nicht vergeben können, dass ich diese interessante abenteuerliche und ungeheuerliche Geschichte nicht fortsetze, ob ich gleich, wie das der Fall bei den neueren Romanschreibern ist, selbst nicht weiss, wie sie fortfahren, oder gar endigen sollte.

Пети ставак уведен је одсечно – репликом читалаца. Ови су се, дабогме, нашли повређени критиком Тиковог „аутора“. Властите захтеве роману и свој укус у тој књижевној врсти они казују, а и правдају, извикујући, као једна душа: „*In medias res* хоћу да будем увучен“. А то значи да љубитељи и заговорници „новијег романа“ желе „причу“ тако склопљену да се они, чим књигу откlope, нађу сред пустоловне радње; или, ако тачно схватимо начело *in medias res*, желе да намах буду уведени у вртлог збивања која су исприповедана у роману, и то поступком какав писцу херојског епа препоручује и као обавезу намеће Хорације. Дакако, и овде су одмах читаоци изложени порузи. Још у истој првој реченици петого ставка, која је почела узвиком читалаца *In medias res*, Тиков „аутор“ преузима од њих реч, иронично коментаторски, напоменом да речени романописци (*Dichter*) удовољавају захтевима публике изналазећи фабуле и без почетка и без краја; јер, како „аутор“ додаје, читаоцима је све право само ако је приповедање језовито и грозовито, да им жмарци ударе низ тело. Тиков „аутор“ потом и ближе указује на тематику критиковане врсте романа и, непосредније или посредно, на неколике његове представнике – дела и писце.

In medias res will ich gerissen sein! rufen die Leser, und die Dichter tun ihnen hierin auch so sehr zu Willen, dass ihre Erfindungen weder Anfang noch Ende haben. Der Leser aber ist zufrieden, wen es ihm nur recht schauerlich und grauerlich zumute wird. Riesen, Zwerge, Gespenster, Hexen, etwas Mord und Totschlag, Mondschein und Sonnenuntergang, dies mit Liebe und Empfindsamkeit versüßlicht, um es glatter hinterzubringen, sind ungefähr die Ingredienzien, aus denen das ganze Heer der neuesten Erzählungen, vom Petermännchen bis zur Burg Otranto, vom Genius bis zum Hechelkrämer, besteht. Der Marquis von Grosse hat dem Geschmack aller Lesegesellschaften eine andere Richtung gegeben, aber sie haben sich zugleich an seinem spanischen Winde den Magen verdorben; mit Herrn Spiess hat man sich gewöhnt überall und niergends zu sein; und keine Erzählungen darf jetzt mehr Anspruch machen, gelesen zu werden, wenn der Leser nicht vorhersieht, das ihm wenigstens die Haare dabei bergan stehen werden. |

Пети пасус „предговора”, и последњи који сам морао навести in extenso, када се дочита, оцртава најуже циљ на који се обара Тикова критика. Овде и тек сада разумемо да је „аутор” своје и наше видно поље сужавао, смишљено, поретком епитета-одредница за врсту приче коју читаоци захтевају, а наговештава је понуђени тип увода: *занимљив* је општи епитет, незаступљен у жанровској номенклатури романа и приче; *иусџолован* дозвољава оку да лута по пространој области такозваног авантуристичког романа; *иун сџраве* везује нам, данас, пажњу за уже поље „романа страве” (или приче, филма). На шта је овај трећи епитет упућивао у европској и немачкој књижевности, нарочито крајем XVIII века? Пети пасус Тиковог „предговора” ово нам објашњава. Прво, кроз тврђење „аутора” да романописци у реченој новијој врсти настоје, надасве, око тога да изазову што више страве. Друго, побрајањем сталних састојака од којих су ти романи сачињени, као по неком куварском рецепту: *цинови*, *патуљци*, *авети*, *вештице*, са нешто убистава и покоља, а све заслаћено љубављу и осећајношћу. И треће, Тиков „аутор” одређује и сасвим предметно жанр романа, или приче, пуног авантура, какав он – својом „повешћу без пустиловина” – нити жели нити, по списатељској савести, сме да продужи. Дозива Тик овде у сећање наслове и насловне јунаке неколиких романа ту најскорије у немачким штампаријама отиснутих и пред оновремено, гладно и пријемчиво читалаштво изнесених. Све су то, без сумње, дела наметљиво присутна у свести Тиковог читаоца, урезана у њој са одликама своје мотивике, маштовитог заплета и сплетеног тока радње.⁴

У прочеће списка, исписаног крњим наводима и алузијама, Тик ставља, рекло би се као најближу мету своје критике, творевине Кристијана Хајнриха Шписа. Овај многописац пробио се почетком деведесетих година XVIII века приповеткама и романима о витезовима, разбојницима и аветињама, делима у оновременој немачкој публици управо онолико популарним колико су, најскорије и трајно, изашла на зао глас у критици и књижевној историји – по имагинацији дивљој и збрканој, а изрази плиткој и без духа. Тик, коме први свезак *Лебрехџа* излази 1795, указује на познате производе Шписове из година од 1791. до 1793: *Das Petermännchen*, па *Der Mäusefallen und Hechelkrämer* и *Der alte Überall und Niergends*. Уз Шписове романи су – једнако узгредно – дозвана у сећања још три дела, сва три знатна у истој или сродној врсти, опет не по уметничкој заслуги него отуда што су понуђена публици у тренутку једне њене нове глади, глади за „стравом”, па су стекла прва места у потом разбукалој продукцији. Једно од тих дела – најпрече за одређивање главног смера Тикове критике „новијих повести” – јесте *Die Burg Otranto*, заправо године 1794. објављени немачки превод романа *The Castle of Otranto, A Gothic Story*. Реч је, дакле, о оној „повести” (Story – Geschichte) којом је Хорас Волпол (данас уважаван још само

4 Дакако, та дела су данас слабо позната, а нека су препознатљива тек из коментара (види нпр. нав. изд. *Werke I*, 1016) и приручника за историју романа.

као епистологаф) увео у енглеску књижевност, године 1764, жанр такозваног „готског романа”, хватајући се, спретно или само|спретно, за узлазни талас сентиментализма и додајући овоме ново уживање у осећају страве, као згуснут и тражено пренаглашен доживљај.

Како знамо, установљујући „готски роман” као жанр помодан у Енглеској на крају XVIII и још почетком XIX века, Хорас Волпол је, уз „осећајност”, произашлу из култа јаких „осета”, пратио и психолошке токове који припремају романтизам. Само, у његово време школски негована списатељска вештина, схваћена као *ars* у духу традиционалне реторике и поетике, као и опште стање у литератури, још нису допуштале укидање устаљених „облика” у уметничком приповедању. Управо са овакве своје конзервативности „готски роман” и његове варијанте, романи страве без наглашено готских кулиса, били су, још и 1795, у години Тикове критике, односно „предговора” *Lebrecht*, изложени нападима са две, наоко противне тачке: због пренапрегнуте маштовитости која се разливала у низове све невероватнијих епизода и због тежње да се склоп приче подвргне упутствима Хораацијево и школске поетике, видно барем у шаблонском приступу по начелу *in medias res*.

Полемика оштрица приступа у Тикову „повест без пустиловина” окренута је, дакле, непосредно на роман страве какав, између 1790. и 1795, осваја немачку публику. Уз Шписове производе, из 1791/93, и немачког Волпола, из 1794, Тик, у петоме ставку „предговора”, полемички спомиње и дело Гросеово (С. Grosse), роман страве *Der Genius*, који се јавља 1794/96, те одмах, и задуго, избија у ред најчитанијих књига своје врсте (ценио га је још и Е. Т. А. Хофман). Речена уска усмереност Тикове критике – на сасвим актуалну провалу „horror-романа” у немачку књигу – не губи у наставку „предговора” од своје изоштренисти, премда се ту казивање „аутора” нешто више расипа, дотиче бројнијих појединости, те међу разним опаскама искаче однекуда и иронични помен „Зигвартоваца”, заправо њиховог „цмиздрења и слинкања” – *das Gewimmere und Gewinsle der Siegwartianer*. Но у ствари, Тик, овом алузијом, одређује само нешто ближе и онај сентиментални „шећер” што га је раније, у рецепту за справљање у моду ушлих „новијих повести”, био већ уопштено споменуо, и то као дометак или зачин, на самом крају списка основних састојака, после цинова, вештица, приказа и грозовитих ноћи. Није дакле Тиковом алузијом на „Зигвартовце” мета пишчеве критике сасвим пребачена са романа страве ка још један, напоредни, око 1790/95. једнако популарни жанр романа. *Siegwart* Јохана Мартина Милера била је већ две деценије стара књига. Јавила се прво 1776, у години непосредно по појави прве верзије *Пайњи младога Вершера*, као подражавање овом Гетеовом роману, а одмах затим, године 1777, и поново – јер је Милерова „повест из манастирског живота” занела публику неумереним изливима осећања – у брзо скројеној, проширеној верзији. Милеров роман, његови подражаваоци или поклонници, споменут је, чини се, дакле, у Тика највише стога што ни роман страве није изостављао љубавнике, у овоме жанру угрожене натприродно, а

злосрећне још и с оне стране гроба. Заправо, „Зигвартовци” и јесу, код Тика, споменути на месту где се, шаљиво и заједљиво, констатује: како је Музеус, тај немачки последник Ричардсона и просвећени противник ирационализма и сентиментализма, својим иронично интонираним *Бајкама*, постигао, додуше, то да се читалаштво окане суза, али се сада (вели Тик) уместо уздисаја чује свуда тутањ громава, а љубавно писамце и нежни стисак руку замениле су аветиња и црни ђаволи.

Пажњу смо управили на „предговор” роману *Пејсер Лебрехт*. Строго узев, тај текст можемо тачно упоредити с „вступленијем” у *Роман без романа* а да и не знамо, или не следимо, двосмислености и мене у Тиковим књижевним ставовима, еклектичким и мало постојаним. Реч или две искорака у овоме правцу ипак ће изразитије оцртати Тиково стајалиште у години 1795. Касније, као зрео писац, истакнут у првоме нараштају немачких романтичара, и њима близак откада је усвојио Вакенродерове теорије, око 1797, да би ускоро, између 1800. и 1803, пао и под утицај браће Шлегел, млади се Тик, у почецима своје каријере, био укључио у етичко-дидактичке преокупације просветитеља и повео за енглеским естетичарима, али и за Хердером.⁵ Дакако, има знакова кризе у таквим раним Тиковим погледима већ око 1795. (Виднији су у епистоларном роману *William Lovell*, где писац, формално, следи Ричардсона, док се тематски креће у, истина касној, бразди Вертера.) Отуда су, за разумевање „предговора” *Лебрехту*, важни и неки лични, више биографски подаци. Прво да је Тик радио, од 1794, за издавачку кућу Фридриха Николаја и Сина, сасвим заокупљену пропасањем просветитељских идеја.⁶ Дотичемо се овде података који помажу да се тачније, из језгра можда, одреди тежиште у Тиковој критици прича о духовима и романа страве. И сам је Тик, готово напоредо с *Лебрехтом*, радио

5 Види R. Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck*, Paris, 1936, ерр. 305 и д. Сажето код R. Wellek-a, *A History of Modern Criticism, II: The Romantic Age*, New Haven – London, Yale U. P., стр. 93 и д.

6 У години пред објављивање Лебрехта Лудвиг Тик је био прекинуо студиј. Поново у родном Берлину сналазио се као „слободан” писац. Упућен на приход од пера, радио је по налогу, нарочито за Фридриха Николаја. Загрижени поборници просветитељских ставова, Николаји, отац и син, обарали су се на све новије књиге и књижевнике – прво на Гетеа и Шилера, касније на ране романтичаре, браћу Шлегел и на самога Тика. Тиков Лебрехт још је могао бити сасвим по вољи Фридриху Николају. Овај је, још 1773/76, издао роман *Sebaldu Nothanker*, састављен по угледу на Стерновог *Трисирама*, а истодобно, 1775, у години између појаве Вертера и Милеровог Зигварта, био је произвео и *Рагосиин младога Вершера*, плитку сатиру на Гетеов роман. У *Лебрехту* Николају је, дакле, морало бити по вољи Тиково чешће позивање на Стерна, ругање сентименталности „Зигвартоваца”, антиирационалистичка критика романа страве и општа морално-дидактичка жица. Но тешко да је тако Николај могао примити и Тикову, шаљиву закупуљену, али јако ироничну примедбу о неделотворности Музеусових рационално-просветитељских напора у борби против сентиментализма. Николај је, наима, од 1797, а под насловом *Straussfedern*, био издао три свеске приповедака из пера – Музеуса; посао је, по издавачевом налогу преузео Тик, који је, почев управо од 1795, и настављајући серију до 1798, попунио још пет свезака збирке, својим приповеткама држанам сасвим у просветитељском тону какав је публикацији био дао Николај, са Музеусом.

на свескама својих *Volksmärchen*, које је, већ од 1797, издавао под псеудонимом Петер Лебрехт. Знамо: као и код Музеуса, нису ово биле приповетке пренете или преузете из усменог предања – доба Брентана и Арнима, а поготову браће Грим, тек се наговештавало – него радови Тикови, текстови ослоњени на грађу анонимне приче и „народне књиге”. Али, док се Музеус таквом грађом служио ирониично и духовито, поигравајући се њоме у начину Виланда и рококоа, Тикова прва свеска бајки доноси, одмах на првом месту, причу *Плави Екберт*; ону бајку, дакле, коју ће Тик, године 1812, у првој свесци *Phantasia*-а упућеној браћи Шлегел и Новалису, опет донети на првом месту, и која, са ваљаних разлога, стоји не само међу истакнутим уметничким бајкама ране немачке романтике, него је – премда мотив духа у њој није изразит – убрајана и у ред такозваних *Gespensergeschichten*.

Речју, већ у време излажења *Лебрехтџа* (1795/96) Тик се и сам, у причи, прихватио фантастике, али на правцу раног романтизма, и ослоњен на анонимно, мање или више народно приповедање. Ако дакле Тик, ирониично и пародијски, уноси у други свезак *Лебрехтџа* и „једну причу о аветима”, он тиме, додуше, следи смер просветитељског антиирационализма, али циља сасвим одређено на помодне творевине забавно-тривијалне литературе, штампане и прештампаване у тим годинама. Такве су приче биле Чокеова *Die schwarzen Brüder*, или Рамбахова *Aylo und Dschandina*.⁷ Овде је важан још један биографски податак. Сам Тик је некада, и не тако давно, као гимназијалац, био увучен у конфекцијску производњу помодних прича страве, чији је аутор, изразито лошег укуса, званично био његов наставник, управо споменути Рамбах.⁸ За нас је битно ово: у пародијску критику и књижевнотеоријску полемику свога *Лебрехтџа*, обележеног жанровски као „повест без пустоловина”, Тик је кренуо коренито упознат са техником којом су састављани романи и приче из помодних врста званих *Schauerroman* и *Gespensergeschichte*. Ово је, рекао бих, и разлог што је, у *Лебрехтџу*, Тиков напад на ове облике забавно-тривијалне литературе додуше обојен просветитељском критиком ирационализма, али је, како смо забележили, прецизно усмерен највише на две, наоко опречне, одлике композиције: не-смислено гомилање све маштовитијих сцена (авантура) и претензију да се, барем у шаблонском уводу, оствари Хорацијево начело *in medias res*.

Да је одбацавање начела *in medias res* у самоме средишту Тикове критике помодног романа страве и сродних приповедака, то је видно и из осмог поглавља друге свеске *Лебрехтџа*, чији је наслов напросто: *Eine Geschichte*. Ту се, заправо, само понавља игра из „предговора”, и то у вези са „ауторовом” намером да исприча једну причу о духовима.⁹ „Аутор” замишља како би он лако и брзо могао саставити такву причу када би се послужио техником познатом из помодних романа. Улази овде (опет само да би се на крају ограддио од рада у таквим калупима) у побрајање унапред датих шаблон-

7 Види *Werke* I, стр. 178.

8 Види *Erläuterungen zur deutschen Literatur – Romantik*, Berlin, Volk und Wissen, 1973, стр. 199.

9 Види *Werke* I, стр. 169–170.

ских елемената (у њих убраја: die Erfindung, Plan, Anordnung der Charaktere, ganze Stellen, und wahrscheinlich auch Briefe); онда гради опет обиман узорак „увода” – овде узима термин Einleitung – по начелу in medias res:|

„Die Sonne ging unter. Ich ging in meinen Garten spazieren, um die letzten, sterbenden Akzente der Nachtigall zu vernehmen. Wunderbare Töne zogen durch das Laub, und meine ganze Seele erweiterte sich zur Sehnsucht, zur allgemeinen Bruderliebe: da drängte sich eine unbekannte Gestalt aus den Gebüsch hervor, und stürzte mit einer wilden, verzweiflungsvollen Gebärde vor meinen Füßen nieder. – „Rettung!” rief der Unbekannte, und hob die Hände empor; an der rechten Hand entdeckt ich mit Entsetzen einen, ah! mir nur zu wohlbekannten Ring. – „Woher?” rief ich stammelnd, u. s. w.”

Читалац упознат са оновременом продукцијом романа страве знао је да изненадна појава непознатог лица иде у сталне, шаблонске мотиве овога жанра. (Тик је и сам, десетак страница раније, дао такву сцену, највероватније као персифлажу на одговарајуће место из Чокеовог романа *Die schwarzen Brüder*, који је, с огромним успехом, објављиван у Берлину и Франкфурту управо 1791/95. године.)¹⁰ Нешто после управо наведеног узорка „увода”, Тик жанровску припадност приче са таквим приступом одређује сасвим недвосмислено, наводећи замишљени наслов: *Der schwarze Ulrich gab sich alle Mühe, Geister zu sehen, wunderbar geschah es, und er geriet in die Orlaburg.* (Персифлажа Чокеове *Црне браће* дограђена је овде још оп-тужбом коју износи Тиков „аутор” – да је њему Чоке украо ову замисао.)¹¹

Видимо сада: поступак у коме је дат „предговор” првој свесци *Лебрехтша*, што ће рећи и целога овога роману, у другој свесци се тачно понавља, у осмом поглављу, и то опет у облику разматрања „аутора” који је намеран да напише једну помодну причу о духовима. За нас је пак битно да у обе, паралелно грађене и у основној, књижевно-критичкој улози истоветне целине текста, кључно место заузима изведени узорак „увода”, дат као персифлажа на приступне одсеке помодних романа, и то тако да мотивиком указује на одређени жанр: готски роман, *Schauerroman* и *Geistergeschichte*, а технички је, сасвим недвосмислено, знак прихватања хорацијевског начела драматичног увођења „у вртлог радње”. (Једино што је у „предговору” *Лебрехтшу* начело in medias res изреком споменуто, док те Хорацијеве формуле нема у осмом поглављу друге свеске.) Укратко, унутар самог Тиковог романа налазимо добре разлоге за претпоставку да је већ у његовом „предговору” пред нама склоп сталних елемената, готово можемо говорити о топици, изграђен у антироману хумористичког и реалистичког смера, под утицајем Енглеза, а нарочито Стерна; при чему та нова топка изражава, шаљиво и пародијски, критику на рачун шаблонизоване технике казивања и композиционих облика у којима су, свакако површно и грубо, писани популарни и помодни романи XVIII века. Снабдевени овим подацима можемо сада, кратко, учинити поређење које смо, у почетку, обећали.

10 Види *Werke* I, стр. 159, са ком.

11 Види *Werke* I, стр. 170.

„Предговор» којим Тик уводи читаоца у текст романа *Пейер Лебре-хт* изграђен је 1) од иронично оствареног, старим упутствима реторике предвиђеног „освајања наклоности” (*captatio benevolentiae*);¹² затим се, као средство да се наклоност читаоца задобије,| наводи 2) узорак „увода” *in medias res*; а онда се кроз 3) казивање „аутора” и његов дијалог са фиктивним читаоцима, оспорава вредност овога начина грађења увода и компоновања целе „приче”, одређује се природа критикованог популарног романа и „аутор” се, одбацујући авантуру и фантастику, а и сентиментални „шећер” од уздаха и суза, окреће приповедању *ab ovo*, дакле линеарно-хронолошки, од рођења и младости јунака. Како сам у овоме *Зборнику* већ подробном анализом показао, „вступленије” у Стеријин *Роман без романа* сачињено је од истих саставина.¹³ Најкраће речено, то су 1) представљање јунака, тј. *propositio* својствена херојском епу и херојском роману барока; 2) исмевање два стална уводна елемента из истих књижевних врста: кроз бурлескно дату инвокацију и „уводом” по начелу *in medias res*; 3) коментаторски текст „аутора” и дијалог са фиктивним читаоцима, кроз који се одбацује популарни, а шаблонизовани тип романа и прелази на причање *ab ovo*, од зачећа и рођења Стеријиног јунака Романа. Ваља овде поново нагласити: понуђени, а онда одбачени узорак „увода” *in medias res*, кључни је и теоријски пресудан елемент јер се тиче технике компоновања целог романа, па је и дат, развијено, у оба писца. Али се у Тика јавља као персифлажа на уводе у романима Страве, а код Стерије као персифлажа на уводе у Видаковићев и Стеријин сопствени псеудоисторијски роман. Овом тачном жанровском усмереношћу Тикове и Стеријине критике популарног романа условљене су разлике у избору других, мање у целини дела важних елемената. Наиме, *captatio benevolentiae*, стални елемент прозног *exordium*-а, грађен по реторским упутствима, био је чест у посветама и предговорима романа на које Тик циља. Стерија пак имао је на оку Видаковића и *roman héroïque* барока, чије је наглашено „епске” елементе познавао из Флоријановог *Гонзалва* (овај псеудоисторијски роман почиње инвокацијом нимфи Гвадалкивира), а и сам их је пренео и развио у *Боју на Косову*. Отуда Стерија, у своме „вступленију” сасвим прикладно пародијски даје двостепени увод познат из херојског епа, по схеми *propositio-invocatio*.

Најкраће, јер је анализа Стеријиног „вступленија” са потребним освртом на Стерновог *Трисџрама* дата у моме ранијем раду, овде учињено употребом приступних одсека у *Роман без романа* са „предговором” Тиковој *Повесџи без џисџоловина*, поуздано доказује да се Стерија, колико самостално толико и прецизно, служио уводном топиком стерновских антиромана да би изложио властите, актуалне погледе на стање у српском роману.

12 Паралеле за *captatio benevolentiae* у *exordium*-у лако налазимо и у нашим прозним и романескним производима са почетка XIX века. Само примера ради спомињем „афектацију скромности” у „Предсловију” Стојковићевог *Кандора*.

13 *Зборник Маџице срџске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2, 1981, нарочито стр. 222 и д.

ЛИНГВИСТИКА

ХЕТЕРОКЛИТИЧНА КОМПАРАЦИЈА ЛАТИНСКИХ ПРИДЕВА

Латински придеви сложени са -dīcus, -ficus и -volus у класичном латинитету, како је познато, имају компаративе и суперлативе на -entior, -entissimus. Појава се махом тумачи утицајем сложених придева у чијем другом делу налазимо партиципска образовања као што је случај у сложеницама са -volens. Питањем се пре педесет година позабавио F. Sommer (*Indogerman. Forschungen* XI, 1900, 73) у оквиру своје студије о суфиксима који се јављају у латинској компарацији. Његов поступак елиминише облике на -ficientior, -ficientissimus, будући да су то за њега очигледно образовања по аналогiji, док му разлика у дужини основног вокала сигурно открива секундарност низа -dīcus, -dīcentior. С ових он разлога и полази од композита са -volens, односно -volus. Али док на поменутом месту само сумња у старину облика -volus, доцније (*Handbuch der lat. Laut- und Formenlehre*, Heidelberg, 1914, 462/3) га сматра несумњиво млађим образовањем, и то на основу чињенице што се -volens, у сложеницама Плаутова речника јавља знатно чешће но -volus.

Статистички материјал који Sommer доноси (23, 200) према С. F. Neueу (*Formenlehre der lat. Sprache*) могао би се допунити понеким податком, нарочито кад се узме у обзир именичка употреба ових облика која се свакако мора имати у виду. Велика бројна надмоћ композита benevolens (22×, а не 20 како бележи Sommer), насупрот benivolus (2×, односно 3×, ако узмемо у обзир и неаутентичну *Asinar.* ст. 66; Sommer само *Capt.* 350) у Плаутову сачуваном делу остаје чињеница. Са друге стране документовано је malivolus 4× (*Poen.* 393, *Stich.* 208, 385, *Curc.* 477), а malevolens 3× (4× ако узмемо у обзир и *Pseud.* 1006, где само најстарији кодекс А има malevolentibus, а сви остали бележе две речи), док Sommer каже да је однос 1: 3. Из овога произлази да се код Плаута може говорити само о нарочито богатој употреби композита benevolens. Додајмо да код Теренција налазимо benevolus (*Phorm.* 97) и редовну употребу облика malevolus. У доцицероновској епоси Акције и Публилије употребљавају benevolens.

Разуме се да ови оскудни статистички подаци нису довољни да нам омогуће суд о времену настанка типа на -volus.]

У свим наведеним случајевима имамо пред собом само позитиве, док се компаративи и суперлативи јављају тек код Цицерона. Уз malevolus, односно, malevolens, документован је уопште само суперлатив malevolentissimus, такође код Цицерона. Ако овој групи, која треба да је пресудно утицала на сложенице са -dīcus и -ficus, додамо Католове

кованице *multivolus* (Catull. 68, 128; *Vulg. Sirach.* 9, 3) и *omnivolus* (Catull. 68, 140), набројали смо сва латинска композита са -volus.

Погледамо ли другу групу сложених придева о којима је реч, тј. оне сложене са -dicus, налазимо код Плаута 2× или 3× на *maledicus* (*Trin.* 186, *Men.* 946 и *Asin.* 483) и једном на *maledicens* (*Merc.* 410). Поред ових Плаут употребљава: *blandidicus* (*Poen.* 138), *falsidicus* (*Trin.* 769, односно 770, *Capt.* 671), *magnidicus* (*Rud.* 515, *Mil.* 923 ?), *spurcidicus* (*Capt. prol.* 56), *vanidicus* (*Trin.* 275), а други писци пре Цицерона *fatidicus* (Varro, *L. L.* 6, 52), *suavidicus* (Lucr. 4, 178) и *veridicus* (Lucr. 6, 6). Поред ових облика документован је пре Цицерона само један компаратив *maledicentior* (Pl. *Merc.* 142), док се суперлатив јавља тек до Цицерона на даље.

Најзад, долазимо и до сложеница са -ficus и компарације на -ficientior, -ficientissimus за које је Sommer прво (*Indogerman. Forschungen* XI, 75) рачунао с образовањем путем аналогije, док их је доцније (*Handbuch*, 463) тумачио дисимилацијом старијег -ficientior, позивајући се на Wackernagel-a (*Indogerman. Forschungen* XXXI, 1912–1913, 251) и његово извођење недовољно јасног деривата *sententia* од старијег *sentientia*. Мада је сличног мишљења и M. Niedermann (*Mnemosyne* III Ser. 3 1935–1936, 267), кога помињу Ernout–Meillet у своме *Dict. étym. de la langue latine*³, 1084, ови последњи стручњаци полазе од недокументованог партиципа *sentens*, чији би однос према *sentio* био исти и као онај између *parens* и *pario*. Да је овакво тумачење вероватније показују нам потпуно јасно случајеви као *patientia*, *perspicentia* итд. на које је раније и сам Sommer упозоравао. Овде треба додати да претпостављено *sentens*, поред *sentire* (исп. и *sensi* од *sentsi*), има пуну паралелу у *potens*, које се јавља поред деноминативског *potire*, *potiri* и претпоставља, као и *potui*, један деноминативни глагол на -ē- изведен од основе *pot-*, како нам то открива осачко *pútiad* „possit“, *pútiants* „possint“ (Fr. Muller, *Altitalisches Wörterb.*, Göttingen, 1926, 355).

Група композита са -ficus бројнија је но две претходне. Код Плаута налазимо: *beneficus* (*Bacch.* 395, *Epid.* 117), *maleficus* (*Pseud.* 195 a, 939 a, 1211, *Bacch.* 280, *Cas.* 783 *Mil.* 194, *Most.* 873, *Trin.* 551), *magnificus* (*Bacch.* 966, *Curc.* 579, *Pseud.* 194; *Asin.* 351), *furtificus* (*Epid.* 12, *Pers.* 226, *Pseud.* 887), *veneficus* (*Amph.* 1043, *Pers.* 278), *terveneficus* (*Aul.* 86: *trivenifica*, *Bacch.* 813), *damnificus* (*Cist.* 728), *delenificus* (*Mil.* 192), *funificus* (frg. код Varron-a, *L. L.* 7, 38), *lucrificus* (*Pers.* 515), *spur|cificus* (*Trin.* 826). Овај је тип био нарочито распрострањен, како нам то сведоче фрагменти и алузије код сатиричара (Lucil. 666 Warmington, *Pers.* 1, 76–78, в. Fr. Skutsch, *Glotta* II 1909, 160), и код старих трагичара, па је ту особину прихватио и Сенека у својим драмама, мада нам није потпуно јасно преко каквог посредника. Пре Цицерона јављају се и: *contemnificus* (Lucil. 666 Warmington), *horrificus* (Lucr. 3, 930), *hostificus* (*Acc.* 80), *ingratificus* (*Acc. tr.* 368), *laetificus* (Enn., Lucr. 1, 192), *largificus* (Pacuv. 414, Lucr. 2, 627), *mirificissimum* (Ter. *Phorm.* 871), *tabificus* (Lucr. 6, 738), *terrificus* (Lucr. 2, 633; 5, 1315).

Док се код прве две групе, како смо видели, налази пре Цицерона документован само један компаратив, *maledicentior*, и то од *maledicens*, овде имамо неколико компаратива и суперлатива: *beneficissimus*, *magnificus*, *magnificissimus*, *mirificissimus*, *munificior* (в. Sommer, *Indogerman. Forschungen* XI, 74).

Питање о старини сложеница са *-dicus*, *-ficus*, *-volus* везано је свакако за појаву других, сличних елемената у композитима на које је, као на реликте из давних времена, указао у својој опсежној расправи крајем прошлог века Н. Јакоби (*Compositum und Nebensatz*, Bonn, 1897). Реч је о сложеницама типа *iudex*, *artifex* итд. у чију се изузетну старину не сумња. Ако Ernout-Meillet (*Dict.*³, 309) за елемент *-dicus* кажу „second terme de composés, d'un type moins archaïque que celui de *iudex*, *index*, *vindex*“, то, разуме се, никако не значи да су ти облици млађи и од композита с партиципским образовањима, поготово када, нпр. код Плаута (*Pseud.* 1006), још увек читамо речи: *malevolentibus*. Ипак, већ с обзиром на бројно стање у латинском речнику, није неприхватљива помисао Sommer-ова да *-volus* не представља стар облик, већ да је образовано према *-ficus*, *-vogus* итд.

Међутим, без обзира на старину овог образовања и бројну надмоћ типа са *-volens*, на којој је своју теорију о постанку ове мешовите компарације основао Sommer, остаје могуће да је до ње дошло баш утицајем ове врло мале групе сложеница са *-volus*, будући да сем код *male-* и *bene-*volens, којима одговарају сложенице са *-volus*, налазимо поред *-dicus* само сложенице *maledicens* и *indicens* (Ter. *Adelph.* 507, Liv. 22, 39, 2) и поред *-ficus* само *munificens*, које Фест наводи (154a) само да би рекао да се не употребљава. С друге стране добро нам је документована стара компарације *-ficior*, *-ficissimus*. Свакако морамо рачунати и с утицајем сложенице *maledicens* и њене компарације (*maledicentior*, Pl. *Merc.* 142), уколико она представља особину старог говорног језика, а не само слободно песничко образовање.

Мада је ово питање већ у главним потезима, колико то материјал допушта, расветљено, ипак није узимана у обзир чињеница да у лат. *potis* имамо потпуну паралелу за овакву компарацију, и нису обрађене везе између њега и сложених| придева са *-volus* итд. и његов утицај на стварање њихове хетероклитичне компарације.

Адјективско латинско *potis* већ код најстаријих писаца има компаратив *potior*, *-ius* (Pl. *Pseud.* 925, Varr. *R. r.* 1, 15 итд.) и суперлатив *potissimus* (Pl. *Men.* 395). Поред *potis* јавља се, сасвим као поред *-volus* *-volens*, и партиципско *potens* (Enn. *Ann.* 333, Pl. *Poen.* 1182). О пореклу овог партиципа било је горе речи. Помоћу њега су образована многобројна композита документована већ код најранијих сачуваних писаца: *anterpotens* (Pl. *Trin.* 1116, не сасвим поуздано), *bellipotens* (Enn. ар. Cic. *Div.* 2, 56, 116), *caelipotens*, (Pl. *Pers.* 755), *cortinipotens* (Lucil. 311–312 Warmington), *impotens* (Ter. *Adelph.* 607), *multipotens* (Pl. *Cas.* 841, *Bacch.* 652, *Trin.* 820), *omnipotens* (Pl. *Poen.* 275), *praepotens* (Pl. *Poen.* 1183), *salsipotens* (Pl. *Trin.* 820; исп. и *salsipotis*, *Anth. Lat.* 21, 1 R), *sapientipotens* (Enn. *Ann.* 181), *viripotens* (Pl. *Pers.* 258).

Сасвим као и код горе обрађених придева уз *potens* се јављају тек са Цицероновим добом ступњеви *potentior* (Caes. *B. G.* 6, 10) и *potentissimus* (Cic. *Manl.* 2, *Planc.* 21).

Треба додати да сложеница *omnipotens*, поред архаичних композита који су уствари само песничке творевине по узору на Хомера као *altitopans*, *bellipotens* итд., заузима посебно место. *Omnipotens* је стара реч религијског и ритуалног речника и свакако је могла посебно утицати и на стварање других, сличних образовања.

Када се упореде значења позитива *potis* „моћан, кадар, способан“ (исп. *possum* и грч. *πόσις*) са значењима компаратива *potior* „бољи, пречи, важнији“ и суперлатива *potissimus* „најбољи, најпречи, најважнији“, као и са значењем тих ступњева адверба *potius* „боље, пре, радије“ и *potissimum* „понајвише, најпре, поглавито, нарочито“, пада одмах у очи да по смислу позитиву *potis* много боље одговарају облици *potentior*, *potentissimus* (нпр. *duo potentissimi reges*, Cic.). Тако и добијамо компарацију, односно низ *potis*, *potentior*, *potentissimus* паралелан са *maledicus*, *maledicentior*, *maledicentissimus* итд. Паралелизам ових низова условљен је свакако и психолошким моментом, па је оправдано претпоставити и њихов међусобни утицај, будући да сложенице са *-dicus*, захваљујући овоме своме другом делу, имају значење које се у многоме додирује са кругом мисли и представа око групе *potis*, *potens*, чије је порекло од једнога *poti-* са значењем „господар“ сасвим јасно (исп. ст. инд. *rátih*, грч. *πόσις*, *πότνια*, *δεσπότης*). У латинском се, како је познато, као и у келтском и германском (в. Ernout–Meillet, *Dict.*³, 936), *potis* не јавља као самосталан назив за господара већ у предикативској служби (*potis sum*), односно као адјектив са првобитним значењем „господар, власник нечега“, које се развило у „онај који има моћ, може, способан, има власт“.

Очигледна је психолошка повезаност овога значења са значењем које се рано развило и у групи којој припада лат. *dico*, *-dicus* итд. Ова група, чије је првобитно значење „показати“, служи у различним језицима обележавању „*des actes sociaux de caractère juridique*“ (исп. грч. *δίκη*), па се тек одатле развило значење „говорити“ (в. Ernout–Meillet, *Dict.*, 310). Тако још и очигледно млађа изведеница *dictator* служи за означавање „заповедника“, односно једне високе функције у систему римске управе. Поред овог млађег деривата имамо и веома старо **dix*, сачувано само у религијској и правној формули *dicis causa* „νόμος, λόγος χάριν“, и вероватно, у сложеницама *iu-dex* итд., о чијој је блискости са *-dicus* било говора. Довољно је поменути још и *dicio*, *-onis* које Walde–Hofmann (*Lateinisches etym. Wörterb.*, 347) преводe са „Gewalt, Botmäßigkeit, Gerichtsbarkeit“.

Психолошка веза између израза моћи, власти, воље и акције чини да истој сфери представа припада и *volo*, *volens*, *-volus* итд. Треба додати да у умбриском имамо поред *veltu* „*deligito*“ и сложеницу *eh-uelto* „*iubēto*“ и *eh-velklu* „*decretum*“ (Fr. Muller, *Altitalisches Wörterb.*, 529), тј. исту семантику

коју налазимо и у слов. *velēti* „βούλεσθαι, θέλειν, κελεύειν, ἐπιτάσσειν, λέγειν“ (исп. R. Trautmann, *Baltisch-slavisches Wörterb.*, 348), као и у лат. *dix* поред *dicere* (исп. *lex* поред *legere*), па у *dicto*, *dictator*.

Разумљиво је да се овде мора уврстити и група *facio*, *-ficus* итд. и то с једне стране као супротност од *velle*, а са друге што означава и реализацију неке моћи, власти итд. Најзад велики број наведених израза као *omnipotens* итд. припада специфичној друштвено-политичкој и религијској терминологији, којој припада нпр. и израз *rex sacrificulus* као и *sacerdos*, групи коју сачињава ограничен број веома архаичних речи и израза. Лат. *potis* је, како то недвосмислено показују његови остали индоевр. сродници, несумњиво старога датума, а исто то за елеменат *-dicus* потврђује женски род сачуван у грчком *δίκη*, па лат. **dix* и *-dex*, где је *ī* дало *ě* у крајњем затвореном слогу према облицима на *-ex*, *-icis* као *artifex* итд. (исп. Ernout–Meillet, *Dict.*³, 307).

Ове нас чињенице упућују на то да баш композитима са *-dicus* припишемо, поред *potens*, значајнију улогу у стварању компарације са завршетком *-entior*, *-entissimus*, а са тим се подудара и чињеница што нам је управо поред *maledicens* и документован најранији овакав компаратив. Тако и Sommer-ово мишљење о секундарности низа *-dicus*, *-dicientior*, на супрот *-volus*, *-volentior* изгледа мање вероватно.

Познат је утицај овога типа компарације од I в. пре н. е. Код Цицерона налазимо и млађе творевине *providens* и *providus*, те компарацију *providus*, *providentior*, где је утицај сложеница са *-dicus* очигледан. Од Цицеронова времена налазимо и *scientior*, *scientissimus* уз *sciens*, поред кога је у преткласичној (Теренције и Пакувије) и покласичној епоси (Лактанције) документовано и *sciūs*. Ово некласично *sciūs* богато је заступљено у композитима (*consciūs*, *insciūs*, *nesciūs*, *praesciūs*) и представља редак пример самосталне употребе другог дела композита типа *-vidus*, *-loquūs*, *-volus* итд. Мада употреба облика *sciūs* код сценских писаца може стајати у вези са нарочитом бројношћу сложеница типа *-ficus* у њиховим делима, нема разлога тумачењу које би пошло од сложеница и облик *sciūs* сматрало резултатом декомпозиције.

Такву самосталну употребу можда имамо и у италским дијалектима где осачко *sipus* „*sciens*“ и волс. *seru* „*sciente*“ одговара другом делу по свој прилици старе лат. сложенице *ne-sapus* „*qui non sapit*“ (Ter. *Scaur.* 12. 4), поред кога имамо и вулгарно *ne-sapius* (Petr. 50, 5) неизвесне старине, и дијалекатске лат. сложенице са *-sibus*, чије нам значење „*callidus*“ бележи Варон и Фест (в. Fr. Muller, *Altitalisches Wörterb.*, 401, и A. Ernout, *Les élém. dialect. du vocab. lat.*, Paris, 1909, 212).

Питање о постанку компарације типа *-entior* везано је још и за питање о природи партиципа на *-nt-*. Већ је J. Marouzeau (*Mémoires de la Société de linguist.* XVI, 1909–1911, 133) показао да је у старијој фази латинског језика чисто партиципска употреба тих облика на *-nt-* много ређа но у доба Цице-

роново, када нам у Псеудо-Цезаровом *Bellum Hispaniense* непознати писац склон народном говору пружа доказ да се та особина одржала у књижевном, говорном латинитету, будући да у своме делу веома ретко употребљава праве партиципе. J. Wackernagel (*Vorles. über Syntax I*, Basel, 1920, 291), код кога сада налазимо и узгредно указивање на могућност везе сложеница са -potens и градиције сложених придева са -dicus итд., без икаквог образложења, приказује ову појаву као губитак који се у народном говору веома рано појавио.

Интересантно је да се сложенице уопште, па и сложенице са партиципима на -nt- јављају обилно баш у језику раних, нарочито сценских писаца. Ово се свакако мора приписати утицају грчког језика, односно грчких узора, како то показују лат. сложенице са bene-, male-, multi-, omni-, magn(i)- које често копирају и преводе грч. сложенице са εὖ-, како-, πονηρο-, полу-, πολλ-, макро-, παν-, μέγαλο- у првом делу (исп. нпр. *benevolus -volens = εὐφρων, εὖνους*; *maleficus = какоῦργος*; *multiloquus = πολυλόγος, μακρολόγος* итд.). Ипак, и поред тога што су ово великим делом вештачке творевине архајске поезије римске и што је њихова бројност у том периоду, како то истиче J. Cousin (*Évolution et structure de la langue latine*, Paris, 1944, 115), више последица једног нарочитог естетског става но језичке еволуције, неким од тих сложеница не може се оспорити посебна латинска старина, бар у погледу образовања (исп. поменуто *omnipotens* без грчке паралеле и тип са -ficus, будући да се грч. сложенице са -ποῖός ретко јављају у поезији), односно посебан, за латински језик карактеристичан тип, као што је то случај са композитима у чијем другом делу налазимо партицип на -nt-. Тај је тип, после онога на -ficus, код старих трагичара најраспрострањенији, као и у епској поезији пре Вергилија, где је број композита са -ficus за половину мањи но у трагедији (исцрпне статистичке податке даје A. Cordier, *Études sur le vocabulaire épique dans l'„Énéide“*, Paris, 1939, 215, 239–234). А баш се у грчком не јављају композита са партиципима у другом делу.

Вероватно је да је у латинском партицип на -nt- ушао у композицију управо захваљујући својој претежно придевској вредности у старом говорном језику, особини која се и даље одржавала у народном говору па има својих последица и у романским језицима.

Најзад, при тумачењу ове појаве у латинском језику морала би се узети у обзир и појава суфикса -nt- не само код партиципа и уз вербалне основе, већ и у другим функцијама. На ову чињеницу у више је махова упозорио P. Kretschmer (*Glotta XIV* 1925, 84, и *Hethitische Relikte im kleinasiat. Griechisch, Anzeiger d. österr. Akad., Phil.-hist. Kl.* 87, 1951).

У латинској компарацији обрађиваног типа имамо смену основа сличну смени коју налази код других, старих придева са хетероклитичном декинацијом, где у разним језицима поред основа на -n- и -l- имамо и завршетак -nt-. Тако поред грч. μέγας, μεγάλη и лат. *magnus* имамо старо инд. *mahânt* „велик“, које се у композицији јавља као *mahâ-* (исп. *maha-raja*).

Могуће је да ово mahā- стварно представља једну именицу са значењем „величина“ (в. А. Thumb, *Handbuch des Sanskrit* I, 222). Можда тој групи треба придружити и лат. *ingens* (од *m̥ghent, Muller, *Altitalisches Wörterb.*, 160) и не везивати га са грч. γίγας или са лат. *gens*. Номинална творевина, а не партицип, је и ст. инд. *bṛhant* „велик“ (исп. хет. *barkuš* „висок“, нем. *Berg*, в. Kluge, *Etym. Wörterb. der deutschen Sprache*, 50). Такви нам придеви показују везу између партиципа и чисто номиналних творевина.

Уједно се намеће и сложено питање какав је заправо првобитни карактер латинских придева као што су *clemens*, *ingens*, *recens*, *gerens* итд. чију основу на -nt- етимолози у великом броју случајева покушавају да протумаче тако што их сматрају партиципима недокументованих глагола. Очигледно је да овакви придеви нису сви истога порекла. Док *recens* може да се анализира у *re-se-nt* и повеже са основом која се јавља у ст. инд. *kan* „млад“, *kanuā* „девојка“ и грч. *καίνός* (в. нпр. Fr. Muller, *Altitalisches Wörterb.*, 565), дотле се код *vehemens*, *vemens* може рачунати и са придевом на -mens, који би одговарао индоиранским придевима на -mant (*jyotis-mant*- „*éclatant*“ од *jyotis*- , в. Ernout–Meillet, *Dict.*³, 1267). Код *inciens*, чија је веза са грч. *ἔγκυος* готово сигурна, као и код *praegnans*, поред *praegnans*, -nt- је свакако секундарно и додатно вероватно по узору на партиципе; *frequens* још није поуздано објашњено. У најновије време А. Ernout (*Les adjectifs latins en -osus et en -ulentus*, Paris, 1949) рачуна не само са семантичком него и са морфолошком идентичношћу придева *vinosus* и *οἰνώεις*, а суфикс у придевима типа *vinulentus* раставља у два елемента -ul-ento- па бисмо тако и код ове групе имали један елемент -nt-. Али због сложености треба засада ово питање оставити по страни. Довољно је утврдити да се овај суфикс стварно не јавља искључиво код партиципа.

Случајеве истога типа као што су ст. инд. *mahant-*, *bṛhant-* налазимо и у хетитском како то видимо код -nt- основе *ḫūmant* – „читав“ (в. E. Sturtevant, *A Compar. Gramm. of the Hittite Language*, Philadelphia, 1933, 85) за које већ J. Friedrich (M. Ebert, *Reallex. der Vorgeschichte* I, 131) каже „nach dessen Vorbild auch die Partizipien flektieren, verglichen mit lat. *ferens*, gr. *φέρων*“. Ово тврђење налази ослонац у поређењу хетитских, латинских и грчких примера. Основе истога типа су и хет. придеви *alrant* „болестан“ (исп. литав. *alpnas* „слаб“), *daššuant-* „јак“ (поред кога се, као и код других придева у хет., јавља и краћи облик *daššu*), *maklant-* „мршав“. Посебног је значаја употреба -nt- суфикса у образовању колектива и плурала. Њу истиче и E. Sturtevant у поменутом делу (стр. 79), који ове случајеве обрађује у вези са партиципима.

Номинални форманс -nt- познат је и илирским говорима где изражава географску припадност (исп. *Tarentum*, *Uzentum* итд.). W. Brandenstein овај суфикс одваја од потпуно истоветног „протохатскога“ суфикса са вредношћу „*versehen mit*“, али и сам примећује да у многим случајевима није могуће одредити који је од њих у питању (*PWRE Suppl.* VI, 176). Али -nt-

налазимо и у лувијском у коме је необично распрострањен (исп. лувијски назив божанства Tarhunza поред хет. Tarhu-) и употребљава се редовно за образовање плурала (в. Brandenstein, loc. cit.), исто као и у млађем хетитском језику. Суфикс налазимо и у лујској топономастици као и суфикс -ssa. Мада француски стручњак E. Laroche (*Confer. de l'Inst. de linguist.* IX 1949, 73) препоручује крајњу уздржљивост и опрезност при одређивању индоевропског карактера лујског језика и специфичне припадности овако образованих топонима томе језику, велика већина научника се слаже у мишљењу да је лујски индоевропски говор архаичног типа веома близак хетитском, али самосталан (Н. Pedersen, *Lykisch und Hettitisch*, Kopenhagen, 1945, 4). Треба имати на уму да се суфикс -nt- у истој плуралској служби налази и у тохарском (исп. A el „дар“, пл. elant, B| oko „плод“, пл. okonta, као и тох. A arkyant *n. pl. f.*) где га налазимо и код придева A krant B krent „добар“ (исп. Fr. Specht, *Der Ursprung der indogerman. Deklination*, Göttingen, 1948, 128, 1), само што је у последњем случају нејасно да ли се ради о проширењу будући да етимологија ове речи није поуздано утврђена.

Суфикс -nt- јавља се најзад и у словенском у номиналној категорији и то код назива за младе животиње (исп. рус. telënok-teljata од telenta), а у старопрус. имамо и smunents „човек“. И ту долази до нарочите хетероклитичне деклинације (Fr. Specht, op. cit., 222).

Овде није од нарочитог значаја раније порекло суфикса -nt- који је вероватно, као и суфикс -st- (исп. лат. arbor-arbustus, onus-onustus), настао и поред назалних, односно сигматских основа, па је издвојен и употребљаван и код осталих. Оба случаја имамо нпр. у дериватима индоевр. корена ak- „оштрица“, како то видимо код назалне основе грч. ἄκαῖνα „бадаљ“, ἄκανος „врста чичка“, ἄκων, -οντος, ἀκόντιον „копље“ (исп. гот. ahan-a „Spreu“, agna од акна „arista in Saliari carmine“, P. F. 231, 5) и код сигматске грч. ἀκοστή „јечам“ (исп. лат. acus, -eris, гот. ahs, ст. норд. ah-, нем. Ähre и срп. os-je „aristae“, в. М. Будимир, *Жива анишка* IV, 5).

Суфикси -st- и -nt- говоре о посебној вези између словенских и староанадолских говора, будући да први налазимо нпр. у хет. dalugašti „Länge“ (поред *n. pl.* dalugaeš „lang“, в. Fr. Specht, op. cit., 126, и A. Juret, *Vocab. étym. de la langue hittite*, Limoges, 1942, 62) у истој служби као и у слов. апстрактним именицама типа dlugosti, а као колективски морфем у венетским и илирским говорима (М. Будимир, *Зборник Филозоф. фак. у Београду* II, 1952, 268), док се други у колективној (исп. хет. antuhša „човек“ – antuhšannant „становништво“) и у плуралској служби јавља како у балканско-анадолским говорима, тако и у словенском, и сачувао се све до најновијег времена у новогрчком понтском дијалекту (в. P. Kretschmer, *Hethitische Relikte*, loc. cit.). У прилог такве посебне везе говоре и други морфолошки елементи на које је на поменутом месту указао М. Будимир, као што су суфикси -лю, -ities, -auros, а треба им додати и чешћу употребу суфикса за образовање номина агентис -tel- насупрот -ter- којом се хетитски и словенски одвајају од осталих индоевропских говора (исп. E. Sturtevant, op. cit. 77).

Слично као у словенском јавља се суфикс -nt- и у грчкој деклинацији управо код именица средњег рода које припадају најстаријем слоју индоевропског речника. И овде треба нагласити да је реч само о овом завршетку -nt- и да даљем разлагању на саставно -n- и -t- и изналажењу посебно функције овога -t- нема овде места, будући да се ради о одређеном сложеном суфиксу готово истоветне употребе и блиске вредности. Доследна анализа коју је у својој књизи спровео Fr. Specht (стр. 297) налази да се елементима k/g, t/d и s у најстаријим индоевропским речима изражава „die Belebung, Beseelung oder das Wirken einer Macht in den Gegenständen“ и отклања сваку везу ових са родом, одбацујући Meillet-ово учење и двојству рода у старијој фази индоевропских језика. Међутим, оваква анализа која искључиво рачуна са постанком индоевропске деклинације аглутинативним путем и у свим суфиксалним проширењима тражи прономиналне, односно деиктичке елементе, исто онако како је то учинио Р. Kretschmer при своме покушају да објасни постање секундарних претерита и њихових карактеристика -s-, -t-, -v-, и -k-, нужно упрошћује и тешко да даје праву слику о постанку флексије.

Код хетероклитичких основа велике старине као што су грч. ἦλαρ -атос, οὐθαρ -атос, φρέαρ -атос, ὄναρ ὄνείρατος, па γόνυ γόνατος, δόρυ δόρατος, οὖς (од ous-os) ὠτός (хом. οὔατος), и др. јавља се основа проширена елементом -nt-. Могуће да је овде тај елемент првобитно употребљаван у колективској, односно плуралској служби, исто онако као и у поменутих малоазијским језицима. За то говори и његова појава баш код назива за делове тела који се јављају у паровима. Разумљива је употреба оваквог елемента и код многих других речи ове групе које су редом средњег рода.

Појава овога -nt- у словенским језицима код назива младих животиња мотивисана је код Kretschmer-а његовом функцијом изражавања порекла и припадности (и географске припадности: Τάρας Τάραντος „die Tara-Stadt“) из кога је изведена и његова деминутивска вредност у руском, чешком, бугарском и пољском (*Glotta* XIV 1925, 89). Али његова се употреба у овом случају може разумети исто тако ако се узме у обзир колективска вредност елемената -nt-, будући да се ради о младунцима који чине групу око мајке и са њом, и то групу код које човек на номадском ступњу није имао потребе да разликује родове. Последица оваквог схватања је свакако и то да се називи младих живих бића јављају у средњем, тј. мртвом роду.

Како је познато и признато, и упркос Specht-овим излагањима, разликовању трију родова у индоевропским говорима претходило је разликовању двају, живог и мртвог, како нам то показује хетитски језик и многобројни остаци тога старијег стања у осталим индоевропским језицима. И већ у том стадију неутрум је „the gender of the vague, indefinite, impersonal and general“ (L. Gray, *Foundations of Language*, Oxford, 1939, 184) и као такав има колективску вредност. Очигледна је и његова доцнија веза са млађим

женским родом, чији номинатив сингулара често има исто колективно значење као и номинатив плурала средњег рода (исп. familia| поред servitia n. pl.). Стога је разумљива појава колективног -nt- управо код средњег рода, а исто тако и његова деминутивска вредност у неким језицима будући да је неразликовање рода у недиференцираној гомили младунаца имало, са друге стране, за последицу стварање везе између деминутивских израза и неутрума (исп. нем. Mädchen итд.).

ЈЕДНА ТИПИЧНА ПОЈАВА У РАЗВОЈУ НОВОГРЧКОГ РЕЧНИКА

Три миленија грчке језичке и културне историје,¹ удео у градњи европских језика и традиционална диглосија огледају се у новогрчком лексичком благу. Специфична је појава да се архаични и модерни слојеви сукобљавају, нарочито када се оживљује, изнова уводи или према европском калку васпоставља учени и стари термин. Речници бележе поједине примере.² Неки аспекти тог сретања и сукобљавања посебно су испитивани: нпр. речи које су се из романских језика вратиле у новогрчки речник.³ Али таква испитивања поклањају веома мало пажње улози ових појава као динамичких чинилаца у ромејском речнику. Стога бих хтео показати, на неколико примера, да је та улога не само крупна већ и типична за новогрчки лексички развој.

1

Новогрчки језик је у посебном положају када асимилише заједничко терминологишко благо европских језика. Речи из више европске терминологије добрим су делом грчког и латинског порекла, а велик број термина латинског порекла грађен је према старим грчким узорима. Ромејска асимилација грчко-латинске терминологије остварује се, дакле, у историјски сродном медију; али сродници, узори или сами термини које ваља асимилувати имају у интерној језичкој историји грчкој често другачије место, значење и развој од онога који карактерише општи термин.⁴ Одатле настају

1 Слојеви су бројни: античке речи грчке (γῶς, βόδι, μέγας, δένω), предгрчке (θάλασσα, σφουγγάρι, κυβερνάω), позајмице са старог Истока (ἀγγαρεία, παράδεισος, ἀρραβῶνας, σάκκος), хебрејско-хришћанска терминологија (ἀμῆν, τὸ μάννα, σατανάς); латинске позајмице античке и средњовековне (σπίτι, ταβέρνα, στάβλος, σκάλα, σουβλα, ἀκουμπῶ), затим словенске (βεδούρι – ведро, βερβερίτσα), арбанске, венецијанске, италијанске, турске, из времена до око 1800. г. Најзад речи из модерних европских језика (франц. релó, σαμπρέла, енгл. σάντουιτς, πικνίκ, итал. βαπόρι) и из европске грчко-лат. терминологије (ράδιο, ἀεροπλάνο, ἄτομο, τελοῦριο, ἀλτρουιστής итд.).

2 В. нпр. N. P. Andriotis, Ἑτυμολογικὸ λεξικὸ τῆς κοινῆς νεοελληνικῆς, Атина, 1951.

3 Ad. Maidhof, *Neugriechische Rückwanderer aus den romanischen Sprachen unter Einschluss des Lateinischen*, Texte u. Forschungen z. byzantinischneugriechischen Philologie 10 (Атина, 1931).

4 Особена новогрчка појава је не само преузимање грчких речи чије је значење ван грчког имало засебну еволуцију (γυμνάσιο) већ и грчких речи које су настале ван грчког језика (διφθερίη – дифтерија, од diphtheritis, које Андриотис, op. cit., 55, изводи од δις-φθείρω, а не

ситуације| које остали језици не познају или које у осталим језицима немају исте последице (фр. *cause* – *chose*). Дешава се, рецимо, да новогрчки не може да се служи општеевропским термином грчког порекла јер та реч у савременом језику има друго значење, било да је у новогрчком сачувано старо, изворно значење, које се у општој терминологији изменило, било да се током интерног грчког развоја значење речи променило, али је сачувано у општој терминологији.

Пример овога типа обрадио је П. Шантрен у чланку *Interférences de vocabulaire entre le grec et les langues européennes*.⁵ Насупрот француском *mystique*, немачком *mystisch*, енглеском *mystic*, нашем *мистичан*, новогрчко *μυστικός* значи просто „тајни“ (*μυστική αστυνομία* „тајна полиција“), у складу са секундарним значењем „приватан, тајан“ које је реч примила у познијим античким столећима (нарочито прилог *μυστικός*). Стога је у новогрчком изведен нов придев *μυστικιστικός*, са семантичком нијансом „мистичан“, а за термин *μυστιцизам* створена је сложеница *μυστικολάθεια* поред изведенице *μυστικισμός*. Шантреново излагање открива нам тежњу да се у овоме случају створе и два облика, и то под утицајем европске опште терминологије (*μυστιцичан*). Ипак треба додати Шантренову излагању да у ученој терминологији имамо изразе као *μυστική θεολογία*, дакле *μυστικός* у значењу „мистичан“. Стоји, међутим, тврђење да се у говору придев *μυστικός* употребљава претежно у значењу „тајни“, па имамо чак и значење „ћутљив“ (*πολύ μυστικός ύπηρετής, δὲν παίρνεις λέξη ἀπὸ τὸ στόμα του*).⁶

Чешћи и типичнији за новогрчки речник су примери када општи термини имају у новогрчком шири спектар значења и то семантичко богатство дугују античком и пуристичком гречитету или модерном говорном и народном језику. За разлику од општег европског термина категорија, новогрчко *катηγορία/катηγόρια* значи пре свега и најчешће оптужбу, исто као и у старогрчком. (Нег. 6, 50 итд.; исп. глагол *катηγορέω* „говорим против, оптужујем“ и антонимско *ἀπολογέομαι*). Затим тек, у вишој образовној сфери и са далеко мањом фреквенцијом, реч у новогрчком значи категорију, најопштији појам, разред, врсту, – или значења која је примила у делу философа и систематичара наука Аристотела. Најзад, у граматици, новогрчко *катηγορία* означава приписивање својства, атрибуцију, везу између предиката и субјекта (*ή ἀναφορά, ή σχέση τοῦ κатηγορούμενου πρὸς τὸ ὑποκείμενον*).⁷ Семантичку сферу одређују ове античке нијансе: *катηγορία* „*qualité attribuée à un objet, attribut*“ (Bailly), „*predication, esp. affirmative predication; predicate*“ (Liddell–Scott–Jones); исп. *катηγόρημα* „*qualité attribuée à un objet, attribut*“ (B.), „*predicate*“ (L.), *катηγορούμενον*

од *διφθέρα*; у античком речнику јављало се као женски род од *διφθερίας* „*clad in a leathern jerkin*“, исп. Liddell–Scott–Jones, s. v.). Примери овог последњег типа су многобројни (телефон, телеграф, фотографија, барометар, динамит, еластичан, телепатија итд.).

5 Studii Clasice, II (Букурешт, 1960), 69.

6 Исп. Λεξικὸν τῆς Прῶτας, Атина, 1933, 1653.

7 Λεξ. τ. Прῶτας, 1317.

„attribut“ (B.), „the predicate“ (L.). Како је познато, лат. граматички термин *praedicatum* је превод-копија грчког κατηγορούμενον (исп. и замену у ширем значењу *praedicamenta – categoriae*,| Aug. Conf. 4, 6). Последњу семантичку нијансу новогрчке речи не налазимо у општеевропском термину *καίθεϊοριја*. Њу су преузели термини латинског порекла (*αιϊριбуција*, *ιρεδικαιϊ*). Наилазимо на још једну појаву карактеристичну за грађу новогрчког речника: то је замена латинских термина њиховим старогрчким узорима или новогрчким кованицама. О значају и аспектима процеса биће речи у последњим одсецима рада.

Грчки општеевропски термини који у новогрчком речнику имају шири спектар значења веома су бројни. Ево још два примера. Термин *χιϋοιθεза* припада истој сфери као и *καίθεϊοριја*. Европско *χιϋοιθεза* (*hypothesis*) стручни је термин уског, апстрактног значења. Његов старогрчки архетип *υπόθεσις* носилац је многих значења, и то таквих која указују на првобитне, конкретније представе.

За новогрчко *υπόθεσις/υπόθεση* Крајтонова⁸ тумачења гласе: 1) *hypothesis, supposition, conjecture, surmise, guess.* – 2) *matter, affair, business.* – 3) (δικαστ.) *case, action.* – 4) (θεατρικοῦ ἔργου) *subject, theme, case, matter.* Исти распоред значења налазимо и у *Новојрчком речнику Проује*,⁹ који је нешто исцрпнији, јер истиче разне преливе из шире и конкретније семантичке сфере: предмет, случај, посао, проблем (*ἐπείγουσα, ιδιωτική, διπλωματική υπόθεσις; δική μου υπόθεσις* „мој проблем“; *ή υπόθεσις τής δολοφονίας* „случај убиства“). Сва новогрчка значења имала је реч *υπόθεση* већ у старогрчком поред многих других, почев од подлога, основ, до посебних као функција, занимање, положај у животу, или врста мима (= παίγνια), позоришна представа, или исходиште, почетак.¹⁰ Насупрот семантичком богатству старогрчке речи стоји једносмислена прецизност термина *χιϋοιθεза* у речницима европских језика. Као и наше *χιϋοιθεза*, тако и одговарајуће француско *hypothèse*, енглеско *hypothesis*, немачко *Hypothese* (калк *Unterstellung*) итд. значе само „претпоставка, хипотеза“ и стоје поред синонима *supposition, supposition, Supposition*, тј. поред изданака латинске копије *suppositio*. Унутар појединих језика језичка пракса гдекад нијансира значења синонимних дарова, али су то по правилу једва уочљиве разлике (нпр. франц. *supposition* нешто јаче инсистира на томе да је претпоставка вероватна него његов синоним *hypothèse*).

Термини *χιϋοκριϋια*, *χιϋοкриϋија* припадају нешто нижим лексичким слојевима него *καίθεϊοριја* и *χιϋοιθεза*. У значењу лицемер, лицемерство јављају се по европским језицима и у речнику средње образованог света. Западноевропски прототипи су латинско *hypocrita* и *hypocrisia*. У француски прешли су нпр. већ у 12. столећу (Chrestien de Troyes). У новогрчком, међутим, *υποκριτής* не значи само лицемер већ и глумац. Новогрчки речници на-

8 W. Crighton, Μέγα ἑλληνο-ἀγγλικὸν λεξικόν, Атина, 1960, 1580.

9 Издавачка кућа „Зора“; Λεξ. τ. Прωϊας, 2491.

10 B. Liddell-Scott-Jones, s. v.

воде на првоме месту то значење. Реч је дакле богатија значењима у новогрчком, него у општем европском речнику. Али има мањи број значења него у старогрчком, где обележава лице које неком одговара, тумача снова и виђења, пророка, позоришног глумца, декламатора и рапсода, па најзад и лицемера.

На основу већ наведених примера очигледно је да је појава типична за новогрчки речник. Исто сиромаштво или обиље значења огледа се| обично и у целој лексичкој групи, мада не увек једнако код појединих речи групе. Треба, међутим, додати да је *ὕλοκριτής* у значењу глумац ретко у говорном језику, где уместо њега редовно срећемо *ἠθολοῖός* „глумац“, које није ништа мање пуристичког, ученог типа.¹¹ Стога се у строго димотичким речницима *ἠθολοῖός* јавља као назив глумца, а група *ὕλοκρισία/ὕλοκριση, ὕλοκριτής, ὕλοκριτικός*, само у „западном“, општем и модерном значењу лицемерје, лицемер, лицемеран.¹²

Однос *ὕλοκριτής/ἠθολοῖός* указује на проблем места које речи идентичне са општим терминима европског речника имају у новогрчком. Томе питању морамо посветити нешто пажње.

2

Синхроно посматрање савременог грчког речника сукобљава се – стога што је разапет између античког Балкана и модерне Европе – са тешкоћама које у другим европским језицима по правилу не стоје на путу дескрипцији и анализи. Односи типа фр. *cause – chose*, условљени различним традицијама ученог и говорног латинитета, припадају историјској прошлости и за синхроно посматрање немају значаја. Оживљавање латинских термина у неолатинским језицима по правилу не представља ништа друго до терминолошки импорт једнак ономе из неког генеалогског и типолошког потпуно различитог језика. Могуће је да новопреузети термин нађе у одавна преузетим речима сроднике, у чију се лексичку групу може уврстити – што је код сасвим алогених позајмица изузетан случај.

За латинску позајмицу *cause* „узрок, процес“ (12. в.), у првом значењу, везују се, нпр., доцније преузети француски сродници *causalité* (14. в.) и *causal* (17. в.), као и изведени глагол *causer* „бити узрок чему“ (13. в.). У

11 Учено, пуристичко порекло очигледно је код *ὕλοκριτής* већ због првог дела сложенице [исп. учени и говорни облик *ὕλοουρός*, наспрот димотичког *λοουρός* „зидарски помоћник“, и учени неологизам *ὕλοκοομος* (калк према *underworld* „подземље“)].

12 E. Missir, *Dict. français-roméique*, Париз, 1952, 7, бележи *ἠθολοῖός* као реч за глумца после *θεατρίνος*. Али значење наново хеленизованог италијанског *teatrino* (исп. *τηλε-* уместо *τελε-* у новогр. називима за телефон, телеграф итд.) има у савременом говору градског становништва грчког пејоративну нијансу, тако да у говору тог становништва није прави конкурент термину *ἠθολοῖός*. У том говору реч *θεατρίνος* указује махом на глумца другог реда, глумца лаког, забавног жанра. Шире значење именице *θεατρίνος* је театралан човек, извештачен, неискрен.

свом другом значењу (*causari*) глагол *causer* „води парницу, расправљати; разговарати, ћаскати“ извор је француских деривата *causeur*, *causerie* (16. в.), *causette*, *causeuse* (19. в.).¹³ Али овај развој унутар позајмљене групе *cause*, *causer* не ствара мостове према речи *chose*, наслеђеној из говорног латинитета. Однос *cause/chose* нема вредност активног динамичког језгра у градњи речника и семантичкој еволуцији речи и лексичких група. У новогрчком језику, међутим, то је сасвим типичан случај.

Пре неколико година објавио је А. Мирамбел опширну монографију о новогрчком језику (*La langue grecque moderne*, Париз, 1959). Његова дескрипција и анализа савременог језичког стања обухвата и неколико поглавља о новогрчком речнику; говори о саставу техничког и ученог речника, о неологизмима и туђицама; реч је и о односу ученог и говорног језика; али писац се строго држи метода синхроне, статичке лингвистике. Његова излагања стога не откривају неке специфичне процесе активне у градњи новогрчког речника, процесе који и најужем синхроним опису језичког стања дају неку врсту историјске перспективе.

Жива традиција и оживљена античка реч чине од речника савременог грчког језика јединствено занимљив феномен. Уједно стављају препреке на пут како историјског тако и синхроног испитивања. Силно ромејско лексичко благо још није све пропуштено кроз поуздано стратиграфско решето. Грчки речник упоређиван је са пописом грађана у који се уносе само подаци о рађању, а не бележе се смрт и нестанци.¹⁴ Поређење указује на изузетну снагу конзервативне пуристичке традиције у језику најстарије европске културе и на посебан положај у коме се налази савремени Грк када усваја општу терминологију чије су темеље изградили његови антички преци.

Ваља нагласити да је преузимање те терминологије претежно процес у градњи техничког, ученог и апстрактног лексичког слоја, јер се и ту новогрчка језичка ситуација разликује од оне других народа који релативно касно присвајају општи културни речник западне Европе. По правилу, што касније један народ приступа томе послу, и што је већа његова дотадања изолација, то се у његовом речнику оштрије издвајају два лексичка слоја: 1) наслеђени национални с изразитим емотивним и естетским вредностима које тај слој чине погодним средством за уметнички израз, за песништво и књижевност; 2) учени и апстрактни слој који стварају специјалисти сваке врсте (научници, политичари, публицисте итд.).

У новогрчком та је супротност такође веома оштра, али разликовање слојева компликује чињеница да поред живог, народног језика, који карактеришу конкретност, експресивност и мотивисаност, стоји пуристички језик, који кроз многа столећа има своју одвојену историју.¹⁵ Одатле за нас

13 Исп. А. Dauzat, *Dict. et.*, s. vv.

14 Исп. А. Mirambel, *op. cit.*, 345.

15 Тај књишки, пуристички језик (καθαρεύουσα), не само у граматичком погледу већ и у лексичком, дубоко се разликује од народног говорног језика, и што ситуацију компликује још више, има цео низ варијаната које се разликују према степену пуристичке строгости.

значајна последица: у градњи стручне и апстрактне терминологије новогрчки речник се стално оријентише како према античком тако и према пуристичком речнику који се и данас још употребљава у науци.¹⁶ Разумљиво је стога да грчка лексикографија по правилу доноси уједно народни језик (δημοτική) и учени, пуристички (καθαρεύουσα), а у Димитракосову *Великом речнику ирчког језика* (Μέγα Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης) даје античко, средњовековно и модерно лексичко благо као једну и јединствену целину. Тај речник даје и податке о времену јављања и о припадности речи димотичком слоју, али је за посматрање новогрчког језика основно разликовање између ученог традиционалног елемента и речи које су из тог слоја продрле и продиру свакодневно у живи говорни језик.

Проблем разграничавања „живог“ и „мртвог“, народног и ученог слоја у новогрчком језику подједнако је проблем историјског и синхроног посматрања. Са њим се беспрестано сукобљавају граматичари и лексикографи од времена Николаоса Софианоса (16. в.), аутора прве новогрчке граматике и једног новогрчког речника. Разлог оваквом стању је вештачки стварана и вештачки одржавана двојезичност различна од оних које су се јављале код других европских народа у току правилног развоја (Психарисова карактеристика грчке диглосије).¹⁷ А разграничење је у речнику утолико теже што се у модерној терминологији не оживљавају тек речи из античког и пуристичког слоја, већ такве речи често живе независно у сложеницама и изведеницама живог народног говора или у речима које су из учене грчке и опште европске терминологије доспеле у новогрчки језик.¹⁸ Однос учене пуристичке речи према народној и говорној није исто што и однос старог и новог, мртвог и живог слоја новогрчког речника.

3

Сву сложеност проблема пред којима се налази стратиграфско изучавање и разврставање новогрчког лексичког материјала показују примери. А. Мирамбел говори о богатству новогрчког речника и каже:

16 Продирање учених елемената у говорни језик мења карактер ромејске димотике, чије су главне црте биле конкретност, експресивност и мотивисаност речника. Нарочито песници и књижевни критичари – осетљиви и заинтересовани за те квалитете језика – стално указују на промене. Ј. Сеферис (*Увод у Еројографију*, Атина, 1962, 25) пише: „И пошто је у књижевности надвладао живи говор, опасност расте. Хоћу да кажем да, како време напредује, виђамо све више текстова писаних језиком бескрвним, језиком безличним“ (неутралним – οὐδέτερος).

17 Е. Криарас, Ψυχάρης, Солун, 1959, 119.

18 Стратиграфској проблематици припада и раздвајање случајева где је реч о оживљавању старих речи (нпр. δραστήκος, καθηγητής, κατάσταση, ξενοδοχεῖο), о оживљавању старих узора (ἀντίφασις, ἀντίρρησις – *contradictio*), неологизмима (οἰκογένεια, ταχυδρομεῖο) и неологизмима-копијама (ἐνδοσκόπησις „интроспекција“, проσανατολισμός „оријентација“, συνύληξις „коезистенција“, δημοσιεύω „публикујем, објављујем“) итд.

On ne saurait considérer comme un trait de richesse lexicale la coexistence de ὄρνις et de κόττα „poule“, de κύων et de σκυλλί „chien“: ὄρνις et κύων appartiennent exclusivement à la langue savante, et la langue démotique ne les connaît que dans la dérivation ὀρνιθοκόμος „éleveur de volaille“, ὀρνιθολογία „ornithologie“, etc., κυνικός „cynique“, κυνηγός „chasseur“, etc. Ὀρνις et κύων font aujourd’hui figure, par rapport à κόττα et à σκυλλί de traductions d’une langue vivante en une langue qui ne l’est plus (comme serait, en grec ancien, ἄλς par rapport à θάλασσα, ou, en français ost par rapport à armée)...¹⁹

Тачно је да су πετεινός и κόκκορας подједнако живи у ромејском речнику, док је ὄρνις учени пуристички термин за разлику од свакодневног κότ(τ)α. Али треба узети у обзир и димотичку варијанту ὀρνιθα, са њеним дериватима и композитима. Кад оставимо по страни питање о фреквенцији у савременом говору – то је проблем дијалектолошких и статистичких испитивања – остаје чињеница да у димотичком речнику ὀρνιθα стоји равноправно поред κότ(τ)α, а ὀρνιθήσιος поред кот(τ)ήσιος.]

О речи ὀρνιθα воде рачуна и екстремно димотикистички расположени лексикографи,²⁰ а такође и о изведеници ὀρνιθάς „живинарник“ и сложеницама ὀρνιθολογία „живина“ (реч не бележи Λεξικὸν τῆς Πρωΐας), ὀρνιθοκούμασο „живинарник“ (κουμάσι „живинарник; штала за мање домаће животиње“; исп. κομάς-τὰ σοφοφόρβια, Hesych.), ὀρνιθάμαζο, ὀρνιθοπάζαρο. У истој лексичкој групи Λεξικὸν τῆς Πρωΐας звездицом означава као димотичке следеће речи: ὀρνιθα, ὀρνιθαρείο, ὀρνιθόμυαλος (исп. наше њилеће њамеџи), ὀρνιθοπάζαρο, ὀρνιθοσκαλίδα (врста шљукe), ὀρνιθοσκαλίσματα (исп. наше сврачје ноге), ὀρνιθοτυφλία „кокошје слепило“ (у Вука кокошињи мрџк). Већина наведених речи заиста носи јасне знаке припадности народном речнику (фонетске и акценатске: ὀρνιθολογία, ὀρνιθαρείο, ὀρνιθόμυαλος; лексичке: κουμάσι, παζάρι). Семантички везују се редом за једносмислено димотичко ὀρνιθα „кокош“.

