

Филозофски факултет, Универзитет у Београду



1838

Матица српска



Српска академија наука и уметности



ИЗАБРАНА ДЕЛА МИРОНА ФЛАШАРА
III 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
Сајнос, Нови Сад

Тираж
300

ISBN
978-86-6427-080-9 (ФФ)
978-86-7946-218-3 (МС)

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

ИЗАБРАНА ДЕЛА МИРОНА ФЛАШАРА

III ТОМ

Анџичко наслеђе у српској књижевности

Приредили

Војислав Јелић

Ненад Ристовић

Београд – Нови Сад
2017

САДРЖАЈ

Antike Götter in „Des Drachen Kampf mit den Adlern“	11
Јован Рајић у <i>Памјатнику</i> Лазара Бојића : О теоријској основи, образовној намени и конвенционалном склопу једне биографске скице	23
О интерпретацији песама Лукијана Мушицког	47
Хаџићева пастирска песма „Обрад и Златоје” као <i>prophetikon</i> : О жанровским и композиционим особеностима једне класицистичке еклоге	55
Antike-Rezeption und Philhellenismus in serbischen Schrifttum	89
Die Ilias des serbischen Aufstandes	103
I Der Gedanke: <i>Ilias</i> und Volkslied	103
II Ein griechischer Vorgänger	108
III Die <i>Serbijanka</i> : Liedstil und Verteilung des mythologischen Beiwerks; Des Dichters Wissen um antike Mythendichtung und Geschichte	110
IV Die <i>Serbijanka</i> : Art der Verwendung mythologischer und anderer Reminszenzen	118
V Rückblick	130
Реторски, пародистички и сатирични елементи у романима Јована Стерије Поповића	135
Предговор	135
Део I – Реторски манир и његов пародистички одраз у Стеријиним романима	136
Пристап	136
Класицизам и реторски манир	137
Видаковић и Стерија, красноречија слишатељ	139
Епска поређења у романима <i>Бој на Косову</i> и <i>Гонзалво од Кордове</i>	142
Видаковићева сентиментално-просветитељска поређења	147
Епска схема <i>propositio–invocatio</i> у Стеријином шаљивом роману	152
Опис јутра као топос увода	153
Περὶφρασις – ornatus apud poetas frequentissimus	155
Антитеса природа–човек у античкој поезији	156
Топос „ноћ свима доноси мир, али...”	161

Реторски клише двоструког описивања у перифраси јутра . . .	168
Палата и шума – призори из античког епа и витешког романа	173
Locus amoenus	178
Наслеђе из античке реторизоване поезије и поетске прозе . . .	182
Ἐκφρασις καίροϋ	185
Хеленистички вртови и „место љубови“	190
Ἐκφρασις προσώλου	193
Монолог и епидеиктичка стилизација делова исказа	201
Διήγημα и неукрашени „ниски“ стил	207
Simplicitatis imitatio и реализам у епизодном приповедању . . .	213
Барокни и просветитељски идеали у приказу боја на Косову	220
Генеалошки низови персонификација	225
Вергилијева и Стеријина Фама	228
Фама код Чосера, Батлера и Стерије	234
Verborum exornatio, dignitas („уваженије“) и пародистички exemplum	241
Стеријина травестија десете Овидијеве хероиде	245
Осврт	254
Део II – Стеријин <i>Роман без романа</i> , античка дијатриба и просветитељска сатира	267
Приступ	267
Мотиви из <i>Дон Кихота</i>	268
Рабенеров „циник“ и Виландов Диоген	270
Κυνικός τρόπος дијатрибе и менипске сатире	275
Ἐπιδιόρθωσις, παραβολή, παράδειγμα	277
Incertae personae ficta oratio	283
Новији посредници и реторски приручници	288
Примери из свакодневног живота	291
Анегдотски примери и басне	295
Учестали низови примера	301
Хорације као негативни пример моралисте и патриоте	305
Exemplum код Рабенера и Стерије	313
Колоквијализми, вулгаризми и народне пословице	320
Мешавина колоквијалних и литерарних елемената	323
Сенекин псеудоисториографски проοίσιον	327
„Вступленије“ <i>Романа без романа</i>	330
Критика философâ и фикција историографског засведочавања	334

Стеријин дијалог магарећих сени и разговор о „месечној трави“	337
Дијалог магарећих сени као <i>sermo Bionius</i>	342
Поигравање киничко-стоичким ставовима и напад на питагоровце	347
Менип, Лукијан и Виланд – у сцени са гимнософистом	349
Осврт	354
Део III – Теоријске основе Стеријиног шаљивог романа	360
Пристап	360
Одбацивање реторског клишеа. – <i>Sales et facetiae</i>	361
Виландова и Стеријина теорија смеха	364
Реализам заснован на Хорацијевим ставовима	369
<i>Fingere qui visa potest</i>	374
Порекло теорије о лековитости смеха (античке основе)	378
Порекло теорије о лековитости смеха (ренесансни развој) ...	382
Шендизам и меланхолија	384
Момус и Соритес	389
Борба против занесењаштва код Лока, Шафтсберија и Виланда	394
Композициони узор Стеријиног <i>Прегјовора (Дон Силвио, књ. I, гл. 12)</i>	399
Сервантес и Стеријини књижевно-теоријски ставови	403
Разоткривање лицемерства – мотив из Филдингове теорије смеха	407
Између Филдинга, Стерна и Жана Паула	412
Осврт	418
Општи осврт – Стеријини романи и античко књижевно наслеђе	421
Његош и хеленско песништво	435
Античка божанства у <i>Свободијади</i>	465
I Интервенција божанства	465
а) Бог као Зевс и Аполон	465
б) Богови Олимпа и кћи Титанова	467
в) Плутонов четворопрег	469
г) Хипнос и Танатос	470
II Античка божанства и перифрастично одређивање времена	471
а) <i>Илијада</i> и потоња епика	471
б) Љубимица Ориона и Титона	472

в) Спој митолошке перифразе и конкретног описа	474
г) Један мотив лезбијске лирике	476
д) Залазак Аполона	478
III Остали помени античких божанстава	478
IV <i>Илијада</i> , <i>Сербијанка</i> и <i>Свободијада</i>	480
Типичне сцене <i>Свободијаде</i> и реторска техника римске епике	485
О елементима античког и класицистичког литерарног предања у Његошевим краћим песмама	497
1. Питање о класичној или класицистичкој инспирацији	497
2. Пиндарове епиникије и Његошеве похвалне оде	499
3. Строфа и структура исказа	501
4. Вергилијево божанско дете у Његошевој класицистичкој оди	504
5. Антички и класицистички реторски клише у неким Његошевим описима јутра	506
6. Одјек Хорацијевог песме „ <i>Exegi monumentum</i> “	511
7. Класичне реминисценције у песми „Ноћ скупља вијека“	512
8. Осврт	517
Хеленство Лазе Костића	519
I Први сусрети са Хеладом	519
II Хераклитовски прелудиј	523
III Емпедоклове силе у Шекспировој драми	532
IV Укрштај античких и модерних схватања	539
V Символистичка тумачења крста и Прометејева мита	546
VI Вечити тројански рат Хомеров	556
VII Костић и његове претече предсократовци	562
VIII Атичка трагедија и последње хераклитовске интерпретације	571
Јован Дучић између Атине и Рима	577
Исидора Секулић над преводима из хеленских песника	613
Над Хомером: грчки дух у <i>Илијади</i>	613
Над Пиндаром: наслућено хришћанство	620
Над Анакреонтом и Теокритом: недодир	632
О неприступачности античке поезије	641
Die Legende von Hero und Leander im Roman „Die innere Seite des Windes“ (1991) von Milorad Pavić	649
<i>Подаци о ранијем објављивању радова</i>	685
<i>Index nominum</i>	687

АНТИЧКО НАСЛЕЂЕ У
СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

ANTIKE GÖTTER IN „DES DRACHEN KAMPF MIT DEN ADLERN“

Die folgenden Seiten sind einigen Bemerkungen über die Verwendung antiker Mythologie und über Anklänge an Stellen aus antiker Literatur in einem der ersten jener Gesänge der serbischen Kunstdichtung, die vom Kampf gegen die türkische Obergewalt auf dem Balkan singen, gewidmet. Es ist dies *Des Drachen Kampf mit den Adlern* des serbischen Geschichtsschreibers und Theologen Jovan Rajić (1726–1801)¹, ein Gedicht dem zwei epische Dichtungen größeren Umfanges und einer anderen künstlerischen Grundeinstellung folgten: der lyrisch-epische Zyklus *Serbianka* (1826) von S. Milutinović und der epische Zyklus *Svobodijada* (1854) von P. Petrović Njegoš. Der künstlerische Wert dieser Gesänge aus der Zeit der Entstehung einer modernen Kunstdichtung bei den Serben steht mehr oder weniger hinter ihrer kulturhistorischen Bedeutung zurück. Dennoch findet in ihnen stellenweise ein hochausschauendes Kunstwollen auch die Verwirklichung seiner Wünsche.

Dieses Kunstwollen konnte sich mit dem Muster des Volksliedes und seiner Technik nicht begnügen. So kamen unter dem Einfluß der klassischen und der klassizistischen Dichtung Europas antike Göttergestalten, Mythos und Geschichte auch in Gesänge, deren Gegenstand historische Kämpfe mit den Türken sind. Dabei handelt es sich nicht immer um bloße klassizistische Verbrämung des geschichtlichen Grundthemas. Die Verquickung geht manchmal weiter, so daß in recht buntem Gemenge Götter der Griechen und Römer mit Allahs Prophet und dem Gott der Christen zusammentreffen, wobei oft Mythologie und Legende einen allegorischen Sinn bekommen und zu Trägern der Handlung werden. Ein an sich nicht neues Verfahren in Kunst und Literatur, das seine Rechtfertigung durch die Jahrhunderte immer wieder größtenteils auf antiken Lehren fußend ausgearbeitet hat. Der Euhemerismus, der jene mittelalterliche Parallelisierung alttestamentlicher Gestalten und antiker Götter und Helden in Petrus Comestors einflußreicher *Historia scholastica*² (um 1170) ermöglicht hat, ist doch, wie auch die Erklärung der antiken Götter als kosmischer Symbole oder moralphilosophischer Allegorien, antik. Diese Lehren sind (es muß hier um des

1 Den Wert und die Bedeutung des Geschichtsschreibers hat zuletzt in einer eingehenden Studie N. Radojčić hervorgehoben (*Srpski istoričar Jovan Rajić*, Beograd, 1952), der auch die älteren Arbeiten über Rajić bespricht und verzeichnet, unter denen die umfangreichste von D. Ruvarac ist (*Arhimandrit Jovan Rajić*, Sremski Karlovci, 1902); vgl. auch die Bibliographie in J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd, 1953³, 471.

2 J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, London, 1940, 19.

Theologen und Dichters Rajić willen an Bekanntes erinnert werden) Grundlagen der mittelalterlichen „Christianisierung“ antiker Literatur,³ einer Umdeutung, die auch in späteren Jahrhunderten Nachklang fand. Besonders die theologisch-moralische Allegorese verhalf dem mythologischen Bildwerk in der Kunst des Mittelalters zu einem recht auffälligen Fortleben,⁴ um auch in der Neuzeit zur Verteidigung der antiken Mythologie vor Angriffen,⁵ die diese als unchristlich aus der Kunst vertreiben wollten, zu dienen. Da kommt mit dem 17. Jahrhundert ein neuer Geist auf, der sich im noch immer recht unsystematischen und unkritischen vergleichenden Verfahren⁶ äußert und zu einer wissenschaftlichen Mythenforschung führt. Im stetigen Zusammenhang mit der theoretischen Mythendeutung läuft auch die Praxis und Theorie der Dichter und der anderen Künstler. Unser Gegenstand erfordert hier nur an jenes Schwanken in der Verwendung antiker Göttergestalten und Mythen im europäischen Kunstepos zu erinnern, in Werken also, die sich doch fast alle grundlegend an Homer und Vergil orientieren und aus diesen Motive entlehnen.⁷

Als am Ausgang des 17. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Blüte der klassizistischen Dichtung Frankreichs, Boileau die Grundanschauungen dieser Kunstrichtung kodifiziert, da wird im 3. Buch seiner *Dichtkunst* (*L'Art poétique*, 1614) wieder das Argument⁸ von der Unschädlichkeit der antiken Mythologie mit besonderem Nachdruck| ausgesprochen. Sie sei religiös indifferent und nur noch dichterischer Schmuck, Bild, Allegorie. Eine Einstellung, die mit der theologischen Allegorese weitgehend bricht, und eine Formel, die aus der Praxis

3 Diese nimmt der Bischof Fulgentius mit seinen *Mythologiarum libri* und *Virgiliana continentia* in Angriff, indem er autoritativ der ältesten mönchischen Mystik, die in antiker Kunst und Dichtung Dämonenwerk sieht, entgegenwirkt, vgl. K. Borinski, *Die Antike in Poetik u. Kunstth.* I, Leipzig, 1914, 14.

4 Wenn auch oft in verzerrter Gestalt die erst mit der Renaissance abgestreift wurde (vgl. J. Seznec, *La survivance*, 181).

5 Angriffen, die wieder besonders heftig nach dem Tridentinum werden, K. Borinski, *Die Antike in Poetik* I, 22; A. Lombard, *Fénelon et le retour à l'antique au XVIII-e siècle*, Neuchâtel, 1954, 17.

6 Vgl. O. Gruppe, *Geschichte d. klass. Mythologie u. Religionsgesch.*, Leipzig, 1921, 45. Die verschiedenen Mythendeutungen und Auffassungen bestehen zwar weiter, aber das vergleichende Verfahren entzieht langsam der einseitigen Verkoppelung jüdischer und griechischer Überlieferung ihren Grund, obwohl gerade diese Lehre im 18. Jahrh. noch weitverbreitet ist (Gruppe, op. cit., 59–61).

7 Im *Inferno* Dantes finden wir schon die Gestalten des antiken Mythos und, obwohl der Dichter sie aus Vergil nimmt, werden ihnen geflissentlich dämonische Züge beigelegt (Caron dimonio, *Inf.* III 109; Minos V 4; Kentauern, die Teufelsarbeit tun, XII 73). Vidas *Christeis* steckt antike Schreckgestalten in die Hölle; in Trissinos *L'Italia liberata dai Goti* werden die Götter Griechenlands und Roms zu Engeln (Angelo Palladio, Gradivo, Onerio); Boiardo und Ariosto übernehmen Nymphen, Proteus, Polyphemus usw. aus Homer; Camões führt in *Os Lusíadas* die Götter frei ein; Tassos *Gerusalemme liberata* das Epos der Gegenreformation, hält sich wieder an Vida, usw.; vgl. die bezüglichen Stellen bei G. Finsler, *Homer in der Neuzeit*, Leipzig – Berlin, 1912; C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, London, 1945; G. Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1949.

8 Das Argument ist ja alt, vgl. J. Seznec, *La survivance*, 134.

der Dichter erwachsen, diese entscheidend weiter beeinflusst; obgleich es an Nachzüglern,⁹ die älteren Deutungen treu bleiben, nicht fehlt.

Diese Formel und die Regeln des französischen Klassizismus wirkten auf ganz Europa um etwa ein Jahrhundert später, den Aufschwung des Klassizismus in Rußland hervorzurufen. Zur Zeit ihrer Kodifizierung aber am Ende des 17. Jahrhunderts machten sich an die 100000 Serben auf und entzogen sich der türkischen Obermacht, indem sie in das österreichische Grenzgebiet übersiedelten. Sie fanden Aufnahme, doch durch lange Jahrzehnte hat diese neue Bevölkerung zu ringen, um seine nationale und religiöse Eigentümlichkeit und Einheit zu bewahren. In diesen Mühen suchte auf politischem und kulturellem Gebiet die serbische Bevölkerung eine Stütze im orthodoxen und slawischen Rußland.¹⁰ Es kamen russische Lehrer ins Land und, da diese aus politischen Gründen nicht länger auf österreichischem Gebiet Fuß fassen konnten und ihr Unterricht auch nur auf das Elementare beschränkt war, wurden junge Serben nach Rußland geschickt, um dort zu studieren, vorzugsweise Theologie.

So kam auch Jovan Rajić, nachdem er in der Volksschule und Gymnasium russisch, deutsch und lateinisch gelernt und mit den römischen Klassikern bekannt geworden, nach Kiew, um dort mit größtem Erfolg Theologie zu studieren. Da trieb er auch sein Lateinstudium weiter und erwarb eine solche Kenntnis dieser Sprache, daß er auch lateinische Gedichte verfaßte. In seinem Nachlaß befindet sich unter anderen lateinisch geschriebenen Schriftstücken ein Lehrbuch der Rhetorik,¹¹ das er in dieser Sprache aufgesetzt hat. Solch eine Kenntnis der lateinischen Sprache konnte sich Rajić nicht erwerben, ohne schon früher mit Vergil, Horaz und anderen römischen Dichtern und Schriftstellern bekannt gewesen zu sein, und dabei auch so manches über die Dichtung und Mythologie der Hellenen erfahren zu haben. Mag der so sehr beschäftigte und gelehrte Geschichtsschreiber und Theologe Rajić in seinem weiteren Lebenslauf wenig Muße gehabt haben, um sich mit den Dichtern des alten Hellas und Rom zu befassen, so zeigt sein bestes und bedeutendstes Gedicht *Des Drachen Kampf mit den Adlern* doch, daß er dieser Dichtung unmittelbar und auch mittelbar über die klassizistische Literatur eng verbunden bleibt.

Des Drachen Kampf mit den Adlern hat fünf Gesänge, von denen ein jeder je eine Überschrift in zwei Versen trägt.¹² Die Überschriften nicht eingerechnet enthält das Gedicht, das man gewöhnlich nur als allegorisch-historisch bezeichnet, nur 950 Verse die recht ungleich an die Gesänge verteilt sind. Der geschichtliche Gegenstand des Gedichtes ist der Krieg Rußlands und Österreichs gegen die Türken in den Jahren 1788–1790. Doch die eigentümliche Art, wie diese Geschichte mitgeteilt und zum künstlerischen Ganzen verbunden wird, erfordert hier zuerst eine Übersicht des Inhalts. Dabei wird etwas mehr

9 A. Lombard, *Fénelon*, 30–31.

10 Vgl. П. А. Заболотский, *Очерки русскаго влияния въ славянскихъ литературѣурахъ новаго времени*, Варшава, 1908, I, 1.

11 J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, 51.

12 I 156, II 202, III 348, IV 120, V 124.

Beachtung den Einzelheiten und dem mythologischen Beiwerk geschenkt, wobei zur Entschuldigung dienen mag, daß dieses frühe Gedicht der serbischen Literatur selbst dem serbischen Leser nicht immer leicht zugänglich ist.

Der *erste Gesang* ist den Zurüstungen zum Kampf gewidmet. Da ist alles Allegorie, Mythologie und Reminiszenz. Der arabische Drache schwingt seine Flügel, wetzt Klauen und Zähne, sammelt Echidnas Brut, um den russischen Adler zu bekriegen. Dieser ruft aus dem Westen den anderen zweiköpfigen Adler, Österreich, zur Hilfe (1–28). „Wer ist dieser böse Drache?“, fragt der Dichter. Man erwartet, die Allegorie sei zu Ende und die Antwort: die Türken. Doch nein, es ist der alte Betrüger Mohammed (29–34). Flott geht das Gedicht zu neuen Bildern über, deren allegorischer Sinn hinter der Freude am Mythologischen etwas zurücktritt. Mohammed, halb nackt, wütet und wehklagt im Hades. Da sind auch die Götter Griechenlands, die ihre lateinischen Namen führen. Sie geben ihre Ohnmacht zu und lachen Mohammed aus (35–54). Dieser, die Hölle durchkreuzend, kommt zu Neptun und bittet sich dessen Dreizack aus. Neptun, dem die Winde nicht mehr gehorchen, gibt Mohammed den Rat, Nord (Rußland) und Hesperus (Österreich) in Ruhe zu lassen (55–90). Mohammed zu Pferd eilt den Türken zu Hilfe (91–104). Wütend ruft er die Hölle an, fordert alle Winde auf den Pontos aufzuwühlen, den Nord vom Schwarzen Meer zu vertreiben (105–110). Pluto und Äolus machtlos mahnen zur Ruhe (111–138). Jetzt blitzt und donnert Jupiter selbst vom Himmel um als höchste Instanz Mohammed zuletzt zu warnen. Er erinnert daran, daß die Winde seine Jupiters treuen Diener seien, an denen sich Mohammed nicht vergreifen soll (139–150). Dieser rüstet dennoch zum Kriege gegen Nord und West (151–156).¹³ – Im *zweiten Gesang*, dessen geschichtlicher Gegenstand Kämpfe um Ožakov sind, wird Mohammeds Starrköpfigkeit gerügt (1–14). Er geht die Festungsmauern entlang, ermahnt zum Kampf (15–30), gibt den Paschas die Weisung auszuhalten, bis er Dreizack und Waffen her beibringt (31–42). Dann macht er einen Sprung zu Vulkan und borgt einen Dangelhammer, um Ketten zu schmieden (43–50), Vulkan und die Nymphen eines Baches, aus dem er unterwegs trinkt (81–92), raten vom Kriege ab. Ohne Übergang folgt Potemkins Aufforderung zur Übergabe (93–102), des Paschas von Ožakov abweisende Antwort (103–106), Potemkins Vorbereitungen, Angriff, Einnahme Ožakovs (107–146) und Drohungen, die gegen die Türken gerichtet sind (147–156). Da stürzt aus dem Hades Mohammed, den Dreizack in der Hand, doch die Türken flüchten schon (157–174). Wütend entschließt er sich, Belgrad zu verteidigen, doch zuvor auszuruhen (175–202). – Er verkriecht sich (Anfang des *dritten Gesanges*) in seinen Palast zutiefst in der Hölle (1–14). Die Türken rufen ihn zur Hilfe (15–28). Der Sultan sendet aus Konstantinopel Merkur mit einem Briefe (29–44), der die Gefahr, die Belgrad droht, meldet (45–84). Mohammed jammert Herkules Keule und Löwenhaut ab (85–96), erschleicht des Kriegsgottes Mars Waffen, eilt nach Belgrad (97–104) und spornt die Türken

13 Damit endet der erste Gesang eigentlich recht geschickt, da Nord und West mit ihrer Doppelbedeutung (Nordwind: Rußland, Westwind: Österreich) dem Leser den allegorischen Sinn des mythologischen Beiwerks ins Bewußtsein rufen.

zum Kampf an (105–120). Laudons Vorbereitungen, Kampf und Einnahme der Stadt; Bombardierung und Brand der Festung (121–227). Mohammed verläßt traurig Belgrad, um wenigstens Bender zu retten (228–262). Belgrads Übergabe (263–348). – Mohammed eilt (im *vierten Gesang*) nach Bender, das schon zur Übergabe bereit ist (1–78), Er bewilligt weinend diesen Beschluß und entflieht (79–96). Die Übergabe (97–120). – Der letzte, *fünfte Gesang*, bringt keine geschichtlichen Geschehnisse. Es ist Mohammeds elendes Schicksal geschildert. Aus Gram verunstaltet er sich so, daß ihn Verfolger nicht erkennen (1–24). Im Walde versteckt findet er Faunus, den er um ein türkisches Musikinstrument angeht, um sein Schicksal bejammern zu können (25–36). Lachend gewährt ihm Faunus die Bitte, gibt ihm aber einige unangenehme Belehrungen mit auf den Weg (37–56). Im tiefen Walde klagt Mohammed laut sein Leid einem Baumstumpf. Leise antwortet, seine Klagen verdrehend, aus dem Walde ein Echo (57–118). So beschließt Mohammed zur Hölle, aus der er kam, zu fahren (119–122). Mit zwei Versen schließt der Dichter (123–124).

Wie man aus dieser Inhaltsübersicht ersehen kann, ist der Aufbau des ganzen Gedichtes eigentlich in der Verteilung des Allegorischen und Mythologischen symmetrisch. Der 1. und 5. Gesang als Einführung und Ausklang tragen die allegorisch-mythologische Erzählung, die das Gerüst des Ganzen ist. Der 2., 3. und 4. Gesang bringen das Geschichtliche, indem je eine Stadtbelagerung und Einnahme behandelt wird, wobei Mohammed als Hauptfigur in die Handlung eingreifend und mit den mythologischen Figuren des 1. und 5. Gesanges in Verbindung stehend, die verschiedenen Teile verkettet. Daher nimmt es uns auch nicht wunder, daß er die einzige Gestalt des Liedes ist, die etwas mehr Leben und Eigenart aufweist. Der Dichter läßt ihr mehrmals eine satirische und humorvolle, etwas von oben her kommende Behandlung angedeihen, die es zu den frischesten Versen des Gedichtes bringt.

Aber es ist auch wieder diese Gestalt, die im Liede eine mehrfache Bedeutung hat. Zuerst ist Mohammed mit dem Drachen identisch, stellt also eine Personifizierung des Türkentums dar. Als historische Gestalt wieder, als Allahs Prophet steht er neben den antiken Göttern und wird vom Theologen Rajić in die Hölle gesteckt. Aber damit ist es dem Dichter Rajić noch nicht genug. Ohne Götterapparat des antiken Epos kann er ebensowenig auskommen, wie es das europäische Kunstepos der früheren Jahrhunderte auch nicht konnte. Da jedoch Mohammed die Hauptgestalt ist, so wird er, wenn er in die geschichtlichen Geschehnisse eingreift, in die Rolle antiker Götter gezwängt und sein Eingreifen nach jenem aus dem antiken Epos und seinen Nachahmungen bekannten gemodelt. Von vornherein durch das behandelte historische Thema und die Einstellung des Schriftstellers zum Mißerfolg verurteilt, gibt er in diesen Götterrollen eine lächerliche Figur ab.

Nun könnte man sich, da es um ein Lied geht, das kein eigentlicher Dichter gedichtet hat und das dazu noch am Anfang einer unentwickelten, neuen Literatur unter den Erstlingswerken steht, fragen, ob diese komische Färbung

auch immer in den allegorisch-mythologischen Teilen vom Dichter geplant und gesucht worden ist, oder ob sie nicht teilweise das Resultat künstlerischen Unvermögens und einer andersgearteten Einstellung den klassischen oder klassizistischen Mustern gegenüber sei. Ist doch die Art wie der Dichter mit den antiken Göttergestalten umspringt, indem er ihren Wohnort und ihre Macht nach Belieben ganz verschieden darstellt, scheinbar ganz unfolgerichtig und auf gedankenloses und ungeschicktes Häufen des mythologischen Beiwerks zurückzuführen. Um die Frage zu beantworten, muß man sich in des Dichters Werk etwas umsehen und den Einfluß antiker und klassizistischer Dichtung auf dieses Gedicht besser ins Auge fassen.]

Zuallererst die Göttergesellschaft, die keinerlei allegorische Bedeutung hat und pure Reminiszenz ist, sitzt wenigstens zum größten Teil in der Unterwelt und greift in die Geschehnisse nicht ein. Wir hören ja am Anfang des Gedichtes (I 35 und I 46), daß Mohammed im Hades ist, da lachen ihn die Götter aus (I 48) und da findet er „durch die Hölle umherschleudernd“ (I 55) Neptun. Aus dieser seltsamen Unterwelt, in der man ohne Pein lebt, spricht ja sicher auch Pluto (I 111), Herkules und Mars wohnen auch dort (III 89 und 99), da Mohammed in der Hölle ist, als er sich zu Fuß zu diesen begibt. Erst nachher besteigt er sein Pferd (III 103), um nach Belgrad zu fliegen. Es ist doch jenes Pferd, das ihn nach mohammedanischer Legende in den Himmel getragen, das ihn im Liede auf die Erde und zur Hölle zurück befördert (I 95). Daß Mohammed und antike Götter zusammen in die Hölle kommen, ist ein Vorgehen, das wohl für den Priester und Theologen, Rajić noch etwas von seiner Ursprünglichen Bedeutung hatte und im Grunde auf die mittelalterliche Dämonisierung antiker Göttergestalten zurückzuführen ist. Freilich bei Rajić geht es doch nicht so arg zu wie bei Tasso, der, vom Geiste der Gegenreformation durchdrungen, die Helikonischen Musen aus seinem Werk vertreibt und, an Vida anknüpfend, Gestalten des antiken Göttermythos nur als teuflische Wesen aufführt.¹⁴

Sind auch so im ersten Gesang scheinbar alle Götter (I 48) Einwohner der Hölle, blitzt und donnert Jupiter doch vom Himmel. Spricht er auch von dort? Es ist möglich, daß es sich der Dichter so vorgestellt hat, obgleich der Zusatz, daß Jupiter seines Weges ging, auf eine irdische Begegnung hinzuweisen scheint. Es mag sich auch der Dichter selbst nicht viel Kopfzerbrechen darüber gemacht haben. Aber wenn sich auch der Blitz vom Himmel als traditionelles, episches Omen und auch als Naturerscheinung erklären läßt und wenn auch Jupiter Nord und West als seine treuen Diener bezeichnet, das aus antikem Mythos und Epos zu deuten möglich ist, liegt doch in Art und Nachdruck, mit denen er das tut, etwas besonderes. Denn die anderen Götter in der Hölle klagen wiederholt ohnmächtig ihrer verflossenen Größe nach, Jupiter allein blitzt, donnert und droht (I 139–150) und vor seinem leuchtenden Auge muß sich Mohammed verstecken (III 98). Dies als Gedankenlosigkeit des Dichters, der ja

14 K. Borinski, *Die Poetik*, I, 237, 52; C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, 150.

Historiker, Wissenschaftler war, aufzufassen, ist kaum möglich. Man kann sich daher des Eindruckes mit Recht nicht erwehren, daß hier der Gedanke vom höchsten Gotte als dem Beschützer des Christentums mit hineinspielt und so auch Jupiter dem christlichen Gotte nahegerückt wird, freilich von viel vageren Assoziationen ausgehend als es jene mittelalterlichen astrologischen Lehren waren, die Jupiter zum Beschützer des Westens und Christentums¹⁵ erhoben. Daß es sich wirklich um ein solches Naherücken handelt, dafür sprechen auch die ersten Verse des auf jene Szene folgenden zweiten Gesanges, die eigentlich die letzten des vorhergehenden wieder aufnehmen. Endet der erste Gesang mit Jupiters Mahnung, seine treuen| Diener (Rußland und Österreich) in Ruhe zu lassen, die Mohammed nicht ernst nimmt, beginnt der zweite Gesang mit der Rüge Mohammeds, der nicht versteht „was Gottes Macht ist, die immer der Gerechtigkeit half“. Das ist doch sicher bei Rajić auf den christlichen Gott gemünzt und nicht auf den antiken Donnerer.

Rajić hält sich dabei an die klassizistische Tradition, der ja diese spielerische Annäherung und Angleichung bekannt ist. Die Gründe werden wohl mehrere sein: Allegorie, durch die Camões in *Os Lusíadas* Jupiter zu Gottes Vorsehung¹⁶ macht, und schon die Tatsache, daß er der höchste Gott ist, dessen Gebaren der dem klassischen Muster nacheifernde Dichter den christlichen Gott übernehmen läßt. So wird auch dieser zum Donnerer und handhabt z. B. bei Milton (*Paradise Lost* IV 995–1004) die Schicksalswage ganz wie Zeus in der *Ilias* (VIII 69–77 und Jupiter in der *Aeneis* (XII 725–7).¹⁷ Noch mehr hat dazu die Mythendeutung des 18. Jahrhunderts beigetragen in der der einflußreiche Lehrer Voltaires, der Jesuite P. Tournemine, mittels der Lehre vom Gehalt der antiken Mythen an entstellter biblischer Überlieferung, die Gleichung Zeus = Jehovah verteidigt. Auf dem Gebiete der Poetik haben im selben Sinne jene Theoretiker gewirkt, die, wie Mme Dacier, einen tiefen Unterschied zwischen der Schilderung, die Homer Zeus, und jener, die er anderen Göttern angedeihen läßt, sahen und lobten.¹⁸

Wenn auch Jupiters Gestalt und Aufenthaltsort etwas zweideutig und unklar sind, ist Faunus (V 31) der lachend aus seinem Waldpalast Mohammed entgegentritt, ganz sicher nicht in der Hölle und dasselbe gilt auch für Echo, falls sie der Dichter auch als Nymphe auffaßt. Durch die Schreibung mit kleinem Anfangsbuchstaben und durch eine Bemerkung wird diese jedoch zur blossen Naturerscheinung herabgedrückt. Es ist dieser Aufenthaltsort des Faunus, obgleich auch scheinbar in vollem Widerspruch mit dem Wohnort des Neptun, Mars, Herkules stehend, ganz gut verständlich aus der klassizistischen Tradition. Die Halbgötter des Waldes und der Gewässer, deren Gestalten die Parkanlagen jahrhundertlang bevölkerten, hatten in ihrer Naturgebundenheit auch für die

15 J. Seznec, *La survivance*, 141.

16 C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, 120.

17 Vgl. auch Tasso *Gerusalemme liberata* XIII 74; Milton *Paradise Lost* II 351; Vergil *Aeneis* X 115; s. G. Highet, *The Class. Trad.*, 151, 605.

18 A. Lombard, *Fénelon*, 48–49; z. B. R. Cudworth in *The True Intellectual System of the Universe* (1678). Vgl. G. Finsler, *Homer in der Neuzeit*, 146.

klassizistische Dichtkunst ein oft viel wirklicheres Leben, als die olympische Götteraristokratie.¹⁹ So widerstrebte es dem Dichter, Faunus mit dieser in die Hölle zu stecken. Daraus folgt wohl auch, daß der unbezeichnete Wohnort Vulkans (II 46) und der Bach, wo die Nymphen hausen (II 83), zwei Haltestellen Mohammeds auf dem Wege zu seinem Höllenpalast, in des Dichters phantastischer Topographie noch immer, dem irdischen Reiche zugehören. Vulkans| Werkstätte wird wohl, wie schon im Altertum (*Aeneis* VIII 814), in einem feuerspeienden Berge gedacht, und so könnte vielleicht auch Äolus als auf seiner Insel hausend gedacht werden. Freilich ist letzteres kaum nötig vorauszusetzen. Es ist sogar ein Zuviel, da man doch dieser Schattenwelt der klassizistischen Dichtung ebensowenig einen strengen Rationalismus wie auch eine unverantwortliche und sinnlose Verschwommenheit in die Schuhe schieben darf.

Um zusammenzufassen: Wenn also Jupiter (Zeus III 98) vom Himmel donnert und sein leuchtendes Auge Furcht einflößt, während die olympische Götteraristokratie sich in der Hölle sitzend über ihre Ohnmacht beklagt und die Natur- und Halbgötter wieder in Hain, Berg und Bach ruhig ihr Leben fortführen, so ist das nicht nur einfach als unzusammenhängendes Aneinanderreihen und gedankenlose Verwendung und Abwandlung des mythologischen Stoffes zu bewerten und zu verurteilen, und es muß auch nicht auf ein künstlerisches Unvermögen zurückgeführt werden. Es stehen dahinter lange Gedankenentwicklungen, eine, wenn auch für Rajić fremde Kunstübung, und ein Sinn, der wohl durch ein größeres dichterisches Vermögen eindrucksvoller herausgearbeitet werden konnte. Es ist so, daß Rajić, wie alle Klassizisten, mit Voraussetzung einer Kenntnis der antiken Mythendichtung arbeitet und öfters recht trocken andeutet.

Dies zeigen auch jene Stellen seines Gedichtes, die an Stellen aus antiker Dichtung anklingen. Handelt es sich dabei auch um recht kunstlose und summarische Andeutungen, so sind diese blassen Reminiszenzen doch sehr beachtenswert. Man muß sich darauf besinnen, daß es sich auch bei Rajić um einen Ausläufer, mag er auch so schwach sein, jener schon seit der Renaissance so sehr verbreiteten Kunstübung handelt, die, auf der Kenntnis antiker Autoren fußend, durch Reminiszenz und Zitat dem Gedicht tiefere Bedeutung und dem Wort reicheren Gehalt zu verleihen verstand. Eine durch die romantische Originalitätssucht und den Verfall des klassischen Studiums verrufene Kunst, die doch, wenn gut geübt wirklich eine „magische Kraft“²⁰ besitzt. Und gut oder nicht gehandhabt, setzt sie eine Kenntnis voraus, die erst dem Leser zum Verständnis und Genuß verhelfen kann.

In der Szene wo bei Rajić Mohammed, eben zum ersten Male aus der Hölle kommend, schrecklich ergrimmt alle Winde herbeiruft, um den „schwarzen Pontos“ aufzuwühlen (I 105–110) und den Nordwind abzuwehren, haben

19 Kann doch in seiner Beschreibung der schattigen Grotten und Höhlen, der Hügel, Auen und Wälder des Gartens Eden Milton selbst nicht ohne Allgott Pan, der zum Tanz vereint mit Grazien und Horen den ewigen Lenz anführt (*Paradise Lost* IV 266–7) auskommen.

20 G. Highet, *The Class. Trad.*, 158.

wir den Propheten mit Neptuns Dreizack in der Hand zu denken. Schon bei diesen wenigen Versen muß sich auch ein Leser, der nur eine flüchtige Kenntnis Homers und Vergils hat, der Wut Poseidons und der Entfesselung des Sturmes im fünften Gesange der *Odysee* (V 284–296) besinnen, denen der Sturm den Äolus im ersten Gesange der *Aeneis* (I 82–123) erhebt, nachgebildet ist. Die wenigen sachlichen Verse bei Rajić lassen zwar keinen Vergleich zu, aber wenn gleich darauf Äolus von den Zügeln, die er einst den Winden auferlegte spricht (I 128) und danach Jupiter sich als eigentlicher Oberherr der Winde kundgibt (I 143–144), so sind es wieder die zu jenem Sturm gehörenden Verse des ersten Gesanges der *Aeneis* (I 60–63), die uns in Erinnerung kommen:

sed pater omnipotens speluncis abdidit atris
hoc metuens, molemque et montis insuper altos
inposuit regemque dedit, qui foedere certo
et premere et laxas sciret dare iussus habenas...

Verse die wiederum jenen aus der *Odysee* (X 21–22) durch den Inhalt entsprechen.

Die erste Szene des folgenden Gesanges (II 15–30) zeigt uns Mohammed wohl noch immer als Stellvertreter Poseidon–Neptuns, denn sie führt die im ersten Gesange angebahnten Geschehnisse weiter und Mohammeds Umgang der Festungsmauern und seine Aufmunterungen der Kämpfer und Führer zum Kampfe schließen mit: „Ich gehe gleich den Dreizack zu holen“ (II 33). Daher sind auch diese Verse nicht nur als typische Szene des Epos aufzufassen. Man muß, dafür spricht auch die Bedrängnis, in der sich die Türken in den bestürmten Stadtmauern befinden, an Poseidons ermunterndes Eingreifen in den Kampf bei den Schiffen denken (*Ilias* XIII), als die Troer diese schon vernichten wollten. Es spricht die Erfolglosigkeit Mohammeds keineswegs dagegen, denn es sind alle seine Bemühungen durch den Dichter dazu verurteilt, und wenn Mohammed zu Pferd wie ein Vogel entfliegt, ist auch das vielleicht Nachklang derselben Stelle aus der *Ilias* (XIII 62), wo Poseidon wie ein Falke entflieht.

Daß Mohammed seinen Dreizack vergißt und ihn holen geht, dient dem Dichter wieder als Gelegenheit einen Waffenborg einzuschieben (II 45), eine Erinnerung an die homerisch-vergilische Waffenverfertigung (*Ilias* XVIII 367–617; *Aeneis* VIII 372–452). Den Waffenborg verwendet Rajić mechanisch nach dem Botengang Merkurs wieder.

Ganz klar ist in der Übernahme des ganzen Kostüms von Herkules (III 91–96),²¹ dem noch des Mars Waffen zugesellt werden, des Dichters Absicht Mohammed in den Rollen antiker Göttergestalten als lächerlich-ohnmächtigen Prahlhans zu zeigen. Die antiken Götter sind für den Theologen Rajić schon falsch, daher kommen sie in die Hölle. Der klassizistische Dichter Rajić wahrt ihnen doch die Würde. Mohammed wird jedoch als doppelt falsch dargestellt. Er borgt von diesen ohnmächtigen und falschen Göttern ihr Kostüm, um ihre

21 Einfluß der Aristophanischen *Frosche* vorauszusetzen ist wohl kaum nötig.

Rolle zu spielen. Im Gefecht verliert er Herkules' Keule, vom Löwenfell fliegen die Fetzen. Hätte der Dichter mehr Geschick die Andeutungen, die er macht, auch voll auszuarbeiten, da käme wohl eine regelrechte Prügelszene heraus.

Man könnte noch einiges von derselben Art beibringen. Doch schon hiermit ist die oben gestellte Frage beantwortet. Das antike mythologische Element im Gedicht, mit dem die das Türkentum versinnbildlichende Gestalt Mohammeds in stetigem Zusammenhang steht, die Reminiszenzen aus dem antiken Epos, die zum Bestandgut klassizistischer Dichtung gehören, sind bei Rajić nicht nur ungeschickt aufgehäufte Staffage im Flickwerk einer Dichtung, die sich dessen nicht entsagen konnte. Von der Allegorie der Winde (Rußland und Österreich) ausgehend wird durch das im Gedichte wiederholte Motiv des Waffenborgs Mohammed zum jähzornigen Stellvertreter Neptuns. Die Lächerlichkeit dieser so geschaffenen Gestalt voll zu erfassen gestattet nur ein Sicherinnern an die hoheitsvolle Gestalt Poseidon-Neptuns im antiken Epos und Mythos.²² Die knapp berichtende Art des Dichters selbst kann ein Lächeln erst mit dem der Komödie eigenen Kostümwechsel mit Herkules erzielen. Da ist aber, wie auch die eingestreuten Bemerkungen und Schilderungen der Jämmerlichkeit Mohammeds zeigen (I 56–58, II 176–202, III 1–14, III 244–260, IV 1–6, V 1 ss), unzweifelhaft, daß die Verwendung antiker Mythologie und Reminiszenz den satirischen Zweck hatte, die Erbärmlichkeit des „epischen Haupthelden“ darzutun. Es ist Faunus, der zuletzt noch dem Helden Mohammed Eselsohren aufstülpt (V 49–50).

So steht in diesem Gedicht, das man gewöhnlich als allegorisch-historisch bezeichnet, neben dem Historischen und Allegorischen, die Burleske, die Travestie und bildet den eigentlichen Grundton. Denn jene Teile, die ganz der Geschichte gewidmet sind, werden ja erst durch die Gestalt und Aktion des armseligen Haupthelden zusammengehalten. Rajić sagt selbst in einem Brief vom 13. August 1798, wo er von seinem Gedicht spricht: „und sie sollen wissen, daß auch wir Greise die echte Geschichte des letzten Krieges im Scherz beschreiben können und wissen“.²³ Das hat also Rajić durch das in der Satire und besonders in der *poème héroï-comique* geläufige Mittel, eine armselige Figur in großen Rollen des antiken Epos auftreten zu lassen, zu erreichen gesucht, wobei Allegorie, antiker Mythos, mohammedanische Legende und Zeitgeschichte zu einem recht komplizierten Gebilde verwoben wurden. Daß sich solch ein Gebilde am Anfang einer nationalen Kunstdichtung findet, ist nur durch fremde Einflüsse verständlich. Es waren zu dieser Zeit ganz vorwiegend die Einflüsse der russischen klassizistischen und der klassischen lateinischen Literatur.²⁴

Stoffwahl und verhältnismäßige Kürze sind daher bei Rajić durch das Aufleben der kleineren epischen Dichtung in Rußland nach dem ersten russisch-türkischen Kriege (1768–1774) zu erklären. Mit diesen Werken hat Rajić auch

22 Daß die Neptun-Rolle auf Komik eingestellt ist, das wird zunächst nur mit einem recht derben und unbeholfenen Vers angedeutet (I 56).

23 D. Ruvarač, *Arhimandrit Jovan Rajić*, 80.

24 Rajićs Kenntnis der lateinischen Sprache erklärt die lateinische Form der Götternamen im Gedicht.

die abstrakte und verallgemeinernde klassizistische Darstellungsweise gemein. Heraskov, der bedeutendste russische Epiker jener Zeit hat in einem kleineren im Jahre 1771 veröffentlichten Epos die Seeschlacht des Jahres 1770 bei Tschesme besungen, wobei ihm die *Ilias*, deren Dichter er anruft, als Muster diene. Es ist die antike und neuere westeuropäische Epopöe, der er auch in seinem großen Epos *Россияда* (1779) nacheifert. In diesen seinen Werken gesellen sich Reminiszenzen aus antiker Literatur, Gestalten aus dem griechischen und römischen Mythos zu allegorischen Figuren, und christlicher, altrussischer und tatarischer Legende und Mythologie. Da die *Россияда* (es ist die letzte bedeutende epische Dichtung des Klassizismus in Rußland) den Kampf zwischen den Russen und Tataren darstellt, so sind auch alle unchristlichen Gottheiten Allah und Mohammed Zugesehlt, aber auch unterstellt,²⁵ was bei Rajić nicht der Fall ist, da er ja in seinem heroisch-komischen Gedicht auch anders vorgehen muß. Andererseits entwickelt sich, wie bekannt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Rußland neben der klassizistischen Satire auch das heroisch-komische Gedicht nach europäischen Mustern,²⁶ und wird durch V. Majkov, I. F. Bogdanovič und andere zur Mode.²⁷

In diesen klassizistischen Dichtungen, in Satire²⁸ und im heroisch-komischen Gedichte, hat der in Rußland gebildete Rajić offenbar am ehesten Aufmunterung und Vorbild für seine auf Reminiszenzen aus dem antiken Epos aufgebaute Travestierung des epischen Haupthelden gefunden. Er wollte weder Annalen dichten, noch ein eigentliches Heldengedicht schaffen, denn er hätte sich den Haupthelden in diesem Fall aus der Geschichte geholt. Er wollte eben, wie er selbst sagt, die echte Geschichte des letzten Krieges im Scherz berichten. So schuf er sich den scherzhaften Rahmen in einer Art *poème héroï-comique* mit allegorischer Nebenbedeutung, die ihm Gelegenheit gab, geschichtliche Geschehnisse aus dem Kriege zu schildern.²⁹

25 A. H. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*, Москва, 1955, 146, 152, 161.

26 Boileau *Le Lutrin*, Dryden *Absalom and Achitophel*, Pope *Dunciad* usw.

27 Д. Д. Благой, *История русской литературы XVIII века*, Москва, 1946.

28 Daß Rajić ein reges Interesse für diese Literatur gehabt hat, sieht man auch aus der uns erhaltenen eigenhändigen Abschrift von 6 Satiren Kantemirs (D. Ruvarac, *Arhimandrit Jovan Rajić*, 160), die Rajić im Jahre 1756 in Moskau verfertigte.

29 Es mag hier noch eine Vermutung erwähnt werden. In seinem siebzigsten Lebensjahr (im August 1796) hat Rajić ein „Inventarium“ zusammengesetzt, in dem er über einige seiner Handschriften verfügt. In diesen ist die Handschrift seines Werkes „Mohammeds Leiden mit des Propheten Porträt und Landkarten“ Petar Rajić bestimmt. D. Ruvarac (*Arh. J. Rajić*, 110) konnte weder die Handschrift noch irgendetwas darüber ausfindig machen. Es ist kaum zu glauben, daß ein orthodoxer Theologe über die Verfolgungen, die der historische Mohammed am Anfange seiner Prophetenlaufbahn erlitt, schiebt und dazu noch Landkarten beilegt. Mohammed ist wohl auch da nur Personifikation des Türkentums und die Karten dienten vielleicht zur Illustration der Kriegsgeschehnisse und Niederlagen, die dieses erlitt. So ist es vielleicht auch möglich, daß Rajić in seinem „Inventarium“ von seinem Gedicht *Des Drachen Kampf mit den Adlern* spricht, indem er sein eigentliches Thema als Mohammeds Leidensweg bezeichnet.

ЈОВАН РАЈИЋ У ПАМЈАТНИКУ ЛАЗАРА БОЈИЋА О теоријској основи, образовној намени и конвенционалном склопу једне биографске скице

Први списатељ чији живот и рад приказује *Памјайникъ мужемъ у славно-сербскомъ книжесѣву славнымъ јесте Јован Рајић – „славный исторіографъ сербскій”*, како га означава у поднаслову њему посвећене скице њен аутор, Лазар Бојић.¹

Дакле, високо је и завидно место што га Рајић заузима у *Памјайнику*. Лазар Бојић овог историчара није ставио само на чело краћег низа од четири српска књижевника које је приказао у првој „части” свога дела. Намера је Бојићева била да истраје на оваквоме послу. Хтео је да састави скице о животу и раду знатно обимнијег низа угледних српских списатеља и да их објави у потоњим свескама *Памјайника*. Свој наум, нажалост, није остварио. А на памети су му били представници „новог” раздобља „књижества славно-српског”. Будући да Бојић сâм напомиње да то раздобље почиње са Захаријем Стефановићем Орфелином, пада то јаче у очи да је он ставио Јована Рајића на најистакнутије, прво место у приказу новије српске књижевности; као и то да уопште и није приказао Орфелина, за кога изреком каже да се има сматрати зачетником целог тог периода. Свеједно што можемо прибегћи прозаичном тумачењу и претпоставити да је Бојићу за скицу о Орфелину недостајала грађа; или опет нека ранија обрада Орфелиновог живота, као предложак.²

Прва у *Памјайнику*, скица о Јовану Рајићу заслужује нарочиту пажњу, и то са најмање два становишта. Није довољно да је читамо запитани зашто је Бојић, подухватајући се приказа новијег српског „књижества”, пошао

1 Фототипско издање Бојићевог *Памјайника*, са уводном студијом из пера његовог приређивача, Мирјане Д. Стефановић, објављено је бригом издавачке куће „Прометеј” и Културно-просветне заједнице Војводине, године 1994, у Новоме Саду, Библиотека „Стара књига”.

2 Хронолошки критериј у овоме случају није могао бити меродаван или пресудан. Како је познато, Орфелин и Рајић рођени су исте, 1726. – Јован Скерлић приказује Јована Рајића такође на првоме месту. Као да тиме жели да истакне већи значај историчаревог рада за књижевност Срба. Но када се Скерлић, затим, окрене и Орфелину, он не пропушта да наведе суд Добровског – за којим се и Бојић био повео – према коме новија српска књижевност почиње са Орфелином. Види Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, 1967, стр. 71.

од списатеља – историчара. Широко а традиционално поимање литературе ту може послужити као брз одговор. Можда је важније узети на ум то да је текст о Рајићу прва реализација онаквог облика био-библиографске скице за какав се Бојић био определио. Бојићево поимање природе и намене овог жанра и Бојићев у конвенционалној стилизацији остварени приказ Рајићеве личности морали су бити у чврстој корелацији. Захтевала је то од аутора *Памјайника* традиционална и прескриптивна литерарна теорија његовог времена. Отуда смо у прилици да тај текст о Рајићу посматрамо још и као важно сведочанство о Бојићевом начину приказивања и оцењивања писаца српске књижевности уопште; па и као сведочанство о Бојићевим начелним погледима на „књижество” и његову улогу уопште и на жанр биографије посебно. Доиста, и о првом и о другом пружа нам поуздана обавештења Бојићев приказ Јована Рајића као парадигматског лика српског списатеља и узорног Србина. Смемо тако рећи без обзира на мали, готово бих рекао редуковани обим скице посвећене Рајићу.

*

Према суду неколиких наших стручњака *Памјайник* се може сматрати првом историјом новије српске књижевности. Најскорије се такво гледиште поново огласило у уводној студији коју је Мирјана Д. Стефановић ставила пред своје фототипско издање Бојићеве књиге. О Бојићу читамо код ње и ово:

Преузимајући поделу српске књижевности, вероватно, од Јозефа Добровског, упустио се у писање дела које је поштовало хронолошки низ у стваралаштву; најпре је, избором највећих, а приступачних, описа живота, узео да обради Јована Рајића, потом, како то већ временски следи, Доситеја Обрадовића и Григорија Трлајића и, коначно, Атанасија Стојковића. Књижевна дела тих аутора послужила су му као делови велике целине коју чини књижевност, не само једног народа, већ и једне епохе. Управо у тим терминима и таквом посматрању – низа књижевних дела у времену – описујемо, у основи, појам историје и књижевности.

Уз овакве аргументе, изнесене у прилог схватања да *Памјайник* треба видети као први покушај састављања историје новије српске књижевности, Мирјана Стефановић додаје одмах и кратку напомену: „Своје принципе Лазар Бојић објаснио је у уводу *О књижевству или литерарури*, онолико колико је, за своје време, и у својој средини, умео и могао да буде обавештен.” Но ова сажета напомена као да се не односи на неке одређеније књижевнотеоријске поставке Лазара Бојића – о њима у даљем тексту Мирјане Д. Стефановић није реч – већ више, а и доста уопштено, на начела каквим се Бојић руководио приликом селекције аутора што их је обрадио у *Памјайнику*. Произлази ово из реченице која код Стефановићеве за управо

наведеном следи: „А био је, ипак, довољно на извору информацијама, јер је навео списак писаца који су, потом, редом користили не само библиографи, већ и историчари књижевности, међу њима, најближи години изласка *Памјатника*, Јохан Чапловић, Павел Јозеф Шафарик, Павле Берић и Антоније Арнот.”³

Ауторка уводне студије објављене пред скорашњим фототипским издањем *Памјатника* забележила је, осим ставова стручњака који су се показали склони, као и она сама, да у Бојићевом делу виде прву нашу историју књижевности, и гледишта оних других испитивача који су истицали биографски, односно био-библиографски карактер Бојићевих скица.⁴ Учинила је то најсавесније. Отуда се и нашла у прилици да укаже и на колебања између два споменута гледишта каква знају да се јаве при узгредном жанровском означавању *Памјатника* и у текстовима једног истог стручњака. Немамо потребе да се појединачно задржавамо над таквим недоумицама, или нехотичним колебањима. Рекао бих овде само толико да ми се међу исказима о жанру *Памјатника* чини сретан један опрезнији а посреднички – из пера је Драгише Живковића – према коме Бојићево дело припада групи „биографско-библиографских радова” који су „већ први корак ка стварању српске историје књижевности”.⁵ Та дефиниција делује на читаоца као некаква компромисна дескрипција. Али је више од тога, као иход настојања да се у релевантним аспектима опише зборничка целина *Памјатника*. Како ћу под крај овог излагања ближе показати, за такву целину могу се наћи у стручној књижевности позније антике блиске типолошке паралеле; чак такве које су имале велик утицај и у Бојићево време.

Нама ће овде, у разговору о првом био-библиографском приказу датом у *Памјатнику*, оном посвећеном Рајићу, најпре везати пажњу Бојићеви властити искази о функцији биографије или биографске скице какву он пише. Имамо разлога и да претпоставимо да су у тим исказима садржани они и онакви погледи какви су пропагирани у Карловачкој гимназији у првим деценијама њеног рада. Наиме, млади аутор прве „части” *Памјатника* није се још био много удаљио од својих гимназијских година. Непосредно под насловом тог свог првог прозног рада, објављеног 1815, Лазар Бојић означава себе као „прве године филозофије слишатеља”. Дакле, године 1814/1815. он је био студент на филозофији у Пешти.⁶ Извесно је стога да при рашчитавању теоријски важних пасажа и алузија – а ових има доста по текстовима *Памјатника*, треба да узмемо у обзир и првашњи а општи концепт карловачког образовања на књизи и за књигу.⁷ Јер, управо у таквим одсецима и

3 М. Стефановић, у уводу наведеног фототипског издања *Памјатника*, стр. 53–54.

4 М. Стефановић, у уводу наведеног фототипског издања *Памјатника*, стр. 29–30.

5 Д. Живковић, *Почеци српске књижевне кријивке (1817–1860)*, „Рад”, Београд, 1957, стр. 63.

6 М. Стефановић, у уводу наведеног фототипског издања *Памјатника*, стр. 7, са бел. 6.

7 О поштовању што га је Лазар Бојић осећао за Карловачку гимназију, и о његовом схватању значаја ове образовне институције, сведочи нарочито речито једна обимна

назнакама Бојић нам се представља као списатељ одрана обавештен и вешт у традиционалној, на реторској теорији заснованој литерарној техници, и као човек образован у хуманистичкој школи клерикалне оријентације – па отуда и свакад спреман да своју аргументацију заснује на цитату или да је заодене у топос пореклом из античке књиге, као и на свакој другој врсти елемената и реминисценција таквог типа, непосредних као и посредних.

Напоменуо сам да је текст Лазара Бојића о Јовану Рајићу на посебан начин репрезентативан узорак. Дакако, сведочанства речене теоријске природе садржана у овој првој Бојићевој био-библиографској скици откривају нам своју пуну вредност тек ако их упоредимо са исказима што их налазимо у излагањима неколиких уводних текстова *Памјатника*. Штавише, домет тих теоријских ставова самерљив је само ако истовремено размотримо и списатељски поступак биографа Бојића, његове особености и типолошке одлике.

*

Почетна, прва реченица Бојићеве скице о историчару Јовану Рајићу гласи:

Измежду оны, кои своѣмъ преиломъ роду добродѣтели примѣръ оставити желе, и кои рода своѣго ползу, честь и славу траже, заиста РАИЧЬ перво заслужуе мѣсто.⁸

За овом уводном реченицом следе такве у којима су дати подаци о месту рођења (Сремски Карловци) и обавештења о основном и средњем образовању Јована Рајића (у Коморану, код језуита, где је слушао „граматикалне разреде“, до „реторике“). Све ово је код Бојића забележено конкретно, чињенички, а дато у једноставној „ниској“ стилизацији. Тек је нешто мало повишена стилска раван казивања у следећем одсеку. Бојић ту говори о силној жељи Рајићевој да нађе неку вишу школу („божествени Минерве дом“), где би и њему, као православном, био дозвољен приступ, и где би и он, као Србин, могао да се „украси венцима науке“; заправо, вѣжества, што је реч која је још у својим старословенским облицима вѣждество/вѣждество служила као преводни еквивалент за грчко γνῶσις (scientia). Ову своју жељу Јован Рајић је остварио у Шопрону, код протестаната, где је – како бележи Бојић – завршио humaniora (человѣчества науки) и „филозофију“. Подједнако је конкретан и биографски извештај Бојићев о одласку Јована Рајића у Кијев, године 1753, да тамо изучи и теологију. Ту, на месту где даје слику Рајићевих највиших хтења и образовних достигнућа, Бојић

белешка коју је он додао уз текст своје скице о Доситеју Обрадовићу – напомињући како овај није имао прилику и срећу да се тамо може школовати. Види страну 42 те скице; односно, стр. (136) фототипског издања.

8 Стр. 1 скице о Рајићу. Фототипско издање *Памјатника*, стр. (97).

је уградио у текст своје скице један одсек дат у „високом стилу”, у развијеном казивању и у изразу презасићеном фигуративношћу. Стварно, реч је у овоме одсеку о предмету саасвим важном за приказ Рајићевог унутрашњег, духовног лика: о животном опредељењу, Рајићевом за књигу и за „науку”; то јесте, за знање теоријске природе (вѣжество). Текст тога одсека – а он је подједнако занимљив по стилу и важан по концепцијама што их у себи крије – гласи, дакле, овако:

Пламенна желя къ музамъ никадъ отъ нѣга отступала нѣе, и садъ при слушаню Благочестїя науке, коя е души и разуму челоуѣческому первѣйша и полезнѣйша, коя се управо сравнити може съ млекоу, аки первомъ и найздравиомъ пицомъ за младога челоуѣка, употребїо е требуему ревностъ, и получи засадъ желаемый цѣли своей конецъ. Овде е средоточїе пестренногъ оногъ поля, гди е овай славный мужъ блестну славу и цвѣтье, за витїе безсмертнога вѣнца, тихо брао. Овде е крила добїо, да къ Олимпугу летитъ’ може, за отяти мраку Сербско племя.⁹

Враћајући се чињеничкој фактури у изразу и једноставној, „ниској” стилизацији, Бојић потом изнова ниже, а опет и сасвим концизно, спољашња обавештења о Рајићевом животу. Говори сада о његовим странствовањима, па о првом повратку у отаџбину, о поновном доласку у Русију и у Кијев, затим у Цариград, и на Атоску Гору, у Хиландар; одакле је Рајића пут вратио, преко Београда, у Карловце, године 1758. Затим су дати подаци о Рајићевом боравку у Темишвару, код Викентија Видака, и у Новом Саду, где је предавао теологију; те напoкон и податак о преласку у манастир Ковиљ. Овде, под крај првог, чисто биографског дела у тексту ове скице, неколики термини и успутне Бојићеве опаске припремају читаоца за завршну а експлицитну карактеризацију Јована Рајића. Лазар Бојић казује да се Рајић повукао у „одвојеност”, у манастирску „осаму” (уединенїе), и да се ту одрекао сваке врсте „првенства” и сваке „сујетне славе” – а све ово „само зато, да бы могао вышше времена наукамъ, за коима е свагда жеднїо, жертвовати”.

На ове пак исказе, затим и овде, у Бојића, се надовезује кратак и заокружен одсек који доноси општу и прегнантну карактеризацију личности и рада Јована Рајића. Та карактеризација дата је са знатним стилистичким претензијама, а посебно концизном, рекли бисмо готово, у „салустијевском” маниру.

Онъ е быо постоянъ у прїятельству, каменъ у тайности, вѣранъ у совѣтодаянїю, соболѣзнователанъ, дружелюбивъ и прїятанъ, отъ притворнос[ти] и суевѣрїя свободанъ, служїо е свомъ роду и церкви съ несравнимомъ ревностю.¹⁰

Три у моме горњем излагању дата навода из Бојићеве скице о Јовану Рајићу узео сам – треба то још једном истаћи – из њеног првог, у ужем сми-

9 Стр. 4–5 скице о Јовану Рајићу, Фототипско издање *Памјатника*, стр. (98)–(99).

10 Страна 8 скице о Јовану Рајићу. Фототипско издање *Памјатника*, стр. (102).

слу биографског дела. У целини гледан текст те скице може се, по садржини њених исказа, поделити на три основна одељка, премда ови нису технички одвојени неким наглашеним усецима у излагању – поднасловима или виднијом назнаком било које врсте. Напротив, Бојић се као аутор труди да читаоца преведе готово неопазнице из првог у други и из другог у трећи део своје скице. Тако он, након овог последњег овде датог, трећег навода са краја првог, биографског дела текста, дакле након кратког одсека у коме сажето карактерише јунака своје скице, гради прелаз у следећи, библиографски одељак једним одсеком од две реченице. Прва садржи напомену да је Рајић у више наврата одбијао да прими епископско звање и част. Друга пак реченица указује, додуше, на Рајићеву смрт, али само посредно. Непосредно она још једним потезом допуњује карактеризацију Рајића као човека ослобођеног таштине, скромног и способног да се задовољи малим, а гласи:

Задовољанъ, и мудро щедливъ, оставіо є по себи, отъ нѣговы малы дохода, средње имѣніе.¹¹

Реченица је ово којом Бојић као да окончава хронолошки приказ биографских чињеница из Рајићевог живота и карактеролошко одређивање Рајићевог лика.

Но Бојић одмах, и без усека, наставља излагање преведећи читаоца спретно у други део своје скице, онај што га чини њен библиографски блок. Исту спремност и спретност при грађењу глатких прелаза Бојић показује и након претежно каталогског побрајања Рајићевих списатељских остварења – њему доступних или по туђем сведочењу познатих Рајићевих књига и рукописа. Наиме, тек ту Бојић убацује и непосредно обавештење о Рајићевој смрти, и то у виду простог календарског податка (23/11. децембар 1801). Тако преводи читаоца у нови блок свога казивања, прелива текст своје скице у његов трећи део, онај где је реч о сећањима преживелих на Рајића и о последњим поздравима упућеним преминулом писцу; и где Бојић своју скицу завршава наводима из некролога и епицидија упућених Јовану Рајићу, чему прикључује, у додатку, простране текстове и одломке из неколиких жалбених ода састављених поводом Рајићеве смрти.

✱

Три горе дата навода из првог дела текста Бојићеве скице о Јовану Рајићу везала су нам пажњу стога што су то готово једине реченице или одсеци који се ту издвајају из осталог, фактографског казивања, подједнако својом смишљеном стилизацијом и својом концептуалном садржином. Искачу, рекло би се, и некако стрче из низања података о Рајићевом рођењу и родитељима, о раном његовом школовању и развоју, о његовој склоности

11 Страна 9 скице о Јовану Рајићу. Фототипско издање *Памјатника*, стр. (103).

за науке и вазда упорној прилежности, о његовим странствовањима, о помоћи што ју је добио од двојице црквених великодостојника – епископа Викентија Видака, у Темишвару, и Мојсеја Путника, у Новом Саду; те о Рајићевој каријери професора богословије, о његовим последњим манастирским данима и о његовом карактеру. Не понављам се и не резимирам ненамерно садржину биографског дела Бојићевог текста. Наиме, ако томе низу „тачака” додамо оне садржине у даља два основна дела скице о Јовану Рајићу – а њих, видели смо, чине списак Рајићевих књига и рукописа и сведочанства о томе каква је била његова посмртна слава – онда се пред нашим очима сама од себе јавља једна стара схема биографског излагања. Позната нам је још из античке биографије. Делом из Светонијевих животописа. Али никако само и најпретежније из његових; него, нешто другачије и из оних Непотових и Плутархових; а на посебан и специфичан начин и из биографија Диогена Лаерћанина – где је библиографски блок најочљивије дат. Уопштено речено: у античкој биографској књижевности излагање је неретко било схематизовано тако да може бити подведено под следећа заглавља или тачке: име, порекло и социјални статус приказиваног лика, рани ступњеви васпитања, учитељи, први развој; природне склоности и етичка својства; заштитници и добротвори; школовање; општи услови живота и „каријера”; старост; смрт; посмртна признања и почести (статуа, надгробни натписи и др.); чланови породице који су надживели јунака животописа. Где је о списатељима реч, у овој схеми могли су наћи место и подаци о делима, „библиографија” биографски приказаног аутора.

Није прилика да улазим у поређење по свим наведеним тачкама. Требало би у ту сврху узети у разматрање све четири Бојићеве скице. Извесно је да би се и тако могло показати да између античких биографа и Бојића има јаких подударња у схематизму. Не изненађује нас ово. Знамо да су античка и потоња литерарна биографија Европе дуго показивале заједничке црте и особине; наравно под дејством античког модела.

Две специфичне црте у Бојићевој скици о Јовану Рајићу пружају нам погодан и довољан ослонац за брзо а потребно упоредно посматрање. Обе се оне могу разумети у осврту на традиционалну технику и теорије европске биографије као жанра. На памети су ми начин сумарног карактерисања средњовековног лика животописа и начелни искази о намени биографског текста.

Пођимо од речене врсте карактеризације. За њу нам пример пружа последњи од горе датих навода – Бојићева сажета карактеризација Јована Рајића, српског историчара, богослова и просветитеља. Рекли смо да она, у стилизацији, показује готово „салустиевске” одлике. Но извесно је да овде одмах треба узети на ум, сем Салустија, и Корнелија Непота. Јер, овога је античког биографа, и пре свега њега, свакако читао Бојић већ у својим раним, карловачким данима. (А „читати” то је у оновременој гимназији значило ишчитавати и тумачити, уз помоћ наставника.) Уосталом, наше сведено упоређење се тако отвара и према ширем питању о жанру.

Ако гледамо са типолошког становишта на Бојићев *Памјатник*, конципиран као низ скица о „славним мужевима” из српске књижевности, не можемо превидети да је пред нама облик биографског зборника популаран у европској књизи још од хеленистичких времена. Пренет је заиста зборник биографија, као облик презентације, и у Рим. Учинио је то, колико знамо, први Марко Теренције Варон. А после овога и Корнелије Непот, римски писац са чијим утицајем и на каснијег, значајног колико и утицајног грчког биографа Плутарха такође треба рачунати.

Вратимо се Бојићевој горе наведеној карактеризацији Јована Рајића. У скици о овоме историчару она је смештена – видели смо – под сам крај првог, у ужем смислу биографског дела њенога текста. Тешко је отети се утиску да је не само типолошки подударна са сличним карактеризацијама познатим из| античке биографске и историографске књижевности него и претпоставци да је од ових и генетски зависна – колико као специфична и специфично лоцирана саставина текста животописа толико и по стилским особеностима. Наиме, споменута врста карактеризације зна да се јави код Непота и Плутарха, почесто, било под крај животописа, било на његовом почетку. (Данас нам пада у очи да се у тим античким карактеризацијама, уз приказ доминантних врлина или мана, јавља, и то у најтешњој спреси са овима, и опис физичког лика. Једним делом ово је било условљено и физиогномистичким преокупацијама античких биографа.) Карактеризација главнога лика животописа могла се јавити у сажетијем или развијенијем облику, а и стилски је давана доста различно. Тако су Плутархови пасажии ове врсте неретко другачије стилизовани него Непотови, и понуђени су читаоцима у обилно развијеним грчким периодима. Споменућу само онај веома познати случај са краја Перикловог животописа.¹²

Примера за карактеризације ове врсте можемо у античкој биографији и историографији наћи много. Лазар Бојић читао је Грка Плутарха свакако у преводу. Владао је наш списатељ, колико знамо, латинским и немачким језиком. Стога је овде добро упутити на примере из животописа што су их саставили римски писци. Листајући Непотове биографије можемо се зауставити на претпоследњем одсеку из *Ајесилаја*. Ту су противстављене телесне мане и душевне врлине овога спартанског краља, а тако да Непот истиче надмоћ врлине, толику да она баца у заснак краљеве физичке недостатке;¹³

12 *Перикле*, 39: „Тако тај човек заслужује дивљење не само због свога поштења и благиости, коју је у тако крупним пословима и великим непријатељским сплеткама очувао, него и због свог узвишеног мишљења, јер је од свих својих племенитих дела сматрао за најлепше то што крај толике његове моћи није допустио да му на поступке утичу завист и страст, и што ни према коме своје противнку није показивао непомирљивост. И мени се чини да су његова доброћудност и живот који је у потпуној власти био чист и непорочан већ били довољни да онај његов детињаст и гиздави надимак 'Олимпљанин' изгуби сваку прекорност и постане почасно име.” Види: Плутарх, *Ајински и римски државници*, Превео М. Н. Ђурић, „Просвета”, Београд, 1963, стр. 157.

13 Cornelius Nepos, *Vitae*, ed. A. Fleckeisen, In Aedibus Teubneri, Lipsiae, 1916, p. 69 (XVII. *Agesilaus*, 8).

или опет на уводној карактеризацији Алкибијадове камелеонски превртљиве природе, за коју Непот тврди да је тешко рећи у чему се више истицала, у наизменично манифестованим пороцима или врлинама. У другоме од ова два случаја, овом из Алкибијадовога животописа, Непотова карактеризација за нас је и у стилистичком погледу нарочито занимљива. Корнелије Непот, истина, није сасвим добар мајстор у латинском језику – немотивисано употребљава и архаизме и колоквијализме; а није ни савршен стилиста – претенциозан је, а гдекад и заморан због своје претеране склоности антителизи и алитерацији. Но, у споменутој карактеризацији Алкибијада, као човека до превртљивости адаптабилног, Непот показује јаку склоност ка концизно-сти, а упорно прибегава и енумерацији. Ово нас и наводи да ту карактеризацију не само поменемо него и цитирамо. Стилски је погодна за упоређење са горе наведеном Бојићевом карактеризацијом Јована Рајића.

Код Корнелија Непота Алкибијадов карактер оцртан је, дакле, овако:

Natus amplissima civitate summo genere, omnium aetatis suae multo formosissimus, dives; ad omnes res aptus consiliique plenus (namque imperator fuit summus et mari et terra); disertus, ut in primis dicendo valeret, quod tanta erat commendatio oris atque orationis, ut nemo ei posset resistere; cum tempus posceret, laboriosus, patiens; liberalis, splendidus non minus in vita quam in victu; affabilis, blandus, temporibus callidissime serviens: idem, simulac se remiserat, neque causa suberat| quare animi laborem perferret, luxuriosus, dissolutus, libidinosus, intemperans reperiebatur...¹⁴

Од краћих карактеризација овог типа, из Непота на ум ми долази и она из завршног одсека кратке Ификратове биографије.¹⁵ Али још је упутније упоредити стилизацију Бојићевог казивања о карактеру Јована Рајића са познатим Салустијевим карактеризацијама истог типа – без обзира на то што је римски писац више говорио о порочним него о врлим људима. Као ученик хелени-

14 Nepos, *Alcibiadus*, 2. – Ова стилска блискост уочава се нешто мање добро ако гледамо само у стари Мајзнеров превод. О овоме тај пасаж гласи: „Родио се у највећем граду од највећег рода, међу вршњацима био најлепши и најбогатији; способан за све и умешан (јер беше најбољи војвода – на мору и суву); речит, толико да се међу првима говором одликовао, јер тако је пријатно изгледао и говорио да му нико није могао одолети; ако би устребало, био је трудољубив, стрљив, дарезљив, величанствен не само у животу но и у јелу и пићу; љубазан, ласкав, приликом се врло вешто служио; исто тако, ако би себи попустио и ако не би било разлога да се труди, био је раскошан, распусан, разуздан, неумерен толико да су се сви дивили да је у једном човеку толика разноликост и таква супротност природна.” – Корнелије Непот, *Књига о одличним војсковођама шћујих народа*, С латинског превео М. Ј. Мајзнер, „Геца Кон”, Београд, 1926 (друго издање), стр. 17

15 Nepos, *Iphicrates*, 3: Fuit autem et animo magno et corpore imperatoriaque forma, ut ipso aspectu cuius iniceret admirationem sui, sed in labore nimis remissus parumque patiens... bonus vero civis fideque magna. У Мајзнеровом преводу: „А био је велик духом и телом, био је као створен за војсковођу, тако да је изазивао дивљење у сваког који га је само видео, али на послу врло спор и мало трпељив..., а био је добар грађанин, веома веран друг.” *Књига о одличним војсковођама*, нав. изд, стр. 31.

стичких историографа Салустије је прибегавао реторици и њеним поступцима, али се одрекао стилистичких погледа и упутстава из школе Исократове и Аристотелове. Напротив, угледао се на Тукидида. Своме је изразу хтео да дадне снагу и оригиналност прибегавајући концизности. Од његових сјајних карактеризација познатих римских личности можда је најпознатија – а свакако да је она била најбоље позната и ученицима школе каква је у Бојићево време била Карловачка гимназија – карактеризација Луција Катилине:

Animus audax, subdolos, varius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator, sui profusus, arduus in cupiditatibus; satis eloquentiae, sapientiae parum. Vastus animus immoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat.¹⁶

У сличној стилизацији Салустије даје, упоредно, и карактеризације Цезара и Катона. При чему у његов концизни израз ипак улазе и фигуративни искази као: „Први је био прибежиште за несретнике, други пропаст за зликовце” (in altero miseris perfugium erat, in altero malis pernicies).¹⁷ Док читамо ове обрте из Салустија, и нехотично се морамо сетити како је у Бојића Јован Рајић „каменъ у тайности” и како је код Бојића српски историчар окарактерисан енумерацијом особина, приликом које наш аутор час прибегава паралелним „члановима” (постоянъ у прїятельству... вѣранъ у совѣтодаянїю), час се опет служи низањем одредби (соболезнователанъ, дружелюбивъ и прїятанъ).