Стратиграфске тешкоће могу се уочити поређењем димотичког ὀρνιθολογία „живина“ са ὀρνιθολογία „орнитологија, наука о птицама“. Мирамбел, одлични зналац савременог језика, баш за тај други облик изрично каже да припада живом говору; а то је облик чију књижевну коректност открива акценат и чија је зависност од европске научне терминологије очигледна. И семантички ὀρνιθολογία се јасно одваја од ὀρνιθα „кокош“ и од ὀρνιθολογία „живина“; као и истоветни европски термин, означава „науку о птицама“, тј. полази од ширег значења ὄρνις (ὄ, ἦ). Узмемо ли још термин ὀρνιθομαντεία „гатање по птицама“, који се такође јавља у новогрчком као појам из античке и потоње мантике (= οἰωνοσκοπία), очигледан је сукоб старогрчког ученог и европског ὄρνις „птица“ са старогрчким (нарочито атичким) и ученим ὄρνις „кокош“ и са димотичким ὀρνιθα „кокош“. Илуструју тај сукоб тумачења новогрчких речи као: ὀρνιθοκόμος „о

19 A. Mirambel, op. cit., 345.

20 E. Missir, op. cit., 758.

ἐκτρέφων ἐπιστημονικῶς πτηνὰ καὶ ἰδία πουλερικά“, ὄρνιθόφιλος, „ὁ ἀγαπῶν τὰς ὄρνιθας ἢ ἐν γένει τὰ πτηνὰ“.²¹

Последњи примери показују да су два значења античког и ученог ὄρνις и два напоредна облика, учени и димотички (ὄρνις, ὄρνιθα), предуслов за семантичко превирање унутар „живих“ припадника лексичке групе, тј. оних речи те групе које савремени Грци употребљавају у говорном језику, у штампи, на радију и у стручној литератури писаној говорним језиком. Ферменат који те процесе изазива је општи европски термин (*орнитологија*), као живи носилац ширег, античког значења. Он у групи ὄρνις, ὄρνιθα, ὄρνιθο– оживљава старо, шире значење; обратно смо на примерима катηγорија, ὑποκριτής видели да интерна грчка традиција даје групи шира, античка значења.

У групи ὄρνις/ὄρνιθα димотички облик успоставља везу између учених и димотичких сложеница. Такве везе нема увек: нема је нпр. у групи κύων, које се стога потпуније супротставља димотичком σκυλί. Како такве димотичке везе (*κύνα) нема, деривати и композити сачувани или оживљени у говорном језику имају подвојена значења. Имамо групу говорног и народског κυνηγός „ловац“, κυνηγετικός „ловачки“, κυνήγι „лов“, κυνηγῶ „ловим“ итд., са изразито димотичким κυνηγάρης „ловац“, κυνηγαρικός „ловачки“, κυνηγότης „богато ловиште“. Затим групу κυνικός, κυνισμός итд., која потиче из античког| и ученог речника, али њени се представници јављају у димотици у ширем, димотичком значењу (κυνισμός, κυνικότης „безочност, бесрамност, дрскост“), напореда са сложеницама из групе σκύλος (κυνικός „безочан“ = σκυλομούρης, σκυλομούτρης, σκυλομούτσουнос „псеће њушке; безочан, бесраман, дрзак“). Ту се осећа семантичка веза κύων – σκύλος, мада секундарно. У значењу „циничан, цинизам“ речи ове новогрчке групе припадају говорном језику образованог света, као део опште терминологије европских језика.

4

И самостално – а не само у сложеницама и дериватима – старе и књишке речи долазе до новог живота и нових значења у новогрчком речнику. Показује то низ који чине пуристичко ἴπλος „коњ“ насупрот говорног ἄλογο „коњ“ и ἴπλος „коњска снага“. Процеси су исти као и они описани у претходном одељку; улогу фермента има општа европска терминологија; динамичко језгро лексичке градње и семантичког развоја је однос између античке или пуристичке, опште европске и димотичке речи.

Поред димотичког ἄλογο, у говорном језику градског становништва деривати и сложенице са ἴπλος освајају равноправно место: средњове-

21 Λεξ. τ. Πρωίας, 1787.

ковно ἵπλότης „εὐγενῆς μαχόμενος ἔφιπλος“ стоји за „витез“ (исп. франц. *chevalier* и нем. *Ritter*, замене за средњов. лат. *miles*) у разним његовим значењима (носилац неког ордена; човек частан и углађен и сл.); ἵπποδρόμιо „хиподром, тркалиште“ и ἵπποδύναμι (исп. нем. *Pferdekraft*), ἀτμόϊπλος (исп. франц. *cheval-vapeur*) „коњска снага“ дају нов живот пуристичком ἵπλος „коњ“, али се симплекс у говорном језику одомаћио само у значењу композита, тј. као коњска снага: μотόρι δέκα ἵπλων „мотор од десет коњских снага“. Семантичка истоветност са ἄλογο јасно се осећа, јер се и ἄλογο употребљава у истом значењу.

Видимо, дакле, да је проста пуристичка реч доспела у говорни језик као замена сложенице, која већ има место у том језику. Такво место пуристичкој сложеници не обезбеђује само њена припадност европској терминологији, односно карактер општег термина, већ често и то што припада систему сложеница које су нашле место у језику свакидашњице, па било то првобитно и само на натписима, у називима, званичним документима и новинама. Сложенице ἵπποπαραγωγός, ἵπποπαραγωγή „одгајивач (произвођач) коња, одгајивање коња“ стоје у низу сличних: οἰνοπαραγωγός, οἰνοπαραγωγή, σιτοπαραγωγός, σιτοπαραγωγή итд. Језичка ситуација у овим сложеницама идентична је са оном у већ поменутиим групама: οἶνος/κрасί стоје у истом односу као ἵπλος/ἄλογο, σῖτος/σιτάρι као ὄρνις/ὄρνιθα.

Стратиграфија и семантички развој тих група имају стога опет сличне одлике: поред димотичког σ(ι)ταρ- (исп. σιταρᾶς, σιταρέμפורος, σιταρόσπορο, σιταρόχρωμος) у говорни језик продире и пуристичко σит(ο)- (исп. σιτεμλόριο, σιτοπώλης, σιτοπωλεῖο). Натписи као σιτοπολεῖο(ν), οἶνοπολεῖο(ν), веома су чести. Димотичко красοπουλεῖο не јавља се на натписима градских продавница вина, па не представља стварног конкурента пуристичком типу οἶνοπολεῖο(ν) (али као ознака за крчму у којој се једе, стара латинска позајмица ταβέρνα има несумњиво предност). Димотички речници гдекад бележе и придев οἰνικός (нпр. Е. Мисир), јер од красί нема придева. У говору градског становништва сложеница οἶνόπνευμα „шпирит, алкохол“ потиснула је италијанску туђицу σπῖρτο (чије се значење ограничило на „шибица“). Сложеница је калк према европским терминима алхемистичког порекла (франц. *esprit-de-vin* према *spiritus e vino*, енгл. *spirits of wine*, нем. *Weingeist*).

5

Још један пример како се оживљавају античке и пуристичке речи. Ми-слим на реч чији су деривати композити веома бројни у димотичком и говорном језику, односно на низ који чине пуристичко οἶκος „кућа“ говорно σπίτι „кућа“ и οἶκος „предузеће, дом, азил“.

Најчешће употребљавани новогрчки назив за кућу је σπίτι; преко средњегрчког σπίτιν настао је од ὀσπίτιον,²² тј. лат. *hospitium*, афересом типичном за димотичку фонетику (исп. φίδι од ὀφίδιον) и развојем аналогним ономе који је захватио античке и позније деминутиве на -ιον трибрахског завршетка (исп. μάτι – μάτιν – ὀμμάτιον).²³ У говору градског и, нарочито, сеоског становништва јављају се од старине називи различитог порекла за поједине врсте кућа: коύλα(ς), κουλές „кула“ значи и „сеоска кућа“, а πύργος и „господска кућа ван града, летњиковац, вила“, док се κονάκι јавља у многим значењима: пребивалиште, стан, свратиште, газдинска кућа, седиште земљопоседника итд. Али „рехеленизовање“ свакодневног говора тежи да одстрани турско коύла(ς) и κονάκι. Вишесмислено πύργος, чије значење летњиковац сугерише утврђене резиденције старијих и немирнијих времена, замењује једносмислено βίλλα позајмљено из модерног европског речника. Назив σπίτι за кућу потпуно је заменио старо и пуристичко οἶκος (οἰκία), које се у говорном језику одржало само у неким окамењеним изразима као οἶκος Θεοῦ „црква“.

У новије време, међутим, старогрчко и пуристичко οἶκος наново овај место у говорном језику, али са новим значењем, као „предузеће“ и као „дом, азил“. У оба случаја имамо калк према европском речнику и продирање елемената пуристичког грчког речника у говорни језик. Нарочито је честа прва употреба: οἶκος „предузеће“ (трговачко, банкарско, издавачко) чије је значење фиксирано у изразима као ἐμπορικὸς οἶκος „трговачко предузеће“ (исп. франц. *maison de commerce*, нем. *Handelsunternehmung* „трговачко предузеће“ и *Warenhaus* „робна кућа, базар“, енгл. *warehouse* „складиште, робна кућа“), ἐκδοτικὸς οἶκος „издавачко предузеће“ (исп. in aedibus V. G. | Teubneri), παραγγελιοδοχικὸς οἶκος „комисионо трговачко предузеће“, које данас бележе и најстрожи димотички речници.²⁴

Друга употреба речи οἶκος, са значењем „дом, азил“, у говорном језику нешто заостаје за првом, не само због веће фреквенције и улоге предузећа у животу заједнице већ и стога што οἶκος, узето из пуристичког речника, има озбиљног такмаца у популарнијим и експресивнијим сложеницама на -κομεῖο(ν), односно -κομεῖό (исп. νοσοκομεῖο „болница“, γερωντοκομεῖο „дом стараца“, πτωχοκομεῖο „сиротињски дом“). Одатле двојаки називи οἶκος τυφλῶν и τυφλοκομεῖο за дом слепих и сл.²⁵

22 Облик ὀσπίτιον налази се и у старијим популарним текстовима писаним једноставним пуристичким језиком (нпр. Ἡ φυλλάδα τοῦ Μεγαλέξαντρου, Венеција, 1699), као и у новијој пуристичкој прози (нпр. код А. Пападијамандиса).

23 Исп. и καλαντάρι од *calendarium*, παλάτι од *palatium*, где трибрах није првобитан; в. Γ. Χατζιδάκης, Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά 1, 391, и W. Petersen, *Greek Diminutives in -ion*, Weimar, 1910.

24 Исп. E. Missir, op. cit., s. *maison*.

25 Иако припадају вишој терминологији, сложенице на -κομεῖο(ν) чине овећу групу речи честих у свакодневном говору; одатле многи напоредни народски и учени облици и укрштаји тих напоредних облика: недвосмислено димотичко γεροκομεῖο (исп. димотичко γέρος „старац“, насупрот пуристичком γέρων, и димотичку сложеницу γεροζούρας

Најзад, реч οἶκος прелази из пуристичког језика у говорни и у неким специфичним преводима страних; израза који се често чују на радију и читају у новинама: Λευκός οἶκος „Бела Кућа“ (*White House*), али Βουλή τῶν Λόρδων „Дом Лордова“ (*House of Lords*), према βουλή „парламенат, посланички дом, скупштина“.

Појава пара σπίτι – οἶκος и диференцијација њихова значења у говорном језику има многе паралеле и није занимљива тек стога што је кућа често употребљаван појам. Посматран у оквирима градње речи, тај пар је пример за једну од типичних појава у речнику новогрчког говорног језика. Мислим на следеће: док се значење у говору оживљеног античког и пуристичког οἶκος разликује од значења димотичког σπίτι, то се исто οἶκος у димотичкој композицији и деривацији јавља и као носилац старог семантема кућа, који се у новогрчком говорном језику казује само изразом σπίτι. Примери су многобројни. Једни се групишу око димотичког νοίκι (ἐνοίκιον) „најамнина, кирија“, као νοικιάζω (ἐνοικιάζω) „изнајмљивати, давати под закуп“, νοικίασμα (ἐνοικίασις) итд., други око οἰκογένεια „породица“, трећи око οἰκοδομή „градња, грађевина“, четврти око интернационалног *экономија*, οἰκονομία, итд. Све ове речи припадају говорном језику данашњице, као и многи други њихови сродници (нпр. κάτοικος „становник“). Веза са οἶκος „кућа“ очигледно се није осећала у димотичким облицима καθίκι (καθοίκι) „ноша“ или νοίκι и νοικοκυρά, поред којег имамо експликативну сложеницу σπιτονοικοκυρά. Али у другим случајевима семантем кућа се намеће, чак и ако као исходиште модерне деривације можемо узети семантем становник (нпр. συνοικέσιо „проводацилуку, брак склопљен проводацилуком“, полукатоικία „велика стамбена зграда“, συνοικία „група кућа – део града или села“).|

Другим речима, стари семантем кућа није се потпуно изгубио у живим дериватима и композитима групе οἶκος, иако је живи назив за кућу само σπίτι. Да је ово карактеристична црта у градњи новогрчког речника показују нам бројни паралелни случајеви. Нпр. пар корμί – σῶμα са дериватима и композитима (σῶμα „корпорација, еснаф, друштво, корпус“, исп. франц. *corps de métiers, corps d'armée* итд., али σωματικός „телесан“, σωματεμπορία „трговина робљем, белим робљем“ итд.).²⁶ Или пар траπέζи – траπέζα са диференцијацијом значења (траπέζα „банка“, исп. окамењени израз ἡ ἀγία траπέζα „олтар“ паралелан са οἶκος Θεοῦ „црква“).

„смешни старкеља“) има пар у димотички фонетизованом и акцентуисаном γηροκομεῖο (~дим. γηρατεία и γηράζω), чија ита међутим више одговара пуристички фонетизованом и акцентуисаном облику γηροκομεῖον (исп. старогрч. γῆρας и старогрч. синонимне низове γηροκομῆω, -κομία, -κόμος, γηροτροφῆω, -τροφία, -τρόφος, који припадају и савременом пуристичком речнику). Уобичајно говорно γερонτοκομεῖο обележено је у речницима као димотички облик јер његов први елеменат, познат додуше и старогрчкој композицији, одговара народном γέρωντας „старац“ и чест је у димотичкој, народној књижевности: γερонτοκόρη (-κόρισο) „уседелица“, γερонτοπαλλήκαρο „матор момак“, γερонτοπίασμα „дете старих родитеља“ (исп. пословицу γερонτοπιάσματα, παῖδα τῆς ὀρφάνιας). Први елеменат одређује припадност синонимних сложеница треλοκομεῖο и фревоκομεῖο димотичком (τρέλα) односно пуристичком (φρήν) речнику.

6

Примери претходних одсека илуструју такве процесе у градњи новогрчког речника који настају из додира старих, пуристичких и димотичких слојева; често ти процеси воде оживљавању старих и пуристичких речи, облика, значења, али могу бити и динамичко језгро за стварање нових. Процеси су у току. Реализација тежњи није увек потпуна: οἶκος и ἴπλος нашли су у новом значењу место у говорном језику, ὄρνις остаје ван њега и поред димотичког облика ужег значења (ὄρνιθα), док κύων и οἶνος немају ни таквих димотичких варијаната. Ипак су све те речи познате говорном језику преко деривата и композита, било димотичких, било пуристичких обележја.

Указали смо на значај опште европске терминологије у тим процесима; навели смо неке примере за специфични семантички развој новогрчких речи које подједнако припадају интерној лексичкој традицији грчком и општој грчком терминологији европских језика (*καθηγορία*, *хийоџеза*, *хийокрийџа*). Међутим, та општа терминологија већим је делом латинска: грчки утицај преко латинског посредника и улога латинштине у култури западне Европе, обезбедили су латинском елементу вођство у саставу западног речника културе, иако су прототипи често грчки. За народе чија културна историја није ишла истим путевима као историја водећих западноевропских култура и за које латински није био језик образовања, усвајање тековина западноевропске културе значи уједно и преузимање западноевропске латинске и грчке терминологије. Преузети термини јављају се у тим језицима као позајмице или преводи-копије (*calques*).

И за градњу новогрчког речника веома су значајни процеси асимиловања латинске терминологије европских језика. Преузимају се позајмице (οὐμανισμός „хуманизам“, исп. новолат. humanismus; σοσιαλισμός), стварају преводи-копије (ἀνθρωπισμός, κοινονισμός). На општем плану тенденције које се огледају у ова два начина преузимања једнаке су, без обзира да ли је реч о терминима који су у општи културни речник доспели непосредно из античког и средњовековног гречитета, о таквим који су преузети из античког или средњовековног латинитета (могу бити изворно латинске речи и латинске копије грчких оригинала старог датума), или опет о потоњим неологизмима латинским, грчким и хибридним грчко-латинским (*хемоллобин*,| *џелевизија* итд.). Позајмица води унификацији општег речника културе, превод-копија лингвистичкој изолацији. Стварање превода-копија правда се борбом за језички интегритет и националним осећањем, али се може различито судити о томе у којој је мери оправдано. Преводе-копије граде претежно стручњаци разних струка и при том воде мало рачуна о особеностима свога језика. Поступак „множи баналне начине

којима се казује исто“ (А. Меје)²⁷ – не доприноси много експресивности и чистоти језика.

Али у новогрчком језику посебно, ситуација се у многоме разликује. Видели смо: преузимање грчких термина из европског речника у новогрчки значи асимилацију у сродни језички медиј, узрокује специфичне процесе у новогрчком лексичком развоју. Није другачије ни кад се асимилиује латинска терминологија: стварање превода-копија или других замена за латинске термине из европског речника у новогрчком значи градњу у језичкој материји која је давала и која садржи узор и синониме, паралеле и елементе латинских термина. Стога се у новогрчком замењивање латинске терминологије домаћом и диже до принципа; туђицу латинског порекла потискује калк (μηδενισμός) или се калк једино и јавља у језику (προσανατολισμός „оријентисање“, φυτοζωώ „вегетирам“, ρευστοποιώ – *liquefacio*, исп. нем. *Geld fließend machen*); калку и позајмици конкурише стари грчки синоним (στρατηγός – генерал) и оживљени или живи узор латинског термина (στερέωμα – *firmamentum*, στοιχεῖο – *elementum*, δημητριακά – *cerealialia*, λεύκωμα – *album* – ἀλμπούμ).

Напоредност латинског и грчког термина је честа појава: οὐμανισμός – ἀνθρωπισμός, οὐμανιστής – ἀνθρωπιστής. Али напоредност не обухвата подједнако све припаднике група: Λεξικὸν τῆς Πρωίας, меродаван за питања језичке праксе, као придев бележи само ἀνθρωπιστικός „хуманистички“. Исти је однос група πασιφισμός, πασιφιστής – εἰρηνισμός, εἰρηνιστής, εἰρηνιστικός; νιχλισμός, νιχλιστής²⁸ – μηδενισμός, μηδενιστής, μηδενιστικός. Семантички и морфолошки однос придева ἀνθρωπιστικός „хуманистички“, εἰρηνιστικός „пацифистички“ према ἀνθρωπινός (ἀνθρώπινος) „људски“, εἰρηνικός „миран, мирван, мирољубив“ у основи је истоветан односу μυστικισμός „мистичарски“ према μυστικός „тајни“, о коме је било раније речи.²⁹ Конкретније и општије значење наслеђених придева ἀνθρωπινός (ἀνθρώπινος), εἰρηνικός условљава потребу да се стварају нове изведенице на -ιστικός.³⁰

Укратко, када се преко калка усваја општи латински термин, то у развоју новогрчког речника изазива истоветне или сличне процесе као и непосредније асимиловање општег термина грчког порекла. Систематско утврђивање и испитивање свих случајева није циљ чланку. Оно би захтевало обиман рад. Задржаћу се само још на неким примерима где су односи латинског и грчког термина пресудни, где су сами ти односи извор специфичних процеса који у многоме одређују физиономију новогрчког лексичког развоја. |

27 A. Meillet, *Les langues dans l'Europe nouvelle*, с. 21.

28 Λεξ. τ. Πρωίας обележава ове латинске термине као идиоматске изразе у новогрчком.

29 В. први одељак овог рада.

30 Тај секундарни суфикс настаје код именица на -ιστής додавањем -ικος, али се преноси и даље. Исп. καλοуεριστικός, κουκλιςτικός. В. Andriotis, *op. cit.*, 84.

7

И замена латинских термина новогрчким има свој историјски и пуристички аспект,³¹ сасвим као и новогрчка асимилација општих термина грчког порекла.³² Ево неких случајева.

Латински термини за државне и војне институције, за звања, чинове итд. замењени су доследно и плански речима узетим из античког и ученог гречитета. Због промене управних облика и војне хијерархије, нарочито се често мења значење античке речи, односно замењује значењем савременог општег термина. Античко *ὑπουργός* „слуга, помоћник“ (*ὑποεργός*) заменило је модерни термин *министар* због своје првобитне семантичке подударности са латинским *minister* „слуга, помоћник“. Створено је новогрчко *ὑπουργός* „министар“, поред којег стоје (у новим значењима) антички сродници као *ὑπουργικός* „министарски“, *ὑπουργία* „министарски положај, дужност“, *ὑπουργημα* „високи јавни положај“ (старо и идиоматско *ὄφρικιο*), *ὑπουργῶ* „министар сам, на министарском сам положају“, и млађе изведенице као *ὑπουργεῖο(v)* „кабинет, скуп министара; министарство“, *ὑπουργίνα* „министарка“ и сл. Према постању и облику новогрчко *ὑπουργός* је учени архаизам као и остале сложенице са *ὑπο-*. Насупрот њему, у идиоматском слоју новогрчког речника налазимо *πουργός/ἀπουργός* као назив зидарског помоћника (*βοηθητικός ἐργάτης κομίζων τὸν πληθὸν ἢ καὶ λίθους εἰς τοὺς κτίστας*) и глагол *πουργῶ/πουργεύω* „радим као зидарски помоћник; мучим се, злупатим се“. За данашње језичко осећање, међутим, *ὑπουργός*, *ὑπουργεῖο*, *ὑπουργία* (које у доба краља Отона стоји поред *γραμματεία*, *μινιστέριο*, *κυβέρνηση*) речи су живог говорног језика.

Пуристичко замењивање латинских назива за јавне службенике има у грчкој језичкој историји нарочито јаку античку основу. На натписима из 2. века старе ере налазимо грчко *στρατηγὸς ὕπατος*, или само *στρατηγός*, као превод архајске консулске титуле *praetor maximus* (исп. Liv. 3, 15, 12). Тако се *στρατηγός* убраја међу најстарије грчке замене латинских назива за јавне службенике.³³ На основу једног од својих античких и учених значења

31 Нпр. новогрч. *ἀδιάκριτος* значи у свакодневном говору „индискретан, непажљив, без такта у опхођењу“, тј. замењује општи термин лат. порекла (индискретан) који има сва обележја калка према античком *ἀδιάκριτος* „неразлучив, неразговетан, нејасан“. Семантички однос новогрчког говорног *ἀδιάκριτος* према античкој речи исти је као и однос новогрчког *γυμνάσιο* „гимназија“ према античком значењу „вежбалиште“.

32 Није реч о старим позајмицама из латинског које су потпуно асимилване као део старог језичког наслеђа; нпр. *σπίτι* (*hospitium*), *ταβέρνα* (*taberna*), *στάβλος* (*stabulum*), *σκάλα* (*scala*), *βάρκα* (*barca*), *σαβούρα* (*saburra*), *φούρνος* (*furnus*), *σαπούни* (*sapo*), *σκοῦπα* (*scopae*), *σοῦβλα* (*subula*), *λουρί* (*lorum*), *φούρκα* (*furca*), исп. *ὄπου φούρκα καὶ παλούκι καὶ τοῦ σκοτωμένου ἢ μάννα, τὸν ἔχω φούρκα, μαξιλάρι* (*maxilla*), *μαρούλι* (*amarula*), *ροδάκινο* (*duracinum*), *βίγλα* (*vigilia*), *ἀκουμπῶ* (*accumbo*), *διαφεντεύω* (*defendo*) итд. Исп. G. Meyer, *Neugriechische Studien* III.

33 Исп. L. Hahn, *Rom u. Romanismus im griech.-röm. Osten*, 15.

στρατηγός у савременом новогрчком речнику замењује модерни термин лат. порекла *генерал*, док античко ναύαρχος стоји за *адмирал* итд.³⁴

Однос *legio* – τάγμα, στρατόπεδο – λεγεών (ό, ή) (тј. ή λεγεώνα)³⁵ пример је ране замене латинског термина грчким и поновне афирмације латинског термина у новогрчком захваљујући новим семантичким варијантама примљеним у европској терминологији. Латински војни термин *legio* употребљавао је у античко доба и војник који је говорио грчким језиком. Термин у облику λεγεών (ή) јавља се у *Јеванђељима*, код Плутарха и на грчким натписима. Поред тог хеленизованог облика јавља се на натписима често и подударније λεγίων, чија је компромисна ортографија карактеристична за период римске власти.³⁶ Али у књижевном језику рано су створене пуристичке замене овог честог војног термина. Код Полибија, у документима из Египта (3. в. н. е.), код Диона Касија и потоњих писаца, латинско *legio* замењује грчки термин στρατόπεδον. У исто доба, гдекад и код истих писаца, налазимо и замену термином τάγμα.³⁷ У савременом грчком τάγμα је стални назив војне јединице (батаљона), док στρατόπεδο обележава војни логор, тј. има значење које носи већ од времена Херодотова.

Новогрчко λεγεών (ό, ή), са димотичком морфолошком варијантом λεγεώνα, стоји само за античко *legio*, као појам из историје војне организације, и за његове модерне европске изданке: војна јединица састављена од страних добровољаца или најамника (тј. легија странаца); мноштво народа; Легија части.³⁸ Подударност семантичких сфера доказује да новогрчко λεγεών (λεγεώνα) мора да се посматра као туђица преузета из заједничког лексичког фонда европских језика.

8

Општа латинска терминологија тако није искључена из новогрчког речника.³⁹ Латински термин има махом грчку замену, и она га потискује, али не увек. Има и обрнутих појава: латински термин σοσιαλισμός потиснуо је у говорном језику грчку замену κοινωνισμός; у говору се употребљава само κοινωνιολογία као назив за социологију.⁴⁰ Разлог је очигледан: *социјализам*,

34 Слично и новогрчко δήμαρχος „председник општине“, δημαρχία „звање, положај, функција председника општине, време његова председниковања, општинска зграда, општина“, које оживљава античку и пуристичку реч сличних значења. Антички δήμαρχος био је у Атини општински начелник, односно главар δήμος-а, у Напуљу један од највиших градских чиновника. Јасно је надовезивање на сопствену грчку прошлост јер је назив већ у Атини служио као замена за лат. *tribunus plebis*.

35 В. Andriotis, op. cit., s. v.

36 Исп. А. N. Jannaris, *Latin Influence on Greek Orthography*, Class. Rev. 21 (1907), 69.

37 Исп. и L. Hahn, op. cit., 46.

38 Исп. Λεξ. τ. Прωίας s. Λεγεών и Andriotis, op. cit., s. λεγεώνα.

39 Исп. ιμπρεσιονισμός, ρομαντισμός, σανατόριο, ινστιτούτο, άταβισμός.

40 А. Mirambel, op. cit., 421.

социјалистӣа, социјалистӣички су речи друштвене и политичке свакидашњице, речи ширих слојева који не разбијају главе о језичком пуризму; социологија је назив дисциплине, дакле термин науке, стручне литературе и школе, ужег круга образованих људи.

Али разлози за одржање латинског термина могу бити и у особеном новогрчком односу према грчко-латинској општој терминологији. Односи латинског термина и његове грчке замене могу бити сложенији, а специфични новогрчки проблем асимилације тежи. У интернационалном речнику гдекад се напоредо јављају идентични грчки и латински термини, али у различитим значењима. Међусобни однос тих речи однос је узора и копије, мада историјски не мора увек да је реч о калку. Такви парови изазивају семантичко подвајање чисто грчких лексичких група, било да је латински термин преузет у новогрчки, или није.

Значења позајмљене новогрчке групе ρεαλισμός, ρεαλιστής, ρεαλιστικός, ρεαλιζω, строго су у границама философске и естетске терминологије. Глагол ρεαλιζω нпр. не значи „остварујем“ него „поборник сам реализма у уметности“.⁴¹ Према франц. *surréalisme* створен је у новогрчком и термин υπερρεαλισμός, опет у истој терминолошкој сфери. Видели смо да је на овај начин ушао у новогрчки речник приличан број стручних термина латинског порекла (ρεαλισμός, νατουραλισμός, σοσιαλισμός); да је за њих пуризам стварао грчке замене (πραγματοκρατία или πραγματισμός, φυσιοκρατία, κοινωτισμός). Али има случајева где таква пуристичка замена или није створена, или бар није успела да се афирмише поред латинске позајмице из интернационалне терминологије, а разлози су специфични за новогрчку лексичку ситуацију. Нема замене нпр. у случајевима εξτρεμισμός и феμινисμός. Код последњег примера, који обележава борбу за равноправност жена, очекивана замена би била γυναικοκρατία (према типу ρεαλισμός – πραγματοκρατία, νατουραλισμός – φυσιοκρατία). Али таква је замена онемогућена: прво традиционалним значењем речи γυναικοκρατία, која већ од античких времена (Аристофан) обележава власт и надмоћ жене уопште; затим и модерним значењем те сложенице која у новогрчкој терминологији стоји за матријархат (напоредо са μητριαρχία).

Код примера феμινисμός традиционално и новије значење грчке сложенице стоји на путу замени латинског термина очекиваним γυναικοκρατία. У случају ρεαλισμός, ρεαλιστής, ρεαλιστικός замена је извршена. Али је у одговарајућој новогрчкој групи, πραγματισμός (или πραγματοκρατία), πραγματιστής, πραγματικός, интернационални пар реализам – йраїмаїизам изазвао цепање и удвајање значења.

С једне стране у тој групи, због односа ρῥῶμα – res – с̄твар, налазимо шира значења као стваран, позитиван, истинит, прави, изворан, објективан

41 В. Леξ. т. Πρωϊας, s. v.

итд. Нпр.: праϋματικὸ ὑεγονός „стваран догађај“, праϋματικὸς φίλος „прави, истинит пријатељ“, праϋματικὸ χρυσάφι „право, чисто злато“. Глаголи ове групе (праϋματοποιῶ, праϋματῶ, праϋματῶνω) значе „остварити, извршити, испунити“. Видели смо да глагол ρεαλιζῶ, који формално одговара интернационалном *реализовајти*, у новогрчком нема тог значења, или бар није главни носилац тога значења. А интернационалном термину *реалности* одговара у новогрчком само праϋματικότης. С друге стране, речи праϋματισμός и праϋματιστής одговарају – према подацима новогрчких речника – терминима *ѡрајмајтизам*, *ѡрајмајтиистиа* и *реализам*, *реалистиа*: у првом случају као позајмица из интернационалне грчке терминологије, у другом као замена латинског термина (типа μηδενισμός „нихилизам“, μηδενιστής „нихилиста“). Последица је непрецизност термина праϋματισμός, која се огледа у подацима новогрчких речника, где час читамо тумачење реализам, час тумачење прагматизам, а гдекад, нешто увијено, оба.⁴²

Оваква семантичка подвајања истих група, изазвана паровима грчко-латинских термина разног значења, јављају се првенствено у ученој терминологији, али остављају дубоке трагове и у свакодневном речнику. То ће нам показати следећи пример.

9

У новогрчкој лексичкој групи чији је родоначелник реч ἄτομο(ν), пар ἄτομο(ν) – ἀτομικός је активно средиште деривације и композиције. Група садржи, посматрана са становишта синхроне дескрипције, два семантичка језгра: индивидуа и атом. Тако посматрана, цела новогрчка лексичка група може се раздвојити у две групе или низа, један са семантемом индивидуа, чије припаднике обележавам словом (а), и други са семантемом атом, чије припаднике обележавам словом (б); за такво гледање хомофоне су (а не идентичне) речи које се као ἄτομο(ν) – ἀτομικός јављају у оба низа, због чега их обележавам словима (аб).⁴³

42 Исп. Λεξ. τ. Πρωίас који ρεαλισμός тумачи са праϋματοκρατία, а праϋματισμός са 1) θεωρία, καθ' ἣν ἀληθὲς εἶναι μόνον τὸ πρακτικῶς ὠφέλιμον εἰς τὴν ζωὴν (дакле прагматизам), 2) праϋματοκρατία (дакле, реализам, према подацима истог речника).

43 За разлику од тумачења именице ἄτομο(ν), где прво даје значење атом а затим значење јединка, личност, Λεξικὸν τῆς Πρωίас тумачења придева ἀτομικός даје обрнутим редом. Разлог је очигледан. Значења под а), заснована на антонимском пару *individualis* – *universalis* (односно *generalis*), јављају се у широким областима јавног живота и образовања (право, философија, војска), и свакако су раније заузела важно место у речнику свакидашњице него значење б) везано за модерну атомистику. Кад се не би држали хронологије, него фреквенције речи у модерном говору, писци речника би и код именице морали применити исти распоред тумачења. При интерпретацији новогрчког придева ἀτομικός хронологија и фреквенција свакако су подједнако препоручивале тај редослед, а то је значајно за семантеме групе.

Први низ чине ἄτομο „јединка, личност, индивидуа“ (аб) и ἀτομικός „индивидуалан, личан“ (аб) са речима ἀτομικεῦσις „стицање индивидуалних црта, изграђивање индивидуалности“ (а), ἀτομκεύω „индивидуалисати“ (а), ἀτομικισμός „индивидуализам“ (а), ἀτομικιστής „индивидуалиста, поборник индивидуализма“ (а), ἀτομιστικός „индивидуалан“ (а), ἀτομικότης „индивидуалност“ (аб), ἀτομισμός „индивидуалност, карактер“ (аб), ἀτομιστής „индивидуалиста, поборник индивидуализма“ (а), ἀτομιστικός „индивидуални, лични“ (а), ἀτομοκρατία „индивидуализам као филозофска теорија“ (а), и са другим сложеницама ἑξατομικεῦσις „индивидуалисање“, ἑξατομκεύω „индивидуалишем“ итд. Као што се види, овај први низ одговара лексичкој групи која се у нашем језику као и у осталим европским језицима образује од латинских позајмица (*individuum, individualis*) и њихових деривата (нпр. нем. *Individuum, individuell, individualisieren, Individualisierung* итд.).⁴⁴

Други низ чине ἄτομο „атом“ (ба) и ἀτομικός „атомски“ (ба), са речима ἀτομικότης „способност атома појединих елемената да се споје са одређеним бројем атома других елемената“ (ба), ἀτομισμός „учење да се свемир састоји од споја атома“ (ба), ἀτομόγραμμα „тежина атома изражена у грамама“ (б), ἀτομολογία „наука о атомима, теорија атома“ (б), и са другим сложеницама као γραμμοἄτομο(ν), μονατομικός, διατομικός, ἑξατομικός итд. Овај други низ одговара лексичкој групи која се у нашем као и у осталим европским језицима образује од грчке позајмице *ἄτομον* и њених деривата (нпр. енгл. *atom, atomism, atomist, atomize* итд.).

Док модерна лексикографија у речницима истог савременог језика (енглеског, француског итд.) редовно бележи две групе, једну око латинског термина *individua* и другу око грчког термина *ἄτομον*, новогрчки језик семантеме обеју ових група казује именицом ἄτομο. Разлог је првобитна семантичка истоветност и генетска повезаност старогрчког ἄτομον и старолатинског *individuum*. Иако очигледне, оне се могу уочити једино у историјској перспективи која за савремено језичко осећање није меродавна.

Старогрчки придев ἄτομος имао је два основна прелива у значењу: 1) несечен (о некошеној ливади, Soph. Tr. 200; врста тамјана према Плинију који за семантичку одредницу даје паралелу σταγονίας, исп. нем. *Tropfweihrauch*); 2) који се не може сећи, недељив (Plat., Arist.). Ова друга нијанса налази се у три низа израза: а) Демокритово ἄτομον σώμα, односно τὸ ἄτομον и ἡ ἄτομος (οὐσία) као ознаке најситнијих честица, недељивих елемената материје; у латинском позајмица *atomus* са синонимима *corpora, corpora parva, corpora minuta, corpuscula, corpora individua, individuum* (пе-

44 Исп. и податке *Историјској речници новојрчкој језика* који издаје Атинска Академија наука. Под ἄτομο читамо тумачења: πρόσωπον, ἄνθρωπος: πόσα ἄτομα εἶστε; – Εἶπαστε πέντε ἄτομα. Σπίτι – τραπέζι γιὰ δέκα ἄτομα. Θὰ πληρώση τόσα τὸ κάθε ἄτομο. Τὸ ἄτομό μου (ἐγώ). Δὲν ξέρεις τί ἄτομο εἶναι! (ἐπὶ ἀνθρώπου ὑπόπτου ποιοῦ). Речник и код ἀτομικός даје искључиво значења *individuum, individualis*; а као синоним наводи се *πρωσωπικός*. Том III (Атина, 1942), стр. 268.

снички слободније и од узора даље *semina, primordia rerum*); б) тренутак као најситнији, недељиви одсек времена у Аристотела (*Phys.* 8, 8, 24) и потом, новозаветно ἐν ᾧτόμῳ (2 *Cor.* 15, 51) „за тренутак, у трен ока“ (*Vulg.* – *in momento*) пренео је Тертулијан у латинске хришћанске текстове (*in atomo*); в) индивидуалан појам (у логици), *Arist. Cat.* 3а, 38: τῶν δὲ δευτέρων οὐσίῳν τὸ μὲν εἶδος κατὰ τοῦ ᾧτόμου κατηγορεῖται τὸ δὲ γένος κατὰ τοῦ εἶδους καὶ κατὰ τοῦ ᾧτόμου.

Латински превод придева (*individuus*) и именице (*individuum*) остају у границама грчких значења: неподељен, недељив, односно атом, само што почетком наше ере придев добија и нијансу нераздвојен, неодвојен, неодвојив (*contubernium*; исп. *Tac. Ann.* 6, 10: *Rhodum secuti et apud Capreas individui*). Тертулијанова именица *indivuiditas* јавља се као: *indivuiditas matrimonii* (*Monog.* 5) и *indivuiditas animae* (*Anim.* 51); у оба случаја значи нераскидивост, нерасточивост, тј. ни у другом примеру не указује на јединачну, личну, посебну природу Душе, како би могла да сугеришу значења модерне групе *индивидуа*, *индивидуалан*, *индивидуализам* итд.

Овде не можемо пратити потоњу историју грчког ᾧтоμος – ᾧτόμου и латинског *individuus* – *individuum*. Довољно је утврдити да у античко доба латински калк остаје у семантичкој сфери грчког узора, а да синонимија узора и копије не прелази у значење чији је типичан носилац модерна група *индивидуа*, *индивидуалан*, итд. Знамо да та модерна група своје значење дугује поантичком развоју (исп. средњовековно *individuum* „јединачна ствар, Einzelding“) и да је за њу карактеристична потпуна семантичка диференцијација у односу на оргинално старогрчко ᾧтоμος – ᾧτόμου и модерну групу *аѡом*, *аѡомски*, *аѡомистѡика*, вернију првобитном значењу.

Када наново погледамо новогрчке групе, пада у очи да ни у једну од њих не сврставамо придев ᾧтоμος, средиште и исходиште античке групе, иако се он јавља и у новогрчком речнику. Разлог је значење придева у новогрчком. Придев ᾧтоμος, од којег је именица ᾧτόμου у античко доба настала, припада потпуније старом слоју новогрчког речника не само зато што је познат од античких времена, већ и стога што његова значења (нерасечен, нерасецив, нерасцепљив, неразлучан, нерастављив) полазе искључиво од античких, а та су условљена везом са глаголом τέμνω „сећи“. За синхронно посматрање и језичко осећање просечног појединца то се значење не везује јасно ни за семантем индивидуа, ни за семантем атом. Да је доиста тако, јасно показује новогрчка деривација: поред „старог“ придева ᾧтоμος „нерасечен, нерасецив“ створен је нови ᾧтоμκόс: а) „личан, јединачан, индивидуадан“, б) „атомски, који се на атом односи“. Нови је придев, дакле, изведен од именице ᾧтоμο за чија се два значења везује, док је наслеђено ᾧтоμος остало изван семантичких група *аѡом* и *индивидуа*. У оба низа нови придев припада претежно вишем језику образована света, али се често чује и у говорном језику свакидашњице: а) ᾧтоμκά συμφέροντα „личне

користи“, ἀτομικὸ βιβλίарио „буквица“ (исп. наше *лична картица*); б) ἀτομικὴ θεωρία „атомизам“, ἀτομικὸ βάρος „атомска тежина“, ἀτομικὸς ἀντιδραστήρ „атомски реактор“. Треба имати на уму да је прво значење поантичко (индивидуалан), а друго додуше античко, али актуално захваљујући модерној атомистици.

*

Верујем да се на примерима изнетим у овоме чланку⁴⁵ могу уочити неке особене ситуације које се у новогрчком речнику јављају због нарочите историје грчког језика и грчке културе на Балкану и у Европи. Напоредност старог и новог, пуристичког и димотичког, европског и грчког елемента, одвојена еволуција грчких речи у европском речнику и њихова поновна асимилација у нови грчки лексик, а посебно историјски пут грчког културног и језичког утицаја преко латинског посредника и асимиловање тог отуђеног лексичког блага – све то даје нарочита обележја речнику савременог грчког језика.

У овоме сам чланку гледао да покажем како те особене ситуације изазивају и специфичне процесе у градњи модерног грчког речника, како те ситуације унутар лексичких група – својим типским и семантичким подударанима и противречностима – изазивају неку врсту напона, дођу динамичка језгра градње, преузимају улоге крупне и типичне за развој новогрчког речника.

45 Примери за типично новогрчке појаве у процесу асимилације грчко-латинске терминологије европских језика су бројни. Занимљив је нпр. однос према хибридниим сложеницама типа *телевизија* – τηλεόραση, *хемоглобин* – αιμοσφαίριον. И ту европска терминологија може стајати на путу потпуној асимилацији: радиоενεργός „радиоактиван“ због ράδιο „радијум“ и ραδιόφωνο због ράδιο „радиоапарат“ (док је у геометрији радијус ἀκτίς). Исп. и замену у хибридниим терминологишким паровима типа *барийон* – αλλί: βαρύτιονος – ύψίφωνος.

О СТЕРИЈИНОЈ ПИСМЕНОСТИ У ГРЧКОМ ЈЕЗИКУ

Грчко образовање Јована Стерије Поповића чињеница је колико неспорна толико и слабо испитана. Испитивачи на њу указују често и уопштено, а највише у написима о *Тврдици*; јер, у протагонисти ове комедије, кир-Јањи, препознају пишчева оца, кир-Стерију, „грцизираног македонског Цинцарина“ и „Грка по осећању“.¹ Тиме је питање о грчком образовању Јована Стерије привидно усмерено „ка изворима“, али се угао гледања сузио на кир-Јањин (и кир-Димин) језик, проткан грчким речима и реченицама.

Разуме се, ту би се одмах морало прикључити и питање о Поповићевом познавању грчког језика. И очекивали бисмо да је ово питање оштрије сагледано управо тамо где су најпотпуније критички преиспитани малобројни грчки одломци из текста *Тврдице*. Ово очекивање испунио је Братољуб Клаић, али само у једноме правцу – критикујући оштро Стеријину грчку писменост.

Посветио је Братољуб Клаић језику кир-Јање више од трећине свог обимног рада *Језичка problematika u nekim komedijama Jovana Sterije Popovića*.² Овом проблематиком позабавио се као лингвиста, стручњак за наш језик и његове дијалекте, као професор на Академији казалишне и филмске уметности и позоришни човек, при чем у овом последњем опредељењу треба, по његовим сопственим речима, видети најјачи непосредни подстрек.³

Грчки слој у језику *Тврдице* Б. Клаић је подробно осмотрио. „Uz pomoć dr Radoslava Katičića i njegove supruge, rođene Grkinje“, ставио је, на фо|нетски транскрибоване грчке одломке и акценте, толико важне за свако приказивање ове комедије. Сарадња се показала колико оправдана толико и корисна. Акцентуацији транскрибованих текстова једва да се може ставити понека примедба.⁴

1 Сл. А. Јовановић, *Сѣрани огједи у Сѣтеријином делу*, (у зборнику:) *Књига о Сѣтерији*, СКЗ, Београд, 1956, 179.

2 Види одељке „Grčki jezik kir Janjin“ (141–151) и „srpski“ jezik kir Janjin“ (151–174) у поменутом раду, објављеном у књизи: В. Клаић, *Između jezikoslovlja i nauke o književnosti*, МН, Zagreb, 1972, 101–187.

3 У завршном одсеку Клаићева рада (187) читамо: „... meni se i za školske i za kazališne potrebe sam od sebe nametao zadatak da svoja ranija iskustva i proučavanja interpretacije Sterijina jezika obradim nezavisno od bilo čijeg drugog rada. Objavljujući ovu radnju, svjestan sam da je ovo [...] samo početak i da bi Sterijin jezik trebalo zahvatiti opširnije, možda više na temelju tragedija nego na temelju komedija. Istina, to bi bila velikim dijelom obrada slavenosrpskog jezika, ali bio taj jezik kakav mu drago, mi u kazalištu moramo znati što ćemo i kako ćemo s njime ...“

4 Указујем на два места чији акценти вероватно нису штампарске омашке. На стр. 146. уместо *evùlia* треба свакако да стоји (*evullia* (нагласак на *i*), јер је реч пуристичка и стоји у цитату из једног античког писца, Херемона. (Говорни језик помера у речима

Рад садржи и корисна текстолошка запажања о грчким речима и реченицама у *Тврдици*. Ова се темеље на колационирању грешака из првог (1837) и другог (1838) издања комедије, а допуњена су примедбама заснованим на поређењу тих првих, Стеријиних, издања са новијим и савременим. Дајући своја тумачења утврђених погрешака, Б. Клаић је дошао до следећег, на сам почетак одељка о кир-Јањином грчком језику истуреног, општер суда о Стеријиној грчкој писмености:

Za neke od tih pogrešaka kriv je sam Sterija, za kojega se baš po njima može reći da nije znao književno grčki ni govoriti ni pisati, a i to, da je imao loše korektore ili je sam nemarno obavljao štamparske korekture; za druge pogreške krivi su redaktori i kasniji izdavači, a koliko sam mogao slijediti trag krivcima, korijen tim „drugim“ pogreškama nalazi se u izdanju *Dramski spisi Jovana St. Popovića*, Srpska književna zadruга, Beograd 1903.

Други и завршни део наведеног суда могу се, уверен сам, прихватити. И сам сам, испитујући сентенциозни обрт о сиромасу Иросу (не„иросу“) из познатог кир-Јањиного монолога, дошао до закључка да корен ове грешке и дуготрајног неспоразума – на који је и Клаић указао – треба тражити у издању Д. Костића из 1903. године.⁵ Но први део Клаићева суда, онај о природи и обиму Стеријине грчке (не)писмености, тешко да ће се моћи у таквом облику одржати. Рекао бих, добрим делом стога што се заснива на језикословним интерпретацијама које Стеријин критичар није подастро својим саветницима за грчки језик.

★

Суд према коме Стерија „није знао književno grčki ni govoriti ni pisati“ Б. Клаић заснива, прво, на анализи неколиких грчких израза који се јављају у тексту *Тврдице*, а сам их је Стерија, на крају предговора првоне издању комедије, навео грчким писменима и протумачио српски. У тим изразима налазимо три речи које почињу алфом – ἀνάγκη, ἀτελεισία, ἄριστον – а у тексту првог и другог издања јављају се у различитим грађијама. Задржаћемо се на њима нешто подробније да бисмо утврдили природу ових сведочанстава; и колико су методи Клаићеве интерпретације њој приме-

на -ia нагласак према крају: καρδιά, ἐκκλησία итд. Изузетно повлачење акцента према почетку – ἀρώστια, φτώχεια, πρᾶξις – изазвано је аналогјом према именицама типа ἀλήθεια, βοήθεια. Види А. Thumb, *Handbuch der neugriechischen Volkssprachen*, Strassburg, 1910², §11, р. 9). На страни 149, у грчкој фрази *krāksite tin Kàtica*, нагласак имена као да је дат по српском моделу. Не би ли било оправдавије *Katīca*, према акценту одговарајућих грчких хипокористика: Ἐλένη – Ἐλενα – Ἐλενίτσα, Μαρία – Μαρίτσα – Μαρίκα? Чак не би било сувишно ни питање да ли томе имену не би и у „српском“ кир-Јањином тексту требало ставити такав „грчки“ акценат.

5 Види мој рад *Кир-Јањин „сиромас Ирос“*, Прилози за књиж., јез., ист. и фолкл., књ. XXXVI, св. 1–2, Београд, 1970, 22–23.

рени. А наредо ћемо| се осврнути на неке друге појаве у кир-Јањином језику о којима при интерпретацији Стеријиних тобожњих или стварних грешака треба водити рачуна.

Прва од побројаних речи исправно је одштампана у Стеријином предговору првом издању *Тврдице*. Само, како Клаић напомиње (стр. 142), израз у коме се реч јавља започиње погрешно одштампаним узвиком (наместо исправног ѿ стоји омикрон без акцента): ѿ τῆς ἀνάγκης. Клаић, међутим, упозорава и на следеће: „Spomenuta rečenica *O tis anankis* na svom je mjestu u tekstu prvog izdanja transkribirana kao *O тисъ анагкис* (dakle prema грчком pravopisu), a u другом izdanju стоји *O тис анангис* (i u istom izdanju i грчки pogrešno ἀνάγγης, tj. *ananhis*).“

Пример ове речи био би, дакле, знак детериоризације текста у другом издању *Тврдице*. Знамо, међутим, да је Стерија сâм језички редиговао друго издање комедије настојећи да истакне особености кир-Јањиног говора (іо место іа, сум место сам, дођиш место дођеш, знаиш место знаш и сл.). А за оба Стеријина издања вреди начелно запажање које је Б. Клаић изнео у уводном одсеку своје студије (стр. 101): „Kir Janja i kir Dima govore svojim домаћим новогрчким језиком, dakako bez ikakve namjere da se izdignu iznad okoline, iako kir Janja stalno naglašuje visoku грчку kulturu i grdi „srpske hondrokefalose“.

Тумачећи графије речи ἀνάγκης из првог и другог издања *Тврдице*, Стеријин критичар пошао је од фонетске вредности *nk* коју консонантској скупини *γк* (гама-капа) дају школски уџбеници старогрчког језика. Уместо очекиваног *anankis*, које би приближно одговарало том „класичном“ изговору, нашао је у другом издању *anangis* – и спремно га је прогласио грешком и сведочанством Стеријине „неписмености у грчком језику“. Изгубио је, при томе, из вида не само могућност да кир-Јања говори „својим домаћим грчким“ (ма шта ово значило), већ и то да говори новогрчки и да „новогрчки“ изговара сваки грчки текст, било коме слоју гречитета овај припадао. А то је изговор који је на све периоде и слојеве грчкога примењивао и сам Јован Стерија Поповић.

Шта је стварно пред нама у различитим графијама ἀνάγκης, *анаікис*, *ананіис* и ἀνάγγης?

У првом издању Стерија има ортографски правилно грчко ἀνάγκης и његову тачну транскрипцију ћирилским словима: *анаікис*. Читаоцу и глумцу је остављено да реч исправно прочита и изговори. Помоћ им при томе пружа, на спорним местима, једино вокал *и* (у завршном слогу) којим се овај препис само донекле, и привидно, ближи фонетској транскрипцији. (Стерија је, наиме, античку ету познавао једино као иту, дакле као слово са фонетском вредношћу *i*, слично и обликом ћирилском знаку *и*.)⁶

У другом издању *Тврдице* Стерија прибегава фонетској транскрипцији *ананіис*, које читаоца упознаје са тачним изговором речи у новогрчком. У кон-

6 Писана ита има (калиграфски) облик латиничног писаног *n*, а брзо и немарно исписана се често не разликује од писаног ћирилског *i*. Стерији тако, у ћирилици, и није био на располагању неки други знак за транслитерацију грчке ите.

сонантској скупини γk , наиме, већ је у II веку старе ере k (капа, изговор првобитно k) постало звучно (изговор g). Другим речима, скупина γk , чија је фонетска вредност у VIII веку пре н. е. nk , већ је под крај старе ере променила ту вредност у ng .⁷ Вредност ng скупина знакова γk (гама-капа) има и у средњем веку, и чува је, у грчком језику, све до данас. Лако је то уочљиво у графијама страних имена, као Λέσιγk (Лесинг) или Ουάσιγkτων (Вашингтон).⁸

Стеријино *ананѝс* није пишчева грешка или сведочанство о његовој неписмености у грчком језику; *ананѝс* је управо најприближнија фонетска транскрипција новогрчке речи у нашем ћирилском и латиничком писму, а уз помоћ гласова и гласовних скупина познатих фонемском инвентару српскохрватског књижевног језика. Тих се пак гласовних могућности нашег језика Стерија морао држати. Јер није могао очекивати да наши читаоци и глумци савладају нове гласове или у нашем језику неуобичајене гласовне скупине, које би, поврх тога, биле приближни знаци за стране, у нас непознате гласовне вредности.

Наше столеће већ поодавно располаже међународним системима знакова за транскрипцију гласовних вредности језика различитих фонемских инвентара – на пример, API-систем, иза којег стоји Међународно друштво за фонетику, или онај сачињен на Копенхашкој конференцији 1925, а допуњен 1932. године. Но ипак, изван Грчке, која има свој, на грчком алфавиту заснован систем фонетских симбола, и данас се најчешће прибегава транскрипцији новогрчких гласова домаћим писменима какву је применио Стерија. Овај поступак није уобичајен само у практичним уџбеницима новогрчког. Чест је, са малим модификацијама, и у модерним, строго научно заснованим граматицама новогрчког језика (Павлос Цермиас, 1969).

Реченим поступком новогрчко $\alpha\kappa\alpha\lambda\acute{\alpha}\zeta\omega$ „грлим“ транскрибује се, на пример, фонетски са *angaljásó* (звучно међувокалско -s- из немачког латиничког писма!). Једино што се приликом фонетске транскрипције скупине γk (*ng*) често указује и на преливе у изговору консонанта -g- испред вокала *a*, *o*, *u*, односно *e*, *i*: за први положај узима се само -ng- (*angaljásó*), а за други -ngj-, дакле, *angjinára* = $\alpha\gamma\kappa\acute{\iota}\nu\acute{\alpha}\rho\alpha$ „артичока“ (*супага scolymnus*). Стеријино $\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta\varsigma$ требало би, према овом ригорознијем систему, транскрибовати са *anángjis*. Али, скупина -ngj- само је фонетски симбол, а непозната је фонемском инвентару нашег језика, па се без теоријских објашњења и не може употребити у неком српском тексту.

Пошто смо утврдили да ортографски исправном грчком $\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta\varsigma$ и тачној ћирилској транслитерацији *анаѝкис*, из првог издања *Тврдице*, одговара, у другом, редигованом издању, подједнако тачна фонетска транскрипција ћирилицом, *ананѝс*, остаје нам да се осврнемо на грчко $\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\chi\eta\varsigma$, које

7 Види нпр. W. Brandenstein, *Griechische Sprachwissenschaft I*, Berlin, 1954, §22, 41.

8 Само гама нема у новогрчком вредност звучног оклузива, већ спиранта. Отуда се скупина γk јавља, нарочито у туђицама, још и као (графички) „сложени консонант“ са вредношћу простог g : у иницијалском положају ($\gamma\rho\epsilon\mu\acute{\iota}\zeta\omega$ – *gremizo*), унутар речи иза консонанта (Μπουρϋϋζλα – Бургиба), а ређе иза вокала (Γιουγkοσλαβѝа – Југославија).

се такође налази у другом издању и несумњиво је ортографски неисправно, како бележи Клаић. Само, исправни и, како смо показали, у свему оправдани низ ἀνάγκης – *анаикис* – *ананџис*, сведок је да погрешку (хи место капа, у скубини -γκ-) не можемо олако приписати Стерији и његовој „грчкој неписмености“. Наведени низ исправних облика показао је да је Стерија познавао и тачну ортографију и правилан изговор новогрчке речи, а да, једино, није могао ћирилицом и нашим фонемским инвентаром пренети један прелив у изговору гласа -g- испред -i-.

Отуда се, рекао бих, пред нама налазе само два теоријски могућа објашњења облика ἀνάγκης. Прво, вероватније, јесте да је та ортографска неправилност настала у штампарији, грешком слагача. Друго објашњење, које би графију ἀνάγκης приписало самоме Стерији, морало би је тумачити пишећим настојањем да у грчком алфавиту истакне неку особеност у изговору гласа -g- испред -i- која би била карактеристична за грчки говор кир-Јањиних предложака из живота. Против овог другог тумачења говори, међутим, транскрипција *ананџис* (а не *ананхис*, како би се без тешкоћа могао у ћирилицу пренети ортографски неправилни облик ἀνάγκης), као и општи смер развоја гласовног система у новогрчком језику и његовим дијалектима.⁹

*

Тешких словних грешака има, очигледно, већ у првим, Стеријиним издањима *Тврдице*. Но приликом тумачења тих грешака ваља строго разлучити оне које, као ортографске особености и омашке, можемо приписати Стерији, од оних које, са бољих разлога, морамо сматрати грешкама штампара.

Стерији можемо, на првом месту, приписати етимолошки неоправдане замене оних писмена која су, при истоветној гласовној вредности, имала у изговору класичног грецитета различито трајање. Јер, новогрчки изговор не зна за разлике у квантитету вокала. Појава је, уосталом, веома старог датума. Већ на прелазу из III у II век старе ере почиње замењивање омеге и омикрона, а ускоро потом антички граматичари граде сложена правила о квантитету вокала за своје ученике који их у говору више не разликују.¹⁰ Уз помоћ тих и таквих ортографских упутстава ђаци се описмењавају у грчком све до данашњег дана.

9 С једне стране, скупина γχ припада фонемском инвентару пуристичког слоја новогрчког језика, те има сталну вредност – *nh* (пуристичко συχηρητήρια – *sinharitiria*: димотичко συχηρία – *siharikia*). На другој пак страни дијалекатски развој димотичких скупина μλ (*mb*), γκ, γγ (*ng*), и ντ (*nd*) унутар речи води, колико ми је познато, једино чистим звучним оклузивима (уп. А. Thumb, *Handbuch*², §15, 2, 14). Ово је у пуном складу са општим смером развоја средње- и новогрчког гласовног система. Јер, у овоме се звучни оклузиви јављају и одржавају једино иза првобитног претходећег назала, док су стари звучни оклузиви (бележени бетом, делтом и гамом) прешли у спиранте. (Промена је, стварно, „класична“, и може се у појединим античким грчким говорима уочити већ у IV веку старе ере. Види нпр. W. Brandenstein, нав. дело, I, 41).

10 R. Browning, *Medieval and Modern Greek*, London, 1969, p. 33.

У првим издањима *Тврдице* „графија“ са омикроном јавља се у узвицима ὀ τῆς ἀνάγκης и ὀ τῆς, ὀ καιρός. Стеријин критичар вели да тај „неправилно писан узвик“ ваља заменити правилним ὦ (омега, са ленисом и циркумфлексом). Напомиње, даље, како спиритус треба да стоји испред великог слова омега (дакле: Ω), а не иза њега, како га налазимо у Стеријином штампаном тексту.

Обратимо пажњу прво на завршну Клаићеву замерку, ситну и на изглед неспорно засновану на акценатско-ортографским правилима што их дају новије| грчке граматике. Према овима, наиме, право место спиритуса (и акцента) јесте испред великог слова, а не иза њега, како је смештен у Стеријином тексту. Но ипак, осветљена палеографски, ова нам Клаићева замерка Стеријиној ортографији брзо открива сву своју неоправданост. Да бисмо се у ово уверили, није потребно проучавање Легранових *Fac-similés d'écriture grecque du dix-neuvième siècle* (Париз, 1901). Довољан је летимичан поглед на графије грчких имена с краја XVIII и почетка XIX века. Примера ради: спиритус бележе иза (а не испред) почетног вокала Атанасиос Псалидас (потпис), Јоанис Замбелиос (посвета Андреји Калву) и Теодорос Орфанидис (потпис) – сва тројица веома образовани аутори, Стерији и у времену блиски и књижевном делатношћу слични. А. Псалидас (1764–1829) је преводилац, аутор једног философског трактата објављеног у Бечу, на грчком језику, и управитељ познате грчке школе у Јањини. (Године 1814. посветио му је своју Ромејску граматику Јоанис Виларас, који се залагао за димотику и корените ортографске реформе.) Ј. Замбелиос (1787–1856), школован у Италији, близак Фосколу и Кораису, грчки је трагедиограф неокласициста. Т. Орфанидис (1817–1886), школован у Паризу, песник је раног атинског романтизма – прву збирку објавио је 1836, годину дана пре Стеријиног *Тврдице* – и професор Атинског универзитета.

Бележење спиритуса и акцента иза великог почетног слова (па и иза малих слова, десно) честа је појава у грчким рукописима реченог раздобља. И није никако обележје нешколованих писаца. Не налазимо тај поступак само у рукописима (и преписима рукописа) Риге од Фере већ и у белешкама ученог критичара коме је Орфанидис подастро своје песме приликом конкурса расписаног 1858. године. Овим палеографским појединостима треба, најзад, додати да и у штампаним новогрчким књигама из истог раздобља спиритус и акценат стоје често иза великих слова, или изнад (а не испред) њих. Пример за прво пружају дела Риге од Фере штампана у Бечу и на Крфу 1790, 1797. и 1798. године; други пак начин налазимо, још и столеће доцније, године 1876, у париском издању песама Јаковакиса Ризоса Нерулоса. Ове примере одабрао сам стога што је Јован Стерија Поповић познавао у новогрчком тексту песме речених аутора (или песме њима приписиване), преписивао их, преводио на српски и спремао за штампу још као гимназијалац, у Вршцу и Темишвару 1825. године.¹¹

11 Види прву страну рукописа МС 9426 („У Вршцу 1825. месеца Септ. и Октомв.“) и Ж. Милисавац, *Стерија у Кежмарку*, Зборник ист. књиж., Одељење јез. и књиж. САНУ, књ.

Спиритус и акценат иза великог слова графичка је особеност, а не ортографска грешка, у текстовима из XVIII и XIX века. Поред те особености, јавља се у рукопису Стеријиног управо споменутог *Седмосџручној цвеџика* и грешка коју Клаић налази у *Тврџици*: замена омеге омикроном. Лако је, дакле, могуће, мада не и сасвим извесно, да је сам Стерија начинио у *Тврџици* такву словну грешку. Начинио је ту грешку и у рукопису Реторике.¹² На 96. листу, у 57. параграфу, завршио је грчки презент омикроном (τρέπο). Међутим, посреди је механички лапус (можда према следећем *verto*). Јер не може се претпоставити да Стерија није знао да је омега завршетак овог облика како исправно и стоји на 98. листу рукописа (параграф 58: φέρω).

Једно ново, научно издање *Тврџице* морало би донети, у критичком апарату, грчке одломке у оригиналном грчком писму. Стога овде напомињем да у узвику *o tis anangis* (правилна транскрипција!) први елеменат (грч. ό) не би требало, у грчком, исправити у ѓ (омега са ленисом и циркумфлексом) већ у џ (омега са ленисом и акутом, односно грависом). Можемо, штавише, додати да је новогрчкој ортографији позната екскламација ѓ (омикрон, са ленисом и акутом), коју без акцента налазимо у *Тврџици*.

Пред нама је једно од многобројних сведочанстава о сложености (ново) грчке етимолошке ортографије и њеној изузетно дугој (пред)историји. Етимолози не раздвајају облик ѓ (са циркумфлексом) од облика џ/џ (са акутом и грависом). Речници пак старог, средњег и новог гречитета називају облик са циркумфлексом (ѓ) вокативском партикулом, знаком за вокатив, узвиком за дозивање, или најпросто констатују да он „стоји уз вокатив“, а и уз номинатив ако овај падеж „заменеује вокатив“. За облик са акутом (или грависом) речници, међутим, истичу да се јавља „нарочито“ или „претежно“ као узвик радости, бола и јадања, изненађености и чуђења, и то готово редовито испред

9, Београд, 1974, стр. 473. – Факсимиле споменутих потписа и текстова грчких писаца, као и репродукције насловних страна дела Риге од Фере, доносе и: К. Т. Димарас, *Ἰστ. τῆς νεοελλ. λογοτεχνίας*, 6. изд., Атина, 1975, на таблама, под бр. 38, 39, 61, 91, 93; Л. Вранусис (ed.), *Ρήγας* (BV 10), 120, 250, 290, 390 и додатни факсимили (на непагинираним странама 400–401). Сазнао сам да је издавач ове последње едиције реферисао о препису грчких песама (ркп. MS 495) и њиховом српском преводу из оставштине Ј. Ст. Поповића на једном симпозијуму одржаном у Кавали, новембра 1976. У недавном разговору (Атина, 28. XII 1977) обавестио ме је да ће његов рад и речени текстови ускоро бити објављени у солунским *Balkan Studies* и да је, према његовом налазу, Стерија текстове револуционарних грчких песама, које преписује и преводи, познавао само из преписа јер још нису биле штампане. Сада сам, међутим, поуздано утврдио да је Стеријин *Седмосџручни цвеџик* превод објављене збирке песама (види *Taschenb. f. Freunde d. Gesch. d. Gr. Volkes*, Heidelberg, 1824), о чему ћу подробије говорити на другом месту. До своје полнете претпоставке Л. Вранусис је можда дошао стога што у поменутом париском издању из 1786. издавач, Queux de Saint-Hilaire, представља песме Јаковакиса Ризоса Нерулоса као *poésies inédites*, а објављује ту и *Оду Јелинима* (43–56), коју Стерија има у своме препису и преводи на српски 1825. године.

12 *Рейџорика* је, по свој прилици, састављена између 1841. и 1844, када је Стерија, 1. децембра, читао први део рукописа на X ванредном заседању Друштва српске словесности. Види И. В. Веселинов, „*Рейџорика*“ *Јована Сџерија Појовића*, Зборник ист. књиж., Одељења јез. и књиж. САНУ, књ. 9, Београд, 1974, 539.

генитива. Очигледно је да је акценатска разлика овде пре свега семантички релевантна, а уједно и одраз некадашњих стварних разлика у изговору.

Акценатске знаке увели су у грчко писмо александријски библиотекари Аристофан и Аристарх, на прелазу из III у II век старе ере. У папируси-ма из хеленистичког и римског раздобља јавља се напоредо више система бележења акцената. Систем који је и данас у употреби потиснуо је коначно остале тек у византијско време, негде око 800. године, када се развија грчка минускула. Сами акценатски знаци данашњег грчког постојали су, међутим, већ на почетку овог дугог развоја и претрпели су само графичке модификације. Циркумфлекс је, наиме, произашао из споја акута и грависа над дугим вокалом или дифтонгом који је настао контракцијом два вокала, првог наглашеног (акут) и другог ненаглашеног (гравис). Али овај акценатски знак одговарао је акценатској ситуацији која је, од старине, била својствена грчким дугим вокалима. Дуги вокал могао је бити наглашен на првом делу (циркумфлекс) и на другом (акут).¹³

Позната је анегдота о глумцу Хегелоху, који је, у 279. стиху Еурипидовог *Оресџа*, уместо текстом предвиђеног γαλήν' ὄρῳ изговорио γαλήν ὄρῳ, изменивши право значење стиха: „видим да је тихо“ (без ветра, утиха на мору – γαλήνη), у комично „видим ласицу“ (γαλή, контракција од γαλέη). Смех који је Хегелох тако изазвао у гледалишту сведок је да су Грци класичног доба оштро разликовали дуге вокале наглашене на другом (акут) и оне наглашене на првом делу (циркумфлекс). Акцентолошка тумачења која уз ову анегдоту дају схолијасте из касније антике показују, међутим, да та разлика више није запажана у говорном гречитету хеленистичког и римског раздобља.¹³

Средњи и новији гречитет не знају ни за вокале различитог квантитета ни за акценте различитог квалитета. Филолози су, ипак, кроз средњи век, сачували свест о семантичкој функцији акценатских знакова – посебно код „узвика о“. Почетком XII века *Etymologicum magnum* (79. 13) говори о гравису (акуту) који треба ставити на први елеменат у узвику ὦ Ἡρακλῆς (номинатив!). На прелазу из XIII у XIV век византијски ретор и филолог Тома Магистар (р. 408 Ritschl) прибегава правилу према коме облик са акутом (грависом) треба стављати пред генитив, а облик са циркумфлексом пред вокатив. По суду модерних стручњака, ово правило и одвише је упрошћено: по Томи, циркумфлекс би стајао и у узвику ὦ Ἡράκλεις (вокатив), „где цео израз, а не само ὦ (ῶ) изражава изненађење“.¹⁴

Летимични осврт на историјат облика ῶ, односно ὦ, треба допунити и податком из једне познате граматике новогрчке димотике. Манолис Триандафилидис, говорећи о ортографији узвикâ, наводи омикрон са акутом (ῶ) као узвик недоумице, а омегу са акутом (ῶ) као узвик чуђења, бола, јада, па и дозивања (пример: ὦ σεῖς βουνά!).¹⁵ Разлог са кога је облик са циркумфлексом потпуно искључен из ортографије новогрчке димотике

13 Види J. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, Paris, 1929, 48–49.

14 Види Liddell–Scott–Jones, *A Greek–English Lex.*, 2029.

15 Види M. Triantaphyllidis, *Neoelliniki grammatiki*, Ath., 1941, 402.

очигледан је. У атичком грчком V века старе ере тај облик изгубио је експресивну вредност коју је имао у хомерским еповима и постао је ознака вокатива, готово обавезна вокативска партикула. У новогрчкој димотици, дакле у стварно живом новогрчком, међутим, узвик *o* се не јавља приликом обичног обраћања. Он се опет – као некада у Хомера – употребљава једино експресивно, те има вредност правога узвика.

Ако неки новогрчки речници данас бележе поред речи *ὦ* (за коју кажу да је узвик радости, туге, чуђења итд.) још и посебну реч *ὠ* (коју називају „узвиком дозивања“ – κλητικὸν ἐπιφώνημα), ово је стварно само слабо промишљен уступак пуристичком предању.¹⁶ То је предање, наиме, сачувало циркумфлекс над *o* пред вокативом продужујући важење сасвим формалном упутству Томе Магистра.

Практично питање како треба „исправити“ текст кир-Јањиних грчких узвика сада је лако решиво. Штампан омикрон не треба, како вели Стеријин критичар, заменити вокативском ознаком (омега са циркумфлексом). Пред нама| су прави, експресивни узвици јадања и негодовања, где је акут (гравис ако не следи пауза) на месту: *ὦ, τῆς ἀνάγκης* (или *ὦ τῆς ἀνάγκης*), односно: *ὦ, τύχη; ὦ, καϊρός* (или *ὦ τύχη, ὦ καϊρός*).

Потврде пружају и старо и новогрчки речници. Лидел–Скотов старогрчки речник бележи узвик *ὦ* уз генитив (*ὦ τῆς ἀναίσχυντίας*, Luc. *Pisc.* 5) и номинатив (*ὦ τάλας ἐγώ*), а указује и на исправност његове појаве уз вокатив у правим узвицима (*ὦ Ἡράκλεις*). Познати новогрчки речник ПРОИЈЕ бележи, уз генитив, узвике *ὦ, τῆς ἀναϊδίας* и *ὦ, τοῦ θαύματος*.

Питање да ли узвик *o* треба одвојити запетом припада равни интерпункцијске конвенције. Видимо да је неједнако решено и у издањима *Тврдице*. Но оно свраћа нашу пажњу на узвик *O, ѡшалас ејо!* који се у Стеријиној комедији јавља дваред (са запетом иза узвика), а одговара му узвик *O, ѡшалас Јања*, и удвојено *O ѡшалас Јања, o ѡшалас Јања!* (где је запета иза узвика изостала можда стога да се избегне гомилање тога знака).¹⁷ Пада у очи да смо узвик *ὦ τάλας ἐγώ* нашли у речнику античког грецитета. Шта ово значи за разумевање „домаћег новогрчког језика“ којим, према Клаићу, говоре кир-Јања и кир-Дима?

Придев *τάλας*, „јадан, бедан, несрећан“, познат је стварно само пуристичком слоју новог грчког језика. Пуристичко обележје имају и оба узвика са генитивом, наведена из новогрчког речника ПРОИЈЕ. Чињеница је, наиме, да је употреба генитива – мада нешто обогаћена преузимањем дативских функција – знатно редукована у живом новогрчком језику. Притом треба забележити да се узвик *ὦ, τοῦ θαύματος* ипак јавља и у његовом димотичком слоју.¹⁸

16 Оба облика наводи као посебне речи Λεξικὸν τῆς Προῖας. Андриотисов *Dictionn. étym. du grec mod.* (Ath., 1951, 304), па и Крајтонов Μέγα ἑλλ.-ἀγγλ. λεξικόν (Ath., 1960, II, 1677), склон ученијим облицима, имају, међутим, само *ὦ* (узвик, са акутом).

17 *Тврдица* I, 7 и III, 5.

18 Види А. Thumb, *Handbuch*², 32, §48: *ὦ* [sic!] τοῦ θαύματος, и Е. Missir, *Dictionn. français-roméique*, 2. éd. Paris, 1952, 605: φωνάζω *ὦ* τοῦ θαύματος.

Повезаност језичке проблематике у кир-Јањином грчком велика је. Осврт на историјат грчке интерјекције *o* није нам показао да је Стерија, ако је сам крив за словну грешку првих издања, погрешно у једној од старине спорној ортографској појединости. Видели смо да чак и сасвим кратки кир-Јањини узвици покрећу стратиграфске проблеме са којима се испитивачи сусрећу у сваком тексту из новијег грецитета. Ова проблематика, хронолошке и типолошке природе, до сада није узимана довољно у обзир при испитивању кир-Јањином грчког говора. Бавим се њоме подробније на другом месту. Али и овде, где је реч о Стеријиној грчкој писмености, стратиграфске чињенице пружају једину поуздану основу тумачењима.

*

Сред разних „svjedočanstava Sterijine »nepismenosti« u грчком jeziku“ Клаић напоредо наводи и ова два:

Riječ ἐλεημοσίην trebalo je pisati ἐλεημοσύνη (tu je stavljeno η umjesto υ, ipsilon), a o »riječi« ἀωεγωψία ne znam naprosto što da kažem, jer ovako pisano (aogopsia) ne znači ništa; trebalo je da stoji ἀπελψία, kako i stoji na kraju trećega čina: *O apelpisia, o apelpisia!*

Али пред нама су опет два сасвим разнородна сведочанства, две грешке различитог типа и порекла, од којих је управо друга речит сведок о наопаком слагачевом читању Стеријиног рукописа и узалудним коректорским настојањима да се слагачева грешка исправи.]

Неразумљива „реч“ ἀωεγωψία (са тумачењем „очаяние“) стоји у предговору првом издању *Тврдице*. Реч *ајелписиа* се само у првом издању и јавља, на крају трећег чина, чија је завршна сцена у другом издању потпуно прерађена. Првобитни завршетак комедије гласио је (како Клаић наводи):

О апелписиа, о апелписиа! Сиромахъ Јаня, твоя е планета пуна несрећно духу, да узмишь пушка, и да си убишь, да ти нема више на оваи светъ, кад' не можишь да прокопишь.

Поновљено ћирилично *ајелписиа* је, истовремено, и верна транслитерација и тачна фонетска транскрипција грчке речи ἀπελψία. Слично облицима *анајкис* (транслитерација) и *ананјис* (фон. транскрипција) насупрот ортографски неисправном ἀνάυχης и правилном ἀνάυκης, Стеријино *ајелписиа* сведочи да су писцу били савршено познати ортографија и правилан изговор ове грчке речи. Стерија је, дакле, и у предговору првом издању, реч ἀπελψία написао ортографски исправно. Али, он је реч написао, а није је сложио за штампу и наштампао. Б. Клаић пак, у својим критичким примедбама о Стеријиној грчкој „неписмености“, није повео рачуна о графичким одликама писаног новогрчког алфавита.