Наведено је, рекао бих, или поменуто, довољно примера да увидимо како није разложно уставити се код типолошког начина гледања на Бојићеву карактеризацију Јована Рајића. Имамо пред собом, у оваквим карактеризацијама, једну специфичну константу израза развијену у античкој биографској и историографској прози. Ова пак проза је била столећима узор европским писцима и лектира у школама хуманистичког усмерења. Отуда смемо претпоставити да наведене сажете карактеризације из пера античких аутора и одговарајућа Бојићева карактеризација Јована Рајића показују сличност у локацији и стилизацији стога што је Лазар Бојић рано и савесно читао Непота и Салустија, и што је стекао, у Карловцима, образовање из реторике и стилистике у основи подударно са оним што су га стицали, давно, и антички аутори.

*

Морам се сада осврнути на начелне ставове о намени биографских текстова. И од теоријског опредељења те врсте зависан је Бојићев приказ Рајићевог лика и живота.

Моралистичка тенденција у извесној мери је одредила Непотову биографију; она је имала сасвим важно место и у Салустијевим монографија-

¹⁶ Sallustius, *Bellum Catilinae*, 5, 4–5.

¹⁷ Sallustius, *Bellum Catilinae*, 54, 3.

ма о Катилини и Југурти, и то као начин сагледавања општег тока римске историје; а Тацит, иначе и аутор животописа Гнеја Јулија Агриколе, а познат и по многим својим карактеризацијама ликова римских царева и велможа, сматрао је за главни задатак историје „да се врлине не прећуте, а зле речи и дела да стрепе од срамоте код потомства”.¹⁸ Сва ова три римска аутора били су писци темељно реторски образовани. Нема сумње да исто вреди и за Грка Плутарха. Међу скоријим испитивачима Плутарховог дела има и таквих који сматрају да је управо овај биограф био знатно утанчанији мајстор речи него што се то до сада обично мислило или казивало. При чему ипак наглашавају да би сам Плутарх, суочен с овом оценом упорно истицао како је он сву своју вештину ретора и стилисте увек стављао у службу морала. Д. А. Расел, на чије се речи овде ослањам, додаје таквим својим запажањима и следећи закључак: „На свој лични начин, Плутарх је *vir bonus dicendi peritus*.”¹⁹ Свакако је тачно да су Плутархове биографије најпресудније отеловиле етички приступ биографском списатељству и послужиле и у томе погледу као меродаван узор европским ауторима литерарног животописа.

Плутарх је започео рад на својим *Упоредним живојојисима* „других ради”; то јесте, да би своје суграђане и савременике учинио морално бољима. Читамо ово у предговору пред његовим *Тимолеоном*. Још и потпуније Плутарх је формулисао своју васпитну теорију биографског списатељства у предговору *Периклу*. Читање овог предговора пружа нам прилику да у том Плутарховом тексту уочимо ставове за које можемо рећи да је на њима, или на ставовима готово истоветним, и Лазар Бојић засновао свој рад на био-библиографским скицама за *Памјатник*. Наиме, Плутарх у својој теоријској сасвим значајном размишљању повлачи разлику између „посматрања дела врлине” и дивљења што га изазивају друга људска дела и остварења која не изазивају жељу за угледањем.²⁰ Плутарх своје становиште

18 Према подацима што их даје Светоније, Корнелије Непот је трећи у низу готово савремених оснивача римског биографског жанра. (Њихова су имена: Варон, Сантра, Непот, Хигин.) Отуда не изненађује што сам Непот и не узима нарочито озбиљно жанр биографије. Каже: „hoc genus scripturae leve et non satis dignum summorum virorum...” (*Liber de excellentibus ducibus*, Praefatio, 1). Али Непот ипак наставља традицију такозване „перипатетичарске” биографије (Аристотелових ученика и следбеника) када се служи анегдотом као илустрацијом за етичке особине и ставове јунака својих животописа. Уп. нпр. Nicolas Horsfall, *Prose and Mime*, у *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. II/2, p. 118. – Тас., *Annales*, III, 65: praecipuum munus annalium reor, ne virtutes sileantur, utque pravus dictis fastisque ex posteritate et infamia metus sit. „Главни задатак историје јесте ја мислим то, да се врлине не прећуте, а зле речи и зла дела да стрепе од срамоте код потомства.” – Превод Јована Туромана. Види његов текст: *Класична настава у нашим гимназијама*, Гласник Српског ученог друштва, књ. 57 (1884), стр. 12.

19 D. A. Russel, *Plutarch*, „Duckworth”, London, 1973, p. 62.

20 Почетак текста у Плутарха доноси шира разматрања психолошког реда. Плутарх, наиме, каже: „Како је нашој души од природе урођен и нагон да учимо и посматрамо, зар онда није разложно да се укоравају они који мисле само на ствари које нимало нису достојне да их слушамо и гледамо, а занемарују све што је лепо и корисно? Додуше, наша чула према утисцима што их у њима оставља спољашњи свет понашају

образлаже већим бројем примера за| „рукотворине” од ове друге врсте. Примери су то узети, сем осталог, из ликовних уметности и песништва: „И ниједан обдарен није, кад је видео Дива у Писи или Херу у Аргу, одмах зато пожелео да постане Фидија и Поликлит, ни да постане Анакреонт или Филемон или Архилох, зато што се занео њиховим песмама.” На основи оваквих излагања и разликовања Плутарх изводи закључак да гледаоци немају никакве користи од посматрања ствари „од којих се не рађа ни жудња за подражавањем ни она жарка тежња која покреће вољу и снагу да би се створило слично дело.” Напокон, Плутарх и прецизира своју теорију васпитања и образовања кроз подражавање коме су покретач делâ врлине:

Али зато нас врлина самим делима непосредно подстиче да се не само дивимо делима него да се у исти мах надмећемо с онима који су их створили. Код оних добара која нам даје срећа волимо њихов посед и уживање, а код добара што их ствара врлина ценимо дела. Поседовање и уживање волимо да примамо од других, а дела врлине радије чинимо за друге. Јер све што је лепо привлачи нас к себи и одмах изазива тежњу за стваралаштвом, будући да оно карактер посматрача не уобличава тек подражавањем, него буди у њему јаку одлуку већ самим познавањем дела.²¹

Оваквим теоријским излагањем Плутарх је настојао да оправда наставак свога рада на *Упоредним живојојисима* у тренутку када се био подухватио састављања Перикловог живота и живота Фабија Максима, ликова међусобно сличних и у осталим врлинама, али нарочито у благодости и праведности – двојице људи и вођа, који су „тима што су незахвалност свога народа и својих другова у служби умели подносити, својој отаџбини веома корисни постали”.

Није потребно да овде улазим у појединости и у термилошке особености Плутархове теорије о моралном образовању оствареном под утиском „примера врлине” који подстичу на подражавање, а и на такмичарско надметање. За наш предмет је битно да нам она показује и потврђује да је античка биографска књижевност – чији је Плутарх истакнути врх – била по намени моралистичка у своме утицанијем делу. А треба додати да је та

се само пасивно, и морају зацело да у се примају сваки утицај, био он користан или некористан, али свакоме ко жели да се служи својим умом природа је дала да у свако доба и веома лако може обраћати своју пажњу на што год хоће и одвраћати је. Баш зато човек треба увек да тежи само ономе што је најбоље, не само да га посматра, него и посматрањем да своје искуство унапређује. Јер као што је за око најкориснија она боја која својом свежином и у исти мах својом пријатношћу оживљује и јача моћ вида, тако исто треба и моћ свог разума навраћати на онакво посматрање које је пријатно и баш тиме га упућује на његова унутрашња добра. То у нарочитој мери важи за дела врлине, јер она у свих који их поближе посматрају изазивају жељу и приправност за угледање.” *Pericles*, 1. – Превод М. Н. Ђурића. Види: Плутарх, *Аџински и римски државници*, наведено издање, стр. 119.

21 *Plutarch., Pericles*, 2. – Превод М. Н. Ђурића. Види: Плутарх, *Аџински и римски државници*, наведено издање, стр. 120.

теорија и концептуално позађе према коме се уочљивије оцртавају особености писца Плутарха и доминантне технике у списатељској реализацији његових биографија знаменитих Грка и Римљана. У тим биографијама – а слично је, делом, и у оним старијим из пера Римљанина Корнелија Непота – збивања која припадају спољашњем животу јунака животописа, укључујући и она најважнија, нису заправо забележена ради простог приповедања и са пуном усредсређеношћу на догађања, ма колико ова била по себи драматична, па и од неког ширег историјског значаја. У Плутарховим биографијама чак и таква стожерна збивања служе стварно приказу или опису унутарњег лика јунака и као подлога његовој етичкој „оцени”. Ово истичем јер и у првом, чисто биографском делу Бојићеве скице о Јовану Рајићу можемо уочити исту особеност. Мали обим Бојићеве скице, њена сведеност, не спречавају нас да то запазимо.

Премда је и код Бојића конкретно казивање о спољашњим догађајима из Рајићевог живота сразмерно веома исцрпно – оно чини претежан текст у чисто биографском делу скице, и премда је дато хронолошки линеарно – као што је то случај и код Непота или Плутарха, то фактографско извештавање није организовано или развијено као „приповедање” у правом смислу, нема јачег рељефа и није оживљено драмски, или другачије. Заправо, стоји то и такво излагање у служби приказивања унутрашњег Рајићевог лика и његове коначне оцене као „примера врлине”. Напросто, све што Бојић казује о Рајићу има ту намену.

Нека ми буде дозвољено да на час задржим поглед и на запису испод бакрореза са ликом Јована Рајића што стоји пред текстом Бојићеве скице. Под њиме читамо, на латинском и славеносерпском, речи: „Лице гледаш, а дух ће ти показати списи”. У латинској верзији: *Ora vides, mentem scripta videre dabunt*. Бакрорез стављен пред насловну страну Бојићеве био-библиографске скице о Рајићу рад је бечког гравера Карла Нојнлиста.²² Избор записа, дакле, није зависио од Лазара Бојића. Свеједно тај запис изражава сличну преокупираност Рајићевим „духовним ликом” каква је она доминантна и у Бојићевој скици о српском историчару. Јер, како сам рекао, у Бојића казивање о спољашњим доживљајима из Рајићевог живота стоји у служби „описа” и „оцене” списатељевог унутрашњег лика. Прецизније речено: карактера као духовног и моралног обличја које позива на подражавање. Таква оријентација биографа Лазара Бојића, сагласна са оном Непотовом и Плутарховом, дозвољава нам и да тачније уочимо улогу и значење оних неколиких, раније цитираних а нарочито пажљиво и „повишено” стилизованих реченица и одсека из скице о Рајићу.

Можемо у погледу тога и закључити да се Бојић смишљенијом и јачом реторичношћу у стилизацији свог биографског исказа служио тамо где одмах у уводу, први пут, говори о Рајићу као о „примеру врлине”; затим,

22 Види уводну студију Мирјане Д. Стефановић пред наведеним фототипским издањем *Памјатника*, стр. 32, бел. 35 (са одговарајућом литературом).

тамо где у њему још као незрелом младићу препознаје доминантну склоност ка књизи и опредељеност за „науку” или теоријску мисао; и тамо где, напосред, даје заокружену слику његовог моралног интегритета и карактеризацију његовог духовног лика. Можемо сада и додати да су, заправо, у сваком од тих одсека реализоване константе израза које су познате из античке биографске књижевности, и то претежно из оне израженије моралистичког усмерења. Да ово учимо, у томе нас, понављам ово, не би смела да омете краткоћа, јака сведеност, Бојићеве био-библиографске скице о Јовану Рајићу. У првој реченици њеној, где наш биограф означава Рајића као најпотпунији „пример врлине” међу знаменитим српским литератама, садржана је и уводна теоријска поставка о етичкој и васпитној намени биографије као жанра; веома сажето а ипак онако како је то, развијено, случај у Плутарховом предговору *Периклу*. А цео тај Бојићев исказ дат је у тачно избалансираном узлазном периоду са два, паралелизмом истакнута, предња члана. Затим, у приказу већ сасвим рано изражених склоности Рајићевих – што је био топоним античке биографије лоциран у хронолошком излагању на исто место као и код Бојића – аутор скице| о српском историчару прибегава „високој” стилизацији засићеној фигуративношћу. У сажетој пак завршној карактеризацији јунака своје биографске скице – што је, како смо показали, такође конвенционалан елемент исказа познат и наслеђен из античке биографије – Бојић се служи концизним и тражено „исецканим” изразом, оствареним реторским средствима енумерације одредби и асиндетичним прирађивањем паралелних а кратких реченичних чланова.

*

Морам вратити поглед, и задржати га још и под другим, ширим углом на првом од управо побројана три примера из скице о Јовану Рајићу; то јесте, на почетној реченици тога текста, оној којом Бојић образлаже прво место што га је доделио овом историчару. Краћи је то реченички склоп; напред сам га цитирао а малочас сам му приписао и улогу увода знатне теоријске тежине.

Аподиктички формулисана, та прва реченица као да просто има задатак да одврати читаоца од помисли како је Бојић свој *Памјатник* започео скицом о Јовану Рајићу из неког мање важног, или чак случајног и само спољашњег разлога; дакле, и од претпоставке да би Бојић своје дело био можда пре започео скицом о Захарији Орфелину – само да је располагао потребном грађом за ову, или неким одговарајућим предлошком.²³ Но теоријска потка тог образложења јесте и одређена и чврста. То можемо боље

23 Споменуо сам такву претпоставку, и рекао да се она може бранити. (Види овде бел. 3.) Указала је на ово и Мирјана Д. Стефановић, у поменутој уводној студији уз фототипско издање *Памјатника*, стр. 56–57.

уочити ако се сада осврнемо и на неколике исказе што их је Бојић унео у уводне текстове своје књижице, оне који претходе скици о Рајићу – у текст своје посвете „Љубимом воспитанику” и у текстове насловљене са *Предисловије* и *О књижесѣву или лиѣерѣиѣури*.

Да се подсетимо. У првој реченици скице о Јовану Рајићу кључна је, у теоријском погледу, једна реч: термин добродѣтељ. Дакле, „врлина”. То је, знамо, црквенословенско-руски еквивалент за грчки термин ἀρετή, коме у латинском језику одговара термин *virtus*.²⁴ Три допунске а важне речи затим су и истој реченици именице *ѣолза*, *чесѣи*, *слава* (народа). Јер, по Лазару Бојићу, челно место у *Памјатнику* додељено је Јовану Рајићу као првове међу оним Србима што желе да животом буду своме народу „пример врлине” и стално настоје да својим делањем унапреде народну корист, част и славу. Но треба додати: на све ово што је сажето речено у тој уводној реченици скице о Рајићу читалац је већ припремљен.

Први од присутних текстова што их је Бојић ставио пред свој *Памјатник* могао би нам се, на први површан поглед, учинити сасвим неважан у теоријском смислу. Мислим на посвету. У њој Бојић намењује *Памјатник* своме ученику, дечаку Јовану Јовановићу. Говори и о Јовановим родитељима. Ипак, Бојићеве речи захвалности родитељима – ови су омогућили штампање *Памјатника* – и речи наклоности према прилежном и ваљаном ученику, не смео читати само као текст необавезне и конвенционалне садржине. Важно је и овде ухватити слухом како је излагање интонирано. Пресудне су реченице што граде уводни пасус посвете. Дате су као општи, а у формулацији сентенциозни искази. У првој од тих реченица кључне су речи *ѣриѣѣѣљѣсѣиво* и *љубав*, и то као ознаке чинилаца који пружају највећу *сласѣи* и *уѣеху* „чувствитељној души”. Ове последње речи малено су, али важно, сведочанство о Бојићевом дугу сентиментализму. Но стварно тежиште исказа лежи у педагошком домену. Бојић за *љубав* на коју ту мисли казује: да је она *свеѣѣа небесна кћер*; да под утицајем те љубави људи постају *мѣѣериѣѣални анћели*; те да нам је захваљујући тој љубави сваки човек *ближњи*, па чак и сам наш непријатељ.²⁵ У другој, средишњој реченици уводног пасуса посвете кључна је реч она која стоји на самом њеном почетку. И овде, као и на почетку скице о Јовану Рајићу, то је реч добродѣтељ. Дакле „врлина”. Ту Бојић каже да се врлина ни о чему другом не стара него о *љубави* и *ѣриѣѣѣљѣсѣиву*. У трећој пак, и завршној, реченици овог уводног пасуса посвете Бојић додаје да врлина за други посао не зна него само да гледа да се људи обједине истим осећањем, те да тако покажу свету шта је то *друшѣиво*.

24 Сложеница је у старословенском имала облик добродѣтељ, а настала је као калк, према грчком εὐεργεσία (beneficium – добротинство); но ова је реч већ у старословенском подједнако служила и као еквивалент за ἀρετή (virtus).

25 *Памјатник*, наведено фототипско издање, стр. (67).

Кроза све ове исказе као да се, у далеком одзвуку, оглашавају и платоничарске концепције о кључној улози „небеског ероса” у свеколиком процесу образовања и сазнавања – као покретачу и путу до првог знања. Јер, Платон је то знање изједначавао са *врлином*. Дакако, код Бојића се сусрећемо са терминима и појмовима платонизма преправљеним готово до неразазнатљивости у контексту хришћанског клерикалног хуманизма. Па су те речи, како видимо, и снажно обојене бригом за друштвену заједницу и добро народа. Ово нас, неминовно, подсећа на став који се, како смо већ показали, јавља потом и у уводној реченици скице о Рајићу, где је овеме славеносерпском писатељу дато апсолутно првенство као *примеру врлине* у народу српском, чију је он корист, част и славу свакад унапређивао својим животом и писатељским радом. Ова паралела нам помаже да потпуније уочимо значај што га у даљем тексту посвете има и мотив подражавања врлине – овде родитељском. Наиме, Бојић уплиће у своје, иначе претежно чињеничко, казивање о сагласности што ју је од учениковог оца добио да своме васпитанику посвети *Памјатник* још и примедбу да ваља одати хвалу *сиројим врлинама* (строгимъ добродѣтелемъ) дечакових родитеља; а затим се обраћа и свом васпитанику, њиховом сину, бодрећи га и опомињући га екскламацијом: „Сретъанъ е и верло сретъанъ онай, кой се Твоимъ родителемъ подобнымъ може наретъи сыномъ!”²⁶

Већ у посвети *Памјатника* стављен је – видимо то сада – у чврсту спрегу цео један склоп традиционалних појмова који се међусобно одређују. Средиште његово чине: *врлина* (virtus), као образовни циљ идентификован са „знањем” и као чинилац у конституисању складне друштвене и народне заједнице; односно, *примери врлине* оличени у одређеним знаменитим људима, и то као моћно васпитно средство што подстиче на *подржавање* и подражавалачко *ѿакмичење* (imitatio, aemulatio).

Но „примери врлине” категорија је важна – указао сам на ово – и у теорији биографског писатељства; као и уопште за онај хуманистички приступ образовању на књизи и за књигу заснован на реторици умногоме, па и превасходно. Морамо стога и ближе погледати где се успутни искази Лазара Бојића дотичу и ове последње, реторичке а некада преважне сфере.]

*

Крећемо се кроз ово излагање кораком наоко спорим. Потребно је то. Данашњи читалац лишен је већине оних знања што су некада, али и готово донедавна – ако у столећима бројимо, стицана у традиционалној реторској и хуманистичкој школи. Стога тешко да ће он сам, или већ отпрве, уочити каква је, и колико важна, улога што их понеке речи и термини, метафоре и упоређења, реминисценције и цитати из различитог извора, али највећим делом преузети из античког литерарног предања, имају и у текстовима

26 Фототипско издање *Памјатника*, стр. (70) и (73).

наше старије књижевности; а нарочито у онаквим какав је текст Лазара Бојића. Сви ти елементи се ту могу јавити као израз и као знак различитих концепција, па неретко и као знак и знамење за неку варијанту старе европске теорије образовања на књизи и за књигу.

Не одступам од свог основног предмета. Реч је о типу васпитања и образовања што га је Лазар Бојић стекао у Карловачкој гимназији и богословији. Но истовремено реч је и о томе како је Бојић, у *Памјатнику*, приказао историчара и списатеља српског Јована Рајића; заправо, његов карактер и „духовни лик”. Веза између те две теме је најтешња. Видели смо, Рајић је у Бојићевој био-библиографској скици приказан као „пример врлине” нада све достојан подражавања. Но ово уједно и значи: као оличење васпитних идеала и остварење образовних циљева клерикалног хуманизма. Бојићев текст о Јовану Рајићу ово казује експлицитно, премда делом и посредством наслеђене и конвенционалне литерарне метафоре.

Осврнућу се, да бих управо речено илустровао, још једном на други од навода унетих у почетак овог излагања. Мислим на онај обимнији навод у коме Бојић приказује младога Рајића на највишем ступњу његовог школовања – као слушаоца Благочестија науке, у Кијеву. Напоменуо сам већ да је у томе одсеку текста Бојић реализовао један традиционални елемент биографског казивања познат и наслеђен из античких животописа. Тај елемент или константа израза јесте приказ разних манифестација оних основних склоности што их биограф кроз цело своје излагање разоткрива као сталну карактеристику средишњег лика животописа – истичући да их је овај показао готово у потпуности још у дечачком узрасту и током свог раног образовања у школи. Тако у скици посвећеној Рајићу Бојић следи традиционалну схему старије биографије и нуди читаоцу обавештење о већ раној опредељености будућег историографа и списатеља српског за књигу и „науку” – вђжество; што значи, за знања и сазнања теоријске контемплативне, а не практичне природе и намене. То је опредељење и склоност што их биограф узима као печат који ће стално и до краја живота означавати Рајића и чинити од овога „пример врлине”. Управо стога смо и дужни да с пажњом издвојимо кључне речи и слике што их је Лазар Бојић уградио у одсек Рајићеве биографије о коме је реч.

У питању је одсек – напоменуо сам то већ – дат повишеним, а и „цветним” стилем. Презасићен је фигуративношћу. Но управо то су средства помоћу којих Бојић прецизно указује на идеале и особености образовања конципираног у духу хуманизма више клерикалног него профаног усмерења. Речено је ту, наиме, да су *благодеснија науке*, којима се млади Рајић, у Кијеву, предао са толиким жаром, најкорисније *души* и *разуму*, да представљају право „млеко” за младога човека – као најздравија и најкориснија храна у томе узрасту. Но није довољно упозорити само на „разум”, као реч у којој одзвањају и поставке из времена просвећености. Бојић додаје и то да је школарац Рајић, у Кијеву, достигао циљ што га је пред њега ставио тамошњи систем образовања, и то не без удела и пресудног учешћа

реторике у томе процесу. Наиме, по аутору| *Памјайника*, Рајић је тамо, у Кијеву, нашао само средиште оне разнобојним цвећем прекривене ливаде, „средоточије пестренногъ оногъ поля”, где је овај „бесмртни муж тихо брао блестну славу и цветје, за витіе безсмртнога вѣнца”.

Излишно би било овде подробније казивати да метафорика „шареног”, разнобојним цвећем „нашараног” *йоља*, те „брања” *цвейтова* и *венац* беседништва, чини део сталног, из антике наслеђеног језика слика који је столећима употребљаван у исказима о реторизованој прози и реторици. Једино можда није сувишно подсетити на чињеницу да термини *виѣија* и *виѣијсѣивовати* не означавају само беседника и бесеђење, већ уопште списатељски посао, владање стилем у литератури. Тиме се, уосталом, и враћамо осврту на улогу и место реторике у образовању какво је стекао сам Бојић и какво, по Бојићу идеално репрезентује историчар Јован Рајић.

*

Стоје данас на путу пуном разумевања текстова какав је Бојићев нека предубеђења. Помен реторике лако дозива у свест данашњих читалаца негативне конотације, подсећа на црте што их, с нехотичном одбојношћу, приписујемо политичкој демагогији, и свакој празној колико и звучно завођљивој речитости. Помен пак античке и традиционалне школске реторике изазива и код стручно упућених асоцијације на приручничка, а превазиђена и цеппидлачка, упутства за састављање не само беседа него и прозних текстова у разним жанровима; као и на подједнако застарели школски предмет обавезан и важан у некадањој гимназијској настави, све до у XIX век.

Изоштреније присећање на историјат античког беседништва, и на развој античке теорије уметничке речи, подупрто подацима о дуго доминантној улози реторике у европском образовању, даје повода за обазривији приступ и суд. Обавезује нас на примереније разликовање у гледању на улогу реторике у образовању, са становишта њене функције. Заправо, обавезује нас на јасно разликовање између а) реторике као оруђа за образовање политичара преданих непосредној активности у заједници и б) реторике као носиоца и представника одређене врсте општег образовања – а таквог које је од античких времена својим технички претежнијим делом литерарно по карактеру и усмерењу; али другим је делом, у схватању свог задатка, оријентисано и филозофски. Свеједно је при томе што, наравно, за ону прву реторику, за реторику у животној пракси заједнице, морамо рећи да је управо то, историјски, изворна реторика; док другу, ону теоријску и „школску” реторику, можемо називати секундарном, изведеном. Реторика је не само у античка времена него и у дугим столећима свог потоњег европског трајања наставила свој жилави живот и одиграла своју главну улогу управо у свом другоспоменутом, „изведеном” виду: као оруђе и као носилац општег образовања на књизи и за књигу.

Већ поменуто двојност или двосмерност оријентације ове друге реторике – оријентација литерарна али и филозофска – битна је карактеристика реторике као носеће дисциплине традиционалног хуманистичког образовања. Од античких времена, где су јој и корени, та се двосмерност оријентације огледа колико у општем и начелном ставу – један од његових израза је и латинска дефиниција ретора са *vir bonus dicendi peritus* „човек ваљан а у бесеђењу искусан”, толико и у избору лектире намењене ученицима и систематски обрађиване у настави. Наиме, тај избор лектире одређивала су, још од античких времена, два критерија: с једне стране критериј *језичко/сџилистичко/лићерарни*; а на другој страни и критериј *етичко/васџићни*. Заправо, најшира античка дефиниција реторике, она садржана у формулацији *ars bene dicendi*,²⁷ односно *bene dicendi scientia*,²⁸ стекла је била нову етичку димензију будући да је, преко одредби *bene/bonus*, стављена у корелацију са управо споменутом дефиницијом према којој је *orator* заправо *добар, ваљан* човек, а искусан и у беседничком умећу – *vir bonus dicendi peritus*. Захваљујући овој спрези и сама латинска дефиниција са *ars bene dicendi* није везивана искључиво за занатско-уметничке квалитете (а и ови су, не заборавимо то, називани „врлинама” – *virtutes*), већ и за моралну исправност и моралне квалитете беседника (*mores oratoris*).²⁹ Дакако, у склопу реторике као основног чиниоца у образовању на књижи то значи да су и дефиниције типа *ars bene dicendi* тумачене као да подразумевају и моралне квалитете у реторици образованог васпитаника; односно, да указују и на *врлину* (добродјтељ) коју он треба да стекне у току образовања.

Спомињем овде латинске дефиниције које су, захваљујућу Квинтилијановом приручнику и утицају, биле опште добро хуманистичког и „класичног” гимназијског образовања. Дакле, управо оног и онаквог образовања што га је Лазар Бојић стекао у Сремским Карловцима. Како је познато, концепцијски овај вид укључивања филозофског елемента у само одређење природе „беседничког” образовног система – заједно са уношењем те концепције у наставни курикулум – производ је одбрамбених настојања античких учитеља и теоретичара реторике угрожених негативним ставом који су према њима заузели „учитељи мудрости” – то јесте, филозофије. Сукоб је, сетимо се тога најкраће, био генерисан у Атини, у класичном IV веку старе ере. Учители беседништва тада су понудили Атињанима образовни програм који је имао претензију да буде потпун и заокружен. А к томе учители беседништва тада су, у Атини, поставили и захтев да се реторика сматра једном од аутаркичних теоријских дисциплина чија вредност лежи у њој самој.³⁰ Ово значи да су учители беседништва тада већ стали препознавати

27 Quintilianus, *Institutio oratoria*, II, 17, 37.

28 Quint., *Inst. or.*, II, 14, 5. Уп. *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri* (rec. W. M. Lindsay, Oxonii, 1911), II, 1, 1.

29 Quint., *Inst. or.*, II, 15, 34.

30 У питању је подела „вештина” на *теоријске, ѓрактџичне* и „*ћоеџске*”, које су разликоване по степену конкретности остваренога. Највећи степен конкретности показивале

суштинско својство реторике не у „пракси” остваривања беседе/текста већ у „посматрању” (θεωρία, *inspectio*) тог свог предмета апстрактно, чиме је онда обухваћена и „оцена”; дакле, „литерарна критика” и „естетика”. Другим речима, грчки учитељи беседништва први су настојали да одреде однос између реторике и њеног предмета на исти начин како је тај однос дефинисан у несумњиво теоријским дисциплинама, типа, рецимо, античке науке о природи, психологије, филозофије, теологије. Насупрот њима филозофи су – следејући у томе| Платону – гледали на беседништво као на вештину (τέχνη), практичну и по томе недостојну теоријског промишљања; чак и као на нешто што спада само у област искуствену (ἐμπειρία).³¹

Беседничка оријентација однела је победу у области образовања и школе. Уз неку врсту компромиса између оба становишта – али стварно тако да је, под утицајем Исократовог система, филозофији додељена нека врста пропедевтичке улоге у образовању потпуног беседника; док је, истовремено, за овога, ако треба да ваља, постављен и захтев етичког интегритета и знања о правим вредностима живота.

Ових неколико реди присећања на старија схватања о улози реторичког образовања, стицаног не без пропедевтичког бављења филозофијом и не без изразитих моралистичких претензија, дозвољавају нам да сада бацимо завршни поглед на Бојићев напред цитирани одсек о склоностима и образовању младога Рајића, у Кијеву. Па и да се још једном осврнемо и на трећи од напред датих цитата, онај са сажетом карактеризацијом овог српског историчара.

Показао сам да је Бојић дао свој, у метафоре сажети, приказ кијевског школовања као објашњење и основу угледа и важности што их је стекао Јован Рајић у српском роду. При томе је улогу реторског образовања на књизи и за књигу поновљено истакао. Наиме, поред напомене да је у питању било образовање *душе* и *разума* (клерикални хуманизам, просвећеност), и поред општег указивања на учешће *реторике* у образовању списатеља Рајића, Бојић је у горе осмотрени одсек, на крају, уградио и речи које двојачко одређују такво образовање: и као пут Рајићев до праве славе – јер је стекао

су, према античким дефиницијама „поетске” вештине – τέχναι ποιητικά; то јесте, artes in effectu positae; односно: artes quae operis quod oculis subicitur consummatione finem accipiunt. Реч је дакле о вештинама „производним” које стварају „производ” у неком виду трајан, односно трајно на располагању (обућа, слика, али и извођење музичке композиције које се може – као извођење – понављати). У основи реторика је првобитно припадала у домен такозваних „практичних” уметности – τέχναι πρακτικά; то јесте, artes in agendo positae; односно, artes quae ipso actu perficiuntur nihilique post actum operis relinquunt. У питању су, дакле, „вештине које у тренутку реализују дело (рецитација, певање, глума, итд.). Најмања мера конкретности одликовала је, по тој подели, „теоретске” вештине – τέχναι θεωρητικά; то јесте, artes in inspectione positae, id est cognitione et aestimatione rerum positae; односно, artes nullum exigentes actum, sed ipso rei cuius studium habent intellectu positae. Уп. Quint., *Inst. or.*, II, 18, 1–2. Aristot., *Metaph.* 1025b 25; 1064a 17. Уп. Н. Lausberg, *Handbuch*, р. 29 и д.

31 Plato, *Gorgias*, 462c; уп. и Seneca, *Epistulae*, LXXXVIII, 2.

„крила за лет ка Олимпу” (реторика, уметничка реч); и као средство које је оспособило Рајића да „отргне мраку српско племе” (просвећеност, национални задатак). Из овако описаног схватања природе, склопа и улоге хуманистичког образовања пада, напokon, светло и на значај неколиких одредби што их је Бојић унео у сажету завршну карактеризацију Јована Рајића. Наиме, индикативан је начин како Бојић наводи и ставља у спрегу одредбе за својства која сматра да су за Рајића битна. Казује да је овај био „без притворства и сујеверја”. Друга квалификација јавља се доста неочекивано уз прву. Но она је, очигледно, истакнута у духу просветитељско-рационалистичке осуде суперстиције. Затим Бојић још истиче да је Рајић предано служио „роду и цркви”. Ако држимо на уму строгост с којом је традиционална реторика прилазила логичном категорисању и распоређивању појмова и квалификација, тешко да можемо претпоставити да је Бојић овде само случајно ставио на прво место националне задатке и преокупације.

Укратко, закључак какав смемо дати на основу горњих интерпретација могао би да гласи: У сва три на почетку мога излагања наведена одломка из првог, чисто биографског дела Бојићеве скице о Јовану Рајићу, посебна, сасвим пажљива и повишена стилизација исказа служи истицању кључне појмовне садржине тих делова текста. Утврдили смо, такође, да су сва три наведена одломка заправо реализација устаљених елемената израза својствених старијој европској биографији. Кроз те константе исказа Бојић је дао прегнантан приказ образовних идеала клерикалног хуманизма чији је развој пао у време обнове ученог православља код Срба. Отуда и можемо рећи да је лик Јована Рајића у Бојићевој био-библиографској скици представљен као парадигматско отеловљење тих образовних идеала и националних циљева.

★

Две допунске напомене потврдиће оправданост интерпретација датих у овоме излагању; па и самог, у њему примењеног поступка упоређивања Бојићеве скице о Јовану Рајићу са елементима из античког литерарног предања, посебно оног у жанру биографије.

Прво, поменуо сам међу уводним текстовима које је Бојић ставио пред *Памјатник*, а непосредно претходе био-библиографској скици о Јовану Рајићу, и текст насловљен *О књижевству или литератури*. Заиста, било би необично кад у оваквом тексту начелне природе Бојић не би спомињао и оне појмове који стоје, према понуђеној интерпретацији, у средишту његовог схватања улоге књижевности, и посебно животописа. Мислим, пре свега, на појмове *врлина* – добродјетель и *(са)знање* – вјжество, науке, и на њихову корелацију; а за ову сам већ претпоставио да представља одјек оних античких филозофских ставова о образовању према којима је *врлина* исход *(са)знања*, и у основи је са овим истоветна.

Лазар Бојић почиње овај текст *О књижевству или литеративи* опширно развијеним извињењем – да се њему, додуше, може пребацити како је користио туђе текстове састављајући своје скице, али да је он, ипак, исказао, са великом ангажованостју, управо оно што њему на срцу лежи. Но све ово у Бојића је речено развијањем, реторском разрадом једног цитата из Цицеронових *Paradoxa*; цитата где се Цицерон брани од сличне оптужбе истовестним аргументом: *dicam tamen quod sentio: et dicam brevius, quam res tanta dici potest*. Данашњем читаоцу лако ће овде измаћи оно што је битно. Цитат је Бојић узео са почетка Цицеронове обраде стоичког парадокса *ὅτι μόνον τὸ καλὸν ἀγαθὸν / quod honestum sit id solum bonum esse*.³² Дакле, да је морално лепо једино добро. А Цицерон у своме излагању и доказује оправданост таквог стоичарског истицања *врлине* указујући на примере својих сународника, Римљана – што се и сматра личним Цицероновим доприносом развијању грчке филозофске теме. Очигледно, аутор *Памјатника* „мужем у славено-серпском књижевству славним” није се само из површних и спољашњих разлога послужио реминисценцијом на Цицерона. У том сећању на римског беседника и аутора филозофских списа, Бојић истиче да се за Цицерона не може рећи да се повео за мишљењем стоичара – „а не своме својственому и придобитим чез науке изряднимим качествами изощренну разумњию у описанию праваго блага”.³³ Нећу овде улазити у даљу интерпретацију. Јасно је да Бојић износи као античку филозофску концепцију схватање да „науке” снабдевају човека изузетним карактерним особинама и изоштравају његову способност (са)знавања шта је „право добро”; а то ће рећи, *врлина*, морално лепо. И јасно је да Бојић – као Цицерон – истиче да је то схватање усвојио јер му потпуно „на срцу лежи” и одговара ономе што он сам осећа. Чиме Бојић разоткрива на коју је он концептуалну основу ставио свој рад на био-библиографским скицама каква је она о Јовану Рајићу.

*

Друга од допуна коју овде морам учинити тиче се питања жанра *Памјатника*. Обећао сам да ћу се, на крају, осврнути и на ово питање. Успутно сам, наиме, био указао на једну античку типолошку паралелу Бојићевом делу. Сада могу додати неколико подробнијих објашњења.

Под крај II века наше ере грчки писац Диоген Лаерћанин компилирао је из разних извора дело *Животи и схваћања славних филозофа*. Организован хронолошки тај зборник приказује ликове представника грчких филозофских школа, од најранијег, предсократског периода до хеленистичко-римског раздобља, обележеног нарочито филозофима епикурејског и стоичког смера. Лаерћанинове скице, посвећене по правилу једном одвојеном лику, пружају податке о животу и о филозофским ставовима приказаног мислиоца; уз тај

32 Cic. *Paradoxa*, I, 6.

33 Наведено фототипско издање *Памјатника*, стр. (82).

биографско-доксографски део текста прикључен је и библиографски у коме је дат попис свих познатих филозофских списа или наслова; на завршетку пак сваке од ових скица, кад год је за то Лаерћанин нашао потребну грађу, дописани су подаци о статуама подигнутим филозофу и о натписима посвећеним њему по његовој смрти, као и цитати из надгробних стихова или жалбених песама поводом његове смрти.³⁴ У Лазара Бојића све је исто тако дато. Скице које су зборнички окупљене и хронолошки распоређене у *Памјатнику* показују, како сам рекао, у своме тексту поделу на биографски део, на библиографски део и на део сачињен од цитата из беседа, некролога и песама састављених поводом смрти приказаног српског списатеља.

За дело Диогена Лаерћанина стручњаци за античку књижевност неретко казују да је то једина нама из антике сачувана историја филозофије и филозофског списатељства.³⁵ Зборнички склоп, и карактер компилираног компендија, везују ово дело за сличне „прегледе знања” веома популарне у периоду Царства. Сам склоп одвојених био-библиографских скица Лаерћанин је, највероватније, наследио из времена раног хеленизма, у коме је био почео систематски рад на састављању биографија људи од пера – песника, писаца, мислилаца.

Нисам указао на *Животи и схваћања славних филозофа* да бих одлучно устврдио да између дела Диогена Лаерћанина и *Памјатника* Лазара Бојића мора да постоји нека непосредна зависност. Но типолошка подударња говоре у прилог претпоставке да се *Памјатник* на неки начин може везивати за биографско-приручничко предање присутно и у потоњој европској књизи. Па није искључена ни могућност неке непосредније везе. Јер, Лазар Бојић био је, када се дао на састављање *Памјатника*, „слишатељ филозофије”, у Пешти. А Лаерћаниново дело било је од XV века један од основних текстова за упознавање античке филозофије. Од првог издања већ, објављеног у Риму око године 1472, било је приступачно читалаштву и у латинском преводу.³⁶ Дакле, извесно је да је и Лазар Бојић, јак у латинском језику, могао читати Лаерћанинове *Животи филозофа*.|

Но, типолошка подударња која показују *Памјатник* и Лаерћанинови *Животи филозофа* – у структури појединих био-библиографских скица, у хронолошкој зборничкој композицији целине и у свеколикој намери да пружи историјат списатељства у одабраној области – није и једини разлог са кога Бојићев приказ Јована Рајића, као и приказе Доситеја Обрадовића, Григо-

34 У првој књизи Лаерћанинове скице не показују потпуну схему овога типа. Разлог је, вероватно, у томе што су нам скице те књиге сачуване само делимично, у изводима; или су биле остале недорађене.

35 Albin Lesky, *Geschichte der Griechischen Literatur*, „Francke Vlg.,” Bern – München, 1971, p. 954. – Овај познати стручњак за старогрчку књижевност преноси са „Philosophen Geschichte” једну у рукописима сачувану варијанту наслова Лаерћаниновог дела.

36 Уз прво, римско издање латински превод дао је Ambrosius Traversarius (Ambrogio Traversari, умро 1428), по наруџбини Козима де Медичи. – У Базелу објављено је Лаерћаниново дело 1533, а под насловом *De vitis, decretis, responsis celebrium philosophorum*. – Године 1649. превео је Пјер Гасенди на латински X књигу (о епикурејцима).

рија Трлајића и Атанасија Стојковића, смемо осмотрити у светлу античког биографског списатељства и одговарајућег европског литерарног предања. У *Предисловију* свог зборника Лазар Бојић се осврћа на поштовање за хероје освајаче и владаре, као и за хероје цивилизације – мудраце, списатеље, уметнике, какво је „древност” прва одавала изузетним људима. Позива се Бојић ту на поставке у којима препознајемо идеје еухемеристичког рационализма који је антички култ многих богова тумачио као резултанту култног поштовања најпре исказиваног изузетним људима. Ово Бојићево враћање и позивање на еухемеризам нас и не изненађује. Такво античко тумачење мита рационалним аргументима било је понова популарно у веку просвећености. Отуда га је лако могао усвојити и Бојић, у првим деценијама XIX века. Но Лазар Бојић одмах преноси тежиште, и то сасвим, на други тип споменутих хероја – на цивилизацијске хероје. Каже да су *просвећени* Грци и Римљани својим угледним људима подизали статуе, а и да су стари Грци, понесени националним осећањем поноса, *предали њојомсѣву* своје *просвећене* – просвѣщене свое; ово последње Бојић и тумачи додајући реченици појашњење – *подъ тѣтломъ седмъ Мудрецовъ Греце*.³⁷

Ова и оваква Бојићева обавештења вишеструко су значајна и занимљива. Непосредно, она везују биографије какве доноси Бојићев *Памјайник* – дакле, биографије хероја националне цивилизације и културе – за рано биографско стваралаштво античких Грка, и то као жанр настао из жеље да се ода поштовање људима-просветитељима. Но истовремено такво Бојићево казивање као да сведочи о томе да је овај млади српски аутор знао – већ из карловачких гимназијских дана – да се у старих Грка биографија као жанр развила прво као животопис људи од пера и мисли; као и да су биографско-анегдотска причања о Седморици припадала најранијем фонду биографске књижевности Грчке. К томе, поменута Бојићева обавештења нужно нам опет свраћају поглед на Лаерћанинов зборник биографија или „историју грчких филозофа”. Наиме, *Животѣи филозофа* доносе у својој првој књизи биографије полулегендарних мудраца старе Грчке који су редовно или назменично убрајани међу Седморицу.³⁸

Све наведено показује да смо, заиста, били обавезни да осмотримо биографску скицу о Јовану Рајићу, коју је Лазар Бојић ставио на сам почетак *Памјайника*, под светлом биографског предања развијеног у европској књизи захваљујући утицају писаца какви су били Корнелије Непот, Плутарх и Диоген Лаерћанин.

37 Наведено фототипско издање *Памјайника*, стр. (77)

38 Ту се Лаерћанин, свакако, ослањао и на радове претходника из времена првог, хеленистичког процвата биографског жанра, какав је био зборник *О седморици мудраца* што га је саставио граматичар Хермип из Смирне, у III веку старе ере, иначе аутор зборника биографија о писцима, законодавцима, и другим прослављеним цивилизацијским „херојима”.

О ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ПЕСАМА ЛУКИЈАНА МУШИЦКОГ

Читање песама какве је писао Лукијан Мушицки, а уз њега и после њега и сваки важнији песник српског класицизма, то је, данас, заборављена вештина и доживљај тешко приступачан.

Као вештина оно се, рекао бих, слабо негује и у стручним круговима, међу филолозима, књижевним историчарима и критичарима. Додуше, не изостаје у тим круговима занимање за поетолошке претпоставке из којих је класицистичко песништво произашло. Само, то је занимање махом теоријско. Закупљено је питањима крупним и општим: како се у класицизму поима и дефинише песништво, која су темељна правила за писање епа, драме, лирске песме; – а несклоно је бављењу појединостима жанровских норми и упутствима класицистичке поетике, наоко сасвим техничким и практичним. Као да класицистичка поетика није прескриптивна, а у српском XIX веку и надасве школска дисциплина.

Као целовит литерарни доживљај читање песама Лукијана Мушицког није доступно данашњем читаоцу са више од једног разлога. Ти разлози различитог су реда. У својим екстремима чак до опречности различни, тако да би се, апстрактно гледано, могли узајамно неутралисати, па и условити некакву блискост Лукијановом тексту. Ово, разуме се, под претпоставком да нема неотклоњивог образовног јаза између модерне и „класичне“ школе.

Препреку разумевању Лукијанових песничких поступака створили су, на једној страни, вуковско начело народности и романтичарски култ емотивности, а на другој сензибилитет читалаца однегован на модерној поезији којој, додуше, нису страни интелектуалност и сложене технике језичког онеобичавања. Али док ово друго, сензибилитет за поетску реч и скорији и актуалан, не успева да приближи модерног читаоца класицистичкој поезији стога што њена интелектуалност и њена од прозе одмакнута дикција почивају на заборављеним поетолошким начелима (заправо, произлазе из темељног начела класицистичке *imitatio*), дотле споменуто романтичарско предуверење, уврежено још и данас као доктрина општег мишљења, као да успева да оспори саму оправданост разговора о „доживљају“ класицистичке песме, просто на основу тога што у овој осећање нема примат, и што се она, извесно, не може доживети као „спонтано пресипање“ снажних емоција.^{1]}

1 Вердсвертова дефиницијска реченица (all good poetry is the spontaneous overflow of powerfull feelings (предговор *Лирским баладама*, 1805) наметнула се и одвећ трајно, пркосећи чак и далекосежним променама у актуалном поетском стварању.

Међутим, није ми намера да улазим у питања поетике рецепције. Задржао бих се, кратко, на равни вештине читања песама какве су оне из пера српских класициста.

*

Читање песама Лукијана Мушицког, као вештина, данас се најлакше може означити термином *интерпретација*. Али ту би могло стати на пут разумевању реченога једно модерно предуверење: да интерпретацијских метода има много и да су једнаког важења. Морам стога рећи шта овде подразумевам кад кажем интерпретација, или вештина читања, или, најпросто, читање песама Лукијана Мушицког. На уму ми је темељни херменеутички поступак данас помало озлоглашене филологије. На уму ми је читање и разумевање песме из њених историјских условљености. Али читање и разумевање свесно тога да такве условљености нису само спољашње чињенице, рецимо социјалне или биографске (премда су, наравно, и то); него да су у питању и унутрашње чињенице уметничког текста; чак и најпре и надасве те чињенице; с тим да им се корени морају пратити назад, у њиховом пружању кроз европско литерарно предање, а све до у грчко-римску антику. Једино тако посматране оне откривају своју улогу и начин свога деловања у одређеном „класицизму“ и у песми одређеног „класицисте“.

И још нешто. Насловом је намерно назначено да ће бити речи о интерпретацији песама Лукијана Мушицког. Не о интерпретацији *ода*, то јесте песама оне врсте које су, како данас осећамо, надасве репрезентативне за дело овог српског класицисте. К томе ћу, не мање намерно, говорити само о Лукијановим малобројним *еклоима*. Заправо о једној, најранијој и писаној на славеносерпском.

Дакле, дужан сам да образложим зашто сам се определио управо за Лукијанову еклогу као узорак на коме се могу приказати проблеми какви се јављају при читању свих песама главног песника српског класицизма.

Интерпретацијски проблеми на које ћемо се овде осврнути имају два нарочито снажна изворишта. Једно смо већ споменули, премда само уопштено. То је подражавање античким узорима, засновано на класицистичкој варијанти хеленистичке теорије имитације. Треба додати да је класицистичко подражавање – које није само поантички нововековни феномен него се у песничкој пракси снажно јавља већ у доба раног римског царства – схватало вербално и тематско повођење за класичним текстовима, остваривано уз мање или веће измене елемената из канонских предлогака, као јемство вредности новоостварене песме; као средство да се сопственој песничкој продукцији обезбеди висок положај и неоспориво достојанство. Другим речима, класицистичко подражавање такво је подражавање које мање или више губи из вида првобитни функционални контекст у коме је имитација узора стајала у хеленистичкој теорији; барем тамо где се она јављала у за

нас најрепрезентативнијем виду. Као код Квинтилијана, у реторици, и код Хорација, у поетици. Наиме, ови римски теоретичари, непосредно задужени у предању хеленистичке поетике, истицали су да *imitatio*, као подражавање старијим ауторима, има улогу вежбе и припреме; да подражавање оспособљава млађег писца за *aemulatio*; дакле, не за механичко угледање него за такмичарско огледање и за надметање с узором. Редукција којој је овај функционални контекст хеленистичке теорије подражавања подвргнут у класицистичком стваралаштву изазвала је, у овоме, гомилање вербалних и тематских реминисценција на античке канонске ауторе. Површински непосредније уочљиве те реминисценције махом су први, а често и једини предмет интерпретаторских и коментаторских напора око тумачења одређеног текста из класицистичког стваралаштва. Ово се се дешава на штету потпунијег разумевања интенција аутора, семантике његовог исказа, па и сензибилитета публике за коју је текст састављен.

Јер, литерарни рад у реминисценцијама није ни за класицисту само и надасве учена игра. Улога вербалних и тематских реминисценција, премда има и ту намену, не исцрпљује се ни код класицисте само у додавању површинских дикцијских украса – *colores, lumina*; нити овај тежи само изазивању пријатности коју препознавање реминисценција побуђује у свести литерарно образованог читаоца, припремљеног школовањем за усвајање такве врсте литерарних текстова. Класицистичка техника подражавања, класицистички рад у реминисценцијама има и шире, поетолошке импликације; одговара и на сложене морфолошке захтеве које класицистичка теорија жанрова поставља пред песника; а управо степен остварености поменутих импликација и захтева био је мерило према којем је, у класицизму, оцењиван одређени текст.²

Помен ширих поетолошких импликација класицистичког песничког рада у реминисценцијама и класицистичке технике имитације води нас другом извору тешкоћа с којима је суочена интерпретација песама Лукијана Мушицког.

Друго извориште интерпретацијских проблема мање непосредно уочљиво, а далеко снажније од првог, управо стога јер делује у сарадњи са њим. То друго извориште интерпретацијских проблема је нарочита спрега жанровских захтева и морфолошких одлика које реализује, махом необично прецизно, свака песма неког ваљаног песника класицисте. При чему – а ово махом измиче оку модерних тумача – песма класицисте настаје не само као одговор на очекивања условљена декларисаном а и за нас непосредно препознатљивом *врстом* краће песме; то јесте припадношћу неком жанру

2 Заправо, модерна свест о природи песничког рада и о његовим теоријским претпоставкама изменила је, у скорије време, наше гледање на више него један „класицизам“. Пример је и ренесансна новолатинска поезија. Види *Увод* у антологију *Renaissance Latin Verse*, чији су аутори А. Perosa и John Sparrow (Duckworth, London, 1979, p. XXI, са библиографијом о том питању у белешкама).

о коме и данас говори општа теорија књижевности (епиграм, ода, елегија, идила, еклога и сл.); песма класицисте истовремено настаје и као остварење морфолошких и тематско-мотивских захтева које су хеленистичко-римска и класицистичка реторика и поетика постављали одређеним *тйийовима исказа* сходно њиховој грађи и намени, односно „предмету“ (енкомиј, пропемптик, епицедиј, итд.).³

Сажет осврт на управо назначене интерпретацијске проблеме које постављају песме Лукијана Мушицког могућ је само ако се ослонимо на жанровски непроблематичан узорак. Ода, чак и класицистичка, то није. У антици, ода и није дефинисана као специфичан жанр. У својој потоњој европској историји песме обележене као оде јављају се у веома бројним и јако различним видовима па је тешко говорити о захтевима жанра. Насупрот оди, или барем у поређењу с њом, еклога је жанровски непроблематична. Поготово еклога отворено и програмски наслоњена на еклогу Теокритову и Вергилијеу; односно, грађена у теокритско-реалистичном или вергилско-алегоричном типу; дакле, у оним основним видовима у којима је еклога писана од ренесансе до у XVIII/XIX век.

Еклога је дефинисана и приказана у традиционалној прескриптивној поетици указивањем на низ спољашњих обележја – дуги стих епике (или дистих елегije); монолошки и дијалошки драмски исказ; амебеј и рефрен (са сасвим далеко фолклорном основицом); пас|тирски свет са за њега већ у античкој буколици везаном сценеријом и мотивиком. По тим спољним морфолошким и мотивско-сценским елементима еклога је за сваког образованог читаоца жанровски лако препознатљива, било да се у њој јављају античка имена пастира или новије националне замене за њих.

Најзад, и ово треба унапред напоменути: Лукијанова еклога није, због овога дуга античкој пастирској песми, затворена за позајмице из Хорацијевих ода; и то не само на дикцијској равни, него и на равни поетичарских импликација; дакле, на равни семантички значајној, чак и темељној за читање и разумевање одређене песме.

*

Окренимо се сада нашем тексту-узорку. То је, нагостили смо, Лукијанова I еклога, састављена 1802, на „славенском“, и насловљена *На смерѣ Ва-силія Пеѣровича*. (Јован Хаѣић дао је превод ове Лукијанове славенске оде.)

3 Порекло овог система класификације према садржини (предмету – *materia*) је античко; а има два изворишта: једно, у називима за неке врсте песама које потичу из најстаријег хеленског (*threnos* – „тужбалица“), али и из скоријег, хеленистичко-римског песничтва антике; друго, у правилима и упутствима античких ретора за састављање беседа одређене намене и садржине. Овај каснији, реторички допринос реченој класификацији значио је и установљивање каталога одговарајућих сталних мотива, или „општих места“, примењивих, па чак и обавезних у одређеној „врсти“.

Двадесетпетогодишњи песник саставио је, дакле, еклогу као пригодну песму. Лица у њој носе имена позната из Вергилијевих буколика: *Мелибеј*, *Дафнис*, *Меналкас*. А умрлог Василија та лица помињу под именом *Велимон*. Ово све указује на еклогу вергилског алегоријског типа. Очекујемо (јер тако је то, по правилу, у европској еклоги још од времена ренесансе) да пригодна намена песме „на смрт“ повуче за собом и појаву реминисценција на Вергилијеву V пастирску песму. Ону где Вергилије пева смрт и апотеозу митског пастира Дафнида.

Међутим, пажњу нам прво везује мото. А пред текстом Лукијанове I еклоге стоји мото из Хорација:

Durum; sed levius fit patientia,
Quidquid corrigere est nefas.

Што бисмо могли превести са: „Тешко је то поднети; па опет стрпљење ублажава зла која не можемо поправити“. Или, још развијеније и слободније, са: „Тежак је то губитак; ипак, стрпљење нам помаже да поднесемо зла за која богови нису дали лека људима“.

Мото је мисаоно тачно примерен Лукијановој пригодној еклоги „на смрт“. Несумњиво. Али, као што смо напоменули, за интерпретацију класицистичке песме важно је говото код сваке реминисценције уочити и њене поетолошке импликације. Не само када се гледа на реминисценције унете у текст, него и када се гледа на мото песме; чак и нарочито када се на овај гледа.

Стихови о човековој коначности и о његовој немоћи пред смрћу јављају се веома често у античком песништву. Чести су нарочито у Хорацијевим одама. Пошто је тако, не треба се, олако, задовољити претпоставком да је Мушицки тек случајно узео завршне стихове из оде *Quis desiderio* као мото за *Еклогу на смрт Василија Пејровића*.

Ода I, 24, *Quis desiderio*, и сама је пригодна песма поводом смрти неког Квинтилија, пријатеља и Хорацијевог и Вергилијевог. Сходно разврставању песама по предмету та ода је епицедиј (*epicedium*), тужбалица над мртвим. У грчкој књижевности антике епицедиј се јавља нарочито од IV века старе ере (Ерина); пре свега код грчких песама хеленистичког и римског раздобља (Арат, Еуфорион, Партеније). Тужбалица се преплиће са утехом (*consolatio*); а такве се песме не граде без ослањања на правила која ретори прописују за посмртне и утешне беседе. У латинској поезији Римљана епицедиј се јавља нарочито често у елегијском дистиху (Проперције, Овидије); али се јавља и у другим стиховним облицима. Налазимо епицедиј и у склопу великог епа (на пример, код Вергилија, *Aen.* VI, 860 и д.) Преплитање епицедија и конзолатије условљавало је у песмама које нам везују пажњу и појаву философских општих места, оних намењених човеку суоченом са смрћу.

Најкраће речено: Хорацијева ода I, 24, може се, па и мора, посматрати као *epicedium* у коме има и црта типичних за *consolatio*. Питање које се

отуда намеће интерпретатору наше класицистичке поезије гласи: не треба ли и I| еклогу Лукијана Мушицког, над којом је мото из те Хорацијеве оде, читати и тумачити на исти начин? А то ће рећи: као епицедиј?

*

Европска поезија зна од ренесансе за пригодну еклогу с темом тужења над умрлим пријатељем (или заштитником). У еклоги с таквим предметом честе су – споменули смо то – реминисценције на V песму из Вергилијевих *Буколика*. Дакле, реминисценције на ону Вергилијеву буколску песму, односно еклогу, чији је предмет смрт, али и апотеоза митског пастира Дафнида.

Међутим, нововековна еклога споменуте врсте не ограничава се никада само на вербалне реминисценције. У њој је махом, на делу подражавање које се осврће на мотиве и на сценске и техничке елементе Вергилијеве буколске поезије уопште, а посебно на оне из V Вергилијеве еклоге.

За античку буколску песму, како смо поменули, морфолошки је конститутиван дијалог и, надасве, амебеј – наизменично певање или натпевање два пастира. Овај изворно фолклорни елеменат подвргнут је разним адаптацијама, сходно теми одређене песме. За уметничку буколску песму, рекли смо даље, карактеристичан је идиличан приказ природе, осунчане и питоме, уз уверење да је та природа извор душевне ведрине и доброг расположења. (Јер, античка уметничка буколика творевина је образованих песника, становника великих градова хеленистичког и римског времена. Они, а не пастири и ратари, тражили су спокој и одмор у природи; па су ову и на одговарајући начин идеализовали.)

Намеће нам се, отуда, и сасвим одређено питање: Има ли сличности између Вергилијеве V и Лукијанове I пастирске песме, и то у специфичној адаптацији управо споменутих двеју црта – у примени амебеја и у нарочитој улози додељеној идиличном опису природе?

Што се тиче амебеја, он пружа морфолошку основу исказивању предмета песме и код Вергилија и код Лукијана. Истина, при првом овлашном погледу на Лукијанову еклогу то може и да измакне пажњи данашњих читалаца; па и тумача.

Сценски обе су еклоге, наравно, смештене у овлашно назначени оквир идиличне природе. У Вергилијевој еклоги описано је како се сусрећу два пастира, Мопсо и Меналка. Овај други, као старији, позива Мопса да седну у хлад и да певају песме. Мопсо пристаје и прво он пева песму о смрти младог пастира Дафнида, догађају над којим је сва природа туговала. Када Мопсо заврши своју песму, после неколиких размењених речи, Меналка пева песму о узлажењу Дафнида на Олимп, о његовој апотеози, догађају у којем је, сада општом радошћу, опет учествовала сва природа. Потом се Мопсо и Меналка узајамно дарују, скромним поклонима-наградама. У Лукијановој еклоги описано је како се са Мелибејем сусрећу два лица: Дафнид и Меналка. На Мелибејево питање, изазвано суморним изразом

на њиховим лицима, ова двојица казују да су савладани тугом због смрти младога Велимона. Следе, као главни део песме, заправо као обрада њеног предмета, искази сва три „пастира“, дати напоредно и монолошки; ту они, наизменично, туже за умрлим младићем. Имамо тако и код Лукијана, стварно, амебеј, наизменичну песму. Само се у Лукијановој еклоги надмећу у казивању туге не два него три „пастира“.

Искази тројице пастира дати су, после уводног дијалога, у затвореним недијалoшким и напоредним низовима. Не допуњују се приповедањем о догађају, једном или више њих, него кумулативним дочаравањем душевног стања – туге за умрлим. Симетрична напоредност и јесте структурална карактеристика амебеја, наизменичне песме пастира из античке уметничке буколикe.

Осим тога искази Лукијанових пастира сећају нас на Вергилијеву V еклогу још и разрадом мотива *расшужене природе*. Само, док је у наизменичним песмама двојице Вергилијевих пастира све некако митски оживљено и персонификовано, па смрт и апотеозу пастира Дафнида нежива природа и животиње прате прво тугом а затим и раздраганим клицањем, дотле је у дијалогу и амебеју тројице Лукијанових пастира тај мотив изразито рационализован: пастири у песми нашег класицисте поновљено казују како се њима природа чини тужном, тј. да они уносе своја расположења изазвана смрћу младог Велимона у доживљај природе.

Упркос рационализовању мотива, средишња улога природе у Лукијановој I еклоги несумњив је рефлекс из Вергилијеве V пастирске песме. Пастири код Лукијана казују наизменично: да је смрт однела Велимона (Василија Петровића), као што удар олујног ветра ишчупа стабљику још зеленог дрвета; да пролећна природа и сјај сунца у њима буде само тугу и одбојност; да они чују жалост и у гласу славуја; али кажу и да виде како се са влади траве „сузе сливају у росу“.

У овом сликовном изразу персонификациона тенденција пробила се и код Лукијана Мушицког на начин који сећа на Вергилијево митско оживљавање неживе природе.

Сем што, на овакав начин, обнавља буколски и вергилски мотив о природи која тугује за мртвим пастиром, Лукијанова I еклога још и сценски реализује једно од реторских правила за састављање утеха – *consolationes*. То правило гласи: на почетку утешне беседе треба се укључити у тугу и тужење, јер дискурзивна вербална утеха је могућа тек доцније, тек тада тугом раздирани човек посустане емоционално и постане приступачан рационалним аргументима. Стоји то правило већ у најстаријем од нама сачуваних античких удбеника за припремне вежбе у беседништву, чији је аутор Теон из Александрије (I–II век).⁴ Уједно, из тога се правила може разумети зашто се узлазна линија емотивности стално пење, у климаксу, кроз амебеј тројице Лукијанових пастира, да би се напoкон, али тек под сам крај песме, ипак почела спуштати и смиривати.

4 Theon, *Progymnasmata*, 2, 112, 16 ss.

Према учењу прескриптивне реторике, и њој блиске поетике, тужаљка (*epicedium*) у мотивици се додирује са утехом (*consolatio*); а према психолошким поставкама реторике тужење у које се пријатељ (тј. беседник) укључује са ожалошћеним у тренутку првог, најжешћег бола, јесте и први степен на путу ка утеси. Отуда и *epicedium* ретко изоставља мотив *подељене њује*.

На мотиву туге подељене са пријатељима заснована је сама сцена Лукијанове I еклоге, где се трећи пастир укључује у тужење прве двојице. Унео је тај мотив и Хорације у оду I, 24, и то поменом Вергилија. (Овај је, као и сам аутор оде, растужен смрћу заједничког пријатеља, Квинтилија.) К томе и Хорацијева ода-епицедај показује сличан лук емотивности као и Лукијанова I еклога. Наиме, речи *Durum; sed levius fit patientia* – „Тежак је то ударац; али бива лакши ако се са стрпљењем подноси што човек не може исправити“ – стоје, како смо успутно већ рекли, на самом крају Хорацијево оде. Стављене иза емотивне тужаљке, која сачињава основни текст оде, оне пружају рационалну утеху, дискурзивно премда у сентенциозно сажетој поуци.

У Лукијановој I еклоги такве рационалне утехе нема, барем не на крају песме. Смирење емотивности које наступа под крај тужбалице реализовано је, делимично, и стога да би песми био сачуван карактер еклоге, жанровски и тонски. Лукијан је и ово постигао средствима која дугује Вергилију, а у три завршне, симетрично грађене наизменичне „песме“ тројице пастира. Та три потпуно симетрична четвостиха заснивају се, наиме, на неколиким мотивима из Вергилијевих *Буколика*. То су: зла знамења која човеку долазе из жи|ве и неживе природе, па насипање хумке за умрлога; и урезивање имена драгога бића у кору дрвета. (При чему тачност реченога није умањена тиме што последњи мотив, урезивања имена, потиче из љубавних стихова.) У тим мотивима рационално добија превласт над емотивним. А мото стављен над Лукијанову I еклогу своди песму под кључ рационално-сентенциозне утехе.

*

У овде оцртани лук Лукијанове песме уграђени су, као вербалне и мотивске реминисценције, још и други елементи. Њихово распознавање захтева интерпретаторско читање изблиза, ред по ред и реч по реч. Тај заметни посао оставићемо за другу прилику. Наговестићемо само да и таква подробна анализа песниковог начина грађења песме, у реминисценцијама на античке канонске ауторе, у потпуности потврђује основни овде изнесени став: песме Лукијана Мушицког реализоване су тако да истодобно одговарају како на захтеве свог формалног жанра (у осмотреном случају *еклоге*), тако и на захтеве типа исказа предвиђеног за њихов посебни „предмет“ (у осмотреном случају *ејицедај*). Одговарајућа двојна схема читања је императив за интерпретацију и за литерарни доживљај песама какве је писао Лукијан Мушицки; а са њим и остали песници српског класицизма.

ХАЦИЋЕВА ПАСТИРСКА ПЕСМА „ОБРАД И ЗЛАТОЈЕ” КАО *PROSPHONETIKON* О жанровским и композиционим особеностима једне класицистичке еклоге

Прва свеска *Делâ Јована Хаџића*, објављена у Новом Саду године 1855, доноси „Пјсне изворне одъ самога сачинитеља скуплѣне”.¹ Међу овим оригиналним производима Хаџићевог стихотворства налази се – под редним бројем XIV, а на странама 46–48 – једна песма која се са више од једног разлога могла везати пажњу, како читалаца, тако и тумача; а и побудити у њима неке недоумице. Међу оригиналним Хаџићевим песмама ово је једина која је у наслову жанровски одређена као „Еклога”, па је овај термин ту још и протумачен допуном „или пастирска песма”. Подстрек за размишљање пружа и не|обична типографска разубуђеност њеног наслова; као и других елемената који наслов прате, а сви се јављају над основним текстом песме.

Ако бисмо тако настале недоумице хтели изразити упрошћено – без освртања на данас избледела знања о конвенцијама класицистичког песмоторства – могли бисмо их сажети у питање да ли типографски видно издвојена ознака „Обрадъ и Златое”, која се јавља над основним текстом, али испод мота, чини део наслова; односно, да ли она може да буде схваћена као спецификовани наслов Хаџићеве *Еклоје*.

Моја намера је, међутим, и шира. Поменуте недоумице дају повода за осврт на нека средишња питања жанровско-структуралног уобличавања класицистичке поезије. Желим стога да укажем на значај и на неке књижевнотеоријске импликације које конвенционална техника презентовања текста има и у европском и у нашем старијем песништву; па, разуме се, и у производима Јована Хаџића – песника о чијем је раном образовању водио бригу Гедеон, владика бачки, а који је као дечак, у годинама од 1811. до 1817. завршио првих шест разреда гимназије у Сремским Карловцима.²

Заправо, непосредна ми је намера да скренем пажњу на импликације теоријске природе које знају да буду садржане у наслову и у моту песама наших песника класициста; јер ти наоко само спољашни елементи неретко

1 *Дѣла Јована Хаџића, у књижевствѣу названоја Милоша Свеѣића*, Књига I., У Новомъ Саду, Књигопечатња Др. Дан. Медаковића, 1855.

2 В. чланак *Хаџић, Јован Н.*, из пера Љ. Ђорђевића, *Лексикон љисаца Југославије*, II (Матица српска, 1979), 354.

указују на место што га песма има у лествици некадањих, а у европској поезији столећима меродавних категоризација жанрова „краћих песама”. Не смемо, дакле, превидети да ти елементи могу бацити светло на начела и на узоре према којима је конституисан текст песме коме претходе. Другачије речено, ако уочимо да су такве импликације садржане не само у наслову него и у моту. Ово нам, данас, може помоћи да тачније распознамо од каквих је конвенционалних блокова исказа песма састављена; односно, каква је општа „генеричка” структура која, предвидиво, а заправо пре-скриптивно одређује њен склоп и условљава схематизам у њеном излагању и казивању.

*

Вратимо се XIV песми из прве свеске *Дела Јована Хаџића*. Настала је године 1824, 8. фебруара по староме стилу, и то у Бечу; дакле, под крај Хаџићевих тамошњих студија права. Јер, сетимо се и овога, Хаџић је, после година гимназијског школовања у Карловцима, завршио још три гимназијска разреда у Пешти (1817–1820), па је уписао и слушао право најпре ту, у главном граду Угарске, а затим још и у Бечу (1822–1824). Докторирао је права у Пешти две године доцније (1826); па је тамо био и један од седморице оснивача Матице српске и њен први председник (1826–1831).| Испод редног броја XIV, одштампаног уврх нове странице, Хаџићева песма има овакав наслов:

ЕКЛОГА,
ИЛИ
ПАСТЫРСКА ПЋСМА.

Прва реч, термин *еклоја*, истакнута је масним слогом. Интерпункцијски овај наслов је закључен тачком. Издвојен је видно од следећих редова у којима се јављају још неколики елементи што претходе тексту песме, и то цртом одштампаном испод њега. Све је у насловима тако распоређено и дато и пред осталим изворним Хаџићевим песмама одштампаним у првој свесци његових *Дела*. Уколико пред текстом песме долази још и мото, овај је типографски сложен испод оне црте, удесно је повучен, и дат је у посебном реду, или у неколиким посебним редовима.

Хаџићева *Еклоја* има мото. Одштампан је испод оне црте, а гласи:

I secundo omine! – Horatius.

Али у *Еклоји* за мотом не следи непосредно и текст песме, како је то, по правилу, случај код готово свих осталих оригиналних Хаџићевих песама. Прво је дата – и то крупно отиснута преко целе ширине странице – метричка схема класичног хексаметра. (Њоме се Хаџић служи при градњи стихова ове „пастирске песме” – како су то чинили Вергилије и Теокрит.) А затим, у посебном реду, а слогом упола мањим него што је онај у горенаведеном наслову, долази ознака или натпис:

Обрадъ и Златое.

Затим тек следи основни текст Хаџићеве песме. И то уз редовну ознаку једног од два лица говорника. Текст дакле започиње овако:

Обрадъ.

Врата отворите добри пастыри, уморнога пријм’те
Обрада путника; радъ є преноћити студену ноћцу.
Пустите скоро, та многи су снѣгови, вѣтрови ’ладни.

Видимо, Обрад је придошлица путник и тражи да га, у месту куда је приспео, домаћи приме у заклон куће и дочекају као госта.]

Наведена три уводна стиха Хаџићеве *Еклоје* одговарају својом конкретизованом садржином генералној констатацији која би се могла изразити најкраће са: „дошао је”. На тај начин – познат нам је из античке поезије – ти уводни стихови фиксирају оквир догађања, дефинишу типску ситуацију која, са своје стране, условљава садржину казивања у средишњем и претежном делу песме. О основним елементима тога казивања, о лицима која у њему учествују, и односу међу њима, даје даља а још увек и претходна обавештења реплика из уста домаћина. Овај дочекује госта добродошлицом и изразима пријатељске наклоности и љубави:

Златоје.

Срећа намъ донесе драгога госта! О дѣчице, сувимъ
Стакните огревома оганъ, нека се огрее путникъ
Према томъ благоме пламену, дайте сувога граня!
Обраде! милый нам госте! Пастыра те сви слаткогласна
Кажу: пѣванъ є красно и моему срдцу премило.
Єдномъ, де’, пѣвни на радость и споменъ и нама и дѣци.

Придошлица путник Обрад није спреман да испуни домаћинову жељу, те да, као прослављени „певач” песмом развесели укућане. При томе Обрад узвраћа домаћину Златоју истоветним комплиментом, и захтева од Златоја да овај њега разгали песмом:

Обрадъ.

Музе и Златоя милую: китнястой нашој у гори
Слава се твоя зна, звѣзда’ до саяны’ се подиже дивно.
Мило ће быти ми, ясностю песме ти сладити уши.

Златоје на то показује спремност да испуни ову жељу Обраду – и то као управо с пута приспелом госту. Образлаже ту спремност стихом:

Златиоє.

По вољи треба учинити госту, то старци намъ кажу:

Овим је тек и коначно одређена ситуација о којој се пева. Преостали стихови реализују својим исказима ту ситуацију. За двома тачкама што стоје на крају управо наведенога стиха следи једна веома обимна и строго заокружена целина текста. Она, заправо, чини главнину текста *Еклоје*. Можемо је обележити називом „Златојева песма”. Издвојена је и тиме што стоји под наводницима. А упућена је „драгоме госту” Обраду.

Наведени неколики уводни редови *Еклоје* или *Пастирске њесме* били су одређена очекивања у сваком Хаџићевом школски образо|ваном читаоцу; то јесте, читаоцу гимназијским школовањем и лектиром упућеном у конвенције античке буколике. Могао се такав читалац опоменути места које у Теокритовим буколским *Идилама*, и у Вергилијевим *Еклојама* има пастирско натпевање (агон) и наизменично певање двојице пастира (*altercatio*), за које се у текстовима античких буколичара казује да су нарочито вешти песми; а махом кроз комплименте које они сами чине један другоме. Могао је такав читалац након приказаног увода у Хаџићеву *Еклоју*, понајпре очекивати надметање у певању – онакво какво у песмама двојице протомајстора античке буколике по правилу следи за сценом сусрета и узајамног комплиментирања два прослављена певача-пастира. Међутим, у Хаџићевој „пастирској песми”, како сам назначио, нема тог очекиваног надметања, ни у виду наизменичног казивања мањих скупина стихова на исту тему и са истим почетком, ни у виду две одвојене а нешто обимније песме, од којих је свака стављена у уста једноме од двојице певача такмаца.

Другим речима, „Златојева песма”, која заправо и твори Хаџићеву *Еклоју*, није реализација жанровских очекивања каква у читаоцу буди прва од двеју ситуација равноправно назначених у уводу; није реализација типично буколске тематике, где сцена сусрета два пастира певача уводи у песму која текстуално „репродукује” њихово певачко надметање. „Златојева песма” реализује очекивања каква може да побуди она друга, у уводу Хаџићеве *Еклоје* прецизно, а и потпуније назначена сцена и ситуација. Ова је општијег а никако само буколског карактера. То је сцена дочекивања управо приспелог путника добродошлицом која је развијена у неку врсту поздравног слова, а заснована на неколиким општим мотивима.