У новогрчком (као и у рукописима из старијих времена) писано слово пи (π) има облик омеге (ω) са цртом превученом изнад тога слова. Када додамо да писано ламбда (λ) силази „испод црте“ сасвим као и гама (γ), јасно је да је слагач, не знајући грчки или не обраћајући пажњу на значење речи, могао у Стеријином рукопису писано ἀτελλισία прочитати као ἄωεγωισία, и тако га сложити штампарским словима. Очигледно је, такође, да се у Стеријином рукопису није могла находити скупина πσ (пи-сигма). Ње у речи апелписиа нема и она је непозната грчком писму, које за консонантску скупину *ps* има посебан знак пси (ψ), дакле само једно слово.

Слово пи (π) на месту прве јоте (ι) у исквареном облику ἄωεγωισία може се понајпре схватити као неуспео коректорски покушај да се грешка уклони. Неки је коректор, или пак сам Стерија, ставио на први отисак знак да омегу треба заменити исправни пи, а слагач је (некада као и данас) начинио нову грешку уневши пи на погрешно место: заменио је њиме не омеге, него јоту иза друге омеге и произвео неразумљиво ἄωεγωισία.

„Реч“ ἄωεγωισία, што је Стеријин строги критичар спомиње напоредо са погрешном графијом ἐλεημοσῆνη, није, дакле, никакво сведочанство о Стеријиној неписмености у грчком језику или о томе да је писац, или неко други, немарно вршио коректуре. (Као сведочанство *aoegopsia* има управо обрнуту вредност!) Нетачна пак графија ἐλεημοσῆνη (уместо ἐλεημοσῶνη са идентичном фонетском вредношћу: *eleimosini*) припада опет другом типу грешака, оним које би могле потицати из пера самога писца *Тврдице*, слично замени омеге и омикрона. Али овде је реч о етимолошки неоправданој – мада подједнако лако схватљивој – замени оних писмена која у новом грчком, другачије него у класичном, имају истоветне гласовне вредности (нпр., ита, ипсилон, јота, дифтонзи омикрон-јота и епсилон-јота са идентичном итацистичком вредношћу *i*).

Омашке у етимолошкој ортографији код новогрчких *i*-гласова лако су разумљиве због великог броја и фреквенције знакова те фонетске вредности. Рекао бих да се овде, где је реч о Стерији који је одрастао уз оца Грка (или грцизираног Цинцарина) и мајку Српкињу, а школовао се на аустроугарској територији, ваља понајпре сетити Стеријиног великог савременика Дионисија Соломоса (1798–1857). Овај водећи песник грчког романтизма рођен је на Закинту, од оца племића, у средини где су виши слојеви говорили италијански. Школовао се у Кремони. Студирао је у Павији. (Слова Соломосових грчких рукописа сачувала су „страна“ обележја, *ductus* својствен онима који су латинско и грчко писмо учили у школама Запада.) Али мајка је Соломосу била обична жена из народа, Гркиња без образовања. А између 1833. и 1844, када саставља други нацрт поеме *Слободни њод ойсагом*, Соломос је већ био познат грчки песник и борац за народни грчки језик у књижевности.

У то време, године 1837, Стерија је објавио *Тврдицу*. Између 1841. и 1844. радио је на *Рейорици*. Бацићемо стога поглед на трећи нацрт поме-

нута Соломосове поеме, настао 1844. године. Први одломак тог нацрта почиње речима: Μητέρα μεγαλόψυχη...; а садржи и стих: ... (κύττα) με φύλλα τῆς Λαμρῆς, με φύλλα τοῦ Βαϊῶνε! Тачније, таква је, правилна, ортографија штампаног текста. У рукопису, међутим, стоји: μητέρα μεγαλόψηχη, односно (κίτα) με φίλα τῆς Λαμρῆς, με φίλα τοῦ Βαγιόνε! Имамо ту, дакле, замену омеге омикроном, па ите, ипсилона и јоте. У дванаест стихова истог одломка налазимо још, без акцента, μιστήριο (уместо μυστήριο), ονίρο (уместо ὄνειρο), παιδια (уместо παιδία), те λάτιца (уместо λάτημα) и, са „погрешним“ нагласком, ἰδα (уместо εἶδα). Све ово без икаквог система, тако да се не може схватити као покушај новог ортографског поступка.

Да је Стерија могао начинити ортографску грешку типа ἐλεημοσίην, није спорно. Али ни то да пред нама није никакво нарочито сведочанство о Стеријиној неписмености у грчком језику. Да је он могао овако погрешити, за то као да опет налазимо потврду у рукопису његове *Рейџорике*. И ту као да замењује хомофоне *i*-знакове алфавита. Ипак, при ближем осматрању, и та лако разумљива ортографска колебања откривају нам како опрезно ваља судити о Стеријиној грчкој писмености на основи грешака у првим издањима *Тврдице*.

*

У рукопису своје *Рейџорике*, на 73. листу, у белешци уз параграф 47, Стерија указује на античко порекло термина *шишил*, односно *сшил*, изводећи га од назива за металну писаљку античких писара. Стерија, при томе, назив за ову писаљку даје, у загради, и у грчком облику и алфавиту. Али се колебао у ортографији. Написао је назив прво са итом, као στήλος, па је затим иту изменио у ипсилона, и добио графију στῦλος. Додајем одмах да у недавно објављеном првом издању *Рейџорике* (1974) налазимо и трећи облик, са јотом: στίλος (одштампано без акцента).¹⁹

Приређивач првог издања *Рейџорике* по правилу је настојао да верно репродукује Стеријине графије грчких термина. Њих, уосталом, има у тексту *Рейџорике* мало. Зашто се, дакле, код речи στή/ῦλος одлучио на емендацију| текста? Пред нама је, наиме, несумњиво емендација, а не погрешно читање или мањкаво одштампан грчки текст (чега није поштеђено ни ово научно издање).²⁰

19 Види И. В. Веселинов, нав. рад, 568.

20 Споминем недостатке модерног издања пре свега као оправдање штампарских недостатка у првим издањима *Тврдице*. И овде, у модерном издању, тешко је разлучити места где бисмо могли посумњати да и сам издавач није успео да прочита Стеријин „писани“ грчки текст (нпр. лист 91, §54 εἰρηθμία: стр. 575 издања неразумљиво εφθθμια) од осталих, чији мањкави облик пре или сасвим очигледно дугујемо слагачу отпорном на коректорске исправке (нпр. лист 111, §65, 5 περιφρασις, без акцента: стр.

Разлог са кога је до речене емендације дошло није тешко наслутити. Новији европски речник дугује књижевни термин стил латинском језику, а не грчком, како би се према Стеријиној белешци могло закључити. У класичном латинитету пак реч за писаљку писана је са *i*, дакле: *stilus*. На другој страни, у грчким речницима узалуд ћемо тражити Стеријино $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$. Његово $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ наћи ћемо у њима, са основним значењем „стуб“. Па ипак, управо је графију $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ (коначну у рукопису) требало сачувати у издању *Рейџорике*.

Модерна грчка књижевна терминологија има два израза за стил: $\tau\omicron$ $\upsilon\phi\omicron\varsigma$ и $\tau\omicron$ $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda$. Термин $\upsilon\phi\omicron\varsigma$, данас највише употребљаван, пуристичког је типа и античког порекла. Значи првобитно „ткање“ (уп. античко $\upsilon\phi\alpha\sigma\mu\alpha$, „тканина“, које је данас свакодневни израз у говору грчких трговаца и купаца). Али од првих векова наше ере реч је узимана и метафорски, да обележи (књижевни) текст као језичку творевину, као „ткање од речи“ – $\tau\omicron$ $\tau\omega\nu$ $\lambda\omicron\upsilon\omega\nu$ $\upsilon\phi\omicron\varsigma$ (Ps. Longin, I, 4). Други новогрчки термин, $\tau\omicron$ $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda$, позајмица је из француског, *style*. Графију са ипсилоном имамо и у енглеској позајмици из (старо) француског *style*, која је у XIII веку обележавала „писано дело“ (текст), а од XIV века и начин изражавања. Енглески језик зна и за *stylus*, „оруђе за писање“ (XVIII век).²¹ Ова енглеска реч потпуно је идентична са $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$, које Стерија објашњава овако: „метални неки шилак, с једног краја оштар, с другог пак затупаст, којим су у стара времена по воску писали, или гребли, а са затупастом страном, где би погрешили, углађивали и поправљали“; – те додаје: „Из овог је пренешен смисао не само на начин писања, него и на друга лепа художества, и тако се налази штиљ живописања, зидања итд. и значи поступање художника у своме делу.“

Идентичност енглеског *stylus*, документованог у XVIII веку, и Стеријиног $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$, из прве половине XIX, не значи, дакако, да Стерија термин и графију дугује неком енглеском извору. Реч је о идентичности производњој из веома старе и упорне паретимолошке комбинације. Француско и енглеско *style*, *stylus*, потиче, сасвим као и немачко *Stil*, од латинског (а не грчког) назива за писаљку: *stilus*. Француска и енглеска (из француског позајмљена) реч дугују етимолошки неоправдано ипсилон погрешном схватању према коме термин треба везати за грчко $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$, „стуб“.

Паретимолошко идентификовање латинске речи *stilus*, „писаљка“, и грчке речи $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$, „стуб“ – присутно још и у европској науци прошлих столећа – било је познато, и критиковано, већ у античко доба. Расправљајући о неким терминолошким питањима, лекар Гален, у II веку наше ере, казује да становници Александрије и источних крајева Римског царства који говоре грчким језиком греше када речју $\sigma\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ обележавају писаљку за пи-

582 издања $\pi\epsilon\rho\rho\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$; или лист 102–103, §60–61 $\sigma\upsilon\nu\epsilon\kappa\delta\omicron\chi\eta$, $\pi\rho\sigma\omicron\lambda\omicron\upsilon\omicron\iota\alpha$: стр. 579 издања штампарски галиматијас $\sigma\iota\nu\epsilon\upsilon\beta\omicron\chi\upsilon$, $\pi\rho\sigma\omicron\lambda\omicron\upsilon\omicron\iota\alpha$. (Исправно је $\pi\rho\sigma\omicron\lambda\omicron\upsilon\omicron\iota\alpha$!)

21 Види нпр. *The Oxford Dict. of Engl. Etym.*, ed. by C. T. Onions, Oxford, 1966, 879.

сање на воштаним таблицама. Отуда је, сматра, произашао и варваризам $\sigma\upsilon\lambda\omicron\epsilon\iota\delta\eta\varsigma$, те га ваља заменити правилним грчким придевом $\gamma\rho\alpha\phi\omicron\epsilon\iota\delta\eta\varsigma$.²²

Треба, најзад, напоменути да се придев $\sigma\upsilon\lambda\omicron\epsilon\iota\delta\eta\varsigma$ јавља у рукописима и у графији са итом: $\sigma\eta\lambda\omicron\epsilon\iota\delta\eta\varsigma$. Јер, у овоме случају замену знакова хомофоних у итацистичком изговору не морамо схватити само као механичку грешку, поготово ако стоји у рукописима где се такве замене не јављају редовно. Она је пре сведочанство о ортографској недоумици пред туђицом (односно изолованом речи) недовољно јасне филијације. И стога смемо додати питање: није ли се и Стерија колебао између графије $\sigma\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ и $\sigma\eta\lambda\omicron\varsigma$ стога што му је латински облик *stilus* био добро познат?

Дотакли смо се овде, изнова и на нов начин, историјско-стратиграфске проблематике новогрчких текстова. Уверили смо се, раније, да је она веома присутна и на ортографској равни, а сада и у то да се не може заобићи ни код речи које припадају општеевропској сгручној терминологији заснованој на грчком и латинском.²³ Враћа нас ово исходишту наших разматрања. Утврдили смо, наиме, да $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\eta\mu\omicron\sigma\eta\eta\eta$ (са итом уместо ипсилона) може бити ортографска грешка коју је „скривио“ сам аутор *Тврдице*; $\acute{\alpha}\omega\epsilon\gamma\omega\pi\omicron\iota\alpha$ пак (уместо $\acute{\alpha}\tau\epsilon\lambda\lambda\iota\sigma\iota\alpha$) искључиво је штампарска грешка и не може се ставити на терет Стеријине слабе писмености у грчком језику. Но намеће се и питање какво је место тих лексичких елемената у слојевима оног грецитета који би требало да буде „свој домаћи новогрчки језик“ кир-Јање и кир-Диме?

Будући да је придев $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\eta\mu\omega\nu$, „милостив, саосећајан“, познат већ Одисеји, смемо слободно рећи да се именица $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\eta\mu\omicron\sigma\upsilon\nu\eta$ јавља у античком грчком тек касно, и то у египатском простору. Најстарија сведочанства налазимо у песништву александријског филолога Калимаха (III век пре н. е.), где именица семантички прати хомерски придев и значи „самилост, саосећање“ (*Нут. Дет.* 152); а затим у апокрифној *Товијиној књизи* (4, 7), која је на јеврејском састављена у II веку, а сачувана нам је у не много млађем грчком преводу. Само ту, у *Сейџуајинији*, именица $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\eta\mu\omicron\sigma\upsilon\nu\eta$ значи „милостиња“, као и у Јеванђељима (Матеј 6, 2), па затим чешће и у хришћанском и црквеном грецитету.

Новогрчки речници бележе уз именицу $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\eta\mu\omicron\sigma\upsilon\nu\eta$ оба значења: „самилост, саосећање“ и „милостиња“. Реч, међутим, припада у првом значењу само ученом, пуристичком слоју, док се у димотичком јавља са конкретним значењем „милостиња“, свакако због великог утицаја који је библијски и црквени језик извршио на народни говор ($\delta\acute{\iota}\nu\omega$ или $\kappa\acute{\alpha}\nu\omega$ $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\eta\mu\omicron\sigma\upsilon\nu\eta$). Реч $\acute{\alpha}\tau\epsilon\lambda\lambda\iota\sigma\iota\alpha$, на другој страни, не јавља се у античком грецитету (овоме је позната само именица $\acute{\alpha}\tau\epsilon\lambda\lambda\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$); новогрчки пак речници бележе њену

22 Види места s. vv. у Liddell–Scott–Jones, *A Greek–English Lex.*, 1657. – Занимљиво је да се Гален при том позива на Херофила, лекара из III века старе ере.

23 Види и мој рад *Једна њивична њојава у развоју новојрчкој речника*, Зборник Филозоф. фак. у Београду VIII-1, 1964, 679–697.

појаву и у пуристичком (εὐρίσκομαι ἐν ἀλελλισία; κατελήφθη ὑπὸ ἀλελλισίας) и у говорном слоју, где јој се нагласак премешта на завршно *a* (ἀλελλισία; идиоматски облик ἀπολλισία).]

Укратко, када кир-Јања запомаже „имајте елеимосини. Помозите ми, сиромаш човека!“, он именицу ἐλεημοσύνη узима у старијем античком значењу у коме се она јавља пре свега у ученом, пуристичком слоју новијег гречитета. (Одговарајући димотички обрт гласи: κάμε σπλαχνιά, „буди милостив“.) Када пак Јања узвикује ἀλελλισία, знамо да се пред нама не налази антички језички елеменат, али не и то треба ли реч сврстати у пуристички или димотички слој (па сходно томе и акцентуисати).

★

Зашто испитивачи „свога“ и „домаћег“ новогрчког говора кир-Јање и кир-Диме морају да воде строго рачуна о античким језичким елементима? Пре свега стога да би боље разлучили пуристички и димотички слој, који се у том језику, начелно гледано, могу напоредо јављати – као и у сваком другом тексту новијег гречитета. Но ово није све.

Најобимнији и најсмисленији грчки искази које је Стерија ставио у уста споменутих својих јунака су пословице, њих пет на броју. Од ових су три – како сам утврдио – античке гноме, текстуално тек незнатно модификоване. Њихови предлошци налазе се у античким литерарним изворима: као гноме Седморице мудраца, речи Платонове, стихови Херемона трагичара. Преостале две могле би, по језичким одликама, бити такође антички, књижевни искази – што им обезбеђује место у пуристичком слоју новијег гречитета.

О историјату речених пословица и њиховој улози у Стеријиној комедији говорим на другом месту. Овде је реч о словним грешкама у њиховом штампаном тексту. Тумачење тих грешака морало би бити примерено језичким карактеристикама пословица. Б. Клаић се, истина, чешће позива на чињенице из граматике класичног гречитета – надасве да би за словне грешке штампаног текста окривио аутора комедије; али се недовољно поуздано оријентише у језичком материјалу, хронолошки и стратиграфски. Изнесено тврђење илустроваћемо његовим тумачењима грешака ἄρεζον – ἄρηζον (уместо ἄριστον) и *анев йоно* (уместо *анев йону*). Прва се јавља у пословици античког порекла; друга у пословици језички подударног, пуристичког типа.

Изрека (πᾶν) μέτρον ἄριστον приписивана је, у античко доба, једноме од Седморице мудраца. У првим издањима *Тврдице* грчки текст пословице одштампан је са акценатским грешкама које Клаић назива коректорским.²⁴

24 Наведени рад, 142.

Сматра, међутим, да је искључиво Стеријина кривица што се последња реч изреке, ἄριστον (*ariston*), јавља погрешно, прво као ἄρεζον (*arezon*) у предговору, а затим као ἄρηζον (*arizon*, према новогрчком изговору) у тексту комедије. Ваља дакле, опет, разлучити типове грешака и видети треба ли их, са Клаићем, све приписати Стерији: и двојаку замену јоте итом и епсилоном, и графију зита за консонантску скупину *st*.

Погледајмо прво графије вокала. Грешка ἄρηζον може се приписати Стерији. Паралелна је грешци ἐλεημοσύνη, нема стварне тежине и лако је објашњива: етимолошки оправдана јота (=i) замењена је хомофоним знаком ита (=i), који, у писаном облику, још и налази на ћириличној *и*. Та грешка показује да је Стерија знао (старо- и ново-)грчки изговор средишњег вокала| у придеву ἄριστον. Потврђује ово и Стеријина транскрипција половице са: –Пань метронъ аристонъ“. Клаић и сам наводи ту транскрипцију. Но ипак наставља речима: „а из облика ἄреζον јасно је да је η мијешао са ε (epsilon), које се и у новогрчком чита као ε“. Уз ово тврђење нису додати никакви разлози, ни фонетски ни графички.

Питамо се на шта је могао помислити Стеријин критичар и тражимо одговор у наставку његовог тумачења. Оно говори о консонантском делу групе *ist*: „Što Sterija u riječi ἄρηζον пише ζ (zeta) умјесто στ (tj. st.: ariston), може се protumačiti time što se taj glas може читати као zd, a писач је zamijenio zvučnu i bezvučnu konsonantsku skupinu.“ – Али, ко то може читати ζ као *zd*? Нашли смо се у врзином колу побркане хронологије. Зета (касније зита) имала је фонетску вредност *zd* (или *dz*) само у архајском и класичном добу античке Грчке. Током хеленистичког и у римском раздобљу ова се вредност изменила: зита обележава, отада, звучни спирант (*z*) и само се тако чита кроз средњи век и све до данас. И ово је црта „итацистичког“ (новогрчког) изговора који је Стерија, без сваке сумње, примењивао и на античке текстове.

Са наведених разлога није јасно зашто би Стерија гласовну скупину *st* писао зитом (*z*). Подједнако је нејасно зашто би итациста Стерија, који грчку гному ставља у уста кир-Јањи, модерном Грку, гласовно исправним графијама ἄριστον (аристон) и *аристионъ* додао гласовно неадекватну графију ἄреζον (арестон). Клаић се можда сетио хомофоније ете (*e*) и епсилона (*e*) у класичном грчком, занемарујући хронолошке и стратиграфске оквири у којима се пословица јавља.

Одговор на питање како и зашто је дошло до „графије“ ἄреζον (са епсилоном уместо јоте) може се, начелно, тражити у два правца: или је то само нечија грешка, или је пак Стерија био под утиском неке фонетске особености у дијалекатском изговору те грчке речи. У првом случају грешка може бити различитог порекла. Можда је пред нама само бесмислена, словослагачка омашка, до које је лако могло доћи неадекватном репродукцијом писаних грчких слова у скупини *ist* (захваћено је, наиме, и *στ* репродуковано као ζ можда стога што је писано лигатуром); или је посредни

Стеријин лапсус, подједнако ирационалан, те стога доста мало подобан за доношење суда о Стеријиној грчкој писмености. Ако је пак оправдана друга претпоставка, објашњење графици са епсилоном (*e*, уместо *i*) морали бисмо наћи у дијалекатским одликама кир-Јањиног грчког говора. Сведочанства, међутим, нема да се *i*-глас ту помера у правцу неког *e*-гласа. А кир-Јањин српски карактерише супротан развој, од *e* према *i*.

Језичка грађа коју даје *Тврдица* садржи нека сведочанства о томе да се грчки и српски слој кир-Јањиног говора међусобно условљавају – како на фонетској и морфолошкој тако и на лексичкој и синтактичкој равни. Мо-рамо се, стога, овде сетити П. Скока, који је у неколико наврата истакао да Стерија у говору свог главног јунака готово доследно проводи редукцију вокала *e* > *i* у ненаглашеном слогу, док готово никада не слаби ненаглашени вокал *o* или *a*. Исти тип редукције П. Скок је забележио и у македонским дијалектима на правцу Прилеп-Кајмакчалан и у говорима око Скопља. Закључио је отуда да за разумевање цинцарско-грчког говора кир-Јање и кир-Диме треба узети у обзир два основна чиниоца: балканску симбоиозу и гркоманију Цинцара који су учили грчке школе. Јер, школовани су Аро-муни ишли веома далеко и у посуђивању новогрчких гласова и у преузи-мању грчких речи и изрека.²⁵

Додаћу овде да се непотпуна или потпуна редукција ненаглашеног *e* у *i* јавља и у новогрчком управо у такозваним „северним дијалектима“, да-кле у Епиру, Тесалији, Македонији, Тракији и на Понту.²⁶

Речено показује да у графици *ѓреѓов* и епсилон и зита не могу бити друго до штампарске грешке. Стерија је могао, сасвим лако, написати иту уместо јоте (*ѓρѓοτov*); али није могао произвести графичку несмисленост *ѓреѓов* на основи неких знања из фонетике класичног грецитета, све да и можемо претпоставити да их је имао. (У Немачкој, где је борба за етацизам у настави класичног грчког најбрже напредовала, још и Гете је старогрчко *η̄* *η̄* читао као *i* *ji*.)

25 П. Скок, *Кир Јања као балкански њӣӣ*, Правда, год. XXVIII (Београд, јануар 1932), бр. 6–8, 24; исти, О *bugarskom jeziku* и *svjetlosti balkanistike*, Јужнослов. филолог, књ. XII (Београд, 1933), 121–122. Уп. и П. Скок, *О словенској њалајализацији са романисѓиѓичкој ѓлеѓиѓиѓа*, Јужнослов. филолог, књ. VIII (Београд, 1928–29), 50, бел. 25а. Указао сам на ове ставове П. Скока већ у своме наведеном раду *Кир-Јањин сиромас Ирос* (19). И Б. Клаић, који приступа језичкој грађи *Тврдице* самостално, не узимајући у разматрање Скокова тврђења, каже: „Ако бисмо пак htjeli – по *stanovitim karakteristikama* – *govor kir Janjin lokalizirati* na srpski govorni teren, njegov jezik je donekle bliz sjevernotimočkom dijalektu kako je obradjen u studiji Marinka Stanojevića, Severno-timočki dijalekat“, (*Srpski dijalektološki zbornik*, knjiga II, Београд, 1911), а има и карактеристика својствених неким мakedонским govorima“ (нав. рад, 150). Сам Клаић, додуше, не објашњава фонетским променама замену ненаглашеног *e* са *i* у кир-Јањиним говором. Полазећи од честих глаголских облика типа *узмиши*, *идиши*, *ишиѓиши*, и њихове појаве у истоме низу са правилним *сеѓиши*, Клаић говори само о прелазу тих облика у категорију глагола на *-им* (158–159).

26 Види А. Thumb, *Handbuch*², 6, §7, 1.

*

Текст грчке пословице ἄνευ ἰδρωτός καὶ λόνου οὐδέν, „без зноја и рада [напора] ништа“, искварен је очигледним словним грешкама у свим издањима *Тврдице*. Има их у грчки штампаном тексту у коме се пословица јавља у првим Стеријиним издањима, као и у ћирилској или латиничкој транскрипцији *анев идроџос ће ѿноу уген*, која се, готово редовно, јавља у потоњим издањима комедије.

У грчки штампаном тексту пословице јављају се, осим недовољних акценатских ознака, две упадљиве словне грешке. Место свезе καὶ стоји бесмислено ηαι, а уместо λόνου ортографски немогуће лонσ. За прву грешку Б. Клаић казује да је „чиста коректорска грешка“. Своје тврђење ближе не образлаже. Рекло би се да ипак није могао претпоставити како Стерија грешки чак и у писању најчешће грчке свезе.

Да је пред нама заиста словослагачка грешка, лако је, међутим и „палеографски“ доказати. Грчка слова ита (η) и капа (κ) веома су слична у својој писаној облику. Прво сасвим одговара писаном латиничком *n*, а друго писаном латиничком *и*, те их многа хитра рука небрижљиво исписује на готово истоветан начин. Отуда грешка ηαι открива да слагачи Стеријиног текста нису знали грчки, готово нимало. Исто потврђује и грешка лонσ. Јер, такве речи не само да нема у грчком него је и округла, увијена сигма знак који се у грчком писму никада не јавља на завршетку речи.]

Разговор о погрешном лонσ и његовој транскрипцији *ѿноу* (нашли смо и новију штампарску грешку *ѿоне*)²⁷ суочава нас оштро са проблемом језичких слојева у текстовима из новијег гречитета. Рекло би се да то овде некако слути и Стеријин критичар када у тумачењу овлашно додирује историјат грчкога датива. Али тиме нам он, заправо, открива да је вољан да грешку можда ипак веже баш за самога аутора комедије; ово потврђује и почетак следећег одсека уведен речима: „Od ostalih svjedočanstava Sterijine »periphenosti« u грчком jeziku neka bude spomenuta rečenica *О иѿѿнома ѿу ѿаѿросъ*.“

Док је ηαι за Клаића „чиста коректорска грешка“, он за лонσ вели само да је „такође погрешно, јер би морало бити λόνου“; додаје да је и (транскрибовано) *ѿноу* неправилно „јер је то датив, а приједлог ἄνευ стоји с генитивом, како се види из облика ἰδρωτός“; најзад се нешто повлачи, у завршној примедби – „но ипак: данас се gen. i dat. у грчком замјенјују!“.

Колебљиви завршни корак у разматрањима Стеријиног критичара, уведен са „но ипак“, може се само на следећи начин разумети: будући да се (према Клаићу) у новогрчком генитив и датив „заменејују“, можда је *ѿноу*

27 У „Речнику“ издања: Ј. Ст. Поповић, II, *Песме – Проза*, Н. Сад – Београд, 1958, 293 (Срп. књиж. у сто књига, књ. 19), и: Ј. Ст. Поповић, *Kir Janja – Pokondirena tikva – Rodoljupci*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1976, 203.

ипак само фонетски верна транскрипција датива $\rho\acute{o}\nu\varphi$, те би и првобитно грчки штампано $\rho\omicron\nu\sigma$ била слагачка грешка за тај дативски облик. Последња претпоставка, о првобитном грчком тексту, произлази нужно из изречених критичаревих примедби. Овим алтернативним решењем однос између првих, Стеријиних, издања *Тврдице* и Стеријиног аутографа био би – у једној појединости – одређен у прилог Стеријине грчке писмености. За Стерију би се могло рећи једино да је уносио димотичке црте у кир-Јањина „мудра греческа слова“.

Спремност да се у анализи кир-Јањиног грецитета претпоставе и открију димотички елементи методолошки је исправна, па чак и неопходна. Само, у наведеном случају, алтернативно решење ослоњено на (тобоже) димотичке појаве није нимало убедљиво. Претпостављена слагачка грешка не може се оправдати неком упадљивом графичком сличношћу грчких писмена сигма (заокружено, унутрашње) и омега са потписаном јотом. Без подршке паралела из кир-Јањиног грецитета, и то оног из његових гнома, неуверљива је и комбинација по којој би иза истога $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon$ следио прво генитив $\acute{\iota}\delta\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$, а одмах затим и датив ($\kappa\alpha\acute{\iota}$) $\rho\acute{o}\nu\varphi$. Пресудна је, најпоследње, сасвим погрешна претпоставка да би се датив у новогрчком могао јавити на месту генитива.

У дугом историјату говорног, некњижевног грецитета појава „заменавања датива и генитива“ добро је позната. Довела је и до напоредне појаве оба падежа у истој синтагми. Примери те врсте су: $\text{Ἐλένη Πετεχῶντος τῷ ἄδελφῷ χαίρειν}$, „Јелена поздравља Петехонта, брата“, $\acute{\alpha}\nu\epsilon\sigma\tau\eta\sigma\alpha \acute{\epsilon}\mu\alpha\upsilon\tau\acute{\omega} \kappa\alpha\acute{\iota} \text{Εἶας τῆς συμβίου}$, „подигао сам [овај споменик] себи и својој супрузи Еји“, $\delta\acute{o}\xi\alpha \text{πατρὶ καὶ υἱοῦ καὶ ἁγίου πνεύματος}$, „слава оцу и сину и светоме духу“. Али, све су то примери са папируса и натписа из првих векова наше ере; таква античка сведочанства, дакле, говоре о раном продирању генитива на место датива, али никако и о обратном процесу.²⁸

Морамо додати да наведени антички примери из говорног језика садрже прави датив (индиректног објекта и интереса) који се, у конкуренцији са генитивом и акузативом, најдуже одржао. У грчким књижевним текстовима налазимо тек у IX/X веку несумњиве примере замењивања датива генитивом. До тих замена долази стога што говорни језик раног средњег века већ не употребљава датив. За познији пак средњи век (XII–XV век) карактеристично је да се све препозиције редом конструишу са акузативом.²⁹

Тада је, у говорном грецитету, широко отворен пут описном одређивању падешких функција (и оне дативске) помоћу препозиција праћених акузативом. Много раније, још у време античких зачетака потискивања старог датива, јављао се у говорном грецитету акузатив, тај „најјачи“ падеж, и самостално као замена датива индиректног објекта код личних за-

28 Види R. Browning, нав. дело, 42–43.

29 Види R. Browning, нав. дело, 64 и 86.

меница. Ову тежњу показао је акузатив личних заменица вероватно пре одговарајућег генитива, а свакако напоредо с њиме, како се види из примера са папируса: γράφομαί σε, „пишем ти“ (81. г. пре н. е.), ἀποστελῶ σε, „шаљем те“ (I в. ст. е.) и σὲ δίδω, „дајем ти“ (позни IV в. н. е.) насупрот δώσω σου, „даћу ти“ (46. г. пре н. е.) и ἔδωκα οὖν Μαξίμου, „дао сам Максиму“ (око 340. г. н. е.).

Повест датива у говорном грецитету јесте, према реченоме, прича о његовом потискивању и потпуном нестанку крајем средњег века. Отуда у новогрчком говорном језику имамо ова два начина исказивања дативске функције: а) помоћу генитива (δίνω τῆς μητέρας) и б) описивањем помоћу препозиције σέ и акузатива (δίνω στήν μητέρα). Тако је у говорном и у димотичком књижевном грецитету данас, тако је било и у Стеријино доба, када је димотикизам бележио прве победе на пољу уметничког песништва. У пуристичком слоју, међутим, иза ἄνευ може да следи једино генитив, а никако датив, очуван тек у неким окамењеним обртима (који су гдекад продрли и у говорни језик).

Отклонили смо, као неосновану, претпоставку према којој би *ἰоно* било тачна фонетска транскрипција за *ῥόνω*, а *ῥονω* слагачев погрешни облик тога датива. Ово, истовремено, значи да Стерија није унео никакав елеменат из говорног грецитета (кир-Стеријиног?) у пословицу ἄνευ ἰδρώτος καὶ ῥόνου οὐδέν.

Морамо се стога вратити првој Клаићевој, синтактички добро заснованој претпоставци и прихватити исправку *ῥόνου/ἰону*. Ово ћемо учинити тим пре што је настанак погрешних штампаних облика *ῥονω* и *ἰоно*, од тачног рукописног *ῥόνου*, графички сасвим лако објашњив. Пред тим једноставним објашњењем стајао је и Клаић када је за последњу реч пословице, οὐδέν, узгред забележио: „glas *u* и riječi *uden* štampan je s ligaturom које данашње тискаре више немају (овдје је грч. *ou* стављено за *nevolju!*)“.

Грчки фрагменти садржани у рукопису Стеријиног *Седмостручној цвећка* (1825) показују да је Стерија писао и једно (лигатуру) и друго (*ou*). Лигатуру чини кружић са два рошчића и пише се као арапска осмица горе недовршена (отворена). У писаном тексту леви рошчић назначен је махом цртом настављеном са претходног слова, те се лигатура може лако видети као (заокружена) сигма или омикрон (који се у новогрчком пише као писано латиничко *o!*). Ове| графичке особености објашњавају *ῥονω* и *ἰоно* као очекиване слагачке грешке за рукописно *ῥόνου* завршено лигатуром за глас *u*, и доказују да у Стеријином аутографу није било ни ортографске грешке, нити димотикистичке „заблуде“.

Речено је и нова потврда да су Стеријин текст слагали слагачи чије је знање грчког било сасвим оскудно или никакво. Сама лигатура за *u* није им, наиме, могла бити непозната. Јавља се та лигатура и у текстовима на нашем језику који су штампани у Будиму и Пешти у првим деценијама XIX века. Она стоји, на пример, већ у наслову Трлајићевог *Нуме* (1801) и јавља се у целом тексту Мразовићевог, тако утицајног *Руководства* (1821).

*

Завршићемо побијање главних аргумената на којима Б. Клаић заснива свој неповољан суд о Стеријиној грчкој писмености погледом на два последња. Критичар, како смо већ напоменули, каже: „Od ostalih svjedočanstava Sterijine nepismenosti u грчком језику нека буде споменута реченица „О истонома ту патросъ“ гдје мора да буде *is to onoma*, како правилно *i* стоји касније: „исъ то онома ту ΘΕΥ...“ Међутим, ако ова тобожња неписменост Стеријина није само слагачка грешка, а рекао бих да није, онда је, у многоме, веран рефлекс стварног изговора, ритма и акцента говорног језика.

Већ старогрчки речници често бележе као посебне „речи“ кразе типа *τοῦνομα* (од *τὸ ὄνομα*), *τοῦναρ* (од *τὸ ὄναρ*) и сличне, добро познате атичком и песничком језику старих Грка. У говорном новогрчком стапање завршног вокала једне и почетног вокала следеће речи сасвим је обична појава: *τ' ὄνομα* или *τὸνομα* (од *τὸ ὄνομα*), *πεντ' ἔξι* (од *πέντε ἔξι*) итд.³⁰

Новогрчком (пуристичком и црквеном) *εἰς τὸνομα* одговара и транскрипција *is tónoma*; али акценатско-ритмичку ситуацију још верније преноси она која саставља ове елементе у целину, под заједничким акценатом, дакле: *istónoma*. Овакво транскрибовање није оправдано само код емфатичних узвика већ и иначе, где год се проклитике и енклитике везују за акценатуисану реч, појединачно или у скупинама. Стога такву транскрипцију налазимо у модерним граматицама и уџбеницима новогрчког језика: *ὁ πατέρας μου* = *opatérazmu*, *τὸν πατέρα* = *tombatéra*, *ἄν τὸν πάρης* = *andonbáris*, *θὰ τοῦ τὸ ἔδινα* = *thatutoédina* (в. Thumb², §13; Tzermias, §80). Треба при том још имати на уму да се у новогрчком само малобројне проклитике пишу доследно без акцента, док већи број има ортографски акценат без стварне вредности.

Према свему наведеноме, дакле, фонетска транскрипција *О исѣнома* сасвим је могућа и оправдана, јер верно преноси стварни изговор и акценат скупине речи, нарочито осетан у живоме, емфатичном ритму узвика. Касније *ис ѣо онома* указивало би, ако је сам Стерија хтео ову разлику у тексту, на спорији ритам исказа. У сваком случају, у новогрчком јављају се напоредо *τ' ὄνομα* и *τὸ ὄνομα* (те се могу узети као транскрипција или транслитерација *тонома* и *то онома*). О некој Стеријиној неписмености не може ту – сасвим као ни код *ананѣис* – бити речи.

Свој списак Стеријиних тешких ортографских грешака Б. Клаић завршава интерпретацијом једног теже разумљивог, до сада непротумаченог кир-Јањиног грчког исказа. Ту интерпретацију морамо опет цитирати:

Sterijinom pogreškom valja smatrati i izraz »Епajsун« (kod njega pisano: Епайсунъ) u završnoj sceni trećega čina. Taj mi izraz nisu znali protumačiti moji savjetnici za novogrčki jezik, ali ja smatram, i to na temelju Sterijina komentara »otišli su« (tj. novci), da bi trebalo da стоји »apejsin«, jer bi takav oblik mogao odgovarati грчком глаголу ἄλεισι – daleko бити, конкретно 3. lice мн. през. ἄλεισιν, tj. daleko су, нема их.

30 Види нпр. А. Thumb, *Handbuch*², 10, §11.

Рекло би се да је Стеријин критичар сада заборавио не само сопствено тврђење, по коме кир-Јања и кир-Дима говоре „svojim domaćim novogrčkim jezikom“, већ и на то да они уопште говоре новогрчки. Јер, прво, ἄλεισιν би у итацистичком изговору гласило *apisin*, и не видим како би од таквог облика настало, Стеријином ортографском грешком, епайсунъ. Друго, има два глагола ἄλεισι, један сложен са εἶμι, „бити“, на који Клаић упућује (отуда претпостављено значење „далеко су – нема их“), и други сложен са εἶμι, „ићи“, који би боље одговарао и по значењу (Стерија каже „отишли су“) и по облику трећег лица множине: ἴασιν. Но ово ипак не значи да би у неком *apiasin* требало тражити објашњење за *eiausun*. Јер, треће и пресудно, ниједно (античко!) ἄλεισι није познато новогрчком говорном језику, којем највише припада кир-Јањина конкретна ситуациона фразеологија.

Са управо наведенога разлога мислим да би решење реченог текстошког проблема требало потражити у димотичком слоју новогрчког језика. Ту се „ићи“ казује једним глаголом чију фреквенцију у говору најбоље потврђују његове многобројне презентске варијанте: πηγαίνω (*pijeno*), πηαίνω – πηαίννω (*pieno*), παγαίνω (*pajeno*), πάγω – πάω (*pago-pao*). Уз πηγαίνω – παγαίνω јавља се, у народном говору, понекад, и аорист ἐπάγησα – ἐπάησα (*epajisa, epaisa*), „одох“ (уместо обичнијег ἐπῆγα – ἐπῆα).³¹ Треће лице плурала тога рећег, али говорног облика аориста, *epajisan*, односно *epaisan*, разликује се од Стеријиног епайсунъ (*epaisun*) само вокалом завршног слога (у уместо *a*: -сун уместо -сан). Ова разлика могла би се објаснити као слагачка грешка (усправљена алфа одговара лигатури за ћирилично у!); или уз помоћ паралелних појава у кир-Јањиним српским глаголима велике фреквенције, где за *сам* стоји *сум*.

Овде предложено решење чини ми се доста вероватно, док је Клаићева комбинација напросто неодржива. Све то показује, у најмању руку, да Стеријино *eiausun* не ваља олако сматрати ортографском грешком.

*

Показали смо, верујем довољно убедљиво, да тврђење о Стеријиној неписмености, или оскудној писмености, у грчком језику не може да се одржи аргументима заснованим на грешкама из првих издања *Тврдице*. Овај важни текст наше драмске књижевности заслужује пажњу филолога разних усмерености. У приступу његовој језичкој проблематици осврт на разне хронолошке и типолошке слојеве грецитета методолошки је неопходан. А ово у пуној мери доказује да на нашем терену студиј античког грецитета ваља допунити елементима византијске и новије грчке филологије.

31 Види А. Thumb, *Handbuch*², 132, §202, I, 6, п. 2; уп. и „Речник“, 338, s. v.

О УДЕЛУ ИМЕНСКИХ СЛОЖЕНИЦА У ЕПСКОЈ ДИКЦИЈИ СЕРБИЈАНКЕ И СВОБОДИЈАДЕ

Када класични филолог данас помене епску дикцију, на уму му је пре свега песничка дикција античког уметничког епа, а уједно и њен хомерски прототип. Стил песничког казивања којим су се служили нама познати антички аутори митолошких и историјских спева у столећима после Хомера – а ови су редом били образовани литерати – у својој основи је одређен песничком дикцијом *Илијаде* и *Одисеје*. Заправо, условљен је поступцима обнављања разних, па и дикцијских одлика тога свога жанровског прототипа. Ти поступци могу се, условно, назвати класицистичким. И у доцнијим ступњевима уметничког развоја европског песништва ова дикцијска традиција делује у епизи, посебно у литерарном епу класицистичког усмерења. Дакако, неретко су на ауторе епова деловали и други модели. Домаћи, па и народни. Утицаји су знали да буду различни и преплетени. Нарочито у време када је класицизму дошао крај и када се његов идеал строго диференцираних жанрова нашао у пуном повлачењу пред романтизмом, прокламативно неспутаним литерарном традицијом а одлучним у осуди ригидне теорије жанрова; и, што је за епско казивање најважније, окренутом народној усменој песми.

*

Елементи класичне епске дикције у *Сербијанци*, то доиста не звучи као привлачна, а ни као нарочито издашна тема. На неки начин и није. Ипак, о томе питању се мора рећи још која реч, нешто подробније него до сада. Разлози за ово намећу нам се. Једни су, рекло би се, спољашњи. *Сербијанка* је требало да буде нека врста *Илијаде*. Познато је да је Милутиновић ово своје епско дело испрва хтео да назове *Сербијагом*. Сем тога, писао га је у Бесарабији. Тамо му је, како бележи Миодраг Поповић, „до руку долазила највише руска класицистичка литература“; тамо је, знамо, читао и *Росијаду*; а тај спев водећег руског класицисте Михаила Матвејевича Хераскова утицао је „не само на форму *Сербијанке*, већ и на Милутиновићеву концепцију Карађорђевог лика“; у то време, и под утиском такве литературе. Милутиновић се „као песник русификује“; заправо „напуштајући народну поезију

и прихватајући руски класицизам XVIII века, он истовремено уноси у властити језик елементе руског језика и стила.¹ Уз ове примедбе наведени су у излагању нашег стручњака за историју српске романтичарске књижевности примери русизама, којима је *Сербијанка*, како Поповић напомиње, пренатрпана, и то *мука* (брашно), *врај*, *сойерник*, *йрокушай*, *йодобне*, *йерб*, *јад* и неки други. Код Поповића дат је овај низ примера узгредно и без сваке тежње за потпуношћу. Ипак пада у очи да међу наведеним примерима нема сложеница; а поврх тога да међу њима нема сложених придевских епитета. Јер управо такве придевске сложенице биле су типичне за епску дикцију како руског класицизма тако и саме античке и хомерске епике.

Argumentum e silentio, закључивање на основу прећутаног, није од најубедљивијих. Али Поповићево превиђање придевских сложеница не може да нам овде не веже пажњу. Наиме, позивамо се на текст у коме наш историчар и испитивач књижевности настоји да пружи читаоцу репрезентативан општи поглед на наша скорија а поуздана знања о песништву и о епском стилу Симе Милутиновића. Отуда не може бити неважно да се његовој пажњи уопште није наметнула придевска сложеница, барем као једно међу важнијим сведочанствима о утицају језика и стила руских класициста на дикцију *Сербијанке*.

Процена степена дикцијске уклопљености *Сербијанке* у епско предање класичне и класицистичке струје не може а да не поклони пажњу фреквенцији јављања и типологији сложеног придевског епитета. Нисмо, међутим, у прилици да сада сачинимо потпун попис или дамо статистички преглед сложеница које се јављају у Милутиновићевом епском делу. Но можемо да свратимо поглед уназад, ка почетним и раним запажањима неколиких испитивача који су се овог предмета дотакли говорећи о улози сложеница у дикцији српске уметничке епике прве половине XIX века.

*

Још П. А. Лавров изнео је у својој монографији о Његошу неке примедбе о сложеницама које се могу наћи у *Свободијади*. Руски испитивач изнео је тврђење да овај Његошев спев дугује своје бројне сложенице утицају Лукијана Мушицког и Симе Милутиновића Сарајлије. Ипак, по мишљењу Лаврова, на Његоша је у томе погледу пресудније утицао Мушицки. Јер, казује Лавров, Милутиновићеве сложенице добрим су делом неологизми, заправо кованице самог Сарајлије; а и у типу више се разликују од сложеница у *Свободијади* него од сложеница Лукијанових.²

1 Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам*, I, Нолит, Београд, 1968, стр. 180. На истоме месту читамо и опаску: „Милутиновићев Карађорђе, до извесне мере, дат је по угледу на лик Петра Великог у делу М. М. Хераскова.“

2 П. А. Лавров, *Пейръ II Пейровић Нѣиошь владыка черногорский и его литературная дѣяельность*, Москва, 1887, стр. 260.

Четири деценије после Лаврова јавља се у нашој стручној литератури једно опет посредно и негативно, али не и безначајно свејдочанство о истом предмету. Данило В. Вушовић, из чијег пера оно потиче, као да није ни помишљао да има каквих додиривања у типу између сложеница Симе Милутиновића и оних Његошевих. У дисертацији посвећеној песничком језику цетињског владике Вушовић говори о сложеницама само у одељцима посвећеним придеву. Наглашава да се придевска сложеница јавља нарочито у *Свободијади*, и то у два типа. Док други елеменат сложенице по правилу чини „глаголски општи део“, први се јавља двојако: или као придев, одн. прилог, или као именица. За први тип примери би били *брзошечан* или *крвољедан*; а за други *змијовидан* или *бојеносан* и *јадоносан*. Према Д. В. Вушовићу у тој Његошевој употреби сложеница „нема сумње да се огледа утицај језика Л. Мушицкога“³.

Argumentum e silentio као да овде има већу тежину. Треба га дакле, озбиљно узети у обзир.

Вушовић је бранио дисертацију пред Павлом Поповићем, Александром Белићем, Ст. Куљбакином и Хенриком Барићем. А знао је и цитирао монографију П. А. Лаврова. Тешко је претпоставити да је Вушовић изгубио тек нехотично из вида тврђење руског испитивача о утицају који је, наводно, Милутиновић извршио на Његоша својом употребом сложеница. Пре ће то прећуткивање бити израз промишљеног Вушовићевог става; – израз уверења да он сам може и сме да пође корак даље од Лаврова, и то исправљајући овога. Мора да је Вушовић био под утиском да у одсеку посвећеном придевским сложеницама, које код Његоша имају пуну превласт, и нема места претпоставкама или запажањима о језичко-стилском, односно о дикцијском утицају сложеница *Србијанке* на оне *Свободијаде*. Напросто, јер у том епском делу Симе Милутиновића превласт имају сложенице другачије у врсти и типу.

Нека моме казивању овде буде дозвољено да прибегне антиципацији. Мислим да је сасвим оправдано што сам овакав суд Вушовићу приписао e silentio. Може се он оправдати чак и само курзорним читањем и сумарним упоређивањем грађе. То ћу нешто ниже показати. У средишту наше пажње, међутим, и није типологија Милутиновићевих или Његошевих сложеница као прост лексички феномен. Гледамо на сложеницу као елеменат епске дикције. Под тим углом осмотрени судови П. А. Лаврова и Д. В. Вушовића откривају нам импликације неистакнуте у текстовима тих старијих испитивача. Такве импликације које на битан начин доводе у питање логику односа које су поменути испитивачи успоставили између језика три српска песника – Мушицког, Милутиновића и Његоша.

У епским делима којима се приписују класицистичке тежње очекивали бисмо да сложенице долазе на више или мање подударан начин, у типу и

3 Данило В. Вушовић, *Прилози ироучавању Његишева језика*, (Библиотека Јужнословенског филолога, 3), Београд, 1930, стр. 31.

по фреквенцији. Међутим, Лавров и Вушовић управо такво подударане у дикцији између *Сербијанке* и *Свободијаде* не уочавају у неком изразитом облику. А доста сагласно напомињу да су Његошеве сложенице настале под утиском оних Лукијана Мушицког. Овим је појава придевских сложеница у Његошевој епској дикцији сведена на утицај језичког израза српске класицистичке оде. Јер Лукијан Мушицки је превасходно писац ода; а у| предање европског епског казивања се стварно и није укључио. Имплицитно пак овим се и сама епска дикција два наша песника, односно епска дикција *Свободијаде* и *Сербијанке*, подвајају типолошки. Јер, рекли смо, Лавров указује на типску различност између Његошевих и Милутиновићевих сложеница и допушта само незнатнији утицај Милутиновића на Његоша. А Вушовић чак и не спомиње такав утицај.

Све ово указује на један латентан проблем испитивања. Ово утолико пре што не бисмо очекивали да се наша два тако блиска песника на битан начин разилазе у употреби сложеница управо када настоје да своју дикцију прилагоде жанровском предању хомерског и класицистичког епа. Па и стога што је за оду Лукијана Мушицког меродаван антички узор у првом реду латинска Хорацијева ода. Сложеница није својствена латинском језику. Као дикцијски елеменат јавља се у латинском највише у подражавању грчким моделима. Отуда је и код Хорација сложеница далеко мање фреквентна него код грчких песника уопште, а епских посебно.

*

За шест деценија колико је протекло од дисертације Данила В. Вушовића узнапредовало је испитивање и Милутиновићевог и, надасве, Његошевог песничког језика. Међутим, из свег тог напретка као да још треба и може да се извуче даља нека корист за осветљавање Милутиновићеве употребе сложеница у *Сербијанци*. А двојако: језички, уз помоћ диференцираних лингвистичких метода дескрипције; али и као питање које се тиче естетике рецепције традиционалног епског језика европске уметничке поезије. Ово друго никако у некој жељи да се *Сербијанци* припишу квалитети какве она у уметничком погледу нема. Већ само да би се у адекватан историјски оквир ставило испитивање и Милутиновићевих и Његошевих сложеница као језичких елемената који могу, а не морају, бити у традиционалном смислу конститутивни за епску дикцију.

Започето у радовима посвећеним Његошу, испитивање Милутиновићевих сложеница добијало је у поређењима језика те двојице аутора и даље подстреке. Мислим нарочито на радове Михаила Стевановића. Почетком педесетих година и овај је наш водећи стручњак дотакао питање у каквом односу стоје сложенице Лукијана Мушицког, Симе Милутиновића и Петра Петровића Његоша, а у раду посвећеном језику овог последњег

аутора. Осврнуо се М. Стевановић, и то одмах у уводу свога текста, на Вушовића и његове *Прилоге*. Похвално, али не без указивања на неке недостатке. При чему Стевановић истиче: „највећи недостатак овог рада је, по моме мишљењу, то што Вушовић у њему Његошеву језику није пришао као пјесничком језику, па је дао само његову доста суву фонетско-морфолошко-синтактичку анализу“.⁴ Стевановић, погледа окренутог на поетске црте у језику цетињског песника, доиста није могао а да се и сам, премда узгредно, не дотакне питања о провенијенцији Његошевих сложеница. Напоменуо је да се владика, наравно, а нарочито у младости, није могао отргнути утиску што га је на њему остављао језик славеносрпских песника. И специфицирао је наш стручњак још и ово:

У томе утицају прије него у ма чему другом, по моме мишљењу, треба тражити објашњења једној од упадљивих особина Његошева језика, а наиме употреби сложеница (најчешће сложених придева) посебне врсте, као што су: *крвобојни* – Св. I 282, *брзојечни* I 319, *бојоносни* I 324, *јравојоћни* IX 371, *славоносни* I 753, *крвовидни* I 730, *крволијни* I 669, *јромоносни* I 324, *јравојоћни* IX 371, *славоносни* IX 399, *уширлејни* IX 720, *јромомејни* IX 197 и сл.⁵

Две ствари падају овде у очи. Прво, тих десет или једанаест сложених придева, за које напомиње да су „посебне врсте“, Стевановић је нашао у *Свободијади*; дакле, у епском делу у коме је млади Његош настојао да створи национални спев на начин доста сличан ономе којим се служио и Милутиновић, у *Србијанци/Србијади*. Друго, познати наш лингвиста овде изреком објашњава појаву тих сложеница у Његошевом делу утицајем славеносрпских песника; премда напомиње и то да се цетињском песнику њихов језик „иначе, како је познато, није допадао“. Инсистентно везивање сложеница из *Свободијаде* за славеносрпски песнички језик има у овој тексту Михаила Стевановића тим већу тежину што је у њему, нешто раније, наглашено да се Његош, одступајући гдекад од народног језика, „наслањао на језик неких ондашњих српских пјесника и, што се употребе ријечи тиче, још више на руски језик“; па и то да у Његошевим ранијим делима, у *Свободијади*, у већини његових краћих песама, и нарочито у *Лучи микрокозма*, „има више рускоцрквених елемената, али углавном само у области рјечника“.⁶

Заправо, инсистирање на славеносрпској и рускоцрквеној провенијенцији поменутих а претежно придевских сложеница „нарочите врсте“, и у излагањима Михаила Стевановића из раних педесетих година чува онај правац којим је раније кренуо Вушовић, а још пре овога и Лавров.

4 М. Стевановић, *Неке особине Његишева језика*, Јужнословенски филолог, САНУ, Институт за српски језик, XIX, књ. 1–4 (Београд, 1951–1952), стр. 17.

5 М. Стевановић, нав. рад, стр. 25.

6 М. Стевановић, нав. рад, стр. 18.

*

Не можемо пратити у појединости или доследно рад испитивача на проучавању сложеница у Симином и Његошевом песничком језику.⁷ Довољно ће бити ако поглед задржимо на оних неколико примера придевских сложеница из *Свободијаге* што их је побројао Михаило Стевановић, а уз помоћ *Речника Њеѓошева језика* који је исти овај стручњак, са сарадницима, издао почетком осамдесетих година.⁸ Разуме се, не без да се стално опомињемо и одлика класичне, античке епске дикције.]

Узмимо придевску сложеницу *брзошечан*. Код значења под 1, а оно је дато као *који брзо шече, брзо се креће*, речено је да је у питању калк. Под 2 стоји и значење *који брзо шрчи, који јури; брз*. А сви примери, њих седам на броју, потичу из *Свободијаге*. Из овога свега потиче и следећа реч забележена у *Речнику Њеѓошева језика*. То је сложеница *брзошрчан*, уз коју се напомиње да представља кованицу. Јасније постаје на какав се калк мисли тек ако се опоменемо и Његошове аналогно образоване сложенице *бистрошечан*, коју прати сложеница *бистроходан*. Наиме, код *бистрошечан* није само речено да је то калк, него се упућује на црквеноруску сложеницу *бистротечный*. А сасвим је битно да су и овде сви примери редом из *Свободијаге*, да тумачење гласи *брзо шока, који брзо шече* и да се обе сложенице редовно јављају као епитет уз помене река и вода.

Све управо речено као да само потврђује тачност већ наведене а методолошки кључне опаске Михаила Стевановића: да Његошев језик треба проучавати као песнички језик, а не као предмет „доста суве фонетско-морфолошко-синтактичке анализе“. Дакако, не мислимо, а није мислио ни наш угледан лингвиста, да таква анализа није потребна. Напротив. Ослоњени на њу тек имамо изгледа да дођемо до поузданијих судова о међусобном односу песничког језика Његоша, Милутиновића и Мушицког.

Док читамо редове које је Михаило Стевановић посветио питању уочавања песничких квалитета језика, ипак се не можемо отети утиску да се он тога проблема дотакао доста уопштено. Критикујући суви лингвистички приступ наш угледни лингвиста је напоменуо:

Његош је, међутим, био прије свега пјесник, дакако – и у своме језику. О томе се у овоме послу морало и мора водити рачуна. Истина је да је Његош свој велики дар изразио формама које је Вушовић анализирао, али је исто тако тачно да су многе од тих форми код Његоша онакве какве јесу баш зато што се велики пјесник кроз њих изражавао. Ове двије чињенице су међусобно тијесно повезане.

7 М. Стевановић посветио је Његошу и студију *О језику Горској вијенца*, Београд 1990, (Посебна издања САНУ, књ. 41).

8 *Речник језика Пејтра II Пејтровића Њеѓоша*, Приредили Михаило Стевановић и сарадници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић, Уредник академик Михаило Стевановић I-II/III, САНУ, ЦАНУ, Народна књига, Обод, Просвета, СКЗ, Београд, 1983.

Читамо ово а под утиском смо да су такви оправдани ставови изречени у кључу старих и нешто исувише неодређених поставки романтичарске поетике о улози оригиналног песничког генија. Не омета нас ово да пристанемо уз речи Михаила Стевановића:

И као што су свакоме ко хоће да разумије Његоша пјесника потребна и језичка објашњења каква се могу наћи у Вушовићевим *Прилозима*, тако исто сваки испитивач Његошева језика увијек мора имати на уму све пјесничке елементе који су код Његоша могли условити ову или ону језичку форму. Без тога ће тешко моћи да објасни било коју појединост.⁹

Тачно је горње и када се посматра језик *Србијанке*. Подухватили смо се, овде, да бацимо нешто светла на једну знатну појединост: на употребу сложеница у Милутиновићевом епском језику јер смо сигурни да нарочито на њој можемо разабрати какво је било настојање песника да своје дело дикцијски укључи у предање европског класицистичког и класичног епа. Као што имамо све разлоге да будемо уверени у то да пут у такво разумевање песникових језичких и стилских аспирација води кроз упоређивање типова и функције сложеница *Србијанке* и *Свободијаде*.|

Поновимо дакле: на сложеницу у овде испитиваном случају гледамо пре свега као на језичко-стилску особеност епске врсте, и то специфичну за европско класицистичко и класично песничко предање. Због овог и оваквог историјског оријентисаног приступа, и с обзиром на већ истицану језичку зависност *Србијанке* од песништва руских класициста, потребно је узети у обзир једну а по нашем суду кључну хронолошку чињеницу. Милутиновић је објавио своју „Илијаду српског устанка“ у Лајпцигу 1826. године, то јесте три године пре него што је публикован монументални Гнедичев превод *Илијаде*. Његош је *Свободијаду* писао и довршио 1834/35. године, то јесте пет година по објављивању Гнедичевог руског превода; где је тек био остварен један особен и гипки језички медиј за преношење хомерске дикције на руски, а заснован истовремено на лексици и фразеологији руског ученог и народног казивања.

★

Иако немамо разлога да сумњамо у некакав и местимичан утицај Лукијанових песама на Његоша у овоме детаљу дикције, ипак треба одмах поменути и разлике. Код Мушицкога заиста налазимо сложенице сличне онима у *Свободијади*. Али тврђење П. Лаврова да код Мушицкога има много таквих сложеница, не показује ни њихов однос по броју и типовима, нити води рачуна о функцији сложеница код Мушицкога, Симе Милутиновића и Његоша. Анализа целокупног материјала захватала би посебан

9 М. Стевановић, нав. рад, стр. 17–18.

а обиман рад; али без тога се може уочити да Мушицки сложенице узима не само ређе него Гнедич у преводу *Илијаде*, него често и ређе од песника *Свободијаде*. Гдекад у песмама Мушицкога сложеница готово и нема, можда стога што се он поводи, како смо напоменули, више за Хорацијем; а то ће рећи за латинским песништвом у коме су сложенице ретке. Даље, Гнедичев превод узима, у духу хомерског епског израза, сложенице највише као *eritheta otiosa* која испуњавају стих и дају му епску боју. Исти је случај и у *Свободијади*; док сложенице које се јављају код Лукијана нити представљају такву стилску особеност, нити се јављају по правилу у таквој функцији.

Појединачних подударности и подударности у типовима између сложеница у *Свободијади* и у песмама Мушицкога има наравно, како то бележе већ Лавров, Вушовић и Стевановић; и то, како је истакао Лавров, више но између сложеница *Сербијанке* и *Свободијаде*. Ово показују примери као: *бисѝроѝекушчи – Сѝихоѝв*. IV, стр. 118 (уп. *бисѝроѝечан – Св. I, 478* и *бисѝроходан IX, 269*), *вѝенѝоносан II, 39 – Св. VIII, 223*, *дружељубан I, 7 – Св. VIII, 278*, *зевсородан I, 10* (уп. *цареродан – Св. IV, 115*), *змијевидан IV, 144 – Св. I, 634*, *јунакородан I, 63 – Св. VII, 93*, *миловидан I, 4* (уп. *красновидан – Св. IX, 246*), *миѝроносан II, 138 – Св. V, 19*, *оѝњесјевни I, 33* (уп. *оѝњесѝни – Св. X, 621*, *оѝњеносни II, 217*), *ѝлавовласан I, 5* (уп. *бјеловлас – Св. VIII, 618*), *сѝрелоѝечан I, 26* (усп. *сѝрмоѝечносѝ – Св. X, 333* и сл.).

На разлике у градњи сложеница код Његоша и Симе већ се указивало. Речит је следећи податак. Док су сложенице у *Сербијанци* највећим бројем именице типа *бисѝрозрачје*, *бисѝроумник*, бјелоѝрлка, бјелокорац, *блаѝовременсѝво*, *блаѝодарња*, *блаѝонадеждије*, *блаѝодјејац*, *блаѝодјејсѝво*, дотле у Његошевој *Свободијади* највећи део сложеница чине придеви који се јављају као *eritheta otiosa* или *ornantia*, на пример *бисѝроѝечан*, *бисѝроходан*, *бјеловлас*, *бјелосјајан*, *боѝомрзак*, *бојељубан*, *бојеносан*, *браноносан*, *брзолетѝан*, *брзошетѝан*, *брзорек*, *брзоѝечан*. Другим речима, по типу и функцији Његошеве се сложенице разликују од Милутиновићевих, па им и узоре ваља тражити на другој страни.

Поред већ наведених примера, који почињу словом *б-*, као потврда уоченоме може да послужи и пример тридесетине сложеница из *Сербијанке* које, по азбучном реду, следе. То су: *ванумије III, 115, 9*, *веледичан II, 138, 18*, *веледушац IV, 104, 9*, *веледушије I, 91, 13*, *велемоћносѝ IX, 105, 16*, *велерадо III, 173, 17*, *велехвалче I, 137, 1*, *вјековјечан IV, 138, 1*, *вјернојосѝјешије I, 1, 19*, *вјерносѝрелац I, 142, 23*, *вјеѝрохиѝар I, 68, 13*, *вјечнорукованије III, 148, 19*, *вјешѝоумије III, 188, 17*, *власѝоѝашиѝац II, 58, 5*, *враѝобожац IV, 160, 6*, *военачалије III, 135, 24*, *војсковод III, 99, 15*, *војсководсѝво III, 27, 8*, *ѝлуѝоѝјорд* (исп. нем. *dummdreist*) *IV, 109*, *ѝлуѝоумије II, 9, 21*, *ѝолоѝлавце IV, 17, 4*, *ѝордосилно I, 127, 4*, *ѝрехоѝун III, 162, 4*, *ѝромѝласије I, 8, 13*, *давножељан II, 55, 1*, *двојудносѝ I, 49, 22*, *двоножник III, 161, 4*, *двосродник I, 19, 4*, *даљновидно III, 74, 6*, *дјеловједац IV, 111, 15*.

Ево сада, ради упоређења, и оне тридесетине сложеница из *Свободијаде* која по азбучном реду следи за оним са почетним словом б- које смо горе навели. То су: *виџешкородан* VIII, 370, *вјеноценосан* VIII, 233, V, 633, *вјенцоносан*. X, 864, 1197, *вјешџобојан* III, 284, *власџољубан* X, 41, *вјеродан* VIII, 292, *јордевидан* III, 24, *јордовладац* VII, 211, *јромомеџан* III, 148, V, 143, VIII, 169, 1081, 1196, X, 197, II, 978, 1192, *јромојласан* III, 58, IV, 119, VI, 183, VIII, 54, 218, 281, X, 933, 957, 761, *јромоносан*, I, 323, II, 290, X, 130, *јромородан* X, 186, *двојејлав* IX, 247, *двојџулија* II, 271, *дружељубан* VIII, 278, *дујокрил* VII, 61, X, 797, *дујојлав* X, 640, *жељобојан* II, 634, VIII, 324, *живоносан* VII, 56, IX, 324, *змијовидан* I, 634, *злоносан* VIII, 41, *именосан* X, 416, *јадоносан*, V, 435, *једнородан* X, 245, *јунакородан* VII, 93, *коломејан* VIII, 742, *красновидан* IX, 246, *крајковидан* VIII, 425, *крвобојан* I, 282, *крвовидан* I, 729.

Ако држимо на уму паралеле које овакве сложенице *Свободијаде* имају у делима и преводима хеленских песника, очигледно је, и без обзира на питање да ли Његош преузима или се само поводи у поједином случају за Лукијаном, руским класицистима или руским преводиоцима хеленских песника, да су овакве подударности последица утицаја античке хеленске књижевности и грчког језика уопште. Није можда ни потребно ово још и доказивати на појединим примерима из Лукијана, где налазимо, између осталих, и сложенице као *руменоиерси* I, 36, (уп. *ῥοδοδάκτυλος*), *зевсородан* I, 10 (уп. *διογενής*) итд.

Сложени украсни епитети Његошеве *Свободијаде* типолошки се подударају са сложеним епитетима хеленских песника, односно са њиховим руским преводима. У другом делу Његошевих сложеница најчешће се јављају следећи елементи који одговарају сличним или истоветним елементима сложеница у хомерским песмама и у делима потоњих хеленских песника и писаца:

-*видан* (-ειδής, уп. у Гнедича боговидный, *Ил.* XXIV, 217; 299, 372, 386, 483, за хомерско θεοειδής; леповидный, *Ил.* I, 369, за хомерско *καλλιπάρης* и сл.). Већини сложеница овог типа може се наћи у старогрчком потпуна паралела; *змијовидан* – *ὄφιοειδής*, *красновидан* – *καλοειδής*, *крвовидан* – *αἰματοειδής*, *мнојовидан* – *πολυειδής*, *стираховидан* – *φοβοειδής*, *џамновидан* – *σκотоειδής*, *цклено-* и *скленовидан* – *ὑαλοειδής* (уп. *рабовидан* – *δουλόμορφος*).

-*држан*, *-држац* (-οχος): *јромодржац* – *κεραυνούχος*, *небодржац* – *οὐρανοῦχος* (уп. *скијџроносац*).

-*љубан*, *-љубац* (-φίλος уп. у Гнедича бранољубивый, *Ил.* XVIII, 341, и бранољубец, *Ил.* XVI, 166, за хомерско ἀρήιος, ἀρηίφίλος), *бојељубан*, *бојељубац*, *рајџољубац* – ἀρηίφίλος (уп. и *φίλοπόλεμος*); *дружељубац*, уп. *φίλεταιρος*.

-*мејан* (-βόλος, уп. Гнедичево дальномечущый, *Ил.* I, 111, за хомерско ἐκρηβόλος и Његошев превод I пев. *Ил.*, ст. 212, *далекомејани*):

ἱρομομηϊαν (уп. Гнедичево метателъ грома, *Ил.* II, 478) – хом. ἀστεροπητής («Blitze schleuderund», Hofmann, Et. W. b. d. Griech., 26), ἀστρατηβόλος, κεραυνοβόλος.

-*носан*, -*носац* (-форос, уп. Гнедичево браноносный, *Ил.* II, 572, итд. за хом. ἀρήιος и сл., према овоме Његошево *бојеносан*, I, 695 и др., *браноносан*, II, 107 и др.): *вјенценосан*, *вјенценосац* – στεφανηφόρος, *промоносан* – ἀστρατηφόρος, *живоносан* – φερέσβιος, *круномийроносан* (исп. *вјенце-*) *оїњеносан* – πυρφόρος, *скиийтроносан* – σκηπτροφόρος. *Anthol.*; уп. хом. σκηπτοῦχος које Гнедич репродукује са скиптроносец, скиптроносный, в. *Ил.* I, 289; IX 54; II, 86. итд.

-*родан* (-γόνος, уп. и -форос): *оїњенородан* – πυρσογόνος, *пурофóрос*, *свейтородни* (исп. φωσφόρος) и сл.

-*ијечан* (-роос, уп. у Гнедича *быстротечный*, *Ил.* XXI, 144 и 244 за хом. ὠκύροος): *брзоијечан* и *бисийроијечан* (рус. *быстро „брзо“*) – ὠκύροос, *сузоијечан* – δακρύροос.

Неке од наведених грчких паралела јављају се само ретко или позно у хеленском песништву. Али нисмо ни тражили непосредни извор појединих сложеница *Свободијаге*. Реч је само о томе да оне које се најчешће јављају типолошки одговарају песничким сложеницама старогрчке књижевности, оним типовима који су се одржавали и обнављали до краја античког периода; а нашли су стога и последнике у делима преводаца класичне хеленске поезије. Нису се ни руски, ни наши класицисти, а није се свакако ни Његош ограничавао на просто превођење и преузимање, нарочито у овим популарним типовима који су дозвољавали лако самостално стварање сложеница. |

✱

Већ на основи наведеног имамо разлога за тврђење да *Свободијага* својим бројним придевским сложеницама настоји да у национални еп унесе елементе античке и хомерске епске дикције и да млади Његош, у томе послу и с таквом намером, прибегава типски адекватним језичким елементима; док се за *Сербијанку* може рећи само то да њене претежно именске сложенице служе дикцијском повишавању епског казивања, али да се не јављају као систем калкова ослоњен непосредније на модел античке епске дикције.

Наши горњи низови примера нису дати као потпуна и систематизирана грађа. Под словом *б-* нисмо ни покушали да побележимо све сложене које се јављају у *Свободијаги*. Податке за ово дело можемо допунити ослоњени на *Речник Њејошева језика*. Није таква провера, на жалост, још увек могућа за *Сербијанку*. Ту смо се морали ослонити на сопствене, курзорним читањем а за овакву прилику прикупљеним подацима. За Милутиновићево дело немамо специјализованог речника. А његов спев, управо

због језичких карактеристика и бројних неологизама, није, рекао бих, ни у нашој лексикографији узет доследно у обзир.

За наше излагање ипак можемо наћи сасвим довољан, па и поуздан ослонац у понуђеним примерима. Истина, оне који почињу са б- дали смо само у избору. Али у том избору налазимо по два примера из оба спева за сложенице са почетним *бистиро-*. То су, из *Србијанке* сложене именице *бистирозрачје* и *бистироумник*, а из *Свободијаде* придевске сложенице *бистиројечан* и *бистироходан*. Осим разлике у морфолошко-синтаксичком склопу, између тих Симиних и Његошевих сложеница могу се утврдити још и друге разлике. Наиме, према мојим исписима, који не мора и да су потпуни, у *Србијанци* јављају се само наведене две именске сложенице са *бистиро-*, а свака од њих само једаред. Насупрот томе у *Свободијади* има цео низ придевских сложеница са тим почетним елементом, а и овде наведене, као и те друге, јављају се неретко и поновљено. Штавише, док Симине изоловане употребе именских сложеница са *бистиро-* (у првome делу) имају једино улогу акциденталног средства за повишавање стилског нивоа, докле Његошева опетована употреба придевских сложеница са истим почетним елементом показује веома тачно омеђене семантичко-функционалне одлике типичне за *epitheton ornans* или *otiosum*.

Горње у Симином случају потврђује већ и сама изолованост употребе именске сложенице у *Србијанци*. Навешћемо ипак пример *бистирозрачије* и у његовом контексту, да бисмо такву Милутиновићеву употребу сложене потпуније илустровали. Није, наиме, тешко уочити како у следећем низу Милутиновићевих стихова прелаз од описног и реалистичног казивања у приказ јуначког подухвата прати језичко повишавање израза речима необичним, траженим и „узвишеним“:

Пође љуба и учини тако,
 А Ђоко нам преклонив се Вишњем
 Полагахно недогледан умче
 Те к' обору међ' чобане своје...|
 Неколика уздигао чврста,
 Околио кућу и градину,
 И рек'о им пазит' непромашат',
 Но гађати како с' дигне који,
 Ал' његова докле пукне најпре;
 Пак им уђе к'о сунчана луча,
 Да их пронза јавам и присуством,
 Разбуктана срцомјеријем лица,
 Прекипљеле ка мужскости стрмње
 Затупље им бистрозрачијем очи...¹⁰

Из описа доста блиског казивању народне песме скок у слику Карађорђа као појаве која засењује изведен је преко кратког упоређења –

10 С. Милутиновић, *Србијанка*, II, стр. 36.

са зраком сунца – и низањем необичних речи и израза, а тако да се *бистірозрачије* (јуначког лика) надовезује на поредбену слику сунца. У такав начин казивања пренет стилогени елеменат епског упоређења и сложенице типски одудара од традиционалне епске дикције школоване непосредно на хомерским еповима.

Његош је у *Свободијади* градио и користио сложенице са *бистіро-* на начин сасавим другачији, а потпуно сагласан са предањем епске дикције заснованом на хомерском предлошку. Не само да су сложенице образоване са тим првим елементом у сасвим претежној мери придевске – како смо већ напоменули. Чак и само значење елемента *бистіро-* у Његошевим сложеницама може и мора се одредити другачије него у Симиним. Наиме, у *Србијанци* именичке сложенице *бистірозрачије* и *бистіроумије* – опозит овом другом је *лїуїоумије* – у овоме првом елементу недвосмислено се везује за значење српског придева *бистіар* „чист и провидан, блистав и сјајан“. Насупрот овоме у *Свободијади* Његошеве сложенице са *бистіро-* не само да су придевске а не именичке, него се значењем везују и за руско *быстро-* „брзо“; ово је случај чак и онда када нашем читаоцу остављају могућност да први елемент сложенице схвати у значењу „прозиран“. Стварно су те сложенице настале као калкови; а сам Његош их неретко употребљава напоредо са дублетама које откривају њихово порекло и значење.

Тако у Његоша налазимо „хатове *брзоїрчне*“ и „хртске ноге *брзоходне*“, а војсковође доводе војску „на Слатину *бистіроходну*“.¹¹ Уз помен река, водених токова, извора, па чак и уз помен „Океана“, јавља се по правилу, као стални епитет, било *брзоїечан* било *бистіроїечан*. Да при томе не треба постулисати некакво двојако значење потврђују непосредне употребе тих епитета, као: „Врела турске крви хитро.../ многовидна потекосе/ око града два царева.../ и ријеке двије знатне,/ тихе Зете и богате/ и Мораче *брзоїечне*“, односно: „Војска газом прегазила/ *бистіроїечни* ток Мораче“.¹² Отуда су у *Речнику Њеїошева језика* обе сложенице подједнако обележене као калк са значењем „који брзо тече“, уз указивање на цркв.-рус. *быстротечный*.¹³

Ова и оваква Његошева употреба сталних епитета наводи нас, неизоставно, да се опоменемо улоге и места придевских сложеница у хомерској дикцији. Класичар ће се, додуше, сетити да сложенице са *ὄκυ-* „брзо“ долазе у *Илијади* у неколиким видовима, али да се сложеница *ὄκυ-ροος* – *брзо-їечан* у Хомера јавља тек изузетно, на свега два места.¹⁴ Најпре се овај сложени грчки епитет јавља када се јунак, у тренутку када пред моћним противником устукне, пореди с невичним пливачем који се укочи, просто укопа у страху пред „брзотеком реком“; а затим, на другоме месту, јавља се сасавим као и у

11 Св. VIII, 1013 и 982; IX, 269.

12 Св. VI, 11–18; 84–85.

13 Стр. 51. и 27.

14 II. V, 598 и VII, 133; на првом месту уз именицу „река“ а на другом уз име реке.

Свободијади – уз помен војски које се боре уз обале реке одређеног имена: „уз Келадонт брзотек“, како је превео Милош Ђурић. Ако још погледамо у Гнедичев руски превод, утврдићемо да је овај на оба поменута места избегао сложеницу. На првом је превео „перед быстрой рекою“, а на другом чак у складу са другачијим читањем стиха: „у гремящего берега“.¹⁵

Настојимо само да укажемо на разлику у Симиној и Његошевој употреби сложенице као елемента у повишеној епској дикцији. Нећемо стога улазити у појединости и, на пример, испитивати начин којим је *Илијада* и *Одисеја* преношена на руски у прозним преводима грчких класика из пера И. Мартинова.¹⁶ Довољно је ако напоменемо да су сложенице са ѱку- сразмерно ретке у хомерском језику, али да су веома добро заступљене управо у Гнедичевом преводу *Илијаде*, и то нарочито у вези са водама, рекама, изворима. Веома различна места и епитете из Хомеровог оригинала Гнедич тако преноси сложеницама у чијем је првом елементу рус. *бисџиро*- „брзо“:

XX, 73: поток быстроводный;

VII, 774: быстрокатные воды;

XV, 265: в реке быстрольющей;

XXI, 244: источник быстропучинога Ксанфа;

XXII, 148: около быстролучинога Терма;

XXI, 124 Ксанф быстротечный;

XXI, 244: быстротечные воды.

На овим примерима препознатљив је поступак руског преводиоца *Илијаде*. Гнедич је хомерску епску дикцију гледао да репродукује и умножавањем броја сложених епских епитета. Сложенице је преузимао из старијих руских извора и превода; или их је опет сам стварао, а помоћу њих је преносио и несложену реч, глаголски обрт или вишечлани израз оригинала. Тако је горе наведено Гнедичево Ксанф быстроточный преводни еквивалент за Σκάμανδρος δινήεις (Према *Илијади* река Скамандар има још и име Ксант – „у језику богова“.) Како придев δινήεις значи „вировит, | vorticosus“, па означава речне токове у живом покрету, Гнедичево быстротечный (тј. „брзотечан“) адекватна је руска репродукција. У другом случају, када Гнедич хомерско καλά ῥέεθρα преводи са быстротечные воды, занемарено је значење епитета („леп“, Фос на немачки проводи са »die schönen Gewässer«), а у сложени епитет као да је извучено значење именице ῥέεθρα „токови, струје водене“ (ῥέεθρον „fluenta, оно што тече“, а тек потом „река, поток, талас“, те и „вода“). Но за наше разумевање честе појаве сложеног придева *бисџироџечан/брзоџечан*, као сталног епитета у Његошевом спеву, битно је само то да Гнедич у преводу *Илијаде* употребљава сложенице са быстро- фреквентније него сам оригинал, а у тежњи да дочара једну од

15 Види Н. И. Гнедич, *Стихотворения*, Ленинград, 1956, изд. И. Н. Медведевой, стр. 410 и 439.

16 Види М. Флашар, *Извори Његошевих знања о антици*, Зборник радова о Његошу, Цетиње, 1972, стр. 46.

упадљивих карактеристика Хомерове епске дикције: стални епитет у облику сложеног придева (и њему сличне формуларне склопове). Јер овоме одговарају појаве сложених епитета у Његошевој *Свободијади*, чак са некада осетним форсирањем једног епитета. Гнедич, на пример, за животиње или предмете који се брзо крећу и лете узима разне сложенице: *быстрокрылый* (јастреб, птица), *быстролетный* (коњ, стрела, лађа), *быстроногий* (коњ), *быстропарный* (орао), *быстроскачущий* (коњ); у Његоша су *брзошечни* и водени токови, и коњи, и кола, и весници.

Истоветни поступци схематизовања употребе и, самим тим, појачавања фреквенције сложених епитета могу се уочити у целој тексту *Свободијаде*. У Гнедичевом преводу *Илијаде* ти су поступци већ префигурисани. На пример, у честој употреби не само сложене именице браноносец него и придева браноносный за превод веома разноврсних ознака за борце и јунаке као што су: *αἰχμητής* (копљаник, јунак борац), *κορυστής* (оружаник, човек под ратном опремом), *εὐκνήμις* (назувчар), *δαΐφρων* (искусан, разуман, храбар), *ἀρηίφιλος* (ратоборан – драг богу рата), *μῆστωρ* (саветник), *μεγαλήτωρ* (јуначки, поносан, јуначина), *μενεπτόλεμος* (постојан у боју) и др.¹⁷ Тешко је не повезати са овом цртом Гнедичеве епске дикције сразмерно фреквентну појаву сложеног епитета *браноносан* у Његошевој *Свободијади*, где он значи „ратни, ратнички“, и „одважан, неустрашив“, а јавља се као епитет уз *мач*, *в’јенце славе* (побране у боју), *џорфиру* (коју облачи владар као војсковођа кад пође у рат), *војску*, у два примера.¹⁸

И ових неколико примера из *Свободијаде* показују довољно јасно да Његош употребљава и гради придевске сложенице „посебне врсте“ тако да оне одговарају у типу и намени, а неретко и као калк према руском преводу, сталним епитетима (атрибутивни придев или партицип) и сродним сталним формуларним обртурама карактеристичним за дикцију хомерске епике. Што, наравно, значи да је у питању типизујућа функција епитета, устаљена до те мере да се и у Хомера и у нашој народној песми придев може јавити и у супротности са смислом, односно описаном ситуацијом.]

*

Вратимо поглед на *Сербијанку*. Поуздано можемо потврдити да у њој има доста сложеница, и да су неке од њих настале под утицајем руског или црквеноруског језика, али да међу њима, прво, претежу именичке (што смо већ истакли) и, друго, да, уколико се јављају придевске сложенице, ове немају улогу поновљено, у формуларним склоповима примењених сталних епских епитета.

17 Види нпр. Sieglinde Holzheid, *Die Nominalkomposita in der Iliasübersetzung von N. I. Gnedić*, München, 1969, 23–24.

18 Види *Речник Његошева језика* под *браноносан* (I, стр. 47–48).

Узмимо, на пример, свечани, а у мисли „уопштени“ почетак Милутиновићеве песме *Сојерник вожда!*

Нижедушни, а слабостни срцем,
Кратковидни, и тупочувствени
Страст'ма теке бурноколебљиви,
Тим избранца не удовоље се;
Самољубија увреди се бујство,
Подла гордост нос у страну дигну...¹⁹

Ни једна од ових сложеница није из реда типизујућих сталних епитета. Заправо, придевска образовања ту су редом поименичена. А у обимној *Србијанци* узалудно ћемо, рекао бих, тражити места где се јављају поново, ма и једном само. Уз ово место, где стоји сложеница *нискодушни* можемо једино дописати места где налазимо прилог *нискодушно* (II, 161, 19) и именицу *нискодушије* (III, 62, 1), а и ово само једном у тексту пева.

У *Србијанци* се, даље, могу наћи неколике сложенице, именичке и придевске, у чијем је првом делу елеменат *муже-*. Оне све указују на мужевност и постојаност, на храброст и борбеност ратника. Наводи нас ово да се опоменемо разних сложеница и изведеница којима су у Хомера истакнута таква својства бораца, а Гнедич их неретко преноси управо сложеницама у чијем је првом елементу *муж-* – као што су мужугубец, мужегубитель, мужегубный (бой), мужеобразный, мужеубийственный, мужеубийство, мужеубица (за ἀνδρο-φόνος, βροτο-λογός, φθισ-ήνωρ, ἀνδρο-κτασία, ἀνδροκτονία, ἀνδρο-φονία и сл.). Међутим, док у *Илијади* ови епитети и ове именице долазе поновљено и у сталним склоповима, у *Србијанци* то није случај. Наоко најближи типизујућој улози хомерских сталних епитета је придевска сложеница у склопу *мужемоћни борци* (II, 4, 22: „с' његовима мужемочни борци“). Али се та сложеница јавља у *Србијанци* само ту, а односи се на одређену скупину бораца, на чету Антонија Пљаке. Сасвим као што се тек једном, у апострофи „за мнош живље, и мужемоћносно“ јавља одговарајући прилог *мужемоћносно* (IV, 31, 17).

Недвосмислено је изван епске типизујуће схеме употребе епитета када Милутиновић, у побројању историјских ликова и при њиховом карактерисању, каже „Симо л' дични, *нрава мужесџална*“ (IV, 133, 22). И овај придев, *мужесџалан*, јавља се само једном у његовом спеву.

Другачије није ни када Милутиновић узима именске сложенице из истог овог реда. Обрт у стиху „А груди му мужемоћијем брече“ на први поглед типски би могао одговарати епским и хомерским формулама. Међутим, и обрт а и сама сложеница *мужемоћије* јављају се у Милутиновића само на том једном месту. А опет сложеница није у типизујућој улози, него се јавља у карактеризацији једне, сасвим изузетне личности – Карађорђа:

19 *Серб.*, 45, 1–6.

Е вако је преријетки Ђорђе
 Свуд' и свагда у приликама' сваким'
 Удивљавао и отвар'о пута
 К' нашествију честитости Серб;
 Кад' у сабор или на панађур
 Долазио све б' забљешт'о видом,
 Вању диван, к'о бесмртна храмe,
 А груди му мужемоћијем брече,
 Сав би сајам у њга с' заблењао...²⁰

Ако допишемо још и податак да се у *Сербијанци* јавља још само једна сложеница из овог реда, и то именица *мужеумије*, а дваред (I, 36, 2: „Мужеумијем Црногорца крутим“, и IV, 160, 3–4: „Ах... одступих од' разлога зрела,/ И од сродна свога мужоумија“) – постаје сасвим очигледно да између ових Милутиновићевих и оних хомерских, Гнедичевих сложеница нема стварног подударана у функцији или чак у елементима њиховог склопа.

И на другим и другачијим узорцима у прилици смо да уочимо неке, рекло би се, сасвим важне одлике Симине и Његошеве употребе сложеница, у песничком изразу њихових, на народно предање јуначке песме ослоњених епова – а на начин класицистички или „хомерски“.

★

Има и другачијих а опет и важних запажања о епској дикцији два овде посматрана дела. И до њих се може доћи упоређивањем подударних низова сложеница. Узмимо сада, као узорак, низове сложеница у чијем се првом делу јавља елемент *блаіо-*.

У *Сербијанци* те сложенице заступљене су у приличном броју. Забележио сам тринаестак примера, и то *блаіодушан* (II, 62, 18; IV 163, 5), *блаіодушије* (II, 78, 15; IV, 105, 23), *блаіолахки* (IV, 150, 11), *блаіонамјерносї* (II, 144, 1), *блаіоразуман* (предг. стр. IX), *блаіоразумник* (III, 123, 1), *блаіоразумије* (II, 78, 17; III, 131, 5), *блаіородац* (I, 40, 13), *блаіосїјојаније* (III, 111, 11), *блаіоумије* (I, 27, 21; II, 43, 5; IV, 89, 4), *блаіоуїробник* (IV, 109, 3), *блаіочесїив* (I, 71, 15), *блаіочесїије* (II, 148, 14; III, 133, 4; IV, 112, 3).

Напоменути треба да су код Милутиновића овакве сложенице сасвим претежно именице (9 од тринаест забележених), док су преостале придевске (4); као и да те сложенице долазе у *Сербијанци* по правилу само на по једном месту, а само три и поновљено (*блаіоразумије* дваред, а *блаіоумије* и *блаіочесїије* по четири пута.)

Изненађење нам приређује *Речник Његошева језика*. Према подацима које он даје у целој *Свободијади* јавља се само једна сложеница речене

²⁰ Серб., II, стр. 31.

врсте, и то именица *благодарносѝ* (I, 748). Два су разлога са којих ово не очекујемо. Прво, међу сложеницама *Свободијаде* могли смо препознати не мали број таквих које као да су настале под утиском сложеница Гнедичеве *Илијаде*. А у томе руском преводу сложенице са *блаіо-* изузетно су фреквентне, и већина њих јавља се чак у формуларним обртима многократно поновљеним. Да би пренела у руски хомерску епску дикцију Гнедичева *Илијада* тако узима сложенице: благовестный, благовоние, благовонный, благодарность, благодатный, благодетель, благодетельный, благодешущий, благодумный, благодушный, благоданный, благолепный, благомысленный, благородный, благосклонный, благосозданный, благодотворный, благоумный, благочестивый.²¹ При чему треба узети посебно у обзир необично високу фреквенцију јављања сложенице *благородный*. Она веома често стоји у Гнедичевом преводу за хомерско *διο-γενής* „од Зевса (Дива) рођен, Зевсово чедо; племенита рода“ и *διο-τρεφής* „од Зевса (Дива) отхрањен“. Али такође замењује или преноси и низ других сталних епитета, вербалних обрта и формула из *Илијаде* (као *εὐγενής* „племенита рода“, *διός* „диван, красан; ко припада Зевсу, син, кћер“, *μεγαλήτωρ* „великодушан, одн. поносит, јуначан, јуначина“, *ἄριστος*, *ἄριστος* и *ἑσθλός* „најбољи, првак, одличник, бољар“, па и других).

У низу од деветнаест оваквих Гнедичевих сложеница потпуно превласт имају придевске (16), уз које се јавља тек неколико именица (3).

Изузетна и усамљена појава сложенице *благодарносѝ* у *Свободијади* постаје још значајнија када се узме у обзир да Његош, како видимо, у том свом епском делу не следи Гнедича у употреби сложеница са *блаіо-*, али да их иначе, у другим својим текстовима, употребљава у великом броју, па и често. *Речник Њеіошева језика* нуди нам тако податке о владициној употреби сложеница *блаіовјерје*, *блаіоволеније*, (*блаіоволиши*), (*блаіовољеши*), *блаіоіовјеније*, *блаіодаран*, *блаіородносѝ*, *блаіодаи*, *блаіодаишан*, *блаіоденсѝвије*, *блаіодјеј*, *блаіодјејаније*, *блаіодјејшељ*, *блаіодјејшељан*, *блаіодјејшељски*, *блаіодушан* (*блаіоизвољеши*), *блаіонаклоносѝ*, *блаіонаклоњен*, *блаіонасѝтавленије*, *блаіоіолучије*, *блаіоіолучно*, *блаіоіријашан*, *блаіоіристѝојносѝ*, *блаіоразуман*, *блаіоразумије*, *блаіорасужденије*, *блаіородан*, *блаіородник*, *блаіородно*, *блаіародносѝ*, *блаіародсѝво*, *блаіосклоно*, *блаіослов*, *блаіословен*, (*блаіословјаши*), *блаіоушробије*, *блаіоуханије*, *блаіочесшије*, *блаіочиње*.²²

Дакле, зависно од тога да ли гледамо само на три поменута епска дела *Србијанку*, *Свободијаду* и Гнедичеву *Илијаду*, или у наше упоређење укључимо и свеколики Његошев опус – што нам омогућава *Речник Њеіошева језика* – добијамо две сасвим различне слике о фреквенцији јављања и типским одликама номиналних композита у чијем је првом делу елеменат

21 Грађа је сабрана код Sieglinde Holzheid, нав. рад, стр. 20–22.

22 *Речник језика Пејтра II Пејтровића Њеіоша*, I, стр. 33–36.

блаіо-. Ограничивши се на три епска текста морали смо закључити да по фреквенцији јављања тих композита стоје наблизу *Сербијанка*, и Гнедачев превод *Илијаге*; али да су код Милутиновића од 13 примера 9 именице а 4 придеви и да све те сложенице по правилу долазе у тексту пева само једнократно, док су у Гнедичевом преводу од 19 примера 16 придеви а 3 именице, и да се те сложенице, а нарочито придеви јављају на великом броју места у тексту; а то ће рећи, као стални епитети и управо у оној типизујућој улози коју epitheton otiosum има у оригиналној дикцији *Илијаге*. Тим је упадљивије да се сложенице са *блаіо*- на тај начин уопште не јављају у *Свободијади* (где је забележена само именица благодарност), иако се у њој придевске сложенице јављају као елеменат епске дикције; а делом под утиском читања Гнедича, како смо показали посматрањем сложеница са *бистіро*-. Овакав издвојени положај *Свободијаге* у погледу употребе сложеница са *блаіо*- постаје још упадљивији пошто избележимо податке из *Речника Њеіошева језика* и утврдимо веома високу фреквенцију таквих сложених придева и именица у свеколиком опусу цетињског владике. Наш горњи испис обухватио је и неколике глаголе (ставили смо их у заграду); али и када се ограничимо на именице и придеве – као у нашем осматрању три епска текста – морамо забележити да ових примера има 33, да су од тога 23 сложене именице, 10 сложени придеви, а и то да се ове сложенице јављају у Његошевим текстовима поновљено, неретко и на низу разних места.

Питање које се отуда намеће јесте одакле то да управо у употреби сложеница са *блаіо*- Његош као аутор *Свободијаге* потпуно одступа и од Милутиновића и од Гнедича, док владика у свеколиком свом језику и узима сложенице те врсте и узима их слично као Милутиновић у *Сербијанци*; то јесте, тако да и у његовим разним списима више од 2/3 сложеница са *блаіо*-чине именице, а само непуну 1/3 придеви. Док у Гнедичевој *Илијади* налазимо 3/4 придева и свега 1/4 именица.

★

Да бисмо напустили пребројавања и област статистике, можемо овде укључити једну додатну и незаобилазну напомену. И у *Свободијади* самој она једина сложеница из овог овде осматраног реда, дакле именица *блаіодарності*, не јавља се стварно у ужем смисленом и стилском контексту јуначког епског казивања. Стоји та именичка сложеница заправо у склопу описа религиозног чина, односно молитве-захвалнице: „Пак свевлацу благодарност/ сташе с душе, срца шиљат“ (I, 748–749). Када и ово узмемо у обзир, дозвољено нам је и одлучно тврђење да је Његош сложеницама са *блаіо*- ускратио сваки удео у дочаравању епске дикције хомерског типа, и то, верујемо, по поузданом језичком и стилском осећању; а можда и потпуно свестан зашто у томе не следи Гнедича.

Погледајмо још и ближе на документацију коју нам нуди *Речник Њејошева језика*. А њу морамо сматрати репрезентативном, иако не бележи до краја исцрпно сваку поновну појаву неке речи у владичином делу.

Вратимо се горе избележеним сложеницама са *блајо-*. У Њејошевим списима има их, према поменутом речнику Михаила Стевановића, 43 на броју. Ако одбацимо глаголе (5) и прилоге (3), остају још увек 33 номинална композита у овоме реду, и то 23 сло|жене именице и свега 10 сложених придева. Рекли смо да се само једна од ових сложених именица, јавља у *Свободијади*. А сада додајемо да су иначе у *Речнику Њејошева језика* забележена и јављања исте сложене именице у владичиним краћим песмама и у његовим писмима. Потребно је одмах овде уочити и следеће. Пример из песама гласи: „Ти си вргла стубу као зраку.../ Тер се низ њу сноси и износи/ оца крјепког брига о синовма/ а синових к оцу благодарност“ (Пј. 120, 31–36). У питању је стара слика из хришћанских религиозних списа, и то таква у којој је већ у делима раних аутора знала бити симболизована и молитва-захвалница. (На коју се односи и горе наведена употреба сложенице *блајодарности* у *Свободијади*.) Два пак примера из владичиних писама исту сложеницу употребљавају у формули, као израз углађене пристојности: „похвала достојна и пуну благодарност заслужује“, „моја би благодарност и Вама онда испуњена била када...“²³ И није нимало произвољно рећи да ова два семантичка домена остају типични за употребу свих Њејошевих сложеница са *блајо-*.

Узмимо поново у обзир све у *Речнику Њејошева језика* наведене владичине сложенице са *блајо-* (укључујући глаголе и прилоге). Тамо је уз њих забележено чак 74 места којима се илуструје њихово значење и јављање по разним владичиним текстовима. Погледамо ли ту грађу пажљивије, уочићемо да 2/3 ових места потичу из Њејошевих прозних текстова, и то оних изван његовог књижевног опуса. Штавише, од таквих укупно 49 места, пуних је 46 из преписке, и овима треба прикључити још 3 места из *Биљезнице*. Преостала 1/3 места, она из Њејошевих песничких дела, броји укупно 25 примера, а и ови се јављају доста неједнако у појединим текстовима. Распоред је такав да највише случајева употребе сложеница са *блајо-* показују стихови у *Лучи микроkozма* (9 места) и у Њејошевим краћим песмама (7); док се уз оних непуних десет осталих забележених у *Речнику Њејошева језика* наводе само 4 места из *Шћејана Малој*, 3 места из *Горској вијенца*, и тек по једно из *Ојледала срјској* и, како смо напред већ с изненађењем нагласили, из *Свободијаде*.

Напокон, имамо поузданог разлога за тврђење да сложенице са *блајо-* долазе у оним Њејошевим текстовима и у таквим његовим исказима где „учени“ језички елементи имају своје место. Таква је, разуме се, преписка упућена званичним лицима. И такви су текстови са јаком примесом „славенизама“, нарочито оних из речника религиозног и црквеног. Стварно, и

сам Михаило Стевановић означава у *Речнику Њеџошева језика* претежан број сложеница са *блаіо-* као елементе из црквенословенског (*блаіоіовјеније, блаіодеистівије, блаіоіолучно, блаіоіријайан, блаіоразуман, блаіоразумије, блаіочесіије, блаіочинје*), из српскословенског (*блаіовјерје, блаіоволеније, блаіоволији, блаіовољейи, блаіодареније, блаіодјейељ, блаіословјайи, блаіоуіробије, блаіоуханије*), из црквеноруског (*блаіородності, блаіодайан, блаіодјejаније, блаіодјейељан, блаіодјейељски, блаіодушан, блаіонасішавленије, блаіоірсіјојності, блаіорасужденије, блаіородсіиво, блаіосклоно*), а тек изузетно као елемент из руског језика (*блаіодјej*).]

Не чинимо, стварно, ни најмањи скок у закључивању ако сада утврдимо да је Његош управо у примени сложеница са *блаіо-* показао свој осетљив слух за стилске могућности и традиционалне жанровске конотације номиналних композита. На једној страни наиме, како смо показали, он је сложенице са *блаіо-* користио доста обилно у оном и онаквом стилски вишем изразу који припада званичној и ученој сфери црквене „канцеларије“ и религијске номенклатуре и формуле. На другој пак страни, наш песник управо због овога не узима такве сложенице као лексичко средство за дочаравање класичне, односно хомерске дикције у своме историјском и јуначком епском казивању – и то премда су сложенице са *блаіо-* честе и важне у таквој функцији код Гнедича.

Напокон, у прилици смо да речено проверимо и упоређивањем семантичких вредности наоко истоветних композита са *блаіо-* који се јављају у *Србијаници*, код Његоша и у Гнедичевој *Илијади*.

Заправо, на равни семантике показује се тек и сасвим уочљиво да је увођење номиналних композита у епску дикцију било суочено и у руском и у српском језику са сличном основном проблематиком. У покушајима писаца XVIII и XIX века да адекватно репродукују европску класицистичку и класичну, односно хомерску епску дикцију оба су језика налазила подлогу у сложеницама које су у старијој словенској књизи настајале и усталиле се као калкови грађени према грчким речима. Но како је тај слој био развијен у хришћанској религиозној литератури, проблеми значења наметали су се ауторима руских и европских епова на осетан а подударан начин. Ево првог и општег примера. Име за празник *Блаіовијесі* није, разуме се, лексички елемент употребљен у функцији повишавања епске дикције. (Код Његоша он се јавља у датуму стављеном под предговор *Оіледала сріскоі*.) Али ми опет не смемо изгубити из вида да се у Гнедичевом преводу *Илијаде* јавља придевска сложеница *благовестный*. Наиме, у грађи што ју је из споменика староруске писмености сакупио И. И. Срезневски може се већ наћи тај придевски композит. Али је и означено да он – што одговара и називу празника *Блаіовијесі* – представља калк и има значење грчког *εὐαγγελισμός*. Гнедич је, међутим, ту руску сложеницу употребио преводeћи Хомерово *ἐνδέξια σήματα* појашњујући смисао, са *благовестные знаменья* (IX, 236). Јер, у *Илијади* је на томе месту реч о знамењу које долази од Зевса, а „с десна“, што значи да је повољно, да наговештава повољне, сретне догађаје.

*

Схватање које је формулисано у досадашњим испитивањима да је *Србијанка* написана под утиском песништва руског класицизма послужило нам је као повод да се задржимо на питању о уделу именских сложеница у Милутиновићевој епској дикцији. Претпоставка о посебном утицају *Росијаде* Михаила Матвејевича Хераскова на израз и језик Милутиновићевог епског дела упућује нас већ и сама на то да размишљамо о овоме предмету. Класицистичка епска поезија по правилу обнавља у некоме виду дикцијске особености античке и хомерске епике. Међу тим особеностима нарочито се истичу сложенице, и то придевске, а у функцији сталних типизујућих епитета.

Примери употребе именских сложеница које смо забележили и претресли показују да се *Србијанка* (1826) и *Свободијада* (1835) суштински разликују у тој важној црти песничког језика. Код Милутиновића сложенице су, сасвим претежно, именице; где се придевска сложеница јавља, она махом служи карактерисању одређеног лика или ситуације; не показује типолошку зависност од хомерских придевских сложеница и не употребљава се као стални епитет. Његош, напротив, настоји да обогати епски речник придевским сложеницама; оне се код њега јављају као стални епитети а у типизујућој функцији; може се показати да су настале добрим делом под непосредним утиском читања Гнедичевог руског превода *Илијаде* (1829). Овај превод јесте на коначан начин увео хомерске придевске сложенице у руски језик. Али сложени епитет као дикцијска карактеристика епског израза јављао се у руској класицистичкој поезији и раније. Другим речима, ако је Милутиновић у време када је писао *Србијанку* био под утиском *Росијаде*, овај српски писац као да тиме није био подстакнут да у своје епско дело систематски уноси епитете сложеног, хомерског типа. Док је Његош, у чијој су личној библиотеци још од 1833. била и епска дела Михаила Матвејевича Хераскова, био под јаким утиском Гнедичеве руске верзије хомерске епске дикције и гледао је да је унесе и у свој национални еп.

ГРЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ЊЕГОШЕВОМ ЕПСКОМ И ПЕСНИЧКОМ РЕЧНИКУ

На први, а отуда и површан поглед могли бисмо стећи утисак да су грчки елементи сасвим ретки у Његошевом песничком језику; – и да је њихово распознавање претежно технички посао, доста једноставан а лексикографски сводив у просту ознаку *грчки*, свакад дописану уз одговарајућу речничку одредницу. Такав први утисак је варљив, у не малој мери. Нешто пажљивије осматрање може нас у то уверити. Али и оно само делимично, па и сасвим недовољно. Тек анализа, систематска и обухватна, могла би нас до краја убедити у то да су грчки елементи веома присутни у Његошевом песничком језику, и на више начина.

За такву неопходну а тек предстојећу анализу, – остављам је за обимнији рад а овде ћу, јер подносим саопштење, указати само на неке правце којима би она, по мом уверењу, морала да буде спроведена – данас нам стоји на располагању мериторан колико и замашан *Речник језика Пејџа II Пејровића Њејоша* (Београд, САНУ, 1983). Краће насловљен са *Речник Њејошева језика*, на корицама и на полеђини своја два тома.

Неке одреднице и обраде које нам нуди тај лексикографски приручник – дугујемо га истрајном раду професора Михаила Стевановића и његових сарадника – откривају нам, премда тек у назнаци, да је наш споменути први утисак, онај о релативној некомпликованости посла око идентификовања грчких језичких елемената садржаних у Његошевом песничком језику, не само варљив него и погрешан, дословно.

Речник Њејошева језика одазвао се озбиљној обавези стратификовања грчких туђица, најпре увођењем три основне ознаке: *грчки* (грч.), *грчко-латински* (грч.-лат.) и *грчко-турски* (грч.-тур.). Ове су три основне ознаке унете у списак скраћеница. Друга и трећа, обе сложене, упућују, другим својим делом, на латинског и турског посредника преко којег је грчка реч доспела у Његошев језик. Али тим ознакама никако није до у појединости исцртана историјска мапа путева којима су грчке речи доспевале у српски језик, а посебно у језик Његошев. О томе сведоче ознаке, додатне а комбиноване, као *грчко-црквенословенски* (грч.-цркв.) и *грчко-српскословенски* (грч.-срсл.). Ове ознаке нису унете у списак скраћеница. Али се јављају у тексту *Речника*, уз лексичку грађу грчког порекла. Настале су као одговор на очигледну потребу да се међу грчким туђицама из Његошевог лексичког фонда спроведе потпунија и прецизнија стратификација. |

Овим разликовањем сачуваним за текст лексикографског приручника указује се на хронолошку слојевитост и на типолошку разноврсност Његошевих туђица из грчког. Али ни таквим диференцираним колико и неупадљивим увођењем побројаних сложених ознака у *Речник Његошева језика* није – а на то бих овде хтео да упозорим – битније употпуњена наша прва, општа представа о фреквенцији грчких елемената у песничком језику црногорског владике. Јер доиста, пуна мера и сав значај Његошевог највише посредног заимања из грчког лексичког наслеђа постају потпуно уочљиви тек ако се поред грчких туђица узму у обзир и преведенице са грчког. А ове се крију, у великом, чак претежном броју, под одредницама *Речника* уз које стоје ознаке *славеносрпски* (слав.-срп.), *српскословенски* (срсл.), *црквено-словенско-руски* (цркв.-рус.), *црквенословенски* (цсл.), а неретко и под оним одредницама уз које је дописана, просто, ознака *руски* (рус.). Јер, како тачно знамо, Његош је упознао грчки епски и песнички речник највише, а већ савим рано, преко руских превода из хеленске књижевности; грчка поетска дикција утицала је на њега, такође већ израна, и једнако посредно, преко текстова руских класициста; а упознао је и део грчке филозофско-теолошке терминологије посредством не само руских превода западноевропских стручних списа, него и једнако, ако не и више и на пресуднији начин, преко руских превода литератних, чак поетских дела западних аутора.

На памети су ми овде, као кључни примери, многи томови превода грчких класика из пера И. Мартинова; па преводи античких стихова и подражавања грчким и римским песницима чији је аутор А. Мерзљаков; затим песнички текстови Державина и Хераскова; руски превод *Ойшине историје* опата Милоа и Бартелемијевог *Анахарсиде*; а на крају, али никако због мање важности, на памети ми је и руски превод Милтоновог *Изјубљеној раја*.¹

Овде је место и да објасним зашто сам у наслов овог реферата ставио и ужу одредбу *епски речник*, а не само ширу, *јеснички речник*.

Грчки су елементи, пре свега они који се јављају у виду преведеница, стекли своје место у Његошевом песничком речнику најраније и највише под утицајем епске поезије, и то оне коју је наш песник упознао у руским преводима или оригиналима: под утицајем Гнедичеве *Илијаде*, а и *Одисеје* у преводу Мартинова; и под утицајем оригиналних епских поема руског класицисте М. Хераскова.² Утицај античког епског речника и античке, првобитно грчке епске дикције, заједно са филозофским и теолошким терминима раног и потоњег хришћанства, заснованим једним делом на грчким паганским предлошцима, доспели су до Његоша, у једном, чини се тек нешто доцнијем а веома јаком таласу, још и преко *Изјубљеној раја*; дакле, преко религиозног епа који је наш песник, највероватније, читао у старом преводу Амвросија Сребрењикова, насталом уочи године 1780.³

Ови и овакви литерарни утицаји, заједно са предиспозицијом за епско казивање однегованом на нашој народној јуначкој песми, чине да је спој елемената из класичне и народне епске дикције умногоме карактеристичан за Његошев песнички језик у целини.

Ако, дакле, држимо на памети околност да је Његошев речник, нарочито епски и поетски, али умногоме и у њега уграђени филозофски, па делом и теолошки, црпао грчке елементе из бројних руских превода и текстова, претежно старијег датума и неретко ослоњених на лексику руског црквеног списатељства, док је наш песник, истовремено а и већ израније, преузимао у свој речник и елементе из домаће црквене и старе књиге, онда постаје очигледнија не само потреба за горе споменутиим композитним ознакама уз грчке туђице, као *ірчко-црквенословенски* (нпр. уз реч *архимандрити*) или *ірчко-срјскословенски* (нпр. уз реч *архисјрајити*); постаје, одмах, очигледније и то да је покушај стратиграфског разврставања таквих грчких туђица веома осетљив посао; такав у који се мора ући на нешто другачији начин него приликом разврставања грчких речи доспелих до Његоша другим путем, а највероватније из општеевропског фонда термина наслеђених из античког, нехришћанског гречитета. Штавише, управо „руска лектира“ Његошева и споменути типови грчких туђица у Његошевом језику упућују нас и на то да у осматрање грчких елемената садржаних у језику нашег песника, поред категорије туђица, уведемо и категорију преведеница.

Наиме, само на тај начин, а уз спремност да закорачимо из области лексикографије и у област интерпретације Његошевог текста, отварају нам се нове могућности испитивања како густине грчких елемената тако и осетљивих проблема њиховог значења.

I

добродушан : μεγαθυμος „великодудан, срчан“
и својство : συγγενεια, οϊκειότης „сродство“

Два горња примера илустроваће екстремне случајеве с којима нас може суочити идентификовање грчког елемента у Његошевом речнику, спроведено на речима усвојеним преко словенског посредника.

У првом случају, код *добродушан*, статус туђице може се, барем условно, утврдити; али тиме покренуто питање о значењу те речи остаје, практично, нерешиво.

Придев *добродушан* у *Речнику Његошева језика* (1, 168) није обележен као туђица; и значење му је, сходно томе, забележено на очекивани начин: са „који је добре душе, добра срца, доброћудан, благ, питом“. Ипак, опрез је итекако на месту. Јер уз одредницу *добродушан* дата је само једна потврда – не знам да ли стога што се та реч јавља само изузетно код Његоша –, и то из песниковог раног покушаја преводјења из првог певања *Илијаде*;

Славом горди, прекористољубни
Атрид, ће ће ради тебе наћи
добродушни Ахејци награду?⁴

Тумачи нису застали над овим стиховима, барем не због епитета *добродушни*. А требало је. Не само стога што у јуначком епу не очекујемо да уз име једног од два зараћена и ратоборна народа – овде уз име Грка, Ахејаца – стоји епитет са значењем „доброћудан, благ, питом“, како тумачи *Речник*. Или опет само стога што такав епитет не пристаје расположењу и држању Ахејаца у збивањима која се описују на почетку *Илијаде*. (Доиста, у епском тексту, стални епитети нису подређени таквој логици. Знамо да су из предања наслеђени и неретко унети у стих само као метрички подобни стални обрти – формуле). Него надасве треба застати код Његошевог *добродушни Ахејци* стога што је то превод за μεγάρθυμοι Ἀχαιοί (*Ил.* I 125, а и 135, и XXIV|57); то ће рећи да Његошево *добродушан* стоји за стални хомерски епитет μεγάρθυμος; а овај значи „срчан, храбар, поносан, јуначки, племенит“, па би му као преведеница одговарало не *добро-* него пре *велико-душан*.

Значење хомерског епитета није нимало спорно. Јер он се веома често јавља уз имена храбрих бораца и срчаних јунака-мегданџија, или уз имена племена и народа који су учествовали у борбама под Тројом. (Μεγάρθυμος стоји уз име Ахилеј, Патрокле, Ајант, Хектор и многа друга; μεγάρθυμοι су Ахејци, Тројанци, Пафлагонци, Етолци и други народи поменути код Хомера.)⁵ Отуда су овај хомерски епитет преводиоци *Илијаде* преносили на латински сложеницом *magnanimus*. А у стиху где Његошев превод има *добро-душни Ахејци*, Лаза Костић каже, у свом раном преводу, *Грци њлемениши* (1859, уп. Фосово: *von edeln Achaiern*), а у касном, савесније израђеном, *срчани Ахајци* (1909); Јоксим Новић Оточанин има у свом необјављеном преводу *великодушни Ахајци* (1866, под утицајем латинског превода *magnanimus*); Маретић има *јуначине... Ахајци* (1883); Милош Н. Ђурић, напokon, има превод *Ахејци храбри јунаци* (1965).

Вратимо се Његошу. Лако је утврдити зашто је он дао превод *добродушни*. Преводио је по Гнедичу. А угледни руски преводилац има, у стиху 123 првог певања, *добродушним ахеям*. (Сасвим као што Гнедич преводи μεγάρθυμος Ἐλεῖος, у XXIII 694, са *добродушнѣй Эйеос*, дакле, на месту где, на пример, Маретић каже јуначина Епеј.)⁶ Али је сасвим тешко рећи да ли је Његош у епитету *добро-душан* стварно препознао само значење „доброћудан, благ, питом“ – неадекватно где је реч о грчким борцима под Тројом или је наш песник, можда, у почетном *добро-* чуо и друге вредности, као „ваљан“ или чак „јак“.

Нећемо овде улазити у питање да ли је сам Гнедич имао на уму неко диференцирање значења код Хомерског епитета μεγάρθυμοι када га је, на споменутих местима, превео са *добродушни*. Можда јесте али да је то сасвим осетљиво питање показује нам и следеће: Гнедич преводи са *добродушни* с једне стране μεγαλήτωρ „великодушан, јуначки, поносит“ (*animi magni et excelsi, magnanimus, graeclarus, fortis*, у V, 247), што је чест хомерски епитет за храбре, па и дивљачне или охولة јунаке и народе; док опет, на другој страни, узима исти превод и за епитет περίφρων „веома опрезан, разуман, мудар“ (*prae ceteris mentis acumen habens, valde prudens* код Хомера, ово у

V, 412). Опречност у значењу изворних епитета није нам од помоћи. А ипак пада у очи да *добро-*, као први део Гнедичевог преводног еквивалента, одговара изворном *велик-* (μεγάλ-) у првоме примеру, а по смислу и изворном „веома, јако (разуман)“ у другоме примеру.

Нека је и неразрешиво (или барем није до краја поуздано решиво), питање овде покренуто око значења Његошевог *добродушан*, и његовог места у Његошевом епском и песничком речнику, има свој одјек и у лексикографској сфери. Чак ако и није *hαραχ legomenon*, једина појава и употреба ове речи у Његошевом делу – како бисмо могли помислити на основу једине потврде наведене у *Речнику Његошева језика* –, то и тако настало *добродушан* јесте „грчки елемент“ доспео словенским посредством у лексички фонд нашег песника. Само, оно не може да се стави уз, рецимо, *благодушан*, где је лексикограф додао: цркв.-рус. *благодушный*, а као значење забележено „милостив, племенит, великодушан“.⁷ Јер све овде до сада споменуто обавезује нас да се питамо смео ли епитету у Гнедичевом преводу *добродушным ахеям* заиста приписати значење какво има старословенско *добродушньъ* „εὐθυμος, qui est bono animo“;⁸ или, напросто, руско *добродушный* које значи, пре свега, „добродушан, благ, добар, добричина“.

Но да оставимо Његошево *добродушан*, за које смо могли утврдити да потиче из Гнедича, а да није превод за грчко εὐθυμος (према коме је настало), него за хомерско μεγαθυμος. Над тим Његошевим придевом задржали смо се највише да бисмо указали на нека од питања која се појављују када у песничком речнику нашег песника почнемо да трагамо за грчким елементима.

У другом случају кога ћу се овде дотаћи, а то је именица *својство*, идентификовање грчког елемента скривеног иза речи обавезује нас, напротив, не само на утврђивање одвојеног и додатног значења у речничкој одредници, него чак и на разликовање две именице различног значења и различите провенијенције. Овај други екстрем илустроваћемо лакше и сажетије, јер је могућност да се у Његоша јављају две хомонимне именице својство већ уочена и забележена

У *Речник уз Целокујна дела Пејтра II Пејровића Његоша*, где су обрађене само изабране речи нарочитог значења, професор Радосав Бошковић унео је одредницу *својство*, именицу чије је значење забележио као „сродство, сродништво“, а порекло ознаком: рус. *свойство*.⁹ Навео је и две потврде. Једну из Његошеве песме *Црнојорац к свемоћућему Боју*, где у стиховима 52–55 читамо:

Ја се надам нешто твоје
да у душу моју сјаје;
неизвјестан, ал' се гордим
што са тобом својство имам.

Другу је потврду за своје схватање нашао у *Лучи микрокозма*, и то у стиховима I 109–110, где је, кроз поређење са росом, описано усхођење душе у „царство свјетовах“, тј. до иматеријалног неба над којим столује бог.

Песник ту каже:

некакво ме својство дигло тамо,
некакав ме свети магнет тегли.

У скоријем и потпунијем *Речнику Њејошева језика* овакве одреднице нема. Има у њему само именица *својсѝво*, са једним значењем: „одлика, обележје, карактеристична особина“ (II, 273). Овде је, извесно, у питању именица хомофона са туђицом какву постулише Радосав Бошковић. И та друга, хомофона именица потврђена је заиста, а недвосмислено, стиховима као: „Смијешна су својства наше земље,/ пуна је лудијех премјенах“ (Г. В., 2280–2281); или „Дали су ми стакло смијешнога својства,/ које ме унесе међу звијездама“ (астроном о телескопу, Пј. 164, 24–25). Али *Речник Њејошева језика* и не рачуна са постојањем хомофоне туђице *својсѝво* „сродство, сродништво“, па као потврде уз *својсѝво* „одлика, обележје, карактеристична особина“ наводи и већ цитиране стихове на које се позива Р. Бошковић, а и друге, њима сасвим блиске, где се значење „сродство“ (односно, туђица) може с разлогом постулисати. Као, на пример, тамо где Његош говори како пе|сник „бистро око бача/ пут престола свемогућег творца“, па за песника још каже:

Он најближе са могућим творцом
има својство те га са њим зближа;

или опет тамо где Његош има на уму сазнајне функције човековог духа у васељени па каже:

Ах, мисли свештена, слатка пишто душе,
ти ме увјераваш, увјераваш јако
да частица јеси огња бесмртнога,
да имадеш својство са оцем свијетах.¹⁰

Без сумње, лексикографска строгост у одређивању значења као да је стала, у *Речнику Њејошева језика*, на пут признавању и самог јављања туђице својство „сродство“ у Његошевом делу. Јер, некако, може се проћи у разумевању наведених стихова и са значењем „одлика, особина“. Отуда за постојање хомонима својство „сродство“ и треба потражити додатне разлоге. А њих није тешко наћи ако се у туђици покуша разоткрити њен грчки елеменат или корелат.

Заправо, већ у старословенском *својсѝво* јавља се као еквивалент и грчког ἰδιότης, ἰδίωμα (*proprietas*, особина, одлика) и грчког οἰκειότης, односно συγγένεια (*necessitudo, familiaritas*, сродство).¹¹ При чему је за осветљавање горе наведених стихова где се реч *својсѝво* код Његоша јавља у религиозно-филозофском контексту, сасвим битно следеће: синоними – οἰκειότης и συγγένεια, са значењем „сродство, блискост“ и сл., јављају се, као термини, у егзегетским разлагањима грчких црквених отаца, и то управо у контексту који најтачније одговара ономе у коме се *својсѝво* јавља

у Његошевом религиозно-филозофском песништву. Неколико примера то ће нам и показати.

Не можемо а да се не сетимо Његошевих стихова када, код Јевсевија прочитамо, да човека одваја од осталих живих бића његов интелект, његова мисао, те јесте његово сродство с оним „што је горе“ (τῆς πρὸς τὰ ἄνω συγγένειας ἢν μόνος ἄνθρωπος ἐπιδείκνυται); или када се, у списима Климент-та Александријског или Оригена, говори о сродству (οἰκειότης) између човека и Бога.¹²

Не можемо овде улазити у појединости. Правоверна егзегеза радила је још од првих векова хришћанства на томе да сузбије платонистичка схватања о суштинској сродности божанства и човековог духа–душе. Дакле она схватања која су заснована на неким Платоновим исказима, као што је онај по коме је душа (ἡ ψυχή) сродна са божанством (συγγενής οὖσα τῷ θεῷ).¹³ Али ово није ни најмања сметња у Његошевом случају. Напротив. Платоничарски елементи и схватања дају Његошевим религиозно-филозофским стиховима њихов особени концептуални карактер. А то се огледа и у Његошевим епитетима, метафорама и терминима. Отуда платоничарски призваци који прате ранохришћанска разлагања о човековом сродству – οἰκειότης, συγγένεια – са божанством представљају додатну потврду којом се може правдати лексикографско решење професора Радосава Бошковића.]

Најкраће, када се, и у овоме случају, узме у обзир да је грчки елементат скривен иза многих Његошевих туђица словенског порекла, онда с највећом извесношћу можемо рећи: у Његошевом песничком речнику, поред именице *својство* „одлика“, има своје важно место и хомонимна туђица *својство* „сродство“.

II

Даница : ἐωσφόρος
и *архисѣраїи* : ἀρχιστράτηγος = Сатана

Начела према којима је састављен *Речник Његошева језика* строга су; нарочито су строга у начину фиксирања значења речи. Код неких одредница спектар значења могао би, без сумње, бити и нешто развијенији. А није јер се, очевидно, бежало од бележења прелива у значењу откривених интерпретацијом. Оваква строгост у методу ослободила је, свакако, *Речник* неких недовољно поузданих тумачења. Свесно и програмски. Али га је лишила и таквих тумачења за која се може сасвим поуздано показати да су тачна, само ако се лексикограф осврне и на грчки елементат у Његошевом језику.

Навешћу из *Шћейана Малої* неколико стихова (IV, 529–31, 533–34). Чине они заокружен и сувисао исказ а садрже име и реч којима ћемо се овде позабавити:

Даница се сатаном проврже,
јербо пође против воље божје;
стога с неба паде у тартару

архистратиг кад први сагреши,
ка̄ ће слаби човјек да не згреши?

Име *Даница* протумачено је у *Речнику Њеџошева језика* са: „народни назив за планету Венеру, која је видљива увече на западу, а изјутра на истоку: Вечерњача; Зорњача“ (II, 555, под *Власѣиѣа имена*). Примери из *Ої-ледала срїскої, Пјесама, Писама, Горскої вијенца* у потпуности потврђују то тумачење. А одиста не побијају га, у основи, ни горе наведени редови из *Шћейана Малої*. Премда име *Даница*, у том контексту, сасвим одређено има и једно специјализовано, а веома старо значење.

Сам је аутор *Речника* указао на то значење. Али не у *Речнику* него раније, у другом своме раду и у другачијем својству: као коментатор а не као лексикограф. Наиме, уз горње Њеџошеве радове забележено је, у објашњењима која је професор Михаило Стевановић додао своме малочас цитираном издању *Шћейана Малої*, и ово: „Даница, значи предводник анђела, најстарији између њих, који се побунио против свевласти божје и повео рат против бога. Бог га је зато, пошто га је победио, протерао с неба у тартар (пакао), претворивши га у ђавола, у Сатану. Појединости Сатанине побуне и њене последице Њеџош је опевао у *Лучи микрокозма*“.¹⁴

Уздржљивост у преношењу овако утврђених значења и у сам *Речник Њеџошева језика*, заслужна у многим случајевима као строг лексикографски принцип, овде као да је могла бити мање ригорозна.

Како се из претходног навода види, премда је дато у коментаторском излагању, у питању није само објашњење него и тумачење самог значења имена *Даница*. Барем у првом, општијем одређењу: *предводник анђела*. Чему је тек додато *Сайана*, као податак о чијем коментаторском или лексикографском статусу можемо и смео размишљати. Ово, уједно, отвара и ортографску дилему, пред издавачем текста а у стиху 529: „Даница се сатаном (Сатаном?) проврже“; а повлачи и питање о значењу и ортографији грчке туђице у паралелном стиху 533: „архистратиг (Архистратиг?) кад први погреши“.

Уз *архистратѣиѣ* коментар у наведеном издању не даје никакво додатно тумачење. *Речник Њеџошева језика* бележи само то једно место уз одредницу *архистратѣиѣ*, (I, стр. 9); означава је као *їрчко-срїскословенску* и тумачи значењем: „врховни заповедник“ и „арханђел“. Из текста произлази да је у питању, опет, Сатана; само Сатана у стању у коме се, по библијској легенди, налазио пре сагрешења.

Задржао сам се на овом очигледном примеру да бих, најпре, приказао строгост која је примењена у бележењу значења у *Речнику* – што није ишло без осетних редуција; а затим и начин на који осматрање грчких језичких елемената у Њеџошевом језику може да помогне у разрешењу дилеме: ограничити се на општије и увек поуздано значење или не?

Извесно је, иза Његошеве употребе имена *Даница*, за Сатану у стању пре његовог отпадања од Бога и претварања у ђавола, стоји језичка пракса грчких (доцније и латинских) црквених отаца; заправо, стоји једна грешка одомаћена од II века у хришћанској егзегези и у речнику раног и потоњег хришћанства. Наиме, у III веку, а неспоразумом, успостављена је асоцијативна веза, па и пуна идентификација имена звезде Данице са Сатаном. Неспоразум је произашао из повезивања два места из *Новой завети* (*Лука*, 10, 18, и *Откривење*, 12, 7–10) где се помиње пад Сатане (а он се пореди са муњом и са аждајом), са једним местом из старозаветне *Књиге пророка Исаије* (14, 12), где није реч о Сатани али се помиње пад звезде Данице (πῶς ἔπλεσες ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, Ἐωσφόρε).

У III веку Методије из Олимпоса узима, у духу тог егзегетског неспоразума, ἔωσφόρος као придев, а у тврђењу: „био је ђаво (најпре) звезда која доноси зору“ (ἦν ὁ διάβολος ἀστὴρ ἔωσφόρος).¹⁵ Именица и име Ἐωσφόρος (*Даница*, *Зорњача*) означава код црквених отаца понекад Јована Крститеља (као претходника Христа–Сунца, дакле у алегорјском смислу), а од IV века, сасвим често, Сатану (*Луцифера*).¹⁶

Чињеница да Његош, у стиху 529 четвртог чина *Шћейана Малој*, узима име *Даница* као име овог арханђела, врховног заповедника и војсковође побуњеника у небеском боју (*Архисџрајџија*), који се својим отпадничтвом изметнуо у *Сатану*, отвара, рекао бих, пред лексикографом дилему: треба ли, или не треба, унети у речничко тумачење имена *Даница* и ово његово специјално значење. При чему за уношење говори, и то сасвим одлучно, хришћанска егзегеза *Сџароја завети*, односно језичка пракса одомаћена, рано и потом задуго, у патристици, грчкој а и латинској.

Дилема се још и заоштрава у случају када је у питању Његошев *hарах legomenon*; дакле усамљена, једнократна појава неке речи у Његошевом целокупном делу. Што је – према сведочанству *Речника* – случај са грчком|или грчко-српскословенском туђицом *архисџрајџији*. Код ове је потреба да се забележи контекстом условљено уже значење још и појачана паралелном ознаком *врховни војеначалник*, која се јавља у *Лучи микрокозма*. Јер ова синтагма и није друго до превод туђице *архисџрајџији*. Само, док туђица код Његоша означава Сатану, дотле је иста титула дата у преводу – начињен је уз помоћ цркв.-рус. *војеначалник* које је и само калк према грчком στρατιάρχης – везана уз имена два друга арханђела, уз имена Михаила и Гаврила. Дакле, опет уз имена два врховна заповедника и предводника анђеоских чета; али, у овоме случају, чета анђела верних Богу а противних Сатаниној војсци („Два врховна војеначалника“, V, 461).

У српскословенском преведеница *војеначалник* обележава арханђела Михаила – имамо за то потврде из XV века;¹⁷ а туђица *архисџрајџији* документована је већ у XI веку.¹⁸ Јавља се и у црквенословенском, са значењем „војсковођа, вођ“; и то, сем осталог али нимало случајно, у *Кондаку светој арханђела Михаила*.¹⁹

Заправо, у свему што је овде напоменуто о употреби грчке туђице *архисѿрайѿиѿ* огледа се како смо већ рекли, и то веома верно, језичка пракса грчких црквених отаца. Код ових *ἀρχιστράτηγος* има, поред општег значења „врховни војсковођа“, две нарочито честе а специфичне примене: означава, чешће, или Христа или арханђеле Михаила и Гаврила; ређе пак означава Сатану.²⁰

Једно је извесно. Из грцитета црквених отаца пада сасвим одређено светло на Његошеву употребу како имена *Даница* тако и титуле *архисѿрайѿиѿ* у на почетку наведеним стиховима *Шћеѿана Малоѿ*. На томе једноме месту *Даница* јесте преведеница за *Ἐωσφόρος* – *Луцифер*, као првашње име Сатане. А на истоме месту туђица *архисѿрайѿиѿ*, која је ту и једино документована код Његоша, обележава такође само и једино Сатану. Па је отуда, рекао бих, и очигледно да би то и такво значење, тј. „Сатана“, требало унети у тумачења дата уз обе речи у *Речнику Њеѿошева језика*. Како и у колико различном виду, техничко је питање.

О посреднику преко којег су ове речи, ознаке или имена доспела у речник нашег песника не треба доносити поједностављен и пребрз закључак: рецимо, само уопштеним указивањем на црквене књиге. Јер, морају се, неизоставно, држати на памети следеће, делом већ споменуте чињенице. Наведени стихови из *Шћеѿана Малоѿ* – објављеног 1851, али написаног још 1847 – представљају непосредну алузију на основни предмет *Луче микроkozма* – објављене 1845, а и написане исте године; то ће, наравно, рећи: и на предмет *Изѿубљеноѿ раја*, религиозног епа који је Његош, највероватније, читао у старом руском преводу, и то преводу из пера једног од великодостојника руске православне цркве; у том преводу, из пера Амвросија Серебрењикова, било је, наравно, много црквенословенских лексичких елемената; па су ови и преко тог посредника доспевали у Његошев песнички језик.

Нисам у прилици да конкретизујем претпоставку према којој је Његош могао прочитати туђицу *архисѿрайѿиѿ* и у преводу Серебрењикова. Изискивало би то приметно трагање по тексту тог руског превода *Изѿубљеноѿ раја*. (У Милтоновом оригиналу Сатана је на већем броју места обележен као врховни војсковођа и заповедник војске побуњених анђела). Међутим, могу показати да је иста претпоставка и те како оправдана у случају Његошеве примене имена *Даница* на Сатану.

Милтон означава неретко, а на разним местима свога пева, Сатану још и именом *Луцифер*. (Дакле, еквивалентом грчког *Ἐωσφόρος*). Стари руски преводилац једном преводи то латинско име, у тачном калку, са *свѿшо-носецѿ*.²¹ На другим местима, а посебице на таквим где Милтон и објашњава име *Луцифер*, и то, наравно, у вези с падом некада сјајног арханђела, потоњег Сатане, Амвросије Серебрењиков се опредељује за превод са *денница* „Даница“.

Know then, that after Lucifer from heaven
(So call him, brighter once amidst the host
Of angels, then that star the stars among)
Fell with his flaming legions through the deep
Into his place...

Уже слышалъ ты паденіе денницы, яснѣйшаго нѣкогда въ воинствѣ ангеловъ, нежели звѣзда тогожде имени между прочими звѣздами. Когда ниспалъ онъ съ легионами своими пораженными молнією сквозъ бездны...²²

... about the walls

Of Pandemonium, city and proud seal

Of Lucifer, so by allusion called,

Of that bright star to Satan paragoned.

... къ стѣнамъ Пандемонія, великолѣпнаго жилища *денницы*. Сатана имѣтъ умя сіе отъ свѣтлыя оныя звѣзды, скрывающіяся при восходѣ солнца, и изобразующія паденіе его.²³

На оба овде наведена места руски преводаца пише, истина, мало слово; али нема сумње да он узима *денница* „Даница“ као име Сатанино. То је у тексту превода двојачко истакнуто: на првом месту мушким родом придева *яснѣйшаго* који се везује за ту именицу женског рода; а на другом горе наведеном месту Серебрењиков се побринуо да именица *денница* буде одштампана курзивом, још и пре него што, као преводаца, експлицира и казује да Сатана носи ово име по звезди. (Чиме је одлучно конкретизовао Милтоново: „*Lucifer, so by allusion called...*“)

Тешко да је потребно доказивати додатним, а удаљенијим паралелама из Његошеве лектире да за Његошево *Даница* и *архисѣрайиї*, на месту наведеном из *Шејана Малої*, морамо постулисати специјално значење „Сатана“.

Извесно, разговор о имену *Даница* и титули (називу) *архисѣрайиї* нас је уверио у једно: премда свесни да се крећемо по граничној области између коментаторског тумачења текста и лексикографског селекционисања значења, не можемо, а и не смемо, превиђати да у Његошевом песничком речнику има таквих елемената где тачно или потпуније одређивање спектра значења зависи, у многоме или сасвим, од препознавања одговарајућег грчког прототипа. |

III

бездна/бездан : ἄβυσσος = а. пакао; б. прапонор

Речник Његошева језика (I, 18) бележи, као две посебне одреднице, именицу *бѣздан* т (са варијантом *бѣздѣн* т и ф) и именицу *бѣздна* (са варијантом *бѣздна* ф). Уз прву, *бездан*, дата су два значења, оба, чини се, схваћена као реална: под бројем 1 „провалија без дна, понор“, а под бројем 2 „бескрајна даљина“. Уз другу одредницу, *бездна*, значења су такође разврстана под два броја; али овде тако да се под бројем 1 напосто каже: в. *бездан*; док под бројем 2 читамо: „фиг. пропаст“.

Код прве одреднице, *бездан*, под 1 дато реално, а смемо рећи и основно значење „провалија без дна, понор“ илустровано је двома текстуалним потврдама. Прва је узета из песме *Полазак Помјеја*, написане у марту 1851,

где Његош овако описује вулканску активност Везува: „Распукоше на све стране Везувију грдна жвала! Густе групе од камења излећу му из безданах” (ст. 54–55). Неспорно, реч је ту о гротлу вулкана, па према томе о понору и провалији. Друга потврда за такво реално, конкретно значење дата затим у *Речнику* везује међутим, нужно, нашу пажњу; а опомиње нас и на опрез. То су стихови 805–806 из четвртог чина *Шћейана Малої*:

Крив је ђаво и његова матер
у бездану кâ ђе грије сунце.

Наиме, јављају се они у истој чини и долазе из уста истог свештенога лица, игумана Теодосија Мркојевића, као и малочас, у претходном, већ осматрани и коментарисани стихови о Сатани, као *Даница* и *архисѣраѣију* (IV, 529–534).

Његош је био мајстор у индивидуализацији ликова кроз говорне црте. Један од примера за то управо је стилизација речи игумана Теодосије, човека народског али, нужно, упућеног и у црквену књигу. Отуда народски призвук горе цитираних стихова, као и облик *бездан* (уместо очекиваног, црквенословенског *бездна*) не смеју да нас заведу тако да у опозицији две локализације, *ђе їрије сунце – бездан*, не препознамо значење: „овај свет” – „пакао”.

Доиста, већ и ти, управо наведени стихови из *Шћейана Малої* довољан су повод да за Његошево *бездан* постулишемо уже, специјализовано, али конкретно значење „пакао”. Доказ још морамо тражити, и то у осврту на друго, комплементарно питање: има ли такво специјализовано значење и Његошево *бездна*? Јер именица *бездна* је калк према грчкој именици женског рода *ἄβυσσος* (α – „без”, *βυσσός* „дно”), и то оној из грчких ранохришћанских, патристичких текстова. А путеви којима је реч доспела у Његошев речник исти су, чини се, као и они преко којих је песник усвојио име *Даница*, за Сатану. Премда у *Речнику Њеїшева језика* није забележено да са таквим пореклом или посредништвом треба рачунати код *бездан/бездна*.²⁴

Међутим, у разговор о спектру значења код Његошевог *бездан/бездна* не можемо ући ако се не осврнемо на одговарајуће елементе из старословенске, црквенословенске и грчке лексике.

Како бележи Миклошич, старословенско *бездѣна* већ у *Суїрасаљском кодексу* има значење „ἄβυσσος, abyssus”: дакле, заправо, представља калк и превод те грчке речи. А у каснијим текстовима има још и следеће значење, необично само за онога који није читао грчки текст *Стѣроїа заветѣа*: „ἄπειρα ὕδατα, aquae infinitae”.²⁵ За црквенословенски довољно је позвати се на Саву Петковића. Уз одредницу *бездна* f. *ἄβυσσος* код њега стоји, у широко развијеном спектру, шест значења: „1. бездан, понор; 2. морска пучина која нема дна; 3. пакао; 4. тамница; 5. извор; 6. тешка невоља, дубока туга”.²⁶

Значење наведено под 3, „пакао” (које, разуме се, налазимо и код грчког *ἄβυσσος*) наоко је већ довољна потврда тумачења стихова о бездану из *Шћейана Малої*. Нећемо улазити у питање колико су и да ли до краја прецизно дефинисана значења именице *бездна* у Петковићевом *Речнику црквено-словенскої*

језика. Узгредно ћемо се враћати на та питања, у вези са спектром значења грчке речи ἄβυσσος. Само ћемо, унапред а у вези са пренесеним значењем „тешка невоља, дубока туга“ (наведеним код Петковића под б), напоменути ово: грчки модел речи *бездна* употребљаван је у списима црквених отаца метафорски, а у низу израза како позитивног тако и негативног значења (нпр. бездан божанске милости и мудрости; или опет демонске злоће и грешности); али у грчкој патристици именица ἄβυσσος – такав је налаз модерне лексикографије – није сама за себе, у апсолутној употреби, имала неко фигуративно значење сасвим подударно са фигуративним значењем „пропаст“ које *Речник Његошева језика* постулише за апсолутну употребу именице *бездна*, у стиховима песме *Вјерни син ноћи њјева њохвалу мислима* а за место где је речено како мисао зна да раздражи, подјари, заплете у беспослене подухвате човекова надања:

Ти надежду рађаш и подижеш

а каткад је здражиш и подигнеш
и заплетеш у беспосличење,
да рањена једва *на крај дође*
и у *бездну њагне* тугујући.²⁷

Заправо, у тим Његошевим стиховима фигуративност исказа заснована је на синегдохи из категорије *e praecedentibus sequentia / e sequentibus praecedentia*. (Да је синегдоха оруђе више поетског него прозног израза напоменуо је већ Квинтилијан.)²⁸ У датом примеру механизам синегдохе мање је заснован на супституцији (пре бисмо могли говорити о елипси) а више, и пресудно, на чињеници да однос између изреченога и неизреченога читалац може да наслути само из контекста песме; па чак и само на основи широког контекста Његошевог религиозно-филозофског песништва; и то колико у лексичкој толико и на тематској равни.

У овоме реферату, разумљиво, не могу сасвим подробно ући у управо назначену проблематику. Осветљавање механизма Његошевог синегдохичког руковања комплексом израза, појмова и тема сливених у речи *на крај дође* и *у бездну њагне њујујући* (у песми где се „слика“ дејство *мисли* на човекову *надежду*) заматан је посао. Ако га треба у потпуности систематски обавити. Можемо међутим овде, и морамо, указати на оно најбитније.

Израз *на крај доћи* употребљен је у стиховима наведеним из песме *Вјерни син ноћи њјева њохвалу мислима* апсолутно (без ознаке и допунског појашњења „на крај“ *чеја*); али, заједно са *и у бездну њагне*, он недвосмислено упућује асоцијације у круг представа и митологумена из којег је, како смо у првом одсеку наговорили, можда потекла и туђица *својство* „сродство“; то јесте, упућује асоцијације у оне области хришћанског списатељства где се представе и метафоре реципиране из платонизма мешају са библијским или на библијски заснованим исказима и представама.

Подсетимо се: *својство* „сродство“, као и његови грчки корелати – οἰκειότης, συγγένεια и συγγένης, припада метафорској терминологији у којој

се слика посебан однос човека као бића обдареног интелектом, мишљу, према „ономе горе“ (πρὸς τὰ ἄνω), односно човекове душе–духа према „божанскоме“ (τὸ θεῖον). А сада можемо додати: изрази *на крај доћи* – у *бездну ѿасти* у приказу деловања човекове *мисли* као когнитивног лета према горњим, божанским, и доњим, демонским сферама, какав даје песма *Вјерни син ноћи*, само су до термина апсолутизовани кључни обрти из описа природе и судбине човекове душе какав се иначе јавља у Његошовом религиозно-филозофском песништву, а настао је синтезом хришћанског мита о побуни небеских духова и платоничарских представа о преегзистентном сагрешењу бесмртног човековог духа, човекове интелектуалне душе – или напросто „мисли“. Што ће рећи: на основи оних античких учења у којима је когнитивни процес схваћен као присећање (анамнеза) на оно што је бесмртном и некада чистом човековом духу било непосредно и потпуно познато „на небу“.

У тачност управо изнесеног увериће нас упоредно читање неколико одломака из Његошевих религиозно-филозофских песама.

У песми *Вјерни син ноћи* – ради убедљивости поређења морам ово још једном поновити – на оном месту где се јавља именица *бездна* речено је да *мисао*, гдекад, раздражи, подјари, заплете у беспослене подухвате (оваква парафраза дозвољена је) човекову *надежду*, тако да она

... рањена једва *на крај дође*
и у *бездну ѿадне* тугујући.

У *Лучи* пак, у петом певању а тамо где је основна прича спева допричана, Његош казује како две божије војсковође, арханђели Михаило и Гаврило, гоне поражене чете побуњених духова до *іраница* неба, а са тог краја оне, све следујући за својим предводником Сатаном, падају у бездне *іарішарове*:

Немилосно вјерне слуге неба
хулитеље свога творца гоне,
зло ћерају с свијетлога дана
у кипеће *бездне* тартарове,
на *небеску* догнаше *іраницу*.

Дуси-отпадници падају неколико дана, у црноме „стубу“

с сјајног неба до *іройасіи* ада:
сипају се, каже Његош, црним „потокот“,
с краја неба у *уішробу* ада;
а док су тако, након свог пораза, падали|
у димљива жвала тартарова,
жедно тартар дрхтећи јечаше,
грдну жертву радосно ждераше.²⁹

Оправданост оваквог паралелисања наведених раних стихова о паду *надежде*, побуњене „мишљу“, у *бездну*, и каснијих стихова о паду небеских *духова*, подбуњених надом да ће завладати небесима, у *бездне іарішарове*, постаје још очигледнија ако се осврнемо на друга, слична места *Луче ми-*

крокозма; на такве стихове тога спева из којих је потпуно јасно да човекова виша душа (*ум, дух, идеја*) – означавана још и метафорским терминима *луча, зрака, искра* – није друго до један из редова оних духова побуњеника поражених и сурваних са материјалних небеса.³⁰

На самоме почетку свог религиозно-филозофског спева Његош одређује његову тему, и то кроз инвокацију „зраке“ своје душе. Ова се, наиме, огласила и обратила се песнику речима:

Ја сам душе твоје помрачене
зрака сјајна огња бесмртнога
мном се сјећаш шта си изгубио

ја једина мраке проницавам
и допирем на небесна врата.

(У раној песми *Вјерни син ноћи* речено је за *мисао*: „Ти си вргла стубу како зраку,/ како зраку сунца огњенога,/ која с земље на небо досеже.../ Ти највише завјес мрачну дижеш/ и испод ње мож назријет мало/ божествену силу и могућство/ и красоту небеснијех странах“, ст. 31–33 и 37–40.)

Упоређена, већ ова неколика места оправдавају моје горње тврђење: речник којим је Његош, у ранијој песми, описао „пад“ *надежде* у *бездну* утемељен је на оном истом којим се, у *Лучи*, описује пад небеских духова у пакао. А ту, у *Лучи*, како видимо из горњих навода, то место казне за побуњене и поражене небеске духове, положено у најдубљу дубину, обележено је, осим са *бездне ѿарѿарове*, подударно и једнако конкретно још и са *ѿройасѿ ада* (ст. 484 и 489); па затим, у следећој десеторедној строфи још и паром фигуративних израза *уѿроба ада* и *жвала ѿарѿарова* (ст. 494 и 498). Овај пар израза, напоменимо то, најтачније је уграђен у метафорику „прождирања“ која се, под крај Његошеве строфе, згушњава, и то у јаком климаксу: „жедно тартар дрхтећи јечаше,/ грдну жртву радосно ждераше“.

Није тешко показати да су основни „називи“ за место казне који се јављају у Његошевим стиховима наслеђени из патристике. У списима грчких црквених отаца читамо да је Адам, „одрекавши послушност“, пао, сурвао се, у *најдубље дубине ѿарѿара* (тј. пакла – ὁ Ἀδάμ εἰς τὸν βύθιον ἀπωλίσθησεν τάρταρον).³¹ Уосталом, црквени оци неретко узимају придеве тартараίος (-ρειος, -реος), тартάρινος „демонски; паклени“; а то су придеви недокументовани у старогрчким паганским текстовима. Па се, на пример, за Сатану казује да је пао из (области) „горње светлости“ и „сурвао се у најдубље тартарске дубине“ (ὁ Σατάν τοῦ ἄνω φωτός... ἐσέπεσεν καὶ εἰς τοὺς τάρταρείους μυχούς καταλίσθησεν).³²

Уз обрте као *дубина, најдубље дно ѿарѿара* (ὁ βύθιος τάρταρος) или *дно, најдубље месѿо* (или „гудуре“) *ѿарѿара* (тартάρειοι μυχοί), долазе и они у којима налазимо и *бездна* – ἄβυσσος, и то у склопу *бездна ѿарѿара*. Тако, на пример, у *Делима айосѿола Томе* ђаво казује: „ја сам онај који настањава бездну/бездан тартара и владам тамо“ (ὁ τὴν ἄβυσσον τοῦ τартάρου οἰκῶν καὶ κατέχων).³³

И напoкoн, само ἄβυσσoс (*бездна/бездан*) има у грчком хришћанском списатељству значење „пакао, место испаштања“. Јер, у *Писму Римљанима* (10, 7) та грчка реч означава боравиште мртвих; а у *Ошкривењу* боравиште Сатане и злих духова (9, 11; 17, 8; 20, 1–2).³⁴

Овакав, најкраћи, осврт на патристику довољан је да потврди у потпуности претпоставку како Његошево *бездна/бездан* има и специјализовано значење „пакао“, и то управо као калк према грчком ἄβυσσoс.

Међутим, у гречитету патристике именица ἄβυσσoс јављала се у још једном специјализованом значењу. У значењу „прапонон, прабездан“. А повод за ово био је опис космогоније дат на почетку старозаветне *Књије йосџања* (1, 2), где се помиње божански творац који лебди над безданом. На томе месту *Septuaginta*, грчки превод *Сџарoја завейа*, узео је реч ἄβυσσoс. Ранохришћански егзегети говорили су о овој представи и много и подробно, а не без осврта на космогонијске приче и представе из паганског мита и паганске филозофије. Отуда је, у хришћанском списатељству, издвојен појам „прадубине, прапонона, прабездана“ из којег је божански Творац извео свет, али је било и неслагања у суду о његовој природи. Расправљано је питање да ли је та *йрадубина*, тај *йрапонон* и сам био створен од Бога или није; те да ли, ако је ово друго случај, сме да се у њему препознају зле, демонске силе, или напросто начело зла одувек противно божанству; па је отуда ἄβυσσoс – бездан гдекад схваћен и као неиздиференцирана материја; а чак и уграђен у систем стихија од којих се састоји материјални козмос, заједно са небом; земљом и водом.

Све ово нам, овде, намеће обавезу да се упитамо: Има ли Његошево *бездан/бездна*, само за себе, поред значења „пакао“, и ово друго специјализовано значење „прадубина, прапонон“?

Кратак, а позитиван одговор на ово питање добијамо када бацимо поглед на Његошев опис стварања земље:

Свемогућом вољом миротворца
четири се вјетра разјарише
у дубине хладнијех безданах,
те облаке страшне и дебеле
од прашине и црна хаоса
из мрачнијех дигoше њедарах,
и са силом својом страховитом
са сваке их стране стијеснише
и у тренућ ока лаганoга
чар наш земни тамни направише.³⁵

Није овде потребно додавати даље потврде. Нити ћемо се задржати над питањем о посредницима преко којих је именица *бездна* све доспела у Његошев епски и песнички речник. (Остављам то за другу прилику). Овде је,| рекао бих, достигнут циљ за којим се ишло, па нам је и дозвољен следећи закључак:

У Његошевом речнику именица *бездна/бездан* има и специјализована значења „прапонон“ и „пакао“; она која је грчки модел ове речи, то јесте ἄβυσσoс, стекао још у списима црквених отаца.

Најомене

- 1 Види мој рад *Извори Њеџошевих знања о антици*, Зборник радова о Његошу, издавач „Музеји – Цетиње“, Његошев музеј; Цетиње, 1972, стр. 37–76.
- 2 На неке елементе грчке епске дикције садржане у Његошевом песничком речнику указао сам већ у дисертацији *Античко наслеђе у јесмама Њеџошевим* одбрањеној 22. VI 1959, (необјављено), у Универзитетској библиотеци Светозар Марковић у Београду, под сигнатуром РД 452, а нарочито у поглављу *Епитетима у Слободијади* (стр. 229–242).
- 3 Уп. о разлозима са којих овај руски превод узимам посебно у обзир мој рад *Књижевна рецејција и његов извор из руке : Њеџош – Милион – Верилије*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, (у штампи).
- 4 *Целокујна дела Пејра II Пејровића Њеџоша*, 3. изд., књ. IV, Београд 1974, стр. 245 (стихови 235–237).
- 5 Види H. Ebeling (ed.), *Lexicon Homericum*, vol. I, Lipsiae, 1885, p. 1025, где је значење епитета μεγάθυμος фиксирано са *animosus, fortis, hochgemuth*. Уп. Liddell–Scott, *A Greek–English Lexicon* (9. изд. 1949, отисак 1961), p. 1086: *great-hearted*
- 6 Н. И. Гнедич, *Стихотворения*, Лењинград, 1956, стр. 324 и 750.
- 7 Види *Речник Њеџошева језика* (I, 34), са потврдом: „Ах, свеопшти оче благодужни!“ (LMIII, 131).
- 8 F. v. Miklosich, *Lexicon Paleoslovenico–Graeco–Latinum*, 2. Neudruck der Ausgabe Wien 1862–65, Scientia Vlg, Aalen, 1977, p. 165.
- 9 Речник су саставили професори Михаило Стевановић (од А до О) и Радосав Бошковић (од О до Ш), уз сарадњу Радована Лалића. – Види *Целокујна дела Пејра II Пејровића Њеџоша*, 3. изд., књ. VII, Београд, 1974, стр. 228.
- 10 Из песме *Ко је оно на високом брду*, стр. 26–27, и из песме *Мисао*, ст. 128–131.
- 11 Види F. v. Miklosich, *Lexicon*, p. 828.
- 12 Eusebius Caes., *Praeparatio evangelica*, 7, 18, ed. E. H. Gifford, Oxford, 1902, 332b (M 25, 560d); Clemens Alexandrinus, *Stromateis*, 4, 7 (*Die griech. christl. Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, 2, Leipzig, 1906, p. 267, 10; M 8, 1253 b); Origenes, *Contra Celsum*, I, 22 (ed. P. Kostschau, *Die griech. christl. Schr.*, 1, Leipzig, 1889, p. 72, 30; M 11, 700a). – Види *A Patristic Greek Lexicon*, edited by G. W. H. Lampe, Oxford, 1961, p. 938, 1266.
- 13 Plato, *Rep.* 611e.
- 14 *Целокујна дела Пејра II Пејровића Њеџоша*, књ. IV, Београд, 1974, стр. 319.
- 15 Methodius Olympius, *De resurrectione mortuorum*, I, 37; види Lampe, *Lexicon*, стр. 590.
- 16 Потврде се јављају почев од Григорија из Назијанза (беседе и песме); види наведено место у Лемпијевом *Речнику њајрисџичкој рецејцији*.
- 17 Види Ст. Новаковић, *Српско-словенски зборник из времена десјоџа Сјефана Лазаревића*, Старине 9, Загреб, 1877, стр. 35, место на које упућује R. Zett, *Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen*, Беч, 1970, стр. 295, са идентификацијом.
- 18 *Сујрасаљски кодекс*, 351, 14; види Miklosich, *Lexicon s.v.*, где је и лат. тумачење *archistrategus*.
- 19 Види С. Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, Сремски Карловци, 1935, стр. 5.
- 20 Види Lampe, *Lexicon*, стр. 240.
- 21 PL V, 760: Серебрењиков, стр. 394.
- 22 PL VII, 131–135; Серебрењиков, стр. 246.
- 23 PL X, 424–427; Серебрењиков, стр. 380.
- 24 *Речник Њеџошева језика*, неком омашком можда, или са којег другог разлога, не казује на порекло именице *бездна* из старословенског или (руско)црквенословенског. У *Реч-*

- нику уз Целокуйна дела Пейра II Пейровића Њејоша, стр. 10 (у делу који је саставио проф. Михаило Стевановић), забележена је, уз бездна, одговарајућа руска реч *бездна*.
- 25 Miklosich, *Lexicon*, p. 14.
- 26 С. Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, стр. 7.
- 27 *Речник*, I, 19; стих 61–66.
- 28 Quint., *Inst. or.*, VIII, 6, 19.
- 29 *Луча*, V, 481–485, 489, 494, 498–500.
- 30 Чиме је, у равни метафизичкој и гносеолошкој – дакако, у духу платоничарских митологумена – укинута разлика између *духа* и *ума* и *идеје* и човекове *мисли* као когнитивне функције. Изван представе о анамнеси, о присећању на првобитно стање, па и одговарајућег „усхођења“, враћања у то стање и к томе извору, сазнавања истине нема.
- 31 Diadochus Photicensis (V век), *De perfectione spirituali*, ed. J. E. Weis-Liebersdorf, Teubner, 1912, 41 (p. 48, 1).
- 32 Didymus Alexandrinus (IV век), *De Trinitate*, 2, 27 (M 39, 768a) – види Lampe, *Lexicon*, p. 1375.
- 33 *Acta Thomae A*, 32 (p. 149.18). Види Lampe, *Lexicon*, p. 3.
- 34 Имамо о распрострањености ове употребе речи $\alpha\beta\upsilon\sigma\sigma\omicron\varsigma$ и експлицитно сведочанство из IV века: Gregorius Nyssenus, *Psalmorum tituli A*, 8 (M 44, 476a) – види Lampe, *Lexicon*, нав. место.
- 35 *Луча*, VI, 181–190.