С обзиром на значај „сцене” и функцију „ситуације” везане за онај првоспоменути буколски круг литерарног и жанровског предања, намеће нам се овде питање да ли и ова друга ситуација, дакле сцена приспећа путника и добродошлице којом је дочекан, садржи некакав „жанровски” аспект; и то такав такође условљен предањем античке књиге и књижевне теорије, која је столећима, и све до прескриптивне школске поетике с почетка XIX

века, меродавно утицала на рад у песништву. Јер, ако је тако, Хаџићев читалац је, након уводних стихова, могао очекивати реализацију исказа какав је дат у *Еклоји*. А то би значило да је она, премда је означена као „пастирска песма”, жанровски одређена још и на други, а за њен склоп пресудан начин.

★

Накратко ћу одустати од поступности у излагању, и одређи ћу се непосредних ослонаца што их налазим у непосредном тумачењу наслова и текста Хаџићеве *Еклоје*. Антиципираћу у термилошкој равни један од општијих закључака до којег оно треба да нас доведе.

У старој грчкој реторици називима *prosphonetikos* или *prosphonematikos logos* и *epibaterios logos* означавано је „слово” казивано као до|бродошлица приспелом путнику или путнику повратнику.³ Термин *epibaterios logos* примењиван је, међутим, у антици и на беседу коју држи путник приликом свога доласка на неко место. Због тога ћу се овде служити термином *prosphonetikon*. Наиме, у новијим студијама посвећеним „генеричкој композицији” као специфичном поступку изграђеном у литератури античке Грчке и Рима, узима се поименичени неутрум *prosphonetikon* као стучни назив за „слово” добродошлице упућено приспелом путнику, и то било да је оно реализовано у прози или стиху, као посебан заокружени текст или као један од „блокова” у низу текстуалних целина од којих је сачињено неко обимније дело (укључујући и најобимнија дела каква су, на пример, епови).

На управо споменути опозициони пар термина из грчке реторичарске номенклатуре може бацити додатно светло и податак о значењу термина *propemptikon* којим ћу се овде такође служити, и о његовом односу према термину *syntaktikon*.⁴ Први термин, *propemptikon*, означавао је беседу којом се неко обраћа путнику приликом његовог одласка на пут; други пак термин, *syntaktikon*, означавао је беседу или речи које сам путник казује у истој тој прилици. И у овоме случају у питању су термини који су примењивани на прозни и стиховни текст, на текст у себи заокружен и на „блокове” у обимнијем књижевном тексту.

3 Dionysius Halicarnassensis, *Ars rhetorica*, 5. titulus, *Opuscula*, ed. H. Usener – L. Radermacher, Leipzig, Teubner, 1889–1904. Краћи облик *prosphonetikos*, коме данас дајемо предност у терминологији (у облику *prosphonetikon* у античким текстовима јавља се непосредно документован само у прилошком облику (Eustathius, *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam*, ed. G. Stallbaum, Lipsiae, 1825 [Nachdruck: Hildesheim, 1960], 1410, 27). *Epibaterios logos* у овоме, а свом основном значењу, заправо односи се на говор који се држи приликом искрцавања (са брода). Види *Menander Rhetor*, edited with translation and commentary by D. A. Russel and N. G. Wilson, Oxford, Clarendon Press, p. 94 (= 377, 31).

4 Види Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Univ. Press, 1972, p. 18–20; 38.

Морало сам унапред указати на вредност термина *prosp̄honetikon* и *prop̄emptikon*. И на њихову вредност и примену. То су „жанровске” ознаке. Али бих био склон да се, ради неке врсте диференцијације, послужим латинизованим обликом – „генеричке”. Наиме, реч је о стручним називима који су у античкој књижевној теорији означавали *genera* специфичног типа, То јесте, схватани су и навођени у списима грчких теоретичара као родови (*genē*) или врсте/облици (*eidē*). Али су у питању – како смо данас у искушењу да кажемо – „класе” или „разреди” који нису преваходно настали разврставањем књижевности у скупине одређене историјски условљеном формом; дакле, обликованим одликама чију историјску појавност и чије поступне мене можемо пратити – као што су еп или елегија, еклога или епистула као стиховно писмо, и тако даље. „Жанрови”, односно *genera* под ознакама *prosp̄honetikon* и *prop̄emptikon*, *epibaterion* и *syntaktikon*, као и низ других познатих од старине под ознакама као што су *epikedeion*, *genethliakon*, *eucharistikon*, *euktikon* и сличним, засновани су на поступку класификовања који се више руководио садржином или грађом који чине текст; заправо, „предметом” обраде, и то пре свега у светлу неких основних ситуационих оквира који га на више начина условљавају. Разуме се, и у сразмерно сасвим кратком литерарном тексту – у оди, елегији, еклоги – ситуација, сцена, не мора, а махом и није, једна и јединствена. Отуда у већим и мањим целинама истог текста може гдекад да се распозна и по неколико „генера” о каквима је овде реч, а тако да су нека потпуније а нека мање потпуно реализована, и у она друга уклопљена. Како су ова генера и одређена уз помоћ неколиких примарних елемената дефиниторне дескрипције – ситуација, учесници, функција, тип комуницирања – а секундарно их обележава и честа али не и обавезна појава неких „општих места”, она су важан кључ за разумевање структуре казивања у неком тексту, као и самих основних интенција његовог аутора.

Еклога или буколска идила припада историјски конституисаном жанру песама у чијој структури учествује и драмски елеменат – са ликовима учесницима, сценом и дијалогом. Ово је последица историјске блискости буколског жанра античком миму. А истовремено песме које су столећима узимане као прототипови овога жанра, Теокритове *Идиле* и Вергилијеве *Еклоге*, деле са осталим остварењима античке поезије једно упадљиво али у интерпретацији текстова махом само узгредно и од случаја до случаја истицано својство. Пастирске песме, слично остварењима у другим историјским жанровима античке поезије, па и у многим беседничким текстовима у прози, одликују се неретко неком врстом скоковитости или фрагментарности у казивању. Та скоковитост оставља на модерног читаоца утисак као да је унутарња логика текста намерно непотпуна или да је угрожена нехотичним недоследностима. Разлог овоме јесте што античке песме и беседе нису стављане пред читаоце пре свега као индивидуалне творевине

обједињене чврстом унутарњом структуром коју им даје и за коју је одговоран аутор појединац. Оне су грађене у ослонцу на литерарну традицију, и то на такав начин да су у оделитим својим „блоковима” понуђене читаоцу као реализација малочас споменутих генера. Образовани антички читалац располагао је читалачким искуством а и школским знањима, која су му омогућавала да премости усеке и скокове у казивању. Знањима из књижевне теорије и традиционалне поетике снабдевени нововековни читаоци, иначе искусни у читању античке поезије и прозе, располагали су до почетка XIX века истом способношћу доживљавања текста. Било је, тако дакле, још и у времену коме припада Јован Хаџић. Напросто читаоцима је од гимназијских дана приближавано нарочито и оно што је традиционална европска поетика из времена барока или класицизма казивала „*de diversitate carminum ex materia, vel obiecto*”.

Нисам без доброга разлога ушао у ову малу а стварно само привидну дигресију. И генера, о којима је управо речено тек најнужније, као и поменуто а мање или више упадљиво својство античке поезије и прозе да изазива утисак некакве непотпуне логике у излагању, треба држати на памети и при читању и тумачењу текста „Златојеве песме”, па и целе Хаџићеве *Еклоје*.|

Из завршног дела песме добродошлице, што је „пева” Хаџићев „пастир” Златоје, сазнајемо и то да ће Обрад, тај гост намерник чији долазак Златоје радосно поздравља, најскорије, колико сутра, кренути даље, поново на путовање. Управо сам споменуо да антички грчки термин *propemptikon* означава „слово” или поетско обраћање упућено путнику приликом његовог одласка на путовање. Нећемо, дакле, моћи да сасвим заобиђемо ни питање – није ли у завршним редовима „Златојеве песме”, која чини средишњи и основни део Хаџићеве *Еклоје*, а генерички је несумњиво *prosphonetikon*, реализована или назначена и нека црта типична за *propemptikon*.

Да кратко поновим и нешто допуним речено. „Златојева песма” има четрдесет хексаметара. Она чини главнину текста *Еклоје*, а у овој је дата као јасно одељена целина. Издвојена је и наводницима. Има и типичан почетак – призивање музе, коме претходи оних тринаест горе већ наведених хексаметара разговора између Обрада и Златоја, у којима је одређена основна ситуација односно сцена за коју је *Еклоја* везана. А иза четрдесет хексаметара, што сачињавају „Златојеву песму”, следе само још два закључна хексаметра. То су и једини стихови у Хаџићевој *Еклоји* које не говоре двојица учесника у сцени доласка и казивања добродошлице. Затварају та два стиха неопозиво сценски оквир еклоге. Дати су као речи аутора песме и гласе:

Златоје испџва, Обраду срдце у грудима игра,
Докъ га непокри сна сладостно крыло до бѣлога дана.

Буколски оквир „Златојеве песме” и буколска маскерада – да је ово у питању лако је претпоставити – не објашњавају жанровски *Еклоју* у цели-

ни. Готово да бисмо смели рећи: напротив. Отуда је, ради бољег разумевања и потпуније интерпретације Хаџићеве „пастирске песме”, потребно узети у обзир и жанровске конвенције што их античко и класицистичко песништво дугују теорији *genera* примењиваног на прозу и поезију а заснованој на класификацији према садржини и предмету.

*

Еклоја Јована Хаџића везала је нашу пажњу испрва само сложеношћу и типографском разуђеношћу елемената који претходе њеном тексту. Наслов „Еклога, или Пастирска песма” садржи прву, експлицитну одредбу жанра ове песме. Али у самом почетку овог излагања наговестио сам да је могуће да и мото, што га старији песници стављају над своје текстове, може скривати у себи неке индикације о њеном жанру. Какве индикације и у кавквим жанровским категоријама дате – о томе је овде реч. А треба се тим питањем и ближе позабавити, јер оно је, како ми се чини, до сада потпуно измицало пажњи испитивача српског класицистичког песништва.

Уколико мото има жанровске импликације – а није речено да их увек има или мора имати – оне су скривене иза уочљивих смиса|оних реминисценција на места из туђег песничког текста што су у њему цитирани; а као да те импликације упућују нашу пажњу на управо споменуто, данас слабо познату „генеричку” категоризацију, доста различну од оне која обухвата историјски конституисане жанрове о којима говори и новија поетика (елегија, еклога, ода итд.). Уосталом, овим историјским и данас уобичајеним жанровским терминима неретко су означене песме класициста већ у самоме наслову. Јасно је већ стога да ће мото, уколико има улогу жанровског показатеља, пре и претежно указивати на „генеричку” категоризацију, ону по садржини и предмету – *ex materia, vel obiecto*. Дакако, не можемо изгубити из вида, као предмет додатног разматрања, питање да ли мото тако функционише само смислом цитираног одломка, или сасвим смишљено и својом, некадањем школованом читаоцу познатом провенијенцијом из песме одређеног „генеричког склопа”; или чак и само из једног одсека или „блока” неке песме који пада у одређену генеричку категорију по одликама тог склопа.

Да бих појаснио речено, свратићу поглед – пре него што се поново и подробније позабавим насловом, мотом и средишњим текстом Хаџићеве Еклоге – на наслов и мото две друге његове изворне песме, такође у тексту из прве свеске његових *Дела*.

Пажњу ми везује прво песма број LIII. Налази се она на страни 133, а Хаџић јој је дао овалан наслов:

ПЛАЧЪ
ЗА РЕДКИМЪ СРБИНОМЪ, ДРУГОМЪ И ПРИЯТЕЛЪМЪ,
ПАВЛОМЪ БЕРИЋЕМЪ,

закл. Адвокатомъ, Сремске и Чанадске Вармеђе Присѣ-
дателѣмъ, Архиепископо-Митрополитскимъ Секрета-
ром, преминувшим у 44. години дѣјателнога живота
свога, у Карловци' Сремски', 13-га Априлија 1842.

Пред самим текстом ове дуге а десетерачке песме, у којој се Хаџић и дикџијски ослања на народну поезију, стоји као мото следећа Хорацијева строфа:

Quis desiderio sit pudor aut modus
Tam cari capitis? Praeциpe lugubres
Cantus, Melpomene, cui liquidam Pater
Vocem cum cithara dedit.
Horatius L. I. Od. 20.

Хаџић даје под цитатом овакав нумерички податак о песми која је изворник за мото; вероватно по неком издању Хорација из којег су – са педагошких разлога свакако – биле изостављене неке оде. (Таквим издањем *in usum Delphini* служио се, уосталом, и Јован Стерија Поповић, у раду на препевима Хорацијевих ода унетим у *Давор|је*.) Ода, из које цитира Хаџић, започиње речима *Quis desiderio...* Али није 20. него је 24. у потпуном издању I књиге Хорацијевих *Carmina*.

У латинској строфи, коју Хаџић ставља као мото пред свој *Плач*, римски песник брани право сваког човека да, без уздржавања и самосавлађивања, оплакује драгог покојника и да се неспутано предаје болу. То је став што су га већ александријски песници заступали у песмама које су у грчком означаване генеричким термином *epikedeion*, чија латинизована варијанта гласи *epicedium*.⁵ Кључно је овде то да је Хорацијева ода *Quis desiderio...* једно од најпознатијих римских остварења управо тога *genus-a* „краћих песама”. У прескриптивним школским поетикама, на каквима је још и Јован Хаџић стицао знања о песничким жанровима и начинима класификовања поезије, та Хорацијева ода редовно је навођена као модел за састављање епикедјона; и то, по правилу, на истакнутом, првом месту, испред низа других античких и поантичких остварења у „жанру” епицидија.

Поткрепићу горње тврђење наводом из уџбеника *Institutiones Poeticae in usum gymnasiorum Regni Hungariae*, који је изашао у Будиму 1809. године, „*Typis Regiae Univ. Hungaricae*”. Аутор му је „Iosephus Grigely, Philosophiae

5 Euphorio Epicus, 2, ed. J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1962.

Doctor ac in Regio Archigymnasio Budensi II. Humanitatis Scholae Professor et Senior”. Читамо све то у потпису што га је аутор ставио под предговор састављен још године 1807. Ако се опоменемо већ реченога да је Јован Хаџић, после шест разреда гимназије завршених у Карловцима (1811–1817), похађао још три виша гимназијска разреда у Пешти (1817–1820), биће сасвим јасно да је он морао имати у рукама, па и савесно проучавати, Григељев уџбеник поетике састављен на латинском језику.

Ово ме и обавезује да наведем из Григељевог уџбеника одсек у коме је објашњено шта је то *epicedium*. На страни 216 дата је дефиниција овог жанра „краћих песама” у следећим речима: „*Epicedium, Lessus, vel Naenia est carmen funebre, quod mortuis impenditur: mortuis laudes narrantur; describitur pompa funebris; mortui denique apprecamur aeternitatem.*” У Григељевом уџбенику поетике, као *Nota 1*), следи још и одужи списак значајних песничких остварења у класи епицедија. Ове песме узорни треба да упуते ученика гимназисту у начин састављања песама тог *genus-a* (*epicedii, seu carminis funebri modum docebunt*). Први од наведених античких примера је: *Horatius Lib. I, Od. 24. Quis desiderio etc.*” Ређају се, затим, као даљи примери из античке римске књижевности: Вергилијева V еклога, Овидијева елегија *Ad Liviam de morte Drusi*, одсек из Лукановог епа IV, 798, Стацијева песма из *Silvae* II, 1; а додат је и дуг списак примера за епицедиј узетих из песничког стваралаштва нововековних латиниста. А *Nota 2*), на страни 217 Григељеве *Поетике*, доноси још и напомену да се под епицедије понекад сврставају још и „*Epitaphia, Querelae, Consolatio etc.*”; али да је већ Сервије, римски граматичар из IV века наше ере,⁶ тачно разграничио *еџицедиј* и *еџиџаџиј*, и то тако што је нагласио да се у првоме, у епицедију, „обраћамо телу које још није сахрањено”, док се други, епитаџиј, ставља као какав натпис уз гроб или на овај.

Треба овде још указати на то да је Григељ од епицедија одвојио *threnos*, „тужалку”. У својем списку тугованки ставио је трен, као песму опширније и обухватније садржине, а и важнијег предмета, испред епицедија тј. под број I међу разним категоријама песама туге. А дефинисао је *threnos* и ближе, као ону категорију тужалки у којима се оплакује разарање градова, пропаст великих области и целих земаља, те пад и погибија моћних владара, и томе слично.⁶ Дакле, то је категорија, или *genus*, у коју би могле да се уврсте Стеријине *Слезе*.

Из оваквих Григељевих дефиниција и разликовања произлази да је за *epicedium*, као прво, специфична ситуација оплакивања још несахрањеног мртваца; и, као друго, да је у епицедију реч о личностима приватним, можда и значајним, али опет мање истакнутим од владарских – дакле, пре свега о сродницима и пријатељима.

6 „*Threni sunt lugubria carmina in eversione urbium, templorum, regionum, magnorum Principum etc.*” Григељ овде додаје: „*Ita Schaliger I. 3. c. 122.*” Дакле, као извор дефиниције бележи *Poetices libri septem* Јулиуса Цезара Скалигера, дело објављено „*Apud Antonium Vincentium 1561*” (у Лиону).

Узмемо ли на ум споменуте категорије или генера стиховних тужаљки из старије европске поетике, наћи ћемо се у бољој прилици и бићемо боље опремљени за интерпретативно читање Хаџићевог *Плача*. Уочавамо, наиме, тек у подсећању на њих, да Јован Хаџић, премда гради десетерачку песму и настоји да је дикцијски веже за формуле и стилизацију усмене народне поезије, остварује у исказу, мотивици и композицији ове своје тужаљке одлике које се приписују епицедију; штавише, да то чини тако као да неопсредно реализује дефиницију и дескрипцију епицедија дату у Григељевој *Поетџици за џмназије Краљевсџива Ујарској*, објављеној године 1809.

Кроз цео *Плач* Хаџић у похвалама говори о умрломе Павлу Берићу – дакле, „mortui laudes narrantur”, како то за епицедиј прописује Григељ. Ситуација на коју указују десетерци првог одељка песме дочарава сцену тужења над телом умрлога и његово оплакивање – то јесте, Хаџићева тужбалица „dicitur corpori nondum sepulto”, како то од епицедија захтева Григељ позивајући се на ауторитет античког граматичара Сервија.

Реч је у првоме одељку *Плача* о Берићевој деци, мајци, жени:

Нетуге славуякъ за другомъ,
Већ то плаче Берићева люба,
Којој данасъ навџкъ сунце за’ђе,
Сунце за’ђе, а ноћца наиђе,
Па е тужну у црно завила
И смутну јој омрачила душу.|

Очигледно Хаџић у песми говори о смрти пријатеља као сасвим скором догађају; а каже да у плачу над умрлим учествују сви Берићеве сродници, како то једино у ситуацији оплакивања изложеног тела, или на самоме погребу, може бити случај. Ту су да умрлога сузом ожале и брат Берићев и сестра његова, и „сва родбина тужна и невољна”; па ту још

Сузе роне друзи, пријатељи,
Ах! за вџрнымъ, за истинным другомъ.

Дакле, премда у песми није изреком речено да се сцена одиграва на гробљу, све нам у њој дочарава погреб и свечани испраћај мртваца – то јесте, „describitur pompa funebris”, како стоји у другој описној одредби коју Григељ даје за епицедиј и где означава и сахрану као ситуацију из које произлази тај *genus*.

И напокон, Хаџићев *Плач* закључен је скупином стихова у којима је изречена двострука жеља: да се међу Србима навек прославља име Павла Берића, а да се он, посмртно примајући неувеле венце славе у своме народу,

Да с’ наслади у небесномъ крылу
Одсадъ навџкъ тихога покоя,
К’о Ангелске утруђене душе.

Ови десетерци, што стоје на самоме завршетку Хаџићевог *Плача*, могу се, па и морају, читати као тачна реализација упутства које Григељева *Поетика* даје за састављање завршних стихова у епицедију, речима „*mortui denique manibus apprecamur aeternitatem*” („завршавамо усрдном молбом да душа покојникова ужива у животу вечном”).

Из овог кратког упоређења закључак сâм произлази; заправо, просто нам се намеће.

Мото из Хорацијеве оде *Quis desiderio...* која је у прескриптивним поетикама означена као водећи модел за састављање епицедија, има и жанровске, односно „генеричке” импликације. Указује на припадност Хаџићевог *Плача* тој традиционалној категорији „краћих песама”; па нам, при покушају интерпретације, даје повода и помаже да у тој десетерачкој песми српског стихотворца класицисте препознамо такве структурално-мотивске црте које се и могу и морају посматрати као реализације особина приписиваних епицедију у традиционалној школској поетици. При чему, без сумње, не треба очекивати потпуну нормираност исказа; али не треба, стога, ни олако превиђати особености или елементе казивања који се јављају у српској песми, а аналогни су оним типичним за епицедиј. Што и чини уверљивом претпоставку да су реализовани у присећању или освртању на моделе што их поетике, каква је Григељева, наводе као узорна остварења у категорији тих песама тужбалица.]

У складу је са овом последњом напоменом ако сада укажем на још једну особену црту коју Хаџићев *Плач* дели са Хорацијевом одом *Quis desiderio*.

Хорације је овај епицедиј написао не у своје име, већ у име песника Вергилија, чији је близак пријатељ оплакивани покојник био – име му је Квинтилије. Али се у тексту Хорацијеве песме Вергилије помиње као ожалошћени пријатељ тек доста касно; а још касније реч је и сасвим непосредно о Вергилијевом личном болу због Квинтилијеве смрти. Сам почетак оде *Quis desiderio...* – она прва њена строфа коју је Хаџић узео за мото своје *Плачу* за Берићем – исказује и развија једну општу мисао; истиче једно начело сасвим општег важења. Говори о праву свих нечијом смрћу ожалошћених људи, о праву свакога ко жали за драгим покојником да се преда болу без сваког уздржавања и без самосавлађивања. Знамо и са каквог разлога песник Хорације овако започиње своју песму. Разлози су везани за *genus* епицедија, произашли су из услова његовог сразмерно позног литерарног развоја и његове припадности категоријалној схеми *ex materia, vel obiecto*.

Епицедиј се, наиме, јавио као мањи песнички „жанр” античке поезије у хеленистичком и римском раздобљу. Састављен је у разним метричким облицима; али су песници за тај *genus* нарочито радо користили елегички дистих и хексаметар. (Ово последње је за Хаџића могао бити формални подстицај да свој *Плач* састави у десетерцу.)⁷ Епицедиј је у мотивици и то-

7 Треба се овде сетити и Хаџићевог експеримента (из 1827) у превођењу Хорацијеве хексаметарске *Посланице Пизонима* („*De arte poetica*”): у две напоредне српске верзије – хексаметарској и десетерачкој.

пици делио много тога са консолацијом, са „утехом” чије је казивање схематизовано под здруженим утицајем ретора и филозофа. *Consolatio* првобитно је била прозна врста.⁸ Као њен „предмет” означено је држање, понашање човека након изненадног преокрета из среће у несрећу – интервенцијом непостојане *Fortunae*. У консолацији су исказивани ставови о смрти, болу и утеси који су развијани у круговима неколиких водећих филозофских школа хеленистичког времена – неретко у расправама *О џузи*. Једно од реторских правила за писање прозних *утеха* – њих су затим у стиху састављали песници међу којима су били Римљани Овидије и Стације – захтевало је да беседник или песник, то јесте онај који узима на себе улогу тешитеља, треба да истакне како бол деле са ожалашћеним и он сам и многи други. Сматрало се, наиме, да је ово аргуменат који може много да доприноси утеси ожалашћених. Устаљени мотив „подељеног” бола, као обавеза стављана тешитељу аутору, писцу *консолације* или *еџицедија*, стекао је у текстовима такве или сродне врсте| статус „општег места”. Ово је разлог што Хорације, у оди *Quis desiderio...*, најпре говори сасвим уопштено о свима који узимају учешће у жалости; а и о праву свих да се предају болу и тузи.

Ако сада поглед вратимо на *Плач* Јована Хаџића, уочићемо да је и у њему реализован поменути мотив „подељеног” бола; и то поступком посредним а сличним ономе што га је Хорације применио. Хаџић у наслову песме, истина, казује изричито да тужи за Берићем, као другом и блиским пријатељем. Али кроз цео први а веома обимни одсек Хаџићевог *Плача* реч је само о жалости *свих* Срба за Павлом Берићем, и о болу *свих* чланова његове породице, и *свих* његових пријатеља. Тек негде око трећине другог одсека песме Јован Хаџић обраћа се Павлу Берићу и лично, само у своје име; дакле, непосредно и као присни пријатељ и давнашњи друг. Сећа се Хаџић тек ту и заједничких дана из младости.

Утврђене опште аналогije, које Хаџићеву и Хорацијеву песму ставља у исти категоријални ред, у ред еџицедија, припадају скупини примарних елемената или основних црта на којима је заснована дескриптивна и нормативна дефиниција за тај, као и за сваки други *genus* изведен *ex materia, vel obiecto*. А ти примарни елементи су, како сам већ напоменуо, ситуација, лица и њихов међусобни однос, функција текста. Што у овом случају, и за *genus* еџицедија, значи: оплакивање тужење над мртвим, и погреб; ожалашћени који се предају болу; утеха. Подударане у тим примарним елементима дало нам је и право да у песми римскога поете и српскога песника класицисте идентификујемо и мотив „подељеног, заједничког бола”; те да и то додатно подударане између начина казивања у српском десетерачком *Плачу* и римској оди *Quis desiderio...* протумачимо као варијанту једног

8 Латински темрин *consolatio* усталио се од античких времена као „жанровска” ознака; најпре за беседе и прозне списе, а потом и за песме утеха. У реторској теорији, чије нам је ставове најбоље сачувао Квинтилијан (*Inst.* X, 1, 47; XI, 3, 153), консолација спада у *genus deliberativum*; а под заглавље *privata consilia*.

топоса карактеристичног за genus епицедија; а то ће рећи, као реализацију традиционалних реторских и поетичарских упутстава, и као обнављање поступака које је наш аутор познавао из античких предлогака и из дефиниција старије прескриптивне поетике.

Треба додати да се, када говоримо о овоме последњем, крећемо у равни секундарних елемената или додатних црта, којима се одређује genus ex materia, vel obiecto. Наиме, у тај секундарни скуп црта својствених некое genus-у овога реда, било да је у питању епицедиј или неки други тип „краћих песама”, иду нарочито „општа места” (topoi/loci communes). Везују се ови за одређени genus, али само тако да се у њему јављају често, а не и обавезно.

★

Излагањем у које сам скренуо у претходном одељку изложио сам се, можда, приговорима неког хиперкритичког читаоца. Такав ми може замрети што указујем на *Плач*, песму из зрелих Хаџићевих година (1842), да бих припремио и подупро своју даљу анализу *Еклоје*, песме много ранијег датума, настале још у последњој Хаџићевој годи|ни студија. Нећу прибећи простом подсећању на чињеницу да је Хаџић своја знања из области прескриптивне поетике стекао управо у раним, свакако већ у гимназијским годинама. Позваћу се, да бих оснажио досадашњи смер ових интерпретација, и на једну Хаџићеву песму сасвим раног датума. Она је састављена три године пре *Еклоје*.

Песма је то одштампана под редним бројем IV, на страни 10, у првој свесци *Дела Јована Хаџића*. Настала је 1821, у Пешти. Наслов јој гласи:

ОДА
Имену „Милош”

И њен мото узет је из Хорацијевих ода. Дат је у следећем, сведеном облику:

- - - micat inter omnes
- - - vel ut inter ignes
Luna minores.
Horat. Od. 12. L. I.

Видимо, Јован Хаџић назначио је, у случају ове ране песме, да је латински мото за своју српску оду преузео из дванаесте песме прве књиге Хорацијевих *Carmina*.⁹ Имао је наш песник класициста, уосталом, разлога

9 Треба напоменути да је ово нумерички податак из кога произлази да је Хаџић у години 1821. користио неко потпуно издање Хорацијевих ода, а не неко пречишћено и скраћено in usum Delphini.

да верује да ће један број његових читалаца образованих по „класичном курикулуму”, у Карловачкој гимназији или у Пешти, моћи већ и на основу латинског текста датог у моту да се сети да овај потиче из Хорацијеве оде *Qum virum*. Под углом осматрања, какав овде примењујем, то је равно и уверењу да су такви, традиционалној и прескриптивној школској поетици вични читаоци могли бити кадри и да се присете у који *жанр* или *genus* иде Хорацијева песма из које је млади Хаџић био узео свој мото; а у овоме случају можда чак и да се опомену и тога каква је традиционална намена и функција упоређења што га одломак у Хаџићевом моту садржи, а и на кога се оно у споменутој Хорацијевој песми односи. Не претерујем када кажем да је то Хаџић могао очекивати. Имао је за такво очекивање ваљано оправдање у оновременој пракси гимназијске наставе латинског језика и поетике. Заснивала се та настава на пажљивом ишчитавању, превођењу и подробном тумачењу одабраних песама.¹⁰ Григељеве *Institutiones Poeticae*, као уџбеник у гимназијама Угарске краљевине, стога су и појашњавале своја теоријска излагања о категоријама „краћих песама” – „*de minoribus Poeticae operibus*” – пре свега упућујући на одабране примере из четири књиге Хорацијевих *Carmina*, свеједно да ли је реч била „*de diversitate carminum ex materia, vel obiecto*”, или историјским жанровима, када је говорио *de elegia, de epigrammate, de satyra, de epistolis poeticis, de carmina lyrice, de eclogis, или de narrationibus poeticis*.

Враћа нас све управоспоменутом нашем исходном питању о евентуалним поетолошким импликацијама мота што га српски песник класициста ставља над песму. У случају Хаџићеве *Оде имену „Милош”* то је поново двогубо питање – прво, да ли пада из њеног латинског мота светло и на њену „жанровску” или на њену „генеричку” припадност; и, друго, да ли нам то данас може помоћи да потпуније разумемо дикцијске, мотивске и композиционе особености казивања у тој српској песми.

Интерпретација може и овде да се ослони на препознатљиве константе античког и европског песничког израза. Мото из Хорација и почетак те ране оде из пера Јована Хаџића стоје у значењској корелацији. Код Хорација реч је о ведром ноћном небу и надмоћном сјају којим се на њему истиче месец. Наиме, латинске речи мота – ... *micat inter omnes/ ... velut inter ignes/ Luna minores* – можемо превести са „блиста као Луна сред свију мањих небеских светила”. Поређење, којим Хаџић почиње своју оду, говори о сунцу које надмоћно блиста на ведроме небу:

Што сунце јарко небу на ведроме,
То њ име „Милош” Србскомъ у народу
Витежко. ...

10 Знамо да је тумачењу једне песме гдекад било посвећено и по неколико наставних часова – у Карловачкој гимназији, као и у другим средњим школама хуманистичког усмерења.

Овај уводни део захвата трећу строфу, где песник призива музу. У следећем одсеку Хаџићеве оде, који се протеже до њене седме строфе, реч је о Милошу Обилићу; а већ у четвртој строфи песме непосредно је реч о Обилићевом легендарном подвигу на Косову пољу:

... Срдца му слободна,
 Высокогъ духа, снажне и мишице
 Широко пољъ свѣдокъ оста,
 Мурата силногъ гди мачемъ уби.

Након побрајања Обилићевих врлина и јуначких заслуга, Хаџић у седмој строфи оде прославља тог протагонисту косовске легенде овим речима и оваквим обухватним а коначним признањем:

Он свѣтлымъ мачемъ подиже споменникъ
 На пољу себи воде кодъ Ситнице
 Высокій. ...

Препознатљива је у тим закључним стиховима Хаџићевог величања Милоша Обилића варијација на мотив и песнички топос славе као| споменика што га човек подиже самоме себи. Уосталом, тешко би се могао наћи песник класициста који је допустио да му измакне прилика да унесе тај мотив у стихове бар једне од својих ода. А знамо да је у питању смишљена употреба реминисценције, присећање на хеленистичко-египатски мотив „споменика вишег од пирамида”, што га је Хорације пренео у римско песништво и увео у песништво потоње Европе одом *Exegi monumentum*. У старом Египту мотив је, првобитно, био везан за заслужни посао писара писаца и хроничара.¹¹ Код Хорација аналогно је везан за дело и славу песника. Но тај мотив лако је преношен и на бојну славу. Хаџић, како видимо, њиме заокружује прослављање Милоша Обилића.

Хаџићева *Ода имену „Милош”* има пуних седамнаест строфа. Наш песник у наставку песме не одустаје од своје теме. Наиме, у својој оди он слави још два српска великана по имену Милош – Поцерца и Обреновића.

Прво прелази на величање Милоша Поцерца – јунака такође „позната изъ народны пѣсама наши”, како стоји у Хаџићевој белешци уз осму строфу. Стварно, у тексту те строфе – а и у тексту оних које следе – Хаџић Поцерца не помиње именом. Уводи овај лик као „Другогъ Сокола” из „истогъ гнѣзда”. Открива затим посредно коме ће, од те осме строфе, бити упућене речи његове похвале „имену Милош”. Чини ово алузивним стиховима:

Онъ с' пушта пољу по Мишарскомъ
 Свѣтла к'о муња по мрачномъ небу...

11 Уп. Р. Gilbert, *Littérature égyptienne, Histoire des littératures 1: Littératures anciennes, orientales e orales*, „Encyclopédie de la Pléiade”, Volumes publiés sous la direction de Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1955, p. 245.

Видимо, други српски јунак по имену Милош, а опет јунак из бојева против Турака, Поцерац, уведен је у излагање Хаџићеве похвалне оде упоређењем са јаким светлосним феноменом на небу – са муњом што то небо, смрачено, пресече у трену.

Паралелизам поређења која се јављају на истакнутим местима у Хаџићевој оди а односе се на српске јунаке – другога са муњом на мрачном небу а првога са сунцем на ведроме – враћа нам поглед, и то нужно, на мото што га је српски песник преузео из Хорацијевог песме *Quem virum*. Наводи нас и да се упитамо на кога се односе речи Хорацијевог упоређења „блиста као Луна сред мањих светила”; – из какве су оне врсте песме преузете; – и какве може у Хаџићевој оди имати поетолошке импликације тај мото.

Говорим о класицисти почетнику Јовану Хаџићу и једној његовој раној песми, из 1821. Смем и морам стога поново поћи од Григељевих *Institutiones Poeticae*, из 1809; односно, од дефиниција и дескрипција из тога већ поменутог уџбеника за гимназије у Угарској краљевини. У њему је карловачки и пештански гимназиста Хаџић могао прочитати да се „лирска песма” (*carmen lyricum*), као историјски жанр, јавља у четири врсте: као *химна* (*hymnus*) упућена боговима и хероизираним људима – врста у које су, према Григељу, у новија времена укључене песме о светим и божанским темама; као *диџирамб* (*dithyrambus*), некада, у архајској грчкој поезији антике, песма посвећена богу Бакху, а потом и скорије песма која се од свих песама у лирским размерима најмање држи одређене метричке схеме; као *ода јунацима* (*oda heroica*), песма у славу великих људи који су задужили цео људски род или су стекли највише заслуге у служби отаџбине; и као *анакреонџиска ода* (*oda anacreontica*), песма која одише радошћу и говори о лепотама и угодностима живљења, па се назива и *ероџском одом* (*eroticum*).

Ако се сада упитамо у коју би од врста наведених код Григеља спадала Хорацијева ода *Quem virum...*, доћи ћемо до закључка да је у њој римски песник покушао да здружи *химну* и *оду јунацима*. Хорације у тој песми састављеној у лирским размерима, која има петнаест строфа, и полази од питања: „Кога човека, кога хероса /обоготвореног човека/ ћеш ти, Клио, да издвојим као предмет прослављања...? Или ће то можда бити неко божанство?”

Quem virum aut herosa lyra vel acri
tibia sumis celebrare, Clio?
quem deum?

У овим уводним речима Хорацијевог оде скрива се сећање на почетак једне Пиндарове епиникије. Одјек су уводних стихова *Друје олимпијске њесме* где грчки лирничар поставља себи питање које божанство, кога хероса, кога човека он треба да опева. У складу са тако одређеним хијерархијским редоследом, од богова ка људима, Пиндар најпре, али сасвим кратко и свега у два стиха, помиње прво Зевса, бога поштованог у Олимпији, па Херакла, хероса и митског оснивача олимпијских игара. (Називом *heros* стари

Грци означавали су митске ликове јунака, зачетника и добротвора човечанства – најпре оне које нису сматрали боговима, али су казивали да им је један родитељ божанство – случај Ахилеја и Херакла – а потом и друге мртве којима је установљен посебан култ.)¹² Одмах за поменом Зевса и Херакла, дакле једног бога и једног хероса, Пиндар, већ од петог стиха *Друје олимпијске њесме*, прелази на обимно прослављање смртног човека: Терона, олимпијског победника у трци четворопрега.

Хорације је самосталан у својој реминисценцији на Пиндарове стихове. У уводном питању оде *Quem virum...* он преокреће редослед Пиндаровог питања у градицији од човека (*virum*) ка херосу полубожанству (*heroa*) и божанству (*deum*). Но ипак је цео први део Хорацијеве песме обликован као химничко прослављање богова и полубогова из старог грчког мита; док други њен део чини похвала полулегендарних и реалних бораца јунака, војсковођа и владара из историје Рима. Тако, после прве строфе, са оним уводним питањем које заправо ваља опевати, Хорације седам следећих строфа посвећује химничном прослављању митског „хероса” Орфеја и неколиких божанстава – Јупитера, Атене, Бакха, Аполона, да би се вратио категорији полубогова, то јесте Херкулу/Хераклу и синовима Леде, Диоскурима Кастору и Полуксу. Тиме је Хорације окончао први део своје песме *Quem virum...*, део који би, посматран за себе, морао бити означен као *hymnus*. У другој скупини од седам строфа, оној која чини други, завршни део песме, Хорације слави поименце неколике легендарне римске краљеве – Ромула, Нуму, Тарквинија; а потом и низ историјских личности које су, у рату или миру, задужили Римљане и Римску државу – Катона Утичког, Скауре, Регула, Емилија Паула и друге, све до Марцела и самога актуалног владара Аугуста. Дакле, ако бисмо се строго држали Григељеве категоризације песама у лирским размерама – а видећемо ниже да то ни он сам није учинио у овоме случају – ми бисмо имали право да применимо ознаку *oda heroica* на ову другу половину Хорацијеве песме *Quem virum*, и само на њу.

Но Хорације не би био велики мајстор у песничком послу да је певао песму овакве строго дводелне композиције, и да њене „поле” није објединио дубљим спонама. Када пажљивије погледамо, уочавамо да у завршне три строфе Аугуст и Јупитер избијају у први план. Видимо стога основни предмет песме *Quem virum...* у кључу хеленистичких филозофских разматрања о краљевском достојанству и његовом односу према врховном богу. Тако уводно Хорацијево истицање „човека” (*Quem virum*) испред хероса и бога добија своје оправдање; а цела песма изађе некако више *oda heroica*.

За моје разматрање о поетолошким импликацијама, које се можда крију у латинском моту над *Огом имену „Милош”*, пресудно је да је Хаџић

12 Култ *хероса* уживале су потом и аутентичне историјске личности – на пример, Милтијад као оснивач града на Трачком Херсонесу, или Солон, као атински законодавац. Статус *хероса* имали су у локалним култовима и неки мање или више злоћудни мртваци и „демони”, као Алубант, „херос из Темесе”.

овај узео из другог дела Хорацијеове песме, а из строфа које „певају славу (смртних) јунака”. Но исто је тако битно за ово разматрање и то какав је статус имала Хорацијеова песма *Quem virum...* као жанровски узор навођен у уџбеницима поетике за карловачке и пештанске гимназијалце. Зато морам упозорити на то да Григељеове *Institutiones Poeticae*, из године 1809, наводе управо међу меродавним предлошцима за оду која прославља велике људе заслужне за људски род у целини или за сопствену отаџбину – *oda heroica* – неколике Хорацијеове песме, а међу њима и оду *Quem virum...* (I, 12).¹³

Можемо, дакле, поуздано устврдити: мото што га је Хаџић ставио над своју *Оду имену „Милош”*, која жанровски несумњиво јесте *oda heroica*, узео је наш класициста из Хорацијеове песме, за коју је могао знати да се јавља у традиционалној школској поетици као узорито остварење управо тога жанра. Ово нам даје разлог и за даљи, доста вероватан закључак. Хаџић није као мото узео случајно баш поређење са „Луном” из другог дела Хорацијеове песме – оног који сасвим претежно јесте „похвала јунацима”; то јесте, великим људим заслужним за отаџбину. Чак се сме претпоставити да је Хаџић на овакав избор био подстакнут и на више начина.

Стављајући га пред своју оду као мото, Хаџић је Хорацијеово упоређење цитирао сведено само на слику која је у њему садржана. Дакле, издвојено из контекста. Отуда чак и читалац који зна латински, али није упознат са Хорацијеовом песмом и са античком песничком традицијом, нема могућности да уочи на кога се у контексту поређење односило, и шта му је, заправо, био *tertium comparationis*.

Код Хорација поређење са месецом јавља се у строфи која, у целини, гласи:

crescit occulto velut arbor aevo
fama Marcelli; micat inter omnis
Iulium sidus velut inter ignis
Luna minores.¹⁴

Код римског песника реч је овде о слави заслужних војсковођа и владалаца у сопственом народу; а постојани раст и велики сјај такве славе Хорације дочарава у два напоредна поређења која прате два примера: „Слава Марцелова све једнако дораста – као што дрво неприметно стасава док се лета нижу; звезда јулијевска блиста – као Луна међу свим мањим светилицама ноћнога неба.”

Поређење са сјајем месеца примењено је код Хорација на јулијевски род, а тако да се то могло схватити као алузија на Аугуста, актуалног римског владара. Ово као да није могло навести младог песника Хаџића да упоређење асоцијативно веже за два српска јунака борца – Милоша

13 Види стр. 163: „Oda Heroica, quae celebrat laudes virorum magnorum, aut de genere humano, aut de patria optime meritorum. Tales sunt Horatii: L. I. Od. 2. 3. 6. 12. 14. 15. 24. 36. 37. II. 1. 7. 9. 12. 13. 15. 17. 20. III. 3. 6. 8. 14. 30. IV. 2. 4. 5. 8. 14. 15.”

14 Horatius, *Carmina*, I, 12, 45–48.

Обилића или Милоша Поцерца. Но трећи српски „Милош” који се прослава у Хаџића био је, као и у Хорација, актуалан владар – Милош Обреновић. Сем тога, Хаџић је свакако држао на памети целу горецитирану строфу из Хорација. А помен Марцела и његове славе међу Римљанима, којим строфа почиње, могао је и морао је изазвати код младог песника Хаџића, и код образованог српског читаоца уопште, асоцијације на подвиг Милоша Обилића. Дозива то римско име у сећање прослављеног војсковођу и јунака из Другог пунског рата – Марка Клаудија Марцела.¹⁵ (Овај је називан и „мачем Рима”). Његова је заслуга била што су Римљани освојили отпадничку Сиракузу – тада је погинуо Архимед; он је победио у битки код Кластидија; али чувен је био нарочито по једном личном подвигу: по томе што је сам изашао на мегдан са Виридумаром, вођом галских Инсубра, посекао га сопственом руком и тако решио ратни сукоб у корист Римљана.¹⁶ Ово је разлог са кога нам и данас може доћи помисао да поредимо подвиг Милоша Обилића са оним Марка Клаудија Марцела. Ученицима и наставницима Карловачке гимназије такво паралелисање свакако да се још и одлучније наметало; а поготово у Хаџићево време када је бављење античком књигом и историјом било подједнако јако као и бављење српском народном поезијом и усменом повесном традицијом о Косову.

Напокон, осврт на мото преузет из оде *Quiet virum...*, што га је Хаџић ставио пред своју *Оду имену „Милош”*, морам заокружити још једним податком. Упређење јунака и његове славе са месецом, који блиста најјачим сјајем окружен звездама, традиционални је елеменат и „опште место” у античким поетским похвалама. Већ песник Бакхилид слави тако Аутомедонта, победника на немејским играма; каже: „у пентатлону се истицао онако како Месец лепога сјаја надмаша звезде у ноћи.”¹⁷

Реч је, стварно, о скупини упоређења на сунцем, месецом, Вечерњачом или Зорњачом. Сва су се она стално јављала у античким похвалама јунака, такмичара, политичара и других угледних људи, како песничким тако и у прозним.¹⁸ Дакако, јављала су се поређења из ове скупине и у љубавној

15 Ово је тачно и у случају ако је Јован Хаџић Хорацијеве стихове читао у издању у коме се јављала и плуралска варијанта Марцеловог имена (*crescit occulto velut arbor aevo/ fama Marcellis*). И у томе случају значење „слава рода *Марцел*”, какво текст у тој варијанти има, оставља у средишту читаоачеве пажње најславнијег члана тога рода, Марка Клаудија Марцела, војсковођу из Другог пунског рата.

16 Plutarchus, *Vitae parallelae, Marcellus*, VII, 2.

17 Bacchyl. 9, 27 ss. Види: Simonides – Bakhyliides, *Gedichte*, ed. Oskar Werner, München, „Tusculum”, 1969, 102.

18 *Menander Rhetor*, edited with translation and commentary by D. A. Russell and N. G. Wilson, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 98. У оквиру упутстава за састављање похвале владарима ту се напомиње да треба рећи како се хваљено лице показало далеко надмоћнијим од осталих његових сродника – *као сунце наспрам звезда* (= *Rhet. Graeci* III, p. 380, 29; ed. L. von Spengel). Антички аутори могли су да се позову чак и на хомерску старину оваквих упоређења. Јер у *Илијади* (XXII, 317–320) читамо: „Као што мед звездама шеће вечерњача у доба глухо,/ која најлепше сија од свију на небу звезда:/

поезији; односно, у похвалама лепоте, мушке и женске, а још од времена песникиње Сапфе; потом су, у римској поезији каснијих времена таква поређења и уланчавана, тако да је на исто лице истовремено примењивано и поређење са сунцем и оно са месецом.¹⁹

Нема потребе да се овде осврћемо још и на историјат упоређења с муњом којим Хаџић визуализује ратничке подвиге Милоша Поцерца на Мишару. Има и такво поређење, наравно, своје варијанте и своје| стално место у античкој поезији. Но можда неће бити неумесно ако се опоменемо једне античке, а особене фигуративне употребе именице *fulmen*, „муња, гром”. У римском песништву она се везивала за имена прослављених војсковођа, пре свега оних из времена пунских ратова. Из реда таквих војсковођа били су и сам Марцел, поменут у цитираној Хорацијевој строфи из које је Хаџић узео мото за своју песму; као и неколики римски генерали споменути у претходним строфама оде *Quem vigum*.

У особеној фигуративној употреби, на коју овде подсећам, *fulmen* се најпре јављао уз помене двојице најистакнутијих војсковођа из породице Сципиона, славних по заслугама стеченим у ратовима са Картагињанима. За једног од њих песник Лукреције каже „*Scipiades, belli fulmen*”; двојицу Сципиона Цицерон помиње као „*duo fulmina nostri imperi*”; а Вергилије на њих указује као на „*geminos duo fulmina, Scipiades*”.²⁰ Овакву употребу именице *fulmen* бележе латински речници као специфичну црту песничког језика. У римској епизи каснијег времена јавља се и шаблонизовано – пренесена је и на друге ратнике и војсковође, на пример на Александра Великог и Ханибала.²¹

Можда и јесте мало важно за тумачење Хаџићевог упоређења Поцерца са муњом да ли је наш песник класициста држао на уму и поменути специфични детаљ из римске песничке дикције.²² Стоји, међутим, чињеница да Хаџић у својој оди у славу три српска „Милоша” паралелише збивања из

тако је сјало оштрице на копљу које Ахилеј/ десницом витлаше пропаст намењујућ’ Хектору дивном” (прев. М. Н. Ђурић).

19 Уп. Seneca, *Medea*, 95 s.: „sic cum sole perit sidereus decor,/ et densi latitant Pleiadum greges cum Phoebe solidum lumine non suo/ orbem circuitis comibus alligat.” Дакле, у трагедијама Сенеке Филозофа, мајстора у реторизованој прози и стиху, лепота Креусе, кћери коринтског краља Клеонта, баца у засенак лепоту девојака које је окружују – као што сунце чини да ишчезну звезде и као што сазвезђе Плејада бледи и нестаје пред сјајем месеца.

20 Lucretius, *De rer. nat.*, III, 1034; Cicero, *Or. pro L. Corn. Balbo*, 34; Vergilius, *Aen.*, VI, 842.

21 Lucanus, *De bello civili* X, 34; (Alexander fulmen quod omnis percuteret pariter populos.) Silius Italicus, *Punica*, XV, 664: fulmen subitum Carthaginis Hannibal adsit.

22 Ту специфичност у значењу именице *fulmen* бележе посебно речници латинског језика. У Хаџићево време основни и најмеродавнији био је Форчелинијев *Totius Latinitatis lexicon*, објављен 1771. Још и дуго потом, кроз XIX век, овакво истицање особене употребе именице *fulmen* (за обележавање јунака борца и војсковођа из Пунског рата) бележе лексикографи који састављају своје речнике као Форчелинијеви епитоматори. Нпр. Вилхелм Фројнд (Wilhelm Freund) чији *Латинско-немачки речник* (1834–1845) има низ енглеских обрада (E. A. Andrew, Ch. T. Lewis, Ch. Short).

Другог устанка управо са онима из пунских ратова. У завршним строфама, тамо где говори о Милошу Обреновићу, Хаџић нас хиперболично уверава да се српске победе извојеване под овим „Милошем”, код Чачка и на Дубљу, могу мерити, па и значајем такмичити са Ханибаловом победом извојеваном код Кана:

Та Чачакъ, Дублѣ съ Каннама с' надмећу!
 Маряш о Пашо! Иди и кажи там'
 Высокой Порти, любовомъ како
 Къ роду свомъ вођенъ мачъ страшно сѣва.

Ове речи о мачу који сева односе се непосредно на Милоша Обреновића. Уосталом, већ при првом помену Хаџић је њега визуално представио читаоцу с мачем у руци спремној за борбу:|

... Любов къ роду ватрена веже му
 Витечко срдце. Веће с' блиста
 Мачъ му у руци...

Исукани блистави мач очекивана је слика у похвали успешног војсковође. Делује чак и некако истрошено. Стога је можемо схватити као традиционални, клишејски елемент примерен жанру „похвалне песме јунаку” (*oda heroica*).²³ Но опет ваља држати на памети да је *Ода имену „Милош”* састављена године 1821: на неких пет година пошто су Срби извојевали своје победе и добили у Београду српску Народну канцеларију као највише административно и судско тело; а и сам Милош Обреновић постао је у правоме смислу врховни српски кнез. Све то, иако непотврђено и писмено у ферманима Порте, изборено је 1815. у Таковском устанку, победама код Чачка и на Дубљу. Отуда се може рећи да је 1821. године „блистави мач родољубља” можда ипак био погодна симболизација Милоша Обреновића – свеједно што овога данас баш и не видимо највише као војсковођу. Извесно је да та слика блиставог мача што сева стоји у типолошком сагласју са два већ споменута претходна Хаџићева упоређења – оним што српске јунаке по имену „Милош” сликају као блесак муње и као сјај сунца што све надмаша и закрива.

Да сада сажмем у закључак овде понуђене филолошке интерпретације. Хаџић узима за мото над песмом, која најпре прославља Милоша Обилића и Милоша Поцерца, а затим и Милоша Обреновића, поређење са месецом које у Хорацијевој оди *Quem virum...* визуализује надмоћни сјај „звезде јулијевског рода” – *Iulium sidus*. Премда у тексту завршних строфа Хорацијеве песме владар коме су упућени комплименти бива означен као *Caesar*, похвале у којима врхуни песма упућене су актуалном владару Октавијану Аугусту.

23 Ипак би била исувише тражена паралела ако бисмо тај мач хтели тумачити асоцијацијом на Марка Клаудија Марцела названог „мачем” Рима због успеха које је као генерал имао у ратовима против Картагињана (битка код Кластидијума).

(Не заборавимо, као посинак Цезаров Аугуст је носио име C. Julius Caesar.)²⁴ Преко прослављања легендарних а затим и историјских римских владара и војсковођа Хорацијева песма тако води величању владара који је у власти, а обезбедио је Риму мир и просперитет након раздобља дугих унутарњих немира, побуна и ратова. Видимо да Хаџић следи Хорација и у томе што његов низ српских јунака по имену „Милош” води од легендарних, у народним песмама прослављених јунака актуалном господару Србије Милошу Обреновићу, кнезу који је, погодбама што су окончале Други устанак, вратио Србима мир за дужи низ година и омогућио општи народни опоравак.

Но одмах ваља додати: као и античка поетика, и класицистика се залагала за такмичарско подражавање – *aemulatio*. Млади српски пе|сник класициста у своме подражавању Хорацијевој оди није само самосталан у разради детаља из античког литерарног предања већ је Хаџић своју похвалу зачинио, на крају, и једном молбом упућеном кнезу, у коју је спретно скрио приговор и опомену. Завршна интонација дата је целој Хаџићевој оди оваквим позивом упућеним владару Србије Милошу Обреновићу: „Рекама науке, човечности/ Напој јошт жедну земљу...”.

У много каснијем издању својих Дела Хаџић је и објаснио зашто је песми дао такав завршетак. У коментаторској белешци коју је додао оди *Имену „Милош”* и одштампао на крају прве књиге читамо:

Поводъ овой Оди дао е разговоръ, кои е Пѣсникъ, у оно време имао с Вукомъ Стефановићемъ Караџићемъ, идућимъ изъ Сербије, и онда крозъ Пешту прошавшимъ, о новимъ догађаима у Сербији; којомъ е приликомъ Пѣсникъ неповолность своју изразио о томе, што князь Милошъ Обреновић садъ већ миръ уживајући нимало се нестара да школе подигне и науке у земљу уведе, кое може бацити сумњу и сѣнку и на остала свойства нѣгова, којима се у свѣту разгласио.²⁵

Сем закључака о односу у коме стоји Хаџићева ода према Хорацијевој, из горњих интерпретација произлазе и закључци који се тичу уопште поетолошких импликација мота у песмама српских класициста. Хаџић у свом уводном поређењу српских јунака, што носе и име Милош, са сунцем – после кога говори најпре о Милошу Обилићу, а на које затим надовезује поређење са севом муње као визуализацију Милоша Поцерца, па затим слику блиставог мача као визуализацију Милоша Обреновића – реализује варијанту једног античког упоређења коме је припадало истакнуто и стално место у песничким и у прозним похвалама. Хаџић је ово, без сумње, чинио смишљено. Јер уводно Хаџићево упоређење три српска јунака са сунцем у прецизној је корелацији са Хорацијевим поређењем са месецом, које је млади српски песник ставио као мото над своју оду. Није, даље, случај

24 Види нпр. R. G. M. Nisbet and Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

25 *Дела*, I, 156.

пгто је Хаџић то упоређење преузео из Хорацијеве песме *Quem virum...*; јер управо њу Григељева поетика жанровски класификује под заглавље *oda heroica*, и препоручује као меродаван узор за састављање краћих песама „у славу смртних јунака”.²⁶ Све у српској песми сведочи тако о томе да је млади песник Хаџић *Оду имену „Милош”* градио промишљено, а према захтевима које је традиционална поетика стављала жанру песама обележених термином *oda heroica*.

Дакле, као и у случају *Плача* за Павлом Берићем, и у случају ране *Оде имену „Милош”* можемо поуздано рећи да латински мото, мање или више непосредно, указује на жанровску припадност и природу песме; а тиме и на дикцијске и композиционе одлике што су у њој остварене према упутствима традиционалне поетике. Једино што је у овоме случају у питању подврста историјског жанра „лирске песме”, а не *genus* дефинисан само *ex materia, vel obiecto*.

*

Браћам се исходишту овде датих интерпретација. Непосредни повод за њих била је типографска разубеженост и број елемената који се као наслов, или уз наслов, јављају над основним текстом једине Хаџићеве буколске песме. Да се подсетимо и да најпре осветлимо један мање важан детаљ – колебање у презентацији њеног наслова.

У *Делима Јована Хаџића*, издатим године 1855. у Новом Саду, први свезак има поднаслов „Пјесне изворне одъ самога сачинитеља скупљѣне”. Међу тим оригиналним производима Хаџићевог стихотворства налази се – под бројем XIV – *Еклоја, или Пастирска њесма*. У томе наслову је најкрупније, а и масно, отиснута прва реч: „Еклога”. Испод овог у наслов истуреног и удвострученог одређења песме по жанровској припадности стоји латински мото: *I secundo otine!* – *Horatius*. Затим је дата још и схема хексаметра. (У овоме је „метруму” песма састављена.) Напослетку, пред текстом песме стоји и ред у коме читамо: *Обрадъ и Злајѣоѣ*.

Намеће нам ово последње, како сам у почетку напоменуо, утисак да је тек ту, пред основним текстом, дат и посебан – готово бисмо рекли: прави – наслов Хаџићеве „Пастирске песме”. Можемо тај утисак донекле оправдати начином како сâм Хаџић, на крају прве књиге својих *Дела* а у „Примедбама на песме изворне”, упућује на песму под бројем XIV. Наиме, ту се уз број песме, као наслов, јавља само натпис *Обрадъ и Злајѣоѣ*. Но тако је је-

²⁶ Узгред бележим да је Хаџић знао свакако и за Берићев превод песме *Quem virum...* Помиње га у првој књизи *Дела* (стр. 202) када поводом *Плача за Павлом Берићем* даје о овоме неке биографске податке.

дино у том затуреном коментаторском додатку. Напред, „Садржаніе”, наслов песме даје у нешто скраћеном али двојном облику; и то овако: XIV. *Еклоіа, Обрадъ и Злаџоје*.²⁷ Стварно, у питању је неважна појединост, али занимљива утолико што се и по њој може видети како жанровско предање у свему, и на више начина, одређује и склоп и формалну презентацију изворних песама Јована Хаџића.²⁸

Ако се осврнемо на еклогу каква је у европској књижевној продукцији састављена под утицајем античких модела, одмах уочавамо две чињенице. Прво, начин казивања у њој, како сам већ назначио, очувао је и драмски карактер који је Вергилијева еклога преузела из Теокритових буколских идила; а тамо је била условљена блискошћу те идиле жанру мима. Отуда и већ поменути уџбеник поетике за угарске гимназије дефинише, с једне стране, еклогу као краћу песму| која се везује за епски род; али, са друге, ту дефиницију допуњује тачном дескрипцијом тематике и драмског начина казивања у еклоги па се њен аутор, Јожеф Григељ, осетио обавезан и да напомене как други теоретичари овај жанр краћих песама радије везују за драмски род.²⁹ Ово последње је разлог пгто се код издавања античких еклога а и приликом састављања новолатинских, јавио обичај да се, над текстом а уз ознаку *Еклоіа*, стављају имена учесника у сцени или разговору; дакле, да се наведу *dramatis personae*.³⁰ Та над текстом издвојена наведена имена затим су схваћена и као спецификовани и прави наслов. Ова пракса, заснована у природи и историјату жанра, одразила се и у Хаџићевом начину презентовања наслова над XIV песмом; а то ће рећи условила је описана колебања у начину на који наш класициста наводи наслов *Еклоіе* у тексту својих *Дела*, у садржају I њихове књиге и у коментаторским напоменама на њеноме крају. Што и нама оставља могућност да схватимо „Обрад и Злаџоје” као наслов; или да та имена читамо као податак о учесницима у томе разговору двојице „пастира”.

27 *Дела*, I, 172 (примедбе) и у садржају књиге (датом без пагинације, иза такође непагинираног предговора, а непосредно испред текстова; ови почињу арапском пагинацијом, од 1).

28 Привукао је наслов *Еклоіа, Обрад и Злаџоје* нашу пажњу и стога пгто се над изворним Хаџићевим песмама и у садржају његове прве књиге спој жанровске одредбе и спецификованог наслова иначе јављају као целина: *Ода моме духу, Ода имену „Милош”, Ода моме роду, Плач за Павлом Берићем, Ушеха і. Стојану Симићу*.

29 *Institutiones Poeticae*; стр. 182 (Nota): „... pastores alieaeque personae humiliores modo inter se colloquentes agentesque inducuntur... modo soli cantare finguntur pastores... nonnunquam partem eclogae narratio partem colloquium occupat... quae colloquendi agendique consuetudo in Eclogis recepta, ratio est, cur cas ad dramaticum genus referre aliqui maluerint.”

30 Потреба за истицањем имена саговорника пред текст песме била је делимично условљена тиме што у тексту еклоге промене говорника нису увек биле подједнако прегледно назначене. У томе је еклога заиста чешће ишла за начином како се смена говорника обележавала у епу.

*

У уводу овога излагања напоменуо сам да буколски оквир и буколска маскарада не објашњавају нужно све жанровске особености Хаџићеве *Еклоје*; да не морају чак бити схваћени као кључни сведоци о њеној претежној жанровској структури; те да средишњи, најобимнији њен део – назвао сам га „Златојевом песмом” – треба тумачити уз осврт на категоризацију „краћих песничких производа” *ex materia, vel obiecto*; при чему сам унапред указао на *prosphonetikon* и *propemptikon* као генеричке категорије таквог реда а меродавне за разумевање укупне структуре казивања у *Еклоји* „Обрад и Златоје”. Посебно питање којим смо се у досадашњем излагању бавили јесте то да ли мото над песмама наших класициста може бити и показатељ њихове жанровске припадности; како и у којој мери.

Мото за *Еклоју* Хаџић је преузео из Хорација – сасвим као што је учињено и у случају раније састављене *Оде имену „Милош”* и каснијег *Плача за Павлом Берићем*. Али када је реч о *Еклоји*, треба се опоменути чињенице да римски песник није састављао пастирске песме. Речи *I secundo omine!* стоје у завршној строфи 11. песме из треће књиге Хорацијевих *Carmina*. Можемо их превести са: „Пођи, под сретном звездом!”

Хорацијева песма III 11, *Mercuri, nam te docilis...*, љубавна је; у другоме њеном делу песник се позива на једну познату митску причу – не без лаке ироније. Наиме, у почетку песме Хорације се био обратио неприступачној Лиди, сасвим младој девојци, готово девојчурку. Препоручио јој је – наравно из личних побуда – попустљивост према мушком роду. Свој савет на крају песме поткрепљује наводећи застрашујући пример Данаида. Ове кћери краља Данаја, Египтовог брата, избегле су с оцем у Аргос. А ту су све, сем једне, Хипермнестре, побиле своје женике већ у првој брачној ноћи – због чега, ето, испаштају у Доњем свету где су осуђене да беспрестано наливају водом једно прошупљено „буре”. Изузета од ове казне је Хипермнестра. Осећај нежности и љубави према младожењи Линкеју навео је био Хипермнестру да овога поштеди и опомене га да бежи, под окриљем ноћи. Ту сцену Хорације оживљава у завршној строфи своје песме. Сажето, кроз девојчине кратке речи испраћаја упућене Линкеју: „Пођи, куда те ноге носе, и повољни ветрови, док ти је још ноћ склона и богиња Венера; пођи, под срећном звездом...”

I pedes quo te rapiunt et aerae,
dum favet nox et Venus, i secundo
omine...³¹

31 Horatius, *Carmina*, III, 11, 49–51. Сажетост обрта у првом цитираном реду може се илустровати паралелом из Хорацијеве епиде XVI (ст. 21–22): *pedes quocumque ferent, quocumque per undas/Notus vocabit.*

Ако узмемо на ум класификацију песама *ex materia, vel obiecto*, смемо се упитати да ли латински мото *I, secundo omine!* можемо схватити као знак да у пастирској песми српскога песника класицисте има црта својствених генеричкој категорији „песама испрађаја” – *propemptikon*. Не смета овој претпоставци – додајем то одмах – што је „Златојева песма” остварена, сасвим претежно као *prosphonetikon*, као песма добродошлице; па је почетна и основна ситуација коју слика Хаџићева пастирска песма заправо ситуација дочекивања, поздрављања дошљака и гошћења драгога госта. И стварно, завршне речи „Златојева песме”, како сам раније већ назначио, упућују читаоца на очекивани и скори одлазак путника госта. Оне и садрже неке црте карактеристичне за *propemptikon*.

Битно је за разумевање поступка нашег класицисте то да се „генеричка композиција” у античким предлошцима Хаџићевим неретко служила управо техником укључивања елемената једног *genus*-а у други, развијеније реализован у тексту песме. Грчки и римски песници су нарочито радо придодавали елементе типичне за један *genus* другоме који му је више или мање комплементаран. Делом је до овога долазило стога што су категорије као *propemptikon* и *prosphonetikon* користиле подударна „општа места” – она која су могла бити подједнако везивана и за испрађај и за добродошлицу, у виду очекивања или| присећања, или другачије. У таква „општа места” спадају: исказивање пријатељске наклоности; помен и опис опасности и тегоба које сналазе путнике; речи жеље и захвалности које се тичу сретнога исхода путовања. Додати треба да су и један и други *genus* у тесној вези са похвалом – *epicōmion*. Отуда је у оба често гомилање енкомијастичких појединости којима се прославља лице коме се *propemptikon* или *prosphonetikon* обраћа.

Код Хаџића је основа за комбиновање елемената „добродошлице” и „испрађаја” чак и дата као сасвим реална: путник долази а домаћин га поздравља, при чему вербално антиципира и сцену његовог скорог одласка – јер реч је о некоме ко је на пропутовању. У песмама античких аутора примењивани су радо маштовитији и смелији видови контаминације. *Prosphonetikon* је радо укључиван у *propemptikon*, и то, рецимо, тако пгго је при испрађају већ антиципирана и конкретно исликавана сцена дочека и добродошлице у време прижељкиваног повратка путника кући.³² Још маштовитији је начин на који Теокрит, мајстор у александријском песништву, уклапа *prosphonetikon* у *propemptikon*. На овај пример морам се осврнути са најмање два разлога. Први, општији, лежи у томе што је реч о једној од Теокритових идила које су – што посредством Вергилијевих еклога, што на-

32 Уп. нпр. Ovidius, *Amores*, II, 11, где је у (схетлијастички) *propemptikon* укључен *prosphonetikon* садржан у стиховима 37–56; или: Statius, *Silvae*, III, 2, а то је *propemptikon* у који је уграђен *prosphonetikon* стихова 127–143. Види и F. Cairns, *Generic Composition*, нав. издање, 160–162.

пореда са овима – одредиле жанровску слику европске „пастирске песме”. Други, а посебан разлог јесте у томе што је спој две генеричке категорије о којима говорим остварен унутар јасно издвојене и заокружене целине уметнуте у свеколики текст Теокритове идиле; а унесена је у тај текст као песма што је пева један од ликова учесника: пастир – козар Ликида.³³ Јавља се, дакле, у славној Теокритовој *Сегмој игили* – о њој говорим – „Ликидина песма” онако како се у Хаџићевој *Еклоји* јавља „Златојева песма”. Обе су те песме састављене спајањем елемената две комплементарне генеричке категорије. Код Теокрита укључен је *prospnetikon* у *propemptikon*, код Хаџића на *prospnetikon* надовезан је *propemptikon* редукованог типа.

Говорим о техникама карактеристичним за такозвану генеричку композицију. Не о Јовану Хаџићу као Теокритовом имитатору. Има између Ликидине и Златојеве песме разлика, и то у погледу њиховог односа према целини текста идиле/еклоге у којој се јављају. Једна је непосредно мерљива, као квантитативан однос текста уметнуте „песме” према тексту целе идиле/еклоге; друга лежи у степену унутарње корелације; односно, у степену условљености исказа уметнуте „песме”, која је конституисана као *propemptikon/prospnetikon*, или обратно, од ситуације описане у идили/еклоги. То су истовремено и две разлике од којих зависи оцена основне или претежне жанровске| припадности како Теокритове *Сегме игиле* тако и Хаџићеве *Еклоје или Пастирске йесме*.

Теокритова идила, позната и под насловом *Сеоска свечаност* – *Thalysia*, описује излет на који су из града, пешке, пошла три пријатеља: Симихида, Еукрит и Аминта. Упутили су се на сеоско имање неке имућне господе старог и племенитог рода. Тамо ће они, као гости, уживати у призорима и свечарском расположењу празника о коме сељани приносе жртве боговима од првина летине. (Све се одиграва на острву Косу – песник је испрва тамо деловао – под врелим јужним небом.) Три пријатеља излетника још нису превалила ни пола пута када сретну козара Ликиду. Симихида – који у првоме лицу приповеда о излету – пун је похвала за пастирову вештину у свирци и песми; а Ликида узвраћа истоветним комплиментима. Ово је повод за пријатељско певачко надметање. Ликида први пева песму у којој исказује жељу да његов пријатељ Агеанакт безбедно путује ка одредишту коме је кренуо; Симихида пева песму у којој износи жељу да његов пријатељ Арат има успеха у љубави. Козар Ликида на разјаву даје Симихиду на дар своју пастирску палицу. А тројица пријатеља настављају пут на жетвену свечаност.

„Ликидина песма” обухвата мање од једне четвртине свеколиког текста ове Теокритове идиле (38 од укупно 157 стихова), док „Златојева песма” чини претежан део, заправо тек нешто мање од четири петине свеколиког текста Хаџићеве еклоге (40 од укупно 55 стихова). Свеједно што се у Теокрита јављају две уметнуте песме. Оне ни својим укупним обимом не граде пуну

33 Theocritus, *Idyll.*, VII, 52–89.

половину свеколиког текста *Сегме игиле* (70 од укупних 157 стихова).³⁴ Начин, пак, на који су те уметнуте песме уведене у Теокритов текст, и то у пару, типичан је за буколски жанр: у питању је „пастирско натпевавање”.

Битно је затим следеће. Код Хаџића „Златојева песма”, као *prosphonetikon* и редуковани *propemptikon* непосредно је условљена ситуацијом доласка госта коју слика свеколики текст *Еклоје*. Код Теокрита „Ликидина песма”, као *propemptikon* и антиципирани *prosphonetikon* није уопште мотивисана спољном ситуацијом сретања, поздрављања и растанка актера *Сегме игиле*. Ово и чини да је за структуру Хаџићеве елоге жанровски пресудна ситуација добродошлице и испраћај, док је за структуру Теокритове идиле жанровски пресудна конвенција буколике и мима.

Из упоређења са Теокритовом идилом произлази још један непосредни подстицај за интерпретативно читање Хаџићеве *Еклоје*. Извесно је да лик Симикиде у извесној мери репрезентује самога песника Теокрита. Тумачења *Жетивене свечаности* у различној су мери, већој или мањој, ослоњена на претпоставку да је у питању „буколска маскарада” и да су „учесници” у њој заправо, сем самога Теокрита–Симикиде, и други његови савременици и пријатељи песници са Коса. Домет тих интерпретација тешко је проценити. Али нам и та тумачења служе као подстицај да размишљамо о „буколској маскаради” као компоненти Хаџићеве пастирске песме. Извесно је да Хаџић ставља пред нас ликове из српске средине и оновременог српског песништва. За то имамо сведочанство из пера самог аутора *Еклоје*. Хаџић, наиме, у примедбама које додаје првој књизи својих *Дела*, казује изреком: „Ова се Еклога односи на Мушицкогъ, кои е у зимно време као Администраторъ Епархіе Горњокарловачке тамо къ своме стаду путовао.”³⁵ Дакле, лик Обрада одговара у Хаџића лику Лукијановом.

Није потребно подсећати на познато: да је још од Вергилијевог времена највише захваљујући Вергилијевом примеру, алегоријско казивање ушло као важан елемент у европску елогу. Међутим, неће бити никакo сувишно ако овде упозорим на чињеницу да је у Григељевом гимназијском уџбенику поетике – из којег се и Хаџић упознавао са песничким жанровима и правилима за њихово састављање – и алегоричност поменута као пета „врлина” коју елоге могу али не морају увек да остварују, уз четири обавезне, означене са *candor*, *morum observatio*, *characterum variatio* и *dissimulatio omnis studii*. При чему Григељ истиче да алегоричност, *allegoria*, јесте – према суду неких професора поетике – крупна драж својствена жанру елоге; односно да еклога пружа немало задовољство читаоцу управо када под описом сеоског живота и приказом сељана прославља личности из виших сталежа и њихову делатност.³⁶

34 Симикидина песма – Theocritus, *Idyll.*, VII, 96–127.

35 *Дела*, I, 172.

36 *Institutiones Poeticae*, нав. издање, р. 185: „5. *Allegoria* iuxta aliquos praeceptores venustos sane non exigua carminis pastoritii reputatur cum nempe sub rebus et personis rusticis aliae res et personae altiorum ordinum celebrantur.”

*

Нећу побрајати све појединости које Хаџићева пастирска песма дугује жанровском предању еклоге, односно идиле. Нису, видели смо већ, у питању само ликови приказани као пастири или дијалoшка структура, него и мотиви какав је, на пример, мотив певања песме на позив и на захтев другог пастира. У питању су још и мање целине исказа, од инвокације муза на почетку песме уметнуте у еклогу, све до избора слика и речи укомпонованих у поједине њене стихове.³⁷ Међутим, управо то може лако завести интерпретацију на један искључиви смер. То је и неизбежно ако она стане да следи мисао о потпуној жанровској припадности Хаџићеве песме само специфичном буколском предању.

Знам само за један покушај да се о еклоги *Обрад и Златоје* каже озбиљна аналитична реч. Заснована је оправдано на жанровским аспектима те песме. Но узима у обзир само историјски домен жанра еклоге, и њему својствене теме и мотиве. Па је на основу овога речено да су у Хаџићевој песми „осим имена, амбијент са Паном и Најадама антички”. На ову напомену надовезана је следећа интерпретација, методски оправдана, и у избору аналогија проницљива:

Поготово је узето нешто од тајанствености и мутне вишезначности (полисемија) Вергилијеве чувене четврте еклоге. У Обраду који изненада долази да обрадује пастире, лако је препознати божанског дечака (*puer divinus*) Вергилијеве еклоге, који овде има да изврши неки страшан и необичан задатак. А од тога зависи много више но што је само опстанак пастира – зависи судбина света:

... И сад благородна га мисао
води по бурном опасном времену даљну у земљу.
Сињем ка мору он језди, гди с' (кажу) појавило свере
Грабљиво, љуће, опасније стаду од вукова мрких;
Извори усишу хлађани, травица с' суши и воће,
Стадо, ах гине: да помогне нагли он и срцем и душом...

У међувремену пастири Обраду указују гостопримство и један од њих би се могао изједначити са улогом Вергилијевом који такође у четвртој еклоги пева о златном дечаку, спасиоцу и извршиоцу будућег чуда и преображаја света. Тај пастир, Златоје, узима реч да препоручи госта...³⁸

Нема скривених жанровских асоцијација и класичних реминисценција за које не смемо и не треба, ако за то има и најмањег повода, претпоставити да се могу крити у некој пастирској песми грађеној по традиционалној

37 На пример, домаћин „Златоје” обраћа се укућанима са *дечице* када их позива да подстакну „свим огревом огањ” и набацају на ватру „сувога грања”. У овоме случају очигледно је да се *дечице* односи на „млађе” у домаћинству; то јесте, да је то рефлекс латинског *pueri* које код Вергилија означава млађе (пастире помоћнике); и уопште, у латинском „момке који служе; робове”.

38 Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и његовог романтизма – Класицизам*, Београд, Нолит, 1979, 412.

прескриптивној поетици. Јер ова увек истиче, осим дефиниција и правила, још и меродавне, пре сега класичне жанровске узоре. А међу тим примерима гдекад је наведена управо Вергилијева четврта еклога.

Позваћу се поново на латинску *Поетџику* Јожефа Григеља коју је морао имати у рукама карловачки и пештански гимназиста Јован Хаџић. Тамо где Григељ говори о алегоричности као својству еклоге, овај професор поетике и реторике наводи пример две Вергилијеве еклоге. На првом месту помиње прву еклогу. Напомиње да се иза Титировог лика крије сам песник Вергилије, док његов саговорник у еклоги, пастир Мелибеј, заправо представља становнике Мантове: „sub Тутиро ipse latet, sub Melibaeo Mantuani”. Григељ овде упућује и на Вергилијеву пету еклогу, али не без оклевања. Каже да је у лику митског пастира Дафнида – ако треба веровати Скалигеровом тумачењу – скривен заправо Јулије Цезар: „Daphnis, si Scaligero credimus, Iulius Caesar est”.³⁹

Први, могли бисмо чак рећи парадни пример за алегоричност еклоге код Григеља је, видимо, прва Вергилијева еклога. У случају те песме изједначавање лика пастира Титира и песника Вергилија засновано је на биографским подацима. Тако је са тим примером из Вергилија у пуној сагласности и Хаџићева *Еклоја*. У њој, по сведочанству самога аутора, Обрад заправо јесте Лукијан Мушицки. Домаћин, Златоје, могао би бити (а не мора) сам Хаџић. Ово питање треба још разјаснити на основу биографских испитивања. Свакако, иза Хаџићеве *Еклоје* стоје биографске чињенице. Песник домаћин дочекује угледног госта песника који је на пропутовању; казује му своју песму добродошлице; а у овој антиципира одлазак тог важног човека и црквеног великодостојника – онамо где ће он деловати као спас у невољи. На ову последњу биографску појединост, а заправо по стварној тежини онога о чему *Еклоја* говори и најважнију, односи се мото *I, secundo otine!* Жеља да Лукијан Мушицки пође на даљи пут „под срећном звездом” јесте и жеља да он успе у својој мисији међу српском паством – тамо у угроженој Епархији горњокарловачкој.

У оквиру интерпретативног читања које, сем неопходног осврта на жанр еклоге, узима у обзир и генера изведена *ex materia, vel obiecto*, ово значи: мото који упућује на *propemptikon*, иако је овај у „Златојевој песми” дат на крају и само у редукованом облику, извлачи у светло кључни моме-нат песме као алегорије.

Није ово никако једини добитак што га интерпретација Хаџићеве *Еклоје* може остварити освртом на елементе такозване генеричке композиције.

✱

„Златојева песма” – а она чини стварно основу *Еклоје* и одређује њен претежни генерички статус – показује из реда у ред црте карактеристичне за *prosphonetikon* и *propemptikon*. Почиње инвокацијом у којој је одмах истакнут однос госта придошлице и домаћина:

39 *Institutiones Poeticae*, нав. издање, р. 185–186.

Миле ме чуйте, о Музе Пјерске, и гласом вамъ љубкимъ
Сладите пѣсму. Та Обраду пѣвам, драгоме госту.

Prosp̄honetikon је поздравно обраћање придошлици, по правилу похвалног типа. У њему се прослављају постигнућа и врлине онога који је дошао. Показује се *ѣриврженостѣи* и *љубав* према њему. Све почиње *наѣовешѣавањем* *голаска*. (Обрад је тражио да му „пастири” отворе врата.) Сем овога „општа места” – топику – што карактеришу *prosp̄honetikon*, спадају помени и развијени описи опасности којима је путник био изложен. При чему античке песме узимају у обзир описе тегобног пута и морем и копном; премда су, наравно, описи буре на мору чешћи. Подсетићу само на почетак *prosp̄honetikon*-а уграђеног у Јувеналову XII сатиру. Сем осталогa и стога што и код Јувенала, као и код Хаџића, путника дочекује цела група људи. Јувенал одређује ситуацију у стиховима:|

... ob reditum trepidantis adhuc horrendique passi
nuper et incolumem sese mirantis amici.
Nam praeter pelagi casus et fulminis ictus
Evasit.

И одмах улази у опширно сликање буре и ударца грома које је путник, кога дочекују, сретно избегао:

... densae caelum obscondere tenebrae
nube una subitusque antemnas inpulit ignis...⁴⁰

Овај топос типичан за *prosp̄honetikon* „Златојева песма” развија као путовање копном, по зими и невремену. (И не без ослањања на Овидијеве епистуле *Ex Ponto*.) Ево тих Хаџићевих стихова:

Зимно є време, побѣлила поля и горе одъ снѣга;
Сокови престали тећи у воћкама, стегла ѣѣ студень.
Жестока цича є одгнала люте и звѣрове там’ у
Пећине стѣна, гди мртвѣѣ имѣ свлада санѣ удове крѣпко.
Птичице брижне настршене граню на смрзлome инѣмѣ
Жалостнымѣ цвркућу гласомѣ, и гладны’ се вукова чуе
Путнику страшно урланѣ у пустоме полю и брду;
Мучно, опасно и трудно є странном путовати саде.
Грозни су мразови, вѣтрови строги: и садѣ ми се стреса
Душа и ежи се кожа, кадѣ несрећу помыслимѣ ону,
Како презебе у пустињи путникѣ земалѣ изѣ дальны,
Отацѣ ми добрый пролива тадѣ суза’ токѣ, мало к’о дѣте.
О да намѣ Обраду вредѣ ненанесе свирѣпа зима!

При чему Хаџић овакав опис опасности, којима је путник изложен, постепено претапа у сцену дочека у кући: опомиње укућане да даље подстичу ватру:

40 Iuvenalis, *Saturae*, XIII, 15 и даље; све до стиха 82.

Огњеный пламене дижи се выше! Та дивно га греешъ.
 Камену дрвлѣ є подобно, леденим' клицама клія,
 Инѣмъ се кити, та не'ма ни лишѣа ни вкуснога плода;
 Следили с' потоци бистри, и водице напитки с' тежко.
 Путник садъ гладъ, жеѣъ трпити може, о дѣчице мила!

Међу „општа места”, која садржи веома често *prosphonetikon*, иду помени и развијени *oïcisi iōzbe* у част приспелог путника. Таква *cena adventicia* може се наћи описана и унапред споменутој „Ликидиној песни”, уметнутој у Теокритову *Седму идиљу*. Јер та песма пастира Ликиде остварена је као *propemptikon* у који је, на особен начин, укључен *prosphonetikon* – са призором гозбе која се приправља као „дочек” путнику. Заправо, као гозби коју ће Ликида сâм приредити. Јер док пева *propemptikon* за сретан пут пријатељу Агеанакту, Ликида| описује како ће начинити гозбу онога дана када Агеанакт приспе на своје одредиште. Овенчаће главу цветним венцима, опружен крај ватре налиће себи птелејског вина, готовити храну на огњишту, и слушаће, испружен на простиркама два пастира фрулаша и песму коју ће певати Титир –

κῆγώ τῆνο κατ' ἄμαρ ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα
 ἢ καὶ λευκοῖων στέφανον περὶ κρατὶ φυλάσσω
 τὸν Πτελεατικὸν οἶνον ἀπὸ κρατῆρος ἀφυξῶ
 πὰρ πυρὶ κεκλιμένος, κύαμον δέ τις ἐν πυρὶ φρυξεί.
 χὰ στιβάς ἐσσεῖται πεπυκασμένα ἔστ' ἐπὶ πᾶχυν
 κνύζα τ' ἀσφοδέλω τε πολυγνάπτω τε σελίνω.
 καὶ πίομαι μαλακῶς μεμναμένος Ἀγεάνακτος
 αὐταῖς ἐν κυλίκεσσι καὶ ἐς τρύγα χεῖλος ἐρείδων.
 αὐλησεῦντι δέ μοι δύο ποιμένες, εἷς μὲν Ἀχαρνεύς,
 εἷς δὲ Λυκωπίτας· ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ἄσει...⁴¹

И у „Златојевој песни” на подударан начин је развијен топос везан за *prosphonetikon* – о гозби за приспелог и драгог путника. Хаџићев домаћин казује укућанима:

Вођа јоштъ носите сладка, кое є на сунцу вамъ жаркомъ
 Сушила майка: и крушке, и шљиве, и ябуке вкусне;
 Сира пакъ дайте одъ млека најдеблѣга наши' оваца;
 Меда къ томъ бѣлогъ, што пчелице летось купише трудно;
 Лийте и гроздова сока, весели што, жари намъ срдце,
 О! да бы прияло свѣтлومه госту; та ярко ми сунце
 Грануло, синула радостъ у души и срдцу са њиме.

У овим стиховима видно је Хаџићево настојање да реализује једну од „лепота” својствених жанру еклоге. У помену јестива огледа се „пастирски амбијент” у духу правила из Григељеве поетике. Ова, наиме, захтевају да еклога чува одговарајућу слику буколске средине – то је „*morum observatio*” – али тако да се на сваки начин отклони све што је прљаво и непријатно на селу – „*sed nempe remotis sordibus et nausea omni ruris*”.

41 Theocritus, *Idyll.*, VII, 63–73.

Напокон, похвала Обрада–Лукијана, песника класицисте али и црквеног пастира свог православног стада, прераста у песму испраћаја – *propemptikon*:

Обрада люби Аполло, и лавровымъ вѣнцемъ га краси,
 Ела к’о зелена выси се Обрадъ, та Музе га дижу. –
 Панъ и Наяде, украшене ситомъ, милую њѣга.
 Стада онъ бѣла и слабачка пита и негуе радо,
 Брани одъ пагубе трудно. И садъ благородна га мысао
 Води по бурномъ опасноме времену дальну у землю.
 Синѣмъ к’о мору онъ ездѣ, гди с’ (кажу) появило звѣрѣ
 Грабљиво, люће, опаснѣ стаду одъ вукова мрки’;
 Извори усишу лађани, травица с’ суши и воће,
 Стадо ах! гине: да помогне нагли онъ и срцемъ и душомъ. |

У спретном споју две ситуације „Златојева песма” најлепшим жељама испраћа приспелог и угошћеног путника на починак и антиципира опростај и испраћај у стиховима:

О да ти простирке мекане буду, и сладакъ сна покой,
 Докле непомоли Даница милогъ и свѣтлога лица;
 Онда намъ спѣши пунъ среће, веселя и надежде зрачне!

Не смем да се задржавам и на другим појединостима које „Златојеву песму” везују за генеричко предање *prosphonetikona* и *propemptikona*. Само ћу још узгредно споменути да обимни, реторични и строго формални Стацијев *Propempticon Metio Celeri* везује за ову важну личност и мотив „миротворног путовања” – *pacis iter*.⁴² Ова црта као да се може наћи и у Хаџићевој *Еклоји* – разуме се, као елеменат условљен примарним одредницама *propemptikon*-а (ситуација, лица, односи). Али за корелацију између завршних стихова „Златојеве песме”, са жељом „Онда намъ спѣши...”, и мота из Хорација I, *secundo otine!*, сада поуздано смемо рећи да је успостављена смишљено и да има значајне поетолошке импликације.

Хаџићева „пастирска песма” *Обрад и Златоје* уобличена је у виду алегоричне еклоге. Али за претежну њену структуру пресудно је што је Хаџић у тој песми остварио *prosphonetikon*, додајући овоме неколике црте *propemptikon*-а.

42 Staius, *Silvae*, III, 2.

ANTIKE-REZEPTION UND PHILHELLENISMUS IM SERBISCHEN SCHRIFTTUM

Im serbischen Schrifttum war die erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts ein Zeitabschnitt, in dem sich ein eigentümliches Zusammenspiel von klassizistischen und romantischen Tendenzen spürbar machte. Diesen Umstand muß man berücksichtigen, will man über die Auswirkungen des Philhellenismus auf die serbische Rezeption der Antike sprechen. Untersuchungen, die diesem Thema gewidmet werden, müssen jedoch ihr Augenmerk noch auf eine weitere Erscheinung richten. Sie ist dem serbischen Schrifttum mit demjenigen der anderen christlichen Völker des östlichen Balkans mehr oder weniger gemeinsam, da sie, zum Teil, durch die türkische Herrschaft über die christliche Bevölkerung dieser Gegend hervorgerufen wurde. Im neueren serbischen Schrifttum, welches im XVIII. Jahrhundert und besonders an dessen Wende und in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts entwickelt wurde, sind mehrere Tendenzen erkennbar, die, zusammenfassend, als philhellenisch bezeichnet werden können. Ideengeschichtlich betrachtet, sind sie jedoch disparaten Ursprungs. Zum Teil gehen sie dem westeuropäischen politisch-romantischen Philhellenismus voraus; oder sie haben sich parallel zu diesem entwickelt und ausgewirkt.

Bei der Behandlung des vorliegenden Themas sind die kirchen- und staatspolitischen Beziehungen der Serben und Griechen in unsere Überlegungen miteinzubeziehen. Im Laufe des angegebenen Zeitabschnittes war die diplomatische Tätigkeit der beiden Völker, die immer unter Berücksichtigung der Balkanpolitik der Großmächte geführt werden mußte, keineswegs nur durch das gemeinsame Ziel der Befreiung von der türkischen Obermacht bestimmt. Hintergründig waren einander entgegengesetzte Macht- und Unabhängigkeitsansprüche am Werke. Das weitgreifende, aber in keine festen Formen gebrachte Vorhaben, eine einheitliche christliche Staatsorganisation auf dem Balkan zu schaffen, gab griechischen Bestrebungen um eine Vorrangstellung starken Antrieb; aber auch einen ebenso starken Anlaß zu einer den griechischen Aspirationen entgegenwirkenden Einstellung der Serben. Diese realpolitische Situation war – besonders ab 1830 – der nachdrücklichen Befürwortung eines philhellenischen Blickpunktes und der Bearbeitung von in engerem Sinne philhellenischen Stoffen in der serbischen Literatur nicht immer oder nicht gleichermaßen günstig, was der Antike-Rezeption natürlich nicht im Wege gestanden hat.

Im XVIII. und im frühen XIX. Jahrhundert entstanden neue Mittelpunkte der Bildung und des geistigen Lebens der Serben auch nördlich der Donau,

auf ungarischem und österreichischem Gebiet. Ebenso ist hervorzuheben, daß das neuere serbische Schulwesen, welches sich außerhalb des türkischen Staatsgebietes entwickelte, humanistisch orientiert und zum größten Teil im Lateinunterricht verankert war. So förderte es entschieden die gesamte Antike-Rezeption und bewirkte in der serbischen Literatur auch eine Nachblüte des europäischen Klassizismus. Doch ist andererseits auch daran zu denken, daß auf ungarischem und österreichischem Gebiet eine hellhörige Zensur wirksam war. Diese war sehr geneigt, in aktuell griechenfreundlichen Aussagen und Dichtungen umstürzlerische soziale und nationale Gedanken zu erkennen, was sich in einem gewissen Maße auf das Zusammenspiel von Philhellenismus (im engeren Sinne) und Antike-Rezeption auch nachhaltig auswirken mußte. Denn auf dem ungarischen und österreichischen Staatsgebiet waren viele gebildete Serben schriftstellerisch tätig, und es wurden eben da Werke des serbischen Schrifttums dem Druck übergeben.

Die inhaltliche Festlegung des modernen Begriffes Philhellenismus wurde aus westeuropäischer Sicht erarbeitet. Die Benennung bezieht sich zuallererst auf jene "politisch-romantische" Bewegung in den Ländern Westeuropas – vor allem in Deutschland und der Schweiz – die, materiell und ideell, den Freiheitskampf der Griechen gegen die Türken unterstützt hat. Wenn also der Philhellenismus als Thema aufkommt, so denken wir für gewöhnlich an Wilhelm Müller oder Jean-Gabriel Eynard, an Ludwig I. von Bayern und Friedrich Thiersch; aber auch an Chateaubriand und Lord Byron. Es kommen uns gleich auch jene aus dem europäischen Westen zugezogenen Freiwilligen in den Sinn, die am griechischen Freiheitskampf teilgenommen haben, sowie Vereine und Geldspenden zu dessen Unterstützung, Zeitungsberichte und literarische Werke, Dichtungen und Prosaschriften, welche dieselbe Gesinnung aufgezeigt haben.

Jedoch nimmt man es sich vor, den auf solch eine Weise zeitlich begrenzten und historisch konkretisierten Begriff Philhellenismus auseinanderzulegen, so kommt man, wie schon angedeutet wurde, auf Grundzüge und Eigenheiten zu sprechen, die auch ausserhalb des genannten engeren historischen Rahmens zu finden sind.

Unser Thema berührt einen Teilaspekt der Frage nach den innern Beziehungen von Antike-Rezeption und Philhellenismus. In den schon erwähnten definitiven Umschreibungen des Philhellenismus wird zumeist darauf hingewiesen, daß dieser durch eine unscharf umrissene Altertumsbegeisterung gekennzeichnet wird, welche in Verbindung mit türkenfeindlicher christlicher Romantik und neuzeitlichem politischem Liberalismus auftritt. Jedoch ist gleich auch an Divergenzen zu denken. In Betonung, Abgestimmtheit und Präsentation der eben erwähnten "Bestandteile" des Philhellenismus zeigen doch auch seine westeuropäischen Vertreter bedeutende Unterschiede auf.

In der Literatur überhaupt, aber besonders in Dichtungen, wirkt sich die Altertumsbegeisterung des westeuropäischen Philhellenismus, wie bekannt, besonders in einer vergleichenden Nebendarstellung des antiken Kampfes der Griechen gegen die Trojaner oder Perser und des aktuellen, neuzeitlichen

griechischen Freiheitskampfes aus. In dichterische Klagen über die Märtyrer von Psara und Chios, in Gedichten, die über Kanaris und Botsaris und über den Fall von Missolonghi berichten, wurden mit Vorliebe Erwähnungen antiker Kriegsszenen und Kriegsteilnehmer eingefügt. Nur zu oft wurden da Marathon und Salamis, Leonidas oder auch der ältere Tyrtaios erwähnt; ja eine Neigung zum Klischee wird fühlbar, wenn selbst als Iphigenien des neuzeitlichen Griechenlands dessen Καλλιμάρτυρες bezeichnet werden – jene christlichen Jungfrauen, deren Märtyrertod im griechischen Volke eine kultische Verehrung gefunden hatte. Technisch gesehen geht es ja zumeist um die traditionelle rhetorische Exempel-Häufung, Reminiszenzen an Antikes, und zwar solche, die dem westeuropäischen Leser gut bekannt sind, werden als Mittel verwendet, um ein dem Westen fernliegendes und somit auch politisch und literarisch unergiebiges Thema zu bereichern. Als Ansporn zu einem Miterleben des aktuellen griechischen Freiheitskampfes haben aber solche Parallelen nur eine begrenzte Tragweite gehabt. Sie wandten sich eben an ein meist schon etwas verblichenes Wissen, das dem westeuropäischen Leser seine Schuljahre übermittelt hatten. Auch handelt es sich dabei nicht selten um etwas abgenutzte Beispielreihen und Gemeinplätze – solche, deren Wurzeln im zum Teil schon abgetanen klassizistischen Repertoire lagen.

In der serbischen Dichtung und Literatur sind gleichlaufende Tendenzen und Auswirkungen erkennbar. Auch sind sie mit ähnlichen Mängeln belastet. Doch es kommt da die „philhellenische“ Einstellung meist im Bezug auf den eigenen Freiheitskampf zum Ausdruck. Diesem wird durch Berufung auf Homer und das antike Griechentum ein auch historiographisch bedeutender Sinngehalt gesichert, wobei realpolitische Bezüge und auch durch die Schule vermittelte Bildungsideale einen nicht zu verkennenden Hintergrund bilden.

Das für das serbische Schrifttum der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts kennzeichnende Zusammenspiel von klassizistischen und romantischen Tendenzen hat auch Werke wie die große epische Dichtung *Serbijanka* von Sima Milutinović Sarajlija (1791–1847) entstehen lassen. Das Werk kam unter dieser Aufschrift – zuerst wollte es der Dichter, im Anschluß an die *Ilias*, mit dem Titel *Serbijada* versehen – im Jahre 1826 in Leipzig zum Druck. Es ist ein großangelegter Versuch, eine *Ilias* des serbischen Aufstandes gegen die Türken, unter Karađorđe und Miloš Obrenović, zu verfassen. Nach heutigem Maßstab ist es ein Werk von geringem künstlerischem Wert. Doch es legt ein Zeugnis ab über jene Versuche, die in der serbischen Literatur der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts unternommen waren mit der Absicht, eine Art nationaler *Ilias* des Freiheitskampfes der Serben gegen die Türken zu schaffen, und zwar in Anlehnung an die serbische Volksepik und unter Heranziehung recht disparater Elemente aus Homers Epos und aus der europäischen Kunstdichtung – was zu einer klassizistisch anmutenden Verwendung des mythologischen Beiwerks führen mußte. Die Bestrebung, es Homer irgendwie nachzumachen, ist bei Milutinović auch durch den Nachdruck, mit dem er beteuerte, der serbische Freiheitskampf sei dem Trojanischen Kriege ganz ähnlich, belegt.

Dem hier gegebenen, flüchtigen Hinweis auf die epische Dichtung *Serbijanka* und auf die für das Werk kennzeichnenden klassischen Reminiszenzen – welchen eben noch eine klassizistische Färbung eigen ist, gewinnt an Relief in Betracht auf unser Thema, wenn man noch zwei Einzelheiten hinzufügt. Seine| frühe Bildung hat Sima Milutinović zuerst als Schüler des Großen Serbischen Gymnasiums zu Sremski Karlovci (Karlowitz) erhalten. Das war eine Bildungsanstalt, von der ein starker Antrieb zur Antike-Rezeption in der serbischen Literatur ausging. Als Sechzehnjähriger kam er im Jahre 1807 nach Zemun (Zemlin). Da besuchte Milutinović die Griechische Schule. Deren Lehrer, Triandaphyllos Douka, hat eben in diesem Jahre in griechischer Sprache ein umfangreiches Gedicht über den serbischen Aufstand veröffentlicht, welches in Budapest gedruckt wurde.

In den frühen achtziger Jahren des XIX. Jahrhunderts wurde von Svetomir Nikolajević (1844–1922), Professor der Allgemeinen Geschichte und der Literatur an der Hohen Schule in Belgrad, die Vermutung geäußert, daß das griechische Gedicht des Douka einen frühen Einfluß auf den Dichter der *Serbijanka* ausgeübt habe.

Einen besseren Weg der apologetischen Verherrlichung des griechischen Freiheitskampfes fand der europäische Philhellenismus durch Berufung auf die historische Kontinuität des Griechentums. Hier stützte man die Argumentation auf kulturgeschichtliche Daten, archäologisch-antiquarische und folkloristische Funde oder Gegebenheiten. In der Begründung dieser Stellungnahme haben einen bedeutenden Anteil die im europäischen Westen tätigen Griechen gehabt, vor allem Adamantios Korais (*Mémoire sur l'état actuel de la civilisation de la Grèce*, 1803) und sein Kreis. In einem weitangelegten Versuch, das erhaltene Kulturgut zu inventarisieren, wurden so die neuzeitlichen Griechen als getreue Hüter dargestellt, deren Fürsorge wesentlich zum Fortleben des altgriechischen Erbes beigetragen hat, wobei selbstverständlich auch der byzantinische und neuere griechisch-orthodoxe Anteil im Prozess der Erhaltung antiker Kulturgüter und Kulturwerte ins Licht gerückt wurde und auch die ehrfurchtsvolle Sorge ungebildeter Mönche für die Rettung alter griechischer Handschriften und Texte eine Würdigung fand.

In eine ähnliche Richtung führten den Philhellenismus auch die Bemühungen um das neugriechische Volkslied. Das auf diesem Felde der Erforschung von Volksdichtung bereits früher Gewonnene wurde nicht nur Ansporn zu einer neuartigen Beleuchtung der Frage nach Art und künstlerischer Eigenheit der altgriechischen homerischen Epik. Es wurde durch solche Studien| auch ein typologischer und ethno-psychologischer Blickpunkt bezogen, von dem aus nicht nur die Griechen selbst, sondern auch andere Balkanvölker Anspruch erheben konnten, am homerischen Erbe auf besondere Weise Anteil zu haben.

In diesem Lichte ist daher auch die erwähnte Bemühung, in serbischer Sprache ein Nationalepos zu dichten, zu sehen. Diese wurde von Milutinovićs Schüler, dem Fürstbischof Petar II. Petrović Njegoš, fortgeführt, aber auch bald aufgegeben. In seinen frühen Jahren verfaßte Njegoš nämlich eine die Freiheitskämpfe der Montenegriner betreffende "Freiheitsliade" – *Svobodijada*.

Zur Zeit, als Claude Fauriel sein Werk über die neugriechische Volksdichtung veröffentlichte (1824–25) und bald darauf an der Sorbonne Vorlesungen über serbische und neugriechische Volkslieder hielt (1831–32), war eben in den Gebieten des Balkans, wo die Romantiker Westeuropas ein Volk mit homerischen Sitten und Bräuchen zu suchen geneigt waren, nicht nur eine reiche Volksdichtung lebendig, sondern es entwickelte sich da auch eine neuere Kunstdichtung, die an Eigenes und Fremdes anzuknüpfen bestrebt war. Dabei verhalfen das nationale Gefühl und die Auffassung der Romantiker dem Volkslied zu einer vollen Würdigung. Bei den Griechen und den Serben wirkten sich gleicherweise auch die Vorstellungen von dem "Originalgenie" Homer aus oder von der naturhaften Originalität der homerischen Gesänge, denen in dieser Hinsicht das neugriechische und serbische Volkslied zur Seite zu stellen sei. Dazu kam auch die von den Romantikern betonte Identität der "naturhafhheldischen" Lebens- und Sinnesart der gegenwärtigen Balkanvölker und der homerischen Helden.

Um nur kurz einen Blick auf das Frühwerk des Romantikers Njegoš zu werfen, werden wir auf Unterschiede zwischen der Antike-Rezeption in seiner *Svobodijada* und in des Milutinovičs *Serbijanka* hinweisen. In seiner auf der nationalen Volksdichtung gegründeten "Freiheitsiade" verwendet Njegoš das homerische Gleichnis auch in einer seiner authentischen typologienahen Form, und nicht nur in klassizistischen Abwandlungen; zur Zeitbestimmung durch die mythologische Periphrase, greift er in das ganze Werk ein; die Musenanrufung kommt nicht nur einfürend, sondern auch als Pause in entscheidenden Augenblicken des Kampfes vor; auch homerische Epitheta werden oft nachgebildet. Homer hat Njegoš in der russischen Übersetzung der Ilias (1829) von| Nikolaj Ivanovič Gnedič gelesen – welcher auch als Übersetzer neugriechischer Volkslieder (1824) bekannt war.

Der Gedanke, es gäbe im ethnographischen Habitus Übereinstimmungen, die nicht nur die neuzeitlichen Griechen, sondern auch die slavischen Bewohner von Serbien und Montenegro zu den homerischen "Naturhelden" in Parallele stellen, hatte, wie angedeutet, sein ergänzendes Gegenstück in der Besinnung auf die mittelalterlich-byzantinische Bildungstradition. Es war doch vor allem diese, durch die die Serben, wie so manche Völker der slavischen Orthodoxie, sich das Erbe der griechischen Antike angeeignet hatten. Beide erwähnten Blickpunkte schufen im Laufe des XIX. Jahrhunderts bei den Serben eine bedeutende Anzahl von Abhandlungen, die den Bezügen zwischen Serben und Griechen gewidmet sind oder die über die Vorteile des humanistisch orientierten Bildungsprogrammes für die Serben sprechen.

Eine dritte Blickrichtung, durch einen realistischen Hang für das Lokale und Aktuelle gekennzeichnet, wurde alsbald im westeuropäischen Philhellenismus auch eröffnet. Wie erwähnt, hatte in der Parallelisierung des antiken und neuzeitlichen Griechentums zuerst und für eine geraume Zeit das Altertum Oberhand, und zwar nicht ohne starke Anleihen in dem aus der Mode gekommenen Klassizismus. In den Jahren um 1825 werden dem Westen Europas

die zeitgenössischen Griechen auf eine weniger mittelbare Weise vor die Augen gestellt. Zeitungs- und Reiseberichte, topographische und ethnographische Informationen bewirken es, daß der moderne Grieche auch ohne Berufung auf seine großen Vorfahren verstanden und geschätzt wurde. Jedoch war in dieser Wendung zum reellen Griechenland auch jene Reaktion der westeuropäischen Stadtbewohner enthalten, die im Griechenlandbilde das Pittoreske und Orientalische hervorzuheben bereit sind. So kommt es im westeuropäischen Philhellenismus im Zusammenspiel mit der Romantik zur Wendung zum "Orientalismus", was aber, wie bei Victor Hugo, eine Einbeziehung des gesamten "Ostens" bewirkt, so daß die Behandlung von philhellenischen Themen in einer Reihe von Gedichten keine durchlaufend und betont dem Osmanischen Reich und dem Islam feindliche Stellungnahme des Dichters voraussetzen muß. |

Die serbische Literatur und Dichtung haben sich im XVIII. und XIX. Jahrhundert unter dem Einfluß der führenden europäischen literarischen Bewegung entwickelt, wobei doch die Bezüge zur byzantinisch-mittelalterlichen Tradition nicht völlig aufgegeben und auch solche zur neueren Geschichte und Literatur Griechenlands hergestellt wurden. Daher sind im serbischen Schrifttum bei aller Übereinstimmung mit westeuropäischen Erscheinungsformen der durch philhellenische Impulse und den Romantismus bedingten Antike-Rezeption auch Unterschiede in der Grundeinstellung erkennbar.

Wie die Griechen haben die Serben eben in den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts den eigenen Freiheitskampf gegen die Türken geführt und ausgefochten. Es erübrigt sich zu sagen, daß daher bei den Serben der westeuropäische, romantisch angehauchte Orientalismus in der Zeit, in der er im westlichen Romantismus aufkommt, keinen Anklang finden konnte. Von solch einer Einstellung legt der schon erwähnte montenegrinische Fürstbischof und große Dichter des serbischen Romantismus Petar II. Petrović Njegoš ein besonders interessantes Zeugnis ab. Sein Notizbuch aus der Zeit um 1844 enthält eine große Gruppe von Versen, die Njegoš aus den Werken von Victor Hugo abgeschrieben hat. Die Verse, die Njegoš Hugos Sammlung *Les Orientales* entnommen hat – sie wurde 1829 veröffentlicht – weisen auf die warme Anteilnahme des Dichters für Themen aus dem Freiheitskampf der Griechen hin. So hat Njegošs Aufmerksamkeit Hugos Gedicht *Les têtes du serail* gefesselt, das durch den Fall von Missolonghi, am 22. April 1826, inspiriert ist. (Es erschien zuerst in dem *Journal des Débats*, am 13. Juni 1826.) Aus diesem Gedicht hat der montenegrinische Fürstbischof in sein Notizbuch die zwei ersten Verse der folgenden Strophe eingetragen:

Frères, plaignez Mahmoud! Né dans sa loi barbare,
Des hommes et de Dieu son pouvoir le sépare.
Son aveugle regard ne s'ouvre pas au ciel.
Sa couronne fatale, et toujours chancelante,
Porte à chaque fleuron une tête sanglante;
Et peut-être il n'est pas cruel! |

Im Gedicht sind die Stimmen von Kanaris, Botsaris und diejenige des Bischofs Josephos zu hören. Und es wird in ihm Missolonghi mit den Thermopylen gleichgesetzt und mit dem Kalvarienberg; und auch der Schweizer Mayer, der als Freiwilliger in der Schlacht sein Leben verloren hat, wird erwähnt, neben dem Obersten Falvier, dem wohl berühmtesten französischen Philhellenen, der im Jahre 1827 die Akropolis gegen die Türken verteidigt hat.

Auch aus dem gleich auf das eben erwähnte Gedicht folgenden, aus *Enthousiasme*, hat Njegoš Verse in sein Notizbuch übertragen. Es ist ebenfalls ein philhellenisch orientiertes Gedicht Hugos. Es fängt mit dem Aufruf an:

En Grèce! en Grèce! adieu, vous tous! il faut partir!
Qu'enfin, après le sang de ce peuple martyr,
Le sang vil des bourreaux ruisselle!

Der montenegrinische Fürstbischof, der als Herrscher seines kleinen Staates sein Leben lang der türkischen Bedrohung ins Gesicht geschaut hatte, entnahm diesem Gedicht die Verse:

Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
Fuir avec des pieds de gazelles!

Und auch aus dem nächsten, der Schlacht bei Navarino gewidmeten Gedicht Hugos entnimmt Njegoš zwei Verse und trägt sie in sein Notizbuch ein:

La Grèce est libre, et dans la tombe
Byron applaudit Navarin.

Einige Verse, die Njegoš Hugos Gedicht *Chanson de pirates* entnimmt, sprechen vom Los, das im türkischen Serail ein aus einem Kloster geraubtes Mädchen erwartet. Abgeschrieben hat Njegoš auch einen Vers scheinbar ganz allgemeinen Sinngelhalts – „Un siècle est comme un flot dans ton gouffre éternel“ – doch er ist auf das Meer bezogen, an welches sich die Worte des Gedichtes *Le château-fort* wenden, mit dem Wunsch, es mögen seine Wogen die Burg des epirotischen Ali-Pascha zerstören.]

Sonst haben Verse aus anderen, anders intonierten und anderen „östlichen“ Themen gewidmeten Gedichte der *Orientales* Njegošs besondere Aufmerksamkeit kaum erregt.

Der große Dichter des serbischen Romantismus war – aus den oben schon angegebenen Gründen – offenbar nicht geneigt, die ganze poetische Präsenz Hugos durch verschiedene Gebiete des Orients auch selbst mit Anteilnahme mitzumachen. Doch man kann aus einigen Anmerkungen, die an einer anderen Stelle in seinem Notizbuch zu lesen sind, ersehen, daß Njegoš mit besonderem Interesse Hugos Gedicht *La bataille perdu* gelesen hat. Es geht in diesem um das von den Mauren unterjochte Spanien. Im Sinne seines poetischromantischen Orientalismus hat Hugo dieses Land in seiner Gedichtsammlung auch behandelt – car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine; l'Afrique est à demi asiatique.

Njegoš hat *La bataille perdue*, dessen Worte einem Reschid-Pascha in den Mund gelegt sind (vielleicht hat Hugo an den Belagerer von Missolonghi und Athen gedacht), und auch andere Gedichte aus *Les Orientales* mit maurischspanischer Thematik, wie *Romance mauresque*, in der Besinnung an die Geschichte Montenegros und Serbiens gelesen; und in Überlegung der Umstände, unter denen das mittelalterliche serbische Reich Ende des XIV. Jahrhunderts nach der Schlacht auf dem Kosovo-Feld unter das osmanische Joch geriet. Schon aus Hugos eigenen Anmerkungen zu den Gedichten mit maurischspanischen Themen konnte Njegoš sehen, daß sie auf Kämpfe bezogen sind, welche denen der Serben und Griechen gegen die osmanische Invasion gleichzusetzen sind. Sein Notizbuch zeugt davon, daß er sich mit Einzelheiten aus der spanischen Geschichte auch selbstständig bekannt gemacht hat; vor allem mit jenen, die sich auf den ersten Vorstoß des Islam nach Spanien beziehen – zur Zeit "Rodrigo's", des letzten Königs der Visigothen.

Eine poetische und historiographisch anmutende Transposition des ganzen Motivkomplexes, in dem Griechen und Serben und auch die christlichen Bewohner Spaniens ihren Platz finden, bietet Njegoš am Anfang seines *Der Bergkranz* betitelten Hauptwerkes. Im die erste Szene eröffnenden Monolog des Protagonisten – Bischof Danilo – werden die Ereignisse, die das Vordringen der Türken in Europa bestimmt haben, in Gedanken durchgegangen und zusammenfassend vorgeführt. Ich glaube einige Verse daraus hier, in der Übersetzung von Aloys Schmaus anführen zu dürfen:

Wäre nicht der Franken Damm gewesen,
 Alles hätt' die Maurenflut verschlungen.
 Höllisch Traumbild ward zuteil einst Osman,
 Brachte ihm den Mond dar zum Geschenke.
 Unseliger Gast Europens – Orkan!
 Ist doch jetzt Byzantion nichts anders
 Als der jungen Theodora Mitgift:
 Über ihm der Unstern schwarzen Unheils.
 Paläolog ruft ins Land den Murad,
 Griechen mitsamt Serben zu begraben.

Die Gründe, warum eine dem "Orientalismus" der westeuropäischen Dichtung entsprechende Einstellung in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts in der serbischen Dichtung keinen Fuß fassen konnte, sind augenscheinlich. Erst später – und unter dem Eindruck des Zusammenlebens auf einigen Gebieten des Balkans – wurden auch Töne hörbar, die man teilweise mit denen, die dem westeuropäischen Orientalismus eigen waren, vergleichen kann.

Geschichtliche Rückbesinnung und realistische Beobachtung sind, als mitbestimmende Umstände, für das Thema Philhellenismus und Antike-Rezeption im serbischen Schrifttum von gleich großer Bedeutung. Ersteres führt uns auch einige Schritte zurück – über jene Grenze, mit der erst der westeuropäische Philhellenismus im engeren Sinne in Erscheinung tritt.

In der serbischen Literatur ist die Rückbesinnung auf die byzantinische Vermittlerrolle sowie die auf den ersten Blick ganz klassizistisch anmutende Berufung auf antike griechische Parallelen und Exempel einbezogen in ein spezifisches Bedeutungsfeld. Dieses ist gekennzeichnet durch das nationale und kulturelle Bewußtsein der Serben, dem griechisch-orthodoxen Kulturkreis anzugehören, zu dessen Ausbildung auf byzantinischer Grundlage auch die slavisches Orthodoxie beigetragen hat. In solch einer Sicht müssen griechenfreundliche und westeuropäisch-philhellenische Themen, die zur serbischen Antike-Rezeption beigetragen haben, jeweils mit Vorsicht untersucht und interpretiert werden. Man fühlt sich jedenfalls versucht, eine "philhellenische" Einstellung im neueren serbischen Schrifttum schon früh im XVIII. Jahrhundert festzustellen.

Um das Jahr 1743 wurde von dem Theologen Dionysios Novaković ein Bildungsprogramm für die Schüler der serbischen orthodoxen Geistigen Akademie zu Novi Sad (Neusatz) formuliert, dessen Ideengehalt auch durch ständige Berufung auf Exempel aus der antiken griechischen Geschichte und Literatur ausgedrückt ist. Dabei ist zu beachten, daß die neuen Schulanstalten der Serben, wie schon erwähnt wurde, auf ungarischem und österreichischem Boden organisiert wurden und in ihrem Sprachunterricht auf das Lateinstudium ausgerichtet waren.

Das durch systematisches Zurückgreifen auf antik-griechische Exempel-Figuren gekennzeichnete Programm des Dionysios Novaković verfiert ein humanistisches Bildungsideal von jener Art, das in östlichen orthodoxen und klerikalen Zirkeln jener Zeit bahnbrechend zum Ausdruck kam. Dieses Bildungsideal, das als eine christliche Wiederbelebung der antik-griechischen Paideia aufgefaßt wird, ist in der Rede des Dionysios Novaković – denn um eine Rede handelt es sich – im Sinne früh-aufklärerischer Konzeptionen dargeboten und als für die serbische Nation heilbringend und geradezu rettend bezeichnet worden, wobei auf leicht verkappte Weise als führendes Beispiel und als Beweis für solch eine Auffassung, die Niederländer angeführt werden bzw. ihre protestantische Auflehnung gegen das katholische Königreich Spanien und ein ihnen zugeschriebenes Bestreben, einen als Republik organisierten Staat zu bilden.

So werden von Dionysios Novaković das antike Griechentum und ein humanistisches Bildungsprogramm mit Freiheitsansprüchen, die im Westen des modernen Europas erhoben wurden und auch im Philhellenismus zum Ausdruck kamen, auf eine bezeichnende Weise in Zusammenhang gestellt.

Die Entwicklungsstufe, welche im serbischen Schrifttum von gebildeten Geistlichen, wie es Dionysios Novaković einer war, repräsentiert wurde, kann man als barocken Enzyklopädismus und als Vorstufe der Aufklärung bezeichnen. Ihre Entsprechung findet sie im griechischen Milieu und in der Geschichte des neueren griechischen Schrifttums als religiöser Humanismus (θηρησκευτικός οὐμανισμός) und als Voraufklärung (προδιαφωτισμός).

Es ist in diesem Zusammenhang an Dositheos (1641–1707), den Patriarchen von Jerusalem, zu erinnern und an seine schon im XVII. Jahrhundert unternommenen Schritte, das griechische Schulwesen und den Druck von Büchern in Jassy und Bukarest zu fördern. Bald danach entfaltet, wie bekannt, auch in verschiedenen anderen Brennpunkten der neueren griechischen Bildung eine ganze Reihe von Geistlichen eine entsprechende Tätigkeit, durch welche im griechischen Schulwesen Gedanken der westeuropäischen Aufklärung Eingang finden und Wurzel fassen, wie Methodios Anthrakites einer war, dessen Aneignung von Malebranches Okkasionalismus aber bald durch die orthodoxe Kirche (1721) verurteilt wurde.

Der in Kiew gebildete Serbe Dionysios Novaković stand unter dem Einfluß des ukrainischen Barock, ähnlich wie die in Italien gebildeten Griechen unter demjenigen des italienischen Barock gestanden haben. Erwähnen können wir hier Elias Meniates (gestorben 1714), der in Venedig, im Phlangineum, ausgebildet worden war, was uns in das XVIII. Jahrhundert führt und zu griechischen Gelehrten und Lehrern, wie Eugenios Boulgaris einer war.

Im serbischen Schrifttum des fortgeschrittenen XVIII. Jahrhunderts wird danach durch Dositheos Obradović (1739 oder 1740–1811), den bedeutendsten Vertreter der serbischen Aufklärung, die Stufe des klerikalen Humanismus und barocken Enzyklopädismus überwunden. Der Entwicklungsgang des Dositheos Obradović ist bezeichnenderweise durch seine "Griechenfreundschaft" durchgehend bestimmt. Deren Wurzeln liegen in seiner Verbundenheit mit der byzantinisch-orthodoxen griechischen Tradition und in seiner frühen Bildung in der Schule des griechischen Lehrers und Aufklärers Ierotheos Dendrinos in Smyrna. Obradovićs jugendlicher Drang zu einer höheren Bildung führte den später so bedeutenden serbischen Schriftsteller nämlich als eine Art wandernden Scholaren in die Schulen der Griechen, zuallererst auf den Heiligen Berg, wo er sich Boulgaris anschließen wollte, jedoch diesen dort nicht mehr vorfand. Und nach seinen schon erwähnten Schuljahren in Smyrna erwarb er sich weitere Kenntnisse in der Rhetorik auch noch in Korfu (Kerkyra) bei griechischen Lehrern.]

Die Schriften des serbischen Aufklärers Dositheos Obradović berufen sich durch ständige Reminiszenz und Zitate auf seine Lektüre von Werken aus der klassischen griechischen Literatur; aber sie weisen ebenso auch auf Werke der griechischen Kirchenväter und der neueren griechischen Aufklärer hin. Zu vermerken ist, daß neben Boulgaris in des Dositheos Lektüre auch die Schriften des mehr zum Konservativismus neigenden Nikephoros Theotokis ihren Platz gehabt haben.

Das Gesamtwerk des bedeutendsten serbischen Aufklärers Obradović ist nur aus dem Zusammenwirken mehrerer bestimmender Ursachen zu verstehen: des byzantinisch-orthodoxen Faktors und des neugriechischen klerikalen Humanismus einerseits, des westeuropäischen, englischen und deutschen Aufklärertums andererseits. Im Werke des Dositheos Obradović findet die serbische Antike-Rezeption ihre innere Motivation durch eine

allgemein philhellenische Einstellung, deren Geist durch den nationalpolitischen Freiheitskampf der christlichen Balkanvölker mitbestimmt wird. Im ersten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts kehrte Obradović in das im Aufstand von 1804 von den Türken befreite Serbien zurück. Und es fiel ihm da eine führende Rolle in der Organisation und der derzeitigen Neuorientierung des serbischen Schulwesens zu, ganz wie das danach auch der Fall sein wird mit dem hochgebildeten Jovan Sterija Popović, welcher sich eine führende Rolle unter den serbischen Schriftstellern im zweiten Viertel des XIX. Jahrhunderts gesichert hat.

Als Dichter unter starkem Einfluß des Horaz stehend, hat Jovan Sterija Popović (1806–1856) über seine philhellenischen Neigungen mehrmals Zeugnis abgelegt. Noch als Gymnasiast verfaßte er einen Kranz von Übersetzungen griechischer Freiheitslieder. Die Handschrift hat er zu Vršac – seiner Heimatstadt – im September/Oktober 1825 fertiggestellt. Es handelt sich um Übersetzungen der bekanntesten Lieder von Rigas Pheraios, Korais und Neroulos. Sie entstanden auf Grund von Texten, welche mit deutschen Übersetzungen versehen und von A. Schott und M. Mebold betreut, im *Taschenbuch für Freunde der Geschichte des griechischen Volkes älterer und neuerer Zeit* zu Heidelberg im Jahre 1824, veröffentlicht wurden. In die Zeit seiner schriftstellerischen Reife fällt ein schönes Gedicht auf den Tod von Markos Botsaris. Dieses hat Popović im Jahre 1853 veröffentlicht. Gleich im folgenden Jahre hat er es auch in die von ihm selbst betreute Ausgabe seiner ausgewählten Gedichte eingereiht.

Der Umstand, daß im Gesamtwerk von Jovan Sterija Popović philhellenische Motive dennoch keine hervorragende Rolle spielen, ist durch zweierlei Gründe zu erklären. Die Übersetzung der griechischen Freiheitslieder, welche der junge Popović 1825 verfaßt hat, kamen nicht in den Druck. Sie mußten ein Imprimatur der ungarischen Zensur erhalten, was wohl nicht leicht zu erreichen war. Später in der Zeit, als Popović in Serbien weilte und dort als Professor des Naturrechts und hoher Beamter des Unterrichtsministeriums tätig war, hatte das Thema des griechischen Freiheitskampfes viel von seiner unmittelbaren Aktualität verloren. Es waren auch Wandlungen in den politischen Beziehungen zwischen Serbien und Griechenland im Gange. Ein zweiter Grund für das nur sporadische Auftreten philhellenischer Themen im engeren Sinne ist in der gesamten geistigen und schriftstellerischen Entwicklung von Jovan Sterija Popović zu erkennen. In seinen Gedanken über den Lauf der Geschichte gewann eine pessimistische Anschauung Oberhand, besonders seit dem Jahre 1848. Popović gab wiederholt seiner Überzeugung Ausdruck, daß der revolutionäre Freiheitskampf zuletzt in sein Gegenteil ausartet und versagen muß. Seine schriftstellerische Tätigkeit kennzeichnet andererseits schon vom Ausgang der dreißiger Jahre eine Wendung zum Realismus. Dadurch wird auch das Bild, das Popović von den griechischen und griechisch-aromunischen Händlern aus den von Serben bewohnten Städten an der Donau gibt, bestimmt. Auf Grund eigener Erfahrung hat der Schriftsteller es in seiner Komödie *Der Geizhals* (1837), gezeichnet, deren Protagonist Kyr Janja heißt. Popović war selbst der Sohn eines

Kaufmanns griechisch-aromunischer Herkunft und so auch unmittelbar mit den Anschauungen und der Lebensweise dieser Bevölkerungsschicht und dieses Standes aufs beste bekannt. In der erweiterten, zweiten Ausgabe seiner Komödie, welche er schon im Jahre 1838 veröffentlichte, stellt er sogar zwei Händler griechischen Namens auf die Bühne, Kyr Janja und Kyr Dima, welche sich auf ihre griechische Bildung etwas einbilden.

Im Grunde ist auch in dieser Komödie ein sehr wertvolles Zeugnis enthalten über Wege und Abwandlungen des Philhellenismus und der dadurch bedingten Antike-Rezeption im Bereich der serbischen städtischen Kultur des Donaugebietes. Und zwar handelt es sich um ein Zeugnis, das uns über| sprachliche und über literarische Aspekte dieser Rezeption informiert. Dies trifft zu, obwohl in Popovićs Komödie die zwei Händler nur wenige griechische Wörter, Ausdrücke und Aussprüche verwenden und sich sonst der serbischen, durch Gräzismen entstellten Sprache bedienen. Eine Übersicht des griechischen Wortschatzes von Kyr Janja zeigt doch, daß diese Griechen im Donaugebiet in bestimmten Wortkategorien überwiegend volks- oder reinsprachlichen Bildungen den Vorrang gegeben haben. Unter Schimpfwörtern und Verwandtem tauchen, z.B., nur zwei gelehrte, "reinsprachliche" Ausdrücke auf: Κέρβερος und κακοδαίμων. Im übrigen herrschen in dieser Wortkategorie, verständlicherweise, volkssprachliche Ausdrücke vor: άλωποῦ, γάϊδαρος, γουμάρι, χοντρο κεφάλι, χοντροκέφαλος sowie σκυλί, mit dorsaler Aussprache des anlautenden Sibillanten: škilji. In einem schroffen und wohl vom Dichter Popović gesuchten Gegensatz zu diesen Schimpfwörtern, mit denen Kyr Janja Frau und Knecht traktiert, stehen die Ausdrücke und Interjektionen, in welche der Geizhals seine eigene Entrüstung über Welt und Umstände kleidet – in Monologen oder in einem etwas zeremoniellen Dialog mit Kyr Dima (ὦ τύχη! ὦ καιρός! ὦ τῆς ἀνάγκης! u.ä.).

Es ist bewunderungswürdig, wie planvoll der Komödiendichter Popović in den immensen griechischen Sprachstoff eingreift. Einerseits traktiert Kyr Janja, besorgt um seine verborgenen Banknoten, seine Frau mit den volkssprachlichen άλωποῦ!, zuerst in der Szene, als er sie aus "seinem" Zimmer in "ihre" Küche jagt und ihr vorwirft, sie treibe sich herum, wo sie nicht hingehöre. Assoziativ kommt ja άλωποῦ nicht nur mit List verbunden, sondern auch im sprichwörtlichen Ausdruck τί θέλει ἡ ἀλεποῦ στὸ παζάρι vor. Eben dieser Ausdruck entspricht der Szene bei Popović völlig, da er sich ja gegen alle wendet, die sich am falschen Orte befinden und ihre Nase dorthin stecken, wo sie nicht hingehört. Andererseits aber wendet sich Kyr Janja, der geprellte Geizhals, an sich selbst mit dem Ausruf ὦ τάλας ἐγώ! Dieser gehört schon im antiken Sprachgebrauch nur zur gehobenen, poetischen Ausdrucksweise. Der Ausruf ist ja in der Tragödie des klassischen V. Jahrhunderts beheimatet. Er kommt danach in der antiken Prosa nur ausnahmsweise und nur als poetisches Wort vor. Und selbst in der klassischen Tragödie, bei Aischylos und Sophokles, wird dieser Ausruf fast nur als Ausdruck ärgster Not verwendet, an Stellen, wo das Leiden des Menschen einen Höhepunkt erreicht hat. Es wirkt daher im| höchsten Maße komisch,

wenn Kyr Janja, der aus purem Geiz und Geldgier Schaden erlitten hat, diesen Ausruf ausstößt. Es setzt sich Kyr Janja so in die Rolle der größten Dulder der antiken Tragödie.

Über den Philhellenismus, dessen Träger aus den griechisch-aromunischen Schichten der serbischen Städte kamen, zeugt besonders eine Kategorie von griechischen Aussagen, die Jovan Popović in den Mund des Kyr Janja gelegt hat. Diese Kategorie wird von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten gebildet.

Es wurde öfters hervorgehoben, daß die Verwendung von griechischen Sprichwörtern ein Zug des "griechischen Patriotismus" von Kyr Janja sei. Überhaupt zeigt dieser Händler einen wahren Enthusiasmus für das griechische Altertum im allgemeinen. Beide Züge, der griechische Patriotismus und der Kultus des griechischen Altertums, waren im größten Maße den balkanischen Zinzaren eigen. Sie haben ja auch an den griechischen Freiheitskämpfen großen Anteil genommen. Und sie bildeten für viele Jahrzehnte eine in das serbische Stadtleben völlig integrierte Schicht, in der philhellenische Gedanken und Neigungen fortgepflanzt wurden.

Die im Komödientext von J. St. Popović besonders hervorgehobenen griechischen Sprichwörter werden mit einer Ausnahme in den Mund der Hauptperson, des Kyr Janja, gelegt. Dieser bezeichnet sie auch immer selbst als "griechische Weisheit" oder "griechischen Spruch". Der Komödiendichter Popović führt diese Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten teils in der griechischen Originalfassung, teils in serbischer Übersetzung an. Von den fünf in griechischer Originalfassung zitierten Sprichwörtern entspringen drei der antiken Literatur. Es handelt sich nicht nur um den Spruch des Kleobulos (πᾶν μέτρον ἄριστον, der als Spezialausdruck der Gelehrtensprache auch der neugriechischen Umgangssprache nicht bekannt ist. Es handelt sich auch um einen sentenziös ausgeformten Satz, der in Platos *Gesetzen* vorkommt (τυφλοῦται τὸ φιλοῦν περὶ τὸ φιλούμενον); und um einen Sinnspruch, der uns als Fragment aus dem Werke des Tragödiendichters Chaeremon erhalten ist (τύχη τῶν ἀνθρώπων πράγματα, οὐκ εὐβουλία). Diese auf antike Autoren zurückgehenden Sprichwörter entsprechen in ihrer Sprachform der antiken sprachlichen Norm. Aber sie sind bei Jovan Sterija Popović in einer von dem Originaltext leicht abweichenden Form wiedergegeben. Für mindestens eine| von diesen Formen kann man mit gutem Grund sagen, daß sie wohl aus späterer, byzantinischer Tradition zu erklären ist.

Zwei weitere, griechisch angeführte und als "griechische" oder "hellenische" Weisheit bezeichnete Sprichwörter haben in sprachlicher Hinsicht ebenso puristische, ja "klassische" Merkmale. Ich konnte sie jedoch im Wortlaut, den sie bei Popović haben, weder in antiken Texten noch bei Leutsch-Schneidwin im *Corpus proemiographorum* finden. Das erste von diesen Sprichwörtern, ἄνευ ἰδῶτος καὶ πόνου οὐδέν, wurde in den frühen neugriechischen Spruchsammlungen als Parallele zu dem bekannten Vers Hesiodos τῆς ἀρετῆς

ἰδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκον (*Erga*, 289) öfters angeführt. Was das zweite Sprichwort aus dieser Gruppe anbelangt, τὸ δάνειον φροντίδων ἀνάπλεον, so ist es ebenso meines Wissens in keiner Sammlung antiker Sprichwörter zu finden. Es scheint auch keine rein volkstümliche Entsprechung zu haben, obzwar im neugriechischen Sprachgut sehr viele gedanklich nahestehende Sprichwörter vorkommen. Diese zwei sprachlich der puristischen Schicht angehörenden Sprichwörter sind wohl im Wortlaut, in dem sie J. St. Popović anführt, aus jenen, dem neugriechischen Schrifttum des frühen XIX. Jahrhunderts eigenen Sammlungen bezogen, in welchen volkssprachliche Sprichwörter in Sprache und Form puristisch "verbessert" vorgelegt wurden und auch ohne Unterschied zwischen antikem und byzantinischem Material aufgezeichnet sind.

Auch diejenigen als "griechisch" bezeichneten Sprichwörter, welche Kyr Janja in serbischer Sprache vorbringt, weisen entschieden auf die spätantikbyzantinische Tradition zurück. Von vorneherein ist das ersichtlich bei der sprichwörtlichen Wendung "leiden" oder "zugrundegehen wie Belisar", wobei man in Rechnung ziehen muß, daß sich die Belisar-Legende – mit dem Blendungsmotiv – erst fünf Jahrhunderte nach Belisars Tod zu einer Formel verfestigt hat und das Bettler-Motiv, auf das Kyr Janja anspielt, eigentlich durch die mittelgriechischen Verserzählungen des XV. und XVI. Jahrhunderts seine Popularität erlangt hatte.

Anschließend verwendet Kyr Janja den Ausdruck "zum Bettler Iros werden". Obzwar der homerische Iros als Bild bitterer Armut in der römischen Literatur vom I. Jahrhundert ab mehrfach in redensartigen Wendungen bezeugt ist, so haben wir von griechischer Seite dafür nur wenige und auch nur späte Belege. Charakteristisch ist auch, daß erst bei Eustathios eine diesbezügliche Bemerkung zu lesen ist. Auch für diese Redensart ist wohl eine "gelehrte" Quelle anzunehmen.

In Kürze gesagt: Im realistisch gezeichneten Bilde, welches der Komödiendichter Jovan Sterija Popović von den Sprachgewohnheiten und der griechischen Bildung der Kaufleute griechisch-aromunischer Provenienz, die in den serbischen Städten im Donaugebiet gelebt haben und sich da der serbischen Sprache bedient haben, ist ein Zeugnis enthalten, das uns über eine eigenartige Manifestation des Philhellenismus informiert. Durch eine Art Kultus für das griechische Altertum gekennzeichnet, der gelegentlich, wie in Popovićs Komödie gezeigt wird, in dünkelfhaften Stolz auf die eigene "griechische Bildung" ausarten konnte, hat auch diese Manifestation des Philhellenismus einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Antike-Rezeption auf serbischem Gebiet und in der serbischen Literatur geliefert. Dies kann durch Daten aus den späteren Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts bekräftigt werden, selbstverständlich nur im Rahmen von Betrachtungen, die der allgemeinen Entwicklung philhellenischer Tendenzen gewidmet wären.

DIE ILIAS DES SERBISCHEN AUFSTANDES

I Der Gedanke: *Ilias* und Volkslied

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts steuerten die romantischen Strömungen in Literaturkritik und Literaturwissenschaft, wie bekannt, Großes und Grundlegendes zur Wertung und Erforschung der Volkspoesie bei, obwohl auch eine seltsame Begriffsmystik, „eine Personifizierung und Mythologisierung der historischen Kräfte“¹ dabei mit im Spiele waren, woraus unter anderem die heute aufgegebene Lehre vom „dichtenden Volksgeist“, unpersönlicher und anonymer Volkskunst entstand. Die revolutionären Gärungen in Europa dieser Zeit, die grundlegende Umgestaltung der Wirtschaft und sozialen Struktur erhöhten die Dynamik und auch die Unsicherheit des Lebens. Darin muß man wohl mit A. Hauser² einen Grund für das Aufkommen der romantischen Gegenwarts- und Wirklichkeitsflucht suchen, der „Flucht in die Utopie und das Märchen, das Unbewußte und Imaginäre, das Unheimliche und Geheimnisvolle, zur Kindheit und zur Natur, in den Traum und den Wahnsinn“.³

Doch schon der Vorromantik um die Mitte des 18. Jahrh. war der Gedanke, es sei die Bildung der wahren Poesie feindlich eigen, und er fand 1740 bei Simon Pelloutier die scharfe Formulierung: „l'ignorance et le mépris des lettres sont la véritable origine de la poésie“.⁴

In demselben Jahr erklärt J. J. Breitinger (*Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, 1740) Homer für einen Originalgeist ohne Vorgänger, wobei er an Th. Parnell's *Essay on Homer* anknüpft.⁵ Es hat zur Verbreitung dieser Auffassung Robert Wood mit seinem *Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, das den Dichter der *Ilias* als das eigentliche Originalgenie⁶ bezeichnet, am meisten beigetragen. So kam man im revolutionären Zeitalter auch zu einer neuen Wertung Homers, aber nicht nur die Gesänge des „blinden, des Schreibens unkundigen Volkssängers“| der alten Griechen, sondern auch die Lyriker und das griechische Drama wurden neuentdeckt. Denn die öfters sehr zu Unrecht als „anti-klassisch“ bezeichneten

1 Nach A. Hauser, *Sozialgesch. d. Kunst u. Literatur*, München, 1953, II 178.

2 A. Hauser, *Sozialgesch.* II, 187.

3 A. Hauser, *Sozialgesch.* II, 182.

4 P. Van Tieghem, *Le préromantisme* I, 1924, 38, nach E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1954, 397.

5 G. Finsler, *Homer in der Neuzeit*, Leipzig – Berlin, 1912, 403.

6 E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 328, G. Finsler, *Hom. in d. Neuzeit*, 427.

Romantiker, die Dichter des revolutionären Zeitalters, entdeckten auf ihre Art das antike Griechenland, während die Renaissance und der französische Klassizismus die Antike vorwiegend aus den römischen Schriftstellern kannten. Doch Kindheit, Natur, das seiner selbst unbewußte Schaffen waren auch hierbei die Lösung, und auch in politischer Hinsicht war das frühe Hellas, das Hellas der heroischen Zeit (dessen Sänger Homer) und der athenischen Hegemonie, Muster, ganz wie andererseits Griechenland und Italien als wahre „Naturländer“ galten.⁷ Der von Rousseau auf politischem und sozialem Gebiete verfochtene Gedanke vom unverdorbenen und wünschenswerten Zustand einer frühen und primitiven Menschheitsstufe, wurde so auch ins literarische Gebiet übertragen und man glaubte den Ausdruck solch einer kulturellen Stufe im Volkslied zu finden.

Es war allenfalls ein Zug ins Ferne und Frühe, der in Europa jenes Interesse und jenen Enthusiasmus für das Volkslied begünstigte und das Augenmerk mit besonderer Liebe auf die orientalen Volksdichtungen richtete.⁸ Und der Orient fing zur Zeit für Westeuropa schon mit dem europäischen Teil des Osmanischen Reiches, mit dem Balkan an. Davon zeugt so manche Reisebeschreibung, die dem Balkan gewidmet, eine Menge Bücher, die viel Phantasie und wenig Wirklichkeitssinn aufzeigen. Madame de Staël läßt daher in ihrem Roman *Corinne* (Buch XV, Kap. 9) die Heldin vom Turme des San Marko in Venedig nach Dalmatien ausschauen, wo die naturnahen Völker wohnen sollen, die noch improvisierende Sänger gleich den alten Griechen kennen. Charles Nodier, in Ljubljana (Laibach) angekommen, glaubt sich auf der Hälfte des Weges zum Weltende, und die Lebensweise findet er einfach wie im alten Sparta. Doch als „Illyrische Ilias“ bezeichnet er Gundulićs *Osman*, nicht die Volkspoesie, die er sehr zu lieben gewillt ist, obgleich er sie zumeist nur aus Fortis kennt.⁹ Die Reisebücher, die über den Balkan besonders in Frankreich veröffentlicht wurden, gingen nicht alle so weit wie Vialla de Sommières, der die Montenegriner als einen Stamm der Griechen betrachtete, aber sie fanden bei den Balkanvölkern doch alle „homerischen Sitten und Bräuche“,¹⁰ und diese Produkte fanden fast ebensoviel Anklang beim Leser wie Mérimées „illyrische“ Gesänge in *La Guzla*.|

Aber während Claude Fauriel in Paris sein Werk über die neugriechischen Volkslieder (*Chants populaires de la Grèce moderne*, 1824–25) veröffentlichte und bald darauf an der Sorbonne (1831–32) Vorlesungen über serbische und

7 Vgl. G. Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1951², 363.

8 Aus solcher Einstellung schrieb Fr. Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, und sandte Windischmann Fr. Bopp nach Paris, um dort Sanskrit zu studieren.

9 J. Škerlić, *Francuski romantičari i srpska narodna poezija* I–II, Srpski Književni Glasnik 1904, 748, 837.

10 Vgl. N. Pribič, *Die Kenntnis südslav – Literatur bei den Franzosen in der ersten Hälfte des 19. Jhrh.*, Münchener Beiträge zur Slavenkunde, Festgabe f. P. Diels, München, 1953, 284; über die „slavistischen“ Interessen bei A. Fortis s. A. Cronia, *Preromanticismo italiano – Alberto Fortis – Poesia popolare serbo-croata*, Prilozi za knjiž. etc. 18, 1938, 546, und auch St. Škerlić, *Trifun Vračin*, Prilozi 18, 1938, 411.

neugriechische Volkspoesie hielt¹¹, war in den Gebieten, wo die Romantiker Europas ein Volk mit homerischen Sitten und Bräuchen suchten, nicht nur eine reiche Volksdichtung lebendig, sondern es entwickelte sich in diesen Gebieten auch eine Kunstdichtung, die an Eigenes und Fremdes anzuknüpfen hatte und wußte. Das Eigene war die Volksdichtung und die Kunstdichtung Dalmatiens, sowie die Anfänge der neueren serbischen Kunstdichtung und Literatur, deren Repräsentant auch der im vorigen Heft dieser Zeitschrift (*Živa antika* VII, 1957, 193) behandelte Historiker und Dichter J. Rajić ist. Das Fremde waren die Einflüsse der älteren und neueren europäischen Literatur. Dabei verhalten das nationale Gefühl und die romantischen Auffassungen dem Volkslied zur vollen Würdigung. Andererseits wirkten auch die Vorstellungen vom Originalgenie Homer, oder besser von der naturhaften Originalität der homerischen Gesänge, denen in dieser Hinsicht das slavische Volkslied zur Seite zu stellen sei. Nicht nur dies, sondern auch die von den Romantikern hervorgehobene Identität der „naturhaltheldischen“ Lebens- und Sinnesart der Balkanvölker und der homerischen Helden, sowie die Parallelisierung des Kampfes der Hellenen und Trojaner, (den schon Isokrates als einen Kampf zwischen Europa und Asien deutet¹²) mit dem Kampfe der Aufständischen balkanischen Völker gegen die Türken, schufen die Voraussetzungen die dem serbischen Dichter den Gedanken an eine „serbische Ilias“, mit der Volksdichtung als Untergrund, nahelegten. Auch hierin konnte der serbische Dichter an die europäische Literatur des revolutionären Zeitalters anknüpfen, in der solche Auffassungen gang und gäbe waren.¹³ Dazu tritt aber noch der andersgeartete Einfluß des europäischen Kunstepos, der Franciaden, Henriaden, Rossiaden usw., historischer Großepen, denen das Epos *Osman* (1626) von Gundulić eng verbunden ist, dessen Thema die erfolgreichen polnischen Kämpfe gegen die Türken 1621 sind, als ein Vorspiel zum Siege des Christentums aufgefaßt.

Dies sind einige Gedanken und Einflüsse, mit denen man bei der Behandlung eines Werkes, das die Ilias des serbischen Kampfes gegen die Türken sein will, zu rechnen hat. Doch ist hier noch ein nationales Werk, das die südslavische Geschichte in Prosa und Vers mit Verwendung des Volksliedes behandelt, zu erwähnen, ein Werk, das den Sammlungen von Volksliedern, die Vuk Karadžić, Milutinović, Njegoš und andere veröffentlichten, voranging, sich aber auch des Volksliedes als dichterischer Form zum historischen Bericht bediente: *Razgovor| ugodni naroda slovinskog* (zuerst 1756 mit 41 Liedern, dann 1760 mit 136 Liedern) von dem dalmatischen Schriftsteller Kačić-Miošić verfaßt. Das Werk des Franziskanermönchs Kačić ist von besonderer Bedeutung für unseren Gegenstand, da es die Quelle für die ersten westeuropäischen Übersetzungen und

11 Vgl. M. Ibrovac, *Les affinités de la poésie populaire serbe et néogrecque*, Godišnjak Balkanološkog instituta I, Sarajevo, 1956–7, 389–455.

12 M. Pohlenz, *Griechische Freiheit*, 19 u. w.

13 G. Highet, *Class. Trad.*, 362: Byron *The Isles of Greece*, Schelley *Hellas*, Hölderlin *Hyperion*, Hugo *Les Orientales*.

Bearbeitungen der südslavischen Volkslieder ist. Obgleich der ins Lateinische übertragene Auszug aus Kačić, den Emerik Pavić 1764 veröffentlichte, keinen Anklang fand, wurde Fortis Übersetzung einiger Volkslieder aus Kačić Muster und Ausgangspunkt für die Verbreitung und Kenntnis des südslavischen Volksliedes, so daß wir Lieder aus Kačić in Herders *Volksliedern* (1778), in Gräfin Rosenbergs Buch *Les Morlaques* (1788), in F. L. Čelakovskýs *Slovanské národní písně* (1822–1827), in Mérimées *La Guzla* (1840) wiederfinden.¹⁴ Doch von besonderer Bedeutung ist andererseits Kačićs Werk nicht nur wegen des Einflusses außer Landes, sondern auch weil Kačić (obgleich er in Filip Grabovac und dessen *Cvit razgovora* einen Vorgänger hatte¹⁵) der erste Schriftsteller bei uns war, der die nationale Vergangenheit der Südslaven in einem großangelegten Werk unter Anschluß an das südslavische Volkslied, bearbeitete. Darin ist Kačićs *Razgovor*, von dem in Prosa verfassten Teilen abgesehen, jenes Werk, das den Dichtern einer Ilias des serbischen Kampfes gegen die Türken als nationales Muster vorschweben konnte.¹⁶

Es wurden nämlich in der neueren serbischen Literatur die beiden ersten Versuche eine Art nationaler Ilias des Kampfes gegen die Türken zu schaffen unter Anlehnung an die noch lebendige Volkspoese unternommen, zwar mit Heranziehung von Elementen der grundverschiedenen europäischen Kunstdichtung und deren mythologischem Beiwerk und einigen Eigentümlichkeiten der epischen Technik, die auf das antike Epos, ja auf Homer, zurückführen.

Den ersten großangelegten Versuch eine Ilias der serbischen Aufstände gegen die Türken unter Karadorde und Miloš Obrenović zu schaffen unternahm S. Milutinović Sarajlija, und ihm folgten etliche Jahre nachher P. Petrović Njegoš mit einem Jugendversuch, der *Svobodijada* („Freiheitsiade“), die das Programm der Iliasnachahmung im Titel trägt. Das erste Werk ist Gegenstand dieses Aufsatzes. Milutinović veröffentlichte sein Werk 1826 in Leipzig unter dem Titel *Serbijanka*.¹⁷ Den Verfasser zeichnet Goethe¹⁸ folgendermaßen: „Simeon Milutinowitsch, ein für die Poesie seiner Nation wie für die dichterischen Erzeugnisse der Unsrigen gleich empfänglicher Mann, gegenwärtig fünfund| dreißig Jahre alt, war früher als Schreiber bei dem Senat in Belgrad angestellt, vertauschte aber, als Czerny Georg seine Brüder zu den Waffen rief, die Feder mit der Flinte und dem Handschar. Er focht in beiden Befreiungskriegen unter Georg und Milosch für die Freiheit seines Vaterlandes, wanderte, als dieses dem

14 Vgl. T. Matić in der Einführung zum *Razgovor ugodni*, Zagreb, 1956, 15.

15 Vgl. T. Matić, loc. cit., 13.

16 S. Milutinović stand W. Gerhardt nahe (vgl. z. B. J. Heidenreich, *Prilozi za književnost* etc. 18, 1938, 136) und half ihm bei der Übersetzung der südslavischen Volkslieder. In Gerhardts Sammlung *Wila*, die zwei Jahre nach der „Ilias des serbischen Aufstandes“ veröffentlicht wurde (1828), findet man auch zwei Lieder aus Kačić, v. T. Matić, loc. cit., 15.

17 Zuerst wollte M. seinem Werk den Titel *Serbijada* geben, v. A. Gavrilović, *Lirske pesme S. Milutinovića*, SKZ, Beograd, 1899, XV.

18 In der Anzeige Das Neueste Serbischer Literatur, *Über Kunst und Altertum*, Sechsten Bandes erstes Heft, 1827.

türkischen Joche sich wieder schmiegen mußte, nach Bessarabien, fing dort an die Heldentaten der vorzüglichsten Bojaren dichterisch zu beschreiben, und kam über Rußland und Polen nach Leipzig, um daselbst, unterstützt vom Fürsten Milosch, in der Breitkopf- und Härtelschen Offizin, wo er wußte das sein Freund Wuk Stephanowitsch die serbischen Volkslieder drucken ließ, ein von ihm begonnenes Gedicht gleichfalls der Presse zu übergeben. Er hat es nun vollendet, und es liegt ein Exemplar, in vier kleinen Duodezbanden, vor mir. Die herzliche Einfalt und Biederkeit, die seiner Nation eigen, bezeichnet ihn wie sein Gedicht. Er hat es *Serbianca* genannt, und es enthält in aneinandergereihten Taborien oder Heldenliedern eine epische Schilderung der Aufstandskriege Serbiens, deren wichtigste Momente er als Augenzeuge am besten darzustellen vermochte.

In seinen weiteren Ausführungen drückt Goethe, dem Milutinović den Inhalt seines Werkes mitgeteilt hatte, den Wunsch aus, daß das Werk ins Deutsche übersetzt werden möge. Wäre diese Übersetzung zustande gekommen, wäre sie wohl eine Enttäuschung für Goethe gewesen, wenigstens in künstlerischer Hinsicht, da sich die *Serbijanka* mit der serbischen Volksdichtung doch nicht messen kann und der Einfluß der europäischen Kunstdichtung im Werke nicht immer erfreuliche Spuren hinterließ. Dies ist um so befremdlicher, da man Milutinović keineswegs, wie J. Rajić, die dichterische Begabung absprechen kann, eine Begabung, die zwar nach der Auffassung von Sv. Vulović,¹⁹ mehr lyrisch den episch war.

Doch wurde S. Milutinović zu Lebzeiten als der größte Dichter serbischen Landes geehrt und verherrlicht. Diese Verherrlichung nahm auch ganz bewußt und ernst Notiz von seinen Bemühungen, eine Art serbischen Homers zu werden. Davon legt auch eine Zeichnung ein Zeugnis ab, das um so mehr Gewicht hat, als es in eine Zeit fällt, da klassizistische Motive, die Homer und seine Dichtungen betreffen, in der serbischen Malerei sehr selten sind. Es handelt sich um eine Zeichnung, die als Beilage zum *Srpski narodni list* 1839 veröffentlicht wurde, eigentlich eine Apotheose des „größten serbischen Dichters“ die den „serbischen Bard oder Homer“ darstellte.²⁰ Die Bestrebung, es Homer irgendwie nachzumachen, ist bei Milutinović, der sich eben in den Kopf gesetzt, daß der serbische Aufstand dem Trojanischen Kriege ähnlich ist (vgl. *Serb.* IV, 122–123) und daß demnach auch seine *Serbijanka* der *Ilias* ähneln muß,²¹ recht verständlich.