ЛИНГВОСТИЛИСТИКА

О ЈЕДНОЈ АРИСТОФАНОВОЈ РЕФРЕНСКОЈ УПАДИЦИ

Филолози проучавају језик грчких песника из V века старе ере већ два хиљадугодишта. Па и дуже. Још од времена када је у Александрији започет рад на систематском издвајању текстова тих већ тада старих, а и класичних аутора. У послу развијања старогрчке лексике филолозима су се придружили и преводиоци. Од времена препорода највише. Затим, на свој начин, и етимолози. Крајем прошлог и почетком овог века. Али у протеклим деценијама етимолошка наука појачала је опрез и постала сумњичава према властитим хипотезама о изворним и основним значењима речи. Најскорији монументални етимолошки речник старогрчког језика, онај професора Пјера Шантрена, програмски ставља тежиште на брижљиво израђену историју речи. Такву која семантичко поље једне речи, или целе њене породице, опрезно реконструише, по документацији сакупљеној из сачуваних текстова.

Није, дакле, сасвим противно очекивању ако констатујемо да лексика коју сусрећемо у делима класичних грчких аутора ни данас још није до краја истумачена. Чак и код назива обичних употребних предмета спектар значења гдекад је само непотпуно утврђен. Измичу нам нарочито говорни, свакодневни семантички преливи и овима условљене метафорске вредности. А преливи у значењу и метафорске могућности речи, као што знамо, кључ су за разумевање њене улоге у контексту уметничког дела.

Старогрчка именица λήκυθος, или, тачније, њен деминутивски облик, ληκύθιον, пример је за управо споменуто наше двоумљење над значењем и функцијом једног апелатива из свакодневног речника Атињанина, и то оних из времена пелопонеских ратова. Да то покажемо, можемо поћи и од наших, на жалост малобројних речника. *Grčko-hrvatski rječnik* који су године 1960. приредили О. Горски и Н. Мајнарић («на основу Žepić-Krkljuševa Rječnika») бележи уз основну реч λήκυθος само значење: »боса за улје, улјенка«. Уз деминутивно ληκύθιον дато је, затим, знатно шире тумачење. Оно гласи:

uljenica, *prenes. nakit*. Lekitij je i naziv za prastari grčki stih, kome je temeljni oblik: ~~~~~ / ~~~~. Naziv potječe od podrugljiva dodatka ληκύθιον ἀπόλεσεν, »uljenicu izgubi«, što ga Eshil sedam puta ponavlja rugajući se Euripidu, da mu sva tragedija leži u izvanjskom nakitu i pomastima (Aristof. *Žabe* 1208 i d.).|

У наведеном тумачењу реч је о чувеној рефренској упадици из Аристофанове комедије *Жабе*. Понављањем те упадице кроз целу једну сцену

комедиограф је изазвао узастопну провалу смеха у атинском гледалишту, године 405. старе ере. Поступак није био неочекиван. Али је имао посебну пародистичку улогу. Наиме, у Аристофановој комедији Есхил и Еврипид се, у доњем свету, надмећу и узајамно критикују. Референску упадицу Аристофан је ставио у уста Есхилу. Овај њоме довршава стихове из Еврипидових пролога које рецитује сам њихов аутор. Допуњује их увек истом упадицом и тако их извргава подсмеху. То је јасно из текста. Међутим, питање је на какве књижевне мане Еврипидових пролога циља критика исказана Есхиловом пародистичком упадицом. Стога су се над том рефренском упадицом увек изнова замишљено устављали тумачи и преводиоци, још од античких времена. Морала је тако поступити и професор Радмила Шалабалић. Још недавно.

У њеном изузетно успелом преводу *Жаба*, објављеном године 1978, упадица $\lambda\eta\kappa\upsilon\theta\iota\omicron\nu\ \acute{\alpha}\lambda\omega\lambda\epsilon\sigma\epsilon\nu$ пренета је на српски са *чуџурицу* *зайџури*. Тај превод-супституција као да звучношћу нешто надмаша оригинал. Али се од њега материјално не удаљава. *Лекиџи(ић)* и *чуџурица* мање су посуде и обе су у свакодневној употреби.

Превод Коломана Раца, објављен у Загребу године 1947, дословно је тачан када упадицу преноси речима *изџуби уљаницу*.

И модерни западни преводиоци задовољавају се, по правилу, преводом „изгубио је своју боцу с уљем“ – *lost his bottle of oil* (David Barret, 1964), или неодређенијим „изгубио је бочицу“ – *perdit une petite fiole* (Marc-Jean Alfonsi, 1966). Али су се у преводима знала јавити и потпуна одступања од дословности. Немачки превод Густава Дројзена – настао у тридесетим годинама прошлога века, али до данас актуалан – преводи супституцијом, и то са *Stimmt die alte Leier an*. Наш корелат било би: „пева стару песму“ или „удара у старе дипле“. Дројзен је своју супституцију правдао указивањем на неколика пренесена значења именице $\lambda\eta\kappa\upsilon\theta\iota\omicron\nu$. Таква која се тичу језичког израза и метричког склопа.

Ово нас враћа преводу професора Радмиле Шалабалић. У њеним наломенама уз стихове 1198–2150 читамо тумачење које указује на метричке и стилско-садржинске импликације упадице $\lambda\eta\kappa\upsilon\theta\iota\omicron\nu\ \acute{\alpha}\lambda\omega\lambda\epsilon\sigma\epsilon\nu$:

У оригиналу ово је једна од најуспелијих партија у којој се помоћу рефрена „чутурицу затури“ исмејава „слаба“ тачка Еврипидова – увек исти метрички клишеи његових пролога. Грчка реч $\lambda\eta\kappa\upsilon\theta\iota\omicron\nu$ „чутурица“ означава мали суд за сирће и уље и сл., али је истовремено у метрици технички термин за другу половину триметра. У преводу нисам успела да дочарам целу ову игру речи, јер рефрен истовремено значи: „чутурицу изгуби“ и „пола стиха изгуби“, алузија на| натегнути садржај половине последњег стиха, жртвован увек метричким разлозима.¹

1 Аристофан, *Жабе*, Превод са старогрчког, увод и коментар Радмила Шалабалић, Нови Сад, 1978, стр. 283.

Наведено тумачење следи матицу најбољих коментаторских бележака. Оних бележака које прате научна издања Аристофанових *Жаба*.² Дакако, наведено тумачење намењено је широј читалачкој публици. Није стога могло да уђе у многе аспекте интерпретацијске загонетке коју нам намеће Аристофанова рефренска упадица.³ Тим пре треба пажњу задржати над преводом упадице који је професор Радмила Шалабалић дала са *чуиурицу заиури*. Има у том њеном преводу, као што смо наговестили, један акустички вишак. Сазвучје постигнуто у оригиналу понављањем слога *ле* у обе речи, *lēkythion arolēsēn*, у српском је појачано понављањем два слога: *иури – иури*. А ту онда искаче и некакав опсцени вишак у значењу. Неизбежно. Читамо, наиме, Аристофана чији су текстови пуни опсцених шала и опсцене игре речима. Читамо и превод који ту Аристофанову игру, на безбројним местима, преноси мајсторски. Не можемо ипак рећи да ли је опсцени призвук који бисмо могли начути у појачаном понављању сазвучних слогова *иури – иури* намерно унет у српски превод упадице. И управо то запажање уводи нас у интерпретацијска питања која нас овде занимају.

А додаћемо унапред још једну напомену.

У оригиналу упадица се састоји од две речи за које старогрчки речници не бележе опсцена значења. На први поглед немамо разлога за претпоставку да је само понављање слога *ле* могло имати опсцен призвук у уву Аристофанове публике. А могло би се и уз преводно *чуиурицу заиури* рећи: да би овде *иури – иури* зазвучало опсцено у уву српског гледалишта, била би потребна помоћ глумца. Рецимо, неки опсцен гест. Али тај приговор нас подсећа, рекао бих у прави час, на сценске могућности Аристофановог позоришта. Гест, а нарочито опсцен гест, подвлачио је и приликом извођења Аристофанових комедија алузије садржане у тексту.

Интерпретација овде мора имати у виду једну основну чињеницу и одговарајуће, кључно питање. Чињеница је ова: Аристофан је мајстор непосусталог и варираног комичног ефекта. Питање гласи: Зар је Аристофан могао имати толико поверења у комичну снагу једне упадице искључиво књижевнокритичког значења да се на њу ослонио ни мање ни више него седам пута| узастопце? Дакако одговор на постављено питање мора се заснивати на развијању лексичких података. Тим путем полазили су тумачи *Жаба* увек изнова. У следећим редовима морамо се осврнути на њихове радове. Пре свега на оне скоријег датума.

- 2 Почев од исцрпног и још данас умногоне фундаменталног издања Лудвига Радермахера. Види: Aristophanes, *Frösche*, Einleitung, Text und Kommentar von L. Radermacher, Akad. d. Wiss. in Wien, Philosop.-hist. Kl., Sitzungsber., 198. Band, 4. Abhandlung, Wien, 1921, стр. 310 и д.
- 3 Важно је имати на уму да је термин *lekythion*, како једино можемо закључити на основу расположиве документације, настао у метричким списима тек после Аристофана, тј. да је настао према метричкој особености коју показује Аристофанова рефренска упадица.

Наш осврт на скора тумачења и неке преводе Аристофанове чувене рефренске упадице ληκύθιον ἀλώλεσεν биће селективан. И сразмерно сажет. Циљ му је да укаже на сагласност између преводног решења *чушурницу зайшур* и нових покушаја да се потпуније одреди семантички спектар старогрчког апелатива ληκύθιον/λήκυθος.

Уједно, наш осврт на ово посебно питање хтео би да задржи пажњу читаоца на могућностима које класичар има још и данас у послу око тачнијег одређивања значењског спектра старогрчких речи. На том пољу класичар може учинити корак напред на два начина. Спекулативно, уз ослањање на одраније забележена значења грчке речи а кроз интерпретацију функције коју она има у већ познатом контексту. Истина, закључци добијени на овај начин остају нужно у домену хипотезе. Другачије је ако спекулативно утврђена потреба да се претпостави додатан, још незабележен прелив у спектру значења неке познате старогрчке речи добије и спољашњу потврду. Из неког до нашег времена непознатог античког текста. Тек у овом другом случају долазимо до уверљивог или чак непобитног доказа.

Можемо слободно рећи да оба начина сарађују, и то тако да први – нужно чешће примењиван – припрема тло за посматрање лексичке грађе коју нам, с времена на време, документују доскора непознати грчки текстови. Таква грађа долази у наше руке споро али постојано, гдекад и у знатној количини. Публикују се непознати фрагменти, највише из оштећених папирусних рукописа. Године 1951–52. тако је допуњено наше познавање Сапфине поезије. Године 1952. објављена је до тада непозната старија верзија Езоповог живота; а 1958. и *Намћор*, прва нама у потпуном тексту позната Менандрова комедија. (Заправо, то издање нашло се у књижарским изложима тек у мају 1959). Уз такве издавачке подвиге иду други, праћењени малим одјеком чак и у стручној критици. Али гдекад веома важни за разумевање лексике старогрчких књижевних текстова. Мислим овде на мукотрпни и спори напредак у раду на сакупљању и критичком издавању коментаторских примедба које потичу из пера античких и византијских тумача-филолога. Такав је подухват и издавање схолија уз Аристофанове комедије, започето године 1975. а још и данас незакључено.

Већ у првом тому поменутог издања, међу схолијама уз комедију *Ахарњани*, налазимо два напоредна тумачења Аристофанове кованице κομπολάκυθος (стих 589 и 1182).⁴ Ово је назив за|змишљену птицу. Њено перје помиње се у ругању Ламаху, познатом стратегу сицилске експедиције. Аристофан Ламаха чешће представља као уображеног разметљивца. У Ахарњанима један од ликова комедије казује да Ламах украшава свој шлем перјем „комполакита“. Стога су већ антички тумачи претпостављали да име за птицу κομπολάκυθος треба везати за глагол κομπολακεῖν; и за simplex λάσκειν од кога је сложеница изведена. Основни, несложени глагол

4 Scholia in Aristophanem, ed. W. J. W. Coster, Fasc. I B continens Scholia in Aristophanis Acharnenses, ed. N. G. Wilson, Gröningen, 1975, ad 589 (a), p. 80.

има доста неодређено значење: крцкати (кости), пискати, циктати (угрожена птица), викати гласно (људи). Значење „гласно (ис)казати“ јавља се код трагедиографа. Ова последња употреба могла је, заиста, бити повод да Аристофан створи комичну сложеницу κομτολακεῖν. Јер у комедији *Жабе* протагонисти су, као што смо рекли, трагедиографи Есхил и Еврипид, а овај други брани се од Есхилове критике и тврђењем οἷκ ἐκομτολάκου, „нисам говорио високопарно“ (ст. 961).

Међутим, антички схолијастии предложили су и друго тумачење тог сложеног глагола. Он би према том другом тумачењу имао исто значење (говорити високопарно, са емфазом), али би, поред прозорног κόμτος (бука, звека; крупне речи, разметање), у другом делу садржавао именицу λήκυθος.

Само наоко заобилазним путем опет смо се примакли питању о семантичким нијансама и пренесеном значењу именице λήκυθος и њој сродних изведеница и сложеница. Начелно треба истаћи да овом питању није отворен етимолошки приступ. Основна реч λήκυθος, назив за бочицу за уље или мирисе, потиче из непознатог културног круга и није поуздано етимолошки објашњен. Претпоставке о „пелазгичком“ пореклу речи, или о њеној сродности са словенским називом за лонац (рус. лакоть), нису наишле на одобравање стручњака.⁵ Претпоставке о метафорској вредности основне речи, као и њених изведеница и сложеница, морају се, дакле, заснивати на историји речи каква је документована у грчким текстовима. Пресудан значај придаје се сведочанствима према (којима глагол ληκυθήϊζειν има значење *декламовати*, *дубоко и гласно говори*, *крујно словити*, и то већ у трагедиографији V века старе ере. Ово нам потврђује, посредно, и већ поменуто тумачење уз ст. 589 Аристофанових *Ахарњана*. У том тумачењу реч је о дубоком и шупљем звуку којим одјекује *леки* када се преко њега дува, односно говори. Као потврда оваквом тумачењу наводи се и то да је плуралом *леки* обележаван емфатичан говор. (Ту као потврда служи једно место из Цицеронове преписке и Хорацијева употреба речи *ampullae*.)⁶

Схватање према коме именица λήκυθος, као и речи од ње изведене или са њом у сложенице састављене, означавају емфатичан, декламаторски помпезан израз има доста чврст антички ослонац. Модерни лексикографи махом га усвајају. Међутим, када се упусте у расправљање свих сведочанстава и у подробно претресање овог наоко ситног лексиколошког проблема, и модерни се тумачи разилазе у суду, баш као и антички Аристофанови схолијастии. Ако не у основном тумачењу, а оно бар у претпоставкама како је настало пренесено значење: декламовати, крупно словити, емфатично говорити.⁷ Прелаз из опште области лексикологије у област интерпретације

5 Види, нпр., Н. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, vol. II, Heidelberg, 1970, стр. 118; односно М. Фасмер, *Этимологический словарь русской языка*, перев. О. Н. Трубачева, том II, Москва, 1967, стр. 453.

6 Cicero, *Ad Att.* I, 14, 3; Horatius, *Ars poet.*, v. 96 ss. При чему, међутим, ослонац опет пружају антички коментатори (Порфирије).

7 Види, нпр., J. H. Quincey, *Classical Quarterly* XLIII (1949), стр. 37–44.

текста – а то изискује сваки разговор о рефренској упадици ληκύθιον ἀλώλεσεν – умножава недоумице и заоштрава проблем. Јер интерпретација такозване ληκύθιον ἀλώλεσεν – сцене из Аристофанових *Жаба* – нужно поставља питање о свим конотацијама и метафорским могућностима старогрчког назива за бочицу за уље или мирисе.

Настојим да укажем на сву сложеност испитивања спектра значења речи ληκύθιον која је употребљена с јаким комичним ефектом у Аристофановој рефренској упадици. Неће стога бити странпутичарење ако наведем и једно тумачење против кога су изречене одлучне речи осуде још и у најскорије време. Мислим иа коментаторско тумачење Х. П. Кукслија. Он је изједначио Аристофанову рефренску упадицу ληκύθιον ἀλώλεσεν, „изгубио је уљаницу“, са латинском узречицом *oleum perdidit*. Узречица означава узалудан труд, изгубљено време; а дословно значи: узалуд је утрошио уље. Овако схваћена грчка рефренска упадица доста добро би функционисала у Аристофановом тексту. Али пословични обрт *oleum perdidit* (и његови корелати) документован је само на латинској страни. К томе се Кукслијевом тумачењу приговара и стога што *oleum perdidit* указује, наводно, само на уље у светиљци (дакле, на узалудан ноћни књижевни посао). А рефренско ληκύθιον, „бочица за уље“ (која се носила и привезана за руку), то не би могло да сугерише.⁸ Ипак, нема ни у овом случају разлога за самоуверену осуду. Има, напротив, доста разлога за претпоставку да је обрт *oleum perdidit* настао првобитно изван области књижевничког и научничког бдења крај светиљке. Чак је, одавна већ, образлагано и тврђење да је латински обрт произашао из асоцијација на козметичко уље.⁹ На ово уље, употребљавано у хигијенске и козметичке сврхе, указује и ληκύθιον. Стоји, међутим, да на основу споменутог хипотетичког тврђења не можемо идентификовати Аристофанову рефренску упадицу као једину потврду за употребу пословичног *oleum perdidit* на грчкој страни.

Вратимо се, дакле, тумачењу Аристофановог лекитића са: *декламаторски ѿон, емфаза*. Прихвата то тумачење и Жан Тајарда. Овај француски филолог објавио је године 1965. исцрпну| монографију о метафорама и сликама у језику Аристофанових комедија. Према тумачењу која Тајарда ту даје, рефренска упадица у *сцени са лекиѿићем (Жабе, ст. 1200–1247)* претпоставља каламбур заснован на поигравању основним и пренесеним значењем именице ληκύθιον; односно, игру значењима „ти си изгубио бочицу за уље (мирис)“ и „спласнуо је твој емфатични израз (твој декламаторски занос)“.¹⁰ При томе се Жан Тајарда позива на анализу сцене коју је три деценије раније дао О. Навар. Већ овај је доказивао да рефренска упадица којом Есхил, у *Жабама*, критикује Еврипидове прологе има за мету почет-

8 C. H. Whitman, *Harvard Studies in Classical Philology* 73 (1969), p. 109 (№ 1).

9 A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, 1890, 253–254.

10 J. Taillardat, *Les images d'Aristophane, Étude de langue et de style*, Paris, 1965, № 518 (стр. 297–298); уп. № 488 (стр. 276–277).

ну декламаторску емфазу која код Еврипида, наводно, одмах спласне. Али О. Навар је препознавао узрок овог „опاداња“ тона у раскораку између свечаног трагичког језика и гомилања прозаичних детаља – одређивање места радње, времена, лица, генеалогije, претходних збивања.¹¹ Ж. Тајарда као да ово схватање у потпуности прихвата. Само што он идентификује ληκύθιον као реторски термин који означава управо „свечани тон језика трагедије“ (la solennité de langage tragique).¹²

Поменули смо тек нека тумачења рефренске упадице којом Есхил доказује Еврипиду како његови пролози не ваљају. Уверили смо се да и та неколика тумачења указују на обиље импликација стварно или наводно препознатљивих у рефренском ληκύθιον ἀλώλεσεν (*чуџурицу заџури*). И видели смо да су та тумачења међусобно непотпуно усаглашена, чак и када се једно ослања на друго.

Колико је сложен рад лексикографа на оваквом материјалу произлази јасно из чињенице да Жан Тајарда код именице *лекиџ* претпоставља чак две сасвим разнородне термилошке вредности. Сем у терминологији реторике, *лекиџ* се, чини се, јављао и у медицинској терминологији. Овде као назив за испупчење или израслину на кожи или слично. Дакако, да би утврдио ово медицинско значење, Тајарда се морао послужити дедукцијом, и то заснованом на више или мање посредним сведочанствима.¹³ Али Тајарда као да јесте у праву када тврди да ово и овакво додатно медицинско значење баца нову светлост на завршетак сцене са *лекиџићем*. Тачније, на начин на који бог Дионис окончава ту сцену надметања Есхила и Еврипида. Током сцене Дионис се уверио да Есхил заиста може да упропасти сваки Еврипидов пролог убацивањем оног *лекиџића* (тј. рефренског ληκύθιον ἀλώλεσεν – „чутурицу заџури“). Дионис стога прекида Еврипиду у покушају да изрецитије још један пролог, такав коме Есхил не би могао додати *лекиџић*. А обраћа се Еврипиду речима – доносим их у преводу професора Радмиле Шалабалић – у којима се, смеом рећи неочекивано, јавља медицинско поређење са чмичком:

Готов си! Јер већ га чујем: „чутурицу заџури“.

С пролозима твојим красним чутура је срасла сасвим
ко чмичак са очним капком...

(ст. 1245–47).

Не може се оспорити: медицинска асоцијација на крају сцене у којој је каламбур са *лекиџићем*, као што се претпоставља, шест пута побуђивао асоцијацију реторичарску, могао би бити освежење; тим пре што би

11 О. Navare, REA 35 (1933), стр. 278–280.

12 J. Taillardat, нав. дело, стр. 298, бел. 4.

13 Из схолија уз Aristoph. Eccl. 1101 и из једног сведочанства (Plato, Hipp. Min. 368c) према којем је историчар Клеарх са *лекиџ* обележавао јабуцицу на човековом врату. Види J. Taillardat, нав. дело, стр. 64–65 (№ 76).

заједнички именитељ била некаква надутост, оток, израслина. Не може се, ипак, отклонити ни питање: зар је у значењском спектру старогрчке именице λήκυθος реторичарско-стилистички и медицински исечак био тако изражен да је Аристофан могао рачунати, само на основу тога, на буран смех у атинском гледалишту?

Невоља с понуђеним тумачењима јесте управо у томе што Аристофаново језичко поигравање са *лекијићем* има нешто одвише стручне призвучке – ако се исцрпљивало у реторичкој и медицинској, или опет у метричкој и синтактичкој сфери. (Заправо, метрички назив *лекијион* настао је после Аристофана, а на основу његове рефренске упадице. Неки тумачи мисле да се примедба античких схолијаста о монотонији уводних партија пролога код Еврипида односи не на њихову метричку, него на њихову синтактичку структуру.) Добро је свакако што су у новије време испитивачи и коментатори почели указивати на чињеницу да предложена тумачења сва редом не објашњавају комичну снагу рефрена у комедији коју је публика V века старе ере примила одушевљено. (*Жабе* су освојиле прву награду. Имале су и репризу, противно оновременој атинској позоришној пракси.)

Није, дакле, неумесно питање које се у новијим коментарима и радovima о Аристофановој славној рефренској упадици почело све чешће јављати. То је питање да ли су књижевно-критичке импликације те упадице биле главни носилац њеног комичног набоја; – да ли су оне могле наићи на одзив међу најширом публиком и навести ову да се поновљено и бурно смеје.¹⁴ То питање покушавају да разреше, на нов начин, два рада објављена 1969. и 1970. године.¹⁵ Њихови аутори, Сидрик Витман и Џон Грифит, независно су дошли на помисао да Аристофанов *лекијић* мора да је имао и неку опсцену семантичку нијансу. Заправо, дај је означавао у говору атинског пука и атинске улице *membrum virile* – мушки уд.

Сетимо се овде једног иначе с разлогом заборављеног француског критичара. Пол де Сен-Виктор написао је негде у својој историји позоришта да је неугасиви смех античких богова једном сишао и на земљу, међу људе – и то захваљујући Аристофану. И вратимо се преводу *чујурицу зајури* (... тури ... тури).

Два поменута енглеска стручњака навели су низ аргумената у прилог својој претпоставци. Спољашње, археолошко сведочанство да је λήκυθιον могло бити метафорска ознака за мушки полни орган нађена је лако. Наиме, под лекитом подразумеване су и посуде за уље без ноге, издуженог, ваљкастог облика. Ношене су на руци за коју су везиване ременом-омчом. Некад израђене у скупоценом материјалу, те су посуде називане и *алаба-*

14 Недоумицу изражава опрезно али убедљиво коментар који је своје издању Аристофанових *Жаба* додао 1958. В. Б. Станфорд. Види Aristophanes, *Frogs*, edited by В. W. Stanford, 2. edition, London, 1963 (reprint 1980), стр. 174.

15 Cedric H. Whitman, *Harvard Studies in Classical Philology* 73 (1969), стр. 109 и д.; John G. Griffith, иста публикација, 74 (1970), стр. 43 и д.

сѝрон. (При томе није неважно да је такав лекит био стална опрема атлета. Могао је стога бити лако схваћен и као атрибут мужевности.) Речнички гледано, ту је онда и сазвучје између ληκύθιον и ληκῶ. Овај глагол са значењем „скочити» специјализовао се у конкретном опсценом значењу „водити љубав» (поред облика λαικάζω).¹⁶ Располажемо још и сведочанством, истина позним (Хесихије, Фотије), да је грчки језик знао и за именицу ληκῶ као назив за мушку „снагу“.

Има онда и унутарњих разлога у прилог хипотези да је Аристофанова публика у монотоним и продуженом понављању Есхилове књижевнокритичке упадице ληκύθιον ἀλώλεσεν с уживањем препознавала и нешто као: „мушкост изгуби“. Наиме, већ је у ранијим својим комедијама Аристофан критиковао новији развој атинске трагедиографије, онај који је подстакао Еврипид. Као главни приговор трагедијама тог новог типа изнео је комедиограф већ тамо да јој недостаје мужевност, да је истрошене снаге и јалова. Управо такве мотиве Аристофан је у својој критици „нове“ трагедије употребио издашно и као подлогу за опсцене опаске и скаредне сцене. А највише у вези са ликом ефеминизираног трагедиографа Агатона. (За овога је Аристофан сматрао да је потпунији представник „нове“ трагедиографије и од Еврипида.)

На оба поменута поља, лексичком и контекстуалном, Витман и Грифит нашли су исто онолико потврда за једначење λήκυθος – membrum virile колико и њихови претходници за реторска и медицинска значења грчке именице. Наиме, у *Жабама*, Аристофан шаље бога позоришта у потрагу за неким од старих „плодних“ трагедиографа. (Придев γόνιμος има такво конкретно значење и у сексуалној сфери).¹⁷ На крају комада Дионис се определи за Есхила, а против Еврипида, трагедиографа који стално губи свој| „лекитић“. На другој страни, у почетку сцене са *лекиѝићем* Аристофан побраја већи број безначајних предмета чији помен умањује узвишени тон Еврипидових стихова, Ту су, поред *лекиѝића*, још два деминутива: κωδάριον и θυλάκιον – *крзненце* и *врећица*. Оба не без могућих, па и очекиваних опсцених значења.

Од спољашњих лексичких сведочанстава из којих би се могла ишчитати опсцена нијанса какву је именица λήκυθος могла имати у уличном жаргону Атине V века старе ере чини ми се занимљиво следеће. По Демостеновом сведочанству, две групице (или банде) распусних младића које су се у његово време мотале по атинским сокацима наденуле су себи имена ἰθύφαλλοι и αὐτολήκυθοι. Једнина прве именице назив је за усправљени џиновски уд – *fascinum erectum* – који је, као симбол плодности, ношен у литијама о светковинама Диониса-Бакха. Лако је могуће да је други назив

16 Глагол се јавља и у Аристофановим комедијама (*Thesm.* 493).

17 Витман се позива и на: J. D. Deniston, *Technical Terms in Aristophanes*, *Classical Quarterly* 21 (1927), стр. 113.

начињен према првome, по аналогији. (Пре више од сто година ту претпоставку је изнео један немачки филолог.) А то би значило, без обзира на први део сложенице, да у другом називу λήκυθος има такође значење „мушки уд, фалос“.¹⁸

Претпоставка о говорној, уличној и опсценој вредности која се крије у именице λήκυθος, па према томе и у њеном деминутиву ληκύθιον, чини нам се оправданом. Аристофанова рефренска упадица пружила нам је прилику да се дотакнемо поступака који још и данас отварају путеве бољем разумевању лексике грчких аутора из V века старе ере. И њеном потпунијем превођењу.

18 C. Link, *Adnotationes ad Demosthenis orationem in Cononem*, Erlangen, 1883, стр. 22.

УЗ ЈЕДАН СТАРОГРЧКИ ЕПИГРАМ (А. Р. XIV, 54)

У најновијем критичком издању издао је књигу XIV *Грчке*, односно, *Палајинске антиологије* француски филолог класичар Феликс Бифјер.¹ Књигу XIV, како је познато, сачињавају епиграми из три сродне тематске групе: загонетке, пророчанства и аритметички задаци, све сливено у епиграматски облик. Из реда загонетака је број 54, који наводим у оригиналу и у Бифјеровом француском преводу:²

Κάμὲ σοφὴ ποίησε τέχνη Παιήονος ἔμπονον
πῦρ ὑπὸ χαλκελάτοις χεῖλεσι κευθομένην.
δειλῶν δ' αἶμα κελαινὸν ἀπ' ἀνθρώπων ἐρύουσα
"Ἥφαιστον κτείνω γαστρὶ περιοχομένην.

L'art fin⁶ du Guérisseur⁷ m'a fait, à moi aussi⁸,
cacher un feu vivant⁹, sous des lèvres de bronze.
Mais en tirant le sang noir des pauvres humains,
je tue cet Héphaïstos que mon sein emprisonne¹⁰.

Додајем и одговарајућа Бифјерова тумачења:³

6. Il s'agit, dans cette énigme, de la ventouse d'airain, que les médecins antiques utilisaient couramment. Aristote cite à plusieurs reprises (*Poét.*, I, 458 a; *Rhét.* III, 1405 a 37) l'énigme populaire de la ventouse: „j'ai vu un homme avec du feu coller du bronze sur un autre homme“: Ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα (cf. *Anth. lyr.* Diehl³, I, 130).

7. Paéon est, chez Homère, le médecin des dieux. Ce mot désigne ensuite le dieu guérisseur par excellence, Apollon, bientôt supplanté dans ce rôle par Asclépios.

8. κάμὲ surprend: mais la ventouse veut dire qu'elle aussi est vivante, comme un humain, grâce au feu qu'elle enferme. On pourrait y voir aussi une allusion à Prométhée.]

9. Zénon le stoïcien appelait „feu artiste“ cette source de chaleur qui assure le vie et il l'identifiait à Héphaïstos.

10. La ventouse meurt, en somme, à la tâche, en faisant son office de guérisseur: le sang qu'elle aspire étouffe son feu!

1 *Anthologie grecque*, Première partie: *Anthologie Palatine*, Tome XII (livres XIII–XV), Texte établi et traduit par Félix Buffière, Coll. des universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

2 *Anthologie grecque*, том XII наведеног издања, стр. 65.

3 *Anthologie grecque*, том XII наведеног издања, стр. 179–180.

Потпун извод из Бифјера овде ми је потребан не само стога што држим на памети начелну примедбу једног од најприлежнијих модерних испитивача старогрчких загонетака. Мислим на Волфганга Шульца и на речи које стоје у уводу његове монументалне студије: „Загонетке су, у ствари, готово увек непреводиве. А и значење им се често измешта укорак са нашим напредовањем у њиховом разумевању“.⁴ Потпун навод из Бифјера потребан је овде јер намеравам да задржим пажњу на преливима у значењу код неких речи наведеног епиграма. Предмет овога прилога биће, дакле, семантички осетљива места у епиграму 54, и то таква над којима се не заустављају коментари водећих издања XIV књиге *Палајинске антиологије*. Утврдићемо положај семантички осетљивих места у тексту епиграма поступком наоко посредним, па и нешто приметним, али проверљиво тачним: упоређивањем превода. Циљ који ми је пред очима ипак је постављен и нешто више. Желео бих да осветлим, интерпретацијом одређеног, привидно простог текста, неке црте својствене језичком изразу загонетке-епиграма.

*

Нешто пре Бифјера издао је *Антиологију* Херман Бекби. Најпрво године 1958, али ускоро и у другом, поправљеном издању, године 1967. Уз текст епиграма 54, из XIV књиге, Бекби доноси овакав немачки превод:

Der Blutgierige

Mich auch brachte die Kunst des weisen Paieon zustande,
unter dem ehernen Mund berge ich lebende Glut.
Dunkles, strömmendes Blut entziehe ich traurigen Menchen,
und ich töte Hephaist, wenn ihn mein Bächlein umspannt.⁵

У тумачењима додатим епиграму Бекби не застаје ни над текстом оригинала ни над преводом. Једино се осврће на митско име Паеон (назив бога лекаства) и наводи решење уз загонетку, у немачком преводу Schrüpfkopf; а онда још бележи, као паралелу, једну загонетку приписану Клебулини (*Anth. lyr. Diehl*, 3. изд., 1, 130).⁶ Али та загонетка, документована много пре броја 54 из XIV књиге *Антиологије*, има са овом заједничко само – решење. У тексту те две загонетке се сасвим разилазе. Има чак и схватања – изнео га је| Волфганг Шулц – да стара загонетка приписана Клебулини првобитно и није грађена за решење „вантуза“.⁷

4 *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise*, gesammelt und bearbeitet von Wolfgang Schulz, Erster Teil: Die Rätselüberlieferung, Leipzig, J. C. Hinrich, 1909, стр. XII.

5 *Anthologia Graeca*, Buch XII–XVI (Band IV), 2. verbesserte Auflage, Griechisch–Deutsch, ed. Hermann Beckby, München, Heimeran Vlg., [1967], стр. 197.

6 *Anthologia Graeca* (Band IV), наведено издање Х. Бекбија, стр. 533 (уз бр. 54). На исту паралелу потом указује и Бифјер, у нав. белешкама.

7 W. Schulz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise*, Erster Teil, стр. 29. Дакако, исти аутор не поставља ово питање у чланку *Rätsel* који је објавио тек нешто касније, у *PWRE* (Reihe II, Band 1–2, 1914, col. 95, 46).

Нас овде спомен загонетке приписане Клеобулини подсећа, ипак, на нешто сасвим битно. Можда загонетка Клеобулине у предању о седморици мудраца, из кога долази, заиста и није имала исто разрешење као А. Р. XIV 54. Али је први ред загонетке, приписане тек у познијим изворима Клеобулини, навео дваред и сѝм Аристотел. Оба пута у начелним примедбама о метафорици у песничком језику.⁸ Заправо, већ Аристотел је природу загонетке, уопште, одредио са језичке стране. Нашао је да је њена суштина у томе што описује стварну чињеницу немогућим спојем речи. А исто је тако казао да је руковање језиком у загонеткама сродно метафоричности поетског казивања. Загонетка и метафора стављене су, дакле, код Аристотела заједно због природе метафоре, чије значење није увек на први поглед схватљиво. Данас се радо казује да је загонетка, суштински, метафора која упућује нашу пажњу на сличности предмета стварно различних, ни у чему повезаних.

Код броја 54, из XIV књиге *Анѝолоѝје*, припадност загонетки и припадност епиграму, врсти поезије веома однегованог и смишљеног израза, обавезују нас на то да сасвим изблиза осмотримо значења кључних речи: она основна и она пренесена или, просто, померена. А модерни преводи, француски и немачки, пружају лепу могућност да се стекне увид у питање о непреводивости, или тешкој и непотпуној преводивости загонетака.

*

Пре него што пажњу сасвим скренем на речи кључне у А. Р. XIV 54, навешћу још један немачки превод истог текста. Сачинио га је, још у прошлости веку, Конрад Олерт, изврсни познавалац грчких загонетака. Превод гласи:

Odem hauchte mir auch Paiëons sinnige Kunst ein,
unter dem ehernen Mund berge ich heimliche Glut.
Schlürfe ich dunkles Blut aus mitleidwürdigen Menschen,
bring' ich Hephaistos den Tod fester geschmiegt an den Leib.⁹

Већ и кратак поглед на старогрчки текст и на до сада наведене преводе открива нека осетљива места у епиграму А. Р. XIV 54. Треба, при томе, рећи да текст овога епиграма ни у чему није споран. Критичка издања доносе га равногласно, а у апарату не бележе *variae| lectiones*. Несугласност међу најмеродавнијим преводиоцима указује поуздано на семантички осетљива места у оригиналу. Таква места, по сведочанству наведених превода,

8 Aristot. *Poet.* XXII, 2, p. 1458a 29 (у изд. D. W. Lucas, Oxford, 1968/78, стр. 36) и *Rhet.* III, 2, p. 1405b 1 (види *The Rhetoric of Aristotle, with a Commentary by E. M. Cope, revised... by J. E. Sandys, vol. III, Cambridge U. P., 1877, стр. 29, са осталим местима где се загонетка спомиње).*

9 Konrad Ohlert, *Rätsel und Gesellschaftsspiele der alten Griechen*, Berlin, Mayer u. Müller, 1886, стр. 142.

леже тамо где их најмање очекујемо: код речи сасвим обичних какве су χεῖλη (ред 2), и γαστήρ (ред 4). Стари и модерни немачки превод слажу се, наиме, у другом реду, где оба доносе верзију: *unter dem ehernen Mund* (ми бисмо, са немачког, превели: „под бронзаним устима“). Али се два немачка превода не слажу на крају четвртог реда, где стари преводац вели: *fester geschmiegt an den Leib* („јаче припијен уз тело“), док најновији каже: *wenn ihn mein Bäuchlein umspannt* („када га обухвати мој стомачић“). Француски превод, најскорији у нашем низу, одступа од немачких двојако: у другом реду, насупрот сагласном „уста“ (*Mund*), он ставља „усне“: *sous des lèvres de bronze*; завршне пак речи преводи на француски, одступајући ту од оба несагласна немачка превода, са: *que mon sein emprisonne*. По значењу датом уз склоп од именице и глагола γαστήρ περισχομένη ово је блиско модерном немачком преводу са *Bäuchlein* (стомачић) и са *umspannt* (обухвата). Дакако, *sein* у француском значи и „крило, мајчина утроба“, а не само „груди, дојке“. Али ни тако схваћено француско *sein* нема сасвим исти спектар значења као *Bäuchlein*.¹⁰ Посебно када наслов немачког превода – *Der Blutgierige* – упућује на мушки род, који је разрешење загонетке стекло тек у немачком преводу (*Schröpfkopf*).

*

Напоменуо сам, у почетку, да намеравам да се позабавим преливима значења код кључних речи у *A. P. XIV 54*, и да су у питању такве речи над којима се не заустављају коментари водећих издања *Палајинске антиологије*. Али како су реченим издањима додати преводи, а преводи су, имплицитно, и тумачења оригинала, дакако тумачења сведена у недискурзиван облик сходно могућностима свакога језика или преводиоца, – морао сам се подухватити упоређивања превода, и то доследно. Француски и немачки превод већ су нам, својим несагласјем, открили језички најосетљивије тачке у оригиналу: прву, у другом реду, са χαλκελάτοις χεῖλεσι, и другу, на крају четвртог реда, а и целог епиграма, са γαστήρ περισχομένη. Поглед са најновијег, Бифјеровог издања и превода, и са Бекбијевог, тек нешто старијег, ваља сада скренути у два издања одмаклијег датума, али једнако репрезентативна.

Енглеz Пејтн дао је своје издање године 1918, а оно је отада чешће прештамповано. Пејтнов превод за *A. P. XIV 54* носи наслов *On a Cupping-Glass*, и гласи овако:|

10 Штавише, франц. *sein*, поред значења „(мајчина) утроба“ (нем. *Mutterleib* и *Leib*) зна да се јави и у широком значењу „тело, труп“ (нем. *Leib* и *Körper*); ово последње значење има и реч *Leib* у старом Олертовом преводу завршних речи у нашем епиграму. Олертов превод одступа, истина, од свих осталих, горе наведених, неоправдано, како ће произаћи још и из тумачења датих у овоме раду.

The skilled art of the Healer made me, too, who hide living fire under my lips wrought of brass; and drawing black blood from wretched men I kill Hephaestus, encircling him with my belly.¹¹

Опредељен за „усне“ (lips) Пејтнов превод стоји уз раме млађем Би-фјеровом; а узимајући на крају „стомак, желудац“ (belly), који „обухвата“ Хефеста-ватру, енглески преводилац као да ступа у корак са немачким, такође познијим, Бекбијевим. Ни Пејтн уз епиграм није додао тумачења о преливима значења у одговарајућим речима оригинала.

Потребно је, најзад, да бацимо поглед и у издање које је, за серију класичних текстова париског издавача Дидоа, приредио Фридрих Дибнер. Књига XIV, последња коју је приредио сам Дибнер, објављена је у другом тому Дидоове *Палаѿинске антиологије*, године 1872. Издању су били додати латински преводи, стиховани, од Хуга Гроѿија, и прозни, од руке разних аутора (Boissonade, Bothe, Lapaume). Јаком дословношћу ти преводи су изазвали прекоре критичара још одмах по публиковању издања. И у најновије време речено је, са стране сасвим меродавне, да преводи тако апсурдно дословни нису ни од какве помоћи код разрешавања херменеутичких питања.¹² За нас ствари стоје, овде, другачије. Упоредивање превода води нас питању о преливима значења у кључним речима епиграма. Како наш узорак, текст А. Р. XIV 54, сва издања доносе равнoгласно, па и старо Дибнерово издање, „дословност“ латинског превода додатог томе издању не мора, у нашем послу, бити недостатак.

Латински превод додат загонетки о вантузи, у Дибнеровом издању, гласи:

Me quoque fecit ars Paeonis animatum
ignem sub aere-ductis labiis quae-oculto;
et miseris sanguinem nigrum ex hominibus trahens,
Vulcanum interficio ventre circumdans.¹³

Коментар Дибнеровог издања доноси, уз А. Р. XIV 54, разрешење, заправо лему: εἰς σκύβαν; а онда и латинску белешку из Боасонадове оставштине, где се тумачи какав је инструмент у питању: „De aenea cucurbitula, quam veteres medici cuti applicabant cum igne, ut sanguinem, vacuo facto, elicerent.“¹⁴

На први поглед из латинског превода за нас излази мален добитак. Ипак, и овај превод упућује на иста „спорна“ или „осетљива“ места у

11 *The Greek Anthology*, with an English translation by W. R. Paton, vol. V, Cambridge & London, Harvard U. P., W. Heinemann (The Loeb Classical Library, № 86), 1. изд., 1918 (отисак 1960), стр. 53.

12 *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, edited by A. S. E. Gow and D. L. Page, Cambridge U. P., vol. II (Appendix), стр. 682.

13 *Epigrammatum anthologia Palatina...* instruxit Fred. Dübner, vol. II, Parisiis, editore A. F. Didot, 1872, стр. 474.

14 *Epigrammatum anthologia Palatina*, vol. II наведеног Дибнеровог издања, стр. 495.

старогрчком оригиналу. Прво од њих пренесено је на латински са „уснице“, *labia* (како и Бифјер и Пејтн чине, насупрот немачким преводиоцима). Друго спорно место пренесено је из старогрчкога у латински текст са: *ventre circumdans*. Својим значењима латинско| *venter* покрива она она смера по којима се разилазе, мање или више, изразито, еквиваленти дати код модерних преводилаца, у француском, немачком или енглеском преводу. На једној страни латинска именица, још од најранијих времена, означава „стомак, желудац“. На завршетку нашег епиграма говори се о убијању Хефеста *ventre* (одн. *ῥαστήρ*), па наводим, као потврду о значењу латинске речи, следећи одломак из старог ринског песника Енија: *Syclopis venter velut olim turserat alte carnibus humanis distentus* („као што је некоћ високо набрекао стомак Киклопа растегнут човечијим месом“).¹⁵ На другој смеру латинско *venter* значи још и „утроби (мајке)“. Овде је, рекао бих, згодна потврда место из жестоке Јуvenusове сатире против жена: *homines in ventre necando conducit*.¹⁶ У одсеку из којег наводим Јуvenus је говорио о богатим Римљанкама које не желе да роде и плаћају да би се решиле плода.

Споро и наоко слабо занимљиво упоређивање превода што их уз А. Р. XIV 54 дају меродавна критичка издања можемо, сада, привести брзом, а некако неочекиваном закључку. Превод додат старом Дибнеровом издању најбоље је пренео грчко *ῥαστήρ*. Дакако, до овога је дошло по претежној заслуги латинског речника. Овај, наиме, нуди за ту кључну реч у осмотреном грчком епиграму еквивалент сретно подударен у спектру значења. Латинско *venter* обједињује два значења грчкога *ῥαστήρ*: трбух–желудац и крило–утроби (мајчина). Отуда *venter* има предност над француским *sein* „груди, дојке; мајчина утроби“, немачким *Bäuchlein* „стомачић“, па и над енглеским *belly* „абдомен, стомак“.¹⁷

Упитаће ме овде неко: по чему судим да је у оригиналу, код речи *ῥαστήρ*, значење „(мајчина) утроби равноправно значењу „стомак, трбух, желудац“? И по чему је, уопште, грчко *ῥαστήρ*, та реч истављена на сам крај епиграма, тако кључна у овој загонетки?

15 Из Енијевог свепа *Annales*, frg. 310–311, ed. Warmington, у: *Remains of Old Latin*, Vol. I: Ennius – Caecilius, translated by E. H. Warmington, Cambridge Mass. & London, Harvard U. P., W. Heinemann (The Loeb Classical Library № 294), 1935 (прегледани отисак 1967), стр. 114.

16 *Iuven. Sat.* VI, v. 596. Уп. тумачења у издању: D. Iunii Iuvenalis *Saturae*, erklärt von Andreas Weidner, zweite umgearb. Aufl., Leipzig, Vlg. B. G. Teubner, 1889, стр. 135. Лат. *conducere* „преузети на себе за новац“. Реч је код Јуvenus, на наведеном месту, о *abactio pueri* (абортусу), што је римско право сматрало за убиство (*homicidium*).

17 Говорим о савременим и претежним преливима у енглеској речи. У старој употреби енг. *belly* јесте, чини се, било понекад изједначено и са *womb* „(мајчина) утроби“. Види *The Shorter Oxford English Dictionary*, by W. Little, H. W. Fowler, J. Coulson, revised and edited by C. T. Onions, 3. изд., 1944 (отисак 1968), стр. 167, s. *belly* 7: „The Womb 1440“. – О преводу са *Leib*, какав је дао Олерт, не говорим, јер је сасвим јасно да је код њега *Leib* узето само у значењу „тело, труп“ (а не у значењу *Mutterleib*).

*

Колебања у преводима за реч γαστήρ, на крају епиграма А. Р. XIV 54, показала су да ту лежи најосетљивије место овога текста. Питање зашто је то тако дотиче се саме природе казивања у заго|нетки и епиграму. Неколике напомене биће, верујем, довољне. Антички епиграм зна, доста често, да добије своје пуно значење тек са свога краја. Дочитан до краја – где долази поента, као кључна реч, брижљиво смишљен опис или једнако брижљиво изабрана метафора. Померање основног смисла изазвано таквим крајем текста може, нарочито у сатиричном и шаљиво-разиграном епиграму, бити толико да коначно значење текста буде и противно утиску грађеном ранијим, претежним његовим делом. Код загонетке опет модерна су испитивања издвојила и описала стилске одлике, посебно код загонетке која се јавља као мали поетски облик.¹⁸ Научени смо, данас, да разликујемо између кључних елемената „језгра“ загонетке и елемената које чине њен „оквир“. Знамо да међу језичка средства којима се у загонетки исказује предмет (или појам) означен у разрешењу иду понајвише: опис и посредно именовање, персонификација, искази противуречни или двосмислени, метафора и оноματοпеја. Када је о античкој загонетки реч, овим средствима треба додати: митску алузију и митску метонимију.

Готово све побројане црте видне су и у тексту о коме је овде расправљано. У загонетки А. Р. XIV 54, чије је разрешење „вантуза“, овај инструмент говори сам о себи. Каже да је њу начинио бог лекарства и да она скрива живу ватру „испод својих усана од бронзе“. Први утисак овде је контрадикторност: „бронзане“, заправо „од бронзе исковане“ или „изливане“ (χαλκίλατος) „усне“ изненада додају именици „усне“ (очекиване асоцијације су: меснате, сочне и сл.) противуречни атрибут. Али та противуречност чини да слух напрегнемо већ над грчком речи χεῖλη у другој реду. Ова, наиме, значи „усне“, али једнако има, у грчком речнику, и значење „руб на посуди“, још од Хомеровог времена. Једним преливом у овоме значењу, дакле, „χεῖλη од бронзе (изливане, исковане)“ могу доста тачно усмерити мисао читаоца (који одгонетку тек тражи) на некакву металну посуду. Дакако, одгонетач тешко да ће се неометен држати тога тачнога смера до краја читања. У даљем тексту вантуза казује како – извлачећи крв бедним људима – „убија Хефеста“. Митска метонимија за ватру води мисао лако и у правцу неке одгонетке из мита (митска разрешења честа су у старогрчкој загонетки). На самом пак крају текста, γαστήρ περισομένη, са

18 На овоме послу радио је нарочито Роберт Печ (Petsch). Види нпр. *Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels* (Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, IV/1899); и *Rätselstudien I: Zu den Reichenauer Rätseln*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, hrsg. von H. Paul und W. Braune, 41 (1915), стр. 332–346; и др.

двојаким значењем: „обухвати трбухом–желуцем“ или „крилом–утробом“, заводљиво пути мисао у два смера. У жижу сужене пажње могу доћи ликови људождера и чедоморки из мита; или опет мисао скрене у пространо поље сексуалнога, које и у старогрчкој загонетки има знатнога удела.

Наместо већег броја илустративних текстова, које бисмо, за загонетку са сексуалним конотацијама, могли узети из XIV књиге *Антилооџије*, упозорићу само на један. И епиграм са одгонетком: клистир, односно иригатор, припада области лекарства. Реч је и ту о| медицинском инструменту. Оваква загонетка-епиграм јавља се у XIV књизи дваред. Под бројем 29 долази у краткоме облику:

Μούνη μοι φίλον ἐστὶ γυναιξὶ περ ἐν φιλότῃτι
μίγνυσθαι αὐτῶν λίσσομένων ποσίων.

Превод би овде био: „Једино ја уживам право да општим (сексуално) са женама на молбу њихових мужева“; или: „Једино ја уживам у сношају са женама на молбу њихових мужева.“

Под бројем 55, то је непосредно иза загонетке о вантузи, долази ново један епиграм са разрешењем: клистир, односно иригатор. Заправо, епиграм 55 почиње готово дословно поновљеним текстом епиграма 29, а онда развија опширно исту тему. Инструменат који треба, у одгонетки, препознати, казује да „општи“ и са мушкарцима, младим и старим. А онда у загонетку улазе митске алузије на „Амфитрионовог сина“ (Херакла, који је чистио Аугијеве штале од балеге) и на мегдан са божанством доњег света, Плутоном (за живот онога с којим се инструменат „здружио“). Напокон се дају и неке појединости о саставима од којих је инструменат начињен.

Кратко речено, загонетка под бројем 55, сасвим као и она под бројем 54, о вантузи, припада скупини загонетака о лекарским инструментима, а заводи одгонетача у два смера: митском и сексуалном. Дакако, у питању су загонетке млађег датума, литерарне и „учене“. Такав је, наиме, претежан број загонетака у *Антилооџији*. Ово уједно значи да смо суочени са загонетањем заснованим највише у речима (Worträtsel). У загонеткама ове врсте текст намењен гонетању стоји највише на неколиким кључним речима. Из оваквих тачно произилазе одлике предмета (или појма) који се тражи, као одгонетљај. Али здруживањем утисака које побуђују те речи настаје најпре слика само привидно зорна, опипљива.¹⁹ Па опет, сексуална и опсцена асоцијација, као део механизма казивања, и у оваквим литерарним, ученим и артистички уобличеним загонеткама познијег постања вуче корен још из старих, народних слојева гонетања.

У народном гонетању сексуални елеменат има стално место. Увијено метафорски говор загонетке допушта продор у ту колико табуисану то-

19 K. Ohlert, *Rätsel und Gesellschaftsspiele der alten Griechen*, нав. прво изд., стр. 138.

лико и привлачну област. Но, битно је овде да се опсцени елеменат у загонетки јавља често и намерно и нападно, да би одгонетач био повучен у клопку алтернативног или, најпросто, нетачног разрешења. Има за ово примера посвуда, па и у новогрчкој народној загонетки.²⁰ Основица мето-да завођења одгонетача у сексуалну сферу лежи, дакле, у народној загонетки. Али поступак обманљивог истицања сексуалног елемента није, како сам напоменуо, изостао ни у литерарно уобличеној старогрчкој енигми. По налазу Волфганга| Шулца двострука решења у старогрчкој литерарној загонетки управо су мерило старине и аутентичности оваквих текстова.²¹

Наш епиграм А. Р. XIV 54 литерарна је загонетка чије се разрешење наводи у области лекарства. Ово је разлог више да, пошто смо у завршном џастрѝ перѝсχομενѝ чули обманљив сексуални призив, погледамо не баца ли ово завршно место у епиграму нешто од својих конотација и на ранији текст. Пре свега на осетљиво место у другом реду, код речи χεѝλη. И заиста старогрчко χεѝλος/χεѝλη, сем што је добро познато у значењима „усна/усне“ и „руб“ (на посуди итд.), јавља се и у анатомској терминологији, и то код описа женских полних органа.²² Потврђена је оваква употреба речи χεѝλη већ у Аристотеловим списима.²³ Уосталом, код χεѝλη преносно значење везано за анатомске детаље женских полних органа јавља се и само од себе, природно у смислу „природне метафорике“. У улози какву јој приписујемо у старогрчкој „лекарској“ загонетки А. Р. XIV 54, реч се отуда јавља и у народним загонеткама савремених Грка. Навешћу само два примера. Оба су забележена на острву Хију, и то у месташцу Камбја, сћуђуреном на обронцима планине Ајос Илиас (антички Пелинајон).

У примерима које ћу дати техника завођења у сексуалну сферу није подједнако нападна. А ипак као да је пред нама једна иста загонетка у две варијанте – са различитим „невиним“ разрешењима. Прва загонетка заводи одгонетача у сексуалну сферу само метафорским поступком. Она гласи:

Τρέμει τρέμει ή χέρα μου
στὰ χεѝλη τοѝ σκѝστοѝ σου.

Дршће дршће моја дршка
пред уснама твоје пуклине.

Невино разрешење уз ову загонетку гласи: *кашика*.

20 Уп. нпр. Ph. Argenti – H. J. Rose, *The Folk-Lore of Chios*, vol. II, Cambridge, 1949, стр. 940 („the riddle is so phrased as to suggest something indecent, but the answer makes it clear that the meaning is perfectly innocent“); види нпр. стр. 946 (бр. 30); или стр. 967 (бр. 63).

21 W. Schulz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise*, I, стр. XI, и многа тумачења дата уз поједине бројеве у овоме, првоме тому. (Други том ми није доступан.)

22 Као у нас *усмине*, а у немачком *Schamlefzen* и *Schamlippen* (нем. *Lefze* у корену је сродно са *Lippe*; види F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 12. u. 13. Auflage, bearbeitet von A. Götzke, Berlin u. Leipzig, W. de Gruyter, 1943, стр. 350), итд.

23 Aristot. *Historia animalium*, VII, 3, 1, p. 583a 16.

Друга загонетка долази, како смо рекли, готово као варијанта прве. Само је овде формулација у тексту изравно опсцена. Загонетка сада гласи:

Τρέμει τρέμει ὁ ψῶλος μου
στὰ χεῖλη τοῦ μουνιοῦ μου.

Penis meus tremit, tremit,
ad oram cunni mei.

Невино разрешење овде гласи: *лула*.²⁴

Има, дакле, са две стране, и од оне „учене“, којој припада *A. P. XIV 54*, и од оне „народне“ која је, у грчкоме простору, непосредно позната само из новогрчког фолклора, довољно потврда за схватање да на оба „осетљива“ места у тексту старогрчке загонетке о вантузи – тј. и код *χεῖλη* и код завршног *γαστήρ* – треба држати на памети преливе у значењу који упућују на женске полне органе. А ово значи да пуна интерпретација и потпун превод, уколико за њега има у некоме језику лексичких могућности, морају држати на оку улогу коју сексуалне конотације имају у језичком механизму загонетке *A. P. XIV 54*.

Оправданост изнесенога тврђења може се показати и освртом на предмет (инструменат) назначен у грчком разрешењу загонетке-епиграма *A. P. XIV 54*. Реч је о прибору за пуштање крви. Код нас су били у употреби називи *чарак* и *кујица*, или *рої*, *рожић*. (Очевидно, није се користио посебно начињен лекарски инструменат.) Облик металне вантузе какву је употребљавао антички лекар одређен је грчком одгонетком додатом уз анализирани епиграм. Одгонетка гласи: *σικύα*, а ова реч (као и наше *рог*) има тек секундарно значење „вантуза“. Грчко *σικύα* прво значи „тиква“. Заправо је то име за водену тикву (загрљачу) која је код Вука, у *Речнику*, лепо описана. (Вук каже да је она „у дну широка, потом горе сужена па опет мало у дугуљ раширена“.) На металној вантузи, звонцастој и трбушастој, такође нема ничег карактеристичног сем „трбуха“ и отвора опточеног рубом – „уснама“.

*

Последак овде спроведеног упоредног осматрања неколиких превода уз *A. P. XIV 54*, који су несагласно дати уз равногласни текст ове загонетке, а објављени у најбољим критичким издањима *Анџолоџије*, могао би се, дакле, сматрати јасним: *γαστήρ περισοχόμενη* (као и *ventre circumdans* у дословном преводу Дибнеровог издања) баца на осмотрену загонетку-епиграм јако светло са њенога краја. У овоме *A. P. XIV 54* показује двојаку своју задужност, у литерарној и фолклорној традицији. На једној страни ова за-

24 Ph. Argenti – H. J. Rose, *The Folk-Lore of Chios*, vol. II, нав. изд., стр. 968 (бр. 69 и бр. 70, са лат. преводом).

гонетка зависна је од технике казивања својствене епиграму, маломе, али уметнички најсмишљеније грађеном поетском жанру. У хеленистичком епиграму, наџме, негована је много вештина поенте стављене на завршетак са којега нова значења падају на цео претходни текст. Други свој дуг епиграм А. Р. XIV 54 дугује древној техници казивања у загонетки, поступку пренесеном из фолклора и у литерарно уобличену енигму. То је техника која у језички механизам загонетања уноси сексуалне и опсцене конотације како би се отворили заводљиви путеви у алтернативно или погрешно разрешење.²⁵

А. Р. XIV 54 показује типске црте неретке у старогрчкој литерарној загонетки. Све што је речено о посебним одликама у метафорском изразу и структури овога краткога текста тиче се отуда, сасвим одређено, и поетике старогрчке енигме епиграматског облика.²⁶

25 Историјски видови ове појаве веома су сложени, посебно у предању старогрчке загонетке. Ту се, наџме, компликују и тиме што су текстови загонетака и дуго преношени и литерарно преудешавани, а при томе и прилагођавани одређеном, не увек примарном и не увек једином разрешењу. Решења су, уосталом, махом доста позно дописана текстовима загонетака, а декад су и сасвим скорог датума. Уз једну старогрчку загонетку (Athen. X 71, р. 450b), уз коју нам је познато и античко разрешење: „џборна урна“, Волфганг Шулиц предлаже, на пример, још два, која сматра и бољима: „пећ (за печење)“, и „породиља“ (у чланку: *Vergleichende Bemerkungen zur byzantinischen Rätselüberlieferung*, Laographia IV, 1913–14, стр. 366), односно „женски полни орган“ (нешто раније, у монографији: *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise*, I, нав. изд., стр. 40). Заправо, иза свега леже далеко сложеније појаве које се тичу саме структуре исказа у загонетки, а имају своје древне и савремене друштвене разлоге. Види нпр. André Jolles, *Einfache Formen*, Studienausgabe der 5. unveränderten Auflage, Tübingen, Max Niemeyer Vlg., 1974 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15), стр. 146. О елементу „замке“ у тзв. дилеми старих Грка и у загонеткама са два разрешења (у индијским *Begama*), те о елементу игре у поезији и у загонетки види и: J. Huizinga, *Homo Ludens – A Study of the Play-Element in Culture*, London, Routledge & Kegan L. (International Library of Sociology and Social Reconstruction), стр. 112, 133–135.

26 У разговору о завршеном тексту мога горњег прилога проф. Д. Живковић, главни уредник овог Матичиног *Зборника*, упозорио ме је, љубазно као увек, на чињеницу да је у нашој науци о књижевности, најскорије, професор Зденко Шкроб писао о европском епиграму. У књизи *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb, Školska knjiga, Biblioteka „Suvremena misao“, 1981), а на основи својих радова о епиграму и ситним књижевним облицима (из времена између 1960. и 1978), проф. З. Шкроб дао је обимно поглавље под насловом *Sfaj i oštrica dijamanta u stihu* (стр. 67–100). Реч је ту, прво и кратко, о пословици, а онда, опсежно, о епиграму. Поглед није заустављен на епиграму-загонетки, али је одлучно подржано становиште Едуарда Нордена (из 1910) и Јиргена Новицког (из 1974). Према овима заједничке теорије (или дефиниције) епиграма, античког и новијег, нити има нити може бити (стр. 80–81). Наглашена је пак потреба да се, у одређеном историјском простору, осмотре појавни облици епиграма и да се ради управо на њиховом размеђивању и теоријском одређивању. Рекао бих да само у таквом светлу треба посматрати и случајеве где између старогрчког епиграма уопште, као натписа, па чак и као надгробног натписа, и загонетке-епиграма има додирних тачака. Види: K. Ohlert, *Rätsel und Gesellschaftssprache der alten Griechen*, нав. прво издање, стр. 107–108.

ТРАДИЦИОНАЛНА МЕТАФОРА И РЕТОРСКА РИМА У ЈЕДНОМ ЕПИГРАМУ ТЕОДОРА СТУДИТА

Ново издање *Јамба* Теодора Студита, које је приредио П. Шпек, доноси, у својим богатим коментарима, знатан број паралела и тумачења уз метафорске изразе и поредбе Теодорових епиграма.¹ Колико неопацице, толико и неизбежно, ова нас чињеница води питању о природи тога „говора слика“, о његовој улози и његовом деловању у тексту ових песама. А онда се, нехотице, нађемо суочени и са проблемом односа између „традиционалног“ и „оригиналног“ у књижевном изразу уопште. Јер, и за византијску књижевност, као и за сваку другу, проблем тога односа поставља се као феномен превазилажења (историјски) датих значења, у било коме правцу и на било који начин.

Знамо да се као вредне особине Теодорових епиграма највише спомињу једноставност изрза и нека непосредност која зрачи топлом блискошћу животу киновитске братије.² Али знамо, такође, да су и једноставност и непосредност, па и реалистичност, све сами термини којима се тешко могу обухватити или чак исцрпсти уметничке одлике песме, или дела, као и јединствене и у себе затворене целине.

Ово тврђење, чини ми се, није потребно поткрепљивати позивањем на начела модерних критичарских школа. Но ипак, треба имати на уму да је највећа заслуга тих школа у преданом трагању за увек новим и специфичним приступима уметничком делу и у изоштреном уочавању оних ограничења која природа језика уопште, а песничког посебно, намеће толико траженој објективности историјског тумачења и вредновања.]

Наравно, неизбежно је да судови и запажања о песничком делу носе печат оног „културног ја“ које са њим долази у додир. Нама је, пре свега, остављено да – свесни непотпуне објективности, али и непотпуне субјективности нашег и других посматрања одређеног, историјски удаљеног књижевног језика – откривамо начине сукцесивног постојања дела у

1 Theodoros Studites, *Jamben auf verschiedene Gegenstände*, Einleitung, kritischer Text, Uebersetzung und Kommentar besorgt von Paul Speck, Berlin, 1968 [= Supplementa Byzantina, Bd. 1].

2 Види нпр. *Увод* наведеног Шпековог издања Теодорових *Јамба*, стр. 100. – На те особине систематски је указивала, у најновије време, и Н. Радосевић Максимовић, у своме магистарском раду *Књижевна вредност епиграма Теодора Студитија*, Зборник радова Византолошког института, књ. XIV/XV, Београд, 1973, стр. 197–245.

облицима реаговања на то дело, из којих произлазе и формуларне дефиниције његове уметничке особености и вредности.

Очигледно је, у ствари, да многи епиграми Теодора Студита освајају „једноставношћу, непосредношћу и реалистичношћу“ пре свега читаоце већ заморене заплетеном ученошћу византијске епиграматики и византијске учене поезије уопште. Само, тај и тако условљени књижевни доживљај, дефинисан управо споменутим терминима, ипак не може завести ову врсту читалаца. У овој књижевној области њихово осећање за специфичности израза неминовно је довољно развијено, па им не може измаћи да и Теодоров „говор слика“ (ма колико да је уздржано биран и примењиван) припада у целости традиционалном слоју византијског поетског и литерарног језика.

*

Када се поведе реч о традиционалном и формализованом изразу византијске књижевности, онда се, како је познато, не може и не сме превидети присуство античког наслеђа. Ово вреди, можда и више него за друге области испитивања, и за говор слика византијских писаца. Данас смо, истина, још прилично далеко од једне историјске метафорике (или метафорологије) светске књижевности, чију је неопходност одлучно и методолошки уверљиво истакао Е. Р. Курциус. Но ипак, данашње стање испитивања и испитаности метафора и упоређења из језика и књижевности грчко-римске антике такво је да пружа широку основу за даљи рад у књижевностима граничних култура, међу којима византијска ужива, несумњиво, примат непосредног баштиника.

И није на одмет рећи да такво завидно стање у области испитивања античке метафоре не би било, и не би могло бити остварено, да није било оних многих посленика чије рационално поимање и позитивистичко набрајање књижевних феномена сада махом обележавамо као превазиђено и неадекватно.

Управо из обе споменуте чињенице (из богатства старог, доста формалистички систематисаног материјала и из новог, на нов начин усмереног интереса испитивача античке метафорике) произлази једна заједничка последица. Већ и само савесно бележење и критичко приказивање елемената из говора слика византијских писаца делује сада, у овој новијој области испитивања, као добро уочена, али недовољно искоришћена могућност.

Тај, на првој, дескриптивној степеници испитивања заустављени материјал динамичан је изазов даљем испитивању византијских баштиника античке метафорике. Такво испитивање нужно се, прво, оријентише на проблему односа „традиционалног“ и „оригиналног“, а може се, затим, истовремено кретати и на књижевно-историјској и на књижевно-естетској равни. Само, и на једној и на другој равни, испитивању се може једино прићи посматрањем природе и улоге коју слика и метафора имају у целини текста, а то, у нашем случају, значи у целини одређеног Теодоровог епиграма.]

Један од познатијих епиграма Теодора Студита пружиће нам утолико уверљивију потврду изнесених ставова, што се, заиста, Теодоровим *Јамбима* могу, у одређеном смислу, приписивати „једноставност“ и „непосредност“, а то, у исти мах, значи и знатан степен „оригиналности“ у кругу византијске епиграматике.

I

Прво, ту су питања историјске интерпретације Теодорове метафорике. Задржаћемо се исцрпније само на једном примеру који нам пружа епиграм *Εἰς τὴν κέλλαν τοῦ πατρὸς ἡμῶν*, други у издању П. Шпека. Цео текст ове, и у доцније време међу византијским писцима омиљене песме, навешћемо у другом делу овог рада. Њених 12 стихова дато је у облику двојне апострофе, од којих прва, уводна, упућена монашкој ћелији (ст. 1–5), приказује њеног тренутног власника, као „тромаг радника“ (*νωθρὸν ἐργάτην*). Контекст, како ћемо показати, даје овом изразу метафорско значење „радника“ на пољу подвижништва и сопственог усавршавања у духу хришћанских врлина.

Друга и средишња апострофа (ст. 6–12) има, у ствари, облик молитве. Становник ћелије, који је себе означио као њеног најгорег власника (*μόνον κάκιστον, ὧν περ ἕσχατος κτητόρων*), обраћа се Спаситељу. У средишту те молитве читамо речи:

πρόσγευσσον εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάτης,
πτέρωσον ἀρθῆναι με τῶν παθῶν ἄνω...

У своме коментару П. Шпек указује на честу здружену употребу глагола *πτερῶ* и *αἴρω*, наводећи једно место из античког сатиричара Лукијана из Самосате (*De domo 4: ἐλαρθῆναι καὶ πτερωθῆναι πρὸς τὴν τοῦ πολέμου ἐπιθυμίαν*). Затим упућује и на примере који су у стучној литератури већ забележени као паралеле уз византијске песничке слике и поређења типа *ὡς πτηνὸς ἀρθείς* (Писида), *εἰς ὕψος ἀρθείς* (Јован Геометар), *πρὸς ὕψος ἀρθείς* (Писида).³

Међутим, неопходно је овде приметити да античка паралела за здружену употребу глагола *πτερῶ* и *αἴρω*, наведена код Шпека, остаје сасвим претежно у области формалног, реченичног паралелисања језичког израза.

Истина је, додуше, да се у Лукијановим сатиричним списима јављају мотиви позније античке философије, религије и мистике, барем у негативно-пародистичком виду. Преко Лукијанових пародистичких реминисценција на термине, слике и приказе из античких описа митско-мистичних анабаса могао би се, дакле, и израз Теодоровог религиозног песништва посредно поредити са изразом сродних античких дела.

Спис *Περὶ τοῦ οἴκου* припада, међутим, скупини Лукијанових (претежно раних) софистичких списа, коју сачињавају беседничке вежбе (*μελέται*

3 П. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 113 (коментар уз стих 9).

на дате теме) и епидеиктички говори. Усредсређен на уметничку екфрасу једне лепе куће и богато украшене дворане, текст, узгредно, говори и о дејству визуалних утисака, пре свега лепих призора, на расположење и одушевљење| говорника (ἔμοιγ' οὖν δοκεῖ καὶ συνεξαίρεσθαι οἴκου πολυτελεία ἢ τοῦ λέγοντος γνώμη καὶ πρὸς τοὺς λόγους ἐπεγεῖρεσθαι, καθάπερ τι καὶ ὑποβαλλούσης τῆς θέας· σχεδὸν γὰρ εἰσρεῖ τι διὰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐπὶ τὴν ψυχὴν καλόν, εἶτα πρὸς αὐτὸ κοσμήσασα ἐκλέμπει τοὺς λόγους).

Ова Лукијанова размишљања о инспираторном дејству визуалног утиска на беседника (оријентисана очигледно према школској пракси беседничких вежби у тзв. ἐκφράσεις) дата су у контексту који је лишен сваког религиозног интереса и призивука.

Према устаљеном беседничком поступку Лукијан поткрепљује своја размишљања примерима из „школских класика“. Први и главни аргуменат пружа му, наравно, свезнајући Хомер. Лукијан казује да се мора веровати у исправност тврђења да беседничко одушевљење расте и добија у интензитету под утиском изазваним посматрањем лепе природе, ако прихватимо као веран и психолошки веродостојан Хомеров опис Ахилеја (очајног после Патроклове погибије [почетак XIX певања *Илијаде*]). Јер, посматрање и испробавање оружја и опреме (коју је Ахилеју од Хефеста донела Тетида) разјарује у Хомеровом јунаку гнев на Тројанце (ст. 15–17) и чини да се у јунаку подиже, да у њему развија крила силна жеља за ратовањем (ἢ τῷ μὲν Ἀχιλλεῖ πιστεύομεν, τὴν ὄψιν τῶν ὀπλῶν ἐπιτεῖναι κατὰ τῶν Φρυγῶν τὴν ὀργήν, καὶ ἐλεῖ ἐνέδου αὐτὰ πειρώμενος, ἐπαρθῆναι καὶ πτερωθῆναι πρὸς τὴν τοῦ πολέμου ἐπιθυμίαν).

Између здружене употребе глагола πτερῶ и αἴρω у Теодоровој хришћанској молитви и Лукијановом размишљању о дејству лепоте на епидеиктичког беседника који ствара екфрасу има само једна додирна тачка: у оба контекста реч је о некој врсти инспираторног дејства. Али та подударност једва да је уочљива. Покушај да се она објасни историјским додирима између хришћанских схватања о божанском надахнућу и (нама доста оскудно познате) демокритско-софистичке теорије песничког надахнућа био би, начелно, могућ. Само, он би нас одвео далеко од Теодорових стихова.

*

У ствари, спрега изразито метафорског πτερῶ са толико обичним и честим αἴρω добија, и без двојне паралеле, много потпуније објашњење на другој страни, и то у контексту философско-религиозних списа и представа у коме се управо јавља код Теодора Студита. Ако одмах, без околишења, потражимо исходиште метафорског Теодоровог πτέρωσων у Платоновом делу, тај скок преко многих столећа лако ћемо оправдати довољно познатим утицајем платонизма и новоплатонизма на нека од схватања и на уобичајену терминологију хришћанских писаца.

У алегорично-митском приказу судбине бесмртног човековог духа, који са другим психичким моћима чини јединство симболисано сликом крилате запреге и њеног возача, Платон, у *Федру*, даје и следећи опис кре-тања душе по небу, у поворци „богова“, и њеног пада у материју и тело:

πάσα ἡ ψυχὴ παντὸς ἐπιμελεῖται τοῦ ἀψύχου, πάντα δὲ οὐρανὸν περιπολεῖ, ἄλλοτ' ἐν ἄλλοις εἶδεσι γιγνομένη· τελέα μὲν οὖν οὐσα καὶ ἐπτερωμένη μετωροπορεῖ τε καὶ πάντα τὸν κόσμον διοικεῖ· ἡ δὲ πτερορρυήσασα φέρεται ἕως ἂν στεροῦ τινος ἀντιλάβηται, οὐ καίτοι κισθεῖσα, σῶμα γήϊνον λαβοῦσα, αὐτὸ αὐτὸ δοκοῦν κινεῖν διὰ τὴν ἐκείνης δύναμιν, ζῶον τὸ σύμπαν ἐκλήθη, ψυχὴ καὶ σῶμα παγέν, θνητόν τ' ἔσχεν ἐπωνυμίαν.⁴

Слика крилате запреге овде је здружена са сликом крила која душа губи улазећи у тело. Узрок тог „губитка перја“ (τῆς τῶν πτερῶν ἀποβολῆς, 246d) Платон описује хвалећи природу крила која имају снагу да уздижу оно што је тешко (πέφυκεν ἡ πτεροῦ δύναμις τὸ ἐμβριθὲς ἄγειν ἄνω μετεωρίζουσα), онамо где бораве „богови“. Затим употребљава и као „перје душе“ (τὸ τῆς ψυχῆς πτέρωμα), говори о правој природи крила којим се душа развија (ἢ τε τοῦ πτεροῦ φύσις, ᾧ ψυχὴ κουφίζεται, 248c); о злоћи којом душа отежа и отежавши погуби перје (πτερορρυήση), па пада на земљу; о времену које је таквој души потребно, ако је добра и сећа се истине, да јој поново израсту крила (πτεροῦται, 249a).

Конечно, Платон ставља овај низ метафорских израза, и цео тај митско-алегорични опис, у службу свог основног циља: доказивања да је [љубавни] занос, изазван посматрањем земаљске лепоте, најплеменитијег порекла. У томе заносу човек се сећа правде, добија крила и, пошто поново „оперја“, жели да полети у вис, али за то нема снаге, па као птица гледа само горе и не мари за ствари на земљи (πτεροῦται τε καὶ ἀναπτερούμενος προθυμούμενος ἀναπτέσθαι, ἀδυνατῶν δέ, ὄρνιθος δίκην βλέτων ἄνω, τῶν κάτω δὲ ἀμελῶν, αἰτίαν ἔχει ὡς μανικῶς διακείμενος, 249d).

Елементи из овог описа лета душе на небо, а са њима и крила душе и изрази који значе „пуштати крила да расту“ и сл., ушли су, захваљујући великом утицају Платоновог дела и утицају платоничарског предања уопште, у античке, паганске и хришћанске описе усхођења душа и сродне текстове.⁵ То усхођење (ἀνάβασις, ἄνοδος) може, како је познато, бити схваћено као есхатолошко (постхумно) или као мистичко-аскетско. Реч, наима, може бити о мистичкој екстази, али и о слици за пут аскетског самоодрицања и подвижништва. Циљ (τέλος) је, у свакоме случају, у некој

4 Platonis Phaedrus, с. XXV, 246c.

5 Места из Плотина наводим у бел. 9. – У Прокловим коментарима нпр. τὸ πτερόν τὸ ψυχικόν, ἐπτερωμένοι ψυχαί, τὸ πτέρωμα τῆς ψυχῆς (in Remp. I 120, 9; II 99, 8; II 51, 17; II 143, 28, ed. W. Kroll), ἡ ἀκροτάτη πτέρωσις, πτερορρυήσις (in Tim. III 292, 9; I 52, 23; II 108, 18; III 43, 7; 255, 28; 258, 20; 325, 15; 334, 25; 349, 15). – О платонизмима овог типа и о слици лета душе и крилима душе код хришћанских писаца говоре радови наведени у бел. 8.

врсти тзв. ὁμοίωσις θεῶ, једном од важних делова Платоновог учења, који је, у разним, ослабљеним и християнизованим варијантама, нашао пут у хришћанство.

Сетимо се овде само да је Григорије из Нисе одређивао овај циљ формулама као: τέλος τοῦ κατ' ἀρετὴν βίου ἐστὶν ἢ πρὸς τὸ θεῖον ὁμοίωσις (de beatit. 44, 1200c); ὄρος ἐστὶ τῆς ἀνθρωπίνης μακαριότητος ἢ πρὸς τὸ θεῖον ὁμοίωσις (in Ps. 44, 443c); πέρας γὰρ τῆς ἐναρέτου ζωῆς ἢ πρὸς τὸ θεῖον ὁμοίωσις (in Santic. 44, 961a). И додајмо да је један од основних захтева ове хришћанске ὁμοίωσις πρὸς τὸ θεῖον (која је схваћена и као ἡ τοῦ θεοῦ μετουσία) чишћење и ослобађање од афеката, а затим живот у врлини и подржавање Христа.⁶

Данас знамо да је дело Григорија из Нисе веома репрезентативан пример за „источни тип“ преузимања платонског наслеђа у хришћанству. Другачије него Аугустин, за кога здруживање душе са телом не представља „пад“ и за кога тело није никако позитивно „зло“, Григорије, и грчки црквени оци готово редом, заступају (са или без образложења, мање или више кроз митски и сликовни говор) уверење да је здруживање душе са телом било узрок једне дубоке деградације душе и да је главни посао човеков да отклони последице те деградације. Док је Аугустин, у свом ставу, близак Платиновом новоплатонизму, који негира и само постојање позитивног зла, споменуто уверење грчких црквених отаца платонско је у самој својој основи. А отуда произлази и њихово схватање да су уздизање (или усхођење) душе и њено ослобађање од тела идентичне величине.

Даље, за „источни тип“ рецепције платонизма везана је и реинтерпретација термина λάθος која значење ове речи (нарочито у оквиру представе о хомоиоси и усхођењу) приближава значењу „грех“, тако да и термин ἀλάθεια (у истом склопу представа) почиње обележавати борбу против греха и чишћење од греха. Додајмо, коначно, да је ово чишћење и ослобађање од λάθος-а сваке врсте, које (у хомоиоси) диже душу божанству, за Григорија из Нисе пре свега дело божанске милости, а не, као за платоничаре и новоплатоничаре, резултат човекових личних, претежно интелектуалних снага, покренутих анамнесом и (платонским) еросом.⁷

6 Н. Merki, Ὁμοίωσις Θεῶ, *Von der platonischen Angleichung an Gott zur Gottähnlichkeit bei Gregor von Nyssa*, Freiburg, 1952, види нпр. стр. 108–110, 120–122, 163–164. – Хришћанску рецепцију платонских учења о души карактерише истина, по правилу, час оштрије, час блаже формулисано (али начелно) одбацивање платонске представе о вечности људске душе и њеној сродности са „идејама“ и „бићем“. Али, без обзира на то, платонске и платоничарске формуле према којима је човеков дух συγγενής καὶ ὁμοῦς са тим „божанским светом“ и самим „божанством“ налазиле су стално наново пут у хришћанска тумачења| библијског извештаја према коме је човек створен κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν Θεοῦ. Види E. des Places, *Syngeneia – La parenté de l'homme avec dieu d'Homère à la patristique*, Paris, 1964, стр. 63 и д.

7 Види J. H. Waszink, *Der Platonismus und die altchristliche Gedankenwelt*, Entretiens Hardt III (1955), 167–171; уп. и Н. Merki, нав. дело, 136.

*

Управо наведени подаци, чини нам се, довољно јасно показују да исходиште „песничке“ метафорике Теодоровог стиха πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω морамо тражити у списима античког платонизма и у оним списима античког хришћанства у којима налазимо одразе и адаптације платоничарских приказа хомојосе и анодоса душа.

Неке црте „источног типа“ ове рецепције платонизма у хришћанске теолошке списе споменули смо позивајући се на Григорија из Нисе. При томе, међутим, нисмо имали на уму само велику репрезентативност Григоријевог дела у овом домену преузимања платонског наслеђа. Важна је за нас, овде, још једна чињеница. Већ је утврђено да се у Григоријевим списима, поред других платонизма ове врсте, јављају рефлексии слике крилате запреге и кочијаша душе, лета душе и крила душе, који се, исто тако, јављају и у делима новоплатоничара Плотина и Прокла, у делима гностичара Оригена, код Амбросија и у текстовима старовизантијске мистике.⁸

Ако смо, даље, напоменули да код Григорија и већине грчких отаца, хомојоса и усхођење настају као чин „божанске милости“, а не захваљујући правој божанској природи душе, коју, према платонском учењу, уздижу анамнеса и ерос, указали смо, посредно, на једну општу црту хришћанске рецепције новоплатонских представа и термина. Искази који, на први поглед, имају чисто платонске или новоплатонске карактеристике, постали су носиоци специфично хришћанских схватања. Ово је било могуће само уз померање значења традиционалне терминологије и метафорике. Рецепција ових језичких елемената у круг старохришћанских мисли значила је, по правилу, једно „превођење“, како смо то, узгред, уочили на примеру термина λάθος.

Управо стога овде можда и није потребно да се, и у појединостима, задржавамо око (историјског) тумачења употребе израза ἔρωσ ἀγάτης у склопу који сачињавају Студитови стихови:

πρόσγευσον εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάτης,
πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω...

Једно ипак морамо напоменути. Када овим стиховима приступамо долазећи са стране античке књижевности, и од текстова античког

8 Види бел. 9 (Плотин), бел. 5 (Прокло) и следеће радове: Н. Fr. Chernis, *The Platonism of Gregory of Nyssa*, Univ. of California Publ. in Class. Philol. 11 (Berkeley, 1930–33), 1–92; P. Courcelle, *Plotin et saint Ambroise*, Revue de Philologie 76 (Paris, 1950), 29–56, исти, *Nouveaux aspects du platonisme chez saint Ambroise*, REL 34 (1956), 220–239 (види нарочито 229); J. Daniélou, *Gregoire de Nysse et Plotin*, Assoc. G. Budé, Congrès de Tours et Pioters 1953 (Paris, 1954), 259–262; исти, *La colombe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne*, Eranos-Jahrbuch 23 (1954), 389–418; A. Orbe, *Variaciones gnósticas sobre las alas del alma* (A proposito de Plot. II 9, 3, 18–4, 12). Gregorianum (Roma, 1954), 18–55; M. Lettner, *Zur Bildersprache des Origenes*, München, 1962.]

хришћанства, спрега израза ἔρωσ и ἀγάπη може нас доста изненадити. Чињеница је, наиме, да ἔρωσ, као страсна и путена љубав, од које, сасвим конкретно, полази философска еротологија Платоновог *Федра*, чува ове своје основне карактеристике и у делима познијих платоничара, све до у описе мистичног усхођења душе које даје новоплатоничар Плотин. Једино што код Плотина, који се у описима усхођења и пада душа такође служи Платоновим изразима [ψυχή] πτεροῦται и πτερορριέω, ова љубав има претежно вредност упоређења, а не представља конкретно исходиште философског ероса.⁹

Истина, и код Плотина очигледно је настојање да се покаже разлика између небеског ероса душе и његове искварене, овоземаљске варијанте. Само, то је ипак, за Плотина, један те исти, души урођени ерос (ὁ ἔρωσ ὁ τῆς ψυχῆς ὁ σύμφυτος), без обзира на то што се тамо, на небесима, јавља као Ἀφροδίτη οὐρανία, док се, на земљи, проституише као Ἀφροδίτη πάνδημος.¹⁰ Понекад Плотин чак узима глагол ἀγαπᾶν да би означио савршену љубав душе према божанском ἔν, остварену у тренутку екстатичног сагледавања. И чини то стављајући глагол ἀγαπᾶν у контраст са термином ἔρωσ, којим обележава анагошки импулс душа док се оне још налазе на нижим ступњевима усхођења.¹¹

Но ипак, ἔρωσ у платоничарским и новоплатонским текстовима остаје општи термин редовно примењиван у приказу силе која душе вуче навише, небу и божанству. У античкој старохришћанској терминологији, почев од Павлове (прозне) химне љубави, термин ἀγάπη доследно је супротстављен платонском и гностичком ἔρωσ-у. У ствари, антагонизам је, чини се, првобитно био толико изражен да се реч ἔρωσ уопште не јавља у *Новом завешању*. Отуда долази да Плотин (на супрот Платону чија божанства не осећају ерос) за свога Бога каже да је ἐράσμιον καὶ ἔρωσ αὐτὸς καὶ αὐτοῦ ἔρωσ, док

9 Види пре свега Plotini Enn. VI 7, 22, 1–21 (ed. R. Harder – R. Beutler – W. Theiler, *Plotini Schriften*, Bd III a, p. 304–306): "Ὅταν οὖν τὸ φῶσ τοῦτό τις ἴδῃ, τότε διὴ καὶ κινεῖται ἐπ' αὐτὰ καὶ τοῦ φωτὸς τοῦ ἐπιθέοντος ἐπ' αὐτοῖς γλιχόμενος εὐφραίνεται, ὡσπερ καπὶ τῶν ἐνταῦθα σωμάτων οὐ τῶν ὑποκειμένων ἐστὶν ὁ ἔρωσ, ἀλλὰ τοῦ ἐμφανταζομένου κάλλους ἐπ' αὐτοῖς. Ἔστι γὰρ ἕκαστον ὃ ἐστὶν ἐφ' αὐτοῦ· ἐφετὸν δὲ γίνεται ἐπιχρώσαντος αὐτὸ τοῦ ἀγαθοῦ, ὡσπερ χάριτας δόντος αὐτοῖς καὶ εἰς τὰ ἐφιέμενα ἔρωτας. Καὶ τοίνυν ψυχὴ λαβοῦσα εἰς αὐτὴν τὴν ἐκεῖθεν ἀπορροὴν κινεῖται καὶ ἀναβακχεύεται καὶ οἴστρον πίμπλαται καὶ ἔρωσ γίνεται. Πρὸ τοῦδε οὐδὲ πρὸς τὸν νοῦν κινεῖται, καίπερ καλὸν ὄντα· ἀργὸν τε γὰρ τὸ κάλλος αὐτοῦ, πρὶν τοῦ ἀγαθοῦ φῶσ λάβῃ, ὅπτια τε ἀναπέπτωκεν ἢ ψυχὴ παρ' αὐτῆς καὶ πρὸς πᾶν ἀργῶς ἔχει καὶ παρόντος νοῦ ἐστὶ πρὸς αὐτὸν νωθῆς. Ἐπειδὴν δὲ ἦκη εἰς αὐτὴν ὡσπερ θερμασία ἐκεῖθεν, ῥώννυται τε καὶ ἐγειρεται καὶ ὄντως πτεροῦται καὶ πρὸς τὸ παρακείμενον καὶ πλησίον καίπερ ἐπτοημένη ὁμως πρὸς ἄλλο οἶον τῇ μνήμῃ μείζον κουφίζεται. Καὶ ἔωσ τί ἐστὶν ἀνωτέρω τοῦ παρόντος, αἴρεται φύσει ἄνω αἰρομένη ὑπὸ τοῦ δόντος τὸν ἔρωτα. За πτερορρήσις и πτερορριέω види и Plotini Enn. VI 9, 9, 24 (I a, p. 198); IV, 3, 7, 19 (II a, p. 180); II 9,4,1 (III a, p. 112).

10 Термин потиче из Платонове *Гозбе*. Види Plotini Enn. VI 9, 9, 25 и д. (I a, p. 198).|

11 Види Plotini Enn. I 6, 5–8 (I a, p. 12–14).

хришћанска, у основи другачије усмерена формула гласи $\acute{\omicron}$ $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta$ $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$.¹² Отуда долази, такође, да још Прокло међу анагошким врлинама додељује посебно место тријади $\pi\acute{\iota}\sigma\tau\iota\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$, додајући им $t\eta\nu$ $\acute{\epsilon}\lambda\pi\acute{\iota}\delta\alpha$ $t\acute{\omega}\nu$ $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\omega}\nu$, док Павле своју химну (упућену Коринћанима захваћеним гностичким и другим мистичко-магичким учењима) завршава речима:

βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι.
 τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον·
 ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους,
 τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθην.
 νυνὶ δὲ μένει πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, τὰ τρία ταῦτα·
 μεῖζων δὲ τούτων ἡ ἀγάπη.¹³

Међутим, хришћанска реинтерпретација победила је и овај првобитни отпор према термину $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$.¹⁴ Отуда је разумљиво што П. Шпек, у своме коментару уз Теодоров израз $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$, може да наведе паралеле како из Теодорових теолошких списа, тако из дела других византијских писаца. При томе, Шпеков превод Теодоровог стиха („lass mich die Lust deiner Liebe kosten“), и Шпеков коментар уз израз $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$ подједнако показују да стара, афективна вредност термина $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$ није изгубљена ни у таквим византијским текстовима. И ту се овај термин одваја управо таквом вредношћу од термина $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta$, који се често јавља допуњен карактеристичним епитетима $\pi\nu\epsilon\nu\mu\alpha\tau\acute{\iota}\kappa\acute{\eta}$ или $\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta$.¹⁵

Текст Шпекове напомене уз израз $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta$ треба овде делимично навести: „Man liebt und ist dieser Liebe leidenschaftlich hingegeben, und zwar sowohl im menschlichen Bereich (wie Theodor CL 47, IX 131 zu seinen Mönchen sagt...) wie auch Bereich der (dann fast mystischen) Liebe zu Gott...“ Јер, уз важну напомену о готово мистичкој природи љубави према божанству обележене двојним изразом $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$, Шпек наводи и једно место из Теодорових *Великих катихеса*, где платонизам $\pi\tau\epsilon\rho\acute{\omega}$ обележава последицу дејства те љубави: $\pi\tau\epsilon\rho\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$ $t\acute{\omega}$ $\acute{\epsilon}\rho\omega\tau\iota$ $t\eta\varsigma$ $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$ $\Theta\epsilon\acute{\omicron}\nu$ $\acute{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$.¹⁶

Споменута Шпекова напомена и наведена паралела из Теодорових теолошких списа указују недвосмислено, иако само посредно, на онај и онакав философско-религиозни контекст у коме верујемо да треба тражити објашњење и за метафорско $\pi\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\sigma\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\rho\theta\eta\nu\alpha\iota$ из испитиваних стихова Теодоровог другог епиграма.

12 Plotini Enn. VI 8, 13. Види н. пр. Fr. Cumont, *Lux perpetua*, Paris, 1949, 431.

13 Procli Diad. in Tim. I 212, 21 (ed. Diehl). Види изврсну анализу Павлове прозне химне ($\pi\rho\acute{\sigma}$ Κορινθίους I , 13, 1–13) коју је дао E. Hoffmann, *Platonismus und christliche Philosophie*, Zürich, 1960, 187 и д.; уп. и A. Brieger, *Die urchristliche trias Glaube-Liebe-Hoffnung* (Diss.), Heidelberg, 1921.

14 Види Fr. Cumont, нав. дело, 432–433.

15 P. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 113.]

16 По Шпеку, nr. 51, ed. J. Cozza-Luzi, *Nova Patrum bibliotheca*, X, Roma, 1905, p. 141.]

*

У претходним одељцима указали смо на то да извор и паралеле за Теодоров метафорски израз πτέρωσον могу да се нађу у списима из платонског и хришћанског филозофско-религиозног и, делимично, мистичког предања. Чини нам се да су, тако, дати основни подаци који омогућавају историјско разумевање метафорског речника у стиховима Теодора Студита

πρόσγευσον εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάλης,
πτέρωσον ἀρθῆναι με τῶν παθῶν ἄνω...

Јер, објашњење специфичне „терминолошке“ вредности метафорског πτέρω нађено је у античким текстовима који су, по општој теолошкој садржини, далеко сроднији Теодоровим епиграмима него Лукијанов спис Περὶ τοῦ οἴκου, на који се позвао П. Шпек. Штавише, како смо напоменули, то објашњење пружају места из платонских, платоничарских и старохришћанских филозофско-теолошких текстова где је реч о ὁμοίωσις θεῷ или πρὸς τὸ θεῖον ὁμοίωσις која је конципирана као усхођење, при коме се душа уздиже изнад афеката, односно ослобађа страсти и греха (τῶν παθῶν).

Доста је очигледно да стих Теодорове молитве πτέρωσον ἀρθῆναι με τῶν παθῶν ἄνω рефлектује формулације уобичајене у споменутим текстовима о хомојоси и усхођењу душе. Ова зависност византијске песничке метафорике од античког филозофско-теолошког предања постаје, међутим, у овом конкретном случају, потпуно разумљива тек када се имају на уму и античке филозофске основе или паралеле хришћанских схватања о молитви. Код Теодора Студита „платонизам“ πτέρωσον јавља се, наиме, у контексту који представља хришћанску молитву.

Антички развој филозофске теорије молитве, од Аристотела, преко стоичара, до новоплатоничара, био је делимично заснован на извлачењу терминолошких консеквенци из два Платонова исказа, који у списима овог филозофа још стоје оделито. То су Платоново тврђење да је циљ молитве општење са божанствима и да је филозофско усхођење исто што и ὁμοίωσις θεῷ.

Главни допринос античкој филозофској теорији молитве дали су новоплатоничари. У доба пуног развоја хришћанске теологије, Плотин, Порфирије, Јамблих и Прокло расправљају о комплексу који чине хомојоса, анодос и филозофска молитва. Међу аспектима ове молитве јавља се, природно, и (мистичко-)анагошки. Плотин, наиме, и поред тога што је, у Платоновом духу, сачувао пуно поштовање за филозофско мишљење и његове рационалне| методе, није, како је познато, успео да задржи у домену чисто рационалне спознаје и сам чин „схватања“ највишег новоплатонског божанства (τὸ ἔν). Отуда и Плотин и његови следбеници сматрају да то „схватање“ божанства изискује надрационални доживљај у екстази усхођења, у којој, опет, и молитва има удео који није мали и занемарив.¹⁷

17 Уп. на пр. итд Procli Diad. in Tim. I 212, 1 (ed. E. Diehl): οὐκ ἄρα σμικρόντι μόνιόν ἐστι ἢ εὐχῆ τῆς ὄλης ἀνόδου τῶν ψυχῶν итд. – Види о целом овом комплексу: Н. Р. Esser,

Схватање античке философије о катартичкој и (мистичко-)анагошкој функцији молитве, развијено на споменутој „платонској“ основи, оставило је јасне трагове и у теоријским разматрањима хришћанских писаца о природи и функцији молитве. Без обзира на уобичајена померања „значања“ наслеђене нехришћанске метафорике, и у овој области хришћанског теоретисања такви трагови најочљивији су на терминолошкој равни традиционалног говора слика. Довољно је ако овде укажемо на утицајно дело Псеудо-Дионисија Ареопагите који се, приказујући метафорама и сликама анагошку функцију молитве, служио низом „платонизама“.¹⁸ Јер, знамо да Псеудо-Дионисије, који остаје важан извор за доцније хришћанске писце, дугује теорију анагошке молитве новоплатонском предању. Показује нам то, поред осталог, и поређење Псеудо-Дионисијевих ставова о молитви са излагањем Михајла Псела о истоме предмету, садржаним у спису *Περὶ τῆς καθ' Ἑλληνας ἱερατικῆς τέχνης*. Овај византијски „платоничар“ приказао је, наиме, неких сто и педесет година после Теодора Студита, учење о анагошкој молитви у облику веома блиском ономе облику који је то учење имало у списима новоплатоничара Прокла.¹⁹

Предложено историјско објашњење Теодоровог *πτέρωσον ἀρθήναί με τῶν παθῶν ἄνω* добија, дакле, и са ове стране пуну потврду. Тај „платонизам“ јавља се у молитви Теодоровог другог епиграма у склопу представа о усхођењу душе који идејно и терминолошки зависи од античког платоничарског предања.

Untersuchungen zu Gebet und Gottesverehrung der Neuplatoniker, Köln, 1967, 16 и д., 26 и д., 69 и д., 89 и д.

18 De nom. sacr. III, 1, col. 680c, Migne: Ἡμᾶς οὖν αὐτοὺς ταῖς εὐχαῖς ἀνατείνωμεν ἐπὶ τὴν τῶν θεῶν καὶ ἀγαθῶν ἀκτίων ὑψηλοτέραν ἀνάνευσιν, ὥσπερ εἰ πολυφώτου σειρᾶς ἐκ τῆς οὐρανίας ἀκρότητος ἡρτημένης, εἰς δεῦρο δὲ καθηκούσης, καὶ αἰεὶ αὐτῆς ἐπὶ τὸ πρόσω χερσὶν ἀμοιβαίαις δραττόμενοι καθέλκειν μὲν αὐτὴν ἐδοκοῦμεν, τῷ ὄντι δὲ οὐ κατήγομεν ἐκείνην, ἄνω τε καὶ κάτω παροῦσαν, ἀλλ' αὐτοὶ ἡμεῖς ἀνηγόμεθα πρὸς τὰς ὑψηλοτέρας τῶν πολυφώτων ἀκτίων μαρμαρυγᾶς. Ἡ ὥσπερ εἰς ναῦν ἐμβεβηκότης, καὶ ἀντεχόμενοι τῶν ἐκ τινος πέτρας εἰς ἡμᾶς ἐκτεινομένων πεισμάτων, καὶ οἷον ἡμῖν εἰς ἀντίληψιν ἐκδιδομένων, οὐκ ἐφ' ἡμᾶς τὴν πέτραν, ἀλλ' ἡμᾶς αὐτοὺς τῷ ἀληθεῖ καὶ τὴν ναῦν ἐπὶ τὴν πέτραν προσήγομεν. У овом Псеудо-Дионисијевом тексту основна слика молитве која уздиже душе на небо и очигледно је настала као спој симбола (Хомеровог) „златног ланца“, чија је историја у философско-теолошкој спекулацији платонизма, стое и новоплатонизма добро позната, и Платоновог „светлосног стуба“, козмичког симбола из (есхатолошке) анабасе душе описане у миту о Еру (Rep. X, 616b). Види P. Lévêque, *Aurea catena Homeri*, Paris, 1959, 44. – И сам „светлосни стуб“ био је предмет разних алегоричких интерпретација у делима доцнијих питагороваца и платоничара (види нпр. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, 580). Из платоничарског наслеђа су и „божанске зраке“ који служе као пут (или „возило“, ὄχημα) при усхођењу душа; док завршна слика пловидбе, веома распрострањена у античкој књижевности, стоји управо на истом месту као и поређење светлости Платоновог светлосног стуба са конопима на триреми: καὶ ἰδεῖν αὐτόθι κατὰ μέσον τὸ φῶς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ τὰ ἄκρα αὐτοῦ τῶν δεσμῶν τεταμένα· εἶναι γὰρ τοῦτο τὸ φῶς ξύνδεσμον τοῦ οὐρανοῦ, οἷον τὰ ὑποζώματα τῶν τριήρων, οὕτω πᾶσαν συνέχον τὴν περιφοράν.

19 Види P. Lévêque, нав. дело, стр. 45, бел. 6 (J. Bidez, *Catalogue des manuscrits alchimiques grecs*, VI, p. 139 sq.).

II

У досадашњем излагању кретали смо се на књижевно-историјској равни и остали смо у оној сфери коју неки теоретичари називају „спољашњим приступом“ књижевном делу. Било је речи само о пореклу једне, истина средишње, метафоре другог епиграма Теодора Студита. Многовека и вероватно изворна везаност испитиване метафоре за текстове сасвим одређене философско-религиозне садржине наметнули су нам обавезу, да, кратко, задржимо поглед и на историји идеја коју је та метафора рефлектовала.

Сада пак треба да бацимо поглед и на целину коју чини песма у чијем се средишту налази испитивана метафора. Само, пре него што се осврнемо на неке појединости важне за књижевно-естетско посматрање те песме, треба рећи да наша настојања да ближе одредимо порекло и историјска значења метафоре $\pi\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\sigma\omicron\nu$ нису била сама себи сврха. Учинио нам се да нас то настојање води једном уверењу које није искључиво „спољашње“ у односу на литерарно дело.

На примеру стихова у којима се јавља метафора $\pi\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\sigma\omicron\nu$ могли смо се, наиме, уверити да књижевни језик Теодорових епиграма (окарактерисан као „једноставан“ пре свега у поређењу са изразом других византијских песника) дели са језиком, па и са „стручном терминологијом“ хришћанске књижевности античког и византијског раздобља један квалитет који се, данас, често сматра изразито литерарним и поетским. Мислим на високи степен засићености значењима који, ни онда када је реч о хришћанском „превођењу“ античких слика, не смемо посматрати једино као феномен историјске сукцесије значења.

У ствари, та засићеност значењима, условљена у многоме историјски, увек је и синхрона појава. Да ли ће она то бити у већој или мањој мери зависи од типа тзв. „културног ја“ читаоца и његове рецепције књижевног дела. Јер, да останемо код примера $\pi\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\sigma\omicron\nu$, њен однос према разним философском-религиозним представама, предањима, и књижевним текстовима одређивао је (и одређује, бар у кругу европског културног простора) неминовно рецепцију и богатство значења ове слике.

Даљом анализом епиграма Теодора Студита покушаћемо да ближе прикажемо природу и обим ове засићености значењима, њено синхроно присуство и њену улогу у самом функционисању византијског књижевног језика којим се Теодор Студит служио као медијем. Но, у претходној реченици унеколико смо одвојили „функционисање“ византијског књижевног језика од пишчевог индивидуалног стваралаштва у томе језичком медију. Морамо стога прво указати, у свега неколико речи, на неке тежње које су данас видно присутне у начину испитивања „говора слика“ уопште, па и у испитивању слика античког књижевног израза, у коме већином леже корени византијске књижевне метафорике. |

*

Под утицајем схватања распрострањених у модерној лингвистици теоретичари литературе данас много говоре о конотативном карактеру књижевности, о амбивитету или плуралитету значења књижевног израза. Да ли се тим путем заиста може открити специфично обележје књижевног дела и дати његова дефиниција у складу са начелом иманенције, не знам. (Има места сумњи, и то тим пре што баш лингвистика, на коју се теоретичари књижевности овде поглавито ослањају, показује да је вишезначност црта својствена језику уопште).

Поуздана је чињеница, међутим, да су таква теоријска размишљања у мноштвености значења посвећена једној црти језичког израза која је веома изражена у уметничкој књижевности. Та размишљања су, између осталог, усмерила пажњу испитивача књижевности и на говор слика.

Истина, „фигуративност“ и метафоричност књижевног и песничког израза били су, од античких времена, предмет стилистичке анализе у европској реторици и поетици. Али, посматране су, пре свега, као рационално смишљени и примењени језички украс, као, ornatus којим се мисао (или „садржина“) свесно и намерно заодева. Данас је, међутим, тежиште померено у правцу већег разумевања ирационалног или ванрационалног импулса који дејствује код појаве „слике“ у језику.

На овакво померање угла посматрања у области испитивања говора слика утицали су, како је речено, нови начини посматрања језичког израза у лингвистици и књижевној теорији. Пажња модерне лингвистике посвећена је наиме, у многеме, самом функционисању говора или језика као система за преношење информација. Отуда јој не измичу ни једнократне или мање више устаљене непрецизности и одступања које је стара, нормативно усмерена граматичка анализа остављала по страни, или класификовала као неправилности.

У новијој књижевној критици, опет, не разликује се више само између „очигледног исказа“ и онога што се текстом прећутно изражава (јер прећуткивање може бити део рационалног „планирања“ самог писца, како су то казивале старе реторике и поетике). Сада се истиче, а често се чак и узима као основни методолошки путоказ за посматрање књижевног дела, да се оно што писац хоће да каже никада не подудара са оним што он каже. Објашњење и оправдање тих ставова пружају и психологија и структурална анализа језика и још понеки вид испитивања језичких феномена.

Ови нови теоријски ставови морали су, природно, имати одјека управо у области испитивања метафорике и уопште „слика“ књижевног језика. Јер, у тој сфери литерарног израза плуралитет значења и „рационалност“ веома су уочљиви. Истини за вољу, треба додати да није ни приближно постигнута нека чврста и одређена веза између теоријских погледа (који се у многеме суштински разликују међу собом) и самог непосредног испитивања говора слика на текстовима. Ово испитивање креће се, и даље, како на дијахроној,

историјској, тако и на синхроној равни, посматрајући било епохе, било целокупно дело неког писца, било само једно дело или песму.

За нас је, овде, значајно да реакција на старији, скучено рационалистички приступ говору слика није остваривана само у домету поетског језика. Ово вреди нарочито када је реч о античком језичком изразу, у коме је историјска основа многих елемената језика Теодора Студита. У новије време антички говор слика испитиван је (напоредо са митом) пре свега као облик прерационалног или ванрационалног поимања стварности, који прожима како свакодневни говор тако и поезију, религију, философију, па и науку антике. Што се пак тиче самог поетског говора слика, ту је, у први мах, само потврђено старо сазнање да се у њему огледа традиционалност које је једно од битних обележја античког књижевног изрази уопште. Само, пажња тумача посвећена је сада више индивидуалној, односно „оригиналној“ варијанти и функцији традиционалне метафоре у изразу одређеног дела, књижевника или епохе.

Када посматрамо хришћанско-византијске „преводе“ традиционалног античког говора слика, чија је засићеност значењима у многоне условљена баш њиховом припадношћу једном стално присутном предању, тешко, дакле, можемо у тој семантичкој особини открити квалитет изрази који би епиграме Теодора Студита одвајао, на пример, од Теодорових теолошких списа. Пре би се ту можда могло указивати на различитост функције слика (и целога изрази) у духу оних непотпуних и не превише наглашених разликовања која поетски израз само по облику и функцији одвајају од осталих облика језичког изрази, истичући, на неки начин, његову мање непосредну или мање једносмерну информативност. Па опет, и у томе случају, тежња да се пренесе читаоцу једна „истина“, или, старим термином, дидактичност, што је несумњиво црта својствена Теодоровим манастирским епиграмима у целини, не би се смела одвише олако проглашавати мерилом непоетичности одређене песме.

*

Обухватимо сада погледом Теодоров епиграм *Εἰς τὴν κέλλαν τοῦ πατρὸς ἡμῶν*. Цео текст Теодоровог епиграма, чији је наслов делимично каснијег порекла,²⁰ гласи:

Θρήνει με, κέλλα, σχοῦσα νοθρὸν ἐργάτην,
μόνον κάκιστον, ὥνπερ ἔσχεσ κτητόρων.
Οὐ λαμπρύνω σε τῶν προσευχῶν τῷ φάει
οὐδὲ πιαίνω τῇ ῥοῇ τῶν δακρύων
οὐδ' αὖ καθαίρω τῆς ἀγνείας τοῖς τρόποις.

20 P. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 112 (коментар).|

Ἄλλ' οὖν σύ, Σῶτερ, Κτίστα, Φωστήρ τῶν ὄλων,
 ἔγειρον, ἐξύπνισον εἰς τὸν σὸν φόβον,
 πρόσγευσον εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάπης,
 πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω,
 ἕως πάρεστι καιρὸς εἰς εὐπραξίαν,
 ἵνα προσοίσω δόξαν, εὐχαριστίαν
 σοὶ τῷ θέλοντι πᾶσι τὴν σωτηρίαν.

Оплакуј ме, келијо, радника леног,
 најгорег од свих станара које прими.
 Не осветљавам те молитава свећом,
 не поливам те млазевима суза,
 нити чистим дѣлом живљења чистог.
 Но ти, Спасу, Творче, Лучо целог света,
 разбуди ме, прени, врати страху своме,
 распомами ме жаром љубави своје,
 крила дај да летим изнад страсти, горе –
 док је мени часа за добра творење,
 док могу чинит славу, благодарење,
 теби који свима нам желиш спасење.

[превео Фр. Баришић]

Додали смо тексту Студитове песме и један њен превод који је настао пошто је овај рад већ био написан. Навели смо тај превод стога што може да послужи првом, оријентационом сагледавању неких питања претреса-них у наставку нашег рада. Сваки покушај превођења неке песме предста-вља, наиме, у мањој или већој мери, и њено тумачење. Само, то тумачење нужно је засновано на таквом појашњавању „значања“ које, местимично, сужава конотативну вредност оригиналног текста.

Отуда већ и летимично упоређивање управо наведеног превода Сту-дитове песме *Телији* са текстом њеног грчког оригинала усмерава читао-чеву пажњу на неке црте Студитовог песничког језика које захтевају дис-курзивно разјашњавање, а предмет су интерпретација датих у овом раду. Очигледно је ово чим, барем узгредно, забележимо односе као: „молитава свећом“ – τῶν προσευχῶν τῷ φάει (дословно: „светлошћу молитава“), „поли-вам те млазевима суза“ – πιαίνω τῇ ῥοῇ τῶν δακρύων (основно и уобичајено значење глагола πιαίνω је „товити, гојити“; за плодове „постати пун, зрео“; а за земљу, за тло, на које се овде мора пре свега помислити, „ћубрити, чи-нити плодним“), или „распомами ме жаром љубави своје“ – πρόσγευσον εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάπης, где је наглашена разлика у значењу термина ἔρωс и ἀγάπη, али је у преводу запостављена нијанса коју је у стих унело сингулар-но πρόσγευσον.²¹

21 P. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 133: „An πρόσγευσον ist nicht unberdingt etwas auszusetzen, auch wenn es als Aktiv unbelegt ist... Man kann es als „auf den Geschmack bringen“ verstehen“.

Најзад, интерпретација песничких особености Студитове песме суочена је, у извесној мери, и са језичким питањима која припадају ужој области синтаксе, па чак и морфологије, познијег, покласичног и византијског гречитета. Наиме, како ћемо видети, према схватању неких теоретичара, „лирска природа песничког израза слаби, или је сасвим доведена у питање, када се у њему јављају одређена глаголска времена, свезе, подређене реченице“.²² Морамо стога овде забележити и то да се проф. Фр. Баришић и најновији издавач Теодорових *Јамба* П. Шпек, разилазе у преводу, односно у граматичком и синтактичком тумачењу завршне реченице песме *Телији*.

У овом преводу стиха 11 Теодорове песме проф. Фр. Баришић схвата *ἴνα*, које је првобитно имало локалну вредност, као временски адверб (уп. хомерско *ἴνα χρή*, *Od.* XI 27). Отуда преводи: „док могу чинит славу, благодарење“. Познато је, наиме, да према класичној синтакси, за којом се поводе и образовани византијски писци, иза финалне свезе *ἴνα* очекујемо конјунктив, а не футур *προσοίω*²³. П. Шпек схвата, међутим, Теодорово *ἴνα* као финалну конјункцију и преводи исто место са: „damit ich dir Lob und Dank darbringe“. Штавише, Шпек сврстава ово *ἴνα* [*προσοίω*, 2, 11] међу примере за „*ἴνα*+Конј“.²⁴

Можемо, дакле претпоставити да је П. Шпек имао на уму појаву облика индикатива футура после финалног *ἴνα* (или *μή*) познато из библијског гречитета.²⁵ Јер, на футур у таквој употреби Х. Перно је применио термин „*subjunctif-futur*“. Овај стручњак био је, наиме, уверен да је за језичко осећање такав футур увек имао вредност конјунктива.²⁶

На исти начин као и Перно гледао је за замену облика конјунктива аориста облицима индикатива футура и Софоклес. Овај стручњак обележио је такве примене футура термином „*pseudo-future subjunctiv*“ и забележио је да се они јављају иза *ἴνα* не само у покласичном него и у византијском гречитету.²⁷ Само, Софоклес је имао на уму пре свега хомофонију облика, која је ставила у покрет механизам замењивања конјунктивских облика индикативом (презента и) футура. Објашњење Теодоровог *ἴνα* *προσοίω*, међутим, може да пружи само аналогичко проширивање такве замене на облике који нису хомофони.²⁸ Јер, тек замена таквих облика могла је

22 Види белешку 34 овог рада.

23 J. Humbert, *Syntaxe grecque*³, Paris 1960, стр. 231, приказујући синтаксу атичког грчког V/IV века ст.е., наглашава: „il n’y a aucun exemple sûr de futur apres *ἴνα*“.

24 P. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 112 и 322.

25 Види E. Schwyzer – A. Debrunner, *Griech. Gramm.* II, München, 1950, стр. 674.

26 H. Pernot, *Études sur la langue des Évangiles*, Paris, 1927, стр. 87–89 и 171.

27 E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, Cambridge, 1914, стр. 10 и 598 и д.

28 Види L. Radermacher, *Neutestamentliche Grammatik*², Tübingen, 1925 (Hanbuch zum NT, 1), стр. 178; A. Debrunner, *Gesch. d. griech. Sprache* II, Grundfragen und Grundzüge des Neuklassischen Griechisch, Berlin, 1954, стр. 105 и 122. – У вулгарном гречитету механизам споменуте замене ступио је у шире дејство већ на измаку класичног раздобља, како

изазвати и замењивање сасвим различитих облика конјунктива аориста индикатива футура код суплеторских глагола. Пример за овај последњи тип замене имамо у недвосмислено финалном, библијском:

ἀλλ' ὅταν κληθῆς, πορευθεὶς ἀνάπεσε εἰς τὸν ἔσχατον τόπον, ἵνα ὅταν ἔλθῃ ὁ κεκληκῶς σε ἐρεῖ σοι· Φίλε, προσανάβηθι ἀνώτερον· τότε ἔσται σοι δόξα ἐνώπιον πάντων τῶν συνανακειμένων σοι.²⁹

Укратко, П. Шпек може добрим разлозима да правда своје схватање Теодоровог ἵνα προσοίσω и да се позове на библијске примере типа ἵνα ἐρεῖ. При томе би, разуме се, требало још видети има ли у делу Теодора Студита и других примера за замену конјунктива аориста индикативом футура иза финалног ἵνα (или μή).

*

Како је већ раније речено, Студитова песма *Ћелији* композиционо се дели на две апострофе: прву, краћу, упућену манастирској ћелији, (ст. 1–5), и другу, нешто дужу, апострофу Христа (ст. 6–12), која је дата у виду кратке молитве.

Прва апострофа (ст. 1–5) привидно „при-казује“ мане монаха, становника ћелије, који је уједно и песничко „ја“ целе песме. Њему, међутим, није подарена индивидуалност, као што и самој локализацији песме (оствареној кроз ословљавање ћелије) није дата „димензија реалности“. Ова „локализација“ наиме, лишена је и најмањег елемента дескрипције. (Тешко да ће се икоме ко песму прочита, укључујући и познаваоце киновитских манастира наметнути, сама од себе, слика скупне спаваонице општежића).

сведоче натписи и папируси почев од III в.ст.е. Итализам и промене квалитета акцента (које повлаче губљење старих разлика у квантитету вокала) условиле су, онда, и неразликовање низа хомофоних облика индикатива и конјунктива презенте (-εις и -ης, -ομεν и -ομεν, итд.), а, нарочито, конјунктива аориста и индикатива футура код глагола који ове облике образују сигматски (λύσω, λύσης итд., и λύσω, λύσεις итд.). Истовремено, финална свеза ἵνα (као и остале свезе којима почињу зависне реченице са конјунктивом) преузима је модалну функцију, која је, испрва, била везана за начине глагола. Отуда је разумљиво што је замена облика индикатива и конјунктива презенте, односно конјунктива аориста и индикатива футура образованих са -σ-, у говорном језику могла да обухвати и она лица која су се у изговору и даље међусобно разликовала (као -ετε и -ητε, -οσι и -ωσι). – Рефлексе ових језичких процеса представљају места из библијског гречитета као: ἀπέστειλεν πρὸς τοὺς γεωργοὺς δοῦλον, ἵνα ἀπὸ τοῦ καρποῦ... δώσουσιν αὐτῷ (Luc. 20,10); ἐκκλείσαι ὑμᾶς θέλουσιν, ἵνα αὐτοὺς ζηλοῦτε (Gal. 4, 17); παρεισήλθον κατασκοπῆσαι τὴν ἐλευθερίαν ἡμῶν... ἵνα ἡμᾶς καταδουλώσουσιν (Gal. 2, 4); ἐὰν παραδῶ τὸ σῶμα μου ἵνα καυθῆσμαι (1 Cor. 13, 3); γυναῖκες ὑποτασσόμεναι τοῖς ἰδίοις ἀνδράσιν, ἵνα... διὰ τῆς τῶν γυναικῶν ἀναστροφῆς... κερδηθῆσονται (1 Petr. 3, 1); ἐδόθη αὐτῷ θυμιάματα πολλά, ἵνα δώσει (Apc. 8, 3); упореди и καὶ ἐπέστησεν αὐτοῖς ἐπιστάτας τῶν ἔργων ἵνα κακώσουσιν (LXX, Ex. 1, 11, codex Alexandrinus).

29 Luc. 14, 10.]

Персонификовање, опет, дарује речи ћелија, у овој песми само онај и онакав „живот“ о коме говоре дефиниције старих реторских приручника. У ствари, и самим поступком персонификовања „ћелија“ је, литерарно, дистанцирана од реалности изван песме. Тиме је „ћелија“, онда, и оспособљена да се стварно уклопи у метафорски контекст целе песме. Јер, како ћемо одмах показати, тај метафорски контекст песме карактерише, у целини, одступање и удаљавање од конкретног и реалног, али не и губљење сваке везе са њим.

После апострофе персонификоване ћелије, у прва два стиха песме јавља се само један метафорски израз, ἐργάτην. У први мах његова је метафоричност (бар за данашњег читаоца) једва уочљива. Реч делује конкретно, референцијално. Па ипак, управо то је она језичка спона која својом конотативном вредношћу уводи прву тријаду (ст. 3–7) ритмички паралелних стихова, сатканих од самих слика, и везује је, чврсто, за уводно истакнуто реч „ћелијо“.

У прва два стиха значење речи ἐργάτης „радник“ не исцрпљује се, наиме, у указивању на физички рад. Несумњиво, у Теодоровој киновитској концепцији подвижништва приписиван је велики значај физичком раду. Само, тај рад био је на цени управо стога што је (заједно са покорношћу старешинама општежића) био схваћен као пут монашког усавршавања и уздицања.

У складу са овим схватањем је и литерарно „при-казивање“ манâ монаха у три паралелно грађена стиха који заокружују и завршавају прву апострофу Теодоровог епиграма. Полисемичност њиховог израза обухвата, у једноме, разне видове физичког уређивања ћелије (осветљавање, шкропљење, метење) и напора око моралног усавршавања и прецишћавања монахове душе:

Ὁὐ λαμπρύνω σε τῶν προσευχῶν τῷ φαίει
οὐ δὴ πλᾶίνω τῇ ῥοῇ τῶν δακρῶν·
οὐδ' αὖ καθαίρω τῆς ἀγνείας τοῖς τρίβοις.

У ова три стиха тежиште исказа помера се према моралној равни, иако је цео метафорски склоп њиховог израза недвосмислено оријентисан према претходним речима ћелија и радник. Тако је, унутар прве апострофе, постигнута сарадња између „конкретног“ и „апстрактног“ слоја исказа и њихово прожимање на метафорском плану. Ова повезаност, барем према осећању данашњег читаоца, приликом читања епиграма накнадно активише и прецизира метафорску вредност „конкретних“ речи ћелија и радник, које, као да су за то оспособљене, тиме што су литерарно дистанциране од животне реалности (одсуством дескрипције и персонификацијом).

Но, пре него што наставимо са интерпретацијом песме, морамо, опет, застати. Неизбежно нам се, и овде, намеће проблем историјског поимања песме и одређивања односа између „традиционалног“ и „оригиналног“ елемента у песми. Тај проблем не можемо занемарити и поред сумњи у његову коначну или потпуно објективну решивост.

*

Питање „како?“, које је, без сваке сумње, од првостепене важности за поимање књижевног дела, може се ипак, и то доста често, корисно допунити питањем „зашто?“. Ово вреди, чини ми се, нарочито када се тумаче дела настала у књижевностима изразито склоним одржавању традиционалних облика израза. А такве су и античка и византијска књижевност.

Ако смо, дакле, у апострофи ћелије и њеном персонификовању препознали један литерарни квалитет коме се мора оспорити реалистичност у смислу приказивања ван књижевне стварности, ако смо потврду таквог суда нашли и у потпуном одсуству дескриптивних детаља који би пратили ову „локализацију“, можемо се, сада, упитати зашто почетак Теодорове песме, има такве, а не неке друге уметничке особености.

Одговор, вероватно делимичан (психолошки и други моменти настајања песме не могу нам бити познати), али довољно илустративан и убедљив, даће нам књижевна историја. Како је већ речено, непрекинуто предање нарочито чврсто везује византијски епиграм за антички. Можемо стога, без двоумљења, закључити да је споменута, и споменутиим начином казивања остварена, „локализација“ Теодоровог епиграма условљена конвенционалном фикцијом коју епиграматски род чува још од античких времена.

Већ тада, наиме, како то одговара развијеном античком осећању за „чисте“ родове и традиционални облик, епиграм је приман као структурално „најчишћи“ када је одражавао облик казивања својствен првобитном, наменском натпису, везаном за одређено место и предмет. Један од језичких поступака којим се, литерарно, остваривала та фикција, била је апострофа (места, предмета, пролазника, покојника и сл.) својствена старим наменским натписима.

И када Теодор Студит започиње епиграм апострофом *Θρήναι με, κέλλα...*, пред нама је, дакле, једна традиционална константа, један наслеђени елемент епиграматског израза. У изразу Теодоровог епиграма та константа делује стилски-евокативно. И то и јесте њена основна конотативна и чисто литерарна функција. Јер, од времена пуног развоја античког књижевног епиграма, ослобођеног обавезе непосредне намене, сваки остварени облик константе израза о којој је реч независан је од заиста ванкњижевног питања: да ли фикција непосредне намене, изражена кроз ту константу, одговара и некој реалности изван песме?|

То ванкњижевно питање, које радо покрећу и тумачи епиграма Теодора Студита, припада области археолошких и историјских испитивања. Не може се решавати позивањем на текстове Теодорових *Јамба*. Одговор на њега једва да би могао нешто модификовати закључак о традиционалној природи и књижевној функцији споменуте константе израза, до кога долазимо путем књижевне историје, односно историјског посматрања књижевног израза.

На овај начин схваћена књижевна историја можда би могла припремити тло и за одговор на питање о књижевним карактеристикама (и „оригиналности“) Теодоровог песничког израза. Да је то могуће видимо и када је реч о већ споменути метафорама из првог дела Теодоровог епиграма *Εἰς τὴν κέλλαν*. Јер, довољно нам је само неколико погледа у Шпекове филошке коментаре Теодорових епиграма да бисмо у тим метафорама препознали традиционалне елементе из говора слика античког и византијског хришћанства, које у Теодоровој песми *Ἥελιји* сачињавају нову, једнократну и у себе затворену целину.

Савременог читаоца Теодоровог епиграма можда ће највише изненадити да тој језичкој баштини припада и само на први поглед тако конкретно-денотативно *ἐργάτην*. То је, међутим, непобитна чињеница. Апсолутној употреби речи *ἐργάτης*, метафоре која карактерише почетак другог Студитовог епиграма, одговарају, наиме, у осталим Теодоровим епиграмима изрази *ἐργάτης Θεοῦ* (12, 1) или *ἐργάται Χριστοῦ* (19, 5). А ови су, очигледно, настали као одједи новозаветних параболо типа: *ὁ μὲν θερισμὸς πολὺς, οἱ δὲ ἐργάται ὀλίγοι* (Matth. 9, 37).

Узмимо, даље, из прве тријаде изразито метафорских стихова другог Теодоровог епиграма, Студитову „светлост молитава“, *τῶν προσευχῶν τὸ φῶς*, и његов „(по-)ток суза“, *ροῆ τῶν δακρῦων*. (Двоструко, конкретно и пренесено значење спреге *καθαίρω* „чистим“ и *ἄγνός* „чедан, чист“, из трећег стиха тријаде, не изискује додатно тумачење паралелама.)

Светлост молитве метафора је која припада склопу веома развијене светлосне метафорике хришћанства. Ова метафорика у највишој мери карактерише израз у епиграмима из Теодоровог светачког циклуса. Тако епиграм на Григорија Чудотворца (68) спаја „светлост сунца“ (*ὡς ἥλιός τις ἐν βίῳ λάμψας...*) и „светлост молитве“, али овде више активно и борбено, као устук против „ноћи и разврата“ и чета злих демона (... *θαυματοργῶν τῶν προσευχῶν τῷ φάει ἀλεκδιώκες δαιμόνων σμήνη, πάτερ*).

Асоцијативна (или конотативна) вредност „светлости молитве“ у овом склопу слика сасвим је другачија од оне у епиграму монашкој *Ἥελιји*. У епиграму *Εἰς τὴν κέλλαν* све је, од првог стиха (са речима *Θρήνει με, κέλλα... νωθρὸν ἐργάτην*) подређено скромном послеништву „радника (Христовог)“, коме „светлост молитве“ треба да осветли трои и несигурни корак на путу моралног уздицања. Могли бисмо, прибегавајући новим сликама, рећи: да му осветли пут, тихо и смирено, као светлост лојанице сиромашку собицу. Овде, међутим, у епиграму Григорију Чудотворцу, први импулс дат је сликом сунца које се, у пуноме сјају (животног напона), бори са мраком порочности света потонулог у „ноћ блуда“. Све овде, од самог почетка има велике, васељенске размере, па је и молитва Григорија Тауматурга – могли бисмо рећи – страшна зубља чудотворства, зрака моћне светлости која нагони у бег погубне силе мрака.

У претходним редовима прибегли смо експликативној парафрази песничког текста, која нужно ограничава спектар конотације и носи печат мање или више субјективног тумачења. Ако смо прибегли томе поступку, често погубном за песму (уколико не досеже своју пуну вредност као успе-ла таутологија), учинили смо то само стога, да бисмо што потпуније ука-зали на различитост „вредности“ једне исте традиционалне метафоре у затвореним целинама одређених песама. Треба овде одмах додати да ово што је сада речено не вреди само за поједине слике него и за низове слика.

*

При интерпретацији Теодорових песама треба, свакако, стално имати на уму да је пред нама једна врста хијератски конституисаног сликовног „језика“ и да структуру исказа једне песме често одређују низови традиционалних константи израза.

Управо изнесене примедбе могу се илустровати на примеру две узастопне, паралелно грађене и чврсто повезане метафоре, метафорских израза „светлост молитве“ и „поток суза“, из Теодоровог епиграма Εἰς τὴν κέλλαν. Јер, и Теодоров надгробни епиграм Ирини Патрикији, набраја, у једном даху, као „накит“ који је покојница за живота носила, скромно срце и бисерни поток њених суза, будно око и светлост њене молитве:

... τὴν ταπεινὴν καρδίαν,
ἰσοσμάραυδον τὴν ροὴν τῶν δακρύων,
ἄγρυπτον ὄμμα καὶ προσευχὴν ὡς φάος.

(117, 14–15).

Шпеков коментар, полемишући против схватања И. Дујчева, да по-ређење суза са бисером потиче из народног говора, наводи паралеле из Писиде, Теодора Продрома и самог Студита, наглашавајући да је у визан-тијском хришћанству плакање сматрано за врлину. Позива се при томе и на 82. Студитов епиграм.

И заиста, наше разумевање трећег и четвртог слика другог Теодоровог епиграма битно је употпуњено овим епиграмом из Теодоровог светачког циклуса, и то не само на идејној равни, којој посвећује пажњу Шпекова примедба. Тај епиграм, упућен скрушеном свецу Арсенију, познатом по његовој спремности да пусти сузу, показује нам, наиме, убедљиво да је спој слике „светлих молитава“ и „(по)тока“ или „точења суза“ традиционалан елеменат израза хришћанско-византијске књижевности:

Τῶν δακρύων σου τὴν ψυχὴν ἄρδων χύσει
καρποὺς ἀνεβλάστησας ἀφθάρτους μάλα·
εὐχαῖς δὲ λαμπραῖς προσλαλῶν Θεῷ σφόδρα
τῶν ἡσυχαστῶν ἄγγελος πέλεις μέγας.

Чини се да се овде дотичемо неких нарочито изражених квалитета византијског говора слика, па, према томе, и византијског, метафорама засићеног књижевног израза, који је био медиј Теодоровог песничког стваралаштва. Сузе схваћене „као“ врлина (како вели Шпек), није ли то, на махове, готово| исто што и „врлина“, или барем „врлина (хришћанске) понизности и скрушености“? Па онда, ако је слика традиционална, конвенционална, безброј пута поновљена, колики је ту размак остао између фигуративног израза „бисерне сузе“ и језичког знака за апстрактни појам? Не значи ли конвенционална употреба фигуре истовремено и знатан степен њене истрошености, па према томе и приличну заменљивост фигуре и апстрактног појма?

Овако назначене црте Теодоровог песничког језика могу се, чини ми се, уврстити и међу опште особености традиционалног израза византијске књижевности. Управо отуда у томе уметничком изразу богатство слика не умањује, него, рекли бисмо, често још и повећава утисак апстрактности и удаљености од животне стварности. Али, упитаћемо се опет, где су онда извори нове поетске снаге која је обезбедила песмама Теодора Студита високу оцену, истину, оцену, пропраћену епитетима не баш најсретније одабраним (барем када је реч о особинама литерарног израза), као што су једноставност и блискост животу?

*

Питање песничке дејствености Теодоровог говора слика намеће се и стога што поједини епиграми Теодора Студита, упоређени међусобно и посматрани са становишта традиционалности књижевног израза, делују, на махове, као производ једне игре слика. Стварају се све нове целине, слагањем већ постојећих комплексних елемената, од чијих се, традицијом датих „делова“ и „допуна“, узимају, по избору, по жељи или случајно, час ови час они.

Погледајмо, да бисмо се у ово уверили, још једном у текст Теодорових епиграма. Већ наведени одломци показали су нам да су у тим епиграмима (а и у другим текстовима византијске књижевности) сузе израз врлине. Оне су то, надасве, као пут хришћанској врлини, који води кроз скрушеност и кајање, и везане су, традиционално, са молитвом. Јер, и молитва је „пут“ или важан део „пута“ хришћанског живота и монашког подвижничтва, које је, у Теодоровим епиграмима, обележено као *ή* практик*ή* *ὁδός* (25, 1–2), што одговара тзв. практик*ή* *φιλοσοφία* монаштва.³⁰

Отуда су бисерне сузе „накит“ скромне хришћанке, отуда монашка суза натапа душу и чини да избију и израсту „бесмртни плодови“, како каже епиграм светом Арсенију. И ово је, опет, топос у византијској књижевности – „заливање“ дрвета или њиве врлине сузама. У Теодоровој про-

30 Р. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 163. (коментар).

зи ова слика јавља се везана за често Студитово упоређење монаха, ратника на пољу душе, са ратаром. А црквене песме минеја пружају паралеле као: τῶν δακρύων τοῖς ὄμβροισ τὴν σὴν ψυχὴν катарδεύσας πλουσίως... πολύχουν ἐθέρισας ἀρετῶν σου τὴν ἄσταχυν.³¹

Технички посматрано, а то значи са становишта рационалног и блиског реторском поступку који је играо не малу улогу у византијској поезији, последњи навод показује нам како је Теодор и на други начин „могао“ да развије свој други епиграм, започет апострофом хелије и сликама тромог посленика, монашких суза и молитава. Јер, механизам једног тако изразито конвенционалног говора слика какав је хришћанско-византијски, нудио је песнику низ традиционално датих метафора, којима се, бар на први поглед подједнако „поетски“ и „сликовито“, могла изразити идеја моралног усавршавања. Теодор је „одабрао“ слику пуштања крила и уздизања над страстима и гресима (πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω). „Могоа“ је да одабере и метафорику њиве, воћњака или врта орошеног плодноним сузама и осунчаног молитава монаха.

Споменули смо ове техничке могуће супституције слика (које су према уверењу модерних теоретичара суштински стране настанку „праве“ поезије, барем оне лирске) са два разлога. Прво, пошто смо се позабавили модификовањем значења једне исте традиционалне слике у различитом контексту, дужни смо да укажемо и на извесну меру „примењивости“ различитих традиционалних слика хришћанско-византијске књижевности при означавању истих појмова или сложених концепција. Други и важнији разлог јесте да текстуалне потврде за такву (теоријску) могућност супституисања (оне би се могле низати у великом броју) указују на један од важних извора широке конотативности Теодоровог и византијског говора слика. У исти мах оне нам пружају нову потврду за то да особеност или вредност Теодорове поезије треба тражити у начину како се традиционални елементи византијског књижевног израза јављају у гравитационом пољу одређене песме и како доприносе њеном „јединству“.

III

Јединство песме реализује се, како је познато, на много начина, са радњом чинилаца од којих неке можемо, дискурзивно, набрајати и уврстити у разне слојеве песме (од звука и слике до смисла). Међутим, посредно, односно дискурзивно „разумевање“ тих чинилаца, сложено по себи, нарочито је отежано када је пред нама лирска песма.

Тешкоће са којима је суочено дискурзивно разумевање лирике спомињем стога што верујем да се може показати да израз епиграма Теодора

31 Р. Speck, нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 237. (коментар).|

Студита Εἰς τὴν κέλλαν има већи број црта које га, у целини посматрано, стављају у сферу лирског песништва. Уколико је ово тврђење тачно, имали бисмо пред собом занимљив пример за песму са (мање или више) истакнутим лирским обележјима чији је израз генетски везан за домен реторике, тог „природног“ непријатеља чисте лирике. Јер, може се убедљиво показати и доказати да се Теодор Студит, у епиграму Εἰς τὴν κέλλαν (као и у осталим својим „јамбима“), служи језичким средствима и стилским елементима позноантичке и хришћанско-византијске реторске прозе.

Што се пак тиче првог од изнетих тврђења, да Теодоров епиграм има обележја лирског стила, доказивање је, како је речено, знатно отежано самом природом феномена који се назива лирским. Једно од основних обележја лирске песме, јесте, наима, да је доживљавамо непосредно (или никако). Да бисмо утврдили да је тако, не морамо проучавати теоријске расправе. Свако од нас искусио је ово читајући исту лирску песму у више наврата и у разним расположењима. Једна песма „отвори“ нам се при првом читању; друга, при другом или трећем. За неке песме као да никада нећемо имати слуха. |

Ваља се, међутим, сетити ставова теоретичара поезије када је реч о односу између овог нашег, управо споменутог искуства и више или мање уочљивих структуралних особина лирике. Истина, теоретичари се разилазе у својим запажањима и судовима о суштини лирског, епског и драмског израза. Али ми ћемо се позвати на неке од њихових формула које нам могу помоћи да уочимо наговештене лирске особености поетског израза у Теодоровом епиграму Εἰς τὴν κέλλαν.

Није, на пример, без разлога речено (Е. Штајгер и његова школа) да чисти лирски израз не сучељава „облик“ и оно што ваља обликовати, да не ставља одстојање између „себе“ и свога „предмета“, или да је вредност лирске песме управо у нераздвојном јединству значења и музике речи. Исто тако, није безразложно када се за лиричара тврди да је „усамљен“, да „не пева за публику“, да не зна за трајање, већ само за пролазни тренутак, у некој врсти пунктуалног доживљаја света.

Можда нису на лошем путу ни они теоретичари који (насупротив Гетеу) сматрају да за лирску песму ни мотив није нарочито битан, јер лирска песма може да очарава столећима чак и када њен мотив или „смиао“ немају тежине и значаја. А поуздано је, најзад, да за лирски израз није битно да репродукује неки догађај или радњу.

*

Побројане опште одредбе лирике, лиричара, лирског израза могу се све, барем у приближним вредностима, уочити у Теодоровом епиграму Εἰς τὴν κέλλαν. Истина, управо због општости наведених одредби, ту се још

налазимо на тлу на коме као да нам измиче чвршћи, дискурзивно засновани закључак о лирским карактеристикама ове песме. Али, овај недостатак надокнађен је, донекле, неком врстом очигледности тих карактеристика.

Тешко да би се (на пример) нашао неко ко би Теодорову песму примио као „језичку репродукцију догађаја или радњи“, као „приказ“ монашке ћелије и молитве, дакле као оно што поетичарске дефиниције тврде да лирска песма није. Остајући, за тренутак, у зачараном кругу руковања „очигледностима“ и општим формулама, могли бисмо додати да је то условљено управо ситуацијом која је, са становишта поетике, обележавана као непостојање одстојања између ја и предмета или као неподвојеност унутрашњег и спољашњег, субјективног и објективног, у лирској песми.

Слично, тешко да би неко превидео да је „усамљеност“ песника нешто што карактерише Теодоров епиграм. Истина, ово је очигледно пре свега на мотивској равни. Но, стварно, „усамљеност песника“ (црта у којој теоретичари мисле да могу видети једну од основних особености лирског израза) у Теодоровој песми није само спољашње, мотивске природе. У самом изразу песме, чија „молитва“ средишњом метафором πτέρωσων открива своје мистичко-анагошке аспекте, та усамљеност лирскога ја реализује се на исти начин као и у љубавној лирици. То ће рећи, она се реализује усредсређеношћу на једно „ја“ које не чува строго свест о своме идентитету и чини јединство (или тежи да чини јединство) са једним „ти“ према коме се оријентише.

(Додајмо да ово паралелисање израза љубавне лирике и израза једне песме, која се, као уметничка целина, конструише кроз свој однос према предању мистичко-анагошке молитве, има своје пуно оправдање у чињеницама познатим из студија о књижевности усмерених психолошки и историјски. Позната је, на пример, чињеница да се у грчкој терминологији предхришћанских и хришћанских описа мистичких доживљаја јављају и речник и метафорика љубавног доживљаја, и то чак и у својим конкретнореторским аспектима.³²)

Очигледна је, коначно, и пунктуалност доживљаја у Теодоровој песми Εἰς τὴν κέλλαν. Цела песма је у (лирској) анахроничној садашњости. Ово тврђење речито документује онај готово непрекинути низ глаголских

32 У ширем контексту историје идеја и „говора слика“ овој метафорици посвећују пажњу и радови као: А. Dieterich, *Eine Mithrasliturgie erläutert*, (2. изд.) Leipzig, 1910, види нарочито стр. 92–219; R. Reitzenstein, *Die hellenistischen Mysterienreligionen nach ihren Grundgedanken und Wirkungen* (3. изд.) Leipzig – Berlin, 1927; J. Gross, *Philons von Alexandria Anschauungen über die Natur des Menschen* (Diss.), Tübingen, 1930, види стр. 33 и д.; J. Pascher, *Ἡ βασιλικὴ ὁδὸς – Der Königsweg zu Wiedergeburt und Vergottung bei Philon von Alexandria*, Paderborn, 1931 (= Studien zur Gesch. u. Kultur d. Altertums 17, 3–4); A. Schweitzer, *Die Mystik des Apostels Paulus*, Tübingen, 1930; H. Hause, „Gott haben“ in der Antike und im frühen Christentum, Berlin, 1939 (= Religionsgesch. Versuche u. Vorarbeiten 27); A. Wikenhauser, *Die Christumystik des Apostels Paulus*, (2. изд.) Freiburg, 1956. (Види индекс с. Synusie и сл.)

облика који започињу уводни императив презента (θρήνεις, ст. 1) и три узастопна презента (λαμπρύνω, πιαίνω, καθαίρω, ст. 3–5), а настављају га, нарочито интензивно, у средишту песме, четири узастопна императива аориста (ἔγειρον, ἐξύπνισον, πρόσγειυσον, πτέρωσον, ст. 7–9). Јер, како је познато, грчки императив аориста (граматичког времена чији глаголски вид карактерише пунктуалност) исказује захтев да се, у неком случају који је управо пред нама, брзо оствари радња (εἰλέ „кажи! реци! реци де!“, наспрот императиву презента λέγε „говори даље, изложи“).

Најзад, на скупину глаголских облика коју чине, у самом средишту песме, споменута четири императива аориста (са пунктуалном вредношћу) надовезује се опет, као у неком смиривању општег ритма исказа један презент (πάρεστι, ст. 10).

Другим речима, ахронична садашњост и пунктуалност, у којима поезика препознаје једно од битних обележја лирске песме, као да имају свој граматички корелат у глаголским облицима доминантним у песми Теодора Студита. Разуме се, појам лирског у оваквим поетичарским дефиницијама јесте апстракција добијена на основи анализе већег броја лирских песама, па према томе представља само „идеју“ која се тешко може наћи у потпуности реализована у једној песми. Тако је и у песми Теодора Студита.

Приказани, доминантни низ глаголских облика, чија временска и видска вредност као да су у корелацији са ахроничном садашњошћу и пунктуалношћу лирског доживљаја, прекинут је (или просто ограничен) на два места Теодорове песме. Индикатив аориста, који стоји у другом од два уводна стиха песме (ἔσχες, ст. 2) и футур (προοίσω, ст. 11), који се јавља у завршној скупини стихова, после презента који завршава доминантни низ „садашњих“ облика (πάρεστι, ст. 10), два су глаголска облика који једини нарушавају потпуну ахроничност лирскога тренутка, ограничавајући га једном прошлошћу и једном будућношћу. Међутим, (и ово је карактеристично) стављени у увод и завршетак песме, они не крње ни схему распореда ни снагу дејства израза у доминантном низу „садашњих“ (а на најистакнутијем месту и пунктуалних) глаголских облика песме. Пре би се могло рећи да они истичу тај доминантни низ „ритмичким“ контрастом, уоквирујући га као тонски мање интензивна (и мање лирска) припрема и завршетак.

*

Полазећи од неких општих одредби које савремена поезика (посебно школа Е. Штајгера), приписује феномену лирског, покушали смо, у претходним редовима, да нађемо корелат тих одредби у таквим језичким особинама Теодоровог епиграма Εἰς τὴν κέλλαν које су приступачне и граматичкој анализи. Настављајући интерпретацију покушаћемо да на исти начин пружимо још неке потврде за схватање да су лирске црте ове песме најизраженије управо тамо где се неокрњено и најинтензивније јавља већ утврђени низ глаголских облика који казују садашњост и пунктуалност догађаја.

Можемо се сада позвати и на саме теоретичаре који говоре о ахроничној актуалности и пунктуалности лирског доживљаја света. Управо у склопу таквих погледа на лирику изнето је, наиме, и запажање да је за лирски стил карактеристична паратакса, а не хипотакса.

Синтактичка паратакса особина је која у великој мери карактерише израз и у еџиграму Теодора Студита. Она потпуно преовладава у средишњем делу песме Εἰς τὴν κέλλαν . Штавише, паратактичко казивање доследно прати чланове већ приказаног низа доминантних глаголских облика, осим првог и последњег – θρήνει и λάρεστι . Ова два глаголска облика јављају се, међутим, у композиционо издвојеним групама уводних и завршних стихова Теодорове песме. А и формално они се, донекле, издвајају од чланова скупина којима припадају у споменутом низу. (Почетни императив презенте θρήνει припада скупини коју настављају, у првој апострофи песме, три индикатива презенте, док завршни индикатив презенте λάρεστι окончава другу скупину, коју сачињавају четири императива аориста).

Видимо, дакле, да је исказивање садашњости и пунктуалности доживљаја низом индикатива презенте и императива аориста удружено са паратаксом (која се, такође, убраја међу црте лирског израза) у целом средишњем делу Теодоровог еџиграма. А то је управо онај део песме (ст. 3–9) чији израз одређује још и гомилање афективних стилских елемената (негације, вокативи, императиви) и потпуно преовлађивање говора слика:

Οὐ λαμπρύνω σε τῶν προσευχῶν τῷ φάει
οὐ δὴ λαίνω τῇ ῥοῇ τῶν δακρῶν
οὐδ' αὖ καθαίρω τῆς ἀγνείας τοῖς τρόποις.
Ἄλλ' οὖν σύ, Σῶτερ, Κτίστα, Φωστήρ τῶν ὄλων,
ἔχειρον, ἐξύπνισον εἰς τὸν σὸν φόβον,
πρόσγευσον εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάπης,
πτέρωσον ἀρθῆναι με τῶν παθῶν ἄνω...

Појава паратаксе значи, у ствари, смањено језичко фиксирање логичких односа у којима стоје делови једног исказа, што се, лако уочљиво огледа у смањеној употреби свеза, нарочито таквих које уводе подређене реченице. Природно је да актуална и ахронична садашњост и пунктуалност лирског| доживљавања света не изискује такво језичко фиксирање логичких односа у исказу, па да, према томе, лирски израз и показује већу или мању нетрпељивост према свезама. Разумљиво је, такође, да неки од тих језичких елемената наносе већу, а неки мању штету лирској песми. Према налазу Е. Штајгера, најнепријатније и најопасније су каузалне и финалне свезе, док повремена појава једног „када“ или „али“ много мање нарушава лирско расположење.³³

33 Е. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München, 1971, 29. Уп. и примедбе Р. Ингардена, *О сазнавању књижевної уметничкој дела*, прев. Бр. Живојиновић, Београд, СКЗ, 1971, стр. 128–129. и бел. 128, где је наглашено да је „садашњи тренутак“ праве лирике

Ако сада, наоружани и овим сазнањем, бацимо поново поглед на Теодоров епиграм Εἰς τὴν κέλλαν, откривамо да је појава подређених реченица у њему ограничена на уводне и завршне стихове и тесно везана за појаву она два глаголска облика који нарушавају ахроничну садашњост и пунктуалност доживљаја типичну за лирску песму. При томе је (већ на први поглед) очигледно да су дубина и стилски ефекат ових падова у хипотаксу веома различити и – са становишта целине песме – добро уравнотежени.

Општи узлазни ритам исказа, који нас брзо преноси у домен „лирске“ паратаксе средишњих стихова (3–9) и доследно се диже све до краја кључног стиха πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω, није озбиљније угрожен хипотаксом назначеном партиципом σχοῦσα и оствареном релативом ὧν περ [ἔσχεσ, инд. аор.!] у два уводна стиха песме:

Θρήνει με, κέλλα, σχοῦσα νοθρὸν ἐργάτην,
μόνον κάκιστον, ὧν περ ἔσχεσ κτητόρων.

Међутим, супротно се може рећи за тријаду стихова који завршавају песму. Ова тријада непосредно се надовезује на сам врхунац узлазног ритма средишњег дела песме. Мислим на врхунац обележен стихом, и самом завршном речи стиха πτέρωσον ἀρθῆναί με... ἄνω. После ове речи, општи ритам исказа нагло се спушта. Две подређене реченице, које чине завршне стихове Теодорове песме, изазивају нагло, мада двостепено опадање лирског дејства њеног израза. Започето „лирски неутралнијим“ временским ἔως, за којим поново следи презент, то опадање настављено је, одлучније, са ἴνα, на почетку следеће, завршне реченице песме. Јер, без обзира на то да ли ово ἴνα схватамо као крајње „антилирску“ финалну свезу (П. Шпек), или као временски адverb (Фр. Баришић)³⁴, „антилирски“ карактер реченице коју оно уводи произлази већ отуда што та реченица садржи футур, те је тиме ограничена ахроничност „лирске“ садашњости исказа:

ἔως πάρεστι καίρος εἰς εὐπραξίαν,
ἴνα προσοίσω δόξαν, εὐχαριστίαν
σοὶ τῷ θέλοντι πᾶσι τὴν σωτηρίαν.

Могли бисмо додати да у наведеној, завршној тријади Теодоровог епиграма (лирско) „певање“ прелази у „говорење“. То би, несумњиво, било у|духу модерних схватања према којима лирски стил карактерише јединство музике и смисла речи, или чак и више њихова музика него њихов смисао.

Само, познаваоци грчке уметничке књижевности познијег античког и византијског раздобља, тешко да ће ову формулацију прихватити без опирања. Њима није могло измаћи да стилске карактеристике средишњег дела

„изузет из тока времена“ и да у правој лирској песми ишчезава „перспектива према прошлости и будућности“.

34 О могућности да се ἴνα схвати као финална свеза било је речи раније, када смо навели превод Фр. Баришића. – Види и бел. 28 овог рада.|

епиграма, где смо, уз помоћ ставова модерне поетике, откривали лирске црте, генетички не припадају предању лирске песме него предању реторске прозе. Остаје нам, стога, да сада, и са становишта овог историјског сазнања, бацимо поглед на музичке елементе који повезују у целину Теодорову „лирску“ песму, не допуштајући ни завршној „говорној“ тријади стихова да наруше њено заокружено јединство.