Mag das Werk nach heutigem Maßstab geringen künstlerischen Wert haben, so ist es dennoch mehr als eine Geschichtsquelle. Man hielt es doch lange für das beste und nachahmungswürdigste Werk der serbischen Literatur. Svet. Nikolajević z. B. sieht im Jahre 1883 in Milutinović den serbischen Camões und es ist ihm dessen *Serbijanka* eine höchst poetische und kunstvolle Dichtung.²²

19 Sv. Vulović, *Celokupna dela*, Narodna prosveta, Beograd, s. a., I, 173.

20 N. M. Simić, *Homer u srpskom i hrvatskom slikarstvu*, Živa antika VII, 1957, 97.

21 Sv. Vulović, *Cel. dela* I, 181.

22 Vgl. Svet. Nikolajević, *Godišnjica Nikole Čupića* V, 1883, 290.

Hat auch die *Serbijanka* ihren Ruf länger bewahrt, als sie in den Händen der Leser war, ist sie doch literaturgeschichtlich mehrfach interessant: wegen der Einflüsse auf die Dichtung P. Petrović Njegoš und weil es doch als ein Versuch eine Art Großepos zu schaffen aufgefaßt werden muß, ein Unternehmen, an dem verschiedene Einflüsse am Werke waren und das sich auf eine eigentümliche Art den revolutionären Dichtungen des Zeitalters zuordnet, obgleich es Elemente der klassizistischen Dichtung verwendet. Man wird das Augenmerk auf zweierlei zu richten haben: ob die *Serbijanka* neben den Elementen des Volksliedes auch Einflüsse der *Ilias* und der antiken Literatur aufweist, und auf welche Weise die darin auftauchenden Reminiszenzen an antike Mythendichtung und Geschichte im Werke verwendet wurden. Doch zuerst mag noch ein verwandtes Werk mit gleichem Inhalt erwähnt werden.

II Ein griechischer Vorgänger

Es hatte, darauf muß hier hingewiesen werden, S. Milutinović einen Vorgänger, der 20 Jahre vor ihm eine „*Ilias*“ des serbischen Aufstandes unter Karadorde verfaßte und in Budapest im Jahre 1807 veröffentlichte. Diese Dichtung enthält 24 Gesänge und wurde von dem Griechen Triandaphylos Douka in neugriechischer Volkssprache verfaßt. Douka war Grieche aus Kostur in Makedonien, der sich noch vor dem Anfang des serbischen Aufstandes in Zemun (Zemlin) niederließ. Vielleicht hat er einige Zeit auch in Serbien gewilt und es scheint, daß er Händler war. Sein Werk schuf er in den Jahren 1804–1807. Es wuchs mit der Entwicklung des Aufstandes. Daher bringt seine *Ἱστορία τῶν Σλαβενο-Σέρβων συντεθεῖσα διὰ στίχων πολιτικῶν χάριν τῶν ὁμογενῶν φιλοῖστόρων*²³ recht wahrheitsgetreue Berichte, für deren Zuverlässigkeit seine Freundschaft mit Petar Ičko, seine Bekanntschaft mit mehreren bedeutenden Serben zeugen. Nach der präzisen Transkription der serbischen Namen zu schließen, war er auch der serbischen Sprache mächtig.

Da es sich um einen Griechen handelt, da sein Werk 24 Lieder enthält und geradezu als „un poème... qui devait être une Iliade| des Serbes“²⁴ bezeichnet wird, müssen hier einige Eigentümlichkeiten dieser Dichtung hervorgehoben werden, um die Möglichkeit einer Beeinflussung der *Historia* durch die homerischen Gesänge zu überprüfen und auch den Einfluß, den dieses Werk auf die *Serbijanka* haben konnte, ins Auge zu fassen.

In der Zahl der Lieder kann man keinen Fingerzeig für eine Nachahmung der *Ilias* sehen, da die Lieder nach und nach während des Aufstandes entstanden und

23 Vgl. M. Ibrovac, loc. cit., 454; und Svet. Nikolajević, loc. cit., 285; Übersetzung ins Serbische von Dim. Aleksijević: *Istorija Slaveno-Srba napisao Trijandafilo Duka iz Kostura u Mačedoniji 1807. godine*, preveo D. A., otštampano iz Prosvetnog Glasnika, Beograd, 1910; da ich zum neugriechischen Text nicht kommen konnte, führe ich die Seitenzahl der Übersetzung an.

24 Vgl. M. Ibrovac, loc. cit., 454.

das Vierundzwanzigste erst nachträglich angefügt ist, wohl schwerlich im Wunsch es Homer nachzumachen. Der Vers ist derjenige der neugriechischen Volkslieder, der „politische“, dessen Geschichte man, obwohl er erst im 14. Jahrh. verzeichnet wurde, bis ins 6. Jahrh. unserer Zeitrechnung zurückverfolgen kann.²⁵ Diese Neuschöpfung der Byzantiner²⁶ war schon in spätbyzantinischer Zeit der Vers der gesamten erzählenden Dichtung in der Volkssprache und sein akzentuierendes rhythmische Prinzip verbindet Douka mit der neugriechischen Volksdichtung, nicht mit Homer. Die Komposition zeugt von der allmählichen Entstehung des Liederzyklus und zeigt keine Einheit im Sinne von voraus- und zurückgreifenden Hinweisen, die dem Großepos eigen sind. Nach Art des Volksliedes trägt Douka chronologisch, geradlinig referierend vor, reiht Lied an Lied.

Der referierende Ton wird da und dort durch patriotische Ausrufungen kurz unterbrochen. Übernatürliche Kräfte findet man nicht am Werke, außer Gottes Vorsehung, die die Serben schützt, der in der Einführung der Teufel als der Türken Beistand gegenübersteht. Dazu tritt die Erwähnung zweier Göttinnen. Douka spricht vom Wechsel des Kriegsglückes und weiß, daß neben der Glücksgöttin eine Unglücksgöttin steht, deren Genossin die Ungerechtigkeit ist. Dann hören wir (S. 24) vom Geschick, das den Schicksals- und Lebensfaden spinnt und zerreißt. Das ist das Ganze mythologisch-allegorische Beiwerk der Dichtung, und diese abgedroschenen Reminiszenzen weisen auf keinen besonderen literarischen Einfluß.

Einmalig ist auch die etwas kunstvollere Beschreibung des Morgens vor der Schlacht bei Deligrad (S. 39). Die serbischen Armeen erwarten, daß ihnen die Sonne Licht schickt, aber mit der Sonne kommt ein Ungewitter, der Staub verdunkelt die Sonne, die Serben glauben ihr Standort drehe sich, und die Erde bebt; von den mächtigen Waffen und vom Marsch hallen die Berge wider – so stürmt Mahmud; nie wird ein Regenbach so schwer mit Angst die Welt zu ertrinken drohen, wie dieser Feind, der jetzt stolz umhergeht und den Serben droht. Dann geht aber Douka wieder zur nüchternen Beschreibung der Taktik über.

Mag das Gewitter einen historischen Hintergrund haben oder nicht, Dunkel und Erdbeben, sowie Staubwolke und Widerhall des Waffenlärms, gehören zu den typischen Motiven des Volks|epos, des serbischen und neugriechischen²⁷, ganz wie sie bei Homer auch vorkommen samt dem Gleichnis vom stürmenden Regenbach. Aber auch dieses vielverwendete Gleichnis ist in seiner Kürze dem homerischen nicht beizuordnen und weist eine gekünstelte und abstrakte, klassizistische Fassung auf. Noch kommt einmal Wolke und Blitz in einem bildhaften Ausdruck (S. 16) bei Douka vor und ein anderes mal wird metaphorisch das Bild vom Jäger, der Fallen stellt (S. 15), verwendet. Dann bleiben nur noch einige Gleichnisse als einziges künstlerisches Element der *Historia*. Aber Doukas

25 Vgl. R. H. J. Jenkins in *Cassell's Encycl. of World Liter.* I, London, 1945, 269.

26 F. Dölger, *Die byzantinische Dichtung in der Reinsprache*, Berlin, 1948, 11, 41.

27 Vgl. Ibrovac, loc. cit., 445.

Gleichnisse unterscheiden sich von denen des serbischen und neugriechischen Volksliedes weder im Inhalt, noch in der Form.²⁸

Die *Historia* zeigt so weder im Liedstil und Komposition, noch in den Einzelheiten der künstlerischen Technik (wenn davon überhaupt die Rede sein kann) Parallelen mit den homerischen Gedichten auf und enthält auch fast keine Reminiszenzen an die antike Mythendichtung.²⁹ All das zeigt, daß die Bezeichnung „Ilias des serbischen Aufstandes“, deren sich M. Ibrovac bedient, eben nur ein etwas größeres Gedicht in epischer Form und mit geschichtlichem Inhalt von hohem nationalem Interesse bedeuten kann. Aus Douka konnte Milutinović nichts als geschichtliches Material zufließen. Auffällige Berührungspunkte bestehen dennoch zwischen der *Historia* und der *Serbijanka*, nicht nur in der Vorführung der historischen Entwicklung, sondern auch in den frei erfundenen Überschriften der Gesänge und deren Reihenfolge, so daß es wohl glaubhaft ist, daß Milutinović seinen Vorgänger nicht nur kannte, sondern auch benutzte.³⁰

III Die *Serbijanka*: Liedstil und Verteilung des mythologischen Beiwerks; Des Dichters Wissen um antike Mythendichtung und Geschichte

Um zu Milutinović zurückzukehren: Auf welche Weise legt die *Serbijanka* von einer Bestrebung des Dichters eine „serbische Ilias“ zu| schaffen Zeugnis ab? Man würde zweierlei erwarten: einerseits den Versuch ein Großepos mit Anlehnung an das hochentwickelte serbische Volkslied zu verfassen und, andererseits, jene Verwendung von Elementen der homerischen epischen Technik, die das westeuropäische Kunstepos bis zur Romantik mehr oder weniger beherrscht. Was die Tendenz zum Großepos anbelangt, davon spricht die Seitenzahl der ersten und einzigen Ausgabe: die vier Bücher in Kleinoktav enthalten 706 Seiten. So muß man zugeben, daß die *Serbijanka* ein umfangreiches Werk ist. Freilich ein Großepos ist sie dennoch nicht, denn das Werk hat keine einheitliche Komposition, es ist überhaupt nicht als ein Ganzes komponiert. Die Bücher enthalten eben nur eine Liederreihe, 109 an der Zahl, die chronologisch angeordnet den Lauf der historischen Geschehnisse der Jahre 1804–1815

28 Vgl. T. Maretić, *Naša narodna epika*, Zagreb, 1909, 489; M. Ibrovac, loc. cit., 445.

29 Eine sprachliche Analyse, die ich, da mir der neugriechische Text nicht zugänglich ist, nicht durchführen kann, würde wohl auch keine anderen Resultate bringen.

30 Svet. Nikolajević, loc. cit., 285–309. Gleich Douka war der Vater des Dichters Milutinović und auch der Dichter selbst in den Jahren 1808–9 in Zemun (Zemlin) ansässig und als Kaufmann tätig. In diesen Jahren lernte der Dichter in Zemun neugriechisch, da dies die Sprache des Handels auch in den serbischen Gegenden war (vgl. A. Gavrilović in *Lirske pesme S. Milutinovića* X). Die Zustände illustriert die bei Vuk (*Rječnik*) s. Grk verzeichnete Bedeutung „der Kaufmann“ und der Ausdruck: gle, u ovome selu Čivutin grk.

verfolgen. Dazu treten einige einführende oder diesen Lauf unterbrechende Lieder allegorischen und lyrisch-patriotischen Inhalts. Die *Serbijanka* ist ganz anders angelegt, als das von Nodier als „illyrische“ Ilias bezeichnete Epos *Osman*, dessen lockere Komposition Tasso nachgebildet ist, und sie enthält selbst jenes ganz formell verbindende Element nicht, das Rajić in sein viel kleineres Werk einzuführen mußte.³¹ Daher ist die *Serbijanka* ein lyrisch-epischer Liederzyklus und zeigt in der Komposition des Ganzen keinerlei Berührungspunkte mit der *Ilias*. Im Grunde folgt der Dichter demselben annalistischen Anordnungsprinzip, das auch Kačić oder Douka befolgten.

Nun muß man aber auch die Komposition, der einzelnen Lieder ins Auge fassen. Doch auch diese zeigt fast in allen Liedern dieselbe gerade Handlungsentwicklung und Vortragsart. Es ist die Vortragsart des südslavischen Volksliedes, die auch einen besonderen Stil hat, der das Lied vom Epos weit mehr scheidet als sein kleiner Umfang.³² Dazu kommt noch, daß die *Serbijanka* in der Form des zehnsilbigen serbischen Volksliedes verfaßt ist, einer Form die nicht ganz geeignet scheint, um auch in einem Großepos verwendet zu werden.³³

Wenn ich „fast alle Lieder“ sage, so meine ich damit diejenigen Lieder, die die geschichtlichen Geschehnisse schildern und immer, trotz eingefügter Dialoge und Ansprachen, die jedoch im Grunde das im Volkslied übliche Maß selten überschreiten, geradlinig referieren. Auf dieselbe Weise sind zwar auch die allegorischen und lyrischen Lieder komponiert, nur daß das geradlinige Aneinanderreihen ohne Verflechtung mehrerer Motive, ohne Rückschau usw., durch eine Freude am mythologischen und allegorischen Beiwerk, sowie durch die dunkel andeutende Weise des Dichters, die da besonders zum Ausdruck kommt, scheinbar, kompliziert werden. | In der Regel kennt die *Serbijanka* keine Handlungsverzweigung, kein Verweilen, kein sorgsames und liebevolles Ausmalen von Nebenumständen. Darin geht sie mit dem südslavischen Volkslied Hand in Hand und unterscheidet sich vom Großepos, das, von Homer angefangen, in solch einer Detailmalerei besonderen Gefallen findet und dadurch jenes „retardierende Moment“, Fülle und Breite des Epos schafft. Den Liedern der *Serbijanka* ist zumeist selbst jener Detaillierungsstil, jenes Verfahren, das man im Gegensatz zum christlichen serbischen Volkslied in der mohammedanischen Epik des nordwestbosnischen Krajina-Typs findet,³⁴ nicht bekannt. Solch eine Komposition und solch ein Ausdrucksstil, wie er in den christlichen Volksliedern und in den historisch-berichtenden Liedern der *Serbijanka* vorherrscht, läßt auch keinen breiteren Ausbau von Nebenszenen und Einzelbeschreibungen zu, sowie keine weitschweifigen Stilverzierungen.

31 Indem er durch die Figur Mohammeds die drei Kriegsberichte mit der mythologisch-allegorischen Einführung und Ausklang verbindet – *Živa antika* VII, 193.

32 Vgl. z. B. E. Bethe, *Homer – Dichtung und Sage I: Ilias*, Leipzig, 1914, 21.

33 Vgl. V. Vitezica, *Melički i recitativni stadij Homerovog heksametra i narodnog deseterca*, III Kongres 2, 158–160.

34 A. Schmaus, *Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung*, Münchener Beitr. z. Slavenkunde, Festgabe P. Diels, 1953, 294–320.

Der Liedstil der meisten geschichtlichen Lieder der *Serbijanka* ist zudem noch realistisch, und dem Stil der montenegrinischen Volkslieder darin ähnlich, obgleich sich der Dichter einer gekünstelten Sprache öfters bedient. Letzteres ist wohl dadurch bedingt, daß Milutinović eben zeitgenössische Geschichte berichtet, als Beteiligter zu Beteiligten spricht. Daher findet man bei diesem Dichter, der den serbischen Aufstand als höchstes heroisches Unterfangen verherrlicht, in den geschichtlichen Liedern fast keine konsequente Stilisierung und Heroisierung der Einzelgestalten, und oft auch kein rechtes „episches Milieu“, das doch im südslavischen Volkslied und in der *Ilias* vorherrscht.

*

Da so Komposition und Liedstil keinerlei Parallelisierung oder sogar Einfluß der *Ilias* auf die *Serbijanka* festzustellen zulassen, so bleibt noch das mythologische Element der *Serbijanka*, einige Reminiszenzen an antike Legende, Geschichte und Literatur, die mit Inhalt und Verwendungsart von einem Einfluß der *Ilias* auf den Dichter der *Serbijanka* zeugen könnten. Doch ehe man auf die Einzelheiten der Verwendung des mythologischen Beiwerks eingeht, ist es geboten festzustellen, in welcher Weise dieses Beiwerk auf die Lieder der *Serbijanka* verteilt ist, denn es fällt schon bei einer schnellen Durchsicht des Materials auf, daß es sehr ungleich in den einzelnen Liedern vom Dichter verwendet wird. Bei solch einer Durchsicht kann man sich fast durchwegs der Eigennamen und der antiken Benennungen bedienen, da der Dichter selten ein mythologisches oder legendäres Motiv weiter ausbaut, oder auf ein solches anspielt ohne die dazugehörigen Namen zu verwenden.

Es ist eine Häufung der Reminiszenzen an antike Mythendichtung, Legende und Geschichte an gewissen Stellen der *Serbijanka* festzustellen. Das erste Buch ist in dieser Hinsicht besonders auffällig. In den Liedern der ersten Hälfte (*Serb.* I, S. 1–74) werden fast durchwegs solche Reminiszenzen verwendet. In den Liedern der zweiten Hälfte (I, S. 74–149) wird nur ein einziges mal ein brennendes Haus, in dem Menschen eingesperrt sind, als Tartar bezeichnet, und nirgends findet man sonst eine Spur einer mythologischen Anspielung, oder ähnlicher Verzierungen. Solch ein Einschnitt kann keinesfalls ohne guten Grund und ganz unbewußt zustande kommen. Da, wie gesagt, der Liedstil die Verwendung der Stilmittel weitgehend bestimmt, ist der Grund wohl auf diesem Gebiete zu suchen.

Die erste Hälfte des ersten Buches enthält zwar Lieder verschiedenen Inhalts, doch sind alle diese Lieder recht allgemein gehalten. Zuallererst steht ein allegorisches Lied, in dem Serbien seinen Helden auf des Olympos Sand (sic!) sendet, um dort diesen sein Heldentum bewähren zu lassen. Auf dem Wege begegnet ihm ein Riese, dessen Kopf mit Schafshörnern besät ist und den des Erebos Dunkel umfließt, dessen Zähne diamantene Handmühlen sind und

dessen Hände und Füße Elefantenrüsseln gleichen und Nägel wie Ankerenden tragen. Dieses seltsame Fabelwesen, dessen Bart ähnlich dem Haare der Medusa (die im Mittelalter zu einem bärtigen Dämon umgestaltet wurde) ein Schlangenknäuel ist und in dessen Brust die Furien herumbrausen, ist eigentlich, wie er sich selbst vorstellt, Hedžel, ein orientalischer Todesdämon, hier offenbar das Türkentum. Denn nach der Vorstellung, bei der sich der Held seinerseits als „Lichtstrahl des Allmächtigen“ oder „frischer Tropfen zu des Nächsten besserem Leben“ bezeichnet, kommt es zum Zweikampf in dem der türkische Dämon unterliegt. Der Dämon wird auf einem Scheiterhaufen verbrannt als Opfer dem Allmächtigen und Ewigen, dem christlichen Gotte also. Dieses Lied zeigt in seinem allegorischen Gemenge die verschiedenartigsten Elemente vereinigt und hat außer der geradlinig verlaufenden Aktion und Berichterstattung nichts mit den geschichtlichen Liedern gemeinsam.

Auf dieses Produkt folgt eine Anrufung der Wahrheit, und es enthält dieser erste Teil unter anderem noch ein Lied, das einen Überblick der slavischen Geschichte bringen will und mehrere Lieder, die verschiedenes aus der Geschichte der älteren Kämpfe gegen die Türken berichten. Alles in allem: Allgemeines, Vorbereitendes und Einführendes, oft in schwer verständlicher, dunkel andeutender und allegorischer Form. In diesen Liedern wird nach klassizistischem und barockem Muster an mythologischem Beiwerk nicht gespart.

Mit der zweiten Hälfte des ersten Buches geht die *Serbijanka* jedoch ganz zu den zeitgenössischen geschichtlichen Ereignissen über, in denen Milutinović und seine Leser größtenteils teilgenommen hatten. Schon die Überschriften der Lieder sprechen ganz eindeutig von ihrem Inhalt: *Anfang des Aufstandes der Serben* (S. 80), *Plänkelei* (90), *Der erste bedeutende Kampf* (96), *Der erste Marsch gegen Užice* (99), *Die Einnahme von Poreč und Ključ* (103) usw. Das sind jene Lieder, in denen der nüchtern referierende Stil herrscht, obgleich sie auch kunstvollerer, lyrisch gefärbter Absätze nicht entbehren, Absätze die sich doch öfter nur am Anfang und Ende des Liedes, als Einführung und Ausklang finden.³⁵ Um den Gegensatz zwischen den Liedern der ersten und der zweiten Hälfte des ersten Buches zu erfassen, genügt schon ein Blick auf das Lied, das eine Übersicht der slavischen Geschichte bietet (147) und sich in der ersten Hälfte befindet. Es enthält mythologisches Beiwerk, allegorische Elemente, es werden antike Namen der Völkerschaften verwendet, und das ganze Lied ist eine allgemeine und verschwommene Verherrlichung. Dagegen sind die Lieder der zweiten Hälfte auf bester Kenntnis der einzelnen Kriegsunternehmen fußende Berichte, in denen man Verse, die durch ihren Lyriismus das Talent des Dichters aufleuchten lassen, findet.

Mustert man die folgenden Bücher durch, so ergibt sich im Grunde genommen ein ähnliches Bild: finden wir auch keine so scharfe Zweiteilung nimmt das nicht Wunder, da im ersten Buch eben die einführenden Lieder mit

35 Vgl. die Apostrophierungen und Anrufungen, die mehrere Lieder einführen z. B. I, 96, 103.

allgemeinem Inhalt selbstverständlich den Anfang des Werkes bilden. Doch auch in den folgenden Büchern kommt das mythologische Beiwerk nur selten und vereinzelt in Liedern vor, die dem Bericht geschichtlicher Tatsachen gewidmet sind, besonders in denen, die von Kriegsgeschehnissen berichten. So enthält das erste Lied des zweiten Buches, das die Belagerung von Deligrad besingt, kein Beiwerk und ebenso auch die Lieder ähnlichen Inhalts im mittleren Teile (S. 44–140). Nur in denen, die von der Geburt und vom Charakter des Karadorđe sprechen, und, von seiner Wahl zum Führer des Aufstandes (S. 9–44), sowie in einigen der Lieder am Ende des Buches (S. 140, 142, 149, 158, 171, 180) findet man mythologische Elemente. Hat man dabei die klassizistischen Oden auf die Geburt, Krönung und Tronbesteigung im Sinne, ist dies verständlich, obgleich Milutinović auch in diesen Liedern zum größten Teil berichtend vorgeht. Das mythologische Beiwerk ist nur Zierde und findet sich auch in solchen Liedern meistens am Anfang und Ende, an Stellen, wo der Dichter keine Tatsachen vorträgt, sondern einen höheren Ton anstrebt und allgemeine Gedanken oft in allegorische Form kleidet³⁶.

Es zeigt also auch die Verteilung des antiken mythologischen Materials und der Reminiszenzen keinerlei Zusammenhang der *Serbijanka* mit der *Ilias*, deren Götterapparat eine aktive Rolle spielt und lebensvoll geschildert ist.

*

Eine Übersicht der in der *Serbijanka* vorkommenden Göttergestalten, sowie verschiedener Erwähnungen antiker Mythologie, Legende und Geschichte, muß dennoch über des Dichters Interesse und Wissen um diese Gegenstände Aufschluß geben. Sie zeigt, daß Milutinović eigentlich recht gut mit der olympischen Götteraristokratie und auch mit den Göttern niederen Ranges vertraut ist.³⁷ Die| Namen verwendet Milutinović in ihrer griechischen

36 Vgl. z. B. II, 39, wo nach der Einführung ein geradliniger Bericht folgt.

37 Äolus I, 38, 6 mit Neptun; Apollon und Artemis werden IV, 52, 22, I, 63, 2 als Kinder der Leto (s. Latona) bezeichnet. Apollon hat das Epitheton *ljudostre|lac*, ist aber auch Anführer der Musen I, 6, 10, und es weiß der Dichter um Pythia und Delphi I, 62, 8, II, 13, 7, – Artemis hat ein Gefolge von Nymphen I, 62, 17; die Liebschaft von Ares und Aphrodite wird erwähnt s. Vulkan; Asträa IV, 111, 2; (Athene) als Tritonia II, 39, 3 und Minerva I, 10, 16; Bacchus IV, 88, 2; Bellona II, 10, 18, Erkl. II, 186; Boreas beflügelt I, 63, 8, 1141, 40; der Ceres Sohn I, 68, 12 Arion (in der Bedeutung „Pferd“) wie Pegasos I, 12, 8; Chaos II, 171, 20; Charon I, 45, 5; Chronos statt Kronos, I, 22, 12; Cybele III, 106, 4; der pseudoantike Demogorgon II, 54, 15; Dryaden I, 62, 18; (Eos) als Tithonia I, 8, 12; Eris II, 18, 3; Erinyes IV, 160, 9; Eumeniden I, 62, 20; Gorgo III, 118, 22; (Hades) als Herrscher des Dunkels ? I, 45, 1; Harpyen I, 62, 20; (Hermes) IV, 156, 12; Juno I, 12, 14, III, 106, 5; Jupiter I, 10, 15, II, 180, 8, als Jovispater I, 62, 3 und Donnerer I, 23, 17, dem die Kyklopen Pfeile schmieden; Kalliope I, 25, 1; Klio I, 10, 2; Kottos I, 18, 19; Kronos in der Form Chronos I, 22, 12; Lamia I, 62, 19; Latona I, 63, 2, IV, 52, 22; Lucina II, 10, 12, Erkl. II, 186; Mania III, 43, 2; Mars I, 1, 5, II, 18, 2, IV, 138, 4; (Medusa) IV, 48, 13; Melpomene I, 10, 2; Merkur II, 149, 29; Minerva I, 10, 16; Mnemosyne II, 142, 20, II, 171, 23; Musen I, 6, 11, I, 49, 13, II, 32, 5, III, 103, 22, IV, 121, 4, metonym. III, 29, 20, III,

oder lateinischen Form und einigemale begleiten sie auch Epitheta, die ihre antiken Muster nicht verleugnen können, mag sie der Dichter, woher er will, herübergenommen haben. So ist Athene, d. h. Tritonia blauäugig (*plavooka*) nach dem homerischen γλαυκῶπις (vgl. *Serb.* II, 39, 3) und Apollon hat das Epitheton *ljudostrelac* „der die Menschen mit Pfeilen Tötende“, das ihn als todbringenden Schützen (vgl. *Ilias* I, 43 u. f.) bezeichnet und dessen Herkunft die homerischen Epitheta des Enyalios und Ares ἀνδρειφόντης (*Il.* XVII, 259) und ἀνδροφόνος (*Il.* IV, 441 usw., auch von Helden), sowie die des Apollon ἑκατηβόλος, κλυτότοξος inhaltlich und formell aufklären.

Die Funktionen der Götter sind fast regelmäßig genau erfaßt, und es werden auch oft mehrere angegeben. Aber nicht nur Name und Funktion, sondern auch der Mythos um die Götter ist dem Dichter geläufig. Das mit Kronos–Saturn verbundene Goldene Zeitalter, der Kastrationsmythos und die Machtergreifung des Zeus, sowie die Geburt der (Aphrodite) – Venus aus dem (Meeres-)Schaum werden erwähnt oder angedeutet und zeugen, samt Erwähnungen von Chaos, Uranos und des Hekatoncheiren Kottos, von einem vollständigeren und zusammenhängenden mythologischen Wissen des Dichters, da der Herrschaft des Kronos an anderer Stelle wieder das eiserne Zeitalter und die Flucht der Asträa gegenüberstehen.

Milutinović kennt auch die Heldensage. Er weiß vom goldenen Vlies (I, 18, 21), von Admetos, dessen Vieh Apollon hütete (III, 103, 24), von Herakles verschiedenen Abenteuern (I, 52, vg. I, 19), von Midas (III, 28, 4), und Tantalos (III 28, 8), von Äakos, Rhadamanthys und Minos| (I, 1, 2), von Dädalos und Ikaros (III, 28), von Minotauros und Theseus (I, 49), von Ödipus (I, 52, II 10), von Endymion (I, 62, 21), Daphnis (II, 180, 10), Narkissos (III, 117, 8) usw.³⁸ zu berichten. Der Trojanische Krieg, dem nach Milutinović der Kampf, der Serben gegen die Türken entsprach, gibt auch eine Reihe von Gestalten her: Achilleus (III, 70, 2) der als Peleide (III, 70, 11) und Äakide (IV, 123, 9) bezeichnet wird, Priamos, Hektor, Paris (IV, 123, 12, 9–10), Polyxena (II, 40, 2), Kreusa (IV, 123, 21), Sinon (IV, 123, 20); Ulixes (II, 158, 2, IV 123, 11) samt Charybdis, Skylla (II, 158, 3–4), Sirenen (I, 25, 5), Polyphemos (I, 64, 13), weiter Penelope (IV, 123, 16), Telemachos (III, 99, 13) und Mentor (III, 99, 14, IV, 123, 18).³⁹ Ilion, Troja (IV,

101, 9, werden als Bewohnerinnen des Parnass III, 29, 20, Helikon I, 49, 13 und als Pieriden III, 101, 16 bezeichnet (vgl. Klio, Melpomene, Kalliope, Polyhymnia, Urania); Nemesis I, 2, 15; Neptun I, 38, 6; Nymphen I, 62, 17; Pallas IV, 121, 3; Pan I, 10, 16, I, 62, 21, IV, 55, 24; Parzen I, 15, 11; Phaethon II, 44, 7; Phöbus I, 23, 2; Pieriden III, 101, 16; Polyhymnia II, 140, 2; Pythia II, 13, 7 – zu Apollon; Saturn II, 16, 4; Sirenen III, 101, 18; (Themis) als Mutter der Asträa IV, 111, 5; Thetis II, 40, 1; Tithonia (Eos) I, 8, 12; Tritonia (Athene) II, 39, 3; Uranos I, 10, 14; Urania II, 44, 15; Venus I, 7, 12, IV, 123, 18, entsteht dem Meeresschaum II, 39, 2; Vertumnus I, 51, 20; Vulcanus IV, 58, 4; Zeus I, 42, 1.

38 Vgl. auch Amazonen I 21, 13; Atlas II 148, 12; Napeus I 62, 16; Phönix I 53, 2; Orpheus IV 7, 4 und Thamyris II, 32, 6.

39 Vgl. Ajax III, 119, 11; Philoktetes IV, 123, 8.

122, 20), Trojaner (III, 70, 12), die auch Neptunier (vgl. *Neptunia proles* bei Verg.) genannt werden, sind erwähnt, und selbst die *Ilias* auf eine eigentümliche Weise.

In einem Gleichnis (*Serb.* III, 70, 12), das Achilleus selbst in den Mund gelegt wird, sagt der Dichter:

Tako negda Peleid je trko
Kroz' Trojane, vječno l' Iliadom,
Muhamu mu vrazi se činjahu...

„So rannte einst der Peleide durch die Trojaner, ewig dank der *Ilias*, die Feinde schienen ihm wie Fliegen“.

Dies mutet wie eine Reminszenz an die Gleichnisse mit den Fliegen an, die aus der *Ilias* bekannt sind (*Il.* II, 469, XVI, 641).⁴⁰ Aber es ist dies eine der ganz wenigen Stellen der *Serbijanka*, wo man an einigen Einfluß der Lektüre homerischer Dichtungen zu stoßen meint, da diese Stelle auf einiges Verständnis für das, der epischen Technik eigene, homerische Gleichnis hinzuweisen scheint. Doch durchmustert man die eigentlich recht wenigen Gleichnisse der *Serbijanka*, so wird man kaum einige etwas mehr entwickelten Gleichnisse finden, und es kann von klar spürbarem Einfluß weder des homerischen, noch des entwickelten Gleichnisses der späteren epischen Kunstdichtung, keine Rede sein. So zeigt der Inhalt der Gleichnisse oft Ähnlichkeiten mit dem Inhalt sowohl des homerischen, als auch des Gleichnisses des südslavischen Volksliedes, während ihre Form sie den letzteren zugesellt.⁴¹

Neben den mythologischen Gestalten der antiken Mythendichtung stehen in der *Serbijanka* auch die der legendären und wirklichen alten Geschichte. Es fällt auf, daß es von den Griechen wenige sind: Lykurgos (III, 28, 2), Agesilaos (III, 43, 2), Alexander der Große (I, 41, 19, I, 42, 1,| vgl. auch die Erwähnung des gordischen Knotens IV, 50, 5, der Phalanx II, 180, 24), weiter die Philosophen Sokrates und Plato (II, 100, 18, III, 122, 21). Es wird die Überschreitung des Helespontos (III, 124, 3) erwähnt, dann von den Weltwundern der Koloß von Rhodos (II, 19, Erkl. zu II, 142, 9) und die Zerstörung des Artemistempels in Ephesos (IV, 147, 14). Dagegen weiß, wie es scheint, der Dichter mehr aus der römischen Geschichte zu berichten: wir hören von Romulus und Remus samt Stadtbau und Zwölfgeieraugurium (I, 49, 6; 59, 7), (Numa) Pompilius (I, 60, 11), und weiter in der Reihe, wie sie im Werke auftauchen: vom Konsul C. Terentius Varro (I, 28, 23), der, statt Varus, mit der Niederlage im Teutoburger Wald in Zusammenhang gebracht wird, wollen wir der nachträglichen Erklärung im zweiten Buch glauben (II, 189), geflissentlich, da diese Niederlage jener bei Cannae gleich war; Katilina hilft Charon (I, 45, 3);

40 Vgl. *Serbijanka* II, 164, 23, IV, 40, 3 die andersgearteten Gleichnisse gleichen Inhalts.

41 Vgl. *Serb.* I, 100, 15; 139, 17; 144, 5; 145, 3; 147, 3; II, 31, 22; 36, 12; 75, 15; 90, 12; 95, 3; 109, 14; 122, 11; 127, 17; 145, 9; 164, 23; 165, 22; III, 37, 17; 57, 14; 70, 13; 72, 23; 73, 4; 82, 14; 92, 9; 92, 24; 93, 5; 109, 17; 113, 21; 118, 8; 128, 21; 129, 7; 130, 3; 130, 4; 151, 14; 155, 3; 155, 16; 168, 19; 171, 4; IV, 17, 2; 23, 20; 25, 8; 33, 3; 40, 3; 40, 9; 45, 14; 54, 17; 60, 13; 74, 12; 106, 13; 122, 14; 133, 4; 134, 8; 143, 8; 164, 9.

des Furius Camillus (II, 44, 14) Vergeltung, d. h. sein Sieg über die Gallier, ein beliebtes Thema der späteren römischen Historiographie, das zur novellistischen Ausschmückung Gelegenheit genug gab (vgl. die Behandlung bei Dionysios von Halikarnaß); die Eruption des Vesuv und der Tod des Plinius (II, 174, 7–9), Iustinian und Belisar (II, 23, 2), samt der Geschichte von des letzteren Fall und Armut; Scaevola (III 47, 5); Trajans Brücke (III, 51, 3); Caligula als Tyrann (III, 108, 4); der Brand Roms (IV, 58, 8); Cincinnatus (IV, 108, 18), Teuta (IV, 115, 1). Dazu treten noch die Erwähnungen von Sesostris, Babylon, Gangariden (IV, 106, 14), Ninive (II, 100, 13), Babylon (II, 46, 14), Memphis (I, 50, 20), und die in der Geschichtsschreibung jener Zeit beliebte Verwendung antiker Völker- und Ländernamen im Gedicht, das die slavische Geschichte bringt (I, 50).

Es sind hiermit die Erwähnungen antiker mythologischer Gestalten, sowie antiker Geschichte und Legende zum größten Teil verzeichnet.⁴² Kann man aus diesen Reminiszenzen auf keine tiefe Kenntnis der Gegenstände schließen, so doch auf eine für Milutinović, in Anbetracht der späten und unvollkommenen Bildung, die er sich unsystematisch selbst erwarb, recht manigfaltige, die von einem regen Interesse des Dichters zeugt. Milutinović weist beiläufig auf eine Quelle seines Wissens um diese Gegenstände am Ende des dritten Liedes im ersten Buch der *Serbijanka* (I, 9). Da steht die Bemerkung: „fast all die Mythologie (basnoslovie) ist im Telemach, es ist überflüssig, daß ich sie hier wiederhole“. Fast dieselben Worte finden wir in dem gleichzeitig mit der *Serbijanka* 1826 veröffentlichten Büchlein des Dichters *Nekolike pjesmice*⁴³ wieder. In beiden Werken sind auch wirklich nur ganz vereinzelt Erklärungen des mythologischen Beiwerks gegeben. Falls es sich nicht um ein Handbuch der antiken Mythologie mit der Aufschrift *Telemach* handelt, so hat Milutinović wohl Fénelon's weltberühmtes und zu seiner Zeit noch, besonders in Rußland, vielgelesenes Buch im Sinne. Doch des Bischofs von Cambrai in alle Sprachen Europas übersetzter Roman *Les aventures de Télémaque*, (vielleicht in der russischen epischen Version von Tredjakovskij 1766), ist auch in diesem Falle keineswegs die bedeutendste Quelle für Milutinović gewesen. Einerseits zeigen das manche mythologischen Gestalten und Geschichten, die Milutinović in Fénelons Buch nicht finden konnte. Es mag nur auf die Figur des Demogorgon hingewiesen werden, die Fénelon nicht verwendet und die durch Boccaccios *Genealogia deorum* in die mythologischen Handbücher und in die europäische Dichtung kam, wo sie bei den Dichtern der Renaissance besonders beliebt war.⁴⁴

42 Vgl. noch Olympos I, 1, 10; 12, 2; II, 39, 14; Helikon I, 49, 14; Parnass III, 29, 20; Hades I, 48, 17; IV, 114, 20; Tartaros I, 44, 22; 101, 4; Erebos I, 2, 3; Styx II, 40, 1; 159, 21; Cerberus III, 172, 16; Ilion IV, 123, 12; Troja II, 32, 9; Ithaka IV, 123, 16; Sparta III, 43, 15; Delphisch II, 13, 9; Pythisch, I 62, 8; Eridanos als Sturzort des Phaeton II, 44, 10; Pharos als bekannter Leuchtturm IV, 120, 18; Rom I, 49, 7; II, 32, 9; Pantheon I, 53, 5; Vesta I, 62, 4. Vgl. auch IV, 71, 9; weiter Agis II, 55, 3; IV, 117, 1; Palästra II, 180, 10.

43 S. 90, Bemerkung zur S. 27, 4.

44 Z. B. Milton, *P. L.* II, 965, ebenso bei Spenser, *The Fairy Queen* I, 1, 37, usw. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, London, 1940, 189, 195.

Andererseits ist auch kein Einfluß Fénelons auf die Gestaltung und Verwendung der mythologischen Geschichten und Gestalten in der *Serbijanka* festzustellen.

In letzter Hinsicht kann man auch von keinem direkten Einfluß der antiken Schriftsteller auf die *Serbijanka* sprechen, obwohl die oben erwähnte Stelle (*Serb.* III, 70, 12) auf eine Kenntnis der homerischen Gedichte hinzuweisen scheint. Dazu kommt nur Weniges. Platos *Staat* wird nicht erwähnt, aber es weiß Milutinović um dessen Lehre vom Idealstaat (*Serb.* III, 21) und auch der Name des Herrschers der Atlantiden, Ἀττόχθων ist ihm geläufig (*Serb.* I, 49, 14). Auch das Vergilische „*timeo Danaos*“ wird an einer Stelle weiterentwickelt (*Serb.* I, 27, 4, vgl. auch die Erwähnung des Tityros IV, 88, 5), und des Plinius Tod wird (II, 174, 79) erwähnt, doch sind das wohlbekannte Gemeinplätze.

Es übernahm die Mythen und andere Reminiszenzen Milutinović wohl zumeist aus der klassizistischen Dichtung, die davon voll war. Das zeigt auch die Art, wie er sie verwendet, und man sieht darin oft die unreife Frucht einer späten, unsystematischen Bildung, aber auch eine Bewunderung und Liebe für die antike Mythendichtung und Geschichte, die Milutinović seinem Schüler Njegoš eingepflanzt hat, in dessen Werk sie einem tiefergreifenden Einfluß der antiken Autoren zeitigte. |

IV Die *Serbijanka*: Art der Verwendung mythologischer und anderer Reminszenzen

Milutinović gibt selbst einige Male dem Leser einen Wink, wie man das mythologische Beiwerk in seiner Dichtung zu verstehen hat. So erklärt er dem Leser die Namen Phöbus und Titan als Wörter „die dasselbe bedeuten, die Sonne, der man gewöhnlich große Menschen vergleicht, nach dem Sinn ihres Einflusses auf das Menschen|geschlecht durch Wohltaten“ (po smislu njiova vlijanija djelima blagodjetelnim' na rod čoeči, *Nekolike pjesmice* 27). Die Sonne ist als Phöbus auch in der *Serbijanka* bezeichnet (I, 23) und angerufen. Oder es wird der Name Midas im Sinne von „goldliebender Mensch“ (III, 28) verwendet, ein Kurier als serbischer Merkur (II, 149) bezeichnet, ein Haus in Flammen Tartaros genannt (I, 101), Pharos im Sinne „Leuchte“ angeführt usw. (IV 120, 18). Die Metonymie, Metapher und Periphrase mit den Mitteln der antiken Legende und Mythologie ist auf Schritt und Tritt zu begegnen. Karadorđe tötet mehrere Türken und steigt auf der Ceres Sohn (*Serb.* I, 68, 12), d. h. Arion, und das bezeichnet ein beliebiges Pferd, ganz wie an anderer Stelle (I, 12, 8) Pegasos. So deutet auch der Dichter selbst (*Serb.* II, 186) die Verwendung des Namens Bellona folgendermaßen: „Kriegsgottheit der Römer und des Mars Kutscherin (*kočijašica*) im Kampfe, d. h. der Kämpfer Meisterschaft“ (Geschicklichkeit nach russ. *iskustvo*, oder Erfahrung: „Iskustvo ratnika“ mit großen Buchstaben als Personifikation).

Doch sind Metonymie, Metapher und Periphrasis nicht die einzige Verwendungsart der mythologischen Namen in der *Serbijanka*. Die beiläufige Erwähnung eines Namens aus der Mythologie geht öfters im letzten Grunde auf das antike rhetorische *exemplum* (παράδειγμα) zurück, das freilich nicht nur im positiven Sinne als *exemplum* oder *imago virtutis* verwendet werden muß. So werden, nach einer von der Antike durch das Mittelalter bis zur Neuzeit geübten rhetorischen und dichterischen Praxis⁴⁵, Figuren und Geschichten aus antikem Mythos, Legende und Geschichte mit zeitgenössischen kurz parallelisiert und als *exemplum* eines bestimmten Vorganges, einer Seeleneinstellung usw. verwendet. Die verschiedenen Abwandlungen dieses Verfahrens, die schon in der antiken Literatur üblich waren, finden wir auch in den Liedern der *Serbijanka*. Dabei ist im Einzelfalle schwer eine Grenze zwischen den Verwendungsarten zu ziehen, zwischen *exemplum*, *imago* (Beispielfigur) und Metapher scharf zu unterscheiden, aber auch recht überflüssig.⁴⁶ Die metonymische Verwendung von Phoebus = Sonne (vgl. Ovid: *Phoebi orbis*, u. dergleichen) beruht zwar auf der Identifizierung Apollons als Lichtgott mit der Sonne, und ist zum Teil auch mit der physikalischen Allegorese in Zusammenhang zu bringen, aber die Verwendung von Cato gleich „strenger, tugendreicher Mensch“ oder Odysseus gleich „listiger Mensch“ ist ja bloß eine Beispielfigur, der doch wieder das reicher entwickelte *exemplum* zur Seite steht. Denn es handelt sich ja dabei um eine Bedeutungsverengung, eine Inhaltsbeschränkung, die die besondere Eigenschaft hervorhebt. Ähnlich ist das Verhältnis von Mars „Krieg, Kampf“ (vgl. die Ausdrücke *suo Marte* „auf eigene Faust“, *anceps mars fuit* usw.) zu Mars als Kriegsgott und den Beschreibungen von des Mars Auftreten im Kampfe.]

All das sind, wie bekannt, durch Jahrhunderte vererbte Ausdrucksweisen und dichterischer Schmuck, dessen Anwendung durch die Vorschriften der Poetik und Rhetorik geregelt wurde. Es nimmt daher nicht wunder, daß wir sie bei Milutinović, der sie der europäischen Dichtung entnimmt und zum Erzählungsstil des südslavischen Volkliedes gesellt, wiederfinden. So steht neben den erwähnten Verwendungen mythologischer Namen in der *Serbijanka* auch die Beispielfigur: Theseus und Romulus (I, 59) als Muster von Helden, die Großes verwirklichen, Ulixes (II, 152) als Muster der Schlaueit und Paris als Buhler (IV, 123), Sinon als Lügner (IV, 123) usw. wie schon in antiker und mittelalterlicher Dichtung und Literatur.⁴⁷ Ebenso werden auch die Gestalten der antiken Geschichte verwendet (z. B. Caligula als Typus des Tyrannen, *Serb.* III, 108). Und auch für diese Verwendungsart antiker Mythologie und Geschichte, die schon an sich meist recht durchsichtig ist, freilich für in diesen Gebieten bewanderte Leser, gibt der Dichter an gewissen Stellen eine Erklärung im Text

45 Vgl. Sv. Vulović, *Cel. dela* I, 180, der St. Novaković folgt.

46 Vgl. E. R. Curtius. *Europ. Lit.*, 68.

47 Z. B. Odysseus, Paris, Sinon bei Bernhardus Silvestris *De universitate mundi* Alanus ab Insulis *Plancturae*, wo die „antiken Beispielfiguren als präfigurierte Ideen“ aufgeführt werden, E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 119, 128.

selber, wie um einem Mißverständnis vorzubeugen. So z. B. wenn er feststellt, daß uns Ikaros fliegen lehrt und Dädalos nicht Übermäßiges zu suchen (*Serb.* III, 28, wobei es fast scheint, als ob er die Rollen vertauscht hat). Und selbst Kunstwerke aus antiker Zeit werden dem Dichter zu Symbolen und Beispielen. Der Koloß von Rhodos wird so als Beispiel der Vergänglichkeit selbst der größten Werke von menschlicher Hand verwendet (*Serb.* II, 190) und in der Bemerkung (II, 142) erklärt. Dieser Verwendung ganz ähnlich, ob wir sie zur Beispielsfigur, zum Exemplum oder mythologischem Bericht rechnen, ist auch jene Stelle, wo der Dichter den serbischen Aufstand mit dem Zug gegen Troja parallelisiert und sagt, daß Ausdauer und vereinte Kräfte alles überwinden: Philoktete lassen sich überreden, Äaciden töten Hektore und vergelten Parisen alle Beschimpfungen, durch Ulixes fällt Priam und Ilion usw. (*Serb.* IV, 122–123).

Die angeführten Verwendungsarten des mythologischen Beiwerks herrschen in der *Serbijanka* vor. Und obgleich wir dieses Vorgehen bis in die antiken Literaturen zurückverfolgen können, sind sie doch nicht den homerischen Gedichten eigentümlich, sondern entwickeln sich erst später und finden ihre volle Entfaltung in der Dichtung der antiken Spätzeit, in der sich die Rhetorik mit ihrem Schmuck breit macht.

Es muß hier, da von der Periphrase gesprochen wurde, noch ein auffälliger Zug der Verwendung, oder besser der Nichtverwendung mythologischer Elemente in der *Serbijanka* verzeichnet werden, der um so auffälliger ist, da es sich um ein Element handelt das in der europäischen, besonders der epischen Dichtung schon von Homer an als ungemein feste Formkonstante auftritt. Es ist die *Zeitbestimmung* mittels der typischen mythologischen Umschreibung von Morgen| und Abend, in der die rosenfingrige Aurora mit Helios, Phöbus, Titan, sowie Hesperus usw. auftreten. Diese Art der Zeitbestimmung hat in der *Serbijanka* fast überhaupt keinen Nachklang gefunden (vgl. nur I, 23, 2, wo es sich um keine Zeitbestimmung handelt), obgleich sie nicht nur ein Topos der abendländischen Epik und der klassizistischen Dichtung ist, sondern in der europäischen Dichtung und Prosa allenthalben bis zum 18. Jahrhundert begegnet.⁴⁸ Und zwar begegnet in dieser außerordentlich beliebten Periphrase neben der Mythologie auch die Astronomie, ja sie wird geradezu gefordert (vgl. Quintil. I, 44). Schon im Altertum zur Manier ausartend, wurden sie durch Mittelalter und Neuzeit besonders als epische Stilmittel und Schmuck verwendet.⁴⁹ Daher muß man es auch als sehr auffällig bezeichnen, daß der

48 Das Büchlein von Otto Weinreich *Phöbus, Aurora, Kalender und Uhr*, Stuttgart, 1937, das nur eine Eigentümlichkeit die „Doppelform der epischen Zeitbestimmung in der Erzählkunst der Antike und Neuzeit“ behandelt, bietet schon eine Fülle von Beispielen aus Poesie und Prosa (z. B. Cervantes, Scarron, Fielding, Dickens), die nur den Spezialfall berücksichtigen und eben darum vom ganzen Umfang der Tradition ein gutes Bild geben.

49 Vgl. E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 281. Freilich ist die Abhängigkeit dieser Verzierung der epischen Zeitbestimmung in der barocken Prosa vom antiken Epos meistens unzweifelhaft. So z. B. bei Fielding, dessen *Tom Jones*, nach des Verfassers eigener Aussage, als komisches

„serbische Homer“ in seiner *Serbijanka* diese Art der Zeitbestimmung nicht angebracht hat, obgleich er vom Lächeln der Tithonia zu berichten weiß (I, 8, 12), Phöbus ihm „Sonne“ bedeutet (I, 23, 2) und er die Periphrase mit mythologischen Mitteln besonders gerne als dichterischen Schmuck heranzieht. Schwerlich kann man dies als bloßen Zufall betrachten. Es muß wohl mit der Verwendungsart der mythologischen Verzierungen im ganzen Werke im Zusammenhang stehen. Die epische Zeitbestimmung hat eben in den Kampfes- und Kriegsberichten, im epischen Bericht überhaupt, ihren Platz. Bei Milutinović aber, wie wir gesehen haben, herrscht in diesen der Stil des südslavischen Volksliedes (zwar ohne Heroisierung und meist in der nüchtern-realistischen montenegrinischen Form) vor, und es haben daher die antiken mythologischen Elemente darin fast überhaupt keine Verwendung gefunden. So ist es auch verständlich, daß auch die Zeitbestimmung ganz kunstlos oder im Tone des Volksliedes angebracht wird (vgl. *Serb.* IV, 24, 23).⁵⁰

*

Zu jenen Ausdrucks- und Formkonstanten der westeuropäischen Literatur, die auf eine durch die antike Dichtung und Rhetorik bedingte „allgemeine und allverbreitete Theorie und Praxis des literarischen Ausdrucks“ hinweisen,⁵¹ gehören auch die Musen, respektive der *Musenanruf*. Obwohl diesen Göttinnen eine kultische Verehrung an verschiedenen Stellen Griechenlands zuteil wurde, sind sie doch schon bei ihrem ersten uns bekannten Auftreten, in den homerischen Gesängen, weit mehr mit Dichtern und Dichtung, als mit dem Volksglauben und Kultus,⁵² ja selbst mit den anderen in die Aktion eingreifenden Göttern, verbunden. Diese Züge weisen offenbar auf eine ältere epische Tradition hin und erklären die alsbald eintretende Umgestaltung des Musenanrufs, der *invocatio* zum puren dichterischen Schmuck und technischen Mittel der antiken und späteren europäischen Dichtkunst, zur „Formkonstante“ deren Abwandlungen im Mittelalter und in der Renaissance⁵³ vielfältig sind, um auch in späteren Jahrhunderten der europäischen Dichtung wohlbekannt zu bleiben.

Die *invocatio* verwendet Milutinović in der *Serbijanka*, indem er sich an Kalliope (I, 25), Klio und Melpomene (I, 10) oder Polyhymnia (II, 140) wendet. Doch ruft er auch Phöbus (I 23), Asträa (IV, 111) und die Wahrheit (I, 6) an. Die ersten Musenanrufungen sprechen bei Milutinović von der Art seiner Dichtung. Denn der Dichter fordert Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, auf sich mit

Epos nach Art der *Ilias* und des verlorenen *Margites* aufzufassen ist, vgl. G. Highet, *Class. Trad.*, 336.

50 Einmalig ist die etwas kunstvollere Zeitbestimmung, *Serb.* IV, 34, 4–5.

51 E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 235.

52 Vgl. M. P. Nilsson, *Gesch. d. Griech. Rel.* I, München, 1955, 253.

53 E. R. Curtius, *Zeitschrift f. romanische Philol.* 59, 1939, 129–88, u. 63, 1943, 256–268, nach *Europ. Lit.* 235–252.

Melpomene, der Muse des Gesanges, zu vereinigen (*Serb.* I, 10, 2) und bald darauf wird er auch Kalliope, die Muse der epischen Dichtung, anrufen (I, 25, 1). Es hat in diesen Anrufungen das Bewußtsein des Dichters, er dichte eine lyrisch-epische Liederreihe und schaffe ein Geschichtswerk, ohne Zweifel Ausdruck gefunden.

Was die Fassung anbelangt, sind all das größtenteils wohlbekannte und stereotype Wendungen, die an sich keine besondere Beachtung verdienen. Doch steht neben dieser Formkonstante der westeuropäischen Dichtung (die selbstverständlich auch in der russischen Kunstdichtung wiederzufinden ist) eine zweite aus dem südslavischen Volkslied, die der ersten, obwohl von Haus aus ganz andersgeartet, angeglichen wird. Es ist das im serbischen, besonders im montenegrinischen Volkslied beliebte Motiv des Feenrufes, das den Rahmen zur Stilisierung eines Liedes öfters abgibt, oder wenigstens als Einführung dient, und so zu den Kompositionsschemata⁵⁴ samt Rabenbotschaft, Traumbericht und anderem gehört, oder allenfalls zur Exordialtopik des Volksliedes. Die strenge Form, die besonders bei Liedern über Stadtbelagerungen beliebt ist, berichtet, wie die Fee, die Vila, von irgendeinem Berge (oder aus dem Walde) ruft, und die Gefahr, die der nahende Feind bringt, einem Helden kündigt; die Fee gibt dem Helden Verhaltensmaßregeln; dann folgt das eigentliche Thema, und das Lied endet mit einem neuen Gespräch zwischen Held und Vila, oder ähnlich. Doch sind die Fälle, wo das Motiv nur als Einführung dient, zahlreicher.|

Diese zweite Verwendungsart finden wir auch bei Milutinović (*Serb.* III, 32), wobei, wie auch im Volkslied öfters, die Vila zwar nicht genannt wird:

Propištalo nešto glasovito
S' Trebevića iznad Sarajeva
„De ste Srbi, de junaci stari...“

„Es wehklagt etwas laut vom Trebević über Sarajevo: Wo seid ihr Serben...“

Daß es sich dabei wirklich um einen Feenruf handelt, dafür spricht auch der Berg, der im Volkslied zu den bekanntesten Sitzen der Vila gehört,⁵⁵ und es ist der Stilisierung der selteneren Anfänge der Volkslieder, in denen Mütter oder alte Frauen von einer Höhe wehklagen, ganz anders getartet.⁵⁶

Ganz anders als an der verzeichneten Stelle finden wir bei Milutinović die Vila in einem Lied des zweiten Buches. Der Dichter will von der Geburt und Eigenart des Führers des ersten Aufstandes Karadorde singen. So ersucht er die Vila vom Berge Kosmaj in Worten, die einen weit höheren Ton als das Volkslied anschlagen, sie möge ihm darüber berichten. Es folgt unter Anführungszeichen, ohne allen Übergang oder Bezeichnung des Sprechers der Bericht, den man aber, ohne allen Zweifel, als von der Vila gesprochen aufzufassen hat (*Serb.* II,

54 G. Gesemann, *Studien zur südslav. Volksepik* I, Reichenberg, 1926, 70.

55 Tihomir Đorđević, *Veštica i vila u našem narodnom verovanju i predanju*, Beograd, 1953, 88.

56 Vgl. z. B. Vuk IV, 1932⁴, 196: No 32, der weit öftere Anfang, wo ein Held im türkischen Kerker klagt, kommt nicht in Betracht, vgl. Vuk VI, 1940³, No 70, 71, 74, 78 usw.

10). Hier ist die Vila Gegenstand einer Anrufung, wie die Musen bei Homer. Vom ursprünglichen Motiv des Feenrufes, das wohl aus dem Volksglauben an einen unartikulierten und unheilverkündenden Feenruf (ähnlich dem Rufe Pans)⁵⁷ entstanden ist, findet man hier keine Spur, da der Bericht nicht als ein eigentümlicher Zug des Feenruf-Motivs aufzufassen ist. Es drängt sich daher hier als Parallele der Musenanruf auf, oder, falls solch eine Anrufung nicht ein Zug des südslavischen Volksliedes ist, sogar als Muster.

In seiner Analyse der dichterischen Technik und Darstellungsart der serbokroatischen Volksepik verzeichnet T. Maretić,⁵⁸ wie der Sänger des Volksliedes manchmal die epische Objektivität und Impersonalität aufgibt, indem er sich selbst an seine Zuhörerschaft wendet. Dieses Verfahren kommt bei Homer selten, aber doch vor, und Maretić führt als Beleg die Anrufung der Musen in der *Ilias* (II, 484–491), deren erster Vers in der *Ilias* noch mehrmals wiederkehrt (XI, 218, XIV, 508, XVI, 112). Aber in den Belegen für die Verwendung der Apostrophe im serbokroatischen Volksepos findet man bei Maretić keine Anrufung der Vila, obwohl dieser vorzügliche Kenner des Volksliedes und der homerischen Gesänge eben die Anrufung der Muse als Beispiel des Aufgebens epischer Objektivität in der epischen Dichtung der Hellenen anführt.]

Die Vilen des serbokroatischen Volksliedes und Aberglaubens sind den Neraiiden der Neugriechen in manchem ähnlich.⁵⁹ Um diese Wesen, die sterblich gedacht sind und selbst von menschlicher Hand umkommen können, rankt sich ein buntes Gewebe verschiedenartiger Märchenmotive: sie leben auf hohen Bergen an unzugänglichen Steilen, oder in den Wolken, wo sie wundervoll ausgestattete Höhlen oder Paläste (oft aus Heldenknochen; so baut im griechischen Mythos Antaios seinem Vater Poseidon einen Palast aus den Schädeln seiner Opfer) bewohnen; obgleich wunderschön, haben sie doch Bocksfüße oder Pferdehufe und ihre Haare riechen unangenehm; sie entführen Kinder, die ihnen dienen, oder junge Männer und dergleichen mehr. Sie sind Helferinnen oder böse. Man fürchtet sie, doch geht man mit ihnen ohne besondere Achtung, wie mit seinesgleichen um.

Es rufen im Volksepos zwar die Helden in Bedrängnis ihre Wahlschwester (posestrima), irgendeine Vila, zur Hilfe, und diese antwortet (z. B. Vuk II, 1913, No 66, 235, S 398), ratet und hilft ihnen. Doch auch die Vila ruft ihren Wahlbruder in der Not zu Hilfe.⁶⁰ Und es ist im Volkslied die Vila, die gewöhnlich zuerst auftritt und ruft, dann antwortet der Held, und es kommt manchmal auch zu einem Gespräch (Vuk II, 1913³, S. 431, No 73, 19). Die Vila ist im Volkslied oft auch mit den Menschen aufs engste verbunden: sie gab dem Helden (sogar seinem Pferde) Riesenkraft, indem sie ihn säugte und er ehrt sie

57 Vgl. Gesemann, *Studien*, 78.

58 T. Maretić, *Naša narodna epika*, Zagreb, 1909, 78 u. w.

59 T. Đorđević, *Veštica i vila*, passim.

60 B. Petranović, *Srp. nar. pjesme* III, 142, nach T. Đorđević, *Veštica i vila*, 100.

als Mutter, oder sie ist des Helden Wahlschwester, oder es hat sie der Held durch irgendeinen Dienst verpflichtet. Ihr gegenseitiges Verhältnis ist aber dem unter Verwandten und Freunden gleich.

Weiter ist in Volkslied und Volksglaube die Vila zwar eine gute Sängerin und Tänzerin, aber ein wiederkehrendes Motiv ist in dieser Hinsicht nur der Neid der Vilen, die gute Sänger töten oder blenden. Diese Blendung findet man, wie schon Maretić verzeichnet⁶¹ auch in der *Ilias*, wo die Musen (II, 594) dem Sänger Thamyris das Augenlicht rauben, weil er sich rühmt, besser als sie zu singen. Doch ist im bekannten Lied *Marko Kraljević und die Vila* (Vuk II, 1913, 207, No 37) der Anlaß zur Tötung erst das Verbot der Vila, welches Miloš übertritt. T. Đorđević⁶² berichtet auch vom Volksglauben aus Samobor in Kroatien, wo man erzählt, daß die Vilen dem Geiger (eigentlich dem der auf den *gusle* spielt) hold sind, während sie Menschen, die sich anderer Instrumente bedienen, Unglück bringen. Die Vilen künden endlich auch die Zukunft. Doch weder T. Maretić noch T. Đorđević verzeichnen irgendeine Anrufung desjenigen Typus, den wir in der *Serbijanka* finden, oder einen Volksglauben, der solch eine Anrufung als ein eigentümliches Element im Zusammenhang mit der Vila voll erklären kann. Mir ist nur eine ähnliche Anrufung aus einem Volksliede bekannt. Wir finden sie (ohne den Vilenbericht) in einem monte|negrinischen Liede, das Milutinović im selben Jahre mit der *Serbijanka* veröffentlichte (*Nekolike pjesmice*, Leipzig, 1826, 42), das er als Volkslied bezeichnet und ins Jahr 1813 datiert.

Es mag dahingestellt sein, ob es sich in diesem, in Form und Inhalt ganz jungem Gedicht wirklich um ein Lied in autentischer Volksfassung handelt. Doch muß man feststellen, daß bei Milutinović's Schüler, bei Njegoš in der *Svobodijada*, die die Musenanrufung öfters verwendet, eine Anrufung der Vila (*Svob.* IX, 389) zu finden ist, während andererseits ein Heer seine Wahlschwester, die Vila vom Lovćen (*Svob.* VIII, 1057) fragt, was auf einem anderen Kriegsschauplatz geschah, worauf diese, mit „klarer, göttlicher, allwissender Stimme“ antwortet. Es ist interessant festzustellen, daß derselbe Bericht, den hier die Vila gibt, auch in der älteren Fassung des Werkes, im *Glas kamenštaka* (Vers 1038 u. w.) steht, aber in diesem im Geist des Volksliedes gedichteten Jugendwerk, keine Vila vorkommt, obgleich eben in dieser Fassung die Vila gut bekannt ist (*Glas kam.* 86).

Allenfalls scheint die Anrufung, wie wir sie bei Milutinović (*Serb.* II, 10) fanden, keineswegs zu den Formkonstanten des südslavischen Volksliedes zu gehören, wie das beim Feenruf der Fall, einem Motiv, das auch ganz unzweideutig im Volksglauben begründet ist. So kann man doch mit genügendem Grund voraussetzen, daß die klassische und klassizistische Muse und die Musenanrufung den Dichter bewogen, die Vila vom Lovćen anzurufen. Es spricht die Ausdrucksweise des Dichters dafür, da sie an dieser Stelle gehoben ist, und auch die Vila ihren Bericht mit mythologischen Reminiszenzen beginnt.

61 T. Maretić, *Naša nar. epika*, 254.

62 T. Đorđević, *Veštica i vila*, 63.

In der Verwendungsart der Musen- und Feenanrufung, sowie des Feenrufs, haltet sich Milutinović an das einfachste Schema. Die *invocatio* stellt er durchwegs an den Anfang des Liedes. So findet man bei ihm auch keine Spur jener dem antiken Epos und dessen Nachzüglern eigentümlicher Verwendung der *invocatio* als Pause im Bericht vom Kampfe unmittelbar vor entscheidenden Wendungen (vgl. *Ilias* XI, 218; XVI, 112).⁶³ Dieses künstlerisch höchst wertvolle Verfahren mußte sein Schüler Njegoš viel besser und dem epischen Stil angemessener zu verwenden (*Svob.* I, 655, V, 482). In der Musenanrufung bei Milutinović findet man keinen Zusammenhang mit der *invocatio* in der *Ilias*. Seine Anrufung der Musen, die anders als die homerische, die einzelnen Musen unterscheidet, ist als Formkonstante der westeuropäischen Kunstdichtung aufzufassen und seine Verwendung ist eine manieristisch-schablonenhafte. Etwas neues fließt ihr erst vom Feenruf der Volksdichtung zu. Aber nur der Volksglaube an den Feenruf (und zwar nicht in der strengen Form des Kompositionsschemas oder des Exordialtopos) gab dem Dichter solche Verse ein, wie wir sie im dritten Buche der *Serbijanka* (III, 3) finden:

Klikni vilo neumukla nigda,
 Stresi grlom sve sjajnije zvjezde,
 I đinđuhe iz' kumovske slame...
 Da s' junac' ma vjenci sapletaju,
 I na glave Vitezova Srpski
 Postavljaju...

„Rufe, Vila,⁶⁴ nie sollst du verstummen, schüttele herab mit deiner Stimme alle glänzenden Sterne und alle Glasperlen aus der Milchstraße⁶⁵ so, daß sich Kränze winden und auf die Häupter der serbischen Helden gesetzt werden...“

*

Obgleich die Musen in den homerischen Gesängen nicht auf dieselbe Art in die Handlung eingreifen, wie so manche andere Gottheit, so konzertieren sie doch mit Apollo (*Il.* I, 604) und es wird berichtet, wie Thamyris von ihnen geblendet wird (*Il.* II, 595). Und wie die Götteranrufung, so hat sich auch die homerische Göttergesellschaft im europäischen Kunstepos, wie bekannt, in mehr oder weniger antiker Form durch die Jahrhunderte erhalten und das übernatürliche Element führt am Anfang unseres Jahrhunderts noch Hardy in

63 Die Verwendung der *Invocatio* an besonders bedeutenden Stellen wurde schon von der antiken Rhetorik empfohlen, vgl. Quintil. IV, proem. 4.

64 Vgl. Vuk, *Srpski rječnik* s. klići, kliknem „rufen wie die vila“.

65 Der Ausdruck *kumovska slama* bedeutet eigentlich „das Stroh des Gevatters“, da man in Serbien erzählt, die Milchstraße sei folgendermaßen entstanden: ein Gevatter hat dem anderen etwas Stroh gestohlen und unterwegs verlor er immer etwas davon. Das hat Gott zur ewigen Erinnerung an diese Tat auf den Himmel gestellt, vgl. Vuk, *Rječnik* s. v.

sein „episches Drama“ *Dynast*⁶⁶ ein. Das Eingreifen der übernatürlichen Kräfte in die Geschehnisse ist zwar auch dem südslavischen Volkslied, besonders dem älteren, bekannt, aber in weit kleineren Ausmaßen, und man findet es in den jüngeren geschichtlichen Volksliedern fast überhaupt nicht! Neben Gott und den Engeln ist das Übernatürliche im Südslavischen Volkslied⁶⁷ fast allein die Vila. So ist es verständlich, daß Milutinović in seiner *Serbijanka*, die ja zum größten Teil eine im Tone des Volksliedes verfaßte Geschichte in Versen ist (ungeachtet der vielen unvolkstümlichen Ausdrücke und Komposita, sowie der Syntax), auch fast keine übernatürlichen Mächte verwendet. Es ist dafür weit mehr der Liedstil als das Faktum, daß Milutinović erlebte und wohlbekannte Zeitgeschichte berichtet, verantwortlich zu machen, wie daß das Volkslied, welches im Volke gutbekannte Geschehnisse „episiert“, indem es ein „episches Milieu“ schafft, zeigt, ganz wie auch die vielen Kunstdichtungen die zeitgenössische, oder doch gut bekannte Geschichte mit Verwendung der traditionellen Göttergestalten besingt.

Doch ist auch der *Serbijanka* das Eingreifen höherer Mächte nicht ganz unbekannt. Dabei sind aber mehrere Sonderfälle zu verzeichnen, bei denen verschiedene Einflüsse am Werke waren, und sich an verschiedenartige Kunsttraditionen anschließen. Die Vila vom Kosmaj, die der Dichter ganz wie eine allwissende homerische Muse anruft, und die dann einer Vila des Volksliedes nicht unähnlich, doch in gelehrtem Ton spricht, wurde eben behandelt und zeigt eine Verbindung der aus der Antike vererbten Musenanrufung und des im serbischen Volkslied bekannten Feenrufes. Das ebenso schon erwähnte erste Lied der *Serbijanka* mit dem türkischen Todesdämon, Hedžel, mit Olympos und dem christlichen Gott, der zuletzt zum Helden spricht, enthält kunterbunt vermischte Motive aus Volksglauben, Volkslied und antike Reminiszenzen in einem Knäuel, das unentwirrbar ist und stellt eben nur eine Allegorie vor. Die darin vorkommenden übernatürlichen Mächte sind mit den eigentlichen, wirklichen, geschichtlichen Geschehnissen, mit dem Grundthema also, in keinem Zusammenhang, und es ist daher auch kein Vergleich mit dem Eingreifen der homerischen und nachhomerischen Götter in die eigentliche Aktion des Epos möglich.

Es findet sich aber noch eine Stelle der *Serbijanka*, die in dieser Hinsicht in Augenschein zu nehmen ist. Ein Lied des vierten Buches (*Povratak nesrećan* – „Die unglückliche Wiederkehr“, *Serb.* IV, 148) berichtet vom direkten Eingreifen höherer Mächte in die geschichtlichen Geschehnisse. Es handelt sich um den Entschluß des Karađorđe in die Heimat zurückzukehren. Zuerst wird geschildert, wie er noch unschlüssig ist. Da nehmen aber die höheren Mächte an den Geschehnissen Anteil. Aus dem Dunkel gibt sich etwas ganz vom Licht Umflossenes Karađorđe kund und spricht zu ihm (IV, 150). Es ist irgendein guter Geist, da er vom „Allgegenwärtigen“ geschickt ist. Das ist aber erst die Einführung. Denn darauf berichtet der Dichter: Karađorđe „träumte wachend“

66 Vgl. Ch. R. Buxton, *Prophets Of Heaven and Hell*, Cambridge, 1945, 28.

67 Im griechischen Volkslied ist es ähnlich, M. Ibrovac, op. cit., 439.

(IV, 151), wie ihn unsichtbare Kräfte heben und tragen. Sie lassen ihn auf die Platte seines Herdfeuers, die noch heiß vom Brande des Hauses ist, nieder. Da begegnet ihm der *genius loci* (*duh-čuvare mjesta*). Der Geist zeigt sich in menschlicher Gestalt. Aus dessen Rede erfährt Karadorđe, daß eine ganze Geisterschar ihn in der Heimat bewacht hat, bis zur Stunde, als er die Heimat verließ. Denn diese lokalen Geister konnten ihm in die Fremde, in das Gebiet anderer Geister (IV, 152: *u ovlađa drugi hranitelja*) nicht folgen. Sie will der *genius loci* auf einen Augenblick herbeirufen. Jetzt kommt die eigentliche *visio* (IV, 153). Es ist ein wunderbar großer Palast aus Kristall an der Innenseite ganz mit Gold und allen Regenbogenfarben bemalt: Engel, Heilige, Helden, Kämpfe, menschliche und teuflische, sind abgebildet. Die ganze Kuppel ist lichtdurchflossen, aber es ist still wie im Grabe. Allerhand Gestalten gleiten schweigend vorüber. Jede setzt sich auf einen Tron aus Elfenbein. Ganz am obersten Platz eine Göttin, deren Augen wie Morgensterne funkeln, deren Gesicht dem Monde gleicht. Auf dem Kopfe trägt sie Belgrad, aus dessen Gemäuer Eulen, Schlangen und Drachen schauen. Der Göttin stehen zur Seite ein Jüngling mit Sensenstiel und leerem Säckchen, der über den Ohren und an den Sohlen Schwanenflügel hat, anderwärts ist er mit Straußenfedern bedeckt, sowie eine „Unsterbliche“ (*besmrtnica*) mit Rohrbündelchen und einem schwarzen Buch, worein sie der Menschen Taten einträgt und die Tage des menschlichen Lebens streicht. Diese Gestalten wenden sich jetzt im Chor an Karadorđe und bestimmen ihn in die Heimat zurückzukehren. Dann verschwinden sie allesamt, nur nebenbei winkt ein Jüngling mit Lockenhaar und Botenstab, er möge ihm ins wahre Leben folgen. Da kommt Karadorđe „zu sich“.