*

Особена музика Теодоровог епиграма *Εἰς τὴν κέλλαν* одређена је, најчујније, појавом синтактички подударно грађених стихова, чије подударање звучно још више истичу слични или истоветни завршеци речи, мање више правилно распоређени у песми:

Θρήνει με, κέλλα, σχοῦσα νοθρὸν ἐργάτην,
μόνον κάκιστον, ὥνπερ ἔσχες κτητόρων [-or-on].
Οὐ λαμπρύνω [-in-o] σε τῶν προσευχῶν τῷ φάει
οὐ δὴ παιίνω [-en-o] τῇ ῥοῇ τῶν δακρύων [-r-ion]:
οὐδ' αὖ καθαίρω [-er-o] τῆς ἀγνείας τοῖς τρόποις [-o-pis].
Ἄλλ' οὖν σύ, Σῶτερ, Κτίστα, Φωστήρ τῶν ὄλων [-ol-on],
ἔγειρον [-ir-on], ἐξύπνισον [-is-on] εἰς τὸν σὸν φόβον [-ov-on],
πρόσγευσον [-ev-son] εἰς ἔρωτα τῆς σῆς ἀγάπης [-a-pis],
πτέρωσον [-o-son] ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω,
ἔως πάρεστι καιρὸς εἰς εὐπραξίαν [-ks-ian],
ἵνα προσοίσω δόξαν [-s-an], εὐχαριστίαν [-st-ian]
σοὶ τῷ θέλοντι πᾶσι τὴν σωτηρίαν [-r-ian].

Очигледно, све су то језичка „средства“ добро позната из античке и византијске реторске прозе (исоколон, анафора и хомоителеутон и сл.). Она се јављају и у другим песмама Теодора Студита, па су већ пописивана, филолошки анализована и систематизована.³⁵ Међутим, оно што је прече јесте да потражимо одговор на питање: како доследно и колико интензивно такви језички елементи (данас често проглашавани за пуке формалне украсе) учествују у остваривању јединствене и непоновљиве уметничке целине једне песме, и то на свим њеним равнима? Са тог становишта треба, дакле, посматрати и реторска хомоителеута или исокола епиграма *Εἰς τὴν κέλλαν*.

На првом месту, забележимо да управо исоколон, анафора и хомоителеутон у тој песми јасно издвајају тријаде стихова (3–5, 7–9, 10–12). Истина, већ раније смо спомињали ове лако видљиве скупине стихова. Само, сада ваља истаћи и међусобне односе тих тријада.

Прва тријада припада, композиционо, првом делу песме, апострофи *ἡελιје*, започетој, у уводним стиховима (1–2), једним императивом и

35 Види Р. Speck, *Увод* у нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 100–103; Н. Радошевић Максимовић, нав. рад, стр. 236 и д.

једним вокативом. У првој тријади паралелно грађених стихова (3–5) исказ песме напредује тростепеним, умерено узлазним ритмом, који се нешто смирује пред тачком, на крају те тријаде.

Друга и трећа тријада паралелно грађених стихова припадају другом делу песме, датом у облику кратке молитве. Општи ритам исказа у њима је различит.

После уводне апострофе Христа (ст. 6), интензивисане са четири вокатива, друга тријада (7–9) обнавља и још одлучније наставља узлазни ритам прве, опет у три степена, све до кулминације, у метафорски кључном стиху πτέρωσον ἀρθήναι με... и његовом завршном ἄνω. Трећа тријада (10–12) значи, међутим, нагли ритмички заокрет у силазни ритам. Овај је двостепен (10 и 11–12), шири се и умирује према крају, где два последња стиха здружује једино опкорачење (enjambement) за које ова Теодорова песма зна. Тако трећа, завршна тријада песме доноси ритмичко и смисаоно смирење строго стихичког исказа песме, у завршна три стиха песме и у њиховој завршној речи – σωτηρία.

Ритмичка равнотежа која је тако постигнута у песми подржана је и распоредом сазвучних елемената (нарочито хомоиотелеута) унутар појединих тријада. У првој и другој тријади, сродног узлазног ритма, они се јављају у почетку стихова (Ὁὐ λαμπρύνω, οὐ δὴ πλάινω, οὐδ' αὖ καθαίρω; ἔγειρον, πρόσγευσον, πτέρωσον); у трећој, међутим, они се, као „рима“, јављају на крају редова (εὐπραξίαν, εὐχαριστίαν, σωτηρίαν).

Тако је, са једне стране, подударним распоредном хомоиотелеута истакнута општа ритмичка сродност израза која другу тријаду везује за прву, чак и преко оштре композиционе границе повучене шестим стихом. На другој страни, чврста повезаност ритмички антагонистичких, али контактних и суплементарних тријада два и три, симболисана је очигледним „хијазмом“:

ἔγειρον - - - - -
 πρόσγευσον - - - - -
 πτέρωσον - - - - -
 - - - - - εὐπραξίαν
 - - - - - εὐχαριστίαν
 - - - - - σωτηρίαν

Изненађује, при пажљивијем посматрању, како и колико ови звучни елементи „реторске технике“ Теодора Студита чине, у епиграму Εἰς τὴν κέλλαν, нераздвојну целину са „смислом“ песме. (Када кажемо „смисао“, онда ту имамо на уму и емотивне вредности израза.).

Прва тријада, могли бисмо је назвати „исповест“, сва је погруженост и кајање због неостваривања хришћанских и монашких врлина (трострука уводна негација и презент са хомоиотелеутоном). Отуда прва тријада природно прераста и наставља се у другу тријаду, која је „молитва“, ва-

пај упућен Христу – нека он сместа помогне, подржи и подигне монахову душу (троструки уводни императив аориста са хомоипотелеутоном). Од дуготрајних и мукотрпних послова киновитског монаха – радника, назначених у првој тријади конкретном релацијом метафора (осветљавам, шкрупим, “метем” – ћелију душе), молитва друге тријаде води у емоционални и метафорски контекст (πτέρωσον) којим влада један морално-анагошки импулс („подигни ме изнад греха и страсти“), праћен наговештајем тренутног мистичког доживљаја („изнад земаљских страсти да полетим, горе – ἄνω“).

Споменути мистички импулс (чије снажење не одговара основном усмерењу Студитове концепције киновитског монаштва), назначен у другој, средишњој тријади, пресечен је у трећој тријади, коју бисмо могли назвати „упутство“. У та три завршна стиха песме мистичка светлост анагошке молитве нагло нестаје. Јер, поглед се окреће према земаљском живљењу: на мукотрпни и дуготрајни (презент, футур!) пут моралног усавршавања кроз монашку стегу у праксу (тзв. практиκὴ ὁδός). То је пут добрих дела, истрајне вере и молитве захвалнице (тројка εὐχαρίτια, δόξα, εὐχαριστία) којим се споро ступа ка будућем, обећаном спасењу – σωτηρία.

✱

Дискурзивно „схватање“ песме приметно је и заморно. Ако смо, можда, успели да бацимо нешто светла на уметничку функцију испитиваних „реторских украса“ у све три тријаде песме, и на улогу њиховог хијастичког распореда, који истовремено „казује“ и разрешује антагонизам који скривено дели другу и трећу тријаду, доносећи коначно смирење песме на равним равнима (еуфонија, ритам, смисао) – нисмо још ни приближно исцрпили ово поглавље, готово неисцрпно због саме природе песничког израза. Овде се морамо дотаћи још и другог аспекта који, нужно, има свако посматрање једне песме необично богате звучним „реторским украсима“. Наиме, не само присуство, него и одсуство таквих украса на одређеним местима песме може имати важну уметничку функцију.

Бацимо поглед на сазвучне завршетке стихова у нашој песми. Схематски приказ дат на почетку прошлог одељка показује нам да та сазвучја, и пре него што се, у завршној тријади завршних стихова, јаве као трострука, узастопна рима, чине споне које у луковима, повезују композиционе и ритмичке целине, иначе одељене и смисаоно и звучно. (Други композициони део песме започет адверзативним ἀλλά, на равни језичког одређивања логичких односа везан је за први део готово једино ублажењем које тој адверзативној свези доноси следеће οὐν.)

Свакако је најважнија (и најприметнија) она звучна спона која је успостављена између завршетка два уводна стиха песме (-ορ-ορ, κτητόρων, ст. 2), тј. увода прве апострофе, и почетка друге апострофе песме, односно

другог, иначе јасно одвојеног композиционог дела песме, (-οι-ον, τῶν ὄλων, ст. 6, подржано непосредним одјеком -ον-ον, σὸν φόβον, ст. 7). Овим сазвучјем чврсто се повезује (али не чисто механички, јер први стих није њиме обухваћен) оно што песму најпотпуније подваја у две издвојене целине:

Θρήνει με, κέλλα, σχοῦσα νωθρὸν ἐργάτην,
μόνον κάκιστον, ὦνπερ ἔσχεσ κτητόρων.

Ἄλλ' οὖν σύ, Σῶτερ, Κτίστα, Φωστῆρ τῶν ὄλων,
ἔγειρον, ἐξύπνισον εἰς τὸν σὸν φόβον...|

У овом повезивању првог и другог дела песме учествују, неприметније, и то на нивоу тријада, још и остали сазвучни завршеци стихова. Лукове од прве ка другој и од прве ка трећој тријади песме успостављају мање изражена сазвучја: -ο-ρις (τοῖς τρόποις, ст. 5), према -α-ρις (σῆς ἀγάτης, ст. 8), -[r]-ιον (δακρύων, ст. 4) према низу „рима“ на -iαν у завршној тријади (εὐπραξίαν, εὐχαριστίαν, σωτηρίαν, ст. 10–12).

Први израженији лук везује последњи стих (5) прве тријаде и целог првог композиционог дела песме са средишњим стихом (8) друге тријаде у другом композиционом делу песме. Звучно мање изражен, други лук везује (у троструком значењу, -rion : -ksian, -sian, -rian) средишњи стих (4) прве тријаде из првог композиционог дела песме са сва три стиха треће, завршне тријаде другог композиционог дела и целе песме (10–12), и то звучно најпотпуније са самим завршетком песме (-rion : -rian, δακρύων : σωτηρίαν).

Без сваке сумње, набрајање оваквих сазвучја и оцртавање спона и лукова која та сазвучја граде у песми заморно је и врло непоетично. Но ипак, оно указује на једну дубљу звучну повезаност свих делова и слојева Теодоровог другог епиграма, која се не може прогласити за формални реторски ornatus. Она нема ничег механичког и сарађује у тој песми на остваривању једне врсте унутрашње симетрије и равнотеже која се не може без остатка пренети схемом или свести на бројчане односе. Штавише, поље њеног сложеног дејства протеже се, како смо већ нагостили, и онамо где потпуно изостаје и реторски хомоипотелеутон и свака врста одређенијег сазвучја.

Ово је случај у три од дванаест стихова песме: у првом, којим песма почиње (ἐργάτην); у трећем, којим почиње прва тријада синтактичких подударно грађених стихова (φάει); и, најзад, у деветом стиху, последњем у другој и средишњој од тих тријада (ἄνω). Сви ови „неримовани“ стихови имају дакле, у песми, неко истакнутије место. У сваком погледу, најистакнутије припада, међутим, деветом стиху, где, како смо раније видели, општи ритам исказа достиже свој врхунац у кључној метафори и речи песме:

πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω

При пажљивијем посматрању видимо да је уметничко дејство овог кључног стиха Теодорове песме појачано и звучном изолованошћу његове завршне

речи ἄνω међу низовима приближно или потпуно сазвучних завршетака околних стихова. Томе високо симболичном ἄνω претходе, наима, приближне сазвучности завршетака распоређених у схеми обгрђене риме (abba): τρόπος, ὄλων, φόβον, ἀγάπης (видније у фонетској транскрипцији tropis, olon, fovon, agaris, ст. 5–8). А за њим следи низ од три чисте риме: εὐπραξίαν, εὐχαριστίαν, σωτηρίαν, којим је његова изолованост одлучно истакнута.

Другим речима, у Теодоровој песми Εἰς τὴν κέλλαν и само изостављање сазвучја на завршетку стиха има непобитно важну литерарно-естетску функцију. Ово је пак било могуће само у једној поезији у којој је слух за хомоиотелеутон типа завршне риме већ био развијен.

✱

Управо споменута особеност израза својствена другом епиграму Теодора Студита указује на правац у коме треба тражити разрешење следеће недоумице:| како смо, ослоњени на нека мерила модерне, неформалне поетике, могли уочити лирске црте у изразу епиграма Εἰς τὴν κέλλαν у коме сада наилазимо на изобиље елемената из традиционалне античке и византијске реторике, пре свега на исоколон и хомоиотелеутон?

Морамо се, прво сетити једног широко прихваћеног резултата историјског испитивања уметничког израза позноантичке и хришћанске књижевности. Мислим на закључак да су рима и ритмичка поезија хришћанског средњег века настале знатним делом под непосредним утиском ритмичке прозе античке реторике, иако оријентални, сиријски и јеврејски утицај нису никако изостали. Ово схватање, изнето већ у радовима Е. Бувија и Ф. Пробста (за којима се повео и К. Крумбахер), исцрпно је документовао Е. Норден, у додатку својој монографији о античкој уметничкој прози.³⁶

До таквог кретања од ритмичке прозе ка црквеној ритмичкој поезији морало је, неизбежно, доћи у склопу две појаве у историји грчког књижевног и говорног језика које су и иначе пресудне за развој поантичког уметничког песништва. С једне стране, како је познато, у позној антици (у ствари већ од I века нове ере) долази до мешања елемената прозног и поетског израза и у прози и у поезији. На другој страни, монофтонгизација и промена боје грчких вокала (остварена већ средином I в. н. е.) употпуњена је крајем античког раздобља, коначним преовлађивањем експираторног акцента и квантитативним изједначавањем вокала (и слогова). Ове две последње промене које су условиле позноантичко и средњевековно нарушавање, неразумевање и преображавање схема наслеђених из античке квантитативне метрике, резултат су једног дуготрајног процеса са чијим

36 E. Bouvy, *Poètes et mélodes – Études sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque*, Nimes, 1886, 183 и д; F. Probst, *Lehre und Gebet in den drei ersten christlichen Jahrhunderten*, Tübingen, 1871, 267 и д. – Види E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, (4. изд.) Lepizig – Berlin, 1923, 810 и д.

осетним присуством у говорном језику можемо рачунати већ и у раним фазама развоја хришћанске химнике (II/III в. н. е.).

Наведене чињенице допуњене су и осталим нашим знањима из књижевне историје, античке (нехришћанске и хришћанске) и рановизантијске. Позноантички развој нехришћанске, философско-религиозне химне у прози био је веома бујан (сачувани су нам примери из дела ретора Аристида, Јулијана Апостате, Либанија). Исти тип химничког стила неговала је и свечана хришћанска проповед, која је држана са много модулација у тону и неком врстом рецитатива. Таквој рецитативној, тонски модуларној црквеној беседи, било је најзад, блиско и старо црквено појање. Отуда, сви ови подаци сведоче подједнако о оним процесима у развоју византијске уметничке књижевности коју су стављали традиционална средства античке и хришћанске реторике (укључујући и говор слика) у службу једне религиозне поезије нових облика и новог уметничког интензитета. У тој поезији било је природно, места и за патетично-свечане, као и за више лирске одсеке или песме.

Примери које доноси Е. Норден за делимични развој хришћанске поезије из супстрата реторске прозе (усредсређујући своју пажњу на риму, односно хомоипотелеутон) обухватају места из хришћанских химничких проповеди (и прозних текстова сродне стилизације), као и одломке из самих химни. Међу одломцима из тих дела ритмичке црквене поезије нису (као примери за „позни|ји период“) изостали ни одломци из Синесијевих химни, и то оних састављених још пре преласка овог новог новолатоничара у хришћанство, као ни одломци из кондака најславнијег мелода, Романа.³⁷

У немогућности да овде, из Нордена, репродукујем бар неке текстуалне паралеле (допуњене код овог аутора упућивањем на многа друга места), могу само да истакнем велику уверљивост Норденовог материјала и да укажем на чињеницу да нас Норденови цитати воде, у непрекидном низу, готово до времена Теодора Студита.³⁸

Није стога чудно да основне резултате до којих је Норден дошао крајем прошлог века прихватају и новији испитивачи хришћанске (античке и византијске) ритмичке поезије, не оспоравајући, разуме се, утицај већег броја чинилаца на појаву риме у том песништву. Тако, на пример, када Х. Г. Бек говори о Роману Мелоду и „ритмичкој црквеној песми“, он истиче да су овој песми „подједнако кумовали литургијско певање и беседа“.³⁹ Битно је ту уверење да хришћанска химника и ритмичка поезија уопште, коју је, у доба иконоклазма, наставио својим химнама и Теодор Студит, садржи један реторски елеменат и да стоји у одређеној вези са хомилијом, ослоњеном на предање античке реторске технике.

37 Види Е. Norden, нав. дело, 863–864.

38 Уп. цитате из хомилија и писама на стр. 854–858 и из химни на стр. 862–864 наведене Норденове монографије.

39 Види Х. Г. Бек, *Пуџеви византијске књижевности*, прев. Ј. Протић-Крсмановић, Београд (СКЗ), 1967, 218. Немачки оригинал књиге објављен је 1961. године.

Чини нам се стога да је за наше размишљање о „реторским“ и „лирским“ елементима у епиграму Теодора Студита *Εἰς τὴν κέλλαν* од не малог значаја и нешто другачији став А. Мирамбела. У истом, најновијем издобиљу испитивања византијске књижевности, француски стручњак даје, наиме, овакву општу карактеристику византијског религиозног песништва VI века уопште и Романових кондака посебно: византијско религиозно песништво VI века има „народне основе“ и супротставља се садржином и ритмом „ученој поезији“, а Романови кондаци су наглашено „лирске“ природе, „једноставни и лишени реторике“.⁴⁰

Јер, зар се овде не сусрећемо са дилемом сличном нашој сопственој? Уметнички израз једне те исте врсте византијске поезије у делу истог византијског писца, дефинисан је указивањем и на „реторске“ и на „лирске“ црте које су томе изразу својствене.⁴¹ Па ако се таква „реторичност“ још и сучељава са „једноставношћу“ (ова се приписује и Роману Мелоду и Теодору Студиту), није ли језгро неспоразума негде у нашој неадекватној примени свих тих термина? Или у одвише спремном уверењу да језички елементи из реторског предања не могу наћи место у домену лирског исказа?

Конечно, и овде – као и у ранијим одељцима, посвећеним традиционалном „говору слика“ – све води закључку да нема језичког „средства“ које би било одвише истрошено да не би, у новој сфери и новим модулацијама, могло да изазове нове ефекте. Не смемо заборавити да и поезија и литерарна проза остварују једно заједничко начело: начело сталног принуђивања језика да заинтересује слух. Стога је византијска поезија, која је изгубила слух за ритам античке квантитативне метрике, могла пригрлити реторски ритам и „риму“, и служити се њима чак и у творевинама којима не можемо одрећи лирска обележја.

★

Овде би нам се могло приговорити да је песма Теодора Студита, којој смо посветили овај рад, епиграм у византијском јампском дванаестерцу и да смо сами, раније, нагласили како је тај облик византијског профаног песништва најочигледнија спона између византијског и античког

40 Види А. Mirambel, *Littérature byzantine*, у: *Histoire des littératures I* (Enc. de la Pléiade), Paris, 1955, 709–710; исти, чланак „Romanos le Mélode“, у: *Dictionnaire des littératures* (ed. Ph. van Tieghem) III, Paris, 1968, 3380.

41 Занимљиво је како Д. Богдановић, у своме *Прегјовору* наведеној Бековој књизи (12), у истоме даху спомиње оба та елемента када је реч о настанку ритмичке црквене поезије и химне: „Античког је порекла и рима, која је углавном реторска фигура и не одговара у свему рими модерне поетике, а примењивана је често у химнама. – Прве песме ритмичког типа писао је Григорије из Назијанза, песник који је иначе доследан поштовалац античких поетских норми. То није случајно, Григорије је лирска природа, интровертан и субјективан песник; није никакво чудо што се и он морао препустити ритму језика молитве.“

књижевног предања. Да ли то, међутим, мора значити да на њу не сме-мо применити запажања која се односе на кондак и ритмичко црквено песништво уопште?

Одговарајући на ово питање нећемо се задржати ни на податку да је Јован Дамаскин написао три канона у јампском триметру, ни на очигледној зависности израза Теодорових епиграма од израза хомилије, кондака и канона. (Бројне паралеле даје П. Шпек у своме коментару Теодорових *Јамба*.) Нити ћемо се позивати на то од коликог је малог значаја граница повучена, на основи разлика у форми и непосредној намени, између византијског црквеног и профаног песништва када је реч о епиграмима Теодора Студита. (Нелитургијске по намени и састављене у јампском дванаестерцу, те песме су изразито религиозне у својој тематици и емотивности.)

Ипак, споменућемо да појава реторске риме има своју (истина ограни-чену) историју и у стиховима квантитативне античке поезије. Већ Е. Норден показао је да ова, за античко осећање неугодна реторска тенденција, има једног изразитог представника у Псеудо-Опијану, аутору метрички ло-ших хексаметара, који је писао у време Каракале (почетак III в. н. е.). Норден је навео и један за нас занимљив пример из византијског песништва VIII века. Реч је, наиме, о епиграфској песми профане садржине (о утврђи-вању града Аталије у Памфилији), састављеној у 14 јампских триметара, која садржи и овакве риме:

δεικνὺς εἰαυτῆς μᾶλλον ἀσφαλεστέραν
ἐχθρῶς τε πάσης μηχανῆς ἀνωτέραν.
καὶ χεῖρ μὲν ἢ μόναρχος ἔργου προστάτις,
ὡς καὶ χορηγὸς τῶν καλῶν καὶ δεσπότης.⁴²

Е. Норден пропратио је свој навод примедбом да му није познато да ли из византијског доба има још оваквих примера за реторску риму. Епи-графска јампска песма из које је узео цитат потиче из времена Лава IV. Претходи, дакле, свега неколико деценија „профаним“ епиграмима Теодо-ра Студита, писаним такође у јамбима местимично појачаним реторском римом. Савесно одбројавање дванаест слогова, реторски исоколон и хомиотелеутон са акценатским подударењем, који се у оба случаја јављају као упадљива средства ритмичког и звучног структурисања јампског тримет-ра, начела су очигледно сродна са основним начелима на којима почива и византијска ритмичка црквена поезија (број слогова, акценат, рима).

Додајмо да је најновији издавач Теодорових *Јамба*, П. Шпек, могао само да потврди новим низом примера стара запажања П. Маса. Већ овај је, на-име, у Теодоровом јампском дванаестерцу видео репрезентативно сведо-чанство о томе да од VIII до средине X века византијска просодија у своме стиху не зна ни за какву чврсту технику; поред свег настојања да се избегну

42 Е. Норден, нав. дело, 838.

просодијске грешке у оквирима метричке схеме, ових грешака има увек, и то и ван групе ѓ, љ, љ.⁴³ Чему онда стварно одговара констатација да су арсе стиха, код Теодора, „по правилу дуге“ (*natura* или *positione*)?⁴⁴ Очигледно, то је више сведочанство о, рекли бисмо, филолошкој савесности песника, него податак о чиниоцу пресудном за ритмичку структуру стиха.

Отуда смемо да закључимо и за Теодорове *Јамбе*: језичка средства античке реторике, одомаћена и у хришћанском црквеном беседништву, понела су и овде знатан део терета ритмичког обједињавања и структурисања песме, као и интензивисања њеног израза. У византијској акценатској ситуацији традиционалне схеме стихова, грађене недоследно према узорима и начелима античке квантитативне метрике, носиле су тај терет клецаво и неубедљиво.

★

Пут који смо прешли био је приметан и можда богатији питањима и недоумицама, него одговорима. Но ипак, интерпретација епиграма *Εἰς τὴν κέλλαν*, који у рукописном предању често има почасно место, на самом почетку збирке *Јамба* Теодора Студита, указала је, чини ми се, довољно уверљиво на једно: јединство ове песме, којој не можемо оспорити нека основна лирска обележја, настаје из сарадње низа елемената које обично називамо реторским, а историјски их изводимо (са доста разлога) из предања античке реторике.

Сучељавање обележја „лирски“ и „реторски“, када је реч о елементима израза у песмама Теодора Студита и других хришћанских и византијских песника, намеће испитивању ове поезије методолошке и термилошке проблеме чије решавање изискује шири књижевно-историјски и књижевно теоријски контекст. У трећем делу овог рада то сучељавање послужило је, пре свега, као исходиште за интерпретацију Теодоровог епиграма.

Ако сада читаоца подсетимо на нека од наших запажања која се односе на уметничку целину интерпретираног Теодоровог епиграма, биће то само да бисмо додали још једно завршно запажање.

Указали смо на тежњу која се у „говору слика“ те песме реализује покретом од привидно конкретног израза (*κέλλα, ἐργάτης*) према апстрактно-традиционалној сфери метафорике мистичко-анагошке молитве, да би се, онда, нагло, смирила у окретању конкретним захтевима киновитске монашке праксе. Рекли смо да је овај покрет у складу са средишњим положајем који у песми| има (као мисаони, емоционални и ритмички врхунац

43 P. Maas, *Der byzantinische Zwölfsilber*, *Byzant. Zeitschrift* 12 (1903), 321. – Види P. Speck, *Увод* у нав. издање Теодорових *Јамба*, стр. 77–78.

44 P. Speck, нав. место.

израза) метафорски стих πτέρωσον ἀρθῆναί με τῶν παθῶν ἄνω и да смиривање тога покрета налази потврду у завршној речи σωτηρίαν. Посветили смо, најзад, пуну пажњу и улози коју у градњи тријада стихова и њиховом повезивању у целину песме имају реторски исоколон и хомоипотелеутон.

Сада, на крају, морамо уочити и један општи нумерички однос који не само да још једном потврђује дубоко јединство ове сложене песме него јој даје и једно, у најширем смислу класично обележје (ако у појам класичнога улазе одреднице као што су склад и мирноћа заокружености).

Нумерички однос скупина стихова који чине први (ст. 1–5, апострофа ћелије) и други (ст. 6–12, молитва), јасно одвојени композициони део епиграма Εἰς τὴν κέλλαν, јесте 5: 7. Однос маса које сачињавају с једне стране збир уводних (1–2) и завршних стихова (10–12) песме, у којима нема наглашених лирских обележја и, на другој страни, средишњи емоционални ритмички доследно узлазни, лирски део песме (ст. 3–9), опет је 5 : 7. Овај идентичан нумерички однос који влада у двојном распореду стихова, делећи и обједињујући истовремено песму, приближно одговара тзв. *sectio aurea*.

Ако, на крају, додамо да је *sectio aurea*, на сличан начин присутна и у односу маса уводних и закључних стихова (2 : 3), јасно је да Теодоров епиграм одликује изузетан склад. Јер, распрострањено уверење о посебној вредности златног пресека једна је од познатих емпиријских тековина европске естетике и теорије уметности.

ЈЕДНА МЕТАФОРСКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ДОСИТЕЈЕВОГ ЈЕЗИКА И СТИЛА

У уводу своје *Фисике* Атанасије Стојковић расправља о неопходности стварања нових термина са којом је био суочен при раду на томе делу. Извињавајући се уздржано, Стојковић показује своју спремност да уважи приговоре и прихвати другачија, можда боља решења. А правда своју употребу неологизама и тако што напомиње да их је појаснио додатим латинским или немачким прототипом.

Питање употребе кованица за нас је пре свега језичко питање. За античку и традиционалну стилистику оно је, и то сасвим наглашено, питање стила. Ипак, Стојковићеви ставови о употреби термилошких неологизама везују нашу пажњу готово само због наглашено скромног држања аутора; због његове спремности да призна да су му језички дарови недовољни или непоуздани. Исказ који нам потпуно и на више начина везује пажњу садржан је тек у овоме, следећем одсеку из Стојковићевог увода:

Когда би ја силу Рајићева и сладост Обрадовићева језика сојединити могао, ја би уверен био да би вси моји читатељи вјашчшеје удовољствије, читајући ову књигу, ошчушћавали. Но кто ће језик два мужа сојединити, от којих перви висопарјашчему орлу подобно облаке горде просеца, а втори с величјајшеју тихостију по пестреному пољу цвети подбира, које су славњејши всех народов учени собственем руком садили? Ја сам се само трудио просто и за всјакаго вразумитељно писати.¹

Овај одсек има само једну заједничку црту са претходно изнесеним ставовима о употреби термилошких неологизама: и у њему аутор истиче своје скромне могућности у области језика – али сада мисли на уметничку стилизацију. А управо та| и таква скромност у супротности је са свиме што знамо о животу и карактеру Атанасија Стојковића.²

Исказе списатеља упознатог са правилима реторике и прескриптивне стилистике чије су основе античке не смемо схватити као исказе лично-исповедног карактера, чак и ако они то, формално гледано, сасвим извесно јесу. Јер начин казивања код списатеља из овакве школе увек је одређен и поступцима чије је опште важење један од основних постулата традиционалне европске вештине бесеђења и писања.

1 А. Стојковић, *Арисџинг и Најналија – Фисика*, избор, редакција, поговор и речник Јован Деретић, Нолит, Београд, 1973, стр. 106.

2 Ј. Радонић, *Атанасије Стојковић (1773–1832)*, Глас САН ССХИ, Одељење друштвених наука, књ. 2, Нова серија, Београд, 1953, стр. 98.

Стојковићева скромност јесте – фиктивна, тобожња скромност. Писац је реализује према обавези. Јер, у низу општих места предвиђених још од античких времена за увод (*exordium*) налазимо и оно којим аутор, беседник или писац, настоји *circa occultandam eloquentiam*, тј. да сакрије своје изврсно познавање беседничке технике. Тај је топос имао, првобитно, а у судској и политичкој беседи, за циљ да учини судију благонаклоним, *iudicem benevolum parere*, да њега и слушаоце ослободи сваке сумњичаве резерве и страха да ће их беседник завести својом вештином. Обавезно у свакој врсти увода, уз књижевна а и стручна дела, то уверавање да ће се говорити/писати, без примене реторских замки и бравура, та *simulatio* невештине замишљена као гаранција истинитог и непосредног казивања неретко је знала бити дограђена исказима о пищевим стилским опредељењима. Крајност у истицању овакве, дакако фиктивне скромности (*modestia*) представља и извињавање читаоцима због тобожњег писања простим, чак и сељачким језиком (*rusticitas*).

На основи реченога није сада тешко претпоставити да у пасусу који смо цитирали из увода у *Фисику* Стојковић заправо реализује једну варијанту топоса „скромнога” скривања беседничке вештине, односно списатељске умешности и уметности.³

Препознајемо у горе датом цитату из *Фисике* формуле реторског освајања *наклоности* (*captatio benevolentiae*):

- 1) испољавање привидне скромности (*ficta modestia*) умањивањем сопствених списатељских способности;
- 2) прикривање списатељске технике и психолошке вештине (*circa occultandam eloquentiam simulatio*), и то истицањем *јрос|шоџие*, тј. једноставности (*simplex*) и неуглађености, уметничке и техничке неизбрушености језичког израза (*sermo incultus, impolitus; sermonis ariditas*), па лаке и опште разумљивости (*communis*) језика, чак и његове наводне простонародности (*rudis, rusticitas*) – „Ја сам се трудио просто и за vsјакаго вразумитељно писати”.

У заградама сам навео латинске корелате за термине какве налазимо делимично и код самог Стојковића. То су стални термини који се јављају у подробним упутствима античких ретора и реторских приручника, а посебно тамо где је реч о писању увода и такозваној *captatio benevolentiae*. На основи тих терминолошких подударности јасно је да је и Атанасије Стојковић познавао и примењивао та и таква правила.

3 Атанасије Стојковић, у уводима, предговорима и посветама својих дела поновљено а варирано примењује егзордијални топос о коме је реч: У посвети и предговору *Кандору* казује да је у том спису *крајко* написао *истиине* о човековом животу (и ово спада у топику увода), па се он нада да ће ове истине, премда су у тобожњем разговору који је састављању текста претходио оне биле изречене *јросџо* и *без свакој красноречија*, да се допадно и записане Сави Вуковићу (адресату посвете) – и у овој „новој одежди” (тј. више литерарној стилизацији). У уводном пасусу романа *Аристид и Најшалија* Стојковић опет напомиње како се нада да ће *истиина* водити његово „неискусно перо” и да ће он изложити свој предмет „*јросџо* и *без vsјакаго художества*”.

Дакако, термини који се односе на језик, на језички израз, као *simplex*, *incultus*, *rudis*, припадају и општој области реторских учења о стилу. Што нас такође наводи да се окренемо питању, за нас овде средишњем, на који је начин у своме уводном и програмском исказу о властитим стилистичким настојањима, Атанасије Стојковић окарактерисао стилске особености литерарног језика Доситеја Обрадовића.

*

За постављено питање није неважно и то да је у наведеноме одсеку из увода у *Фисику* итекако разазнатљива Стојковићева властита вештина у примени реторске стилистике и сталних елемената израза пореклом из античког књижевног предања.

Цео наведени Стојковићев одсек формално је грађен у антиклимаксу, а тако да се афективно-патетични тон и развијена периодизација његовог већег, првог дела смирују у закључном: „Ја сам се само трудио *йростю... йи-сашу*”. Претходни текст тога одсека развијен је у три патетично оживљење реченице: прва је дата као узвик а израз неоствариве жеље („когда би ја ... могао”); друга и трећа као питање („Но кто...? Кто ће ...”). Заправо, пред нама је низ *фигура мисли* (*figurae sententiae*) које су реторској стилистици познате као *exclamatio* и *interrogatio*, а функција им је било афективно повишење стила. К томе *interrogatio* је начелно радо употребљавана да би се рељефније истакао ток аргументације (следа мисли). У примеру из Стојковића типична реторска фигура питања – таква где је одговор евидентан па стога и необавезан – дата је у своме сложеном облику, најближем такозваној *dubitatio* – симулираној беседничкој/писатељској беспомоћности. Фингирано питање упућује аутор самоме себи, оно је удвојено и прати га „одговор”.

Морали смо се задржати на формалним одликама, стилистичким и „реторским”, јер се оне јављају управо у одсеку у коме Атанасије Стојковић одриче себи способност и вештину писања у повишеном литерарном стилу. Или тачније, способност да пише у две врсте стила што их он ту везује за имена Јована Рајића и Доситеја Обрадовића. Реторске црте у стилизацији тога одсека не потврђују само да је Стојковић, градећи се скроман и невешт, применио један топос увода. Те реторске црте заостравају питање о вредности, правој или тачнијој вредности, Стојковићевих исказа како о сопственом тако и о стилу двојице његових великих претходника.

*

Ако пажљивије осмотримо наведени одсек из увода у *Фисику*, а с потребним познавањем античке традиције и стилске критике, уочићемо да је пред нама заправо такозвана *синкриса*. Дакле, оно и онакво упоређење већег или мањег обима у коме су антички ретори давали радо *йохвале* два лица

или две ствари. Техника састављања оваквих упоредних похвала била је предмет изучавања и увежбавања на припремним ступњевима у античкој и потоњој школи за беседнике; отуда је, најверније сачувана, прешла и у европско средње образовање онога типа какво је прошао Атанасије Стојковић. За наш предмет овде је важно да је синкриса, како она сасвим сажетог обима тако и она развијена, имала сталну примену и у књижевнокритичким текстовима о ауторима и о њима својственим стилским карактеристикама.

Додати треба: критичари античког доба као и њихови европски наставаљачи нису гледали на стил аутора као на неку сасвим индивидуалну црту или творевину. Напротив. Сходно античким и класицистичким схватањима о имитативној и традиционалној природи књижевног стварања, и у складу са схематичким реторским приказом стилова, критички осврти на стил одређених аутора ослањали су се на устаљене карактеризације исказане добрим делом у метафорској терминологији или слици.

Сада се можемо вратити наведеном одсеку из увода у *Фисику*. Он представља сажету синкрису здружену са топиком типичном за увод. Стојковић упоређује у паралелној похвали стилове Јована Рајића и Доситеја Обрадовића, а један и други стил карактерише метафорски. Трећи елемент, карактеризацију властитог стила, доноси Стојковић уз јако истицање скромности и неумешности – у складу с топиком такозване *captatio benevolentiae*.

Питање које се сада неумитно намеће јесте: да ли се метафорске карактеризације Рајићевог и Доситејевог стила могу, с внше или мање сигурности, идентификовати са античким и традиционалним; и да ли оне, ако се посматрају заједно са Стојковићевог карактеризацијом сопственог стила, могу да се подведу под традиционалну тројну схему – високи, средњи, ниски стил?

★

У овој прилици морам се ограничити на основне податке.

Најбоље је ако пођемо од онога што је у карактерисању Рајићевог и Доситејевог стила, код Стојковића, најочљивије. А то су развијена упоређења. Рајића са орлом а Доситеја са неким који „цвеће сабира на шареној ливади”.

Не можемо а да се не опоменемо чињенице да је Хорације Пиндарово надахнуто песништво великих заноса и високе стилизације окарактерисао поредећи грчког лиричара са снажном птицом која се узноси у небо ношена олујним ветром. У Хорација то је дивљи лабуд. Али знамо да је слика инспирисана Пиндаровим властитим стиховима, а таквим где се грчки лиричар сâм пореди са орлом. Метафора орла/лабуда ушла је већ у античко време у сталну употребу као ознака високог и занесеног песништва и песничког стила.⁴

4 Види нпр. Н. Р. Syndicus, *Die Lyrik des Horaz*, Band 1, Darmstadt, 1973, 300.

На другој страни, Хорације је себе супротстављао Пиндару као скромнијег, мање надахнутог а радиног песника-сакупљача, поредећи се са пчелом која скупља мед са шареног пољског цвећа.⁵ При чему одмах треба додати да је термин „шароликост”, заједно са цвећем и са пчелама (дакле и са ливадам пуном цвећа), био метафорски елеменат помоћу којег је у најстаријој грчкој поезији и поетици карактерисан песнички посао.⁶

Наведено је довољан доказ да се на појединости у метафорској карактеризацији мора гледати и када читамо наведени одсек из Стојковића. При чему треба имати на уму тројну поделу стилова наслеђену из антике и епитете којима је одређивана њихова природа.

Тешко је превидети – када се на ово почне гледати пажљиво – да је Рајићев језик/стил код Стојковића окарактерисан са *висојарјашчи* и са *сила*, док је Обрадовићев окарактерисан изразима *величанствена шихоси*, сликом *шарене* ливаде посуте *цвећем* и именицом *слагоси*. Наиме, у античким карактеризацијама „високе” или „узвишене” стилске врсте (*genus grande, sublime*) употребљаване су одреднице (епитети) који указују на снагу, силину – *vehemens, robustum, validum*. Док је такозвани „средњи стил” (*genus medium*) имао и назив *цветни* (*genus floridum*) или *благи* (*genus lenis*). При чему се као варијације средњег стила означају онај озбиљни (*severus*) и онај ведри (*laetus*).

У овој прилици нећемо улазити у метафорске карактеризације такозваног „периодичног стила” – за који је Доситеј био пример у делима наших реторичара из XIX века. Хтели смо да укажемо на језичке, термилошке и сликовне одредбе према којима бисмо смели закључити да је Атанасије Стојковић, у својој похвалној синкриси два српска писца, Јована Рајића и Доситеја Обрадовића, употребио традиционалне метафорске карактеризације, а тако да Рајићу приписује високу а Доситеју средњу, односио „цветну” стилску врсту.

Можда бисмо смели даљу потврду овој интерпретацији потражити и у чињеници да се Доситејевој језику, у старијој критици, по правилу приписивала слат, сладост. Јер према дефиницијама које дају Цицерон и Квинтилијан у „средњем” стилу има највише сласти (*suavitas*).⁷

5 Види нпр. W. Wili, *Horaz*, Basel, 1948, 237 и 238, 1.

6 Види Н. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen, 1963, 90–91, 60, 1.

7 Уп. Cic., *Or.*, 26, 91–27, 96; Quint., *Inst.*, 12, 10, 59: *medius hic modus et translationibus crebrior et figuris erit iucundior, egressionibus amoenus, compositione aptus, sententiis dulcis.*

ΑΨΙΝΘΙΟΝ/ХОЛН : МЕЛΙ

У прилог историјској метафорологији

Новији развој науке о књижевности веома је несклон кренолошким студијама. Одвраћа испитиваче и од једног пројекта нешто другачије врсте. Мислим на конституисање историјске метафорологије. Резервисани став према овој врсти испитивања паралелан је ставу што га представници разних савремених праваца у изучавању народне усмене књижевности показују према пројектима скандинавско-америчке фолклористичке школе. Доиста, монографска обрада појединих тематских кругова народног приповедања није још успела да покрије знатнији део сакупљене грађе. А неретко, и на грађи која је тако испитивана, није могла досегнути мерљиве и поуздане закључке – рецимо, у духу откривања генетских веза и миграционих процеса. Само, не може се негирати крупна заслуга испитивача тога опредељења. Фолклористика дугује скандинавско-америчкој школи монументалне индексе тема и мотива (A. Aarne, St. Thompson). Ови су данас незаменљиво оруђе при свакој врсти даљих испитивања на пољу народног усменог стваралаштва.

Споменуо сам историјску метафорологију са неколико разлога, а не само стога што је изграђивање те дисциплине још увек *desideratum* у систематском испитивању европске литературе. Извесно је да сваки осврт на историјски развој метафоре у једној затвореној литерарној традицији, каква преко два миленијума јесте била европска, може, као метод, да допринесе потпунијем осветљавању јединачних реализација песничких слика. Ово је извесно без обзира на то да ли ће нам такав осврт пружити доказ о припадности слике неком мање или више спорном генетском низу или ће просто обезбедити грађу за упоређења типолошке природе. Даље, у затвореној литерарној традицији метафора је неретко и носилац апстрактних порука и сложених концепата, те зна да стекне статус близак статусу термина; највише отуда таква се песничка слика зна јављати у сталној спреси са традиционалним дескрипцијама или мотивима нарације и фабулирања.

Управо речено илустроваћу декастихичним пасусом у коме Његош започиње фабуларно казивање *Луче микроkozма*:|

У ноћ, страшном буром разјечану,
сину мени зрака пред очима
и глас зачух како глас ангела:
„Ја сам душе твоје помрачене
зрака сјајна огња бесмртнога:
мном се сјећаш шта си изгубио;

бадава ти ватрене поете
састварају и кличу богиње:
ја једина мраке проницавам
и допирем на небесна врата.“¹

У својим белешкама уз овај пасус *Луче* Вуко Павићевић дошао је до закључка да је најоправданије „мислити да се овим стиховима хоће да истакне само потреба сопственог напора у решавању религијско-метафизичких питања и пут самознања преко сећања бесмртне душе на живот у преегзистенцији...“. Но овај коментатор с разлогом додаје: „Али и ‚луча‘ допире само до ‚небесних врата‘, то јест није у стању да сама коначно сазна Бога и чисти идејни свет, па јој ту песник додељује за вођу анђела.“²

Павићевићева коментаторска белешка тачна је као приказ и оцена садржине горе наведених Његошевих стихова. Ипак, извесно је да би знатно добила у прецизности и убедљивости ако бисмо је допунили освртом на ране грчке етапе у развоју метафорске ознаке ἀκτίς „зрака, луча“, за душу или за њен виши, духовни део, који је, према неким античким и потоњим учењима једино бесмртан.³ При чему би требало узети у обзир, поред античких паганских, нарочито ранохришћанске и византијске ступњеве у развоју метафоре светлосне *зраке* или *луче*, као и одговарајућу метафору *Сунца*.⁴ Штавише у непосредном осврту на списе Псеудо-Дионисија Ареопагите неопходно би било задржати пажњу и на размимоилажењима између гностичких и званичних црквених ставова у гносеолошким питањима.⁵ Ово већ и стога што се неколики испитивачи доста радикално разилазе у суду о томе којем се схватању сазнајног „усхођења“ душе-духа (зраке, луче, искре) Богу (Сунцу) приклонио Псеудо-Дионисије – оном интелектуалистичком (гностичком) или оном емоционалистичком (правоверном). Но у нашем контексту, овде где смо споменули спрегу конвенционалних метафора са традиционалним мотивима нарације, још и више стога што горе наведени Његошеви стихови спрежу метафору „зраке“ с мотивом „дозивања, зова“ (одозго, „споља“), и то сасвим онако како је то случај у описима анабазе душе-духа и у гностичким и у хришћанско-правоверним казивањима о „узлажењу“ Богу и о улози „светла“ у овој анабазу (фотагошка метафорика и мотивика).⁶

1 Његош, *Луча*, I, стих 31–40.

2 В. Павићевић, *Објашњења уз Лучу микроkozма*, у: *Целокујна дела Пејџра II Пејџровића Њеђоша*, III издање, Књига трећа, Просвета – Обод, Београд, 1974, 349.

3 Уп. нпр. Harry Anstryn Wolfson, *Philo – Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity, and Islam*, 2nd printing revised, Cambridge (Harvard Univ. Pr.), 1948, Vol. I, p. 305.

4 Max Pulver, *Die Lichterfahrung im Johannes-Evangelium, im Corpus Hermeticum, in der Gnosis und in der Ostkirche*, Eranos-Jahrbuch 10 (1943), 263–296.

5 Види нпр. Joseph Koch, *Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und Mystik des Mittelalters*, Studium Generale 13 (1960), 653–670. Уп. и Hugo Fischer, *Die Aktualität Plotins*, München (Beck), 1956, 95.

6 Види нпр. Hans Jonas, *The Gnostic Religion – the Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Second edition, revised, Boston (Beacon Press), 1963, 74 и д. Kurt

Најзад, испитивање „песничких слика“ са становишта историјске метафорологије не би требало запоставити ни при тумачењу метафора из новијег, романтичарског и модерног раздобља европске литературе чак и када оне остављају утисак изразито индивидуалних творевина, па смо спремни да их уврстимо у круг песникових „приватних“ метафора. Методски и ту није оправдано искључити могућност да је пред нама нека варијација конвенционалних а већ дуже и „мртвих“ метафора из многовековне европске литерарне традиције. Јер, и „мртва“ метафора, истрошени метафорски клише, може бити обновљен моћно у идиолекту даровитог песника. Отуда при испитивању метафора таквих стваралаца није неупутно узети на ум чињеницу да европску паганску и хришћанску књигу одликује заједништво у језику слика које је најпрво развијено и најшире документовано у грчким текстовима из античке, ранохришћанске и византијске књижевности.

*

Разложност оваквог методолошког опредељења покушају да покажем овом белешком о неколиким славним стиховима из *Горској вијеница*. Оним које пева Његошево „коло“ – тај пандан трагичког хора античке драме – одмах у почетку свог другог наступа; а гласе:

Чашу меда јошт нико не попи,
што је чашом жучи не загрчи;
чаша жучи иште чашу меда,
смијешане најлакше се пију.⁷

Уз те стихове које цитирам у тексту издања што су га приредили Радосав Бошковић и Видо Латковић, овај је други стручњак додао и коментаторску белешку. Сачинио је ову наводећи најпре тумачење Симе Пандуровића: „Срећа никад није стална и непомућена, незагорчана болом, као што ни бол не може бити трајан.“ Латковић не упозорава на очигледну недореченост другог дела Пандуровићевог тумачења. Тај мањак, а он се огледа у недовољном објашњењу Његошевог трећег и четвртог стиха, као да је Латковић| хтео да отклони у наставку своје белешке, опет цитатом, овога пута узетим из Његошевог писма А. А. Франклу, писаног 12. октобра 1851. Наиме, Његош ту казује – угласте заграде нуде Латковићева појашњења – следеће: „За човјека лакомислећега [који трезвено расуђује] нити је мука ни увеселеније на свијету, јербо су све људске послатице са отровом

Rudolph, *Die Gnosis – Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Leipzig (Koehler und Amelang), 2. Aufl., 1980, 122; 138 и даље; 146; и другде. – Otto Semmelroth, *Die Lehre des Ps.-Dionysius Areopagita vom Aufstieg der Kreatur zum göttlichen Licht*, Scholastik 9 (1954), 24 (и даље).

7 Његош, *Горски вијенац*, стихови 563–566: *Целокуйна дела Пејтра II Пејтровића Њејоша*, III издање, Књига трећа, Београд (Просвета – Обод), 1974, 35.

приправљене, а све печали [бриге, муке] имају неке своје удовољствије.⁸ Без сумње, ово је добро уочен одломак из Његошевих списа, тематски близак стиховима о чаши меда и чаши жучи. Но и таквим цитатом ти стихови нису до краја објашњени.

Никола Банашевић показао је оштрије уво и већу осетљивост за садржину Његошевих стихова. Уз њих он је дописао следеће коментаторско запажање:

Прва два стиха су јасна: у животу нема трајне, непомућене среће. Паралелно, трећи стих би значео (мада глагол *ишће* није потпуно одређен): ни несрећа није стална и апсолутна. Питање је сада да ли се четврти стих односи на сва три претходна стиха или само на трећи с којим је граматички повезан; другим речима, да ли се не само несрећа него и срећа најлакше подноси кад није потпуна, непомућена. – *Чашу меда* као метафору за срећу лако је прихватити, док је израз *чаша жучи* неочекиван и не тако природан. Можда га је песник створио реминисценцијом на Голготу, где су Исусу дали да пије оцта помешаног са жучи (Јеванђеље по Матеју, XXVII, 34).⁹

Завршне Банашевићеве речи о Његошевим метафорским изразима *чаша меда* – *чаша жучи* нас опрезно подстичу да барем за други од њих потражимо тумачење освртом на традиционалну метафорику. Тим осетније што је и код глагола *ишће* Банашевић питање смисла оставио отворено. Несумњиво, ако је чаша жучи израз „неочекиван“ и „не тако природан“, онда он можда и не припада слоју „природних“ језичких слика и симбола. Никола Банашевић упућује на њен могући традиционални карактер претпостављајући да би могла бити у вези са библијским поменом оцта помешаног са жучи – ἔδωκαν αὐτῷ πιεῖν οἶνον μετὰ χολῆς.

Нешто ниже у тексту *Горској вијенца* јављају се и стихови са другом применом метафоре чаша:

Иван чашом наздрави освете,
светим пићем, Богом закршћеним.¹⁰

Банашевићев коментар уз ове стихове указује на две важне појединости: да је други стих, у коме се јављају црквени термини, апозиција изразу *чашом... осветије*; и да је идеја ту изречена супротна хришћанском учењу и „ближа старозаветном духу“; то јесте, књигама старозаветним у чијим се текстовима чешће зазива Бог „од освете“, као на почетку псалма 94. Можемо допунити ово| Банашевићево запажање напоменом која се тиче библијске метафорике: да је *чаша њева* Божјег у више варијаната заступљена у старозаветним списима.¹¹ А треба додати и то да се она јавља на карактеристичан начин и у Јовановом *Ойкривењу*, где читамо αὐτὸς πίεται ἐκ τοῦ

8 Латковићева *Објашњења* у наведеном издању, 257.

9 П. П. Његош, *Горски вијенац*, Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић, Београд (СКЗ, коло LXVI, књига 442), 1973, 212–213.

10 Његош, *Горски вијенац*, стихови 585–586.

11 *Јеремија*, 25, 15: „узми из моје руке *чашу вина, овога њева*, и напој из ње све народе (ка којима те ја пошљем“. – *Језекиљ*, 23, 33: „Напићеш се пијанства и жалости чашом

οἴνου τοῦ θυμοῦ τοῦ θεοῦ τοῦ κεκερασμένου ἀκράτου ἐν τῷ ποτηρίῳ τῆς ὀργῆς αὐτοῦ – „и он ће пити од вина гњева Божијег, које је непомијешано наточено у чашу гњева његова“.¹²

Његошева *чаша осветије* човека-јунака, за коју је Никола Банашевић рекао да концепцијски одише старозаветним а не хришћанским духом, има, према томе, далеку паралелу у библијској, како старозаветној тако и ново-заветној *чаши њева* Господњег. Међутим, та библијска паралела Његошевој *чаши осветије* не садржи ни у којој својој варијанти помен неког ублажавајућег мешања са неком другом, опозитном „чашом“ (рецимо, *милоисти*, *сиаса*, *љубави* и сл.). Извесно је, дакле, да паралелисање Његошеве *чаше осветије* (Иванове) и библијске *чаше њева* (Господњег) не може да објасни ту кључну црту Његошевог исказа о *чаши жучи* и *чаши меда*.

Захтевало би много простора ако бих покушао и да само типолошки побројим варијанте конвенционалних метафора и сентенциозне обрте из европске традиције који су засновани на опозицијама *слајско-јорко*, *мед-жуч*, *мед-йелен*, или главне традиционалне примене метафоре *чаша*. У делу француског романтичара Ламартина, које је Његош најпажљивије читао и из њега исписивао стихове у своју бележницу, слика *чаше* или *јуџира* необично је честа, и то никако само под утицајем библијске метафорике.¹³ На сличност између Његошеве и Ламартинове употребе метафоре чаше већ је указивано, у више наврата. Па и посебно, у вези са четири горе наведена Његошева стиха – „чашу меда јошт нико не попи...“ итд. Дакле, за њих је непосредна паралела налажена и у Ламартиновим стиховима:

Je voudrais maintenant vider jusqu'à la lie
le calice mêle de nectar et de fiel!
Au fond de cette coupe où je buvais la vie,
Peut-être restait-il une goutte de miel?¹⁴

Овим Ламартиновим стиховима додаћу и неколике друге, из његовог *Писма Госјодину од Сент-Бева*. Пажњи досадашњих испитивача Његошеве *чаше меда/жучи* као да су ти стихови измакли. Можда стога што се у њима уз метафору *чаша судбине* не јавља опозиција *меда* и *жучи* већ *меда* и *йелена*:

Juste envers le destin dont la coupe est diverse,
Je le bénis du miel que dans la mienne il verse,
D'autres n'ont que l'absinthe...¹⁵

пистошења и затирања“ (Ђ. Даничић). Уп. С. Е. В. Granfield, *The Cup Metaphor in Mark XIV 36 and Parallels*, The Expository Times 59 (1947–1948), 137–138.

12 *Откривење*, 14, 10. Превод Комисије Светог архијерејског синода СПЦ. Уп. и 16, 19: τὸ ποτήριον τοῦ οἴνου τοῦ θυμοῦ τῆς ὀργῆς αὐτοῦ – „Чаша вина жестине гнева његовог“.

13 Види Claudius Grillet, *La Bible dans Lamartine*, Lyon – Paris (Emmanuel Vitte), 1938, 102–103; 133–140; 232–235; 253; 339–348.

14 Види преглед оваквих паралела између Његоша и Ламартина у: Крунослав Ј. Спасић, *Његош и Французи*, Зајечар (Кристал), 1988, Допуњено француско издање, 572 и д.

15 Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, 6: Épitre à M. de Sainte-Beuve, стихови 69–71.

Међутим, ни у једној од ових двеју развијених француских варијаната метафоре *чаше* (*животића*, *судбине*) испуњене слатким или горким напитком не налазимо исказ потпуно паралелан Његошевом кључном ставу: да једна од те две *чаше* „иште“ другу, па чах и чаша меда чашу жучи; те да се оне, и једна и друга, најлакше пију „смијешане“. Ипак, напоредно наведени, Ламартинови стихови подстичу нас да окренемо поглед у правцу за који смо рекли да га методски увек ваља следити: ка старој грчкој, ранохришћанској и византијској литерарној метафорици.

Узмимо најпре *Сейтшааинију*. *Жуч* и *йелен* јављају се и напоредно у старозаветној метафорици везаној за гневнога Господа. Овај казује: „ево, ја ћу их нахранити пеленом и напојићу их жучи“. ¹⁶ Али и ово је само непо мешана „чаша“ гнева Господњег, гнева оног старозаветног хебрејског Бога „од освете“ који се и Јерусалиму обраћа претећим речима: „који си пио из руке Господње чашу гњева његова, пио си, и талог из страшне чаше испио си.“ ¹⁷ *Сейтшааинија* је ту старозаветну спрегу пелена и жучи, заједно са *чашиом инева* Господњег, пренела у грчки језички простор; хришћански, разуме се. Но треба се одмах опоменути и тога да су хришћанску књижевност уметнички најпрво развијали грчки писци темељно образовани у традиционалној реторској школи античког света. Овим путем, а као школско предање везано за другу софистику, у списе хришћанских аутора ушла је једна компарација у којој се јављају *йелен* или *йорак лек* заслађени медом додатим у чашу, или нанесеним на руб чаше, како би се њен неугодни садржај лакше испио. ¹⁸

У дела хришћанских писаца ова паганска компарација ушла је сразмерно лако. Наиме, она припада метафорици киничке дијатрибе и киничко-стоичке моралистике у којој су филозофи и проповедници морала себе називали лекарима душа. Извор за поменути традиционалну компарацију су, према томе, грчки списи. Не смета, мада данас може изненадити читаоца, што је за нас, у сачуваној античкој књизи, рани репрезентативни пример за ово упоређење сачуван управо у спеву *О ѝрироди* епикурејца Лукреција. Римски песник, развијајући традиционално упоређење са лекаром, казује како је он у слатку поезију заоденуо свој тешки филозофски предмет:|

... veluti pueris absinthia taetra medentes
cum dare conantur, prius oras pocula circum
contingunt mellis dulci flavoque liquore... ¹⁹

Паралелне, премда вариране обраде овог упоређења и топоса налазимо у делима најугледнијих хришћанских аутора, и то управо оних у чијем је негованом изразу најосетнија тежња да се у хришћанској књизи обнове

16 *Јеремија*, 23, 15 (Љ. Даничић).

17 *Исаија*, 51, 17 (Љ. Даничић).

18 Уп. нпр. Louis Méridier, *L'influence de la seconde sophistique sur l'oeuvre de Grégoire de Nysse* (Thèse), Paris – Rennes (Simon), 1906, 26–27; 121–122.

19 Lucretius, *De rerum natura*, I, 936–938.

традиционални поступци из паганске грчке литературе. Довољно ће овде бити само упутимо на неколико имена. Међу њима су Григорије Богослов, Василије Велики, Григорије из Нисе.²⁰ Григорије из Назијанза развија овај топос у одсеку у коме говори о разлозима са којих је састављао поезију.²¹ Да су у свим таквим случајевима у питању реализације конвенционалног топоса из школског „софистичког“ предања не подлеже сумњи.²² Сведочи о томе и чињеница да се тај топос јавља и код Темистија, беседника и учитеља реторике у оновременом Цариграду.²³

Цитате из поменутих хришћанских писаца мислим да овде не морам давати *in extenso*. Сви су њихови текстови приступачни у *Пајролоџији*. Навешћу једино стихове из Григорија из Назијанза. Овај за своје поуке у стиховном облику и за своју поезију каже:

ὥσπερ τι θερπὸν τοῦτο δοῦναι φάρμακον,
πειθοῦς ἀγωγὸν εἰς τὰ χρησιμότερα,
τέχνη γλυκάζων τὸ πικρὸν τῶν ἐντολῶν.

Григоријево детињство пало је у завршне године Константинове владавине, када хришћани више нису били изложени прогонима. А Григорије је старост провео под Теодосијем, који је хришћанство подигао до једино признате религије. Ово је раздобље створило услове за хришћанску рецепцију старогрчке и паганске литерарне речи. Као хришћански песник Григорије из Назијанза хтео је, како показује његово дело, да стане равноправно уз раме песницима паганске хеленске књижевности. У томе процесу усвајања и такмичења, у коме су учествовали и други реторски образовани писци хришћани, настало је и оно заједништво у језику песничких слика које смо споменули и које ће обележити хришћанску литературу најпре на грчкој а одмах потом и на латинској страни. Ту је, разуме се, Лукрецијев *absinthium mellitum* имао нарочито јак непосредан одјек, а често и у варијантама које су беседничку и списатељску вештину паганских аутора осуђивале. Тако су обрти као *veneni poculum melle inlinit, mixtum cum melle venenum*, и слични, ушли преко хришћанске књиге у западнојевропску литерарну традицију.²⁴ Код Лактанција може се наћи развијена варијанта која се подудара са оном код Григорија из Назијанза, али је несумњиво грађена непосредно по

20 Види на пример: S. Gregorii Theologi oratio XXXI (Theologica V): PG XXXVI, col. 161. – S. Basilii Magni *Sermo de legendis libris gentilium*: PG XXXI, col. 569a. *Homilia In Ps. I*: PG XXIX, col. 212b. – S. Gregorii Nysseni *Contra Eunomium*, lib. XII: PG XLV, col. 928–929.

21 S. Gregorius Naziansenus: PG XXXVII, col. 1131, 33–1333, 57.

22 Уп. и Marcel Guignet, *Saint Grégoire de Nazianze et la rhétorique* (Thèse), Paris (Picard), 1911, 133 и 166.

23 Themistios, V, 63b, Leipzig (Dindorf), 1832, 75. Уп. Quint., III, 1, 4.

24 Види збирку примера коју даје Carl Weymann, *Zu den Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik 13, Leipzig, 1908, 386; уп. и 390.

угледу на Лукреција.²⁵ Уосталом, на латинској страни медицинска метафора чаше горког напитка заслађеног медом била је још у претхришћанској књижи честа. Спој *меда* и *жучи* овде је нашао рано пут у сентенциозне обрте стога што је опозиција *јоркої* и *слаїкої* била подржана и сазвучјем речи *mel/fel*.²⁶ Тако долазимо и до француске изреке *nul miel sans fiel* за коју знамо да је такође учествовала у Ламартиновом изграђивању метафорских и сентенциозних употреба *чаше/јуїиїра*, *меда*, *жучи*, *їелена*, *оїшрова*, на шта су указивали и наши испитивачи Његошевих стихова о *чаши меда/жучи*.

Није потребно да одмах пођемо у потрагу и за паралелама из касније византијске књижевности.²⁷ Но уверен сам да при тумачењу Његошеве *чаше жучи/меда*, а и других његових употреба метафоре чаше, не смемо сметнути с ума историјску метафорологију европске литературе, и то посебно њене грчке основе, античке, хришћанске и рановизантијске. Да овакав закључак стоји и поред разлика у примени горе поменутих метафора и компарација, то, рекао бих, потврђује сасвим убедљиво једна паралела коју сам нашао у песничком делу Семјона Сергејевича Боброва. Садржана је у стиховима:

Онъ отъ дремоты пробудясь,
И въ новыхъ силахъ возродясь,
Ввѣряется судбѣ съ отвагой,
Пьетъ съ радостию чашу желчи,
Съ твоею примѣсью медвяной...²⁸

Ови стихови С. С. Боброва припадају уводној сцени његовог алегоричног спева која је, предметом и концепцијом, паралелна оној из у почетку овде споменутог пасажа Његошеве *Луче* – где „глас“ (небеске) „зраке“ човековог ума буди и дозива песника да крене на пут сазнајног усхођења. Наиме, у Боброва, човек, представљен као „слепац“ у туђини (овоземаљског света и живота),| прене се кад се у њему пробуди разум и полази на „пут“ откривања истине који га води до посматрања божјих „кристалних“ двора. Стихови које сам навео заправо су одломак из песничковог обраћања „нади“. Њихова веза са метафорском традицијом на коју сам указао на горњим страницама потпуна је и недвосмислена. Поред опозитног пара *жуч/мед* (χολή–μέλι, fel–mel), ту је и *чаша* (ποτήριον, κύλιξ) са свим својим

25 Lactantius, *Divinae institutiones*, V, 1, 15: circumlinatur modo poculum caelesti melle sapientiae, ut possint ab imprudentibus amara remedia sine offensione potari, dum inliciens prima dulcedo acerbiter saporis asperi sub praetexto suavitatis occultat.

26 Види А. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig (Teubner), 1890, Sub *labrum*, 4; *mel*, 2, 3.

27 У Писидином *Шесїогневу* противстављени су пелен и мед у опису лекарских поступака, али читање стиха је спорно у растављању речи: ὑπὲρ γλυκάκιον или ὑπεργλυκάκιον. Pisida, *Hexaemeron*, V, 1537. Види и Нинослава Радошевић, *Шесїогнев Георгија Писиде* и његов словенски љревод, Византолошки институт САНУ, Посебна издања, књига 16, Београд, 1979, 14.

28 С. С. Бобровъ, *Древная ночь вселенной, или Сїїрансїивующїй слѣйецъ*, Ч. I, књ. 1, СПб., 1807, 66.

и хришћанским и паганским импликацијама; наиме, за традицију из антике наслеђених „медицинских“ компарација, оних из киничког филозофског списатељства чији је репрезентативни примерак *absinthium mellitum*, Бобровљеве стихове везује израз „(медна) *џримеса*“; овај има пуну паралелу како у Његошевом стиху „*смијешане* најлакше се пију“, тако и у глаголима са значењем „(при)мешати“ (ἐγκатаμίγνυμι и сл.) што их, у истоме склопу и поређењу, употребљавају грчки хришћански писци почев од времена царева Константина и Теодосија.

Није ми намера да Његошеву *чашу жучи/мега* тумачим „извором“ или „контактним везама“. Ипак, треба да напоменем да је С. С. Бобров једно своје дело био послао, са посветом, Његошевом претходнику на владичанском престолу, Петру I Петровићу Његошу; па и то да је Бобровљев религиозно-филозофски спев *Древна ноћ васељене* пун не само концептуалних елемената него и песничких слика и топоса за које се паралеле могу наћи и у *Лучи микрокозма*.²⁹

*

Историјска метафорологија изискује примену метода сатурације управо јер је закупљена фреквентним микроелементима књижевног израза; нарочито када је реч о метафорама наоко „природним“, таквим које су се песнику, рекло би се, могле спонтано наметнути. Ипак, нисам овде могао да се одважим на преобимно низање примера. Безброј их је и потичу из разних раздобља европског литерарног развоја. Уосталом, није извесно да бих и тиме успео да распршим преуверење оних читалаца који и данас још држе много до естетских категорија романтизма, па гледају да у свакој појединости из дела великог песника препознају доказ његове потпуне самосвојности и неспорне оригиналности. Уланчани низови примера за спој метафоре *чаша* и опозиционог пара *мег/жуч* јак су повод за историјско испитивање оваквих метафорских склопова. Али самом својом количином тешко да би попунили јаз између Његошевих стихова и „медицинског“ упоређења са ослађеном чашом горког напитка – помишљало се и да би му извор могао бити Платон – и без обзира на споменуто живо присуство тог упоређења већ у списима хришћанских аутора прелазног, предвизантијског или рановизантијског раздобља, а потом бројних хришћанских|средњовековних писаца међу којима је и велик број латинских.³⁰ Но треба подсетити на нешто познато свима који се баве европском реториком и

29 Види Мирон Флашар, *Филозофска ђоема С. С. Боброва као концепцијална ђаралела Луче*, Зборник Филозофског факултета, XI-1 (Београд, 1970), 391–607.

30 Уз поменуто место из Лукрецијевог спева А. Ерну је додао напомену коју је започео речима: „La comparaison est probablement empruntée à Platon, *Lois* 659e; elle est devenue rapidement proverbiale.“ Види Lucrèce, *De la nature*, Tome I, Texte établi et traduit par Alfred Ernout, Huitième édition revue et corrigée, Paris (Les Belles Lettres), 1948, стр. 64,

традиционалним литерарним исказом какав је она неговала. Традиционална метафора – а с обзиром на наш предмет ваља се опоменути и тога да је у реторској теорији метафора дефинисана као „скраћено“ упоређење – чува своју основну сликовност и структуру, али ово није препрека премештању тежишта њеног „значења“, чак и у скали од афирмативног до негативног. Што је, уосталом, карактеристично и за топос уопште, чији статус метафорски склоп и пословично упоређење знају да стекну.

Није, дакле, сувишно ако поставимо питање по којој је то равни „смисла“ она *медом* ослађена *чаша* горког напитка (*жучи*, *йелена*, *ојрова*) могла без препреке да „клизи“ померајући значењско тежиште од представе о *чаши* горкој али лековитој, преко *чаше* поучне али опоре садржине, до слике *чаше* и поређења са *чашом* за живот и судбину човекову у њиховој у себи опречној целости. Држећи се нашег предмета и нећемо морати да захватамо прешироко. Спомињем стару грчку изреку $\Omega\varsigma$ καὶ τοῦ μέλιτος τὸ πλεόν ἐστὶ χολή,³¹ јер се иза овог гномског исказа, чини се, крије и једно медицинско уверење.³² Иначе та изрека се може свести на поуку да је све претерано штетно. Опозиција $\mu\acute{\epsilon}\lambda\iota$: $\chi\omicron\lambda\acute{\eta}$, *mel* : *fel* (*bilis*) јавља се у античкој пословичној мудрости још и на начин стварно аналоган основном делу Његошевих стихова о *чашама меда/жучи* које човек увек мора заједно испијати. Не изненађује нас што овакав провербијални исказ, уграђен у шире експликативно казивање, налазимо у облику веома развијеном баш у делу Апулеја из Мадауре. Овај је Африканац, а римски аутор, био „софиста“ образован у Атини а сам је саставио и једну расправу о гномама. У сачуваним антологијским одломцима из Апулејевих беседа читамо:

Sed verum verbum est profecto, qui aiunt, nihil quicquam homini tam prosperum divinitus datum, quin ei tamen admixtum sit aliquid difficultatis, ut etiam in amplissima laetitia subsit quaerpiam vel parva querimonia coniugatione quadam mellis et fellis.³³

Сада је очигледно да у прва два од она четири Његошева стиха о *чаши меда/жучи*, дакле у стиховима

Чашу меда јошт нико не попи,
што је чашом жучи не загрчи,

имамо пред собом пословичан исказ потпуно паралелан овоме другом античком што смо га управо навели у латинском тексту Апулејевог сведочанства. Јер, како видимо, према речима ученог „софисте“ из Мадауре, подједнако верзираног у грчкој и латинској књижи, већ је у тој античкој

бел. 1. – Примери из латинских аутора дати су у већ споменутом раду Carl Weymann-a. Види бел. 24.

31 *Anthol. Pal.* XVI, 16.

32 *Apuleius, Met.* II, 10: Cave ne nimia mellis dulcedine diutinam bilis amaritudinem contrahas.

33 *Apuleius, Florida*, IV, 18.

изреци спрегом противстављених метафора μέλι : χολή, односно *mel* : *fel* (*bilis*), исказивано уверење што га исказују и два прва Његошева стиха: да судбински, по божанском одређењу (*divinitus*), човеку није дата никаква срећа без примесе неке невоље и несреће, као у некаквом споју *мега* и *жучи* (*coniugatione quadam mellis et fellis*). И не сме се изгубити из вида да се метафорска опозиција меда и жучи у античкој литератури иначе јавља веома често у стајаћим обртима, и то не само када је реч о љубавном уживању или о новчаном добитку, већ и где се говори о човековој срећи и судбини. Истина, сажета латинска формулација *ubi mel, ibi fel* није нам документована у текстовима који су сачувани из античке римске књижевности,³⁴ што, разуме се, не значи да је није могло бити у народу и литератури. Извориште таквог пословичног обрта могло би увек бити и спонтано, у основи „природно“ по својој метафорици.

Друга два стиха од она Његошева позната четири што их пева „коло“ у *Горском вијенцу*, и то у раном, другом своме јављању, стихови

чаша жучи иште чашу меда,
смијешане најлакше се пију –

они би, споменули смо то, по суду тумача оштрога слуха, морали бити на неки начин условљени литерарним предањем. Не могу се, дакле, без остатка свести на непосредан, само „природни“ извор песникове метафорике. Стога је Никола Банашевић и покушао да доведе Његошеву *чашу жучи* помешану с *чашом меда* у везу са библијским „оцтом помијешаним са жучи“ што га римски војници дају Христу на Голготи. Али Христос одбија да ту мешавину пије. Овде сам сам покушао да тумачење тих Његошевих стихова ставим у оквире историјске метафорологије – освртом на античку паганску и потоњу хришћанску и рановизантијску књигу. Као и подсећањем на неколике Ламартинове стихове већ спомињане у старијим интерпретацијама. У прилог оваквом приступу треба сада навести и сведочанства која говоре потпуније о фреквенцији и о генетским везама одговарајућих романтичарских скупова метафора и упоређења са већ споменути античким и рановизантијским.

Мешавина горког напитка са медом, или премазивање руба чаше у којој се он налази медом, упоређење је пренесено из античке реторске традиције и школе у списе хришћанских црквених отаца у две основне варијанте: оној „позитивној“, где горак напиток представља лек или поуку које треба учинити прихватљивим ономе коме се дају ради помоћи; и у оној другој, „негативној“, где горак напиток симболизује „отров“ сваке врсте: заводљиву реч или притворан савет, догматски погубну поуку или јеретичко учење. | Као пример за прву, позитивну примену тог метафорског

34 А. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, нав. издање, стр. 218, бел. 1.

склопа и упоређења довољно је навести одломак из једне познате егзегетске беседе Василија Великог:

Τὸ ἐκ τῆς μελωδίας τερπνὸν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμειξεν, ἵνα τῷ προσηνεῖ καὶ λείψ τῆς ἀκοῆς τὸ ἐκ τῶν λόγων ὠφέλιμον λανθανόντως ὑποδεξώμεθα κατὰ τοὺς σοφοὺς τῶν ἱατρῶν, οἱ, τῶν φαρμάκων τὰ αὐστηρότερα πίνειν διδόντες τοῖς κακοῖσι, μέλιτι πολλάκις τὴν κύλικα περιχρῖουσι. Διὰ τοῦτο τὰ ἑναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν ἐπινενόηται, ἵνα...³⁵

Стилски обликована у духу друге софистике, уз издашну примену реторских украса, Василијева беседа у овоме упоређењу и одломку примењује стари школски клише на мелодију црквеног појања обележавајући је као средство које придодаје привлачност исказивању догматских садржина текста – као што оно лекари тешке лекове дају болесницима слабог апетита и неисхрањеним премазујући чашу и по више пута медом.

И пример за негативну примену истог топоса, заправо метафорског склопа и традиционалног упоређења наслеђеног из друге софистике, налазимо у делу истог аутора. Како је познато, Василије Велики расправља у једној својој беседи о користи што је хришћанин може имати од читања паганских књига. У том тексту тако важном за рецепцију античке литературе у хришћанском средњем веку Василије ипак износи и овако формулисани опомени: Διὸ δὴ πάση φυλακῇ τὴν ψυχὴν τηρητέον, μὴ διὰ τῆς τῶν λόγων ἡδονῆς παραδεξάμενοι τι λάθωμεν τῶν χειρόνων, ὥσπερ οἱ τὰ δηλητήρια μετὰ τοῦ μέλιτος προσιέμενοι.³⁶

У првом, „позитивном“ случају тежи, а то значи и горак лек одговара поучној догматској садржини, док у другом, „негативном“, отров одговара заводљивости паганских нехришћанских садржина античке грчке књиге.

Овде ће се, можда, неко од читалаца упитати: а жуч или пелен, о коме је раније била реч, где су у свему овоме они? Да сажмем излагање искорачићу и на латинску страну. (Ова увек сведочи и о старијим грчким изворима.) Управо наведеним одломцима из Василија Великог паралелни су многи који се могу наћи у делима западних црквених отаца. Код Амвросија и Августина читамо већи број места у формулацијама као: *qui veneni poculum melle inlinit, ut sub grato odore mors lateat atque inlita calicis ora vim fraudis abscondant*; или: *quia iam non possunt seducere Christianos ut dent venenum, addunt mellis aliquid*.³⁷ А ваља одмах проширити наш осврт и на паганске прототипове разних хришћанских чаша горког лека, пелена, жучи и отрова. Пословични су код Римљана били обрти као *impia sub dulci melle venena latent*, који налазимо код Овидија; или *in melle sunt linguae sitae*

35 S. Basilii Magni *Homiliae in Psalmos*, I: PG XXIX, col. 212b.

36 S. Basilii Magni *Sermo de legendis libris gentilium*: PG XXXI, col. 659a.

37 Види о тим и другим подударним исказима податке обавештења што их даје Carl Weumann, на наведеном месту, стр. 385–386, 390.

vostrae atque orationes lacteque: corda in felle sunt sita atque acerbo aceto, који је доку|ментован већ у Плаутовим обрадама грчких комедија.³⁸ А њихову грчку провенијенцију потврђују старије грчке паралеле као ὡς μέλι φωνά, ὡς δὲ χολὰ νόος ἐστίν, где су у опозицији управо *мед* и *жуч*.³⁹

Горњи наводи сведоче о томе како су се – увек противстављене *меду* – преслижавале античке и раносредњовековне метафорске употребе *јоркої најишїка*, *лека*, *оїрова*, *жучи*, *оцїи*, и то у контексту неколиких провербијалних упоређења и обрта који су се и сами међусобно прожимали, па и саслојавали у формулацијама. Поглед на те примере открива нам да „природна“ основа и спрега ових бинарних склопова, а и појединих поредбених мотива што се за њих везују, не пружа потпуно и задовољавајуће објашњење њихових литерарних варијација које се често јављају клишетиране, у статусу „општег места“. Није тешко уочити да је, при томе, механизам супституисања аналогно примењиваних метафора у оквиру тих клишетираних исказа такав да може изазвати у њиховој провербијалној употреби померања према границама „природно“ заснованог значења; таква померања која могу унети у исказ и мање очекиване црте, сличне онима што их, чини се, показује Његошева *чаша жучи* „измијешана“ са *чашом меда* – како би се „најлакше“ пила. Поготово у случају ако се, како мисле неки тумачи, ово последње односи и на први део исказа: на *чашу меда* која се „загрчи“ *чашом жучи*.