Diese allegorische Vision, deren Mittelpunkt die Göttin mit Belgrad auf dem Kopfe, in der man Serbien und dessen Hauptstadt erkennen kann, enthält eine Menge „übermenschlicher“ Gestalten. Einen ganz unzweideutigen antiken Charakter hat jedoch nur der lockige Jüngling, in dem man den Boten und Seelenführer Hermes leicht erkennt, und auch er führt nicht ins antike Schattenreich, das im griechischen Volkslied noch Heute fortlebt, sondern in ein christliches „wahres Leben“ (*život pravi*). Doch die Vision des bemalten Kristallpalastes und der dort tronenden Wesen ist, wie es scheint, von der christlichen Epik Europas und der ganzen Visions-Literatur abhängig. Hat man die literarische Vorgeschichte im Auge, so ist in dieser Vision auch einiges, das man als Reflex der spätantiken und mittelalterlichen dichterisch-philosophischen Vision, der Sphärenbeschreibung und Sphärenreise deuten kann. Es sind Reflexe, die sich in poetischen Himmelsreisen durch die Jahrhunderte wiederfinden und in denen ein „platonischer“ Einschlag meist nicht zu verkennen ist. Einflußreich war in dieser wohlbekannten Entwicklung besonders die spätere antike Weiterbildung von Gedanken, die in den platonischen Schriften (*Timaios*, *Phaidon*) enthalten sind, doch die Keime solcher Himmelschau sind weit älter und führen samt dem Glauben an die Präexistenz der Seelen und ihre astrale Unsterblichkeit, ihre Licht- und Feuernatur, sowie die Lehre vom Sphärenhimmel,

über die Pythagoreer in den chaldeisch-iranischen Osten.⁶⁸ Ciceros *Somnium* wirkte unter anderem über Martianus Capella auf die philosophische Epik des 12. Jahrhunderts und die so entstandenen Beschreibungen wirkten wieder über Dante und Milton weiter. Es mag nur an die Beschreibung in des Alanus ab Insulis Werk *Anticlaudianus de Antirufino* (1182–3) hingewiesen werden, in dem eine Sphärenreise folgendermaßen gezeichnet wird:

Durch den Kristallhimmel steigt Phronesis zum Empyreum, dem Sitz der Engelschöre, der Seligen und der Jungfrau Maria empor. Unter den Seligen ragen hervor Abraham, Petrus, Paulus... Im Palast Gottes sind die ewigen Ideen, Ursachen und Gründe aller Dinge abgebildet: also auch die Schönheit des Adonis, die Kulturfunktionen eines Odysseus, Cicero, Tiphys, Pollux, Cato, Ovid u. a...⁶⁹

Kristallkuppel oder Palast, bemalt und lichtgetränkt – es sind allbekannte, traditonelle Elemente der dichterischen Himmelschau, in der der Kristallhimmel (die höchste Sphäre) die letzte Stufe des Aufstiegs zum Empyreum ist. Mag der europäische Dichter im einzelnen Falle der Bedeutung und des Zusammenhanges bewußt gewesen sein oder nicht, es sind diese Bilder, dank der Spätantike und deren neoplatonischen Spekulationen eigentlich die platonischen Ideen und das Licht ist letzten Endes die Ausstrahlung des Logos – Licht Gottes. Besonders die neoplatonische Lichtsymbolik, die man auch bei Stoikern, Hermetikern, Gnostikern und orthodoxen kirchlichen Schriftstellern findet, hat sich eben auf verschiedenen Wegen in die Poesie verpflanzt, ist sie doch im Grunde poetisches Bild und Symbol. Es wird genügen an die Lichtsymbolik des *Paradiso* oder an Miltons ganz neoplatonisch anmutende Verherrlichung des Lichtes (z. B. *Par. Lost* III, 1–6) zu erinnern, die Milton eher aus Augustin und den kirchlichen Vätern übernommen, als aus Plotinus, Porphyrius und Proclus.⁷⁰ Auch die Ideen Platos, als die eigentlichen Realitäten, finden meistens in diesen Dichtungen einen festen Platz.⁷¹ Beim mittelalterlichen Alanus sehen wir sie im Palast Gottes abgebildet, als Ursachen und Gründe aller Dinge, und zwar bezeichnet sie der

68 Vgl. Fr. Cumont, *Lux perpetua*, Paris, 1949, 143, 270, 275, 343.

69 E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 130.

70 Vgl. I. Samuel, *Plato and Milton*, Cornell U. P., 1947, 39. – Bei Dante wird (*Paradiso* XXIII, 15 u. f.) auch Christus, die zentrale Gestalt der Visio, der als Sonne in der Ferne thront, mit dem Monde verglichen (25–6). Ähnlich leuchtet das Antlitz der Göttin bei Milutinović, wie der Mond. Und wie Karadorde den guten Geist vor lauter Licht nicht sehen kann, so auch Dante Christus – doch ist das nur ein Topos der Visionsdichtung. Und während Milutinović berichtet, wie sich die Kuppel mit dem Glanz der Gestalten erfüllt (*Serb.* IV 153), so glänzen wieder im *Paradiso* (XXIII, 84), nach derselben Lichttopik, Maria und die Apostel vom Lichte, das Christus in das Empyreum zurückkehrend herabströmen läßt.

71 Sie sind auch neben Gott, wie verständlich, Gegenstand der Vision, da sie als Gottesgedanken aufgefaßt wurden, und die Vision als ein Vordringen zur „eigentlichen Wahrheit“, im platonischen Sinne der Ideenwelt. So kommt ja auch *Faust* (II Teil, I Akt) zu den Müttern und es erscheint ihm Helena, die absolute Schönheit. Vgl. Ch. R. Buxton, *Prophets*, 35, und Highet, *Class. Trad.*, 387.

Dichter: es sind die Schönheit des Adonis usw. Die Ideen treten auch in Milton's Dichtung in Verschiedenen Abwandlungen auf, von Wahrheit und Gerechtigkeit bis zu den Engeln, da Milton um die Umwandlung der Ideen in Engel bei den christlichen Neoplatonikern wußte.⁷² Zieht man jedoch noch einige Stellen aus Njegoš, der an die reiche Tradition der Visions-Literatur anknüpft, hinzu, so werden die Zusammenhänge noch augenscheinlicher. Denn bei Njegoš finden wir, in der Milutinović gewidmeten *Luča mikrokozma*, in der poetischen Himmelschau das kristallene Himmelszelt (*Luča II*, 237, 242 usw.), welches die geschickte Hand Gottes mit seinen Ideen verziert hat, die in allen Farben funkeln. Es ist noch zu verzeichnen, wie Njegoš weiter berichtet, daß über den Himmel (offenbar ist es noch immer das Kristallzelt) Himmelskörper zu Millionen fliegen und die „unsterbliche Hand“ (Gottes) hat darauf verschiedene bunt-funkelnde „Siege und Freuden des Himmels“ (*pobijede i veselja neba II*, 388) abgebildet (eigentlich „gestickt“).⁷³

Nimmt man auch diesen, an die christliche Visions-Literatur anknüpfenden Nachfolger des Dichters der *Serbijanka* in Betracht, so kann man nicht umhin die Vision der *Serbijanka*, und besonders die buntbemalte, lichtfunkelnde Kuppel (*Serb. IV*, 153) mit ihren Abbildungen der Engel, der Heiligen, Helden, und der menschlichen und teuflischen treffen, dem im Grunde antiken Gedankengut zutiefst verbundenen poetischen Himmelsvisionen der christlichen philosophisch-religiösen Epik als einen schwachen Nachhall und Ableger beizuordnen. Das wäre auch ohne weitere Belege aus dem Werke des „serbischen Homer“ Milutinović möglich. Doch es kommen dazu noch die Dichtungen der jungen Jahre des Dichters, die von einem regen Interesse für das Thema der Vision Zeugnis ablegen. Diesen Dichtungen hat J. Heidenreich einen Artikel gewidmet,⁷⁴ der alle nötige Auskunft bietet. Im bedeutendstem Gedicht dieser Reihe (*Razvit samoće, Srb. ljet.* 109, 97–103) finden wir eine Sphärenreise (des Dichters Seele hebt sich zu Gott) und eine Vision der göttlichen Aktivität. Ein anderes Lied, ein Jahr nach der *Serbijanka* veröffentlicht, *Mazda (Zorica, 1827)* enthält eine Schau des Göttlichen und der Bestimmung des Menschen. Nur ein Zug mag erwähnt sein. Die Engel singen zum Lobe Gottes und sagen, daß Gottes Barmherzigkeit die unerfüllbare Unendlichkeit erfüllt und *ihre Gesichter mit einer Flamme erleuchtet*, so daß sie in Monden leuchten und in Sonnen wärmen. Astrologische Spekulationen, philosophische Lehren, Mystik und physikalische Allegorese heidnischer und christlicher Jahrhunderte liegen

72 Vgl. I. Samuel, *Plato and Milton*, 145.

73 Es ist in diesem Zusammenhang nicht möglich auf die Geschichte der mit den Ideen verzierten Kristallkuppel (Himmel, Zelt) einzugehen. Doch zeigt schon das wenige hier erwähnte, daß A. Schmaus, *Njegoševa Luča mikrokozma*, Beograd, 1927, 36, kaum zu Recht die Ideen mit denen bei Njegoš, das Kristallzelt verziert ist, als originelle Erfindung des Dichters bezeichnet. Es ist eine ererbte „platonische“ Umdeutung der uralten orientalen Vorstellung vom Himmelszelt.

74 Prilozi za književnost etc. 18, 1938, 122.

in der vergessenen Vorgeschichte dieser Worte. Und sie zeigen wieder, woher der Glanz in der Vision der *Serbijanka* (IV, 153), der die kristallene Kuppel, die schon funkelt, auch noch mit dem Lichte, das von den erscheinenden Gesichtern ausstrahlt, erfüllt.⁷⁵ Heidenreich hat schon auf die Ähnlichkeiten dieser Dichtungen und derjenigen Miltons und Klopstocks hingewiesen, doch ist ihm die hier behandelte Stelle der *Serbijanka* entgangen.⁷⁶

V Rückblick

Man findet manche dunkle Stelle in der *Serbijanka*, besonders dort, wo der Dichter mythologisches Beiwerk verwendet. Dabei ist es der *circuitus eloquendi*, die Periphrase mit mythologischen Mitteln, die das Verständnis oft noch erschwert. Doch man mag mit einem abfälligen Urteil nicht gar zu schnell zur Hand sein und noch dazu aus all jenen öfters wenig durchsichtigen Verzierungen auf ein Unvermögen des Dichters schließen. Periphrase, Metonymie, Imago, Exemplum – es sind dies eben jene Elemente die aus der antiken Rhetorik stammend in Spätantike und Mittelalter schon wucherten und deren Gefahr darin liegt, „daß in manieristischen Epochen der *ornatus* wahl- und sinnlos gehäuft wird“,⁷⁷ wie E. R. Curtius sagt. Durchmustert man die Beispiele, die Curtius aus den mehr als 150 Periphrasen der *Divina Commedia* verzeichnet, so haben sie doch alle eben den Zug gemeinsam, daß sie beim Leser ein Wissen und auch eine Anstrengung beim Lesen und Verstehen voraussetzen. So manches Beispiel zeigt einen

75 Es ist nicht möglich auf andere Einzelheiten einzugehen. So zum Beispiel die Throne, die bei Milutinović wie in anderen Visionen Vorkommen. (Dante, Milton, Njegoš). Vgl. *Paradiso* XXXVIII 97 u. w., wo unter den drei höchsten Engelschören die Throni nach der Lehre des Dionysius Areopagita vorkommen, dessen Einfluß auf die östliche und westliche Theologie (Übersetzungen von Hilduin und Scotus Erigena) ungemein groß war, vgl. Fr. Dölger, *Die byzantinische Literatur in der Reinsprache*, Berlin, 1948, 12. Doch sind auch der Visio in der Valksliteratur die Throne ebenso gut bekannt, vgl. Thompson, *Motif-Index* V 515. 11, und H. 629. 1.

76 In diesem Zusammenhang gehört auch das Lied *Zarobljen Crnogorac od vile*, das Njegoš in seiner Liedersammlung *Pustinjak Cetinjski* 1834 veröffentlichte. All diese Lieder sind zur Zeit der Reise nach Rußland verfaßt (vgl. R. Lalić, *Cjelokupna djela P. P. Njegoša* II, 1953, 446) und es sind nach Inhalt und künstlerischem Wert zwei darin besonders beachtenswert: das erwähnte Lied, das eine allegorische Vision der Befreiung der Serben enthält, und das Lied *Crnogorac k svetogučem Bogu*, dessen partielle Abhängigkeit von Deržavin (vgl. П. А. Лавровъ, *Пейръ Пейровичъ Нѣюшъ*, Москва, 1887, 231) doch eine originelle Behandlung des Gegenstandes nicht beeinträchtigt. Im Gedicht *Zarobljen Crnogorac od Vile* findet man zwei gesonderte Teile: die Einführung, die mit einer Beschreibung des Morgens anhebt und die Vision, hier in das Kleid eines Fluges in die Höhle der montenegrinischen Vila gekleidet, der als Motiv der südslavischen Volkserzählung gehört (vgl. T. Đorđević, *Veštica i vila*, 87–89). Hier möchte ich noch auf einen Zug des ersten Teiles hinweisen: die Beschreibung des Morgens beginnt mit einigen Versen (22–4), die wir wörtlich bei Deržavin wiederfinden (im Gedicht *Utro*, *Сочиненія Державина* II, СПб., 1831, 316, Vers. 3–5) und es folgen bei Njegoš bis zum Verse 55 mehrere Stellen, die sich in Thema und Ausdruck mit Deržavin eng berühren.

77 E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 278.

Übergang der Periphrase zu Rätselreden, zum antiken γρίφος. Curtius⁷⁸ bringt als solch ein Beispiel *Purg.* 33, 67, zu dessen Verständnis der Leser einerseits wissen muß, „daß die mineralischen Bestandteile des Flusses Elsa in der Toscana eingetauchte Gegenstände mit einer Kruste überziehen“, „daß die Maulbeere durch das Blut des Pyramus dunkel gefärbt wurde“, und andererseits auch eine intellektuelle Anstrengung machen muß, um den in einen schweren Reim gekleideten Ausdruck zu verstehen. Es zeigen diese Beispiele aus dem Werk eines Dichters, dem man doch dichterisches Können nicht absprechen wird, daß mit einer Wucherung der mythologischen Periphrase und ähnlicher stilistischer Verzierungen mit mythologischen Elementen kein abschätziges Urteil über des Dichters Können zu verbinden ist und daß dabei mit dem Zeitgeschmack und Bildung zu rechnen ist.

Dies dient freilich der *Serbijanka* und deren Dichter kaum als Rechtfertigung, da wir in der *Serbijanka* einerseits das mythologische Element und andererseits die Reminiszenzen in einem andersgearteten Rahmen finden und deren Verwendung ist, obgleich Milutinović an Phantasie keineswegs arm ist, recht schablonenhaft und trocken. Es hat in dieser Hinsicht Milutinović, obgleich der Romantik verbunden, an der Auflehnung gegen das Cliché des barocken Maniriesmus, die der Literatur des revolutionären Zeitalters eignet,⁷⁹ nicht Anteil genommen. Weiter zeigen auch seine metonymischen und metaphorischen Verwendungen, sowie die Periphrase mit mythologischen Namen, das Exemplum und die Beispielsfigur, die letzten Endes auf antike und besonders spätantike Stillmittel zurückgehen, keinen tieferen und direkten Einfluß der antiken Autoren auf Milutinović.

Wegen der im ersten Teil hervorgehobenen Idee des Dichters, es sei der serbische Aufstand gegen die Türken mit dem Kampf gegen Troja zu vergleichen, und wegen der ebenso mit der romantischen Verherrlichung Homers als Naturgenies, der als „blinder, des Schreibens unkundiger Bard“ gleich dem südslavischen Volkssänger dichtet, war unser Augenmerk besonders auf eventuelle Einflüsse der *Ilias* gerichtet, wie selbstverständlich in einem Werk, das doch die „Ilias“ des serbischen Aufstandes sein sollte und die Kämpfe eines Volkes, das nach der romantischen Zeitauffassung noch homerische Sitten bewahrt hat, besang. Doch obgleich Milutinović mit dem Inhalt der homerischen Gesänge und deren Helden offenbar gut vertraut ist und an einer Stelle auch an ein homerisches Gleichnis und eine spezielle Begebenheit aus der *Ilias* hinzuweisen scheint, findet man in der epischen Technik der *Serbijanka* keinerlei direkte Einflüsse der *Ilias*, ja selbst fast keine ausgesprochenen Elemente der späteren sich an Homer und dem antiken Epos, besonders Vergil, orientierenden epischen Technik der Dichter des europäischen Großepos. Man muß also sagen, daß von einem eigentlichen Einfluß der homerischen Gesänge auf die *Serbijanka*, die

78 E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, 182.

79 Vgl. G. Highet, *Class. Trad.*, 337.

„Ilias des serbischen Aufstandes“, nicht die Rede sein kann. Die Kenntnis antiker Mythologie, Legende und Geschichte, die im Werke zum Ausdruck kommt, ist meist nur eine oberflächliche, obgleich recht weitschweifige, wie sie ein Leser der klassizistischen Literatur haben konnte, der für diesen Gegenstand ein reges Interesse zeigt, obgleich er damit nicht schon als Schüler vertraut wurde. Ihre Anwendung ist aber mit dem Liederstil des größeren Teiles der Lieder der *Serbijanka* inkongruent. Der Dichter ist dessen offenbar bewußt, da er bemüht ist, seine mythologischen Kenntnisse in den historisch-berichtenden Teilen nicht zu verwenden.

So steht in der Verwendung der Reminiszenzen aus antiker Mythendichtung und Geschichte der dichterisch begabte Milutinović eigentlich hinter dem Geschichtsschreiber Rajić, da dieser in seinem *Kampf des Drachen mit den Adlern* ein in der klassizistischen Tradition begründeten Götterapparat folgerichtig zu verwenden wußte und recht geschickt, wenn auch ohne dichterisches Talent, durch eine Mittelfigur, Mohammed, mit den geschichtlichen Geschehnissen zu verbinden wußte, während die Mythologie bei Milutinović, selbst als Exemplum und Imago, nur oberflächliche Verzierungen abgibt.

Und wenn einerseits zwischen Rajić und Milutinović ein tiefer Unterschied in dieser Hinsicht besteht, so besteht andererseits ein ebenso tiefer Unterschied zwischen Milutinović und Njegoš, obgleich man wiederholt in ganz allgemeinen Ausdrücken auf die direkte Abhängigkeit des Mythologisierens bei Njegoš von dem seines Lehrers Milutinović hingewiesen hat, besonders betreffs der *Svobodijada*, die ja wirklich, als „Ilias“ des montenegrinischen Freiheitskampfes und als epischer Zyklus der auf Grund der Volksdichtung aufgebaut ist, der *Serbijanka* ganz nahesteht und aus ähnlichen Einstellungen verfaßt wurde.⁸⁰ Gegen eine so formulierte Auffassung spricht nicht nur die aus einer italienischen Übersetzung bekannte ältere Fassung der *Svobodijada*,⁸¹ die ganz im Tone des Volksliedes gedichtet ist und keine Elemente aus antiker Mythologie und Dichtung aufweist, obwohl Njegoš, als er diese erste Fassung dichtete, die *Serbijanka* schon kannte, sondern es spricht dagegen auch der Inhalt und die Art der Verwendung solcher Elemente in der *Svobodijada*. Denn die *Svobodijada*, wie an anderer Stelle gezeigt wird, weist manche Kenntnis der klassizistischen Dichtung, aber auch tiefe Einflüsse der *Ilias* auf. Diese, wohl samt anderen antiken und klassizistischen Werken, gab Njegoš den eigentlichen Antrieb zur Verwendung antiker Mythologie und Reminiszenzen aus antiker Literatur. Es ist ein Antrieb, der durch seines Lehrers romantische Schwärmerei für Homer mit- und vor- bedingt war. Aber zum Ausbruch kam diese Einstellung erst, als Njegoš während seiner Reise nach Rußland mit *Ilias* und *Odyssee*, sowie anderen antiken und klassizistischen Werken in russischer Sprache, bekannt wurde. Erst diese direkte Kenntnis zeitigt bei Njegoš einen Umschwung zur Verwendung mythologischer Elemente und

80 Лавровъ, П. П. *Нѣѡишѣ*, 253 (der doch auch auf einige antike Elemente weist).

81 P. Kolendić, *Spomениk Srp. akademije nauka* XCIV, 1941.

führt zur Umarbeitung des im Stil des Volksliedes verfaßten *Glas kamenštaka* in die mit antiker Mythologie und auch mit unzweideutigen Reminiszenzen an die *Ilias* gesättigte *Svobodijada*, die ihr künstlerisches Programm der Homerimitation in der Überschrift trägt, gleich den großen epen Ronsards, Voltaires, Heraskovs.

Die *Svobodijada* muß Gegenstand einer anderen Untersuchung bleiben. Doch um den Unterschied zwischen Milutinović und Njegoš zu zeigen, weise ich kurz auf folgende Züge der *Svobodijada* hin: neben Elementen aus der klassizistischen Dichtung, verwendet Njegoš das *homerische Gleichnis* in seiner reinen Form (vgl. *Svob.* I, 83–90, III, 315–322, VIII, 959–963) oder in Abwandlungen, die klassizistische Einflüsse aufzeigen (I, 36–46, II, 148–151 usw.); die *Zeitbestimmung* durch die mythologische Periphrase ist der *Svobodijada* geläufig (vgl. I, 501, V, 507, VIII, 935, IX, 321, X, 525 usw. auch I, 580, II, 679 usw.), sowie die *Musenanrufung*, und zwar in derselben Verwendung wie in der *Ilias*, obgleich oft in klassizistisch gefärbter Fassung (vgl. I, 1–99; X, 1–22, und als Pause im entscheidenden Augenblick der Kampfesbeschreibung I, 663, V, 482); selbst ein *Eingreifen der Götter* in die Aktion ist ihm nicht unbekannt (V, 499–506, VIII, 1099–1124 usw.). Alle diese Züge werden in jenem Sinne, wie es schon bei Homer der Fall ist, verwendet, mag auch im Inhalt manch ein Zug von einer Adaptation und klassizistischen Einflüssen zeugen. Zu diesen charakteristischen Elementen der antiken und klassizistischen epischen Technik, die Njegoš zuallererst aus der *Ilias* nimmt, und die der *Serbijanka* fremd sind, tritt noch das *epitheton ornans* in der *Svobodijada*, das wie mancher andere Ausdruck (*krilate reči, podu|ranski* – ἔπεα πτερόεντα, ὑπουράνιος) auf das homerische Muster hinweist. Man findet bei Njegoš auch viele Komposita. Dieser Zug wurde wiederholt auf Milutinović und Lukijan, die sich der Komposita auch viel bedienen, zurückgeführt. Doch es ist erst eine statistische und typologische Untersuchung der Komposition bei diesen Dichtern durchzuführen, die noch nicht systematisch durchgeführt wurde. Eine solche könnte vielleicht zeigen, daß die Komposita der *Svobodijada* über die russischen Übersetzungen der *Ilias* und anderer antiker Dichter, dem antiken, besonders dem homerischen Wortschatz in manchem näher steht als die Komposita der *Serbijanka*.

РЕТОРСКИ, ПАРОДИСТИЧКИ И САТИРИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ У РОМАНИМА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

Предговор

Преокрет који је настао у Стеријином стваралаштву око године 1830, када је објављена Стеријина прва комедија *Лажа и њаралажа*, добио је најпотпунији и теоријски највише заснован израз у *Роману без романа*. Истина, програм једне нове, критичке и реалистичке књижевности, који је Стерија изнео у овом пародистичко-сатиричном делу, остварен је у српском роману тек много доцније. Сâм Стерија реализовао је тај програм у својим популарним комедијама, док је његов *Роман без романа* остао готово незапажен сред бројних производа укалупљене барокно-сентименталне прозе.

Огранчени утицај Стеријиног *Романа без романа* на српску књижевност прве половине XIX века не умањује значај овог текста. Књижевни историчари, теоретичари и критичари увек су то поново истицали. Но ипак, испитивање овог по много чему изузетног дела српске књижевности прве половине XIX века, и поред веома успешних запажања о његовој намени и његовом значају, као да је стално запостављало исцрпнију филолошку и књижевно-историјску анализу текста *Романа без романа*.

Када говорим о филолошкој и књижевно-историјској анализи текста, мислим пре свега на утврђивање типолошких и морфолошких особености које израз *Романа без романа* дели са сродним делима европске књижевности и на откривање „контактних“ веза између Стерије и других европских писаца. Истина, у новије време раширено је схватање да овај други методолошки поступак, испитивање узора и извора, није много користан и да често веома мало доприноси суштинском разумевању књижевног дела. Но ипак, интерпретација појединих особености израза, појединих одломака или одељака *Романа без романа*, учврстила ме је у уверењу да је комбиновање оба споменута метода неопходно ако желимо да прецизније одредимо значење и вредност елемената који сачињавају ово Стеријино дело.

Разлог што смо стално морали да свраћамо поглед на питање „контактних“ веза у томе је што *Роман без романа* није настао само као пародистички одраз стилске структуре барокно-сентименталног романа. Стерија је, наиме, ово дело, које је упола роман, а упола збирка сатиричних есеја, саставио од низа књижевних реминисценција и травестија у којима

се иронично и критички огледају књижевно-теоријски и философски ставови разних аутора, мотиви и одломци из разних литерарних творевина и разних раздобља европског књижевног развоја.

Чињеница је, међутим, да је књижевно-теоријска порука *Романа без романа* у многоме заснована на пародистичком исмевању реторско-маниристичке књижевне технике коју је сам Стерија био применио у роману *Бој на Косову*. Сличну технику примењивао је, како је познато, и Милован Видаковић, творац српског псеудоисторијског романа и први међу домаћим узорима младога Стерије.

У нашим интерпретацијама морали смо стога поћи од анализе Стеријине и Видаковићеве примене реторско-маниристичке књижевне технике барокно-сентименталне прозе, да бисмо боље уочили вредност и значење њеног пародистичког одраза у *Роману без романа* (Део I). Тек затим могли смо се позабавити типолошко-морфолошким и „контактним“ везама између Стеријиног *Романа без романа* и античке или новије европске сатирично-пародистичке и хумористичке књижевности (Део II). Најзад, покушали смо да истим методолошким поступком прецизније одредимо типску припадност и непосредне изворе Стеријине теорије шаљивог романа (Део III).

Ако наше интерпретације Стеријиног текста допринесу бар у појединостима бољем разумевању *Романа без романа*, циљ овог рада биће остварен. Јер, уз ово Стеријино дело, изаткано од литерарних алузија, реминисценција и позајмица, још није дат исцрпнији филолошки и књижевно-историјски коментар.

Део I

Реторски манир и његов пародистички одраз у Стеријиним романима

Приступ

У Стеријином делу присутни су бројни елементи који – посредно или непосредно – потичу из античке, хеленске и римске књижевности. Ови елементи стављени су, разуме се, у службу књижевних тежњи и потреба Стеријиног доба и Стеријине средине. У тој средини, како је познато, важну улогу на књижевном пољу имао је просветитељски класицизам и сентиментализам. У роману осећало се дејство узора из европског XVII и XVIII века, нарочито утицај барокног витешко-херојског романа немачке забавно-тривијалне књижевности. Стерија, пошто је и сам платио данак овом начину писања романа, унео је у српску књижевност и хумористичко-реалистички роман, писан по угледу на енглески и немачки „комични роман“ XVIII века.

У сукобу различитих утицаја којима је било изложено, Стеријино стваралаштво није губило везу с предањем античке књижевности. Многи елементи античког порекла, који чине конститутивни део израза у Стеријиним романима, припадају оној врсти константи европског књижевног израза које – према некадашњим схватањима – одређују „стилски ниво“ текста, његов *genos*. Примена ових традиционалних елемената израза у Стеријином делу условљена је, у многоме, и деловањем старијих књижевно-теоријских погледа који су, пре коначног продора романтизма, пропагирали „објективне“ и ванвременске књижевне категорије.

Покушаћемо да у овом раду ближе образложимо изнета тврђења – да је Стерија, у роману, стално свраћао поглед на античке узорев европског књижевног израза и да се ослањао на теоријске погледе изведене из античких књижевних дела и теоријских списа. У првом делу рада гледаћемо да осветлимо највише оне појединости израза у Стеријиним романима за које можемо рећи да припадају домену реторике у ужем смислу. Стога се, пре него што приступимо анализи, морамо у неколико речи осврнути на утицај који је реторика могла и морала имати на Стеријин рани стилски развој, већ због улоге коју је она одиграла у развоју европског књижевног израза уопште.]

Класицизам и реторски манир

Када је реч о Стеријином преузимању наслеђа из старије европске књижевне праксе, теорије стилова и књижевних врста, можемо прво – сасвим уопштено – рећи да се оно у Стеријином делу рефлектује различито. Стеријина примена и модификација традиционалних константи израза различита је већ према томе колико су код овог писца, у поједином случају, преовладале класицистичке, маниристичке или реалистичке тежње.

Узимајући овде и у овом тренутку термине класицизам, маниризам и реализам одвојено од значења везаног за одређена раздобља књижевне историје, дакле као ознаке за стилске типове, треба да споменемо још један термин – реторику, као трајну карику између класицизма и маниризма. Реторика је, наиме, већ у антици извршила кодификовање ставова нормативног класицизма и формулисала је правила „украшеног“ израза. У разним раздобљима европског књижевног развоја, од антике до у XIX век, ова функција реторике понавља се и увек отвара врата маниристичкој примени клишеа и гомилању *ornatus*-а. Ако се, дакле, у духу дефиниције коју је дао Е. Р. Курциус, маниризам узме као нека врста дегенеративног класицизма ослоњеног на реторику, можемо с разлогом очекивати да се колебање између стилског маниризма, класицизма и реализма, које запажамо у Стеријином делу, огледа и у ставу писца према појединим наслеђеним константама књижевног израза.

Додајмо да Стерија и његова средина поистовећују античке књижевне утицаје са усвајањем тековина реторике и поетике – и то оних „реторика“ и „поетика“ које се надовезују на класичне и класицистичке, или су се из њих развиле. Књижевна мерила Стеријиног времена и његове литерарне средине стицана су најчешће на висоравни нормативног класицизма који се може учити и подражавати, а не на оним највишим врховима, недоступним пуком техником освајању, које неки теоретичари називају идеалним класицизмом. Само, у примени правила нормативног класицизма било је увек лако склизнути у маниризам. Ову опасност, како је познато, није избегао ни млади Стерија.

До оваквог скретања у маниризам Стерију су могли довести многи унутрашњи и спољни чиниоци. Тако је, у једној области Стеријиног раног стваралаштва, у роману, ово скретање било изазвано угледањем на Видаковића и, још и више, на витешки или „херојски“ роман барока и рококоа, дакле на творевине раздобља у којима је маниризам општа појава. У немачкој и француској књижевности, где су Видаковић и Стерија налазили своје моделе, ова су дела била под јаким утицајем античког предања. На посредну зависност Видаковићевих романа од античког љубавно-авантуристичког романа указао је већ Павле Поповић, истичући да Видаковићев стил „сведочи о једном изграђеном маниру“, што упућује на узоре које треба тражити у немачком роману XVII века;¹ а на барокне одлике *Боја на Косову*, Стеријине прераде Флоријана, упозорио је опет, недавно, Драгиша Живковић, расправљајући о пародистичко-хумористичким стилским елементима *Романа без романа*.²

Значај ових веза које су уочили П. Поповић и Д. Живковић налази пуну потврду у многим појединостима израза. Није, наиме, случајно да Видаковићев роман *Велимир и Босиљка* почиње описом јутра сасвим онако као и Хелиодоров роман *Теаџен и Хариклеја* (тј. *Еџиојске џриче*), који је био изузетно популаран у западној Европи XVII века. Израз Хелиодоровог романа одликује се реторском оријентисаношћу, као и израз већег дела античких љубавно-авантуристичких романа. Под утицајем реторике већ у антици пренете су константе израза уобичајене у херојском епу и у љубавно-авантуристички роман писан у прози. У оваквим реторским описима било је лако склизнути у манир. Ово се догађало и у античком и у новијем роману, који за барокне теоретичаре представља „еп у прози“. Као одговор и као критика на маниристичку примену оваквих константи израза јавља се онда – у античкој сатири, Сервантесовом *Дон Кихоту* или Стеријином *Роману без романа* – пародистичка варијанта споменутог епског топоса увода.

Споменимо овде да у композиционе одлике које – преко барокног романа – везују и Стеријин *Бој на Косову* за романе хеленизма, па и даље, за хеленски еп, свакако треба убројати технику уметнутог излагања ранијих

1 П. Поповић, *Милован Видаковић*, Београд, 1934, 51–67, 129–134 (цитат са ове последње стране).

2 Д. Живковић, *Пародично-хумористички и иронични стилски елементи као творачки џринциј у срјској џрози XIX века*, Прилози за књижевност, књ. 34, 1–2 (Београд, 1968), 66 [= исти, *Евројски оквири срјске књижевности*, Београд, 1970, 189].

збивања, оно опширно накнадно приповедање предисторије описиваних догађаја које писац ставља у уста лицима свога дела. Оваква композициона техника добро нам је позната из *Одисеје*, Вергилијеве *Енеиде* и Хелиодорових *Етиоопских њрича о Теајену и Хариклеји*. У зависности од ових узора она се јавља и у Сервантесовом роману *Сѡрадања Персилеса и Сѡисмунде* (1617), у новолатинском роману *Argenis* (1621) Џона Барклија, као и у сродним француским романима, где често има сложен, вишеструки облик.³

Према томе, за испитивање улоге коју су константе израза и композиционе схеме античког порекла имале у Стеријином делу важно је и ближе одређивање начина на који ови елементи улазе у Стеријине и Видаковићеве романе, озбиљно или пародистички, посредно или непосредно. Јер, како мислим да ћемо моћи показати, Стерија се таквим елементима служио поводећи се – колебљиво, али не и недоследно – за моделима које је налазио у античкој књижевној пракси, реторској теорији, барокном маниризму и школском класицизму. Одатле произилази и то да анализа овог традиционалног слоја у изразу Стеријиних романа можда може допринети потпунијем разумевању оне критике маниристичког поступка и наслеђа коју је Стерија дао у *Роману без романа*, наговештавајући тако „једну нову оријентацију у српској новелистичкој и романескној нарацији“ (Д. Живковић).

Видаковић и Стерија, красноречија слишаићел

Само откривање и каталожско набрајање оних константи израза за које се може утврдити да потичу из реторског предања античке књижевности представља, свакако, тек основу за утврђивање разноликих низова таквих константи и оних типичних измена у њима које дају обележје стилској структури неког дела. Чини ми се да би, у томе послу, код Стерије требало поћи од примера из његових романа, и то стога што је роман за рано формирање Стеријиног књижевног израза био од великог значаја.

Имамо о томе и спољна, изричита сведочанства самог писца, који у својој аутобиографији казује како су му у раној младости дошли до руку Видаковићеве романи и „чрез њих такова глад к читању у њему породи се, да је дан-ноћ над књигама седео, и кад му не би свеће давали на месечини читао; ту је одмах нека поетична покушенија чинио“.⁴ Године 1855. Стерија се обраћа Старцу Видаку стиховима: „плод пера твога к Минервином храму – шчисти ми таму“; а, као дела која су га некада, у младости, највише пленила спомиње Видаковићеве романе *Велимир* и *Босиљка* и *Љубомир* у *Јелисиуму*.⁵

3 Види Cl. Lugowski, *Die märchenhafte Enträtzelung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman*, у зборнику *Deutsche Barockforschung*, ed. R. Alewyn, Köln – Berlin, 1965, 373; W. J. Entwistle, *Cervantes*, Oxford 1965, 172–182.

4 Види Ст. Новаковић, *Јован Стеријин Појовић* [из *Гласа СКА*, 74], Београд, 1907, 6–7.

5 Ј. Ст. Поповић, *Целокујна дела*, изд. У. Џонић, IV, 125. [У даљем навођењу ово издање обележавам само са „Дела“ и испред ове ознаке не понављам Стеријино име, већ само наслов његове песме, романа или драме].

У кругу првих Стеријиних књижевних покушаја налазе се романи *Бој на Косову* и *Дејан и Дамјанка* (из 1828. и 1830. године). Према суду Стојана Новаковића први је роман писан „сасвим по Видаковићевом начину“, а други представља „још један недовршени роман ове врсте“.⁶ Суд Ст. Новаковића често се спомиње или понавља у новијим радовима о Стерији, али није учињен покушај да се то схватање, кроз поређење, докаже и на појединостима израза. Ипак, потреба да се тако поступи постоји. Показују нам и ово нека спољна сведочанства.]

Како смо напоменули, П. Поповић тражио је изворе Видаковићевог стилског манира у немачком роману XVII века. Истина, за *Велимира* није нашао одређенији узор, а за *Љубомира* претпоставља да је нарочито самостална Видаковићева творевина. Ипак, Поповићева теза о Видаковићевим узорима довољно је уверљива, тако да је можемо и ми прихватити. Произилази ли, међутим, одатле и то да се Стеријини „сасвим по Видаковићевом начину писани романи“ морају – преко Видаковића – везивати за немачки роман XVII века? Јер, према наведеном суду Ст. Новаковића рекли бисмо, на први поглед, да тако треба поступити.

Ми, међутим, из предговора *Боју на Косову*, знамо да је Стерија „понајвише при писању овога дела подражавао“ Флоријана, француског писца с краја XVIII века. Знао је то, дакако, и Ст. Новаковић. Штавише, упоредио је – како каже – текстове и закључио је да је *Бој на Косову*, у ствари, „прерађен и посрбљен превод из Флоријана“, који је Стерија „са српском и косовском причом испреплето“.⁷ И доиста, читави делови *Боја на Косову* превод су из Флоријана. Показују то у довољној мери већ и она места Стеријиног романа која ћемо навести у следећим одељцима овог рада, додајући им, у белешкама, Флоријанов француски текст.

Стога се испитивању Стеријиног раног стилског развоја намеће питање да ли су Видаковићев и Флоријанов реторизовани и маниристички стил подударни, и, ако нису, коме је млади Стерија ближи. Ово покреће и друга питања, на пример, колико је, са стилским маниром, Стерија примио и од идејне садржине из Флоријана; колико се на тај начин одвојио од Видаковића, који је први уносио у роман српску историју и косовску тематику; колико је Стерија познавао и теоријске основе или правила на којима почива израз и облик старијег европског романа; па колико је, у свом *Роману без романа*, док пародистички открива технику и схематичност старијег романа, имао у виду баш Видаковића; или, како је Стерија, у таквој пародистичкој осуди, остварио програм једне реалистичке књижев-

6 Ст. Новаковић, *Јован Стеријин Пойовић*, 16. Види нпр. и Ж. Милисавац, Стеријино епигонство, *Сиварање* XI (Цетиње, 1956) бр. 5, 338 [одломак из студије „Савест једне епохе“]: „Овим романом Стерија се приказао као директни настављач књижевног рада Милована Видаковића, његов најдоследнији и најталентованији ученик. Али то у оно време још није било ништа рђаво“.

7 Ст. Новаковић, нав. дело, 17, бел. 2.

ности. Најзад, овај комплекс питања везаних за Стеријине романе има и један шири вид – отвара се према целом Стеријином раном стваралаштву.

Стерија је још 1825, као „красноречија слишатељ“, преводио песме *Сегмосиручној цвейка* – збирке грчких револуционарних песама –, у чему као да се огледа и нешто од Видаковићевог култа Грчке.⁸ Тада је саставио и *Слези – Lacrimae Bulgariae subjugatae*, песму надахнуту реториком Овидијевих *Тујованки*. Али, у раном периоду Стеријине књижевне делатности, поред биографије Скендер-бегове и поред псеудоисторијских романа, нарочито истакнуто место заузимају његове национално-историјске драме, стилски и тематски сродне и готово подударне са његовим романима. То су: прва верзија *Свјетислава и Милеве* из 1827, *Милош Обилић* објављен 1828. и, по свој прилици, прва верзија *Смрти Свјетлана Дечанској*, драме приказане 1841, а објављене тек 1849. Јер, по Малетићевом сведочанству, Стерија је ову драму двадесет година допуњавао и поправљао.⁹

Најзад, у 1830. години – која је преломна у Стеријином стваралаштву – јавља се и *Наход Симеун или Несрећно сујружестиво*.

Овим трагедијама Стерија је, пре Лазара Лазаревића и наредо с њим, настојао да буди национално осећање и да се послужи позориштем као школом за одрасле. Израз му је и овде, у трагедији, био патетичан и реторичан. А гледао је Стерија да у драми здружи моралну поуку и „увеселеније“ на тај начин што је историјску истину – ону коју су видели он и његово доба – спајао са „романтичном“ сторијом. Таквим просветитељско-моралистичким схватањем позоришта и Хорацијевог (односно Филодемовог) начела *prodesse et delectare* Стерија оправдава, године 1827, уношење „повести страдатељне Свјетислава и Милеве и њихове невине љубави“ у историјску грађу узету из „незаборављеног нашег Рајића“. У првом предговору драме назване по овим ликовима Стерија се позива и на то „да и сам Доситеј у своја морална дела романтичке повести уводити није сумњао“.¹⁰

Први предговор *Свјетиславу и Милеви* (1827), из године пре објављивања *Боја на Косову* (1828), није само сведочанство о томе како се млади писац у драми ослањао на схватања античке, класицистичке и просветитељске поетике. Једна импликација ставова, које Стерија овде приписује Аристотелу, пружа нам и прву основу за претпоставку да је он, и као романописац који преводи и копира Флоријана, знао за нека теоријска схватања о законима и стилској структури историјског романа.

После позивања на Хорацијево „*Omne tulit punctum...*“ и признања да се огрешио о Хорацијев захтев „*nes pueros coram populo Medea trucidet...*“, млади писац-почетник, у предговору *Свјетиславу и Милеви*, потеже и Аристотела. Позива се на њега како би објаснио зашто је „романтичку“

8 Види П. Поповић, *Милован Видаковић*, 149.

9 На белешку Ђ. Малетића (*Грађа за историју Српској народној позоришћу у Београду – 1825 до 1876*, Београд, 1884, стр. 58) упозорио је Ст. Новаковић, *Јован Стеријин Појовић*, 19.

10 *Свјетислав и Милева* (Предговор I издању), Дела II, 159.

љубавну повест о Светиславу и Милеви дао у облику трагедије. Учинио је то – како каже – „будући да трагедија увек роману претпостављена за прву дужност (по мненију Аристотела) почитује страсти човечески утишавати и уздржавати“.¹¹ Без двоумљења можемо рећи да је у последњим Стеријиним речима садржана Аристотелова теорија катарсе, мада у нешто упрошћеном виду. Питамо се, међутим, где је то трагедија одувек претпостављена роману? Знамо, наиме, да у Аристотелово време романа заправо није ни било.

Ипак, ми можемо с разлогом претпоставити да је цео Стеријин теоријски исказ заснован на Аристотеловим ставовима. Јер, Аристотел је у *Поетици* расправљао о односу трагедије и херојског епа, колебајући се коме облику да да првенство. Напокон, Аристотел се одлучио за трагедију. Ако је Стерија у историјском и витешком роману видео прозни еквивалент херојском епу, као што су то чинили старији теоретичари европског романа, онда је разумљиво зашто он, у реченици где износи Аристотелову дефиницију трагедије, тврди да је трагедији „увек“ давано првенство над романом.

Уосталом, сасвим нам је разумљиво да је Стерија у своме теоријском исказу морао споменути роман уместо епа. Јер, Стерија нам у предговору *Светиславу и Милеви* казује и то да је „ово жалостно позориште на истини основао“, коју је код Рајића нашао, али „подражавајући гдигди и славном Г. Флоријану“.¹² Другим речима, „романтичка сторија“ коју Стерија даје у *Светиславу и Милеви* (1827) у облику трагедије – јер је трагедији „увек“ давано првенство над романом – инспирисана је, вероватно, Флоријановим романом, чију ће „посрбу“ Стерија објавити годину дана доцније, под насловом *Бој на Косову* (1828).

За наше испитивање нашли смо тако, чини нам се, једно важно теоријско исходиште у књижевно-теоријским ставовима младога Стерије. Како се чини, писац је, у време када је писао *Бој на Косову*, видео у историјском роману прозни еквивалент херојског епа. Смемо, дакле, претпоставити да је овакво теоријско гледање на роман као књижевну врсту морало оставити неког трага и у Стеријиној романескној прози. Да ли је ово доиста случај и да ли је то условило неке сличности или разлике између Стерије и Флоријана с једне стране и Стерије и Видаковића с друге, питање је којим ћемо се сада и нешто ближе позабавити. Учинићемо то разматрајући примену неких константи епског израза у делима споменутих писаца.

Ејска њоређења у романима Бој на Косову и Гонзалво од Кордове

Познато је да је у барокној теорији (на пример код Опица), под утицајем антике, али насупротив Аристотелу, место најзначајнијег песничког остварења додељивано епу. У пракси, међутим, књижевност барока није

11 *Светислав и Милева*, Дела II, 159–160.

12 *Светислав и Милева*, нав. место.

остварила у стиху тај велики књижевни облик. Барок је обимно епско казивање реализовао у прози својих романа. Ови су у то време, поред свега по чему се разликују од епа у стиху, грађени бар делимично под утиском наслеђених античких схватања о књижевним врстама и у зависности од античког епског песништва. Ову зависност од епа учачамо и у Стеријиним романима. Откривамо је најлакше ако у анализи пођемо од оних константи европског епског израза које су, од најстаријих епова хеленске књижевности па све до новијих позних европских епопеја и романа, сачувале нешто од своје| првобитне самосталности сред склопа и тока епског казивања. Међу такве константе епског израза убрајамо и стална епска упоређења.

Напоменимо одмах: такве мање или више аутономне константе епског израза дугују своју самосталност чиниоцима доста различите врсте. Њихова самосталност условљена је, с једне стране, њиховим давним настанком у анонимној јуначкој песми, где су такве константе имале важну улогу у импровизаторској техници старих певача и рапсода. С друге стране међутим, и то је за њихову појаву у изразу европског романа XVII и XVIII века било још важније, оне су ту самосталност сачувале стога што су схваћене као обавезни делови епског израза и што су њихову употребу предвиђали и прописивали и реторски приручници, све до оних којима се и Стерија као ђак могао служити. Према схватању учитеља реторике, развијеним епским поређењима место је у високом и украшеном стилу уопште. Природно је стога да је „херојски“ псеудоисторијски роман, који је настојао да оживи предање европске уметничке епике, систематски прибегавао традиционалним константама епског израза, и то пре свега оним који падају највише у очи и најлакше се могу механички усвајати.

Стерија се, у *Боју на Косову*, поводио пре свега за Флоријаном у градњи и примени компарација. Али, поред готово дословних или тек мало прилагођених превода компарација из *Гонзалва од Кордове*,¹³ наш писац нека поређења преузета из Флоријана доноси у развијенијем облику, или их узима чешће него његов узор. Стерија, даље, зна и за гомилање компарација, слично хомерским поредбеним венцима, за које код Флоријана нисам нашао пуну паралелу. Иначе, велика већина поређења у Стеријином *Боју на Косову* – као и код Флоријана – везују се за поређења античке и класицистичке епике, како тематски (лав и тигар, вепар и јелен, орао и делфин, ветар и стабло, море и хриди), тако и местом и улогом коју имају у излагању (најчешће поређења прате ликове јунака и приказе мегдана и ратних сукоба).

Компарације које су нешто самосталније грађене јављају се у *Боју на Косову* нарочито касније, када је писац већ одмакао у своје излагању. Срећемо их, пре свега, у опису косовске битке, где је Стерија, природно, морао највише одступити од Флоријана. Међутим, иако Стерија у првом

13 J.-P. Claris de Florian, *Gonzalve de Cordou ou Grenade reconquise*, Paris, An X [1791], Tome I–III. [У даљем навођењу дело обележавам са „Florian, *Gonzalve*“].

реду романа потпуније следи свој узор, он ипак, од самог почетка, уноси у поређења која преузима из Флоријана неке мале, али речите измене. Ми-слим да нећемо погрешити ако кажемо да и те мале измене у тону и детаљу сведоче о Стеријиној колебљивој стилској зависности од разних узора: од античке, хомерско-вергилске епике, од српске народне песме (ово сасвим мало), од Видаковићевог сентиментално-просветитељског романа и од Флоријановог дела, које, у целини посматрано, здружује црте русоизма| са галантноаристократским цртама рококоа. Истина, у роману *Гонзалво од Кордове*, Флоријан је остварио један велики књижевни облик који приличи више бароку него рококоу. У том свом узору Стерија је стога и могао наћи мање галантне разиграности, а више витешке и дворјанске достојанствености него у другим Флоријановим литерарним производима.

Погледајмо сада, на примерима, како се Стеријино лако колебање између различитих узора и стилских тежњи огледа у епским компарацијама *Боја на Косову*, које добрим делом потичу из Флоријана.

Флоријан пореди – формално сасвим хомерски – два витеза и пријатеља са две тополе чије се гране додирују. Стерија преузима ову компарацију у свој текст, али, као да се сетио витих јела српских народних песама, не говори о тополама већ о јелам. Истина, од тона и стилизације народне песме у Стеријиној компарацији која тако настаје једва да има трага. Стерија наиме, поводећи се за Флоријановим текстом, каже: „Тако две младе јеле из два оближња стабла расту, младе своје гранчице састављају и једна на другу љупко ослањајући се, скупа се подижу, њихове сенке соједињавају и около стојећем дрвљу заповедају“.¹⁴

Код нашег „гражданина“ Стерије, а донекле и код француског племића Флоријана, слика овог поређења задахнута је дахом сентиментализма. Ово тонски потпуно одваја Стеријину компарацију од њеног хомерског и класичног прототипа:

τὼ μὲν ἄρα προπάροι θεε πύλων ὑψηλῶν
ἔστασαν ὡς ὅτε δρύες οὔρεσιν ὑψικάρηνοι,
αἱ τ' ἄνεμον μίμνουσι καὶ ὑετὸν ἤματα πάντα,
ρίζησιν μεγάλῃσι διηνεκέεσσ' ἀραρυῖαι.

Они обојица пред високим стајаху вратма
к'о два планинска дуба што врхове држе високо
и што се у све дане одупиру ветру и дажду,
пустише корен дубоко и тим се утврдише трајно.

Додајмо да је осећајна нота израженија код Стерије него код Флоријана. Она нас у Стеријиној варијанти Флоријановог поређења стога и сећа на Видаковићев „слатки штил“ (нпр. *љуико* се ослањајући). Ова осећајност

14 *Боја на Косову*, Дела IV, 161. – Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 18: „Ainsi deux peupliers nouveaux s'élancent de deux tiges voisines, croissent en unissant leurs branches, s'appuient l'un sur l'autre, s'élèvent ensemble, confondent leurs jeunes ombrages, et dominent les bois d'alentour“.

била је, међутим, страна не само Хомеру, него и познијим античким изданицима прототипа који представља наведена хомерска поредба. Јер, у похомерској епизи антике био је очуван, барем декларативно, стари херојско-мегданцијски поглед на свет, а са њим, као једина могућност, слике двојице делија који као горостасна стабла стоје један до другог и одупиру се налету непријатеља.¹⁵

Док Стеријина адаптација Флоријановог поређења у управо наведеном примеру показује (слабе) трагове утицаја народне песме и сећа нас сентименталном нотом на Видаковића, на другим местима млади Стерија показује више разумевања за хероични тон и епски прототип Флоријанових и својих поређења. Флоријанов горди хомерски лав ослобођен веза и Стерији је најпогоднија слика да прикаже бесни јуриш Милана Топлице на гусаре који су заробили лепу Зораиду.¹⁶ Међутим, гаврани из следећег Флоријановог упоређења, премда по боји боље одговарају црним афричким отмичарима, као да су се Стерији учинили и одвише крупни и важни, па их наш писац претвара у јато чворака: „Тако се често на Кавказу јато чворака види, где јасним грактањем орла нападају, који пак при свем том њиховој сујетној јарости пркоси“.¹⁷

Када се, овде, сетимо и античког исходишта ове врсте поређења, видимо ипак да ова Стеријина адаптација Флоријанове компарације стварно остаје потпуно у оквирима предања и шаблона. Већ у *Илијади* упоређивани су јунаци који ударају на непријатеље са грабљивицама које јурну на „јато чворака и чавки“.¹⁸ Ова двојна хомерска формула дозвољава нам чак да у Стеријиној замени видимо, можда, и једно мало сведочанство о Стеријином самосталном ослањању на античке и хомерске константе епског израза.

Речено је да је Стерија, у оним одсецима где приказује сâм бој на Косову – дакле тренутке из домаће историје –, био нужно и најсамосталнији у односу на Флоријана. Ипак, и ту се ослањао на Флоријанове описе бојева око Гранаде. У поређењима – која се лако пренесе са места на место и из дела у дело – Стеријино одступање од Флоријана у тим је одсецима час савим реално, час више привидно. Прво је случај када се Стерија служи поредбама за која нема непосредан узор у Флоријановом роману; друго, када

15 Homeri II. XII, 132–134, ed. C. Hentze: „τὸ μὲν ἄρα προπάροι θε πυλάων ὑψηλάων/ ἔστασαν ὡς ὅτε τε δρύες οὔρεσιν ὑψικάρῳι, / αἶτ' ἀνεμον μίμνουσι καὶ ὑετὸν ἤματα πάντα./ ῥίχθιν μεγάλῃσι διηκέεσσ' ἀραρυῖαι“; прев. М. Н. Ђурић. – Уп. Vergili Aen. III, 679–681 и IX, 679–682, као и списак примера где је само по један јунак упоређен са саблом у раду Р.-Ј. Miniconi, *Index des themes „guerriers“ de la poesie epique latine*, Paris, 1951, 191.

16 *Бој на Косову*, Дела IV, 165: „а српски витез, видећи себе сад слободна, залети се као исти лав, кога ланци више не уздржавају...“ – Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 41: „et le Castillan, libre alors, s'élance, semblable au lion que se chaîne ne retient plus“.

17 *Бој на Косову*, Дела IV, 164. – Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 40: „Ainsi l'on voit sur le Caucase une nuée d'affreux corbeaux attaquer en croissant un aigle qui brave seul leurs vaines fureurs“.

18 II. XVII, 755–759 (ψαράων νέφος ἤε κολοίων) и XVI, 582–583 (κολοιού τε ψήράς τε).

прибегава компилацији и репродукује поредбе преузете са разних места Флоријановог текста.]

На неколико страница свог описа боја на Косову Стерија, на пример, гомила епска поређења од којих многа немају непосредан узор у Флоријановим приказима бојева. Међу ова поређења спада поредбени венац: „Осман плане као рис, кад ко у млађе дирне...“, крв му као река потече..., он ћипи као змија, кад последњи јед бљује“; овамо спадају и поређења која подсећају на Хомера и Вергилија, као када Милош Обилић „полети као бурни ветар кад из власти Еолове изиђе“, или када се војске на Косову сукобе: „Као што два сиња мора испочетка тихо струје преливају, но ускоро затим противним ветровима наберу се и на једанпут хуку подигну, којима звиждање ветрова, трогласна лупа громава последује и јарост бесних валова умножава“.¹⁹

На истим страницама налазимо сродна поређења која структурално и мотивски такође зависе од неког хомерског прототипа. Само, њих је Стерија преузео, или тачније, сакупио их је и превео са разних и доста удаљених места девете књиге Флоријановог *Гонзалва*. Овамо спада кратко поређење где војска напада „подобно бесној олуји“ и развијена слика која приказује лава ухваћеног у мрежу и опкољеног ловцима.²⁰ Флоријанова стилизација оваквих поређења подлегла је реторском маниру, па и наш Стерија говори о „ужасном“ лаву који је „земљама владао“ и о „бескрајној“ јарости и „ненаситној“ освети ловаца, који ипак не могу без „тајног ужаса гледати на онога од ког су пређе стрепели“.

На оваквим примерима видимо како и Стерија плаћа дуг реторици и својој почетничкој невештини, или склоности ка амплификацији. Флоријаново реторско и маниристичко гомилање епитета лишених конкретне вредности у Стеријиној обради Флоријанових поређења понекад је још и више нагомилано. Када преноси на своје јунаке епска поређења из Флоријана и из хомерског наслеђа, Стерија то углавном чини доста механички и шаблонски. Он Флоријаново поређење јунака са крином умножава примењујући га на девет Југовића, па ови, на Стеријином Косову, падају један за другим – „као цветући крин под косом“.²¹ (Неки би искуснији писац ту можда узео хомерско поређење са руковетима пшенице које падају пред жетеоцима). И када Стерија, чешће него Флоријан, за јунака казује да се супротставља непријатељу усправан и прав као јела или храст који се одупире ветру и, најзад, пада под његовим налетима, он обнавља доста шаблонски поређења честа у *Илијади*.²² Јер, Стерија ову слику не примењује

19 *Бој на Косову*, Дела IV, 320, 322, 328.

20 *Бој на Косову*, Дела IV, 329 и 323–324. – Florian, *Gonzalve* (1. IX), tome III, p. 170 и 156. Уп. нпр. лав и ловци у II. XII, 42–50.

21 *Бој на Косову*, Дела IV, 332. – Florian, *Gonzalve* (1. IX), tome III, p. 170. – Уп. II. XI, 67–69.

22 *Бој на Косову*, Дела IV, 319: „заљуља га као стогодишњу јелу, која је далеко корен у земљу пружила, и тресне га о земљу. – Уп. II. XIII, 177–181, XIV, 414–418, XVI, 482–486, XVII, 53–60.

само на двојицу јунака који, укупани на месту, дочекују непријатеља, као Хомерови лапити Полипет и Леонтеј. Стерија ту слику примењује и на тројицу српских јунака који се, у живом покрету, пробијају кроз непријатељску војску.²³

Па ипак, поређења Стеријиног *Боја на Косову* – било да су преузета из Флоријана (као описи тигрова који бране своје младунце, орлова који се боре у ваздуху и страшљивих ловаца који опкољавају лава²⁴), или да су грађена самосталније и стављена на места где се у Флоријановом излагању не јављају, или да су нанизана у венце којих у Флоријана нема,²⁵ уносе у израз овог дела једно стилско обележје које везује Стеријин псеудоисторијски роман за антички и класицистички херојски еп.

Стеријина поређења плански обнављају сталне компарације чији нам је прототип познат из Хомера и из античке епике. Њихова посредна или непосредна тематска и типолошка зависност од античких узора не може се довести у сумњу. И када следи Флоријана, и када је самосталан, Стерија остаје углавном веран сталним мотивима и типичним облицима развијене компарације познате из античке епике. Ова зависност Стеријиних поређења од античких и хомеровских уочљива је и када се у Стеријином поређењу јави сентиментална нота Видаковићевог „слатког штила“.

Имамо, дакле, у поређењима *Боја на Косову*, једно сведочанство које – у извесној мери – потврђује претпоставку да је Стерија у псеудоисторијском витешко-херојском роману видео неку врсту наставка и прозног пандана античког херојског епа. Настојао је и самостално – а не само поводећи се за својим француским узором из XVIII века – да у овај роман унесе традиционалне константе израза својствене уметничкој епици.

Видаковићева сентиментално-просветиљелска поређења

Већа или мања стилска неуједначеност епских поређења у *Боју на Косову* не заслужује, сама за себе, већу пажњу. Овај Стеријин роман почетничко је дело, састављено према страном узору, а и сам Стерија се ускоро после објављивања тог дела одрекао традиционалне технике којом се у роману био послужио. На опште карактеристике епских поређења у *Боју на Косову* морали смо, међутим, указати да бисмо, на једном упадљивом обележју, могли ближе одредити Стеријин однос према Миловану Видаковићу, том главном Стеријином претходнику у српском псеудоисторијском роману.

23 П. XII, 131–134; прев. М. Н. Ђурић. – *Бој на Косову*, Дела IV, 317: „Непријатељи видећи три грдна ова храста опет сојужена, којим њихове јарости ветар неће досадити моћи, раштркају се и пут Србљима учине“. Уп. нав. дело, 274: „видећи опет три грдна раста састављена, које никаква сила није кадра оборити, Турци вику подигну“.

24 *Бој на Косову*, Дела IV, 209, 284 и 323–324. – Florian, *Gonzalve* (1. III), tome II, p. 137, (1. VIII), t. III, p. 128, (1. IX), t. III, p. 156.

25 *Бој на Косову*, Дела IV, 328.

Упитаћемо се, дакле, сада, да ли је Стерија, служећи се у *Боју на Косову* често развијеним епским поређењем – дакле константом која је типична за израз класичног и класицистичког епа и Флоријановог „барокног“ романа – наставио путем којим је, у стилизацији прозног израза романескне нарације, био пошао, пре њега, већ Видаковић.

Стеријин и Видаковићев израз морамо овде упоредити најпре стога што, пре Видаковића нико није уносио српску историју у роман; затим, што је Видаковић (по Рајићу на кога се и Стерија ослања) описао бој на Косову – у *Јуноши* и, потпуније, у *Велимиру*;²⁶ најзад, што је Стерија имао у виду баш Видаковићевог *Велимира* када је 1832, у *Роману без романа*, исмејао и одбацио старији начин писања таквих псеудоисторијских дела.

Видаковићев *Велимир* роман је писан сав у једном мекшем и нижем тону него *Бој на Косову*. Авантура има на обе стране, и сентимента, и топлих суза на претек, нарочито тамо где је реч о љубавним патњама. Само, у *Велимиру* све је – могли бисмо и тако рећи – фамилијарније. Социјална средина није феудално-господска, или је то само делимично, формално и декларативно. Стварно, то је сасвим претежно грађанско-сеоска средина. Поврх тога, зачињена је издашно разбојницима и пуштахијама и оним полусветом без корена, неодређена занимања, који се затиче по крчмама и свратиштима дуж царских друмова, или се мота, ко зна зашто и чему, по панађурима и лукама источног Средоземља и предњег Истока. Као да је грецизирани југ Петронијево Италије замењен Левантом и његовим кара-ван-серајима и трговцима робљем, харемима и евнусима, манастирима и пустињацима. Не чудимо се стога што у том Видаковићевом роману нема строге витешке етике, ни ритерског кодекса кога се јунаци држе у опхођењу и на мегдану. Велимир, то је такав јунак који уме да дели и ударце ногом у стомак. Додајмо овоме Видаковићеву просветитељску, доситејевску и помало русоовску жицу, па нам је разумљиво зашто између поређења Видаковићевог *Велимира* и Стеријиног *Боја на Косову* има тако мало сличности.

Истина, момчић коме су Турци управо убили оца, бори се и код Видаковића разјарено „као љути рис“. Само, ова кратка компарација није стални пратилац јуначког лика и подвига и не ослања се на сродна развијенија поређења. Видаковић, без устезања, примењује ово поређење и на лепотана-бекрију и доколичара који је од природе напрасит – „као рис“. А када код Видаковића некакав Турчин „курјачки“ гледа двоје деце „као два незлобна пред касапницом јагњета“²⁷, и то је засновано на говорној народној фразеологији, а не оживљава стварно тип најчешћег хомерског и епског поређења са вуком или лавом који удара на овце.

26 Види П. Поповић, *Милован Видаковић*, 67, 71–72, 76.

27 М. Видаковић, *Велимир и Босиљка*, В. Бечкерек, Штампарија Бранка Пекарског, s. a., 24, 215, 28. [У даљем навођењу: М. Видаковић, *Велимир*].

Поређења *Велимира*, и када се тематски додирују са сталним епским поређењима, и када носе печат реторске стилизације, стављена су сасвим у службу Видаковићевог смисла за описивање, његовог осећања за природу и његовог сентиментализма: катарке се у удаљеној луци виде „као каква шума“; зрели класови на ветру „љуљушкају се по њивама као водени таласи“; Видаковићев племенити јунак у очајању „клоне као красни цвет кога сунчани зраци сасвим препеку“.²⁸ Другачији је ово свет од оног хомерског и епског, класичног и класицистичког, где класје и таласи покренути ветром сликају покрете међу борцима, а јунак пада после дуге борбе оборен ветром као големи храст, да све тутњи. Другачији је и од света који се огледа у поређењима Стеријиног *Боја на Косову*.

Видели смо, додуше, да је и Стеријино епско поређење у *Боју на Косову* местимично склизнуло у осећајност и „слатки штил“. Стеријини јунаци не падају само као горостасна стабла, него и као нежни кринови, или су слични јелама које се „љупко“ ослањају једна на другу. Но ипак, Стерија је далеко зависнији од хомерског и епског предања, него Видаковић.

Пуну меру ове различности уочавамо у доиста развијеним Видаковићевим поређењима, оним која су обимом најближа Стеријиним компарацијама. Своје предмете Видаковићева поређења готово редом узимају из питоме и плодне, људском руком обделане и припитомљене природе. (Слично је осећање за природу, како ћемо видети, својствено и хеленистичком роману). Мисаоно та се Видаковићева поређења везују за сентенциозну народну мудрост и библијску параболу. Стар човек је „као јабука, која кад добро сазре, најмање нек ју што дирне, таки на земљу падне“; младић затрован љубавним јадом је „подобан оној јабуци, коју кад узмеш у руку, гледаш лепу, здраву и румену, а кад ју расечеш сва је унутра трула“; младићевој љубавној заплетености упућене су и речи параболе: „и ти си радио као риба, која игра око мреже, и рада је сама у њу, а кад уђе, рада би изићи, ал јест, доцкан је! Врцај се сад колико ти драго, кад већ људи вуку напоље“.²⁹

Проплетена размишљањима ова Видаковићева развијена поређења протежу се кроз више реченица и дају тон целим пасажима. У њима се, на пример, разум, који треба образовати или радозналост духа који стално нешто истражује, упоређује са драгим каменом који ваља из земље извадити и углачати да заблиста, или са пчелом која „на лаким својим крилима од цвета на цвет прелеће и медну отуда невидимо скупља“. Ни библијска параболa преточена у развијено поређење није Видаковићу исувише нескромна када хоће да прикаже смрт неког старог учитеља који „доврши свој частни живот и као сазрело зрно пшенично пресели се у небеску житницу“.³⁰ Присутан је овде, у пуној мери, тон просветитељске моралистичке дидактике која се није потпуно одрекла предања хришћанске хомилетике.

28 М. Видаковић, *Велимир*, 116, 119, 111.

29 М. Видаковић, *Велимир*, 249, 97, 99.

30 М. Видаковић, *Велимир*, 90, 92, 55.

Док смо листали Видаковићевог *Велимира*, само су нас на једном месту засениле речи „скрлет се чињаше да би свећу на њему палити могао“,³¹ које одударују и од основне описно-нарративне структуре осталих Видаковићевих поређења и од њиховог просветитељско-проповедничког тона. Ова једна слика, на граници између метафоре и поређења, односи се на сјајну одећу неке господске дружине коју је Видаковићев јунак, само на час и издалека, угледао. Иначе, из Видаковићевог *Велимира* искључен је готово потпуно онај сјајни свет коме припадају јунаци Стеријиног *Боја на Косову* и Флоријановог *Гонзалва од Коргове*.

Ни Видаковићеви описи самог косовског боја, много краћи од Стеријиног описа и дати у облику извештаја, не сликају кроз поређења убицајена у епици храброст и ратничке врлине српских феудалних витезова. Крупнијих језичких украса у том излагању и нема. У *Јуноши* Видаковићев опис садржи само два кратка поређења, надахнута народном песмом: „Турка је као листа на гори, бјеле им се пусти шатори по цјелом пољу Косову, као исти снег у пол зиме“.³² Када Видаковић, у *Велимиру*, завршава опис косовске битке примедбом како Вук Бранковић својом издајом није помрачио славу предака, „јер и у најбољој пшеници нађе се зрно кукоља“, – писац опет остаје веран своме поучно-просветитељском изразу, ослоњеном на народно и библијско предање. Истина, ово и нису Видаковићеве сопствене речи, већ их он преузима из Рајићеве *Историје* (III, 16).³³

Ипак, као да је и мирољубиви Видаковић осетио да косовски бој, као „херојски предмет“, изискује украшенији и патетичнији израз. Јер, у том опису налазимо и једно развијено поређење, усамљено и у целом *Велимиру*, које је формално сасвим блиско Стеријиним и Флоријановим поређењима, надозваним на хомерске и епске компарације. Међутим, и ово поређење носи Видаковићев печат и открива нам Видаковићев грађанско-просветитељски, у основи антиаристократски и стога антифеудални и антихеројски став.

То Видаковићево „епско“ поређење не слика, наиме, лично јунаштво борца, витеза и владара. Видаковић супротставља – просветитељски и доситејевски – моћ разума непредвидивој игри ратне среће и налази да је најлепше својство кнеза Лазара била разумност. Приказује, наиме, овако тренутке уочи коначног пораза српске војске: „... употребио је (кнез Лазар) сада све силе разума и крепости, те с малим бројем обрати три пута Турке у бегство, и срећа му се тако покаже, као сунце у јутру, кад помоли хоризонт светлу своју главу, блистајући од себе зраке тек што на сав свет пусти одма по том у густе и тамне облаке себе сакрије“.³⁴

31 М. Видаковић, *Велимир*, 118.

32 М. Видаковић, *Усамљени јуноша*, Н. Сад, 1852, 52. [У даљем навођењу: М. Видаковић, *Јуноша*].

33 П. Поповић, *Милован Видаковић*, 73.

34 М. Видаковић, *Велимир*, 67.

Можемо, дакле, рећи: развијена „епска“ поређења, примењена класицистички и маниристички (као реторски уобличено сећање на античку епiku), нису стилско обележје карактеристично за Видаковићеве романе у којима се јављају описи боја на Косову. Таква поређења не одређују ни израз најобимнијег Видаковићевог описа косовског боја, који читамо у *Велимиру*. Стерија се, међутим, у *Боју на Косову*, стално служи овом врстом поређења, тако да оно представља карактеристичну стилску црту тог дела и везује га за предање херојске епике. Стерија је, наиме, ослоњен на Флоријана, настојао да у роману оствари традиционалне константе израза својствене античкој и класицистичкој херојској поеми.

Када гледамо на ову разлику између Видаковићевог и Стеријиног израза, чини ми се да не можемо потпуно усвојити ни тврђење да је Стеријин *Бој на Косову* роман писан „сасвим по Видаковићевом начину“. Не можемо без ограничења усвојити такво схватање нарочито стога што приказана разлика у примени једне константе израза у ствари одражава различност основних концепција које стоје иза Видаковићевог и Стеријиног (по Флоријану састављеног) приказа косовске битке. На ову идејну различност указаћемо још и када буде речи о просветитељским и „барокним“ идеалима које ти прикази рефлектују (види стр. 198).

Овде треба још забележити да Стерија, када је 1832. кренуо да исмева технику старијег романа, сећајући се нарочито Видаковићевог *Велимира* и *Љубомира*, није посветио већу пажњу пародији развијеног епског поређења. У *Роману без романа* јавља се, тек изузетно и у доста сажетом облику, поређење које функцијом у излагању и тематиком делује као непосредна пародистичка алузија на епски стил. Заправо, то је случај само када Стерија описује начин говора главне јунакиње свога шаљивог романа:

Приметити ваља да је нашој иројкињи својствено било брзо говорити, које мало промукле речи њене издаваше као кад у пролеће први пут издалека грми, а будући да предња два зуба није имала, зато није ни чудо да при овој грмљавини из уста њених киша од пљувачке на оног следоваше, који је био предмет њеног разговора. (*Роман без романа* I, стр. 50–51).

Као да сатиричар и критичар Стерија, чија је мета био пре свега Видаковић, у *Роману без романа* и није сматрао да треба посебно критиковати примену епских поређења, која нису карактеристична за стил и технику Видаковићевих романа. Напоменимо, уосталом, да се и сам Стерија, после *Романа без романа*, није одрекао поређења тог типа. Она се јављају и доцније, у „високом“ стилу његових трагедија и у његовом класицизмом задахнутом песништву уопште.

Ејска схема *propositio–invocatio* у Стеријином шаљивом роману

Пошто смо утврдили да Стерија у примени развијених епских поређења није следио Видаковићев, него Флоријанов узор, и да је| и сам, самостално градио таква поређења сећајући се античке епике – можемо сада поново да се вратимо питању да ли је Стерија, поступајући овако, био руковођен и теоријом да је витешко-херојски роман у ствари херојски еп у прози. А ово значи, на пољу традиционалног књижевног израза, да ли је Стерија у свој псеудоисторијски роман свесно и програмски уносио константе епског израза.

Нема сумње да је Стерија још у школи, као слушалац „красноречија“ и „поезије“, био упознат са основним обликовним карактеристикама античког епа, и то на основу схематизације и правила која је израдила античка реторска школа. Видели смо да је Стерија већ 1827. (годину дана пре објављивања *Боја на Косову*), у својим теоријским разматрањима о основним књижевним врстама и облицима, вероватно имао на уму идентификацију романа са херојским епом. Мислим да ћемо моћи показати да је неких пет година доцније, када је Стерија у првом делу *Романа без романа* заузео негативан став према старијим делима ове врсте, споменута идентификација послужила, на више места тога дела, као основа за Стеријин обрачун са књижевном техником витешко-херојског и псеудоисторијског романа.

Низ места у *Роману без романа* сведочи о Стеријином познавању античке епске технике, не само у њеном изворном већ у њеном познијем, изведеном облику. Стерија је упознао ту технику преко витешко-херојског романа и античког херојског епа, али и преко пародија ових књижевних врста – преко Сервантесовог *Дон Кихота*, Батлеровог *Хјудибраса* или Блумауерове *Енеиде*.

У „Вступленију“ свог пародистичког *Романа без романа*, чији је први део написан 1832, Стерија нам открива да је већ рано знао за теоријске ставове који су оправдавали примену елемената епске технике у романима. Док се Стерија ту одриче ранијих „жалосних романа“ и спрема да своје читаоцу представи „једног јунака који је је само за јуначким стварима тежио, пуцао, трчао, јашио и на заповест судбине сав свет обишао“, његов читалац већ препознаје у овом новом делу „неку епопеју“, а не, како бисмо ми данас рекли, витешко-херојски и авантуристички роман. Да није реч једино о разликама у терминологији произилази како из пишчевог повлађивања читаоцу, који казује да види да ће дело бити нека епопеја, тако и из Стеријиних даљих примедби, које указују на константе епског израза обавезне у делу ове врсте: „Управо. Већ је пропозиција свршена, сад још инвокација, па таки да се сече и пуца“.³⁵

35 *Роман без романа* (Вступленије), Дела V, 9.

Напомињући да ће „представити“ свог јунака читаоцима, Стерија је већ наговестио да сада у његовом излагању долази на ред „пропозиција“. Израз представити јавља се, наиме, у уобичајеним дефиницијама појма *propositio*. Схема *propositio–invocatio* потиче из класичног епа. (Вергилије је остварио ту схему на почетку *Eneide*,| на начин меродаван за доцнију европску литерарну епику.³⁶) Схема увода уобичајена у беседничкој и историјској прози била је, међутим, схема *exordium–propositio*.

Укратко, Стерија године 1832. обележава термином „епопеја“ своју пародистичку реплику витешко-херојског романа и већ у самом њеном уводу исмева примену једног познатог клишеа својственог изразу херојског епа и старијих прозних романа. Ово је, како ми се чини, још једна потврда наше претпоставке да је млади Стерија знао за идентификацију витешко-херојског романа са херојским епом и за значај који је та идентификација имала у теорији и пракси старијег европског романа.

Ојис јуџира као ѿойос увода

С разлогом је речено да се Стерија, пародирајући у *Роману без романа* књижевну врсту витешко-херојског и авантуристичког романа, послужио „техником откривања уметничких поступака те књижевности, указујући на аутоматизам тих поступака, на њихову вештачку, неживотну и антиреалну схематичност и конвенционалност“.³⁷ Можда већ овде – на основу запажања изнетих у претходним одељцима овог рада – смемо додати да су две чињенице у многоме одредиле и сам Стеријин приступ таквим традиционалним константама израза. Мислим на Стеријино добро познавање античке и класицистичке поетике и реторике и на то да је Стерија, већ у време кад је писао *Бој на Косову*, видео у барокном витешко-херојском роману неку врсту херојског епа у прози.

После алузије на епску схему увода у Стеријиним *Роману без романа* следе размишљања о инвокацији која је дефинисана као „фигура у стихотворству, где се какова сила призивље“. Затим Стерија пародистички открива и друге захтеве које је теорија „прозног епа“ стављала писцима старијег барокног романа, у стилизацији и топици.