Сем типолошког аспекта у разговор о том ужем предмету дужни смо, дакле, да укључимо и онај генетски – и то више стога што је можда у питању микроелеманат који припада затвореној литерарној традицији европске уметничке речи него стога што бисмо желели да тај метафорски склоп или пословичну компарацију из *Горскої вијенца* протумачимо неким сасвим одређеним „извором“. Наиме, може се, а и треба, показати уверљивије него што је то учињено досадашњим указивањем на изоловане аналогije из европске књиге, да наш песник није тек акцидентално био упознат са неком од традиционалних реализација метафорске опозиције меда и жучи. Напротив, већ и као изузетно предан читалац песама француских романтичара, да о другим мање испитаним могућностима и не говоримо, Његош се упознао са широком лепезом и таквих њених реализација.

✱

Према обиљу и редоследу исписа из двојице француских романтичара које је песник *Луче* и *Горскої вијенца* унео у своју бележницу можемо поуздано тврдити да је Његош њихова, до његовог времена објављена дела, ишчитавао редом, сасвим систематично. Код Ламартина пак и Виктора Игоа метафора *чаше/їехара/їуїїира*, као и опозициони парови *мед* : *жуч/їелен/оїиров/оцїи*,

38 Ovidius, *Am.* I, 8, 104; Plautus, *Truculentus*, 178.

39 Moschos, Ἐρωσ δρᾱπέτης, vv. 9–10.

јављају се необично често, у великом броју песама а неретко и поновљено у једној истој песми. Отуда на основу стихова из дела двојице француских роман|тичара и може да се састави антологијски преглед литерарних варијаната које овај метафорски склоп показује кроз историју европске књиге. Штавише, могуће је ово учинити у репрезентативном пресеку чак и ако се сасвим претежно ограничимо на примере што их налазимо и само у оним њиховим песмама из којих је Његош неке стихове исписао у своју бележницу.

Пођимо од Ламартина. Метафора *чаши* (живота) једаред се јавља и у самом Његошевом испису. Овај у том случају гласи: „Hatons nous d'èpuiser la coupe de la vie/ Pendant qu'elle est entre nos mains“.⁴⁰ Не треба, дакако, превиђати значај ни неких сведочанстава из других, од Његоша неексцерпираних песама. Из песме *Јесен* Његош није унео у бележницу ни један једини стих; али је стихове у њу исписивао из песме која овој претходи и из песме која за њом следи.⁴¹ Овај случај спомињем јер је Његош у тој песми свакако читао развијену и сложену варијанту метафорског комплекса о коме говоримо. Песма *Јесен* се дотиче теме умирања у меланхоличним стиховима ове своје строфе:

Je voudrais maintenant vider jusqu'à la lie
Ce calice mêlé de nectar et de fiel!
Au fond de cette coupe où je buvais la vie,
Peut-être restait-il une goutte de miel?⁴²

Од два управо наведена примера први ће се читаоцу учинити, и то не без разлога, далек Његошевим стиховима о (животној) *чаши меда* и *жучи*. Но цетињски га је песник и владика исписао, с посебном пажњом. Заправо, ти Ламартинови стихови један су од репрезентативних примера за Ламартинов начин оживљавања античке гозбене метафорике из сфере епикуреизма – са њеним сликама гозбеника, пехара, вина, гирланди. Оваква је метафорска употреба *чаши/пехара* заступљена нарочито богато у раним Ламартиновим песмама, оним из раздобља пре године 1817. Поменути типични низ „епикурејских“ метафора јавља се и у *Елеџији*, једној песми коју Ламартин започиње варијацијом на хорацијевско *carpe diem* („Seuillons, seuillons la rose au matin de la vie“), али и у другим песмама где француски романтичар у тај комплекс слика уноси и развојне хришћанске акценте.⁴³ На старогрчке основе овог метафорског круга излишно је овде указивати.

Други случај и пример, ону горе наведену строфу из песме *Јесен*, морао сам овде узети у обзир. Строфа је пример за суперпозицију неколиких традиционалних метафора и пословичних упоређења| познатих из дуге

40 Његош, *Билежница*, 147. Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, XI: *Élégie*, vv. 29–30. (У другим издањима песма је означена и као XII.)

41 Његош, *Билежница*, 146. Исписи из песама XXVIII (Dieu) и XXX (La poésie sacrée) из Ламартинових *Méditations poétiques*.

42 Lamartine, *Méditations poétiques*, XXIX: *L'automne*, vv. 21–24.

43 Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, XIV (XV): *Consolation*. Позивајући се на уживања у брачној срећи песник се ту обраћа Богу и као „гозбеник“ опијен вином боже милости.

историје европског литерарног израза. Песма има у целини романтичарску фактуру и мотивику. Ту су: шетња самотника кроз сјесењену природу, асоцијације на предстојећу смрт уз сећања на протекли живот као на време неостварених нада. Но при свем овом Ламартин нам се у наведеној строфи представља као дужник европске литерарне традиције и мајстор у саслојавању наслеђених метафора, метафорских опозиција и пословичних употребења из античке паганске, хришћанске и средњовековне књиге. Метафоре *calice* и *coupe*, са текстом што их прати, дозивају у сећање како епикурејски гозбенички пехар живота што га ваља ископати – а он, можда, и на самоме свом дну још чува за нас нешто сласти и уживања (*мега*), тако и библијски, новозаветни *ἵεχαρ/ἡυῖσιρ*, односно напитака што га војници нуде Христу да пије – *жуч* и *оцај*. Као и две Његошеве *чаше*, ова Ламартинова испуњена је мешавином *мега/некѝара* и *жучи*, а из ње његов шетач „пије“ живот. Само што Ламартин, незаситан скоро у саслојавању традиционалних метафорских израза, још и казује да његов усамљеник жели да испије *чашу* (живота) све до талоба на њеном данцету – *jusqu'à la lie*.

Премда се у Његоша не јавља, овај „талог“ (*фаех*, *трџ*) заслужује пажњу. Кратак осврт на порекло тог израза неће нас удаљити од нашег предмета. Напротив. Таквим освртом можемо илустровати процесе преслојавања метафора и прерастања њиховог из „природних“ у „литерарне“. Знамо, наиме, да Ламартинов метафорски обрт *jusqu'à la lie*, „све до талоба“, потиче из најстаријег слоја европског литерарног израза. Додуше, и једна старозаветна паралела можда ће неке такође доћи у сећање. У *Псалмима* читамо:

Него је Бог судија, једнога понижује а другога узвишује. Јер је чаша у руци Господу, вино ври, наточио је пуну, и раздаје из ње. И талог ће њезин прогутати, испиће сви безбожници на земљи.⁴⁴

Али у овој старозаветној паралели тежиште је на *чашу ἵραβε* Господње, и *ἱνεва* и *освеῖε* Господње. Стварно, испити чашу *до ἱαλοῖα* обрт је античког грчког порекла; а његове изворне верзије сачували су нам византијски паремиографски зборници. Хорацијево *poti... faece tenus cadi*, то је конкретан, непренесен исказ; а латински обрт *usque ad faecem*, са пренесеним значењем „до краја, до свршетка“, документован је тек у IX веку, код Храбана Маура.⁴⁵ Ипак, такав метафорски обрт имао је претходника и прототип у грчкој традицији – и то и у значењу „са добрим ваља испити и зло, са пријатним и болно“. Сведочанства о томе пружају нам, како смо споменули, зборници грчких пословица античког порекла што су настајали још и у касновизантијском времену. Тако у зборнику митрополита Макарија Хрисокефала читамо: *συνεκplotέον ἐστὶ σοι καὶ τὴν τρύγα*; а тај је обрт протумачен речима: *ὅτι χρῆ οὐ μόνον τῶν ἡδέων κοινωνεῖν, ἀλλὰ καὶ τῶν λυπερῶν*.⁴⁶ У зборнику

44 *Давидови псалми*, LXXV, 7–8.

45 *Horatii Carmina*, III, 15, 16; *Hrabanus Maurus, De univenso*, XVIII, 1.

46 *Macarii Centuria* VII, 86. E. Leutsch – F. G. Schneidewin, *Corpus paroemiographorum Graecorum*, II (Hildesheim, 1965), p. 212.

Михаила Апостолија налазимо тумачење истог пословичног обрта са: ἐπὶ τοῦ ἀρ|ξαιμένου τίνος πράγματος, εἶτα ὀλιγορήσαντως – где је значење генерализовано на исти начин као и код Храбана Маура.⁴⁷

Процеси саслојавања традиционалних метафора и упоређења могу се илустровати на дугом низу примера из Ламартиновог песништва. Тако налазимо у Ламартиновим песмама, које је Његош с пажњом читао и из којих је исписивао стихове у своју бележницу, поновљено *йехар живоџа* (la coupe de la vie) као слику младалачког заноса и уживања; дакле, са већ споменутиим епикурејским импликацијама.⁴⁸ У једној Ламартиновој песми Његош је читао стихове у којима је метафорика сасвим изразито саслојена: у средшћу јесте, додуше, епикурска гозбеничка слика *йенушавој йехара живоџа*, али само таквог који је већ испијен „до талогa“ (jusqu'à la lie, тј. μετὰ τρυγός), а у тој сетној песми сетнога наслова *Зашћо ми је душа йужна?* слава је, као састојак живота, *зайћровани некћар* (nectar empoisonné) којим се опија људски понос.⁴⁹ У Ламартиновим песмама Његош је нарочито често наилазио на сажету слику *зайћроване чаше (йехара) судбине* што је човек испија, или искапи до дна – чему су аналогни стихови из *Луче „судба наша отрова је чаша“* и „Не зна да је своје судбе чашу/ препунио црнога отрова“; па и речи игумана Стефана где он казује да је прошао сито и решето,

овај грдни свијет испитао,
отрови му чашу искапио,
познао се с гркијем животом.⁵⁰

Овде, рекао бих, морам одмах упутити и на Ламартинове следеће стихове:

Oui, je te connais trop, ô vie! et j'ai goûté
Tous tes flots d'amertume et de félicité,
Depuis le doux flocon de la brillante écume
Qui nage aux bord dorée de ta coupe qui fume,
Quand l'enfant enivré lui sourit.

Le jeune homme d'un trait la savoure et vide
Jusqu'à la lie épaisse et fade que le temps
Dépose au fond du vase et mêle au flots restants,
Quand de sa main tremblante un vieillard la soulève
et par seule habitude en répugnant l'achève –|

47 Apostolii *Centuria* IV, 66. E. Leutsch – F. G. Schneidewin, op. cit., II, p. 645.

48 Lamartine, *Harmonies poétiques*, II, 12: Souvenirs d'enfance, v. 161. Његош, *Биљежница*, 149, исписао је стихове 107–108, 228.

49 Lamartine, *Harmonies poétiques*, III, 9: Pourquoi mon âme est-elle triste?, v. 133–134. Његош, *Биљежница*, 150, исписао је стихове 141–142 и 173–175.

50 Нпр. Lamartine, *Méditations poétiques*, II: L'homme, vv. 103–104: Hélas! tel fut ton sort, telle est ma destinée. (J'ai vidé comme todi la coupe empoisonnée). Његош, *Биљежница*, 144, исписао је стихове 31–32, 46, 96. – Уп. Његош, *Луча микрокосма*, I, 341, и V, 347–348; *Горски вијенац*, 2486–2488.

па и на целу дугу и славну Ламартинову песму *Novissima verba* из које ови стихови потичу. (Његош је већи број исписа из те песме унео у своју бележницу.)⁵¹ Јер та песма прави је репетиториј Ламартинових примена метафоре *чаше/ѵехара (ѵѵѵира) живоѵа* испуњене слатким и горким напитком, уз варијанте као *смрѵна чаша, чаша уживања* и сличне. Уосталом, самим својим латинским насловом ова Ламартинова песма везује се алузивно колико и уочљиво за Христове „последње речи“ (*novissima verba*) – оне изречене у Гетсиманији: „Оче мој, ако је могуће, нека ме мимоиђе чаша ова – то потѵриов тоѵто; али опет не како ја хоћу, него како ти“.⁵² Посматрана са становишта историјске метафорологије ова Ламартинова песма је у целини драгоценост сведочанство о романтичарским саслојавањима елемената пореклом из паганског античког, раног хришћанског и средњовековног „језика слика“.

Нећу се устављати над низом других Ламартинових стихова у којима се, уз мање варијације, јавља оваква слика *чаше/ѵехара (ѵѵѵира)*, и то често у спрези са пословичним упоређењем у чијем је средишту опозиција „најслађег“ и „најгорчег“ – *мега/нектѵара* и *жучи/ѵелена*. Показао сам, верујем, у довољној мери да је у питању метафорски склоп настао саслојавањем традиционалних елемената из европског „језика слика“. Подсетићу читаоца само на два поменута примера из Ламартина која су нарочито важна за наш предмет. Овде сам, малочас, указао на Ламартинове стихове о *ѵехару/ѵѵѵиру (соуре, calice)* живота у коме су измешани *нектѵар/мед (nectar, miel)* и *жуч (fiel)*; а у почетном одсеку овог текста упутио сам на стихове где француски песник говори о „разноличној“ (*diverse*) *чаши судбине* која је за неког напуњена *медом (miel)* а за неког *ѵеленом (absinthe)*. Јер, након наших горњих стрампутичарења по историјату „једне“ метафоре, а стварно метафорског склопа, добро је опоменути се основног правца овог излагања – премда га, стварно, и нисам напустио. У уводном излагању претпоставио сам, на основу неколиких паганских античких и хришћанско-рановизантијских паралела, да је могуће да Његошев стих „смијешане најлакше се пију“ смемо схватити и као траг саслојавања метафора и пословичних обрта из европског литерарног предања о којима је била реч. Заправо, да тај стих којим Његош закључује своје афористичко казивање о испијању и мешању *чаше меда* и *чаше жучи*, односно *чаше жучи* и *чаше меда*, треба осматрати и под углом историјске метафорологије; те да би се на тај начин могла оправдати претпоставка да је у оном стиху садржан одзвук „медицинског“ упоређења *absinthium mellitum* пореклом из паганске грчке књиге – онога упоређења што га је на латинској страни прославио Лукреције, а у хришћанске и рановизантијске списе ушло је посредством друге софистике и позноантичке реторске школе. |

51 Lamartine, *Harmonies poétiques*, IV, 16 (11): *Novissima verba*, vv. 95–99 и 102–106. Његош, *Бележница*, 150, исписао је стихове 137, 245, 283, 346, 479–480.

52 *Јеванђеље ѿ Маѵеју*, XXVI, 39.

*

Виктор Иго за Његоша није био мање богат и специфичан извор за упознавање романтичарских метода саслојавања традиционалних елемената литерарне метафорике. И у песмама овог романтичара могу се наћи у знатном броју метафоре и пословична упоређења о којима говоримо. Јавља се у Игоа и *absinthium mellitum*.

Узмимо као пример оду *Пожртвованост*. У њој се Иго захваљује Богу на животу што га је овај подарио човеку. Његош је из прве строфе ове песме исписао у своју бележницу други стих. А та се прва строфа завршава стихом четвртим, у коме је живот означен као *џозба* од *џелена* (*absinthe*) и *мега* (*miel*):

Jе rends grāce au Seigneur, il m'a donné la vie!
La vie est chère à l'homme, entre les dons du ciel;
Nous bénissons toujours le Dieu qui nous convie
Au banquet d'absinthe et de miel.⁵³

Песма је написана поводом несебичне помоћи што су је француски лекари пружили оболелим од „жуте куге“, године 1821, у Барселони. Под сам крај песме Виктор Иго поставља самом себи питање би ли и он могао бити тако хришћански пожртвован. Одговара једним одлучним „Да!“ и жељом нека крваво мучеништво саломи његово тело на *расијећу* и понуди његовој горућој жеђи „напитак од *жучи*“:

Oui, que brisant mon corps, la torture sanglante,
Sur la croix, à ma soif brûlante
Offre le breuvage de fiel.⁵⁴

Дакле, у првој строфи ове Игоове, у најстрожем хришћанском духу испеване песме Његош је читао саслојени метафорски приказ човековог живота у виду варијације на епикурску метафору *животиа-џозбе*, уз опозицију *џелен* : *мег* преузету из пословичних упоређења античке провенијенције. А на крају песме, где се метафора *жучи* као напитка поново јавља, она је у Игоа изграђена у тачној алузији на Христово страдање на Голготи и хришћанско мучеништво уопште.

Има Виктор Иго и песму посвећену реалној гозби што су је Римљани приређивали хришћанима осуђеним на мученичку смрт – као да су, каже француски песник, овој светој „елити“ изабраника, одлучној да се одазове позиву на мучеништво што им је упућен са небеса, хтели да пруже некакву утеху, капајући мало меда на ивицу пехара испуњеног пеленом (... Sur les bords du calice d'absinthe/ Versant un peu de miel“).⁵⁵

53 V. Hugo, *Odes*, IV, 4: Le dévouement, vv. 1–4. Његош, *Билежница*, 154, исписао је из прве строфе те песме стих 2.

54 V. Hugo, наведена песма, стихови 5–6 из завршне строфе у V делу песме.

55 V. Hugo, *Odes*, II, 5; Le repas libre, vv. 8–9.

Морам још споменути једну од особених Игоових варијација на тему *меда* и *џелена*. Налазимо је у његовој песми поводом смрти једне ројалистичке хероине. Иго ту говори о Господу и његовој светој руци која је кадра да скрије *мед* у *џелен*, а пепео у златне плодове (*Sait cacher le miel dans l'absinthe/ Et la cendre dans les fruits d'or*).⁵⁶ У тој песми – из ње је Његош у своју бележницу исписао завршни стих⁵⁷ – Иго је смишљено преобратио у њену метафизичку против-слику стару хришћанску метафору скривања горчине пелена наносом меда. А у следећој оди, из које је Његош исписао чак целу строфу, налазимо варијацију исте опозиције као ознаку за романтичарску песничку меланхолију. Иго ту додаје људима несклоним песништву ове речи: „Ја се опијам пеленом; опијајте се ви медом“. Овде је пелен опет, само у другој, у поетолошкој равни, стекао позитивну конотацију.⁵⁸

Обећао сам читаоцу да га нећу замарати исцрпним низањем примера за метафорски склоп о коме је реч. И у песмама Виктора Игоа ти примери су заиста бројни. Пре него се окренем једном одломку из Игоових песама који ћу навести као завршни аргуменат у овоме излагању, ипак морам додати још две напомене. Прво, као што је то учинио и у својим исписима из Ламартина, Његош је и међу своје исписе из Игоових песама унео једном и стих у коме се непосредно јавља варијанта метафорске опозиције која нам овде везује пажњу. То је стих гномског карактера где француски романтичар казује да је „овде доле“ (*ici-bas*), дакле у човековом свету и овоземаљском животу, „сваки *мед* *јорак* и свако небо мрачно“ (*Tout miel est amer, tout ciel sombre*).⁵⁹ Друго, у једној од Игоових песама из којих Његош није ексцерпирао стихове налазимо и прецизније, терминолошко разликовање две врсте „чаше“: за гозбеничку епикурејску *чашу* *уживања* узета је француска ознака *соуре*, а за *чашу* *џајње* ознака *calice*, очигледно јер ова асоцира на „путир“.⁶⁰

Но ова наша разматрања ваља привести крају и закључити аргументацију у прилог претпоставке да Његошев стих „смијешане најлакше се пију“, у оним његовим гномским стиховима о *чаша* *жучи* и *чаша* *меда*, можда крије у себи одзвук пословичног упоређења типа *absinthium mellitum*. Малочас смо већ видели да је Иго то упоређење користио у песми о гозби за хришћане осуђене на смрт.

Могућности које је Његош имао да се и непосредно упозна са одређеним делима старих хришћанских писаца и рановизантијских аутора нису испитиване и не можемо о њима поуздано говорити. Читалац има разлога

56 V. Hugo, *Odes*, II, 9: La mort de Mademoiselle de Sombreuil, одељак III песме, vv. 15–16.

57 Његош, *Билежница*, 155.

58 V. Hugo, *Odes*, III, 10: Le dernier chant, vv. 37. Његош, *Билежница*, 153, исписао је стихове 27–32.

59 V. Hugo, *Les feuilles d'automne*, XVII: „Oh! Pourquoi te cacher?“, v. 21. Његош, *Билежница*, 158.

60 V. Hugo, *Les chants du crépuscule*, XXXIII: Dans l'église de ^{xxx} (део II), vv. 55–56. Овде људи окренути овоземаљским уживањима узвикују: A nous les coupes d'or pleines d'un vin charmant! A d'autres les calices!

да се пита да ли је наш песник преко романтичара са „латинског“ Запа- да могао да упозна и специфичне варијанте поменутог медицинског упо- ређења које смо овде илустровали| одломцима из списка Василија Великог. Но и ту смемо да се одредимо за позитиван одговор.

Међу својим Одама Виктор Иго има и песму *Анџихрисџ*. (Да је она тематски морала везати пажњу песника *Луче микрокозма*, то није потребно доказивати.) Под крај песме Иго даје следећи приказ Антихристовог под- муклог деловања међу људима и начина којим он заводи њихову мисао:

De l'enfers aux mortels apportant les messages,
Sa main, semant l'erreur au champ de la raison,
Mêlera dans sa coupe, où boiront les faux sages,
Les venins aux parfums et le miel au poison.

Ses forfaits n'auront pas de langue qui les nomme;
Et l'athée effrayé dira: Voilà mon Dieu!⁶¹

Овај апокалиптички приказ будуће улоге Антихриста као духовног оца „лажних мудраца“, и Антихристов *џехар* (coupe) из којег ће људи да пију *жуч* (venin) и миомирисе, *мег* (miel) и отров, читају се као пун пан- дан речима што их је о „софистима“, о тим паганским мудрацима и слат- коречивим заводницима, написао Григорије из Нисе, и он развијајући као „опште место“ *absinthium mellitum*:

καὶ ὡσπερ τὸ δηλητήριον ὁ φαρμακεὺς εὐπαράδεκτον ποιεῖ τῷ ἐπιδουλομένῳ, μέλιτι κατὰ γλυκάνας τὸν ὀλεθρον καὶ ὁ μὲν ἔδωκε μόνον τὸ δὲ ἐγκαταμιχθὲν τοῖς σπλάγχχοις οὐδὲν ὅτι πραγματευομένου τοῦ φαρμακέως, τὴν φθορὰν κατεργάξεται ὅμοιον τι καὶ παρὰ τούτων γίνεται. Ταῖς γὰρ κομψεῖαις τῶν σοφισμάτων τὸ φθοροποιὸν δόγμα οἶόν τι μὲλιτι καταχρῶσαντες, ἐπειδὴν ἐγγέωσι τὴν ἀπάτην τῇ ψυχῇ τοῦ ἀκούοντος, τὴν περὶ τοῦ μὴ εἶναι Θεὸν ἀληθινὸν τὸν Μονογενῆ Θεόν.⁶²

Прочитана напореда ова два одломка, један из песме Виктора Игоа а други из прозног списка Григорија из Нисе, у најмању руку су потврда уверењу да историјска метафорологија отвара неке могућности испитивању које тумачење „језика слика“ не би требало да остави неискоришћене. Ако на основу та два одломка, а ни на основу осталих наведених примера, и не можемо доћи до закључка о Његошевим стиховима који би био поуздан „математски“ – чега, уосталом, не може бити у науци о књижевности – добитак из ових раз- матрања ипак произлази. Јер рекао бих да је осматрани метафорски склоп ипак сада нешто одређеније лоциран и у типолошкој и у генетској равни.

61 V. Hugo, *Odes*, IV, 13: L'Antéchrist, II, vv. 61–64 и 67–68.

62 S. Gregorii Nysseni *Contra Eunomium*, lib. XII: PG XLV, col. 928–929.

ПОДАЦИ О РАНИЈЕМ ОБЈАВЉИВАЊУ РАДОВА

- Хомер и хеленска епика, предговор књизи: Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Просвета, 1968, 5–40.
- О грађи и јединству *Илијаде*, предговор књизи: Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, избор, предговор и приређивање Мирон Флашар, Београд: Просвета, 1981, 11–45.
- Одисеј и његова одисеја, поговор књизи: Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Просвета, 1968, 377–397.
- Простор и свет Вергилијеве поезије, предговор књизи: Вергилије, *Енеида*, превод Младен Атанасијевић, Београд: Просвета, 1964, 7–67.
- О Хорацијевим песничким писмима, предговор књизи: Хорације, *Писма*, превод и коментари Радмила Шалабалић, Београд: Српска књижевна задруга, 1972, VII–LXXIV.
- Проперцијева песма и митска имагинација, поговор књизи: Секст Проперције, *Елеије : Избор*, превод и објашњења Младен Атанасијевић, Београд: Нолит, 1966, 95–109.
- О романима и повестима из античке књижевности, предговор књизи: Повести из античке књижевности : животи, путеви, подвизи, војне, изабрао и приредио Мирон Флашар, превели Љиљана Вулићевић, Зора Ђорђевић, Војислав Јелић, Челица Миловановић, Марјанца Пакиж, Александар Поповић, Марија Шћепановић, Београд: Српска књижевна задруга, 1986, VII–С.
- Πάθος у спису *О узвишеноме*, *Živa antika* 7/1 (Skoplje, 1957), 17–39.
- Orbis Quadrifarium Duplici Discretus Oceano: A Rhetorical Symbolization of the Roman Tetrarchy, The Age of Tetrarchs*, edited by Dragoslav Srejšović, Scientific Meetings 75, Section of Historical Sciences 24, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 1995, 115–125.
- Епидеиктички жанрови и тројна схема књижевних родова, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 21–22 (Нови Сад, 1992–1993), 314–327.
- Поетика Пиндарова, *Стварање*, 19/5 (Титоград, 1964), 201–212.
- Sobria ebrietas*, Зборник Филозофског факултета 4/2 (Београд, 1959), 287–335.
- Неки проблеми испитивања античке и старије европске аутобиографске књижевности, XVIII столеће, Зборник радова I: Аутобиографије и мемоари, уредник Никола Грдинић, Нови Сад: Културно-просветна заједница Војводине; Прометеј, 1993, 7–44.
- Aristotel, istorija i roman*, *Savremenik* 28/1–2 (Beograd, januar–februar 1982), 5–24.
- In medias res : О топици антиромана*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 30/2 (Нови Сад, 1982), 243–252.

- Хетероклитична компарација латинских придева, *Živa antika* 4/2 (Skoplje, 1954), 280–290.
- Једна типична појава у развоју новогрчког речника, *Зборник Филозофског факултета* 8/1: Споменица Михаила Динића (Београд, 1964), 679–697.
- О Стеријиној писмености у грчком језику, *Зборник Филозофског факултета* 14/1: Споменица Фрање Баришића (Београд, 1979), 323–344.
- О уделу именских сложеница у епској дикцији *Србијанке* и *Свободијаге*, Сима Милутиновић Сарајлија – књижевно дело и културноисторијска улога: *Зборник радова са научног скупа одржаног 15. и 16. октобра 1991. године поводом двестагодишњице песниковог рођења, уредник Марта Фрајнд*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Вукова задужбина, 1993, 133–152.
- Грчки елементи у Његошевем епском и песничком речнику, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 18/2 (Београд, 1990), 407–424.
- О једној Аристофановој рефренској упадици, *Преводна књижевност: Зборник радова Једанаестих и Дванаестих београдских преводилачких сусрета одржаних 5–8. децембра 1985. и 5–8. децембра 1986*, Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије, 1988, 239–248.
- Уз један старогрчки епиграм (А. Р. XIV, 54), *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 31/1 (Нови Сад, 1983), 17–27.
- Традиционална метафора и реторска рима у једном епиграму Теодора Студита, *Зборник Филозофског факултета* 12/1: Споменица Георгија Острогорског (Београд, 1974), 169–205.
- Једна метафорска карактеризација Доситејевог језика и стила, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 19/2 (Београд, 1990), 223–228.
- Ἀψίθιον/χολή : μέλι : У прилог историјској метафорологији, *Зборник радова Византолошког института* 34 (Београд, 1995), 225–245.

INDEX NOMINUM

- Абарбареја (нимфа) 64
 Абарис (аед) 330
 Август/Аугуст 105–107, 109, 115–124, 126–127, 129–131, 133–139, 142, 145, 147, 150, 151, 154–155, 157–160, 164–165, 167, 169, 171–172, 175, 182–183, 187, 193, 195, 197–199, 204–205, 379, 400
 Августин/Аугустин 255, 366, 377–385, 402, 558, 608
 Агамемнон 24–25, 27, 32, 44, 46, 51, 56, 69, 73–75, 77–78, 85, 87, 250
 Агатон, трагедиограф 539
 Агесилај 216
 Аглаја 320
 Агрипа 139
 Агрипина (Minor) 403
 Адам 525
 Адамант 62
 Азиније Полион 121
 Аид (Хад) 77
 Ајант 37, 91, 131, 514
 Ајсхил 277, 279, 286, 353 (в. и Есхил)
 Академ 170, 174
 Акир 247–249
 Аконтије 220
 Акције 437
 Александар Велики 36, 64, 210–212, 216–218, 223, 225–228, 231–232, 235, 243, 245, 249–250, 253–254, 256–265
 Алексис 141
 Алектос 131
 Алкај 161, 163–164, 166, 171–172
 Алкаменес 40
 Алкатој 64
 Алкиној 226
 Алкман 317, 323, 329
 Алтаја 69–70
 Амандри, П. 334
 Амарилида 112–113
 Амбросије/Амвросије 93, 366, 559, 608
 Амоније, граматичар 346
 Амор 267, 268
 Амфимах 62
 Амфион 108, 141, 205
 Амфитрион 548
 Анадан 248
 Анакреонт 172
 Андокид 398
 Андрија, морски демон 250
 Андриотис, Н. П. 475
 Андромаха 48, 129, 201–203
 Андромеда 204
 Аноним (Псеудо-Лонгин) 269–287, 332–341, 343–353, 356–374
 Антигон Гонат 261
 Антигона 81–82
 Антилох 61
 Антимах из Колофона 199
 Антиопа 203, 205
 Антипатар 261
 Антистен 216, 262
 Антихрист 616
 Антоније, Јул 328
 Антоније, Марко (тријумвир) 115, 119, 124–125, 130, 136, 139, 147, 154–155, 165, 183
 Антоније Диоген 211, 213, 224, 229, 230, 263, 265
 Ану (оријент. божанство) 38

- Ануј (Anouilh, J.) 232
 Анхиз/Анхис 64, 140
 Апелес 204
 Апијан 174
 Аполодор 331
 Аполон 20, 34, 39, 77, 108, 155, 157–158, 160, 226, 242–244, 248, 252, 258, 280–283, 315–316, 318–319, 323, 326, 330, 334–339
 Аполоније из Трала 205
 Аполоније из Тијане 210–212, 223, 225, 228, 245, 249, 253–257, 259, 260, 268
 Аполоније, краљ Тира 210–212, 253, 259
 Аполоније Рођанин 124
 Апостолије, Михаило 612
 Апулеј 213, 215, 221, 266–267, 606
 Ареј 62, 156, 259, 286, 318, 353
 Аријадна 28, 203, 205
 Аристај 118–119, 134, 137
 Аристарх 346, 474
 Аристеја из Проконеса 19–20, 213
 Аристид 586
 Аристип 194
 Аристогеитон 173
 Аристотел 43, 51, 74, 217, 225, 256, 259, 261, 269, 274, 276–280, 303, 310, 331, 333, 337, 344, 347–349, 354, 355, 366, 369, 371–373, 400, 448, 465, 543, 549, 562
 Аристофан 9, 277, 286, 287, 327, 462, 474, 531–536, 538–540, 618
 Арним (Arnim, L. A. von) 432
 Арсае (из Хелиодоровог романа) 225
 Артабан 217
 Артемида 40, 64, 69, 242, 316
 Архилох 165, 166, 169, 171, 194, 196, 316, 333–334, 353, 373
 Асархадон 248–249
 Асиније Полион 205
 Асопих, атлета 320
 Астијанакс/Астијанакт 64, 129
 Атанасијевић, Младен 147
 Атена/Атина 20, 33, 40, 64–65, 120, 139, 158, 170, 203
 Атенај 286
 Атреј 64
 Атрид (Агамемнон) 513
 Ат-Таалиби 256
 Аугије 548
 Аурора 203
 Аусоније 402
 Аутолик 86–87, 89
 Афродита 65, 77
 Ахат 130
 Ахеронтија 154
 Ахикар 214, 243, 248
 Ахил/Ахилеј 19, 22–25, 32–33, 35, 37, 44, 46, 48–51, 54, 56–60, 64–69, 71–79, 84–85, 88–89, 102–103, 124, 129, 131, 146, 170–171, 181–183, 201, 250, 261, 514, 556
 Ахилеј Татије 215, 216, 221
 Бајрон, Џ. Г. 95, 145
 Балзак, О. де 138
 Балинас/Балинус 256
 Банашевић, Никола 600–601, 607
 Барић, Хенрик 491
 Баришић, Фрања 567–568, 580
 Бартеми (Barthélemy, J.-J.) 512
 Батлер (Butler, S.) 100
 Баура (Bowra, C. M.) 131
 Бах (Bacchus) 141, 168
 Баш-Челик 70
 Беатриче (из Дантеовог спева) 143–144
 Бек, Х. Г. 586–587
 Бекби, Херман 542, 544–545
 Белерофонт 27
 Белић, Александар 491
 Белсор 118
 Беме (Böhme, J.) 138
 Бентли (Bentley, R.) 152
 Берар (Bérard, V.) 100
 Бете, Е. 102

- Бијант 245, 258
Бион 185
Бифјер (Buffière, Félix) 541–542, 544–546
Блејк (Blake, W.) 138
Блум, Леополд 100–101
Боасонад (Boissonade de Fontarabie, J.-F.) 238
Бобров, Семјон Сергејевич 604–605
Богдановић, Димитрије 209, 587
Бодмер, Маргин 238
Боетије 378
Бореја 35
Борински, К. 369, 373
Бошковић, Радосав 515–517, 527, 599
Брентано, Клеменс 432
Брима 203
Бринетијер, Ф. 220
Брисеида/Брисејида 51, 56, 68, 74, 79, 203
Бруно, Ђордано 302
Брунс, Иво 387, 389
Брут (M. Iunius Brutus Caepio) 157, 160, 165–166, 172–173
Буви, Е. 585
Буда 99–100, 210
Будимир, М. 7–8, 10, 444
Буколион 64
Буркхард (Burckhardt, C. J. C.) 389

Вакенродер (Wackenroder, W. H.) 431
Валери, Пол 147
Вар, Алфен 109
Вар, Квинтилије (Вергилијев пријатељ) 106, 109
Варон (Reatinus) 441
Василије Велики 93, 251, 603, 608, 616
Венера 119, 130, 201
Вентрис, Мајкл 27
Вергилије 10, 12, 79, 94, 100, 105–147, 152, 155, 164, 175, 197–198, 207–208, 254, 305–306, 309–312, 331, 333, 442, 617
Верлен, Пол 208
Верли, Ф. 343, 351

Веста 140
Вестерман, Антониус 239–240
Видаковић, М. 434
Виланд, К. М. 432
Виларас, Јоанис 472
Вилер (Wheeler, Arthur Leslie) 313
Витман, Сидрик 538–539
Волпол, Хорас 429–430
Волтер, Ф. М. А. 145
Вранусис, Л. 473
Вуковић, Сава 592
Вулкан 145
Вушовић, Данило 491–496

Гаврило, арханђео 519–520, 524
Гавриловић, Андра 307
Гал (C. Cornelius Gallus) 106, 112–113, 115, 198
Гален 275, 479–480
Гартнер, Ханс 216
Гаспаров, М. Л. 252
Гете, Ј. В. фон 145, 302, 303, 305, 341–342, 430–431, 483, 576
Гнедич/Њедич, Н. И. 8, 495–498, 501–503, 505–506, 508–509, 512, 514–515, 527
Гомперц, Т. 341
Горгија 269, 271, 277, 286, 322–324, 343–344, 353–355, 361, 367, 371, 373
Горски, О. 531
Григељ, Ј. 304–308, 312, 314
Грегорије/Пригорије из Нисе 366, 558–559, 603, 616
Григорије Богослов/из Назијанза/Назијазин 380, 403, 527, 587, 603
Григорије Тауматург/Чудотворац 572
Грим, браћа (Јакоб и Вилхелм) 53, 432
Грифит (Griffit, J. G.) 538–539
Гросе (Grosse, C.) 430
Гроције, Хуго 545
Гудеман (Gudemann, A.) 278
Гундолф, Фридрих 389
Гундулић, И. Џ. 14

- Д'Анунцио, Г. 100
 Данаја 59
 Данило пророк 231
 Даничић, Ђ. 601–602
 Данте Алегијери 9, 82, 94–97, 100, 107, 138, 141, 143–144, 356
 Дарет Фрижанин 93–94, 218, 223
 Дафнид 108–112, 134, 136–137, 221
 Дедал 101
 Дедалус, Стефен 100–101
 Дејфоб 62
 Делат, А. 343
 Деметрије, аутор *Περὶ ἐρμηνείας* 372
 Деметрије из Фалерона 261
 Деметрије Полиоркет 261
 Демодок 22, 329
 Демокрит 269, 322–323, 327, 343–344, 348, 354, 367, 370, 372, 464
 Демостен 334, 352, 356, 539
 Деретић, Јован 13
 Державин, Г. Р. 512
 Дибнер, Фридрих 545, 550
 Див (Зевс) 50, 64, 75, 155, 318, 319, 505
 Диген, цар из *Κνύιε ο Ιωσού* 247, 248, 249, 250–251, 258
 Дигенис Акритис 251
 Дидо (Didot, А. F.) 545
 Дидона 111, 120–128, 130, 131, 136, 139, 144, 146, 147
 Дијана 124, 131
 Дикајарх 335
 Диктис Крићанин 93–94, 210, 213, 218, 223, 253–254
 Диле, Албрехт 387–389
 Дилтај, Вилхелм 388–390
 Димарас, К. Т. 473
 Димитракос, Д. 452
 Диоген из Синопе 232, 234–237, 249, 260
 Диоген Лаерћанин 274
 Диодор 229
 Диоклецијан 255
 Диомед 65
 Дион из Прусе 380
 Дион Касије 461
 Дион Хрисостом 212–213, 266–268
 Дионис 286, 334, 353–354, 537, 539
 Дионисије из Халикарнаса 277, 279, 345, 347–348, 369, 372
 Дионисије, легенд. краљ Византа 251
 Дирка 205
 Долон 86
 Домицијан 256
 Дон Кихот 86
 Донат 311
 Дрес (из *Илијаде*) 64
 Дројзен, Густав 532
 Дујчев, И. 573
 Дучић, Јован 12
 Ђузел, Богомил 98
 Ђурић, Милош Н. 7–8, 10, 196, 207, 369–370, 501, 514
 Евадна 203
 Евандар 114–115, 120–121, 127–128, 130, 137
 Еванс, Артур 25–27
 Еврипид/Еурипид 87, 94, 198, 207, 227, 277–278, 286–287, 337, 339, 372–373, 474, 532, 535–539
 Езоп 534 (в. и Есоп)
 Еја 485
 Елијан 218
 Елијаде, Мирча 11
 Елијар, Пол 146
 Елије Аристид 380
 Емерсон (Emerson, R. W.) 138
 Емпедокле 355, 358
 Енеја, Венерин син 77, 79, 94, 106, 111, 117, 119–132, 134–137, 139–140, 144–147, 162
 Енеја, Мелеагров отац 69–70
 Еније 546
 Енодије 380

- Еномај 65
Еол 20, 88
Епеј 514
Епиктет 380
Епикур 117, 194–195, 372
Ер 563
Ерида 65
Ериније 69
Ерифила 31
Ерну, А. 605
Ерот 40, 337, 338, 342, 343, 370
Есеп 64
Есијет 64
Есоп 210–212, 214, 216, 220, 223, 225–228, 232–237, 239–254, 256–260, 268
Есхил 92, 316, 323, 327, 532, 535–537, 539
Еуагора 398
Еубул 236
Еугамон из Кирене 91–92
Еуридика 20, 144, 202
Еуријал 64
Еурипил 72
Еусебије 366
Еустатије 93
Еуфросина 320
Еухемер 211, 213, 224, 229, 262–263, 265–266
Еухенор 66

Живковић, Драгиша 13, 551

Замбелиос, Јоанис 472
Заринај 228
Зевс 39, 46, 50, 59, 65, 76–77, 158, 200, 229, 262, 316, 325, 505, 508
Зеј 156, 158, 318
Зенон 273
Зет 205
Зефир 116
Зигварт 431
Зигфрид 60

Иам 155
Ибик 317
Иго (Hugo, V.) 609, 614–616
Идоменеј 27, 62, 93
Ингарден, Р. 579
Индра 24
Иренај, лионски бискуп 358
Ирина Патрикија 573
Ирос 468
Исида 241, 242–244, 246
Исократ 216, 229, 271, 332, 369, 392, 398–403
Исус 600
Исхомаха 203

Јазон 124
Јакоби, Јохан Георг 425
Јамблих 562
Јамбул 211, 213, 229, 263
Јанко Сибињанин 59–60
Јасон 203
Јевсевије (Цезарејски) 255, 517
Јектор 48
Јелена (Тројанска) 111, 124–126, 136, 139, 147, 250, 485
Јован Геометар 555
Јован Дамаскин 210, 588
Јован Крститељ 519
Јован, писац *Откривења* 600
Јовановић, А. 467
Јовановић Змај, Јован 11
Јосиф из Ексетера 93–94
Јосиф Флавије 360–361, 374
Јувенал 223, 546
Јул, Енејин син 129
Јулијан Апостата 586
Јулије Флор 170, 173–174, 176–180, 183–184, 187, 192, 196
Јунона 111, 123, 124, 129–130, 201
Јупитер 116, 130, 137, 139, 201
Јустин Мартир 380, 402

- Кавафис, К. 97, 99
 Казанцакис, Н. 82, 98–100
 Как 127
 Каламис 204
 Каласирис 225–226
 Калимах 185, 197, 199, 202, 206–207, 286, 353, 480
 Калин 199
 Калиопа 154, 158
 Калипса/Калипсо 21, 84, 87, 93, 96–97, 123, 125–126, 203
 Калироја 221
 Калистен 217
 Ками, А. 134
 Кампанела, Т. 263
 Кант, И. 145
 Капела (Martianus Capella) 133
 Капра Ауреа, Симон 144
 Карађорђе 489–490, 499, 503
 Каракала 588
 Караџић, Вук Стефановић 53, 453, 550
 Карлајл (Carlyle, T.) 145
 Касандар, македонски краљ 261–262
 Касије (C. Cassius Longinus) 165, 173
 Катон 186
 Кагул 105–106, 109, 111, 116, 194, 198, 200–203, 206–207, 308, 312, 313, 437
 Кафеј 204
 Квинтилијан 277, 279, 364, 369, 523, 595
 Кебрион 67–68
 Келер (Keller, O.) 152
 Кибела 242
 Кидипа 220
 Киклоп 86–87, 92, 546
 Кипријан 366, 402
 Кипсел 258
 Кир Старији 216–217
 Кир-Дима 467, 475, 480–481, 483, 488
 Кир-Јања 86, 467–469, 471, 475–476, 480–483, 485, 487–488
 Кирка 20, 41, 87, 92–93, 96, 100, 123, 125–126
 Кир-Стерија, Стеријин отац 467, 486
 Кислинг (Kiessling, A.) 152
 Китс (Keats, J.) 145
 Клаић, Братољуб 467–469, 471–473, 475–476, 481–484, 486–488
 Клеарх, историчар 537
 Клејтарх 217, 223
 Клејтофонт 221
 Клеобул из Линда 257–259
 Клеобулина 257, 259, 542–543
 Клеомброт 282, 339
 Клеомед 259
 Клеопатра 124–125, 128, 136, 139, 147
 Климент Александријски 258, 517
 Клоант 130
 Клодија (Лезбија из Кагулових песама) 201, 203
 Кокшат (Cockshut, A. O. J.) 384–385
 Колер, Х. 366
 Колриџ (Coleridge, S. T.) 145, 385
 Колумбо, К. 94
 Константин Велики 603, 605
 Кораис, А. 472
 Коридон 113, 117, 126
 Корнифиције, Квинт 109
 Костић, Д. 468
 Костић, Лаза 9, 12, 514
 Крајтон (Crichton, W.) 449, 475
 Крантор 171
 Кратин 286, 353
 Крез 242, 243, 245, 247, 249, 250–251, 258
 Криарас, Е. 452
 Крол, В. (Kroll, W.) 310
 Крол, Ј. (Kroll, J.) 348–350, 358, 372
 Кролов, Карл 146
 Крон 38, 229
 Кроче, Б. 220, 302
 Крумбахер, К. 585
 Ксантија 247, 250
 Ксанто, легенд. филозоф 234, 236–237, 244–245, 247, 250

- Ксенијад 236, 237
Ксенофонт 214, 216, 217, 227–228, 261, 398, 400
Ксенофонт из Ефеса 215
Ктесија из Книда 211, 213, 224, 228, 263–265
Куксли, Х. П. 536
Куљбакин, С. 491
Кумарби 38
Курциус, Е. Р. 554
- Лав IV, цар 588
Лавинија 126, 128
Лавров, П. А. 490–493, 495–496
Лајбниц, Г. В. 145
Лајзеганг (Leisegang, Н.) 342, 371
Лактанције 441, 603
Лалага 161
Лалић, Радован 527
Ламартин (Lamartine, А. de) 601–602, 604, 607, 609–613, 615
Ламах 534
Ламбринус, Д. 152
Ламприја 282, 339
Лаодамија 206
Лаокоонт 145
Лаомедонт 64
Латин 128, 140
Латковић, Видо 599–600
Латона 156, 318
Лафонтен (La Fontaine, J. de) 232
Леандар 126, 220
Лебрехт, Петер 431–432
Лезбија 201, 203, 313
Лемпи (Lampe, G. W. H.) 527
Лео, Фридрих 387, 401
Лепид 183
Лесинг (Lessing, G. E.) 145–146, 470
Леукипа 221
Леукотеја 20
Либаније 380, 586
- Ливије, Тит 254
Ликаон 49
Ликург 245, 247–251
Лин 108, 141
Лисија 345, 398
Лисип 204
Лицина 205
Ломпар, М. 13
Лонгин 331
Лонго 215, 221
Лорка (Lorca, F. G.) 146
Лукан 145
Лукијан 211, 213, 221–222, 264–266, 555–556, 562
Лукије из Патраса 267–268
Лукреције 105, 111, 142–143, 602–605, 613
Луна 121
Лукул (Minor) 180–183, 187–189
Луцилије 185, 192, 193, 194, 196
Луцифер 519–520
- Мајнарић, Н. 531
Макробије 142
Маларме (Mallarmé, S.) 147, 208
Малетић, Ђорђе 214–216
Марако из Сиракусе 356
Маретић, Т. 514
Маринковић, Радмила 241
Маринковић, Ранко 98
Марко Аурелије 378, 380, 386–387
Марко Краљевић 24, 32, 51, 57, 251
Марковић, Мирослав 196
Маркс, К. Х. 100
Марс 127
Марсија 243
Мартин, И. 501
Мартинов, И. 512
Марцел 109
Мас (Maas, P.) 588
Махаон 72–73
Медведев, И. Н. 501
Медеја 124, 203

- Мезентије 130
 Мекистеј 64
 Меланхтон, Ф. 344
 Мелеагар 69–71, 75
 Менандар 238, 259, 534
 Менелај 61, 63–65, 85, 254
 Менетије, отац Патроклов 73
 Менип из Гадаре 236
 Мента, тафски кнез 33
 Ментор 204
 Мерзљаков, А. 512
 Мерион 62, 64, 66
 Меркелбах, Р. 216
 Меркур 165–167
 Мероп 65
 Месала Корвин 198
 Методије из Олимпоса 519
 Мецена/Меценат 106, 157, 160, 165, 175, 179, 183, 193, 197–198
 Миклошич, Ф. Р. фон 522
 Милер, Јохан Мартин 430–431
 Милер, Луцијан 152
 Милисавац, Ж. 472
 Мило (Millot, С.-Ф.-Х.) 512
 Милтон, Џон 9, 512, 520–521
 Милутиновић Сарајлија, С. 8, 12–13, 489–496, 498–501, 503–504, 506, 509, 618
 Мимнермо 185, 199
 Миној/Минос 26, 28, 60
 Минотаур 28
 Минтурно, А. С. 310
 Мирамбел, А. 451–453, 587
 Мис (уметник) 204
 Мисир, Е. 455
 Мисон из Хена 258
 Митридат VI Еупатор 180–181
 Михаило, арханђео 519–520, 524
 Михелсен (Michelsen, Р.) 425
 Мичерлих (Mitscherlich, С. W.) 152
 Миш, Георг 152, 387, 389–390
 Мнемосина 243
 Мојсије 360–361, 363, 374
 Момзен, Т. 145
 Момиљано, Арналдо 335, 386
 Мор, Томас 230, 263, 396
 Морган, Џ. П. 238, 239
 Морли, К. Д. 396
 Мразовић, А. 486
 Мркојевић, Теодосије 522
 Музеус (Musäus, Ј. К. А.) 431–432
 Муно, Г. 335, 347, 350–351
 Мушицки, Лукијан 8, 11, 312, 490–492, 494–497
 Навар (Navare, О.) 536–537
 Наполеон Бонапарта 238
 Нарцис 147
 Наусикаја 31, 41
 Невије 123
 Нектанеб II, фараон 232, 243, 245, 249, 250, 251
 Неоптолем 254
 Непот, Корнелије 254
 Нерва 213, 256
 Нерон 177, 213, 256, 403
 Нерулос, Јаковакис Ризос 472–473
 Нестор 27, 72–73, 85, 100
 Нибур, Б. Г. 145
 Низами (персијски песник) 256, 259
 Низбит (Nisbet, R. G. M.) 152
 Никетеј 203
 Николај из Дамаска 379, 383, 400–401
 Нилсон, М. П. 354
 Нин 216, 228
 Ниоба 203
 Ниче (Nietzsche, F. W.) 100, 278, 357
 Нишан, шаманка 20
 Новаковић, Дионисије 12
 Новаковић, С. 527
 Новалис (Г. Ф. Ф. фон Харденберг) 432
 Новић Оточанин, Јоксим 514
 Новицки, Јирген 551
 Норден, Едуард 371, 551, 585–586, 588

- Његош, Петар II Петровић 7–9, 12–13, 15, 490–502, 504–509, 511–527, 597–602, 604–607, 609–616, 618
- Њуман (Newman, J. H.) 384, 395–396, 397, 401
- Обилић, Милош 60
- Обрадовић, Доситеј 9, 375, 376, 391, 401, 591, 593–595, 618
- Овидије 100, 106, 199, 207–208, 215, 313, 402, 608
- Одисеј 19–21, 32–34, 41, 46–47, 55, 60, 81–103, 120, 123, 131, 171, 203, 226, 254, 323, 617
- Ојлеј 62
- Октавијан 119, 160, 183
- Олерт (Ohlert, Konrad) 543–544, 546
- Олимпијада 217
- Онесикрит 217
- Орели 152
- Ориген 366, 517, 559
- Оркус 190
- Ороондат 225
- Орфанидис, Теодорос 472
- Орфеј 20–21, 82, 108, 141, 144, 147, 163, 202
- Острогорски, Георгије 618
- Отон, краљ Грчке 460
- Офелтије 64
- Павић, Милорад 12
- Павићевић, Вуко 598
- Павле, апостол 223, 364, 374, 560, 561
- Павловић, Драгољуб 241
- Пакувије 441
- Палант, син Евандров 120, 122–123, 127–129, 131
- Палинур 162
- Пан 114–115
- Панајтије 331
- Пандуровић, Сима 599
- Пантагруел 230
- Пантеја 217
- Пантић, Мирослав 13
- Пападијамандис, А. 456
- Парасија 204
- Парид/Парис 23, 60, 64–66, 75, 85, 124–126, 135, 139, 147
- Паскал (Pascal, Roy) 384
- Пасколи (Pascoli, G.) 82, 95–99
- Патрикије 380
- Патрици, Франческо 351
- Патрокле/Патрокло 43, 49, 51, 56, 66–68, 72–75, 77–79, 129, 514, 556
- Паунд, Езра 146, 208
- Педас (из *Илијаде*) 64
- Пејтн (Paton, W. R.) 544–546
- Пелеј 54, 57, 59, 65–66, 74, 200–201
- Пелоп 65
- Пенелопа 55, 89–90, 96, 120, 203
- Пентесилеја 124–125, 130
- Пере (Perret, G.) 149
- Пери (Perry, B. E.) 213–216, 218–225, 227, 230, 239, 240, 391
- Перијандар 258
- Перикле 341
- Перлкамп, Х. 152
- Перно, Х. 568
- Персеј 59
- Персефона 40
- Персина 225
- Петар Велики 490
- Петехонт 485
- Петковић, Новица 13
- Петковић, Сава 522–523, 527–528
- Петроније 215, 221, 222
- Печ (Petsch, R.) 547
- Пилемен 66
- Пиндар 10, 111, 121, 154–159, 172, 196, 287, 315–329, 351, 357, 374, 594–595, 617
- Писандар 63
- Писида 555, 573, 604
- Питак из Митилене 257–258
- Питија 270, 280, 282, 283, 334, 335, 336, 339, 350, 354, 358, 363, 368, 373

- Платон 37, 172, 174, 216, 225, 229–230, 256, 258–260, 262–263, 269, 271, 274, 277, 281, 283–286, 303, 306, 310, 321–322, 328, 331, 333–334, 336–337, 339–346, 348, 354–356, 361, 366, 367, 368, 370–373, 397–399, 481, 517, 556–558, 560, 562–563, 605
- Плаут 175, 254, 306, 437–439, 609
- Плиније Млађи 308
- Плиније Старији 333, 464
- Плотин 337, 382, 557–560, 562
- Плутарх 111, 174, 258–259, 273, 275, 281–285, 336–340, 344, 370–371, 397, 401, 461
- Плутон 548
- Поленц, М. 343
- Полибије 137, 461
- Полијид 66
- Полион 106, 109, 112, 115
- Полифем 41, 96, 203
- Помпеј Вар 165–167, 169
- Поповић, Богдан 14
- Поповић, Миодраг 489–490
- Поповић, Павле 14, 491
- Порфирије 180, 256, 535, 562
- Посејдон/Посидон 62, 65, 92, 361
- Посејдоније/Посидоније 137, 142, 270–276, 280–281, 284, 331, 335, 337, 344–345, 347–348, 360, 366, 367, 370, 372, 374
- Праксител 40, 204
- Пријам 23, 33, 44, 49, 51, 56, 66, 79, 85, 94, 140
- Пробст (Probst, F.) 585
- Проит, краљ Тиринта 27
- Прокло 557, 559, 561–563
- Прокна 45
- Прометеј 82, 92–93, 132, 163
- Проперције 10, 106, 185, 197–208, 395, 402, 617
- Просерпина 163
- Протагора 373
- Протесилај 206
- Пруденције 133, 402
- Псалидас, Атанасиос 472
- Псел, Михајло 563
- Псеудо-Аристотел 355, 356
- Псеудо-Дионисије Ареопагита 563, 598
- Псеудо-Доситеј 306
- Псеудо-Калистен 210, 217, 223
- Псеудо-Лукијан 266, 267
- Псеудо-Опијан 588
- Псеудо-Теокрит 175
- Псеудо-Цезар 442
- Психа 267–268
- Психарис, Јанис 452
- Публилије 437
- Рабле (Rabelais, F.) 230, 265
- Радермахер, Лудвиг 533
- Радонић, Ј. 591
- Радшевић Максимовић, Н. 553
- Рајић, Јован 12, 591, 593–595
- Рамбах (Rambach, F. E.) 432
- Рамолино, П. 238
- Расин (Racine, J.) 100
- Рац, Коломан 532
- Рем 23, 60
- Рига од Фере 472–473
- Ричардсон (Richardson, S.) 431
- Роде, Ервин 221
- Рома, богиња 139
- Роман (из Стеријиног романа) 426, 434
- Роман Мелод 586–587
- Ромул 23, 60, 114
- Ростањи (Rostagni, A.) 335, 345, 348–350, 360, 364, 370–371, 374
- Русел, Л. 343
- Русо (Rousseau, J.-J.) 382
- Савић Ребац, Аница 8, 105, 196, 279, 283, 285, 287, 329, 342, 357, 369–371, 373–374
- Салонин, Полионов син 109
- Салустије 105, 180, 254
- Самсон 22

- Санхериб 248
Сапфа 163–164, 172, 202–203, 373, 534
Сарпедон 46
Сатана 517–522, 524–526
Сатир 400
Сатурн 127, 137
Саути, Роберт 385
Сведенборг 138
Свети Арсеније 573–574
Светоније 401
Свобода, К. 269, 281, 335, 347–348, 350, 369, 373
Секулић, Исидора 12
Селена 40
Семирамида 228
Семонид са Аморгоса 316
Сен-Виктор, Пол де 538
Сенека (Филозоф) 94, 194, 272–273, 306, 380, 387, 438
Сент-Бев (Sainte-Beuve, M. de) 601
Сент-Мор, Беноа де 93–94
Сенц, С. 348
Септимије, граматичар 254
Серебрењиков, Амвросије 512, 520–521, 527
Сесонхосис 228
Сеферис, Ј. 452
Сибила 280, 335, 339
Сидоније Аполинар 255
Силен 108
Симоент 102
Синагрип, цар 248
Синдбад 83
Синесије 586
Сипил 203
Скалигер, Јулије Цезар 144
Скамандар 35, 64, 102, 501
Скамандрије (борац) 64
Скерлић, Јован 14
Скила/Сцила 87, 93, 120
Скок, П. 483
Скот (Scott, W.) 145
Сократ 174, 216, 256, 341–343, 355, 370, 388, 397
Соломос, Дионисије 477–478
Солон 199, 245, 258
Софианос, Николаос 452
Софокле 82, 286, 306, 353
Софоклес, Е. А. (лексикограф) 568
Срезневски, И. И. 508
Станфорд (Stanford, W. B.) 96, 101, 538
Стевановић, Михаило 492–496, 507–508, 511, 518, 527–528
Стерија Поповић, Јован 7, 11–15, 391, 394, 425–427, 434, 467–473, 475–488, 618
Стерн (Sterne, Laurence) 425–427, 431, 433–434
Стесихор 333
Стефан Високи 60
Стига/Стикс 111, 202
Стипчевић, Никша 13
Стојковић, Атанасије 9, 434, 591–595
Стофер (Stauffer, D.) 391–392
Страбон 272, 335, 360
Стриангаја (из Ктесијиних Персиќа) 228
Стропије 64
Сула 174
Тајарда (Taillardat, J.) 536–537
Талет 232, 245, 256, 258
Талија 112, 320
Тарсија 253, 259
Таргар 156, 158
Тауриск (уметник) 205
Тацит 106, 145, 364, 372
Теаген 221, 225
Текла 223
Тектон 64
Телегон 92
Телемах 33, 84, 98, 100–101
Темистије 603
Тенисон, А. 95–98, 100
Теогнид 199, 399

- Теодор из Гадаре 112, 142, 331, 333, 335, 347, 363–364, 366–367
 Теодор Продром 573
 Теодор Студит 9, 14, 553–556, 559, 561–564, 566, 567–590, 618
 Теодосије I, цар 603, 605
 Теокрит 108–115, 145, 203, 309–310, 312
 Теон, из *Περὶ τοῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν* 282, 339, 373
 Теон, прогимназmatичар 351
 Теопомп са Хија 211, 213, 229, 263, 265
 Теофраст 372
 Тереј 45
 Теренције 254, 437, 441
 Тертулијан 93, 465
 Тесеј 28, 37, 204
 Тетида 23, 50, 56, 59, 65, 75, 77, 200–201, 556
 Тиберије, цар 183, 403
 Тибул 107, 116, 198–200, 205, 207–208
 Тидеј 65
 Тик (Tieck, J. L.) 425–434
 Тиресија 92, 96
 Тиргај 199
 Титон 203
 Тифон 156, 158
 Тихе 241–244
 Тома Магистар 474–475
 Тоон 61
 Тот 259
 Триандафилидис, Манолис 474
 Трлајић, G. 486
 Тукидид 36–37, 123, 135, 227, 259, 398
 Турно 127, 128/9, 130, 131

 Уран 38
 Улис (Ulysses) 95, 147

 Фалстаф 86
 Фаон 201, 203
 Фауст 132
 Феб/Фебо 34, 75, 108, 158
 Федар, баснописац 252
 Федра 132, 203

 Фемије 96, 329
 Фенелон, Франсоа 100
 Феник 69–71, 75
 Ферекле 64
 Феронт 154
 Фест 439, 441
 Фидија 204
 Филеј 61
 Филета са Коса 199
 Филида 141, 203
 Филодем 280, 369, 372
 Филомена 45
 Филон 287, 358–368, 374
 Филострат 213, 223, 254–256, 259
 Финслер, Г. 343, 370
 Фичино, Марсилио 356
 Флавијан, преводацац *Живописа Айоло-нија из Тијане* 255
 Флак, Вергилијев брат 109
 Флакер, А. 219
 Флашар (Flashar, H.) 354
 Флашар, Мирон 7–16
 Флоријан (Juan López de Peñalver) 434
 Фојб 334, 359
 Фојба 203
 Фокилид 399
 Фос (Voss, J. H.) 501, 514
 Фосколо (Foscolo, U.) 472
 Фотије, патријарх 263, 539
 Фрај, Роџер 239
 Франкл, А. А. 599
 Френкел (Fraenkel, E.) 156, 170
 Николај, Фридрих

 Хаберд, Маргарета 152
 Хад 77
 Хајнце (Heinze, R.) 152, 163
 Хајреја 221
 Хамелеонт, перипатетичар 286
 Хамлет 132
 Харибда 87, 93, 120–121

- Хариклеја 221, 225
Харите 316–317, 320, 326, 329
Харитон из Афродисије 215, 220–221, 227
Хармодије 173
Хармон 64
Харолд, Чајлд 95
Харпалион 66
Хауптман (Hauptmann, G.) 100
Хацић, Јован 11
Хегел, Г. В. Ф. 145
Хегелох 474
Хегесија 371
Хегесијанакт из Троаде 218
Хекаба 23
Хеката 40
Хекатај из Абдере 211, 213, 228–229, 263, 265
Хекатај из Милета 218
Хектор 25, 33, 37, 43–44, 48–51, 56, 62–64, 66, 68, 75, 78–79, 85, 129, 201, 514
Хеланик са Лезба 218
Хелен 61
Хелена (Тројанска) 24, 27, 44, 64–65, 90, 93, 203, 269
Хелена, прехеленско божанство 48
Хелије 226, 245
Хелије, Есопов посинак 248
Хелиодор 214–216, 221, 225–226
Хелм, Рудолф 221
Хера 39–40, 65, 77
Херакле 24, 60, 127, 325, 355, 548
Хераклејт/Хераклит 280, 334–335, 369
Херасков, М. М. 9, 489, 490, 509, 512
Хердер (Herder, J. G. von) 145, 431
Херемон 467, 481
Херкул 127
Хермагора, ретор 364
Хермиона 203
Хермесианакт 199
Хермо 86, 127, 166, 256, 259
Хермо Трисмегист 256, 259
Херодот 19, 123, 135, 218, 227, 245, 258, 264, 333, 461
Хероја (Hρώ) 220
Херонда 394
Херофил 480
Хесе, Херман 114
Хесиод 38, 45, 47, 53, 306, 310, 316, 325, 399
Хесихије 539
Хефест 35–36, 56, 77, 102, 545–547, 556
Хидаспес 225
Хијерокле 255
Хијерон 156
Хик (из хавајске легенде) 20
Хилајра 203
Хиларије 380
Хилон из Спарте 258
Хиперејд 356
Хиподамија, кћи Еномајева 65
Хиподамија, супруга Алкатојева 64
Хипократ 354–355
Хиполит 203
Хипотој 60
Хипсипила 203
Хирон 201
Хирцел (Hirzel, R.) 335
Хиршфелдер (Hirschfelder, W.) 152
Хлоја 221
Холдер, А. 152
Хомер 9–19, 28–29, 31–32, 36–38, 41–48, 51–55, 58, 60, 66–72, 75–79, 83, 87, 89–93, 95, 98, 103, 120, 123, 125, 131, 133, 139, 142, 144–147, 171–172, 226, 250, 258, 264, 278, 304–306, 310, 315–316, 322–324, 329, 333, 336, 343, 346, 361, 393, 440, 475, 489, 500–503, 508, 514, 547, 556, 563, 617
Хонориус Аугустодуненсис, 93
Хорације 10–12, 105–107, 149–197, 208, 286, 311–312, 327–328, 353, 369, 373, 402, 428, 430, 432–433, 492, 496, 535, 594–595, 611, 617
Хофман, Е. Т. А. 430

- Храбан Маур 611–612
Хрисејида 56
Хрисип 171, 273
Хрисокефал, Макарије 611
Христос 93, 100, 214, 255, 256, 258, 519–520, 558, 569, 572, 582–583, 607, 611, 613–614
- Цезар, Гај Јулије 105–106, 109–110, 115, 129, 134, 138, 172–173, 198–200, 254, 387, 403
Цермиас, Павлос 470
Цецес 93
Цецилије из Калеакте 340, 345, 347
Циглер, К. 339
Цинтија 197–198, 201, 203–206
Цицерон 93, 105, 254, 277, 344, 370, 380, 387, 400, 437–441, 535, 595
Црњански, Милош 97–98
- Челини, Б. 377
Чоке (Zschocke, H.) 432–433
Чосер (Chaucer, G.) 218
- Џексон Најт, В. Ф. 139
Џојс (Joyce, J. A. A.) 82, 100–101, 147
Џонсон, Самјуел 385, 391, 395
- Шалабалић, Радмила 147, 196, 330, 532–533, 537
Шантрен, Пјер 448, 531
Шекспир (Shakespeare, W.) 95, 100
Шели (Shelley, P. B.) 145
Шенди, Тристрам 425
Шехерезада 71, 253
Шилер, Фридрих 142, 145–146, 431
Шкроб, Зденко 551
Шлајермахер, Ф. Д. Е. 342
Шлегел, браћа (Фридрих и Аугуст) 431–432
Шлегел, Ф. фон 302
Шлиман, Хајнрих 25, 27
- Шпек, П. 553, 555, 561–562, 568–569, 572–574, 580, 588
Шпис, Кристијан Хајнрих 429–430
Штајгер, Е. 576, 578–579
Шулц (Schulz, W.) 542, 549, 551
-
- Aarne, A. 597
Aetios 295
Aleksandar Veliki 405
Alfonsi, M.-J. 532
Alkidamas 371
Amaryllis 112
Anonimo (Псеудо-Лонгин) 372
Apollon 541
Apulej 405
Ardizzoni, Anthos 277
Ariosto, L. 416
Aristote/Aristotel 405–414, 416, 419, 421–423, 541, 617
Asclépius 541
Augustus 121
- Bajazit 407
Barns, J. W. 220
Barret, David 532
Boileau, N. 287
Boissonade de Fontarabie, J.-F. 545
Bojardo (Boiardo, M. M.) 416
Bothe, F. H. 545
Boyancé, P. 369, 371
Brandenstein, W. 443–444
Branković, Đurađ 407
Branković, Vuk 407
Bruno, Giordano 301
Budé, Guillaume 230
- Caecilius 546
Chassang, A. 214
Chrétien de Troyes 449
Clarke, M. L. 277
Cleanthes 298

- Commodus 297
Constantine the Great 295, 297
Constantius Chlorus 289–297
Cordier, A. 442
Cousin, J. 442
Crates (из Мала) 298
Cratinus 286
Curtius, E. R. 388
- Đurić, M. N. 412
- D'Irfe, Onore 418, 420
Despot Stevan 407
Didona 414
Diocletian 289, 292, 294
- Empedokle 410
Eneja 414
Ennius 546
Eratosthenes 296
Ernout, Alfred 441, 443, 605
Eshil 531
Eudoxus (са Книда) 296
Euripid 531
Ezop 405
- Fleschenberg, O. S. von 220
Florijan (Juan López de Peñalver) 408–410, 415–416, 423
Friedrich, J. 443
- Galerius 289, 292
Giangrande, L. 220
Gombervil (Gomberville, M. Le Roy de) 418–419
Gravina, G. V. 301
Gray, L. 445
Grigely, Iosephus 304, 305, 394
Grosse, C. 430
Guarini, G. B. 301
- Hadžić, Jovan 413
Harikleja 414–415
Heliodor 405, 414–420, 422
- Hephaestus/Hephaist/Hephaistos/Héph-aistos 541–543, 545
Heraclitus 295
Hercules 289
Herculius 289
Hermes Trismegistos 259
Hermogenes 398
Homer/Homère 295–298, 412–413, 418, 541
Horacije 408–410, 412–413, 416–418, 421, 423
Hrabanus Maurus 611
Huet, Pierre-Daniel 226, 403
- Ije, Pjer-Danijel 418, 420
Iovius 289
Iulia Domna 292
Iuppiter 289
- Jakobi, H. 439
Johnson, J. W. 309
Jug Bogdan 407
Juret, A. 444
- Karadžić, Vuk Stefanović 407
Katičić, Radoslav 467
Kerenyi, K. 220
Kir Dima 469
Kir Janja 469, 483
Knoche, U. 272
Kosančić, Ivan 407
Kraljević Marko 407
Krates 298
Kretschmer, P. 442, 444–445
Kroll, W. 269, 280, 298, 306, 310, 369, 372, 374, 557
Kühn, J. H. 270–275, 284, 373, 374
- L'Orange, H. P. 290, 297
La Kalprened (La Calprenède, G. de) 419–420
Lactantius 604
Lapaume, J. 545
Laroche, E. 444

- Lavagnini, B. 220
 Lazar, knez 407
 Lebègue, H. 270, 273, 371
 Lebrecht, Peter 425–426
 Leda 413
 Lesky, A. 214
 Longo 405, 414, 418
 Lucifer 289, 521
- Maecenas 286
 Marouzeau, J. 441
 Martial 294
 Maximian 289
 Meillet, A. / Meje, A. 445, 449, 459
 Merkelbach, E. 220
 Mesk, J. 290, 297
 Milica, kneginja 407
 Misch, Georg 152, 390
 Momigliano, A. 281, 283, 370, 386, 389, 401
 Montalvo, G. R. de 417, 419
 Moschos 609
 Muller, F. 438, 440–441, 443
 Munno, G. 284, 369–370, 372–373
 Musić, Stevan 407
- Neue, C. F. 437
 Niedermann, M. 438
 Nilsson, M. P. 274, 276, 286, 369, 373–374
 Norden, E. 371
- Obilić, Miloš 407
 Odisej 412
 Odysseus 85
 Olivera, kći kneza Lazara 407
 Omir 413 (в. и Хомер, Homer/Homère)
 Ouliksес 85
- Pedersen, H. 444
 Petronije 405
 Plato/Platon 296, 298, 410–411
 Pohlenz, M. 273, 275, 286, 370–371, 373–374
- Popović, Pavle 406
 Poseidon 295
 Poseidonios/Poseidonius 270, 298, 374
 Postumus 293
 Prométhée 541
 Pseudo-Longin 479
 Pseudo-Plutarch 295
 Pöschl, Viktor 290
- Radermacher, L. 269, 277, 285, 354, 369
 Rajić, Jovan 408, 410
 Reinhardt, K. 272–275, 370
 Ritschl 474
 Rohde, E. 214, 219
 Rostagni, A. 269, 273, 287, 369–370, 372, 374
 Roussel, L. 286, 371
- Satan 521
 Schwarz, E. 214, 219
 Septimius Severus 292
 Servantes (Cervantes Saavedra, M. de) 417–420
 Skaron (Scarron, Paul) 420
 Skideri, Žorž i Madlena (Scudéry, George et Madeleine de) 419–420
 Skot (Scott, W.) 405–406, 421–422
 Skutsch, F. 438
 Snell, B. 271, 278, 286
 Sol 289
 Solmsen, F. 269
 Sommer F. 437–439, 441
 Sorel, Šarl 420
 Specht, F. 444–445
 Stanojević, Marinko 483
 Sterija Popović, Jovan 406–410, 413, 415–417, 421, 423, 467–468, 476, 482, 484, 487
 Stojković, Atanasije 406, 422
 Sturtevant, E. 443–444
 Svetić, Miloš 413
 Süss, C. W. 271

- Šalabalić, Radmila 418
 Taeger, Fritz 290, 297, 298
 Taso (Tasso, T.) 419
 Teagen (из Хелиодоровог романа) 415
 Thales 295
 Thompson, Stith 597
 Thumb, A. 443, 487
 Toplica, Milan 407, 416
 Trautmann, R. 441
 Tzermias, P. 487
 Tzetzes 306

 Untersteiner, M. 271, 277
 Usener, H. 274

 Varro (Reatinus) 438
 Vergilije 414, 416, 418–420
 Vesta 140
 Victor, Karl 388
 Vidaković, Milovan 406–407, 415–416, 421
 Virgil 291, 294
 Vulcanus 545

 Wackernagel, J. 438, 442
 Wehrli, F. 269, 271, 277, 286
 Weinreich, O. 219, 373
 Wellek, R. 431
 Weymann, Carl 606, 608
- Wili, W. 155

 Zénon 541
 Zett, R. 527
 Ziegler, K. 282, 284, 370–371
-
- Ἀδάμ 525
 Ἄρης 278
 Ἀφροδίτη 560
 Ἀχιλλεύς 556

 Ἑλένη 485
 Ἐπειός 514
 Ἐωσφόρος 519–520

 Ἡρακλῆς 474
 Ἥφαιστος 541

 Μελχισεδέκ 287
 Ὀδυσσεύς 278

 Ὅμηρος 278

 Πυθία 281

 Σατάν 525

 Χριστός 572

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.14'02.09

82.0

81'1

ФЛАШАР, Мирон, 1929–1997

Изабрана дела Мирона Флашара. Том 1 / приредили
Војислав Јелић, Александар Лома, Ненад Ристовић. – Београд :
Универзитет, Филозофски факултет ; САНУ ; Нови Сад : Матица
српска, 2017 (Београд : Гласник). – 635 стр. ; 24 cm

Тираж 300. – Уводна реч приређивача: стр. 7–16. – Напомене и
библиографске референце уз текст. – Регистар. – Садржај с насл.
стр: Античка књижевност ; Теорија књижевности ; Лингвистика ;
Лингвостилистика.

ISBN 978-86-6427-078-6 (ФФ)

ISBN 978-86-7946-216-9 (МС)

а) Античка књижевност б) Теорија књижевности

COBISS.SR-ID 254892300



9 788664 270786