Пошто је завршио разматрања свог „Вступленија“ хумористичком инвокацијом вина, Стерија, наиме, приступа излагању догађаја следећом перифрасом јутра:

Тек што сунце величествено зарну своју главу из недра Ауроре дигнувши
великолепним својим зрацима све поврхности земне предмете озари, и

36 *Propositio*: „Arma virumque cano...“; *invocatio*: „Musa, mihi causas memora...“ – Vergili Aen. I, 1–7 и 8–11.

37 Д. Живковић, нав. чланак, Прилози за књижевност, књ. 34, 1–2 (1968) 67 [= исти, *Евројски оквири срјске књижевности*, 190].

животворну силу на цвеће и усеве, и на пестровидне ливаде, којих роса као драгоцени дијамант љубопитном оку представља се, пусти, – тек што јестество загроби и радосним гласом ратар на своју њиву, пастир с овцама на ливаду похити – наш млади Роман, који је петнаесту годину већ навршио био, оседлавши коња, којега њушка дим издаваше и копито варнице кресаше, пође у предел Египет.^{38]}

У античкој епици, како је познато, развијена перифраса времена стајала је често на почетку певања или већих делова пева. Служила је ту као топос који читаоца уводи непосредно у излагање радње. Међутим, на наведеном примеру из Стеријиног *Романа без романа* можемо видети да је иста константа израза била примењивана на исти начин – као топос увода – и у старијем витешко-херојском и авантуристичком роману.

Имамо, заиста, довољно разлога да наведени стварни почетак излагања радње *Роман без романа*, тј. опис јутра и увођење младог јунака непознатог порекла, схватимо као пародију на увод Видаковићевог романа *Велимир и Босиљка*, где је све исто тако дато:

Тек што се Даница од истока показала наговештавајући великолепни излазак сунца; тек што је Месец губио своје светле зраке, узео на се свој сребрни вид и уступио управитељу дана владу над селеном; тек што је мали славуј почео овде и онде да полеће лаки крили у чисти зрак и да весели својим певањем скупљене пастире и по гдекојега дрвосечу у гори – спусти се наш мали Велимир, који истом што бијаше ступио у седамнаесту годину... низ неку планину у Бугарској.³⁹

Схема је ту, јунакове године исто, а Бугарску ће Видаковићев Велимир убрзо заменити крајевима око источног Средоземља, по којима су путовали већ и јунаци хеленистичког романа. Велимир ће стићи на Родос, лутаће по унутрашњости Мале Азије, а понајвише ће се ломатати по Египту, где и Стеријин јунак „Роман“ доживљава своје фантастичне авантуре.

Па ипак, указивање на ову очигледну подударност између уводних перифраса јутра у Видаковићевом авантуристичком и Стеријиним шаљивом роману није само за себе довољно да сагледамо све импликације Стеријиног пародистичког поступка. Јер, Стерија се ни овде није ограничио само на то да да просту пародистичку реплику једне константе израза из Видаковићевог романа. Као и пропозиција или инвокација, које Стерија подсмешљиво спомиње пре своје перифрасе јутра, и само перифрастичко одређивање времена радње припада оним константама израза које се редовно јављају у конвенционалној схеми увода типичној не само за класични еп него и за старији европски роман.

Намеће нам се стога и овде закључак да је млади Стерија, преузимајући и пародирајући у *Роману без романа* константе израза из оних текстова за

38 *Роман без романа*, Дела V, 11–12.

39 М. Видаковић, *Велимир*, 3.

којима се био повео у *Боју на Косову*, имао стално на уму и правила према којима су такве константе стваране. Знао је, очигледно, и то у којој су оне мери биле условљене античком реторском теоријом. Јер, како ћемо сада показати, у уводу Стеријиног *Боја на Косову* налазимо озбиљно примењену и перифрасу ноћи, која представља пандан наведеним перифрасама јутра из уводâ *Романа без романа* и *Велимира и Босиљке*. По елементима које садрже, све три перифрасе везују се сасвим недвосмислено за предање реторизованог израза чије су основе у хеленистичко-римској књижевности.

Перифраσις – ornatus apud poetas frequentissimus

Према античким реторским упутствима, која нам преноси Квинтилијан, перифрасе јутра, вечери, ноћи и годишњих доба стилски су украс чија је употреба најчешћа у поезији; примењен у прози тај украс доприноси поетизовању прозног стила; беседници стога треба да примењују овај украс у сажетијем, једноставнијем облику (*interim ornatum petit solum qui est apud poetas frequentissimus... et apud oratores non rarus, semper tamen adstrictior*).⁴⁰

Развијени примери перифрасе које познајемо из Видаковићевог и Стеријиног романа не одговарају потпуно захтеву Квинтилијановог опрезног класицизма да прозни писац треба да примењује овај стилски украс у сажетијем облику него песник. Можемо, међутим, одмах рећи да примери из Видаковића и Стерије имају типолошке паралеле у прози која се неговала у античком софистичком роману, у поетизованој реторској прози касније антике опште, па затим и у реторизованој, маниристичкој прози барокног романа.

Да је перифраса била уобичајена константа израза баш у уводу античког софистичког романа за то нам је сведок Хелиодор, на кога смо се већ раније позивали. Да је богато развијена перифраса јутра или вечери била на томе месту готово обавезна и у европском витешко-херојском роману, видимо најбоље из њене пародистичке реплике у *Дон Кихоту* (1605). У другом поглављу прве књиге овог Сервантесовог романа јунак нам, наиме, сâм даје пример за развијену перифрасу јутра, и то када казује како ће, једном, започињати још ненаписана дела о његовим јуначким подухватима. Сведочанство исте врсте пружа нам и Скаронов *Комични роман* (1651). На почетку прве и друге књиге овог пародистичко-хумористичког дела налазимо обимне перифрасе ноћи. Вајнрајхова и Болова анализа тих примера за перифрасу из Сервантеса и Скарона показала је да се у оваквим перифрасама добро одржао антички реторски шаблон и да се и сама нововековна пародистичка примена тог шаблона надовезује на подударне примене перифрасе познате из сатирично-пародистичке књижевности антике.⁴¹

40 Quintiliani Inst. or. VIII, 6, 59, ed. L. Radermacher, Lipsiae, 1959, p. 128.

41 O. Weinreich, *Phöbus, Aurora, Kalender und Uhr*, Stuttgart, 1937, 20–23; A. P. Ball, *The Satire of Seneca*, New York, 1902, 21.

Како смо напоменули, поред перифраса јутра које се, озбиљно или пародистички, јављају у уводу Видаковићевог *Велимира* и Стеријиног *Романа без романа*, у уводу Стеријиног *Боја на Косову* налазимо и озбиљно примењену перифрасу вечери и ноћи. Да и ова Стеријина перифраса, дата у поетизованој реторској прози, представља константу израза наслеђену из античког епског предања, показује, поред стилизације, њено место и функција у излагању романа. Питање је само како је млади Стерија, и у којој мери верно, реализовао реторски шаблон према коме су такве константе израза обично грађене у античкој и новијој европској књижевности.

Развијено перифрастичко одређивање времена епске радње јесте константа епског израза чију примену античке реторике писане на латинском језику препоручују позивајући се на примере из Вергилијевог херојског епа. Као и у градњи схеме *propositio–invocatio*, тако и у градњи оваквих перифраса, римски поета био је, стога, за класицизам меродавнији узор него Хомер. И доиста, код Хомера одређивање времена митском перифрасом јутра обухвата само један до два, а тек сасвим изузетно три хексаметра, док Видаковићева и Стеријина перифраса обимом одговарају развијенијим Вергилијевим перифрасама.

Треба имати на уму и то да је хомерска формула за перифрасу вечери и ноћи сасвим кратка, тако да обухвата само пола, а ретко цео хексаметар.⁴² Тек млађа хеленска епика и хеленистичка поезија, на коју се и Вергилије ослањао, развиле су ове хомерске формуле до правих, широких перифраса у којима се реторски артизам и манир сусрећу са елеганцијом израза и реалистичким цртама у опису.

Све нас, дакле, упућује на то да прототип перифрасе ноћи која се јавља у уводу Стеријиног *Боја на Косову* потражимо у хеленистичкој и римској поезији и реторској прози. Да бисмо утврдили да ли Видаковић и Стерија ову константу израза реализују у складу са шаблонима наслеђеним из антике, морамо се, међутим, са неколико речи осврнути и на развој таквих перифраса ноћи у античкој поезији и епици. У томе историјату наћи ћемо, наиме, не само објашњење за лирски и „романтични“ тон Стеријине перифрасе ноћи, него и сведочанство да су слике и мотиви те перифрасе, па и сама основна ситуација уз чији се опис перифраса јавља, условљени шаблонном наслеђеним из хеленистичко-римске реторизоване поезије.

Антички епска природа–човек у античкој поезији

Када бацимо поглед на неке од најпознатијих епских перифраса ноћи које се јављају у хеленистичкој и римској епици – у следећем одељку навешћемо их у целини –, пада нам пре свега у очи да је ситуација за коју

42 Јутро: II, VIII, 1, IX, 1–2, XIX, 1–2; Od. II, 1, III, 1–3, VIII, 1, XVII, 1. – Вече: Od. IV, 429, 574 итд. и XI, 19. – Код Вергилија перифраса јутра стоји само једном на почетку певања (Aen. XI, 1).

се оне у излагању везују у основи једнака оној која је повод и за Стеријин опис ноћне тишине и успаване природе. У ствари, Аполоније Рођанин, Вергилије и Стерија развијају један топос – опште место о ноћи која свем живом свету| доноси спокој, осим једном људском бићу које бди закупаљено својим мислима и осећањима.

Истина, у примерима из Аполонија Рођанина и Вергилија то су чешће јунакиње разапете љубавним патњама, као Медеја и Дидона. У Стеријином витешко-херојском и псеудоисторијском роману у тој се улози, међутим, јавља јунак који се, после дугог заточеништва у туђини, сретан што ће најзад успети да се спасе и врати у домовину. Ипак, и за ову ситуацију имамо блиску античку паралелу, и то већ у хомерској епици.

Прототип јунака који силно чезне да се врати у домовину био је у античкој књижевности Одисеј. Није стога чудно што већ у *Одисеји* налазимо антитесу природа-човек, мотивисану баш чежњом јунака за домовином. Само, како смо нагласили, у хомерском епу још није била развијена перифраса ноћи. Тако, на почетку петог певања *Одисеје*, читамо приказ чаробне Калипсине баште, где је све толико лепо да весели срце и самим боговима – па ипак Одисеј ту није сретан, него седи на морском жалу где уздише, тугује и плаче за домовином:

ὕλη δὲ σπέος ἀμφὶ πεφύκει τηλεθόωσα,
κλήθρη τ' αἴγειρός τε καὶ εὐώδης κυπάρισσος.
ἔνθα δὲ τ' ὄρνιθες τανυσίπτεροι εὐνάζοντο,
σκῶπές τ' ἴρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορώναι
εἰνάλιαι, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν.
ἢ δ' αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπείους γλαφυροῖο
ἡμερὶς ἠβῶωσα, τεθῆλει δὲ σταφυλῆσι.
κρῆναι δ' ἐξείης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῶ,
πλησίαι ἀλλήλων τετραμμέναι ἄλλυδις ἄλλη.
ἀμφὶ δὲ λειμώνες μαλακοὶ ἴου ἠδὲ σελίνου
θήλεον. ἔνθα κ' ἔπειτα καὶ ἀθάνατός περ ἐπελθῶν
θηήσαιο ἰδὼν καὶ τερφθεῖη φρεσὶν ἦσιν.

οὐδ' ἄρ' Ὀδυσσεῖα μεγαλήτορα ἔνδον ἔτετμεν,
ἀλλ' ὅ γ' ἐπ' ἀκτῆς κλαῖε καθήμενος, ἔνθα πάρος περ,
δάκρυσι καὶ στοναχῆσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων.
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.

Око њезине спиље улистала бујна је шума,
мирисна селвија, јаблин и јоха онде су расли;
на том су дрвећу птице дугокриле градиле гнезда:
сове, соколи и оне проливане поморске чавке,
што се старају само за морске послове своје.
Око простране пећине била се овила онде
раскошна лоза, на којој су рудели гроздови крупни.
Четири врела по реду изливаху бистрицу воду,

једно крај другог близу, ал' свако тамо и амо.
Около беху поља мекотравна љубица пуна
и петрусина. Кад би и бесмртник дошао који,
то би посматрао све и у свом се радов'о срцу.

Али, нè нађè онде јунака Одисеја с њоме
јер он, као и пређе, на жалу сеђаше морском,
сузама, уздахом, болом срце је раздир'о своје,
на трепетљиво море поглед'о и ронио сузе.
(V, 63–74, 81–84, прев. М. Н. Ђурић)

Када пажљивије погледамо, видимо да су прилике у којима се нашао јунак Стеријиног *Боја на Косову*, у тренутку када почиње прича о његовим авантурама, готово идентичне с онима у којима се код Калипсе нашао Одисеј. Стварно – *mutatis mutandis* – све је исто. Милан Топлица, племић из далеке Србије, нека је врста отменог таоца у турској Бруси. Живи на двору, проводи дане у дворским парковима, али тугује за домовином. Када нам га Стерија представља, на првим страницама *Боја на Косову*, овај јунак узнемирен је и радостан, јер ће се, најзад, кришом изабавити из тог угодног заточеништва. Слично и Одисеј, после наведене сцене, успева да напусти Калипсино острво, уз Хермову помоћ.

Разуме се, општа места, међу која у античкој епици спада и супротстављање човекове узнемирености смиреној и лепој природи, не представљају у књижевности, па ни у европској књижевности посебно, само реторско наслеђе и манир условљен књижевном историјом. Топика поезије има, несумњиво, свој извор у неким сталним и типичним животним ситуацијама. Подударност између ситуације која је описана у уводу Стеријиног *Боја на Косову* и у петом певању *Одисеје* могла би се стога – на први поглед – прогласити и за последицу полигенетског развоја мотива. Међутим, прихватање оваквог тумачења не би значило само да губимо из вида конзервативно-традиционалистичку природу античке уметничке књижевности и класицистичке утицаје под којима се развијало Стеријино рано књижевно стваралаштво. Овакво романтичарским схватањима заденуто тумачење значило би и предвиђање целог низа подударности у детаљима, и то у оним чисто књижевним детаљима, који везују Стеријину антитесу природа-човек за традицију античке епике и константе израза које су у њој биле уобичајене.

Пре свега морамо овде одређеније указати на место и функцију коју испитивани топос има и у *Одисеји* и у *Боју на Косову*. Хомерски еп створио је у антители Одисејево расположење – лепоте Калипсиних вртова један клише, један топос увода. Јер, песник Одисеје представља нам, на почетку петог певања, први пут свога јунака и лично. Стварно, опис Калипсиних вртова и слика ојађеног Одисеја чини „пропозицију“ другог дела спева. Том „пропозицијом“ почиње причање о Одисејевим лутањима и подвизима, и то према начелу епске композиције *in medias res* и са ретроспективним уметцима (приче код Феачана).

У уводним одељцима *Боја на Косову* антитета која чине уснула питања природа и узнемирани јунак јавља се на сасвим истоветан начин. Стерија се ту, у многоме, иако не и сасвим, поводи за Флоријаном. Стерија нам представља једног јунака који ће – слично Одисеју – одмах затим умаћи на лађи и запасти у буру, па ће лутати по туђини, уживати, рањен и непознат, наклоност једне кнегињице и њеног оца, па ће им најзад открити ко је он стварно и кренути у нове авантуре. Притом и Стерија остварује начело *in medias res*, те износи предисторију јунака и јунакиње служећи се техником уметнутих прича и ретроспекцијом.

Смемо, дакле, рећи да се у Стеријином *Боју на Косову* антитета природа–човек јавља у оквиру једног клишеа увода чији прототип налазимо већ у *Одисеји*. Истина, у *Одисеји* опис природе не говори о ноћи и нема вредност перифрастичког одређивања времена радње. Али, нагласили смо већ да је перифраса ноћи константа израза развијена тек у хеленистичко-римској епици и да је ту била комбинована са антитетом која чине смирена природа и заљубљени јунак, односно јунакиња (Медеја, Дидона). Стерија, на почетку *Боја на Косову*, у перифраси ноћи оживљава ову познију епску традицију. Морамо се стога осврнути још са неколико речи на развој ове варијанте антитета природа–човек у античкој књижевности.

Нема сумње да народно лирско песништво широм света често супротставља човеков јад, нарочито љубавни јад, околној природи. Природа, лепа и расцветана, смирена и уснула, не хаје за људске патње. И српски народни певач радо узима ову антитету. Чини тако и Шантић, у уметничкој поезији. Основана је, међутим, претпоставка да се овакво супротстављање природе и човека јавило први пут у европској уметничкој лирици тамо где се анонимно народно стваралаштво први пут претапало у индивидуално. У европском књижевном кругу антитета заљубљен човек – природа јавила се, дакле, прво у старохеленској уметничкој лирици, која је – ослањајући се и на хомерску епiku – стварала меродавне узоре за античку и доцнију уметничку поезију Европе, нарочито ону класицистичког смера.

Међу оскудним остацима старохеленске лирике налазимо, заиста, и овај фрагманат (из Ибика), у коме се ведрини пролећне природе супротставља стална узнемиреност човека засужњеног љубављу и изложеног све новим налетима страсти:

Ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνια
μαλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἱ τ' οἶνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἶναρέοις θαλέθοισιν. ἔμοι δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν, ἄθ' ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
θρήϊκιος Βορέας, αἴσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέας
μανίασιν ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς,
ἐγκρατέως παιδόθεν φυλάσσει
ἀμετέρας φρένας.

С пролећа вода из потока
 напаја соком мирисавим
 дуњина стабла – ту врт нимфи
 заклања изданке нежне док расту
 и винов приметну цвет. – А мени љубав
 не да ни часка мира, ко трачки северац када се бесно
 суочи с олујом, с пожаром громава и муња блеском. –
 Мрачна, олујна Кипарке моћ ме ломи,
 помамно хара, сатире, горим,
 одувек њен сам роб.⁴³

Видимо да су у оваквим примерима из хеленске књижевности мир природе и немир у људском срцу само постављени једно наспрам другог, без протеста и револта, без указивања на јаз између човека и природе, без наглашавања његове отуђености од природе. У новијој европској књижевности међутим, како је познато, таква места често говоре о потпуној равнодушности природе према људским патњама, о подругљивом смешку којим природа осуђује непрекидне човекове напоре и љубавну жудњу.⁴⁴

Чак и ако не узмемо у обзир да се доживљај природе у хеленској књижевности суштински разликује од доживљаја природе у новијој европској поезији, ми лако можемо уочити један од разлога за поменути напоредност елемената која карактерише античке примере за антитесу природа–човек. Уметничка лирика старих Хелена била је у многим појединостима зависна од епског песништва. Тако је и у лирским песмама здруживање описа људске делатности са сликањем природе реализовано у стиховима који су – посматрани са техничког становишта – сродни са перифрастичким одређивањем времена радње у епу. А то ће рећи да је у таквим антитесима сачувана и она самосталност, она оделитост делова описа, која је била традиционална стилска одлика епа условљена импровизаторском техником старих певача.

Такву напоредност елемената налазимо, на пример, чак и у сажетој и сасвим растеређеној лирској паралели старој хомерској схеми перифрасе коју представљају стихови познатог Сапфиног фрагмента:

Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα
 καὶ Πληιάδες· μέσαι δὲ
 νύκτες, πάρα δ' ἔρχετ' ὄρα·
 ἔγω δέ μοι κατεύδω.

И месец је већ зашао
 и Плејаде – глуво доба,
 поноћ, знам сад, неће доћи –
 сама спавам ове ноћи.⁴⁵

43 Ibcus, fr. 1 Bergk; прев. Р. Шалабалић.

44 Види G. Soutar, *Nature in Greek Poetry*, London, 1939, 214.

45 Sappho, München, 1958², p. 72, ed. M. Treu [= fr. 94 Diehl]; прев. Р. Шалабалић.

Овде треба споменути и одломак у коме Алкман приказује ноћни мир, широко, и донекле ослоњен на хомерску фразеологију; и то стога што је овај опис веворатно припадао једном склопу у коме су били супротстављени природа и човек, а нама је сачуван само његов први део:

Εὔδουσιν δ' ὄρεων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
 πρῶνές τε καὶ χαράδραι,
 φύλα τε φέρπεθ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα,
 θήρες τ' ὄρεσκόιοι καὶ γένος μελισσῶν
 καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφυρέας ἄλός·
 εὔδουσιν δ' οἰωνῶν
 φύλα ταυπτερύγων. |

Тихо спавају главице горске и долине
 пусти жали и гребени,
 спава травка и црв, што га црна храни земља,
 звјерови брдски спавају и ситне пчеле
 и немани у сињем, дубоком мору,
 спава у шуми густој
 птица крилатица род.⁴⁶

Дуг је још био пут од ових фрагмената из старохеленске лирике, у којима је, у перифраси, љубавна тематика заменила Хомерову херојску, до изграђивања константе израза у којој се опис ноћне тишине, као епска перифраса времена, супротставља приказу душевне патње јунака или јунакиње, патње љубавне и родољубиве. Али, суштински, овај развој обележен је спајањем епског и лирског елемента. А тај спој био је важан чинилац и приликом уношења такве константе у израз античког и новијег романа – еротског и авантуристичког, витешко-херојског и псеудоисторијског. Јер, романескну нарацију ових дела такође карактерише спој епско-херојског и лирско-осећајног елемента, како у тематици и мотивима, тако и у стилизацији израза.

Тојос „ноћ свима доноси мир, али...”

Лирско порекло антитесе смирена природа – човекови љубавни јади објашњава нам зашто се у античкој књижевности ова тема, здружена са перифрасом ноћи, коначно развила до топоса и до константе израза баш у романескној и гдекад трагично интонираној и патетично стилизованој нарацији хеленистично-римске епике. Ова је епика, наимае, другачије него стара хомерска, била склона сликању душевних стања и љубавних патњи, нарочито патњи и страдања јунакиња. У овом погледу Аполоније Рођанин и Вергилије следбеници су оног правца у развоју хеленистичке уметности који има исходиште у Еурипидовим трагедијама. А у спевовима ове двојице епских песника налазимо и антички прототип константе епског израза која нас овде занима:

46 Alcman, fr. 60 Bergk; прев. Х. Бадалић.

Νύξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαίαν ἄγεν κνέφας· οἱ δ' ἐνὶ πόντῳ
 ναῦται εἰς Ἑλίκην τε καὶ Ἀστέρας Ὠρίωνος
 ἔδρακον ἐκ νηῶν· ὕπνοιο δὲ καὶ τις ὀδίτης
 ἦδη καὶ πυλαῶρος ἐέλδετο· καὶ τινα παίδων
 μητέρα τεθνεώτων ἀδινὸν περὶ κῶμ' ἐκάλυπτεν·
 οὐδὲ κυνῶν ὑλακὴ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
 ἠχίης· σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην.
 Ἄλλὰ μάλ' οὐ Μήδειαν ἐπὶ γλυκερὸς λάβεν ὕπνος.

Ноћ већ обавија тамо сав свет, тек пучином сињом
 будне зене бродара што мотре Хелику и сјајне
 звезде Ориона; путник за починком чезне, стражара
 и њега мори већ сан, ноћобдију; па чак и мајку
 чедо што сахрани, и њу је благи опхрвао санак;|
 замуко лавез паса по граду, утихнуо жамор
 гласова, бука; свуд мук са мраком све гушћим се слива,
 само Медеја је будна у бесаној ноћи, без мира.

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
 corpora per terras silvaeque et saeva quierunt
 aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
 cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
 quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
 rura tenent, somno positae sub nocte silenti,
 lenibant curas et corda oblita laborum.
 At non infelix animi Phoenissa...

Била је ноћ и блажен је сан већ обхрвао тела
 уморна, снена; све живо, све шуме, плаховита мора,
 све је у починку слатком; и звезде док врхуне сводом,
 мук дубоки док влада над пољем, сва стока, сва јата
 птица са прозирних, глатких језера, из честара густих,
 све утону у сан, у спокоју ноћне тишине
 мирују бриге и срца сад заборав траже од мука.
 Само Феничанка јадна је лишена милости санка...⁴⁷

У свом псеудоисторијском роману Стерија се чешће служи овим топо-
 сом из античке књижевности, и то сасвим као и антички епски песници.
 Стерија топос доноси у оквиру перифрасе ноћи (односно перифрастичког
 одређивања времена радње), и то како у кратком, неразвијеном облику, без
 завршне антитесе, тако и у облику развијеног описа, са завршном антите-
 сом („али...“, „само...“). У *Боју на Косову* наш писац често гради неразвијени
 облик ове константе епског израза угледајући се непосредно на Флоријана.
 Чини то, на пример, када каже: „На то и тиха ноћ своју завесу превуче и

47 Apollonii Rhodii Argonautica III, 744–750, ed. R. Merkel, и Vergili Aeneis IV, 522–527, 529, ed. O. Ribbeck; прев. Р. Шалабалић. – Уп. и Ovidi Metam. VII, 180–188, где Медеја полази да се у ноћи бави мађијским радњама; Statii Silvae V, 4; као и мање развијено Dante, Inferno II, 1, Ariosto, *Orl. Fur.* VIII, 79, Tasso, *Ger. Lib.* II, 96.

све к покоју принуди“; или: „ноћ са звездама наступи и принуди пријатеље у крило Морфеја спустити се“.⁴⁸

Како смо напоменули, у уводу *Боја на Косову*, Стерија нам слика ноћну тишину и јунака који, узбуђен, размишља о повратку у домовину; а та нас уводна сцена сећа на уводну сцену петог певања *Одисеје*. Само, Стерија на том месту очигледно реализује схему развијене перифрасе ноћи коју смо приказали на примерима из Апологија Рођанина и Вергилија. Показују то довољно јасно већ саме појединости описа. Истина, Стерија доста механички комбинује перифрасу ноћи са перифрасом вечери. Казује, наиме, у једном даху, да је сунце већ зашло и да је скоро поноћ. Али на то перифрастичко одређивање времена радње Стерија одмах надовезује и традиционалну слику ноћи и сна који су савладали све живо (и стоку, и птице, и звери), осим једног људског бића:|

Сунце је већ светлу своју главу у море спустило и тиха ноћ с раширеним крилма половину царствовања совршаваше; дубоко мучање, мртва тишина по земноме кругу простираше се, само гдекоји зефир несташним полетом нејаку травчицу то на једну, то на другу страну повијајући узнемираваше, само гдекоји поточић умиљатим својим жубором обрежне пределе поздрављаше, благу ову тишину пријатнијом представљајући. Сва животиња, све птичице и најдивље звериње у крилу безбрижног санка почиваше, само један Милан у море слатких надежда погружен, и пријатним мислима забављен, благи овај дарак презираше.⁴⁹

Утврдили смо већ да Стерија, у *Боју на Косову*, узима развијена епска поређења угледајући се не само на свој непосредни узор, Флоријанов псеудоисторијски роман, него и на античку епiku. Показали смо да Стерија четири године доцније, у *Роману без романа*, исмева застарелу књижевну технику којом се и сам послужио у *Боју на Косову*, и то кроз пародију елемената епског израза међу којима се налази и перифрастичко одређивање времена радње употребљено као топос увода. Можемо стога и овде, где пред собом имамо Стеријин спој перифрасе вечери и ноћи са сликом ноћног мира у природи и антитесом смирена природа – немиран човек, без оклевања рећи да се пред нама налази један традиционални елемент класичног и класицистичког епа који је Стерија унео у свој псеудоисторијски роман.

Стилизација, фразеологија и метафорика наведеног Стеријиног одломка потврђују у потпуности овај закључак. Не можемо их никако и ни на који начин везати за гусларско предање или прогласити за самосталне Стеријине творевине. Пуну паралелу, или тачније узор и прототип, имају у античкој, хеленистичко-римској епици.

Узмимо, да бисмо ово показали, само једног писца, Вергилија, и само један детаљ, Стеријину фразу „и тиха ноћ с раширеним крилма половину

48 *Бој на Косову*, Дела IV, 237 и 278. – Уп. Florian, *Gonzalve* (1. VI), tome II, p. 22 и 112: „Déjà la nuit s'avance avec les étoiles, engage enfin les deux amis à prendre ensemble un léger sommeil“.

49 *Бој на Косову*, Дела IV, 153.

царствовања совршаваше“. У Вергилијевој *Енеиди* ноћ (Nox) јавља се готово по правилу само у перифрастичком одређивању времена епске радње. Римски песник у тим перифрасама казује како се Ноћ спушта и својим мрачним крилима обухвата свет (Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis, VIII, 379); а најчешће говори како она, мрачна и тиха, баш навршава половину свог пута, док се све живо у природи одмара (orbem medium Nox Horis acta subibat, III, 512; Nox atra polum bigis subvecta tenebat, V, 721; torquet medios Nox umida cursus, V, 738; fere mediam caeli Nox umida metam contigerat, V, 835–36; medio iam Noctis abactae curriculo, VIII, 407). Ово су, несумњиво, формуле за којима се и Стерија повео у наведеној перифраси ноћи.

Исту зависност од античких узора можемо утврдити и у детаљима осталих делова наведеног Стеријиног одломка. Како ћемо нешто ниже показати (стр. 156) и благи дах поветарца („погдеоји зефир“), и повијање травчица и жубор поточића, па и сама завршна фраза да ове појединости „пријатнијом представљају“ ноћну тишину, јављају се у Стеријином опису као реализација античког шаблона за опис идеалног пејсажа (locus amoenus).

Указаћемо нешто ниже још на неке античке паралеле које нам откривају да су и схема и појединости развијене Стеријине перифрасе ноћи из увода *Боја на Косову* доиста настали под утицајем наслеђа из позније античке епике. Ипак, пре тога морамо бацити један поглед и на оно место из Флоријановог *Гонзалва из Кордове* чију прераду и „посрбу“ представља увод *Боја на Косову*. Тако ћемо, наима, видети да се Стерија, на том месту свог псеудоисторијског романа, није повео само за Флоријаном када је дао своју развијену перифрасу ноћи.

Флоријанов роман почиње инвокацијом нимфи Гвадалкивира⁵⁰, дакле константом епског израза чијој ће се примени Стерија ругати у *Роману без романа*, исто као и употреби перифрастичког одређивања времена радње. Стерија је, у *Боју на Косову*, оставио по страни и уводно призивање вила Гвадалкивира и приказ Изабеле и Фердинанда, који опседају Гранаду. Али, пренео је у Брусу и на Милана Топлицу причу о доживљајима Гонзалва у афричком Фезу. Уносећи на сам почетак свог излагања наведену перифрасу ноћи, Стерија обилно и самостално развија једно типолошки сродно, али код Флоријана сасвим сажето и механички дато одређивање времена. Оно се, код Флоријана, јавља у облику: „Ноћ је била распрострала своје велове“. За овом кратком перифрасом следила су код Флоријана Гонзалвова размишљања о повратку у отаџбину и састанку са драгим пријатељем. То су размишљања из којих је, у Стеријином роману, произашао монолог Милана Топлице, надовезан и код нашег писца на перифрасу ноћи. Милан се – као Гонзалво – радује повратку у домовину и сусрету са пријатељем Иваном.⁵¹

50 Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 3–4 („Chastes nymphes, vous qui baigner les tresses de vos longs cheveux dans les eaux limpide du Guadalquivir...“)

51 Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 25: „La nuit avoit étendu ses voiles; Gonzalve, sans défiance, devoit sortir de Fez au point du jour. Tranquille dans son palais, il se livroit au doux espoir d'embrasser bientôt son ami, de verser dans son tendre coeur les tourments que le

Очигледно је, дакле, да је Стерија саставио развијену перифрасу ноћи коју налазимо у уводу *Боја на Косову* подстакнут кратком перифрасом коју је нашао у уводним одељцима Флоријановог романа. Очигледно је, исто тако, да је, дајући развијену варијанту те константе, Стерија поступао и самостално и у складу са класичном и класицистичком литерарном праксом. Овакав поступак сведочи, опет, о томе да је млади Стерија добро познавао константе израза пореклом из античке епике и да их је смишљено уносио у свој роман. Сама ова Стеријина упућеност, разуме се, не изненађује нас одвише. Имао је Стерија довољно прилике да се упозна са таквим константама не само у делима класичних и класицистичких писаца и у Флоријановом роману, него и у романима свог главног претходника у српској књижевности, Милована Видаковића. Изненађује нас више стабилност и потпуност античке схеме перифрасе у том и сличним примерима из Стеријиног *Боја на Косову*. Ово нарочито стога што та схема није увек била тако чврсто и тако доследно грађена код Видаковића.

Видаковићу се, додуше, мора признати да је његово меко осећање за лепоте природе (оно је предмет оскудних и ретких похвала које овај писац гдекад добије и у новије време)⁵² долазило и кроз овакав клише до изражаја. То осећање давало је онда понекад традиционалном елементу Видаковићевог прозног израза већу непосредност и личнији тон него што их такви елементи имају у *Боју на Косову*.

Узмимо у руке Видаковићевог *Љубомира у Јелисиуму*. У трећем делу, објављеном после Вукове поразне критике, наћи ћемо овакав опис вечери у коме економичан израз и спретно одабрани детаљи чине да више и не осећамо да је пред нама једна традиционална константа израза:

Сунце се већ почело к западу спуштати, и своје последње зраке са свију планинских вртова купити, а тихи вечерњи ветрићи доношаху им разне мирисе са покошених ливада. Птичице су већ биле умукле, и само се чула још цврка попаца. Мало даље видила су се села, али дворца Пиперин заклањаше им још једно велико брдо. Сад Светозар и Чедомил почну запиткивати Љубомира...⁵³

Код Стерије све је више орнаментално. Осећамо стално присуство реторског манира. Ипак, како данашњем читаоцу ови схематизовани и

sien a soufferts...“ – Зависност целог Стеријиног одсека од Флоријана потврђује не само даљи ток излагања који делимице представља превод са француског, него и перифраса времена укључена у облику апострофе у Миланов монолог („двапут сам у Азији светлост твоју, месече, обновљену видео, двапут сам телесну твоју мену гледао“), јер је она очигледно настала из перифрасе којом, на почетку једног од претходних одсека, Флоријан одређује трајање радње Гонзалвова боравка у Африци („Déjà la lune deux fois a renouvelé son croissant depuis que Gonzalve aborda les rivages des Africains“). – Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 22.

52 П. Поповић, *Милован Видаковић*, 86.

53 М. Видаковић, *Љубомир у Јелисиуму*, књ. III, Н. Сад, 1886, 86, 206. [У даљем навођењу: М. Видаковић, *Љубомир*].

шаблонски описи нису блиски, дужни смо да нагласимо да се ни младоме Стерији, када гради овакве константе израза, не сме пребацивати одвише барокно гомилање елемената.

Већи обим и поетски тон, обиље епитета и богатија фраза били су обавезни приликом састављања ових перифраса већ у антици. Истина је, рекли смо да су најбољи антички учитељи реторике опомињали писце да се у прози не служе неумерено перифрасом, јер она се лако окреће у перисологију, у излишно опширан и прекомерно описан израз.⁵⁴ Проза наших старијих романа, међутим, поетизована је проза. Опомена да прозаиста треба да се чува поетске перифрасе била је несумњиво умесна у Квинтилијаново доба. Тада се, наиме, ова константа израза развила у римској књижевности до веома сложених и бујних облика. Само, европски песници и писци XVII и XVIII века поводили су се најчешће баш за таквим сложенијим облицима перифрасе. За античким узорима и за Флоријаном повео се онда и Стерија, у *Боју на Косову*. Стога маниристичку сложеност или бујност његових перифраса треба мерити мерилима која пружају епски узор античке књижевности.

Већ у еповима римског „неокласицизма“ (Валерије Флак, Силије Италик, Папиније Стације) налазимо бројне примере за перифрасе јутра, вечери и ноћи грађене конвенционално, према схемама које су нам познате из Аполонија Рођанина и Вергилија. Навешћемо само два примера за перифрасу ноћи која нас овде занима. Они служе перифрастичном одређивању времена епске радње, а узимамо их из Стацијеве *Тебауге*.

У првом примеру који ћемо навести јасно се одвајају два дела: 1) перифраса вечери митолошким средствима (прва три стиха са приказом исхода „Титаниде“ Дијане–Луне и њених кочија) и 2) широки опис природе која је уснула пошто се спустила ноћ. У овом другом делу свог перифрастичког одређивања времена радње Стације развија и топос „ноћ свима доноси мир“ (без завршене антитесе „али један човек...“):

Iamque per emeriti surgens confinia Phoebi
Titanis late, mundo subvecta silenti,
rorifera gelidu tenuaverat aera biga:
iam pecudes volucresque tacent, iam Somnus avaris
inrepsit curis pronusque ex aethere nutat,
grata laboratae referens obliviam vitae.
Sed nec puniceo rediturum nubila caelo
promisere iubar, nec rarescentibus umbris
longa repercusso nituere crepuscula Phoebos:
densior a terris et nulli pervia flammae
subtextit nox atra polos.

Већ је Титанида стигла до међа уморног Феба
последњем блеску видика, на домак већ утихлог света,
росом са кочија својих врелину је смирила дневну.

54 Quintiliani Inst. or. VIII, 6, 58–65, ed. L. Radermacher.

Ђуте већ стада и птице, а грабљивим бригама већ се
 прикрада сан и тихо, лелујав, кроз сумрак се њише
 носећи заборав – спас од животних јада и мукâ.
 Али ни пурпурном небу не обећаше повратак дана
 облаци, нити је дуго, док сенке се губе и задњи
 одблесци сунца се гасе, треперави трајао сумрак.
 Све гушћа диже се тама са земље и звездама самим
 замела путе, сав свет је ноћ већ обавила црна.⁵⁵

У другом примеру, који не наводимо у целини, први митолошки део
 бујно је развијен и садржи перифрасу вечери (заласка сунца). Стације ту ка-
 зује како митско Сунце купа своје коње у мору, а своју црвену косу на изво-
 ру западног Океана. У другом делу овог примера из Стација спуштање ноћи
 приказано је кратко (митски „плашт Ноћи“ све прекрива), а реалистички
 детаљи описа уснуле природе готово су сасвим изостали. Па ипак, и у овом
 сажетом облику перифрасе ноћи Стације је реализовао топос „ноћ свима
 доноси мир“, и то са завршном антитесом („али један човек...“).

Nox subiit curasque hominum motusque ferarum
 composuit nigroque polos involvit amictu,
 illa quidem cunctis, sed non tibi mitis, Adraste.

Дошла је ноћ и бриге све људске и нагоне звери
 смирила, плаштом је црним обавила природу целу,
 свима милосрдна, добра, ал' не и за тебе, Адрасте.⁵⁶

Уместо јунакиње скрхане љубавним јадима, коју смо срели у наведеним
 примерима из Аполонија Рођанина и Вергилија, имамо овде, у Стацијевој
 перифраси и антитеси, јунака заокупљеног ратничким бригама. Слично је,
 како смо видели, и у перифраси која стоји у уводу Стеријиног *Боја на Ко-
 сову* и приказује бдење Милана Топлице. Штавише, схема и функција пе-
 рифрасе коју Стерија даје на том месту, изграђујући је самостално у односу
 на свој узор, одговара у потпуности схеми и функцији конвенционалних
 перифраса ноћи из Стацијеве *Тебаице*. Стерија, са мање митолошке уче-
 ности, прво 1) даје митолошку перифрасу вечери и ноћи, односно поноћи
 (Сунце сакрива своју „светлу главу“; Ноћ раширених крила завршава по-
 ловину свог „царствовања“). Затим наш писац 2) даје опис уснуле природе,
 реализујући у њему топос „ноћ свима доноси мир“, и то у пуном облику,
 са завршном антитесом („али једно људско биће бди“). Цела ова константа
 има функцију перифрастичног одређивања времена (епске) радње и улогу
 топоса увода.

Можемо, дакле, закључити овај одељак тврђењем да Стерија у пе-
 рифраси вечери и ноћи која стоји у уводу *Боја на Косову* заиста реализује
 једну константу израза и један топос пореклом из античке епике, и то из

55 Stati Thebais I, 336–346, ed. A. Klotz; прев. Р. Шалабалић.

56 Stati Thebais III, 415–417; прев. Р. Шалабалић.

оне литерарне епике која припада хелнистичко-римском раздобљу. Штавише, можемо рећи да Стерија ту константу и тај топос реализује доследно и са свим појединостима карактеристичним за њихову традиционалну схему, која је створена у хеленистичко-римској реторизованој књижевности, а доцније је пренесена у новију европску литературу. Ова доследност и потпуност Стеријине реализације те схеме пада нам у очи нарочито стога што се наш писац у грађењу ове перифресе није повео непосредно за Флоријановим текстом који „посрбљује“.

Тако смо, на још једном карактеристичном узорку, могли показати да је млади Стерија, програмски и самостално, уносио елементе класичног и класицистичког епског израза у свој псеудоисторијски роман.

Реторски клише двоструког описивања у перифраси јутра

Напоменули смо да епске перифресе јутра, вечери и ноћи представљају пандане који су се развили у хеленистичко-римској књижевности и који су грађени у складу с прописима реторских приручника како у античкој тако и у новијој европској књижевности.

Не изненађује нас стога што и у Стеријиним романима можемо утврдити такво подударане у основној схеми између развијене перифресе јутра и развијене перифресе вечери и ноћи. Не изненађује нас ни то што за схему Стеријине развијене перифресе јутра можемо наћи прототип у реторизованој поезији хеленистичко-римског раздобља, па чак и онда када се Стерија таквом перифрасом служи само пародистички.

Реч је, пре свега, о схеми двоструког описивања – митском перифрасом и приказом пејсажа и човека у њему. Са том схемом упознали смо се у претходном одељку на примеру Стеријине перифресе ноћи из увода *Боја на Косову*. Можемо сада поново бацити поглед на већ наведени пример за перифрастични приказ јутра који се, пародистички примењен, јавља у уводу Стеријиног *Романа без романа*. Истина, како је већ уочено, тај Стеријин опис јутра има блиску паралелу код Видаковића и свакако да је писац *Романа без романа* имао на уму ту перифрасу из увода у Видаковићев роман *Велимир и Босиљка*, када је градио своју, пародистичку. Међутим, и то је за нас овде најважније, Стерија у својој пародији самостално реализује традиционални клише и реализује га у складу с његовим античким прототипом, који је одредио и схему Видаковићевог описа јутра.

Код Видаковића и Стерије јавља се у овом перифрастичном одређивању времена радње прво 1) митска перифраса за јутро. Оба писца остварују је служећи се различитим, али подједнако традиционалним митским мотивима. Њихове перифресе надовезују се на античке епске перифресе, у којима су се напоредо јављали час звезда Даница (Хеосфор, Луцифер), час Сунце (Титан Хелије, Сол):

(Видаковић:) Тек што се Даница од истока показала наговештавајући великолепно излазак сунца; тек што је месец губио своје светле зраке, узео на себе свој сребрни вид и уступио управитељу дана владу над селеном...

(Стерија:) Тек што сунце величанствено зарну своју главу из недра Ауроре дигнувши великолепно својим зрацима све поврхности земне предмете озари, и животворну силу (на цвеће и усеве, и на пестровидне ливаде којих роса као драгоцен дијамант љубопитном оку представља се), пусти...|

Другом делу клишеа припадају 2) детаљи описа природе који садрже опис мирнодопских људских делатности, на које ће, онда, и Видаковић и Стерија надовезати приказ подухвата својих јунака, витеза-авантуристе и ратника:

(Видаковић:) ... тек што је мали славуј почео овде и онде да полеће лаки крили у чисти зрак и да весели својим певањем скупљене пастире и гдекојега дрвосечу у гори... спусти се наш мали Велимир... низ неку планину у Бугарској.

(Стерија:) Тек што сунце... животворну силу на цвеће и усеве, и на пестровидне ливаде којих се роса као драгоцен дијамант љубопитном оку представља, пусти – тек што јестество загрubi и радосним гласом ратар на своју њиву, пастир на ливаду похити... наш млади Роман... пође у предел Египет.

Видели смо да се у хеленистичко-римској епици у опису вечери јављају морнар и путник, војник на стражи и растужена мајка; знамо да је већ у александријској поезији и јутарња песма птица била стални мотив описа јутра, сасвим као и набрајање послова на које, с новим јутром, крећу људи разних занимања.⁵⁷ Из хеленистичке поезије ови су описи доспели у римску књижевност, осамостаљујући се и јављајући се и изван епа, па чак и изван поезије.

Процес осамостаљивања поетско-реторских клишеа ове врсте био је од великог значаја за стварање прве поетизоване реторске прозе у европској књижевности. Она и њени нововековни рефлекси занимају нас пре свега приликом изучавања стилских одредница Стеријиних романа.

Овидије је у једној од својих љубавних елегија, где се жали што га зора одваја од његове драге, развио двојно перифрастично одређивање времена – митолошко и конкретно – до велике, засебне целине. Одвојио га је од епске нарације у којој се првобитно јављало, али га је изградио остајући веран поетско-реторском клишеу о коме је овде реч.

Овидијева разиграна и шаљиво интонирана љубавна песма, почиње 1) митском перифрасом јутра. Овидије говори о Аурори која се диже и бежи из ложнице свога престарелог Титона, па на својим колима доноси свету дан. Затим 2) следи опис јутра у природи, са јутарњом песмом птица, са сликом морнара који по звездама које бледе управља лаћу и са набрајањем разних послова и занимања којима се са новим јутром посвећују људи:

57 О. Weinreich, *Phöbus, Aurora, Kalender und Uhr*, 39–40.

Quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?
 Roscida purpurea supprime lora manu!
 Ante tuos ortus melius sua sidera servat
 navita nec media nescius errat aqua;
 te surgit quamvis lassus veniente viator,
 et miles saevas aptat ad arma manus;
 prima bidente vides oneratos arva colentes,
 prima vocas tardos sub iuga panda boves;
 tu pueros somno fraudas tardisque magistris,
 ut subeant tenerae verbera saeva manus,
 atque vades sponsum stultos ante Atria mittis,
 unius ut verbi grandia damna ferant;
 nec tu consulto, nec tu iucunda diserto:
 cogitur ad lites surgere uterque novas...

Куд журиш, момцима младим и цурама немили створе?
 узде притегни де те, руменом шачицом, хеј!
 Пре но што сванеш и морнар по звездама равна се боље,
 големим морем му брод не лута тражећи пут.
 Путника пренеш изà сна, ма како још поспан, он скаче,
 руком већ свиклом на крв војник припасује мач.
 Прва ти видиш тежака, већ мотика раме му тишти,
 зовеш под јарам крив дремљивих волова пар.
 Завараш сном и дечаке, па строгом их изручиш учи,
 ситан и нежан им длан љути да искуси прут;
 шаљеш будале на суд да јемче, нек само се једна
 незгодна омакне реч, ето им беде на врат.
 Не воли тебе ни правник, ни говорник не мари за те,
 прену се: „Зора већ, ух! Још један парнични дан!“⁵⁸

У овом свом набрајању људских занимања, после морнара Овидије одмах спомиње путника и војника, оним истим редом којим се та занимања јављају већ у перифрастичком одређивању времена епске радње код Апологија Рођанина (види стр. 138). Затим Овидије спомиње ратара, на чији се посао само посредно указује у *Илијади*, где ратници полазе у борбу када „Сунце зрацима својим оранице људске обасја“.⁵⁹ Тек потом Овидије набраја и градске позиве, спомиње учитеља и ученика, правника и беседника, да би се, преко домаћице, вратио на тему своје љубавне „жалопојке“ – девојци која мора да напусти његов загрљај јер свиће.

Овидијеве обраде оваквих константи израза биле су, као и Вергилијеве и Стацијеве, веома значајни узорци за доцнију античку, класицистичку и маниристичку праксу у поезији и реторској прози. Поменимо овде само узгред да трећа књига Апулејевих *Меџаморфоса* почиње митском перифрасом јутра која нам показује да је већ у античком софистичком ро-

58 Ovidi Amores I, 13, 9–22, ed. R. Ehwald; прев. Р. Шалабалић.

59 II. VII, 421: „ἥλιος μὲν ἔπειτα νέον προσέβαλλεν ἀρούρας“; прев. Ђурић. – Уп. и Od. III, 1–3.

ману топос „ноћ свима доноси мир“ био изокренут у своју супротност у перифрази јутра: тек што Аурора подигне своје мишице и потера своје кочије ружичастим небом, Апулејев јунак прелази из безбедног покоја ноћи у свет дневних брига и замишља како ће га извести на суд и одрубити му главу (*Commodum punicanibus phaleris Aurora roseum quatiens lacertum caelum inequitabat et me securae quieti revulsum nox diei reddidit*, *Met.* III, 1).

Како смо већ нагласили, и новија европска литерарна пракса, класицистичка и маниристичка, далеко је зависнија од хеленистичко-римских, него од хомерских узора, где се, у епским формулама зај јутро, први пут у европској књижевности нижу и набрајају подухвати и послови ратника, земљорадника и домаћица.⁶⁰ Стога се антички поетско-реторски клише двоструког описа јутра, у коме је и песма славуја добила стално место, јавља са свим својим главним мотивима и у Његошовом лирском и епском песништву.⁶¹ Под утицајем руског и нашег класицизма и под утицајем античких узора Његош се тим клишеом служи управо у годинама када га Стерија примењује, озбиљно и пародистички, у својим прозним романима. Осамостаљен у посебну песму, слично као код Овидија, овај антички клише налазимо и у „славенској“ песми уметнутој у Видаковићев роман *Велимир и Босилка*. Песма је блиска Державиновој песми *Уширо*, где се исти клише такође јавља у свечано интонираним, химничким стиховима. Штавише, у опису и изразу Державинове песме јављају се неки детаљи који имају блиске паралеле и код Видаковића („риби, кити“)⁶². И ово је једно сведочанство више о традиционалној природи испитиваног описа.

Примери наведени или споменути у овом одељку показали су нам да се антички поетско-реторски клише двоструког описа јутра јављао доследно и доста уједначено грађен код Видаковића, Стерије и Његоша, у лирици, роману и јуначком епу српске књижевности XIX века. Јављао се ту као елемент пореклом из епског израза и као орнаментална реторска дигресија која се у песмама мањег обима могла осамосталити и јавити независно од тока епске нарације. До оваквог осамостаљења те константе епског израза и до њеног преношења из поезије у прозу дошло је већ у античкој књижевности, и то под утицајем реторике.

У реторским школама, чија је пракса подједнако утицала на прозу и поезију хеленистичко-римског периода, грађење оваквих независних, дескриптивних целина израза спадало је, наиме, међу омиљене вежбе. Под утицајем античког реторског наслеђа јавила се стога пракса састављања оваквих дескрипција и у ренесансној и класицистичкој поезији. Настајале су тако оне мале песме које се састоје од само једног описа (ἔκφρασις,

60 II, VI, 421–423, IX, 707–709, XI, 374–375; Od, II, 1–5, III, 404–411, IV, 305–310, IX, 560–564, X, 187–188, XIX, 427–430.

61 Његош, *Ода сунцу* (1837), ст. 71–80, и *Свободијада* (започета 1834) X, ст. 523–536. – *Целокујна дела П. Пејровића Њејоша*, Београд, 1967, књ I, 131, књ II, 200.

62 М. Видаковић, *Велимир*, 134–135: види *Сочинен. Державина*, ед. Грот, II, СПб., 1865, 316.

descriptio), било да је то опис девојке, битке, јутра, пролећа, обале, града, или чак и неког стања (мир, рат). Паралелни описи јављали су се, природно, у епидеиктичком беседништву, у реторској и поетизованој прози античке и новије историографије и романа.

Пошто смо у претходним одељцима подвргли исцрпној анализи неке примере Стеријиних перифраса јутра, вечери и ноћи, можемо се сада осврнути на резултате до којих смо тако дошли. Како смо видели, у Стеријином псеудоисторијском роману *Бој на Косову* и у Стеријином пародистичком роману *без романа* перифрасе јутра, вечери и ноћи (са описима који се за њих везују) сачувале су своју примарну улогу: јављају се као епске константе израза. Штавише, на примерима узетим из уводних одељака Стеријиних романа могли смо утврдити да развијени облици таквих перифраса имају и специфичну улогу традиционалног топоса увода. Зависност таквих примера од схема изграђених у хеленистичко-римској епици и пренетих у реторизовану прозу несумњива је: код Стерије се јављају двоструки описи за јутро, вече и ноћ (митском перифрасом и конкретним детаљима из природе и људског живота) чији смо прототип нашли у хеленистичко-римској епици (Аполоније Рођанин, Вергилије, Стације) и реторизованој поезији (Овидије).

На зависност Стеријиних перифраса јутра, вечери и ноћи од таквих античких узора, било да је она посредна или непосредна, указују, недвосмислено, подударности у терминологији, метафорици и сталним мотивима. Исти клише и исте елементе налазимо, додуше, и код Видаковића. Само, у књижевном изразу који је одређен наслеђем, мерило за одређивање пишчеве особености пружају нам мале разлике у тону и начину примене устаљених елемената. У *Боју на Косову* перифрасе о којима је реч имају, по правилу, исто место и исто функцију као у класичној и класицистичкој епици. Често је тако и у Видаковићевим романима. Но ипак, морали смо нагласити да се ова константа израза код Видаковића често претапа у описе који сентименталном нотом и уживањем у реалистичком детаљу одступају од конвенционалног облика и стилизације епске перифрасе за одређивање времена радње.

Можемо, дакле, и овде, где говоримо о перифраси за одређивање времена епске радње, као и раније, када је било говора о развијеним епским поређењима, рећи да је Стерија ближи стилским настојањима која се огледају у Флоријановом *Гонзалву од Кордове*, него оним тежњама које карактеришу израз Видаковићевих романа. Стерија, наиме, као и Флоријан, систематски преузима елементе епског стила и нарације, док то код Видаковића није случај.

Да је Стерија заиста био упознат са схватањем да је роман еп у прози у коме писац треба да обнови схеме наслеђене из класичног епа, то можемо сада показати још и на неким другим елементима који се у Стеријиним романима такође јављају под утицајем античке епике и грађени су у складу с упутствима реторике. Како смо на почетку овог рада напоменули, оваква

анализа појединих елемената Стеријиног прозног израза неопходна је: она ће нам тек омогућити да видимо како је реторско предање наслеђено из антике одредило израз, нарацију и композицију Стеријиног *Боја на Косову* и да потпуније уочимо вредност пародистичких алузија и теоријских импликација *Романа без романа*.

Палаћа и шума – њризори из античкој епји и вијешкој романа

Када је реч о константама израза које су наслеђене из антике а прешле су у европску књижевност преко реторике и јављају се као клише и манир у прози Стеријиних романа, онда нам се поглед, са перифрастичних приказа јутра и вечери, природно окреће прво на описе шума, гајева и вртова у којима се налазе дивне палате украшене уметничким делима, као и на описе јунака и јунакиња романа. Позна антика и средњи век, препород и XVII и XVIII столеће градили су такве описе (џкфрасис) према истоветним реторским упутствима. Ова упутства условила су, не само посредно, преко узора из античке и старије европске књижевности, већ и непосредно, преко реторских приручника, начин грађења таквих елемената израза и у делима српских романописаца с почетка XIX века.

Стерија – што је на основу концепције дела разумљиво – једино у *Роману без романа* одређеније открива своје познавање теоријских упутстава античке и новије поетике и реторике. Реч је ту и о екфраси. Када се спрема да опише магарца, Стерија прво уздише: „Истина, ја добро знам какво време на уска моја рамена полажем“.⁶³ Очигледно је да је Стерија овде, спремајући се да да једну екфрасу, алудира на познату Хорацијеву опомену песницима да треба да се прихвате једино оног предмета коме су заиста дорасли:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
viribus et versate diu, quid ferre recusent,
quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Бирајте грађу за дело, ви писци, да снагама вашим
увек је равна, и дуго испитујте шта је претешко,
шта је за плећа баш ваша, јер ко своју одмери снагу,
неће ни речитост њега да изда ни доследност плана.⁶⁴

Техника откривања уметничких поступака оне књижевности коју *Роман без романа* пародира поткрепљена је и на другим местима Стеријиног дела посредним или непосредним указивањем на правила поетике и реторике. Стварно, цели одсеци *Романа без романа* састављени су од низова таквих алузија.

63 *Роман без романа*, Дела V, 74.

64 Horati Epist. ad Pisones, 37–41, ed. F. Vollmer; прев. Р. Шалабалић.

На перифрасу јутра којом Стерија у *Роману без романа* означава тренутак јунаковог доласка у Египат („Тек што сунце... наш млади Роман“) у даљем тексту не надовезује се нарација догађаја. Стерија расправља са читаоцима о пореклу свог јунака и тек после разних моралистичко-сатиричних дигресија враћа се, у свом приповедању, до тренутка када Роман креће у своје пустињске. На том поновном почетку излагања Романових подухвата Стерија се опет служи перифрасом за одређивање времена (епске) радње као топосом увода. Овде је то краћа перифраса ноћи митолошким средствима, али је дата у већој мери пародистички: „Још се Ендимон на крилу Тетином ваљушкао, а Роман оседла коња“. Затим Стерија опет расправља са читаоцима о традиционалном начину писања романа. После разних краћих дигресија казује да је дужан да читаоцима опише „како је леп сад Роман, сасвим у романтичком виду“. Дужан је Стерија, дакле, да да екфрасу јунакове лепоте. Он то, међутим, не чини јер – како каже – лично не познаје изглед Аполона, Амора и других богова са којима би требало да упореди свог делију.

Но ипак, Стерија и овде бар делимично испуњава обавезу „романтија“ да своје дело украсе орнаментално-дескриптивним дигресијама и сценама које типолошки одговарају сталним елементима израза познатим из херојског епа. Описује нам, како је то у епу и роману ред и обичај, јунакову одећу, опрему и коња. Нешто ниже Стерија нам још саопштава како се Роман, који се за трен ока обрео у Египту, управо у тој не баш шумовитој земљи нашао усред неке густе шуме. Ту Роман угледа једну китњасту палату „од прилике као што се у тарок картама изображена наводи“. Ово је детаљ коме морамо сада посветити нешто више пажње. У том одсеку Стеријиног пародистичког романа крије се, наиме, више од једне само наговештене и неостварене екфрасе.

Херојски еп и витешки роман, у чијем је средишту јуначки лик, знају за обавезне описе јунаковог изгледа и оружја, проткане низом традиционалних елемената. Знају и за упоређивање јунака са разним божанствима. Из античке епике позната нам је, уосталом, већ и чудесна палата која се, неочекивано, укаже јунаку усред неке густе шуме, у дивљем и непознатом крају. Њен прототип је палата Кирке, одакле Одисеј, у десетом певању *Одисеје*, спасава другове које му је лепа чаробница претворила у свиње.

Оваква усамљена и чудесна палата јавља се редовно и у феудалном ветешком роману. Као што је познато, свет тог херојско-витешког романа створен је само ради тога да се прикажу витешки идеали и да се потврде витешке врлине у оним сусретима пуним фантастичних опасности на које се једино и односи израз *aventures*. Стога се у том роману ништа и не казује о практичним и реалним условима витезовог путовања, или о могућности и разлозима за подизање једног дворца у потпуној усамљености дубоке шуме.⁶⁵ Одсуство таквог образложења спада међу оне црте против којих је уперена Стеријина критика старијег романа у сцени са замком у шуми.

65 Види нпр. E. Auerbach, *Mimesis*, Bern, 1946, 134.

У средишту наше пажње сада су елементи који указују на Стеријино изједначавање витешко-херојског, псеудоисторијског романа са херојским епом и сведоче о Стеријином добром познавању античке реторике и поетике. Морамо, дакле, нагласити да и на приказаном месту *Романа без романа* пародистичку основу Стеријиног излагања чине константе израза из епског наслеђа које се преплићу и изједначавају се са сродним елементима из витешког романа. Видимо ово сасвим јасно када се Роман, нашавши се изненада у непознатој| египатској шуми, понада „да ће му, као Енеју, каква циганка доћи да му у длан гледа и да му пут покаже, која ће му потом мати бити“.⁶⁶

У белешци уз ово место свог *Романа без романа* Стерија се сâм позива на познату травестију *Енеиде* коју је крајем XVIII века саставио слободни зидар Блумауер. Стерија има на уму Блумауерову пародистичку обраду сцене из првог певања *Енеиде*: Вергилијев Енеја, бачен буром на непознату афричку обалу код Картагине, у тој сцени сусреће своју мајку, богињу Венеру. Место сусрета је густа и беспутна шума. Венера се Енеји прво покаже као девојка, па тек када јунака обавести где се он налази и када га упути куда треба да иде, она му се открије и у свом правом, божанском лику.⁶⁷ Или, како Стерија каже, „потом му мати буде“.

Иако Стерија, у наставку свог приповедања, уместо овог епског клишеа остварује један клише из витешког романа – јунаку Роману јавља се вила Селимандра –, карактеристично је да се наш писац сећа лутања по непознатој шуми и сусрета са прерушеном мајком на почетку свог дела, дакле управо тамо где се та сцена налазила и у Вергилијевом спеву. Везу са античком епиком Стерија онда одржава, на исти, алузивни начин, и у наставку овог пародистичког одсека *Романа без романа*.

Стерија се, у сцени Романовог лутања по непознатој шуми, позива на Блумауерову травестију *Енеиде*. Одатле је преузео циганку, којом је Блумауер заменио лепу девојку из Вергилијеве сцене сусрета Енеје и Венере. Само, Стерија је добро познавао и оригиналну сцену из Вергилијевог спева. А исто тако добро је познавао и сличне сцене из хомерске епике. Стога Стеријине алузије управљају наш поглед стално изнова у том правцу.

Да Стерија има на уму античке узоре сценаâ са јунаком у непознатој шуми и пред чаробном палатом, то видимо и када наш писац коментарише своју пародистичку варијанту ове друге сцене. Иако је Стеријина критика уперена непосредно против херојско-витешког и псеудоисторијског романа, његов се коментар позива на ставове из античке књижевне теорије и он спомиње једно античко божанство:

Пређе него што даље чудеса овог витеза видимо, по заповести Хорацијевој, кога многи похваљују, мала част читају, а још мање разумеју, требало би мојим читатељима показати од куд ове палате у тако усамљеној шуми, ко

66 *Роман без романа*, Дела V, 33–34.

67 A. Blumauer, *Virgils Aeneis*, Leipzig (Reclams Universal Bibliothek, № 173–174), s. a., 13–14.

је њу зидао и навластито каква лица у њој обитавају; но будући да унутра ником није допуштено било улазити, зато сам принужден горепоменуту заповест из тог призрења прегазити, што ме је Меркур при самом помислу у тајнопуну ову палату ући за уво повукао и опоменуо да се не шалим, ако мислим и даље купуса јести| (купус је моје најпријатније јело). Примечавам дакле да је с поља на палати овај натпис из истог Хорација изрезан био: *fingere qui visa potest – – – Nix niger est, hunc tu caveto.*⁶⁸

Како видимо, писац *Романа без романа* и овде је избегао да дâ један опис, једну екфрасу. Напоменимо још да је и Хорације, на кога се Стерија позива, осудио баш овај тип орнаментално-дескриптивних дигресија у уводу своје *Песничке уметности* (стих 13–18):

Inceptis gravibus plerumque et magna professis
 purpureus, late qui splendeat, unus et alter
 adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
 et properantis aquae per amoenos ambitus agros
 aut flumen Rhenum aut plovius describitur arcus;
 sed nunc non erat his locus.

Најчешће уводу добром, што прво обећава много,
 крпу по коју јарку, да сија и мами с даљине,
 прикрпи песник, на пример: кад гај или храм нам Дијане,
 или кад реку нам Рајну ил' небеску опише дугу –
 чему, међутим, сад место не беше.

Истина, Хорације осуђује орнаментално-дескриптивне дигресије, пре свега, ако нису у органској вези с песниковим излагањем. Али, гај и храм, љупка ливада и ток велике реке Рајне, које Хорације у својој критици наводи као примере дескриптивних песничких дигресија, представљају и тематски онај тип екфраса које је радо примењивала, као украсе, још и поетизована реторска проза античког и старијег европског романа. Стога је и Стерија, позивајући се на почетку испитиваног одломка на Хорација и правдајући се што не даје исцрпан опис палате, вероватно имао на уму управо наведене стихове из Хорацијеве *Песничке уметности*.

За нас је овде најважније да Стерија овакве сувишне описе извржава руглу повезујући асоцијативно две сфере књижевног стваралаштва и књижевне историје. Уместо да дâ екфрасу тајанствене палате из витешког романа и опис њених чудесних лепота, Стерија се, иронично, задовољио тиме да њен спољни изглед прикаже кроз поређење са китњастим цртежима двораца на картама за играње. Штавише, да би објаснио зашто не описује и унутрашњост палате, наш писац је прибегао пародистичкој варијанти једне традиционалне и добро познате сцене из античког епа. За ту је сцену, даље, везао нови низ реминисценција, кроз које је исказао свој негативни

68 Роман без романа, Дела V, 38.

став према нереалној фантастици и површној схематичности својственој витешко-херојском роману.

Упитаће се овде неко, можда, на коју сцену из античке епике мислим. Рекли смо већ да је антички прототип чудесне и зачаране палате смештене у неку густу шуму била палата чаробнице Кирке. Можемо сада додати да се у наведеном Стеријиним одломку сасвим одређено рефлектује и сцена Одисејевог одласка у Киркину палату. Јер, када главни јунак *Одисеје* крене кроз шуму ка Киркиној палати да би ослободио другове претворене у свиње, њега пресретне Хермо–Меркур. Ово божанство упозорава Одисеја на опасности које му прете и не допушта јунаку да пође у палату док га не снабде чудесном травом која ће Одисеју послужити као устук против мађија лепе чаробнице.

Очигледно је да сцена пред чудесном палатом, коју Стерија описује и коментарише у *Роману без романа*, рефлектује на ову познату сцену из *Одисеје*. Одатле Стеријин Меркур, одатле је Стерији – бар делимично – дошла и мисао да начини шалу с купусом, који више неће јести ако у палату уђе. Јер, Одисејеви пратиоци, претворени у свиње, хране се у Киркиној палати жиром, а не људском храном. Иста би судбина снашла у чаробној палати и Одисеја – Стерију; а то значи да би писац изгубио везу са стварношћу свог свакодневног људског живота, ако би са јунаком Романом ступио у чудесне дворе витешког романа.

Само, овде морамо напоменути још нешто. Стеријине реминисценције на два дела античке књижевности и Стеријине књижевно-теоријске алузије по правилу су слојевите и вишеструке. Стога већ овде, где је реч само о константама израза које Стерија дугује посредно или непосредно античкој епици, морамо напоменути да и Меркур и купус имају још и уже, књижевно-теоријско значење у Стеријиним одломку. Удружени са завршном, пародистичком варијантом стихова из Хорација (*ingere qui visa potest...*), и Меркур и купус подсећају нас, наиме, и на неке основне теоријске поставке Хорацијевог сатиричарског реализма. Показаћемо то у трећем делу овог рада.

У овом одељку хтели смо само показати да су сцене *Романа без романа* које говоре о лутању јунака Романа по непознатој египатској шуми и о чудесној и тајанственој палати на коју Роман ту наилази проткане реминисценцијама на мотиве из *Енеиде* (сусрет Енеје с мајком) и из *Одисеје* (сусрет Одисеја с Хермом–Меркуром). Ово нам, поново, открива у којој се мери Стеријина пародистичка критика херојско-витешког романа служила константама израза и нарације пореклом из античке епике. Посредно, тиме је опет потврђена наша претпоставка да је Стерија, већ када је састављао *Бој на Косову*, могао имати на уму идентификацију витешког романа са херојским епом и условљеност технике тога романа епском техником хомерско-вергилијевског порекла.

Locus amoenus

Бацимо сада поглед и на неке описе природе и људске лепоте који се јављају, озбиљно примењени, у Стеријиним *Боју на Косову* и у Видаковићевим романима. Препознаћемо у њима типове поетско-реторских екфраса и орнаментално-дескриптивних дигресија које је Стерија, затим, осудио у *Роману без романа*. Али, видећемо и то да| ти описи доследно реализују схеме наслеђене из античке књижевности и реторике.

Истина, Стерија те описе претежно дугује свом непосредном узору, Флоријановом *Гонзалву од Кордове*. Узмимо један пример. Зораидина палата „бели се у шуми“ код Варне сасвим као и Зулемина код Малаге.⁶⁹ Позорница љубави између Зораиде и Милана Топлице нису, међутим, толико просторије скривене палате, колико врт и шума око ње:

Свако јутро праћаше га Зораида под сенку мирта и поморанца, често му је при слабом његовом ходу ићи помагала, често би га принуђивала при крају каквог кристаловидног источника сести, који кроз шуму текући миловидним својим жуборењем пријатну неку музику представља... – Красота природе, пријатност воздуха, воња у венце скопчаних и доле падших цветова, жубор кристаловидне воде, која дражесном хитошћу поред његових ногу течаше, зујање по крину летећих пчелица – све то умножи дражест миле ове љупкости у којој се њихова срца нахођаху.⁷⁰

Није потребно да овде – са становишта ботанике и климатологије – расправљамо питање да ли је миртама и поморанцама место у шуми код Варне. Исто тако, у овом случају не морамо се позивати ни на подударни Флоријанов опис краја и поднебља око Малаге. Истина, Стерија је свој опис слободно пренео из Флоријана.⁷¹ Пренео га је у околину Варне вероватно стога што ту почињу лутања Велимира и Босилке у истоименом Видаковићевом роману. Но ипак, знамо да је Стерија могао и независно од Флоријана да створи исти такав опис.

Захваљујући трајном утицају схема и клишеа из античке књижевности и позније античке реторике, гајеви и шуме овог мешовитог и претежно медитеранског типа израсли су, барем литерарно, и у још хладнијим поднебљима него што је оно око Варне. Разлог је једноставан. Они припадају топици идеалног пејсажа, а нарочито мотиву идеализоване „мешовите“ шуме

69 *Бој на Косову*, Дела IV, 166. – Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 44: „et la demeure que j'habite, est ce palais que vous découvrez au milieu de cette forêt“.

70 *Бој на Косову*, Дела IV, 230.

71 Florian, *Gonzalve* (1. VI), tome III, p. 11–12: „Chaque matin, l'aimable Zuléma conduisoit Gonzalve à l'ombrage des myrtes et des oranges. Elle prêtoit son bras au héros dans sa marche encore chancelante; elle l'engageoit à s'asseoir au bord d'un limpide ruisseau qui traversoit la forêt... La beauté du site, le calme de l'air, le parfum des fleurs tombant en feston sur leurs têtes, le murmure de l'onde rapide qui roule à leurs pieds sur un sable d'or, le bourdonnement des abeilles voltigeant sur les iris dont le rivage est semé, tout ajoutois de nouveaux charmes à la douce languer qui les enivroit“.

и оног пријатног места за разоноду и љубав (*locus amoenus*), чије је независно реторско-поетско постојање у европској књижевности тек однедавно боље познато и испитано.⁷²

У појединостима Стеријин, према Флоријану дати опис одговара највише схеми према којој је приказиван *locus amoenus*. Док су се песници у реторизованој епици антике надметали ко ће да засади више разноврсног дрвећа у своје идеализоване шуме – Овидије узима двадесет и шест врста, Стације тринаест, Клаудијан свега девет⁷³ – антички песници, када описују *locus amoenus*, спомињу махом доста уопштено сеновито дрвеће и ливаду, жубор извора или потока, цвркут птица и дах поветарца.⁷⁴ У развијенијим облицима описа таквог „места угодности“ поред платана и чемпреса готово редовно се јављају мирта и ловор, а поред жубора воде и песме птица, још и зујање пчела. И доиста, без пчела већ ни реалистични Теокрит није могао да замисли боравиште својих пастира:

...Τουτεῖ δρυές, ὧδε κύπειρος,
ὧδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι,
ἔνθ' ὕδατος κρᾶναι δύο, ταῖ δ' ἐπὶ δένδρει
ὄρνιθες λαλαγεῦντι, καὶ ἅ σκιὰ οὐδὲν ὁμοία
τᾶ παρὰ τίν' βάλλει δὲ καὶ ἅ πίτυς ὑψόθε κώνοις.

... овде су храстови, овде је шевар,
овде су кошнице, пчеле око њих свуд злаћане зује,
ту су два извора хладна, ту с дрвета поваздан птице
цвркућу; чак се ни хлад упоредити не да са хладом
код тебе; видиш, и бор ми преслатке шишарке стреса.

Εὔρον δ' ἀέναον κρήνην ὑπὸ λισσάδι πέτρῃ,
ὑδατι πεπληθυῖαν ἀκηράτῳ αἰ δ' ὑπένερθεν
λάλλαι κρυστάλλῳ ἢ δ' ἀργύρῳ ἰνδάλλονιο
ἐκ βυθοῦ ὑψηλαὶ δὲ πεφύκεσαν ἀγχόθι πεῦκαι
λεῦκαι τε πλάταωι τε καὶ ἀκρόκομοι κυπάρισσοι
ἄνθεά τ' εὐώδη λασίαις φίλα ἔργα μελίσσαις,
ὄσσο' ἔαρος λήγοντος, ἐπιβρύει ἄν λειμῶνας.

Извор пронађоше живи под стеном где избија глатком,
пун, и бистром се водом све прелива, док му се на дну
шљунак светлуца и искри к'о кристал ил' ђердан од сребра.
Крај њега вите јеле и платани, беле тополе,
високи чемпреси, круне им игластим лишћем трепере,
мирисно цвеће, да пчеле се радују, маљаве, вредне,
цвеће, што пролећу пред крај пољаном се раскошно проспе.⁷⁵

72 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*², Bern, 1954, 202 и д.

73 Ovidi Metam. X, 90–106, Stati Thebais VI, 98, Claudiani De raptu Pros. II, 107. – Види E. R. Curtius, нав. дело, 201.

74 Уп. G. Soutar, *Nature in Greek Poetry*, 223–237 („the scene is not considered perfect without the murmur of water, the song of birds, or the hum of bees“, p. 225).

75 Theocriti Idyll. V, 45–49, XII, 37–43, ed. Legrand; прев. P. Шалабалић.

Песници позније антике и средњег века приказују затим *locus amoenus* према упутствима и схемама учитеља реторике и стилис|тике.⁷⁶ Да видимо шта су садржавала таква упутства за грађење ове врсте екфрасе.

У IV веку грчки ретор Либаније казује својим слушаоцима да врела и садови, вртови и благи дах ветра, цвеће и гласови птица подстичу све врсте ведрога расположења.⁷⁷ Треба имати на уму да ту није реч о реалном пејсажу, већ о његовом литерарном опису и дејству тог описа на публику. Разумемо онда откуд толика уједначеност у основним мотивима описа „места угодности“. Кумулативно набрајање свега што, према учењима ретора, изазива ведро расположење било је у таквој екфраси обавезно, баш као што су били обавезни и предвиђени сличним упутствима главни елементи екфрасе женске лепоте или лепоте неког божанства.

Какве је последице имало ово систематисање и схематизовање природних лепота, то се може показати на многим примерима. Послужићемо се само једним, али веома развијеним и упечатљивим. Тиберијан, римски песник Константиновог доба, остваривао је радо упутства реторских приручника. Тако је посветио и целу једну песму приказу идеалног пејсажа и „места угодности“ (*locus amoenus*):

Amnis ibat inter herbas valle fusus frigida,
 luce ridens calculorum, flore pictus herbido.
 Caeruleas superne laurus et virecta myrtea
 leniter motabar aura blandiente sibilo.
 Subtus autem molle gramen flore pulchro creverat;
 et croco solum rubebat et lucebat liliis.
 Tum nemus fragrabat omne violarum spiritu.
 Inter ista dona veris gemmeasque gratias
 omnium regina odorum vel colorum lucifer
 auriflora praeminebat flamma Diones, rosa.
 Roscidum nemus rigebat inter uda gramina:
 fonte crebro murmurabant hinc et inde rivuli,
 quae fluenta labibunda guttis ibant lucidis.
 Antra muscus et virentes intus hederæ vinxerant.
 Has per umbras omnis ales plus canora quam putes
 cantibus vernis strepebat et susurris dulcibus:
 His loquentis murmus amnis concinebat frondibus,
 quis melos vocalis aerae musa zephyri moverat.
 Sic euntem per virecta pulchra odora et musica
 ales amnis aura lucus flos et umbra iuverat.

Прохладном долином, кроз траву, поток је хитао плах,
 белугака смех, искричав лет, рубом цветова титрави сплет.
 Горе, ловора црног грању и лишћу миртиног гаја

76 E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 200 и 202–206.

77 Libanii Opera I, 517, pag. 200. ed. R. Förster (πάσης δὲ εὐθυμίας ἀφορμαὶ πηγαὶ καὶ φυτὰ καὶ κῆποι καὶ αὔραι καὶ ἄνθη καὶ ὀρνίθων φωναί).

дрхтај се отме кад мине податног ветра шапутав дах.
 А доле ливада беше, до цвета цвет, цветова свет.
 Пирује тле шафрана рујем и љуљан трепти пречиста сјаја,
 дубравом бусење љубица сања и веје свуд опојну сласт.
 Сред дарова ових мајских, сред љупкости, пупољака,
 краљица мириса свих, јутарња звезда свих цветних боја,
 тај буктај златни, ко љубав сама, раскошног цвета поносна ружа.
 Миром луга роса блиста, стабла стреме, трава снива,
 из скривених бије врела поточића бистрих млаз –
 прах кристални, игра пене, клокот, жубор разигран.
 Маховина шпиљу чува и бршљана чаролије оплеле јој застор густ.
 Загасит, сенаст зар, дубравом дубоки хлад, свуд сенке – ал' хорови птица
 оре се свуд кроз свежи луг, цвркућу пролећу, ћућоре нешто.
 А жубор воде с цвркутом гласним и шумом лишћа стапа се дивно:
 прекрасних брујева ових чар муза зефира стапа у склад.
 Усрећи сваког ко зађе у тај мирисан, зелен, распеван гај,
 птица и поток, ветрић и гај, цветак и сенка и густе хлад.⁷⁸

Песнички најмање привлачан завршни стих ове песме уједно је и кључ за њено разумевање. Тај стих даје сажети преглед свих оних елемената који, развијени, граде Тиберијанову песму и који, према учењима ретора, треба да буду садржани у опису идеалног пејсажа. Таква рекапитулација сасвим нам одређено открива да је Тиберијанова песма настала остваривањем беседничких упутстава за састављање описа вртова и природе.

Додајмо одмах да је овакву екфрасу неговала и развијала у античкој реторској прози царског периода нарочито друга софистика, препоручујући за њу „цветни стил“ – ἀνθηρὸν πλάσμα⁷⁹. Јер, ово показује да смо били у праву када смо, ради објашњавања једног одломка из Стеријиног прозног романа, навели паралеле из реторизоване поезије позније антике. Друга софистика, наиме, утицала је на израз познијег античког псеудо-историјског и љубавно-авантуристичког романа и брисала је, у исто време, границе између стилизације израза у поезији и прози.

Ако сада поново бацимо поглед на Стеријин, према Флоријану састављени опис вртова и гајева око двора у Варни, лако ћемо уочити да је и у том одломку *Боја на Косову* наш писац реализовао један антички реторско-поетски клише. Ту су хладовите сенке мирти и поморанци, извор чија се бистра вода искри као кристал, угодан жубор потока, дах ваздуха, мирис цветова који се просипају у венцима и зујање вредних пчела. И сам израз Стеријиног описа очигледно одговара „цветном стилу“ који за ову врсту екфрасе препоручују упутства наслеђена из античке реторике. Украшен је и „сладак“, а није ни високо патетичан, ни уздржано једноставан.

78 Tiberianus, *Anth. Latina* I, 2, № 809, ed. Buecheler–Riese; стих 10 „forma dionis“ исправио је у „flamma Diones“ Н. W. Garrod, *The Oxford Book of Latin Verse*, London, 1912, 372. Превод Р. Шалабалић.

79 Уп. E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 200.

Поред подударања у низовима појединости и сталним мотивима описа, једна црта учвршћује нас у убеђењу да Стерија у наведеном одломку остварује антички клише за *locus amoenus*. У завршној и јасно одвојеној формули Стеријиног описа „све то умножи дражест миле ове љупкости у којој се њихова срца нахођаху“ препознајемо рекапитулацију античког реторског упутства сличну оној којом је и Тиберијан завршио своју песму:|

Усрећи сваког ко зађе у тај мирисан, зелен, распеван гај,
птица и поток, ветрић и гај, цветак и сенка и густо хлад.

Таква рекапитулациона формула завршавала је, у краћем или развијенијем облику, многе описе „места угодности“ у античкој и новијој европској књижевности. Наћи ћемо је и на крају једног сличног Видаковићевог описа природе.

Наслеђе из античке реторизоване поезије и епске прозе

Како смо обећали, ми ћемо се позабавити и неким екфрасама природе и људске лепоте које се јављају и код Видаковића и код Стерије. Само, мо-
рамо се прво, у неколико речи, осврнути на пут који смо досада прешли и указати на правац којим ће нас повести анализа у одељцима који следе.

У приступу овом делу нашег рада рекли смо да ћемо, овде, највише говорити о оним појединостима Стеријиног израза у *Боју на Косову* за које можемо рећи да припадају домену реторике у ужем смислу. Природно је стога што су се термини реторика и реторизована поезија често јављали већ и на страницама које претходе овом одељку. Но ипак, наша пажња била је, до сада, усредсређена првенствено на такве константе израза које првобитно припадају сфери античке епске поезије. Ово, међутим, није било у супротности са обећањем које смо дали у приступу.

С једне стране, како смо већ нагласили, примена таквих „епских“ константи израза у Стеријиним псеудоисторијском роману последица је теоријске идентификације херојско-витешког романа са херојским епом. С друге стране, сваки од испитиваних епских елемената Стеријиног прозног израза управљао је наше погледе у оне области и у она раздобља античке књижевности где је и када је поезија претрпела јак утицај реторике, док је реторска проза спремно усвајала све елементе поетске дикције.

Видели смо, на пример, да се двоструко описивање јутра, вечери или ноћи, које је произашло из споја перифрастичког одређивања времена епске радње и конкретног описа природе, јавља и у хеленистичко-римској епици и у прозном софистичком роману; утврдили смо, даље, да се оно јавља, осамостаљено у засебну песму краћег обима, и у Овидијевој поезији, чија је велика зависност од реторике добро позната. Показали смо, затим, да исто само свечаније стилизовано, химничко осамостаљење овог клишеа,

којим се у роману служе и Видаковић и Стерија, налазимо у песми *Уиро* руског класицисте Державина, као и једној „славенској“ песми коју је Видаковић унео у свој роман.

У претходном одељку показали смо да је римски песник Тиберијан претворио у засебну песму и реторски клише за опис вртова и гајева, односно идеалног пејсажа. То је онај *locus amoenus* где се налазе и љубавни парови. Нагласили смо да је тај клише развијен| нарочито у софистичкој реторској прози којом је писан антички роман царског периода; рекли смо, најзад, да исти клише реализује и Стерија у своме псеудоисторијском и херојско-вигтешком роману, угледајући се на Флоријанов роман *Гонзалво од Кордове*.

Задржали смо се на споменутој екфраси природе из *Боја на Косову* иако Стерија тај елемент преузима из Флоријана. Учинили смо то стога што смо у тој Стеријиној екфраси могли да запазимо неке одлике израза својствене античком роману и античкој реторској прози. Мислим, пре свега, на строгу схематичност приказа и на оне стилске црте које Стеријин израз у тој константи дели са „цветним“ стилем античке реторике.

Намеће нам се сада поново питање: да ли Стерија ове особености израза, чије смо порекло из античке реторике и реторизоване поезије могли утврдити, дели само са својим непосредним узором, Флоријаном? Или их Стерија дели и са Видаковићем?

Видели смо, додуше, да је Стерија ближи Флоријану него Видаковићу када се у *Боју на Косову* служи епским поређењима. Видели смо, међутим, и то да се Стерија и Видаковић мало разликују када се служе константом двоструког описа јутра и вечери која је из епског песништва доспела у прозу античког романа и у античку реторизовану поезију. Ми смо, дакле, већ могли утврдити да се у Стеријином *Боју на Косову* јављају неке константе израза и стилске одлике које су типичне за античку реторску прозу, за софистички роман и реторизовану поезију хеленистичко-римског периода. Треба стога овде имати на уму и то да је П. Поповић препознао у заплету и типичним сценама Видаковићевог *Велимира* и *Јуноше* наративну схему и методе грчког софистичког романа. Јер, ако је ово запажање П. Поповића оправдано – а нама се чини да јесте –, онда можемо очекивати да и у Видаковићевим романима, писаним вероватно према немачким узорима из XVII и XVIII века, можемо наћи елементе традиционалне стилске структуре које налазимо у *Боју на Косову*, дакле у Стеријиној „посрби“ Флоријановог *Гонзалва од Кордове*.

Битно је овде, како верујемо, да елементи те традиционалне стилске структуре припадају наслеђу оног европског књижевног израза који је заснован на учењима античке реторике и на античким узорима. Видаковић и Стерија били су упознати и са самим тим основама ове традиционалне стилске структуре. Стога њена реализација у Видаковићевим и Стеријиним романима, и поред свих уметничких недостатака, не сме и не може да се сведе искључиво на утицај одређених узора и извора. Исто тако, не треба ни израз Стеријиног *Боја на Косову* олако прогласити за просту реплику Видаковићевог манира и „слатког штила“.

Оправданост изнесених тврђења покушаћемо да покажемо у следећим одељцима и на таквим константама и деловима исказа у којима се мешају поетски и прозни елементи и где се примењују разни облици дикције. Биће то одељци из Видаковићеве и Стеријине прозе који су – како мислимо да се може показати – стили|зовани у складу са једном од основних поставки наслеђених из античке реторике. То је поставка да разним елементима и деловима прозног израза одговарају и разне стилске „врсте“.

У овој анализи могу нам, како смо већ рекли, послужити као исходиште таква места из Видаковићеве и Стеријине прозе где је одступање од стилског нивоа основних наративних одсека романа нарочито упадљиво. Таква су места она где у прозни израз продиру бројни поетски елементи. Стога треба, пре свега, указати на оне опште, историјске чињенице које сведоче о оправданости претпоставке да је поетско-лирски елеменат у изразу Видаковићевог и Стеријиног романа условљен одређеним књижевним предањем.

На могућност да је поетско-лирски елеменат у стилској структури старијег српског романа, којој П. Поповић није посветио посебну пажњу у својој монографији о Видаковићу, условљен праксом и теоријом античког реторско-софистичког покрета, указује пре свега чињеница да је тај покрет успоставио везу између лирике и епике, с једне, и реторике и романа с друге стране. Ова је веза у хеленизму и познијој антици била нарочито чврста не само стога што је међу беседницима завладало схватање да низ „предмета“ поезије може да се „обради“ и у прози. Поред беседа у „високом“ стилу, које славе божанства и носе назив „химне“, јер њихови аутори гледају да достигну и превазиђу творевине старије химнике, и поред беседа које славе младенце на начин одговарајућих пригодних песама (хименеј, епиталамиј) – у ово доба јављају се и беседе у „цветном“ стилу које описују пролеће, ружу или славуја и представљају пандане тематски сличним, нежним и разиграним производима анакреонтике, епиграматике и сродне лирике. Према неким схватањима, која се у то време јављају, и реторски обрађена историја могла се не само мерити са епом него је чак и убрајана у поезију.

Ово настојање беседника да створе посебну реторску и прозну поезију нашло је особен израз и у софистичком роману, нарочито љубавном.⁸⁰ Штавише, у дефиницијама и упутствима теоретичара стилска врста у коју је еротски роман сврстан стављена је на границу између прозе и поезије.⁸¹ Није стога чудно што трагове ове реторске мешавине разнородних елемената из епске и лирске поезије налазимо и у доцнијем љубавном и пасторалном, авантуристичком и витешком роману, све до барока и нашег XIX века, и то нарочито у неким одређеним деловима исказа, где потпуно преовладава поетска проза.

80 E. Rhode, *Der griechische Roman*³, Leipzig, 1914, 361.

81 E. Norden, *Die antike Kunstprosa* I, Leipzig, 1923, 434 и д. [У даљем навођењу: E. Norden, *Kunstprosa*].

Таква је поетизована проза негована нарочито у епидеиктичком беседништву, и то посебно у екфрасама. Разлог је очигледан. Похвала лепоте једна је од основних функција античког епидеиктичког, демонстративног или лаудативног беседништва. Како је ἐπιδεικτικὸν γένος (*genus demonstrativum sive laudativum*) таква врста беседништва у којој се беседа схвата, пре свега, као приказивање беседничке вештине и уметности, то у епидеиктичком беседништву доспева у први план виртоузни елемент. Ово, као и сам избор „предмета“ за беседу, приближили су епидеиктичко беседништво поезији и омогућили су преношење традиционалних елемената песничке технике у прозу. Систематизовани у техничким приручницима за реторе, ови су елементи из сфере реторике и њене технике поново доспевали у поезију, али сада као прецизно конструисани инструменти израза.

Приказали смо, укратко, онај круг у коме се елементи традиционалног европског књижевног израза, заснованог на античким основама, крећу полазећи из поезије верне традицији и доспевајући преко (епидеиктичке) реторике у поетизовану прозу и реторизовану поезију. Можемо се сада вратити испитивању екфраса које се јављају у Видаковићевом и Стеријином роману, свесни да је пред нама један од типичних елемената епидеиктичког стила.

”Екфраσις καίροϋ

„Цветна“ поетска проза нашла је, дакле, своје стално место већ у екфрасама античког софистичког романа. Затим се стално поново јавља у овој константи поетизованог прозног израза који описује лепе људе, лепу природу, лепе грађевине, лепа уметничка дела итд. Погледајмо сада како српски романописци почетком XIX века стилизују своје описе таквих лепота.

Узмимо прво, као пример, један Видаковићев опис пролећа. Према класификацијама античких ретора то је „опис годишњег доба“ (ἐκφρασις καίροϋ). Само тај опис код Видаковића, као и код многих античких и новијих европских писаца, обухвата и мотиве из описа „места угодности“ (*locus amoenus*) са чијом смо се топиком већ упознали.

Примери из Видаковића показују нам да је и овај српски романописац био добар занатлија у књижевности и да је умео да оствари старе реторске прописе и обнови наслеђену схему у подврсти екфрасе која приказује годишње доба:

Стигнемо у двор, сиђемо с кола, обрадујемо се једно другом, гледамо свуд унаоколо. Нисмо знали куда ћемо пре погледати на коју страну; сва је природа обновљена, сва весела и дражесна, свако дрво чини се да се смеје на нас и да нас мами у своју хладовиту сенку. Куд год погледам срце ми се весели, цела природа отргла је себе из гроба зиме и слави свој ускрс; овде видим и висока и лисната дрва, по гранама им полећу птице и издају своје умилне гласове. Бацим даље своје око: по зеленим ливадама присут силни

цвет сваке боје а благи му мирис пробија целу унутрашњост нашу, над њим облећу пчелице својим танким крилима и збирају из њих трудољубиво медну росу. | Испод ливада доле кривудајући бистри поточићи, сливаху се у једно велико језеро које се дивно дељаше на мале баште; тамо пребели лабудови пливаху дично, овде се дивљи пачићи на чопоре око џбунова несташно по води утркују; по крају гдекоја рода гордо корача са својим црвеним штркљастим ногама; језеру на страни види се мало нагнуто брдашце на коме леже виногради, по зеленим ливадама, које пресецају на неколико места кристални потоци, прекрило стадо оваца... поред двора је велика башта зидином ограђена, плодним дрвима и богатим усевима а прилика земаљском рају. Испод двора по зеленој рудини бијаху велики ораси, који завијаху полак двора у сен своју, на десној страни пак многе липе од којих се диван мирис на далеко по ваздуху разлевао. Међу липама стајаше велики кованлук господинов. Једном речи: све што је у природи лепо, и са осетљиве душе пријатно, то је било скупљено на овоме месту где је владала природа сама у тишини.⁸²

Наш цитат морао је овде бити нешто исцрпнији стога што Видаковићев спој описа пролећа (ἔκφρασις καίρου) и описа „места угодности“ (locus amoenus) доноси кумулативно елементе из оба типа екфрасе. Видимо да при томе мотиви, који су нам већ добро познати из раније анализе екфрасе „места угодности“ (сенке дрвећа, пој птица, разнобојно цвеће, пчеле, списак дрвећа), потискују специфичније мотиве из приказа пролећа. Ово је речито сведочанство о схематичности оваквих екфраси у којима се примењује начело кумулације чак и на штету веродостојности. Писац, наиме, тражи пре свега да постигне реторске ефекте, и то у највећем могућем степену.

Морали смо ову Видаковићеву екфрасу пролећа цитирати у потпуности и стога што на њеном завршетку налазимо још једно поуздано сведочанство о пореклу тог описа из реторске радионице и реторског књижевног предања. Екфраса се завршава рекапитулацијом реторског упутства за њену градњу, сасвим онако као и Тиберијанова, већ раније наведена песма, заснована на топици обавезној за locus amoenus:

(Видаковић:) Једном речи: све што је у природи лепо, и са осетљиве душе пријатно, то је било скупљено на овоме месту...

(Тиберијан:) Усрећи сваког ко зађе у тај мирисан, зелен, распеван гај, птица и поток, ветрић и гај, цветак и сенка и густо хлад.

Задржали смо се на овом сложеном Видаковићевом опису – у Видаковићевим романима има и лепших описа годишњих доба – јер нам пружа слику природе око двора и слику вртова какву ћемо наћи и у Стеријином *Боју на Косову*. Стога треба овде још једном нагласити да наведени Видаковићев приказ задовољава сва упутства | која су већ античка *progymnasmata*

82 М. Видаковић, *Велимир*, 21–23.

(припремне вежбе за реторе) давала када говоре о екфрасама. Та упутства наводе, напиме, као типове екфраса опише лица и предмета, годишњих доба и лепих места, животиња и биља. За екфрасу пролећа она захтевају, посебно и изричито, да писац наведе и цвеће које у то доба цвета (ἐκφραστέον δὲ πρόσωπά τε καὶ πράγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογα ζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτά... καιρούς δὲ ὡς ἔαρ καὶ θέρος, φράζων ὅποσα παρ' αὐτὰ προέρχεται τῶν ἀνθέων).⁸³

Нема стога у софистичком роману пролећа без набрајања цвећа. Лонгови пастири траже га чим снег почне да копни да би њиме окитили кипове богова – „баш су га тад измамљивали поветарац својим миловањем, и сунце својим топлим зрацима; ипак су нашли љубичица, суноврата, перуника и другог раног пролећног цвећа.“⁸⁴ Кад наступа лето ново цвеће цвета, воћке се већ почињу китити плодовима, а њиве усевима, цврчак цврчи, реке певају својим полагањим током, поветарци свирају пиркајући кроз оморикине гране – „јабукe од љубави падају на земљу“, а „сунце волећи лепоту све разголићује“.⁸⁵

Видимо, гомилање „лепих“ појединости целога годишњег доба је право – јабука не пада „када наступи лето“ (Лонго), као што ни липа не мирише цветом када се природа „отргне... из гроба зиме“ (Видаковић).

Погрешно бисмо судили о античким творцима реторске екфрасе и софистичког романа и о српским романописцима с почетка XIX века ако бисмо у овим недоследностима описа видели знаке небриге, невештине или наивности. Стварно, када је реч о оваквим описима, можемо слободно рећи да Видаковић није ништа наивнији од Лонга. Оба писца у тим описима остварују реторска упутства и традиционалне шаблоне. Смемо додати да оба писца остварују такве шаблоне подједнако вешто, нижући са уживањем и финим осећањем за ефекат „пријатне“ појединости. Само, у споменутом Лонговом опису налазимо и развијени реторски каталог пролећног цвећа, који недостаје у наведеној Видаковићевој екфраси.

Овакви „каталози“ омиљени су у античкој реторици. У софистичком роману описује се стога и јесен набрајањем плодова који сазревају. Писци античких романа дају такве дескриптивне каталоге служећи се многим поетичним епитетима. У складу са овим „цветним“ стилем и са стилским нивоом епидеиктичког беседништва је и стилска структура таквих спискова. Они су по правилу дати у ритмованим, избалансираним периодима.]

Као пример послужиће нам овде „каталог плодова“ који налазимо у једној Лонговој екфраси јесени. Поред осталих елемената којима се Лонго послужио да би поетизовао своју прозу, налазимо у тој екфраси и реми-

83 Aphthoni Progymn. 46, ed. H. Rabe, Lipsiae, 1926, p. 37.

84 Longus III, 12, 2, ed. G. Dalmeyda, Paris, 1934: „τὰ δὲ ἄρτι ὁ ζέφυρος τρέφων καὶ ὁ ἥλιος θερμαίνων ἐξήγειν ὄμως δὲ εὐρέθη καὶ ἴα καὶ νάρκισσις καὶ ὅσα ἤρος πρωτοφορήματα“).

85 Longus I, 23, 2: „τὰ μῆλα ἐρώντα πίπτειν χαμαὶ καὶ τὸν ἥλιον φιλόκαλον ὄντα πάντας ἀποδύειν“; прев. М. Н. Бурић.

нисценцију на једно веома познато место из Сапфине лирике. Лонгов каталог завршава се, на име, мотивом јабуке која је остала на грани, познатим из једне Сапфине сватовске песме:

Ἦν δὲ ἀφθονία πολλή διὰ τὸ τῆς ὥρας πάμφορον· πολλαὶ μὲν ἀχράδες, πολλαὶ δὲ ὄχραι, πολλὰ δὲ μῆλα· τὰ μὲν ἤδη πεπτωκότα κάτω, τὰ δὲ ἔτι ἐπὶ τῶν φυτῶν τὰ ἐπὶ τῆς γῆς εὐωδέστερα, τὰ ἐπὶ τῶν κλάδων εὐανθέστερα· τὰ μὲν οἶον οἶνος ἀπῶζε, τὰ δὲ οἶον χρυσὸς ἀπέλαμπε. Μία μηλέα τετρύγητο καὶ οὔτε καρπὸν εἶχεν οὔτε φύλλον· γυμνοὶ πάντες ἦσαν οἱ κλάδοι· καὶ ἓν μῆλο ἐπέττετο ἐπ' αὐτοῖς ἄκροις ἀκρότατον, μέγα καὶ καλὸν καὶ τῶν πολλῶν τὴν εὐάνθιον ἐνίκα μόνον.

A те године јесен је била богата: било је много крушака, много смокава, много јабука, једне су већ попадале на тле, а друге су још биле на стаблима; оне које су лежале на земљи јаче су мирисале, а оне на гранама биле су лепше боје. Некоје су мирисале као вино, а некоје су блистале као злато. Једна јабука била је већ обрана и на њој није било ни плодова ни лишћа; голе су јој биле све гране. Само је једна јабука остала на врху вршка, велика и лепа и мириснија но многе друге...⁸⁶

Бацимо сада поново поглед на Видаковићево описе годишњих доба. Видаковић нам, у опису јесењег пејсажа, даје и овакав „каталог плодова“:

Овде равна поља, која се прегледати не могаху, пшеницом покривена злате се. Зрели класови, зрном обтерењени, тихим ветрићем љуљају се по њивама као водени таласи. Онде дрва, која су пролеће, најкраснију част године, цветом увенчала и мирисом сав ваздух околу себе испуњавала, сад доспелим плодом к земљи завита, дају из себе најпријатнији мирис. Лимун и поморанце, с којих лист већ падаше, жуте се на голим гранама као восак: чињаху се као да туже што их онај покров, под којим су оне растиле и сазреле, сад под ведрим небом оставља. Онде јабука, неке жуте као смиље, а неким благодатна топлота сунца у јесење време даваше ружичну боју. Крушка разног рода, неке на земљу падаху, неке још себе на месту, на ком су цветале, силом задржаваху, као да не беху раде на земљу пасти, и предати се трулежи...⁸⁷

Очигледно је да Видаковић, и овде, реализује она реторска упутства за описивање годишњих доба на која се ослањао већ антички романописац Лонго. Не само да је Видаковић дао своју екфрасу јесени служећи се традиционалним елементима и мотивима таквих описа; Видаковићева екфраса и самом својом стилизацијом одговара у потпуности захтевима античке епидеиктичке реторике према којима екфрасе треба да буду дате у „цветном стилу“. Као и Лонго, Видаковић се служио изобиљем „поетичних“ епитета, а свој каталог плодова даје у ритмованим и уравнотежено конструисаним низовима реченица. Штавише, Видаковићева екфраса јесени завршава се истим мотивом (плод који се задржао на грани) као и Лонгов одговарајући „каталог плодова“. Како смо рекли, тај мотив првобитно је реминисценција на стару хеленску лирику и служио је код Лонга као стилски елемент за поетизовање прозног стила екфрасе.

86 Longus III, 33, 3–4; прев. М. Н. Ђурић.

87 М. Видаковић, *Велимир*, 119.

Укратко, све појединости Видаковићеве екфрасе годишњег доба (ἐκφρασις καίροϋ) откривају нам да су код овог српског романописца такве константе израза грађене према реторским упутствима наслеђеним из антике. Примери из Видаковића које смо у овом одељку навели показују нам и то да је овај српски романописац успешно реализовао реторска упутства за екфрасу годишњих доба. Можемо ово заиста рећи ако Видаковићев израз посматрамо у светлости оних захтева које су античка, класицистичка и школска реторска упутства постављала писцима романа.

Важно је да уочимо и на овој појединости у чему се Видаковићев књижевни поступак одваја од новијих схватања и ослања на наслеђе реторизоване античке и европске књижевности. Наведене екфрасе из Видаковића садрже низ реалистичких детаља. Колико је то све, међутим, далеко од реализма у модерном смислу те речи види се јасно, када додамо, да Видаковић свој јесењи пејсаж, у коме су узрели у исто време пшеница, лимун, поморанџа и крушка, и где се жути смиље – смешта у Египат.

Када данашњи критичар у неком старијем књижевном делу наиђе на оваква одступања од чињеница реалног живота и света, он је одмах спреман на подсмех. Можда и с пуним правом, мада, очигледно, заборавља на улогу коју инконгруентан израз и одступање од логике реалног играју у техници модерног европског песништва. Једно је, међутим, сасвим јасно. Ми не бисмо смели олако примењивати епитет „наивно“ када желимо да окарактеришемо такве појаве у старијој књижевности.

Видаковић је, наиме, како смо показали, реализовао у своме опису јесени онај кумулативни низ „лепота“ природе какав су од писаца захтевала правила епидеиктичке реторике и њена упутства за грађење екфрасе годишњег доба. Видаковић је и у изразу тог одломка реализовао стилске одлике које реторски приручници прописују за такве екфрасе, захтевајући од писца потпуну примену свих „лепота“ у избору речи, фигура и ритма (κάλλος ὀνομάτων σχημάτων ῥυθμῶν).⁸⁸

Боље сагледавање оваквих традиционалних одлика Видаковићеве књижевне технике доприноси, разуме се, пре свега историјском разумевању Видаковићевог рада. Такав историјски приступ овом старом романописцу неће, свакако, изменити став модерног читаоца према Видаковићевом делу. Међутим, како смо нагласили, боље разумевање Видаковићеве књижевне технике предуслов је како за прецизније одређивање односа у коме Стеријини рани романи стоје према Видаковићевом стваралаштву, тако и за потпунију интерпретацију текста Стеријиног *Романа без романа*. Вратићемо се стога, у следећем одељку, испитивању веза које, у стилизацији и концепцији екфрасе природе, повезују израз Стеријиног *Боја на Косову* са изразом хеленистичког романа.

88 E. Norden, *Kunstprosa*, 436.

Хеленистички врџови и „место љубови“

Како је овде реч о описима природе који се јављају у старијем српском и европском роману, треба имати на уму да је већ Е. Роде, испитујући антички роман, уочио неке битне црте покласичног, хеленистичког осећања за природу и да је указао на Лонга као на типичног представника те и такве сензибилности. Ово хеленистичко осећање за природу није показивало готово никакво разумевање за дивље и горостасне покрете и облике. Оно је нашло свој идеал у природи која је – сама од себе или захваљујући људској руци – питома, блага и обликована, у природи која је ограничена и организована као нека уметничка целина.

Овај хеленистички идеал нашао је упечатљив одраз у приказима вртова који су се у великом броју јављали у ликовној уметности и у књижевности хеленистичког и римског доба. Биће довољно ако се овде позовемо на једно место из Лонговог пасторалног романа. Јер, он нам, како је Роде истакао, пружа нарочито репрезентативне примере за такве описе:

Ἦν δὲ ὁ παράδεισος πάγκαλόν τι χρήμα καὶ κατὰ τοὺς βασιλικούς... Εἶχε δὲ πάντα δένδρα, μηλέας, μυρρίνας, ὄχνας καὶ ροιάς καὶ συκῆν καὶ ἐλαίας· ἐτέρωθι ἄμπελον ὑψηλὴν, καὶ ἐπέκειτο ταῖς μηλέαις καὶ ταῖς ὄχναις, περκάξουσα, καθάπερ περὶ τοῦ καρποῦ αὐταῖς προσερίζουσα. Τοσαῦτα ἡμέρα. Ἦσαν δὲ καὶ κυπάριττοι καὶ δάφναι καὶ πλάτανοι καὶ πίτυς. Ταύταις πάσαις ἀντὶ τῆς ἀμπέλου κитτὸς ἐπέκειτο... Τέτμητο καὶ διακέκριτο πάντα καὶ στέλεχος στελέχους ἀφειστήκει, ἐν μετεώρῳ δὲ οἱ κλάδοι συνέπιπτον ἀλλήλοις καὶ ἐπήλλαττον τὰς κόμας· ἐδόκει μέντοι καὶ ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνη. Ἦσαν καὶ ἀνθῶν πρασιαί, ὧν τὰ μὲν ἔφερον ἢ γῆ, τὰ δὲ ἐποίει τέχνη· ῥόδωνιά καὶ ὑάκινθοι καὶ κρίνα χειρὸς ἔργα· ἰωνιάς καὶ ναρκίσσους καὶ ἀναγαλλίδας ἔφερον ἢ γῆ. Σκιά τε ἦν θέρους καὶ ἦρος ἄνθη καὶ μετοπώρου ὀπώρα καὶ κατὰ πᾶσαν ὥραν τρυφή.

А ова башта била је веома леп насад и личила је на царске баште... Човек би помислио да је дуго поље. А било је у њој свакојака дрвећа: јабука, мирти, крушака, шипака, сладуна, смокава и маслина. На другој страни расла је висока лоза, која се својим дозрелим гроздовима пењала уз јабуке и крушке, као да је хтела да се с тим воћкама надмеће која од њих има лепше плодове. То су биле неговане воћке. А било је и селвија, ловорика, платана, и оморика. Сва ова стабла обавијао је уместо лозе бршљан... Све је било раздељено и одвојено, и између сваког стабла растојање, али су се гране у висини састајале, па и оно што је природа направила, чинило се као да је од људске руке. Било је и леја са цвећем, једно је давала сама природа, а друго одгајала људска рука: руже, зумбуле и љиљане садила је баштованска рука, а љубичице, суноврате и перунике рађала је сама земља. У лето је било хладовине, и у пролеће цвећа, и у јесен воћа, и у свако доба године свега у изобиљу.⁸⁹

Пошто смо се у претходним одељцима овог рада упознали са Тиберијановом песмом о „месту угодности“ (locus amoenus) и са Лонговим и

89 Longus IV, 2, 1–3, 5–6; прев. М. Н. Ђурић.

Видаковићевим описима годишњих доба, можда је најбоље да се не задржавамо коментаришући поједине мотиве које налазимо у управо наведеном Лонговом опису врта. Јер, довољно је очигледно да и Лонгов опис садржи набрајање природних „лепота“ и каталоге плодова, дрвећа и цвећа, дакле оне црте које су карактеристичне за већ приказане типове реторских екфраса природе и годишњих доба.

Окренимо се одмах тексту Стеријиног *Боја на Косову*. У опису „романтичког“ рајског предела око Гранаде, где теку бистри токови река и где земља „без радње богати плод носи“, где свуда расту поморанца и маслина, винова лоза и палме, где одасвуд бију врела, а вртови су пуни „благотворног цвећа, кедрима, миртама и гранатским дрвима заклоњени“⁹⁰ – и Стеријин, на Флоријана ослоњени текст открива нам дуго и упорно присуство овог реторског шаблона из античког епидеиктичког беседништва у европском књижевном предању. Наиме, у Стеријином опису врта око Алхамбре још увек је у потпуности присутан и хеленистички идеал природе, оличен у култивисаној и строго ограниченој „художественој“ целини врта:

Ову палату окружава један врт именом Генералиф (место љубови), који се својом и природном лепотом одликује и поред свег Аламбре велелепија тако у очи пада, већом још дражешћу нежна срца восхишћавајући. Задовољно око у ништа ту не удара што би с натегом створено било, нит’ на овакова дела која више човека у чудо постављају, него да би се допала. Овде свашта показује образ оних природних дарова, којима се нико не диви, него се њима увесељава; од поморанца и мирта шумице пресецају зелене бистром водицом навлажене равнице; ово дрвље тако је лепо и художественим начином уредно засађено, да из далека вид прекрасних предмета – смејућа се села, обделана поља, ледене на планини стене, палате и споменике гранадске – узајмно и сакрива и представља; сваки час се показују плодовити холмови виновом лозом и дивљим маслинама насађени; час се устремљује разјарени водопад, са какве високе стене, час сам собом разговарајући се источник из какве међице искрсне; овде се наилази на какву тајну пеш|теру, од куда различити извори почетак узимају, тамо на густу шумицу, где тисућама славујих, ладно-жалосну ову тишину разблажују; свуда напоследак и при сваком коракљају променути вид ново услажденије, ново чувство и ново увеселеније нам даје.⁹¹

90 *Боја на Косову*, Дела IV, 173.

91 *Боја на Косову*, Дела IV, 176–177. У издању У. Џонића налази се погрешно „Генералиф“ уместо „Генералиф“, па ту исправку, коју потврђује и Стеријин извор Флоријан, уносим у навод. – Florian, *Gonzalve* (I. II), tome II, p. 59–61: „Ce lieu de délices est environné d’un jardin plus délicieux encore, dont la touchante simplicité contraste avec le luxe du palais; c’est le fameux Généralif, célèbre dans l’Afrique et l’Asie... En y pénétrant, on n’est point surpris; les yeux satisfaits ne recontraient point ces efforts de l’art, ces brillants prodiges, qui plaisent moins qu’ils n’étonnent, et rappellent seulement l’idée de la richesse ou du pouvoir: tout y présente, au contraire, l’image de ces biens faciles qu’on n’admire point, mais dont on jouit. Des bois d’orangers et de myrtes coupent des plaines de verdure arrosées par des eaux limpides. Les bois, plantés avec adresse, cachent, découvrent tour-à-tour les perspectives lointaines, les riant vilages, les champs cultivés, les glaces accumulées sur les monts, les palais, les monuments de

Можда ће се овде некоме наметнути питање: зар смемо да упоређујемо опис једног сасвим одређеног врта (Хенералифа), који припада шпанско-маварској уметности, са описима вртова који се јављају у античким романима из хеленистичко-римског раздобља? Рекло би се да је овај приговор оправдан, нарочито стога што Стерија свој опис Хенералифа дугује Французу Флоријану. Додајмо да је овај писац живео у XVIII веку када је Француска била надалеко чувена по својим дворским парковима. Ако, дакле, Стеријин опис и није веран реалној слици Хенералифа, у њему се вероватно огледају црте француске уметности грађења и уређивања вртова.

Међутим, питање у каквом односу овакви описи вртова стоје према реалности не поставља нам се у оној врсти књижевности на такав начин. Да бисмо одговорили на споменути приговор не морамо се позивати на историчаре уметности и културе који су указивали на типолошке подударности и историјске везе између хеленистичких, византијских, арапских и француских вртова. Ни код Лонга, ни код Флоријана или Стерије не налазимо, наиме, у опису врта никакве специфичне појединости које бисмо могли или морали везати за неки сасвим одређени врт. Описи ових писаца дочаравају нам само слику идеалног врта и идеалног пејсажа која потиче из европског књижевног предања. А састоје се од низа сталних мотива екфрасе чији је прототип настао у античком, епидеиктичком беседништву.

На крају Стеријиног приказа „места љубови“ (Хенералифа) налазимо и доказ да је пред нама једна реализација реторске схеме за екфрасу. На први поглед, додуше, завршне речи Стеријиног описа, које говоре о шетњи кроз Хенералиф као о извору низа уживања, делују природно и несхематично: „свуда напоследак и при сваком коракљају променути вид ново услажденије, ново чувство и ново увеселеније нам даје“.

Овде, међутим, морамо да се сетимо већ споменутих упутстава грчког ретора Либанија, према којима врела и садови, вртови и дах поветарца, цвеће и гласови птица представљају оне природне лепоте које подстичу све врсте радости, весеља, сласти (πάσης εὐθυμίας ἀφορμαί). Морамо поново бацити поглед и на завршне стихове песме у којој познаантички песник Тиберијан развија мотиве обавезне за locus amoenus: „усрећи сваког ко дође у тај мирисан, зелен и распеван гај, птица и поток, ветрић и гај, цветак и сенка, и густо хлад“.

Јер, када се сетимо да и Видаковић на сличан начин завршава екфрасу пролећа („све што је у природи лепо, и са осетљиве душе пријатно, то је било скупљено на овом месту“), и када поново погледамо завршетак Стеријиног описа вртова и шуме око Зораидиног двора код Варне („све то

Grenade. A chaque instant, des côteaux fertiles vous offrent la vigne, l'olivier sauvage, les lilas, les grenadiers, entrelacant leurs fruits et leurs fleurs. Tantôt une cascade bruyante se précipite du haut d'un rocher, tantôt un ruisseau tranquille sort en murmurant d'une touffe de roses. Là c'est une grotte écartée où filtrent plusieurs sources d'eau vive; ici c'est un bocage sombre où voltigent mille rossignols: par-tout enfin un aspect différent, une jouissance nouvelle, font éprouver à chaque pas un sentiment doux ou un plaisir pur“.

умножи дражест миле ове љупкости у којој се њихова срца нахођаху“) – онда видимо јасно да су и завршне речи Стеријиног описа „места љубови“ само уобичајена рекапитулациона формула, у којој је садржано реторско упутство и основна схема за градњу таквих екфраса. И Стерија, наиме, за разне лепоте природе од којих је сачињен његов реторски врт каже да су извор разних врста „услажденија“ и „увеселенија“ – *πάσης εὐθυμίας*, како је то формулисао већ антички ретор Либаније.

Упоредивањем завршних реченица побројаних описа природе дошли смо до једног поузданог сведочанства које нам казује да је у Стеријином опису Хенералифа, грађеном према Флоријану, такође присутна античка схема екфрасе природе, вртова, идеалног пејсажа и „места угодности“. И не само да у Стеријином опису тог „места љубови“ налазимо готово све мотиве које налазимо у већ наведеним екфрасама из Лонга и Тиберијана; у Стеријином опису тог врта влада и оно начело реда, склада и ограничења које у хеленистичком идеалном пејсажу обједињује творевине природе и творевине људске руке.

Стеријин опис, најзад, чува средњу, хуману меру која – и поред барокног гомилања у изразу – искључује и ублажава на једној страни све што је сучено и уситњено, или извештачено и претерано китњасто. Ово начело, наглашено изричним упоређивањем лепота Хенералифа и Алхамбре, истакнуто у *Боју на Косову* контрастом између описа оваквог идеалног пејсажа и описа уметничких дела и грађевина Гранаде. Овај други тип екфрасе (опис грађевина и уметничких дела) представља, уосталом, такође једну добро познату, устаљену црту израза пореклом из античке реторике и реторске школе.]

Питања која нам се опет намећу, док гледамо на реторску технику коју Стерија примењује у екфрасама *Боја на Косову*, јесу: питање о природи подударности између Стеријиног и Видаковићевог начина писања романа и питање о Стеријиној самосталности у односу на Флоријана. У овом одељку позвали смо се на једно место из *Боја на Косову* где Стерија верно следи свој француски узор. Видели смо да Стеријина екфраса, која је тако настала, има блиску паралелу у Видаковићевом делу. Видаковићева и Стеријина константа израза настале су, дакле, независно, али као реализација истих начела и схема античког порекла.

На питање о томе да ли је већ млади Стерија наслеђену реторску технику примењивао у екфрасама и нешто самосталније, одвајајући се од Флоријана, одговоримо у следећем одељку, у коме ће бити речи о екфрасама људских ликова.

”Екφρασις προσώπου

Овде, где је реч о екфрасама, не смемо заборавити једно: у питомој и култивисаној природи, која дрвећем и цвећем, хладовином и складом пружа човеку разоноду и уживање, било је место и лепим људима и љубавним доживљајима. Или, пренесено у реторску терминологију: на екфрасу

природе и вртова лако се надовезивала, још од античких времена, и екфра-са људске лепоте, и то пре свега женске лепоте. Ово је био случај у епиде-иктичком беседништву, у којем је екфраса нарочито негована, и у љубавно-авантуристичком роману, чији су јунаци били лепа девојка и младић.

Да бих приказао екфрасу овог типа (ἐκφρασις προσώπου, *descriptio personae*) и њену везу са екфрасом природе, послужићу се кратким при-мерима из Петронијевог пародистичко-сатиричног романа. У ово дело из I века наше ере уплетени су бројни елементи античке реторике и ретори-зоване прозе и поезије, а, посебно, типични елементи античког љубавног и авантуристичког романа.

Треба још нагласити да мешавина прозе и стихова, којом се Петроније служи у примерима које ћемо навести, није настала само као рефлекс по-ступка уобичајеног у менипској сатири. Код Петронија та је мешавина прозе и стихова местимично имала и вредност пародије на онај процес брисања стилских граница између епидеиктичког беседништва и поезије, односно између историографије, романа и поезије, о коме је било речи у претход-ним одељцима овог рада.

Ево и примера за екфрасу природе и женске лепоте из Петронијевог романа:

Mobilis aestivas platanus diffuderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae vertice pinus.
Has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus, et querulo vexabat rore lapillos.
Dignus amore locus: testis silvestris aedon|
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles violas cantu sua rura colebant.

Њише се платана грање и сенке свуд просуло летње,
с круном од бобица дафне и чемпреси немирни трепте,
иглице купастом борју и врхови сребром му дрхте.
Између дрвећа поток кривуда пенушав и жустро
гурка каменчиће глатке и свадљиве капљице прска.
Створено место за љубав: сведоци су славуј и шума,
Прокна, та птичица градска – лепршају с песмом по трави,
бусењем љубица нежних, сав крај свој плене милином.

Premebat illa resoluta marmoreis cervicibus aureum torum myrtoque florenti
quietum verberabat. – Nulla vox est quae formam eius possit comprehendere,
nam quicquid dixerō minus erit. Crines ingenio suo flexi per totos se umeros
effuderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia
usque ad malarum scripturam currentia et rursus confinio luminum permixta,
oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexae et osculum
quale Praxiteles habere Dianam credidit. Iam mentum, iam cervix, iam manus, iam
pedum candor intra auri gracile vinculum positus: Parium marmor exstinxerat.

Лежаше опуштена, врат као алабастер наслонила на златни јастук а расцветалом граном мирте ремети непомишни покој ваздуха. – Немогуће је речима исказати њену несхватљиву лепоту; што год бих рекао, не би било довољно. Коса по природи таласаста просула се у бичевима по раменима, сасвим ниско чело са забаченим коврџама, дуге трепавице пале линијом очију сјајнијих од звезда без месечине, ноздрве лако отворене и уста таква каква је Праксител пожелео Дијани. Брада, врат, руке, стопала од алабастера заробљена у нежну пређу – све би то засенило парски мрамор.⁹²

Овај други прозни пример из Петронијевог романа навео сам стога што својим завршетком указује на блискост између реторске екфрасе људске лепоте и екфрасе уметничких дела. Јер, ни ова последња врста екфрасе није се ограничавала на људски лик у скулптури, него је обухватала и архитектуру, додирујући се тако опет са екфрасом природе.

Тако и код Стерије, у склопу описа природе, грађевина и статуа Гранаде, налазимо овај опис лепих гранадских Маварки и њихових изузетних врлина:

Наше пак жене достојне су сваког почитанија; оне су лепе, али њихова лепота особиту дражест добија од чесности и целомудрија; њихова црна коса до пете им се вуче, зуби бели као алабастер украшавају румене њихове усне, које увек видљивим смешења показују; њихов ход, игре и сва друга движенија код њих су тиха, љупка и благонемрежљива, које сву осталу дражест надвишује. Њихово је саобраштенје живо, у ком се оштрота њиховог разума показује. Оне се труде оног господства које над срцем младежи имају, достојним показати; никаквој слабости нису подложне, јер би срећом морале платити; оне су целомудрене, да би љубведостојне биле, и верне да би у том блаженству дуже остале.⁹³

Када бацамо поглед на одсеке из Флоријана које Стерија овде слободно преводи и прерађује, видимо да је средишњи опис косе, зуба и усана, хода, игре и покрета маварских жена, Стеријин самосталан уметак у току иначе подударног излагања.⁹⁴ Као у већ споменутом опису ноћи којим почиње Стеријин роман, тако и овде имамо пред собом пример који показује како је млади Стерија знао да узима слободно овакве константе израза и да их сам гради или дорађује према схеми коју је познавао из античке и новије реторизоване књижевности Европе.

92 Petroni Satyricon, fr. 131, 8–10 и 126, 14–18, ed. Ernout; прев. Р. Шалабалић. – Уп. и опис женске лепоте који у Апулејевом роману прима црте реторске похвале лепе косе (Metam. II, 9).

93 *Бој на Косову*, Дела IV, 174.

94 Florian, *Gonzalve* (1. II), tome II, p. 55: „Nos femmes, fières de leur empire, le méritoient pour le conserver: ennobiles à leurs propres yeux par l'hommage pur qu'on rendoit à leurs charmes, elles s'efforcoient de se rendre dignes du tribut précieux qu'on leur apportoit. Incapables d'une foiblesse qui leur eût coûté le bonheur, elles étoient chastes pour se voir aimées, et fidelles pour rester heureses“.

Истина, на другом месту, Стерија доноси такве константе и у пуној зависности од свога француског узора, Флоријана. Чини ово, на пример, у екфраси Зораидине лепоте, која у појединостима још потпуније одговара реторској екфраси коју смо навели из Петронијевог романа:

Тронут и збуњен гледаше обајателну ову особу, коју жалост као да лепшом чини, ове очи којих блистајуће се плаветнило побуђује и пали, чело на ком величество с кротошћу изображено види се, дугачке и црне витице, којих половина под покривалом, а половима сузом поливена на мрамору почива. Све лепоте у једно собране, с којима природа радо добродетель кити, украшавају Зорајиду.⁹⁵

Као што се у раније претресаној Стеријиној екфраси природе традиционалност схеме описа нарочито добро огледала у завршном указивању на њене делове, као поводе разних уживања, тако се и у овој Стеријиној екфраси женске лепоте, преузетој из Флоријановог романа, потпуна зависност од реторског предања може лако утврдити на основу њених завршних речи. Те речи обележавају изузетну лепоту девојке као скуп свих лепота и као творевину коју је створила персонификована природа.

Пред нама је, и у овом случају, једно опште место пореклом из античке епидеиктичке реторике. Ова је, већ у хеленистичко доба, за похвале владара развила схему и топос приказивања „природних врлина“. Из епидеиктичког беседништва овај топос прешао је и у поезију. У роману, где је тако често реч о лепим људима, налазимо га на почетку латинске верзије романа о Аполонију Тирском (III век), који спада међу она античка дела која су највише читана у средњем веку и у доба препорода. Исти клише јавља се затим веома често, почев од половине XII века, и у француском roman courtois.⁹⁶

Треба овде нагласити да топос „природних врлина“ није доспео у витешки роман само из античке реторске прозе. Француски roman courtois преузео је тај топос делимично и из латинске поезије, где се често јављао у енкомиону. Другим речима, топос „природних врлина“, који говори о скупу лепота и врлина што их је Природа подарила једном људском бићу, доспео је међу константе израза својствене херојско-витешком роману европске књижевности из оне сфере античке енкомијастике где се мешају песнички и прозни израз.

Похвала (ἐγκώμιον) јављала се у античкој књижевности у облику песме и у облику беседе. Као посебна, затворена целина и схематизована

95 *Бој на Косову*, Дела IV, 169–170. – Florian, *Gonzalve* (1. I), tome II, p. 14–15: „Immobile d'admiration, il contemple ces traits ravissans que la douleur semble embellir encore, ces yeux dont le brillant azur attendrit et brûle à la fois, et ce front où la majesté s'unit à la pudeur timide, et ces longues tresses d'ébène, dont l'autre, abreuvée de pleurs, tombe et repose sur le marbre. Toutes les graces réunies, tous les attraits dont la nature se plaît à parer l'aimable vertu, ornoient la jeune Zuléma“.

96 E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 190, са литературом (бел. 1) и новијим примерима (бел. 2).

константа израза, похвала се јављала још и унутар херојског епа и унутар биографије или сродних историографских списа. Разумљиво је стога да стилска обележја те константе, у чијем оквиру имају стално место и екфраза људских ликова и топос о природним врлинама, показује јасне трагове мешавине поетских и прозних елемената дикције.

Ми смо већ раније указали на то да управо у сфери традиционалног реторизованог израза, где се мешају прозни и поетски елементи, треба потражити историјско објашњење за стилска обележја Видаковићевих и Стеријиних екфраза. Сада треба, на примеру екфраза женске лепоте и уз помоћ топоса о природним врлинама, још једном показати да млади Стерија, у *Боју на Косову*, није само механички преузимао и подржавао Флоријана када је градио константе израза овог епидеиктичко-лаудативног типа.

Да бисмо показали да је млади Стерија познавао и реторски клише према коме је његов узор Флоријан градио своје екфразе, за то, свакако, није довољно навести само уметак који је Стерија самостално унео у Флоријанов опис маварских жена. Међутим, и овде се можемо позвати на сведочанство које нам Стерија пружа посредно, када у *Роману без романа* пародира књижевну технику старијег херојско-витешког романа. Јер, тој врсти романа припада и Стеријин *Бој на Косову*.|

Рекли смо раније да се Стерија, у *Роману без романа*, испрва и не прихвата описивања свог главног јунака („Да је Роман свим грацијама, лепотом, добротом, умом и срцем украшен био, мислим, да не треба спомињати“). Нешто касније Стерија ипак шаљиво описује одећу и опрему свог витеза Романа.

Стерија слично поступа и када треба да прикаже женску лепоту. Пријатан изглед Романове мајке, сељанчице Роксе или Роксанде, Стерија спомиње само посредно, ругајући се песничким екфразама:

Да је какав стихотворац у исто време у том селу живео, знам да ни једна богиња не би остала, с којом је не би сравнио, и јамачно би нокте свих прстију изгризао, док би њену красоту певао. Да би с тим мени посао олакшан био, мислим да не треба спомињати. Но несрећом таквог у том пределу није било, јер су баш онда сви на које је подозрење да лажу пало, протерани били, и тако наша Роксанда морала је без похвале по сокацима своју лепоту носити.⁹⁷

Међутим, иако Стерија у *Роману без романа* начелно избегава схематично описивање идеално лепих мушкараца и жена, наш писац ипак, у више наврата, даје екфразе које представљају пародије на такве описе. Стерија приказује исцрпно наказност мушкараца⁹⁸ и ругобу жене, и то пре свега оног женског лика који се налази у самом средишту љубавно-авантуристичког заплета првог дела његовог романа. То је кћер неког аге, која је Романа спасла тамнице и с њим је одбегла у густу шуму.

97 *Роман без романа*, Дела V, 13.

98 *Роман без романа*, Дела V, 101.

Опис, или тачније пародистичка похвала ове девице од „120 поклада“ – име јој је Чимпеприч – почиње негативном применом топоса „природа је створила предивно биће“. Стерија, наиме, почиње своју екфрасу и свој енкомион речима: „Ова велика душа... није баш праву матер у природи имала“.

Неко би могао приговорити оваквој интерпретацији текста. Могао би рећи да Стеријин израз овде не показује такве специфичности да бисмо наведену реченицу морали схватити као негативну, пародистичку реплику топоса „природа је створила предивно биће“, који се, као формула, јавља на крају Стеријиног описа Зораидине лепоте („све лепоте у једно собрание којима природа радо добродетељ кити“). Међутим, Стеријина реченица садржи и друге појединости које нам показују да је настала као пародистички одраз топике својствене реторској екфраси и енкомију.

Топос о природи која је створила предивно људско биће, подаривши му „све лепоте у једно собрание“, дакле све лепоте које иначе не падају у део једном људском бићу, заснован је на античким схватањима о стваралачком поступку ликовних уметника. Мислим| на она схватања, распрострањена нарочито у хеленистичко-римском раздобљу, која уметничко ствараштво начелно проглашавају за подражавање природи, за мимесу, али ипак доказују да уметник ствара дела идеалне лепоте, која надмашују моделе из стварности.

Познате су античке анегдоте у којима ово схватање долази до изражаја. Оне говоре о вајарима и сликарима који су се служили великим бројем женских модела да би, узимајући са сваког модела најлепшу појединост, дали, у једној статуи или слици, оличење идеалне женске лепоте. Схваћена као збир одабраних савршенстава, који природа ретко дарује једном бићу, ова уметничка дела су онда, у литератури, послужила као највиша потврда савршенства описиване лепотице: њена лепота равна је идеалној лепоти таквих уметничких творевина. Отуда је у екфрасама женске лепоте, већ од античких времена, било уобичајено допунско указивање на дела уметника, као и упоређивање описиване лепотице са скулптурама и сликама великих уметника.

Ми смо већ навели једну античку екфрасу у којој се овај мотив јавља. То је екфраса из Петронијевог сатирично-пародистичког романа. Тражећи у својој пародији на реторску екфрасу најјачи реторски ефекат, Петроније наговештава да његова лепотица готово превазилази лепотом и савршенством оно што ликовни уметник може да оствари као оличење идеалне лепотице. Петронијева лепотица има, наиме, „уста каква је Праксител пожелео Дијани“, а њен „врат, руке, стопала... све би то засенило парски мрамор“.

Када после ових напомена бацимо поново поглед на почетак пародистичке екфрасе у којој Стерија слика ружну јунакињу *Романа без романа*, онда видимо да је и наш писац применио овај топос уобичајен у схеми екфрасе. Само, Стерија га је применио негативно. Читамо, наиме, код Стерије: „Ова велика душа... није баш праву матер у природи имала, и зато није чудо, ако није Фидију или Апелесу у смотренију лепоте за образац служити могла“.

Наша анализа ни сада још није потпуно исцрпла традиционалну топику на коју указује уводна реченица Стеријине екфрасе госпе Чимпеприч. Поред негативно примењеног топоса „природа је створила предивно биће“ и исте такве примене комплементарног топоса који упоређује ову лепотицу са делима античких уметника, у споменутој Стеријиној реченици јавља се и топос о „душевној величини“ примењен шаљиво на јунакињу Романа без романа („Ова велика душа...“). Овај последњи топос потиче, како смо напоменули, такође из античког епидеиктичког беседништва и енкомијастике. Обновљен је већ у средњовековној књижевности, где се јављао у поезији трубадура, у *Роману о ружи* и сродним делима из сфере витешке, феудалне књижевности.

Заправо, топос о душевној величини првобитно није припадао феудално-аристократској сфери. Он је настао из једног схватања које се увек поново оглашавало у раздобљима просветитељских настојања и струјања. Мислим на схватање да племенито порекло није јемство душевне величине. У антици ово схватање јавља се као топос већ код представника старе софистике, код Еурипида и Аристотела, код Менандра и других писаца нове античке комедије.

На који је начин тај топос добио стално место у епидеиктичком беседништву, то нам показује савет који беседницима даје антички ретор Анаксимен: ако некога не могу да хвале због његовог племенитог порекла, нека се снађу на тај начин што ће истицати да је свако ко показује склоност ка врлини и „велику душу“ племенит већ од свог рођења.

Разуме се, у владарским похвалама хеленистичког доба топос „душевне величине“ примењен је на аристократе. Тако је, како је показао Е. Р. Курциус, овај топос доспео и у позноантичку и феудалну књижевност. Одатле је, без сумње, доспео и у херојско-витешки роман барока. Већ у поезији трубадура и њима блиских песника добио је, међутим, и једну посебну варијанту, која је и за нас, овде, занимљива: љубав се настањује и увек се поново јавља у племенитим срцима („Al cor gentil ripara sempre Amore“, Гвидо Гвиницели).

Топос о душевној величини – који је и средњовековна поетика уврстила у топику увода – не јавља се, дакле, случајно у уводној реченици Стеријине екфрасе заљубљене госпе Чимпеприч. (Ова врла лепотица веша се, прво, о врат јунаку Роману, а затим се брзо утеши и уда за неког етиопског гимнософисту.).

Сам Стерија, уосталом, пружа нам још једно сведочанство о томе да уводна реченица његове екфрасе представља кумулативну, пародистичку реплику традиционалних елемената реторског израза. Наш писац, наиме, наглашава топос о душевној величини још и „примером“ (exemplum), којим су се радо служили већ антички писци. Стерија упоређује душевну величину ружне Чимпеприч, која се баца у наручје својих „несуђеника“

и „суђеника“, са душевном величином лепе и чедне Пантеје, Артабанове жене. А ми знамо да о Пантејиној узорној супружанској верности Ксенофонт опширно прича у *Кируидеји*, најстаријем хеленском роману.⁹⁹

Навешћемо сада у целини Стеријину пародистичку екфрасу женске лепоте. Морамо, при томе, напоменути да се у дескрипцији госпе Чимпеприч – како ћемо још показати – јављају неки мотиви који представљају рефлекс мотива из одговарајућих пародистичких екфраса познатих из Сервантесовог *Дон Кихота* и Виландовог *Дон Силвија*:

Ова велика душа, велика у оној мери као што је Пантеина била, није баш праву матер у природи имала, и зато није чудо, ако није Фидију или Апелесу у смотренију лепоте за образац служити могла. Она је била помалена, али здрава и телесна| девојка, јер од деветнаесте године овамо није мање од два рифа пантликe за појас узимала. Мидер као гадну и вредносну ствар презираше, и смејаше се, кад се која фрајлица пред њом својим супгилним струком поносила. На леђи је имала терет као неко половаче велики, и да би овој тежини равнотежије учинила, тако је велике прси имала да би за модел винској Краљевића Марка мешини без сваке сумње служити могла. Косу је имала жарко црвену, да је при највећој помрчини без икакве светлости вечерати могла. С тим обећаваше сваком, који жели њу узети, да никад неће нужду имати на свеће трошити, шта више, у невољи труд или сумпор припалити. Као прибавленије долази да јој је коса кратка и оштра била, тако да су је птице две миље увек обилазити морале.¹⁰⁰

Да закључимо овај одељак. Примери које смо навели показали су нам поуздано – пре свега акумулацијом традиционалних мотива из екфрасе и енкомија женске лепоте и врлине – да је млади Стерија, у доба кад је објавио *Бој на Косову* (1828) и писао први део *Романа без романа* (1832), добро познавао схеме оваквих традиционалних константи израза и реторска упутства према којима су ти елементи грађени. Видели смо да је већ у *Боју на Косову* знао да одступи од свога узора и да Флоријанову екфрасу женске лепоте допуни традиционалним елементима који се, обично, јављају у тој константи реторског израза. Видели смо, такође, да Стерија, у *Роману без романа*, систематски пародира основну топику екфрасе у уводној реченици свог карикатуралног описа госпе Чимпеприч.

Можемо сада да закључимо и нашу анализу разних врста реторских екфраса које се јављају у *Боју на Косову*. Утврдили смо, у овом и у неколико претходних одељака, да су те екфрасе природе, годишњих доба, вртова и шума, „места љубови“ и самих љубавника састављене у складу са правилима која потичу из античког епидеиктичког беседништва. Штавише, то није случај само у Стеријином *Боју на Косову*, где ове екфрасе углавном рефлектују Флоријанове описе, него је тако и у Видаковићевим романима.

99 Историјат ове топице даје сажето Е. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 188–190. За ехемплум упореди нав. дело, 67–70. – О Пантеји види Xenophontis Cyr. VI, 1, 31 и д.

100 *Роман без романа*, Дела V, 47–48.

Показали смо да је циљ реторских екфраса приказивање идеалне лепоте (пејсажа, врта, шуме, жене) и да су наши писци са почетка XIX века овај циљ остваривали техником коју су прописивали већ антички реторски приручници. Служе се кумулативним навођењем одређеног броја одабраних „лепота“ и држе се строго једног идеала који води порекло из хеленистичке и позније античке књижевности и за који можемо рећи да је урбан, култивисан и „дворски“ (природа као питома, обликована и ограничена уметничка целина; жена као уметничко дело).

Разлике у реализацији екфраса природе код Видаковића и Стерије незнатне су у топици, мотивима и самој схеми екфрасе. Само што можемо уопштено приметити да Видаковићева екфраса природе| садржи нешто више локалног, „шумадијског“ колорита и тонски је ближа грађанском сентиментализму. Стеријина, на Флоријана и античку књижевност ослоњена екфраса природе, међутим, вернија је апстрактној реторској схеми, а по стилизацији и тону нешто је ближа класицизму и феудалнодворском свету барокног романа.

Примери које смо навели показали су нам, даље, да се и Видаковић и Стерија у екфрасама служе поетизованом прозом и „цветним“ стилем, дакле оном стилском врстом коју је већ античка реторика прописивала за ове елементе реторског израза. Ослоњени на до сада утврђене чињенице, моћи ћемо – у следећим одељцима – да посветимо више пажње и разликама у стилском нивоу које показују разни делови и разне константе израза у Видаковићевој и Стеријиној реторској прози.

Монолој и епидеиктичка стилизација делова исказа

Морамо се сада задржати на питању да ли су правила античке реторске терорије о начину како треба стилизовати поједине делове исказа у епидеиктичкој беседи и у прози софистичког романа утицала, у већој мери, на стилско уобличавање српског романа с почетка XIX века. Тај роман грађен је, истина, према европским узорима из XVII и XVIII века. Међутим, како је речено, већ П. Поповић упозорио је на то да је Видаковићев роман, по мотивима и заплету, близак античком софистичком роману; а ми смо, у досадашњој анализи, показали да и Видаковићев романи и Стеријин *Бој на Косову* деле неке особености и стилске структуре са античком реторском прозом и софистичким романом.

Питање о утицају стилске структуре античког софистичког романа на Видаковића и Стерију треба поставити и стога што модерна анализа старијих прозних текстова наше књижевности често губи из вида правила реторске школе. Отуда понекад показује и непотпуно разумевање за стилски манир настао остваривањем таквих правила. Међутим, управо у тим реторским мајсторијама уживали су образовани читаоци античке и старије европске књижевности, и то све до у прве деценије прошлог столећа. Као

и мирисом испуњен
 јесењи овај воздух,
 КОЈИМ ја дишем
 и КОЈИ сва крепи и оживљава.
 ОВЕ зелене
 цвећем преиспуњене
 околу мене ливаде
 увесељавају ОЧИ МОЈЕ;
 ОНО умилно
 многогласни птица певање
 КОЈЕ ја слушам,
 пробија ми СРДЦЕ МОЈЕ.]
 ОНДЕ тихи жубор
 преко камена
 кристални поточића
 приводи мене к сладкоме сну.
 ОНО лако
 по врхови лиснати дрва
 Зефира колебање
 баца ме у сладку неку меланхолију
 и срдце моје долази у движеније!
 О! љубезна страно!
 која срдце моје вежеш;
 О невино моје увеселеније,
 које никаквој погибели,
 никаквој измени не подлежиш.¹⁰¹

Наведени пример из једног Видаковићевог монолога, чија тематска блискост описима лепе природе одмах пада у очи, испуњава она три основна захтева која су већ старији хеленски софисти постављали доброј прози: да буде украшена фигурама, да буде блиска поезији и да је ритмичка, што се нарочито огледа у клаузулама. Стил овог монолога одређен је већ самом његовом припадношћу у *ἐπιδεικτικὸν γένος*. Како је речено, главна функција епидеиктичког беседништва била је похвала лепоте. А тема уводног монолога Видаковићевог *Јуноше* је „похвала лепе природе“.¹⁰²

Сетимо се сада да у Стеријиним *Боју на Косову*, иза уводне перифразе ноћи, следи монолог истог епидеиктичког типа и одговарајућег, парадног и патетичног стила. И код Стерије беседу држи јунак романа, и то на сличну тему. Говори, наиме, о лепотама природе и отаџбине. Напоменимо одмах да се отаџбина (*πατρίς*) налазила на истакнутом месту у античкој схеми предмета епидеиктичких похвала.¹⁰³

101 М. Видаковић, *Усамљени Јуноша*, Н. Сад, 1852, 2. [У даљем навођењу: М. Видаковић, *Јуноша*].

102 Н. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, §239, p. 130. [У даљем навођењу: Н. Lausberg, *Handbuch*].

103 Н. Lausberg, нав. дело, §245, p. 134 (Doxopater).

Ево сада и монолога Стеријиног јунака, Милана Топлице:

О моје отечество!
 О Иване!
 ОПЕТ ћу вас видеТИ;
 ОПЕТ ћу оним воздухом дисаТИ
 с којим се ви, мили моји, наслаждавате.
 Пресвета природо!
 СВУДА си ти красна
 СВУД се твојих закона сила познаје;
 НО, О! колико си ми пријатнија у мом отечеству,
 у љубимој Србији!
 ГДЕ сам од детињства лепоту твоју славио,
 ГДЕ сам умиљатог славуја и веселу шеву
 у благоумилном срдца чувству слушао:
 ДВАПУТ сам у Азији светлост твоју, месече, обновљену видео,
 ДВАПУТ сам телесну твоју мену гледао,
 И, АХ! сутра је време,
 ДА у отечество моје идем,
 ДА те у оном торжеству видим,
 којем је моје срце навикло.¹⁰⁴

Узмемо ли сада – готово насумице – још и неки монолог из софистичког романа, зависност на коју указују опште тематске и мотивске подударности између Видаковићевог, Стеријиног и грчког, еротско-авантуристичког романа, постаје очигледна и на стилској равни. Ако је пример који ћу навести – у њему девојка Хлоја говори о својим љубавним патњама – нешто прегледнији у паралелизму својих чланова него примери узети из дела наших писаца, ово долази највише одатле што сам га узео из једног од најбољих античких писаца у овој врсти књижевности, из Лонга:

ΠΟΣΟΙ βάτοί με πολλάκις ἤμυξαν,
 καί οὐκ ἔκλαυσα.
 ΠΟΣΑΙ μέλιτται κέντρα ἐνήκαν,
 ἀλλὰ ἔφαγον.
 τοῦτ' δὲ τὸ νύττον μου τὴν καρδίαν
 πάντων ἐκείνων πικρότερον.
 ΚΑΛΟΣ ὁ Δάφνις,
 καὶ γὰρ τὰ ἄνθη·
 ΚΑΛΟΝ ἢ σῦριξ αὐτοῦ φθέγγεται,
 καὶ γὰρ αἱ ἀηδόνες.
 Ἄλλ' ἐκείνων οὐδεὶς μοι λόγος.
 Εἶθε αὐτοῦ σῦριξ ἐγενόμην.
 ἴν' ἐμπνέη μοι.
 Εἶθε αἶξ, ἴν' ὑπ' ἐκείνου νέμωμαι.
 Ὡ πονηρὸν ὕδωρ,
 μόνον Δάφνιν καλὸν ἐποίησας,
 ἐγὼ δὲ μάτην ἀπελουσάμην.

104 *Бој на Косову*, Дела IV, 153–154.

КОЛИКО ме је трње изболo,
 А ЈА НИСАМ заплакала;
 КОЛИКО је пчелâ своје жаоке у мом телу оставило,
 А ЈА САМ појела ЈЕЛО СВОЈЕ!
 А оно што сада пробада СРЦЕ МОЈЕ
 боли љуће но све друго.

ЛЕП је Дафнид,
 али је и цвеће лепо;
 ЛЕПА је свирка његове сиринге,
 али је лепа и песма славуја;
 па опет за свим тим не чезнем.

КАД бих могла да будем сиринга,
 па да он у ме засвира!|
 КАД бих била коза,
 па да ме он спасе!

ОХ, зла водо,
 ти си само Дафнида учинила лепим,
 а ја сам се узалуд окупала.¹⁰⁵

Навели смо три момента: један из Видаковићевог романа *Усамљени јуноша* (1810), један из Стеријиног романа *Бој на Косову или Милан Тојлица и Зораида* (1828) и трећи из Лонговог романа *Дафнид и Хлоја* (II век н. е.). У сва три случаја монлог казује главно лице романа, јунак или јунакиња. Сва три монолога посвећена су темама које су нам добро познате из античког епидеиктичког беседништва. Монолог из Видаковићевог романа је „похвала природе“; монолог из Стеријиног романа је „похвала отаџбине“ која се служи топицом похвале природе; а монолог из Лонговог романа је прозна „јадиковка“ (θρήνος) у коју је уплетена „похвала лепог младића“, Дафнида. Очигледно је, дакле, да се сви ови монолози тематски додирују са екфрасама природе и лепих људи.

Има, међутим, једна црта која све ове монологе одваја од екфраса. Како смо на примерима из Видаковића, Стерије и Лонга показали, екфрасе су састављене у „цветној“, епитетима поетизованој прози. Монолози на готово истоветне теме (похвала природе, лица) састављени су, међутим, у сложеним и ритмованим периодима, чија су „кола“ и „комата“ јасно обележена хомојоарктоном и хомојотелеутоном. Даље, излагање у екфрасама креће се смиреним и често разливеним током дескрипције која ужива у гомилању детаља. Монолози, међутим, писани су у екскламативном декламаторском тону и зачињени патетиком која је обележје „високог стила“.

Истина, степен оваквог декламаторског повишавања стилског нивоа није једнак у свим монолозима које смо навели. Највиши је степен то по-

105 Longus I, 15, 2–3; прев. М. Н. Ђурић.

вишавање достигло у „јадиковки“ (θρῖνος) која је – да и то напоменемо – била обавезан елеменат античког софистичког романа и обавезно је писана у ритмованој, декламаторској прози.¹⁰⁶ Ове разлике долазе одатле што степен повишавања стилског нивоа карактерише све наведене монологе и јасно их одваја од стилизације обичне екфрасе.

Другим речима, у монолозима које Видаковић и Стерија стављају у уста својим јунацима наши романописци с почетка XIX века реализују онај декламаторско-патетични и богато ритмички „високи“ стил којим су се и антички писци софистичког романа служили у овим константама израза. Даље, ларпурлартистички и виртоузни елеменат који приближава епидеиктичку прозу у поезији долази у Видаковићевим и Стеријиним монолозима у већој мери до израза него у екфрасама истих писаца. А тако је било већ и у античком, софи|стичком роману. Штавише, и Видаковићев и Стеријин монолог – посматран са становишта античке и класицистичке теорије стилских врста – одваја се по стилском нивоу од Видаковићеве и Стеријине екфрасе на исти онај начин на који се, у стилском погледу, Лонгови монолози одвајају од екфраса овог познатог представника античког софистичког романа.

Теоријску основу за такве варијације стилског нивоа у монологу и екфраси пружају дефиниције античких и класицистичких реторских приручника када говоре о „дужностима“ (officium) стилских врста: „висока“ стилска врста (genus sublime, grande, grandiloquum) треба да узбуди и потресе (movere) публику, а то је очигледно уметнички циљ наведених монолога; „цветна“ или „средња“ стилска врста (genus floridum, medium) треба, међутим, само да се допадне публици и да јој пружи пријатно уживање (delectare) – а то је оно за чиме Видаковић, Стерија и Лонго подједнако теже у екфрасама природе и лепих људи.

Напоменимо још да су антички ретори у „високој“ стилској врсти разликовали два типа: величанствено-узвишени (μεγαλοπρεπής) и страшно-патетични тип (δεινός χαρακτήρ). У први од ових типова можемо уврстити монолог из Видаковићевог *Јуноше*, у други „јадиковку“ из Лонговог *Дафнида*. Монолог из Стеријиног *Боја на Косову* показује црте карактеристичне за оба типа, али би по афективном тону ипак могао да се сврста у други, страшно-патетични тип.

Све побројане подударности у примени разних стилских врста у различитим константама и деловима исказа везују стилску структуру Видаковићевог и Стеријиног романа за антички софистички роман и учвршћују нас у уверењу да су ови романописци с почетка XIX века добро познавали правила и књижевну технику старе реторске прозе. Да ово није био случај, Видаковићеве и Стеријине „посрбе“ страних узора не би могле тако верно да реализују та реторска правила, чак ни у оним одсецима који нису ништа друго до врло слободни преводи или прераде неког немачког или француског текста.

106 Види Е. Norden, *Kunstprosa*, 436, 439.

Дијуџа и неукрашени „ниски“ стил

У овим одељцима нашег рада реч је о традиционалној мешавини поетских и прозних елемената у стилској структури софистичког и старијег европског романа, као и о примени разних стилских врста у одређеним константама њиховог израза. Морамо стога имати на уму да систематизација стилова коју дају антички реторски приручници разликује три врсте т. зв. *elocutionis* или *dicendi genera* и да за сваку од тих врста предвиђа не само одређене дужности (*officium*) него и одређене предмете (*materia, res*).

Док смо се бавили стилским одликама које карактеришу екфрасу и монолог у Лонговом, Видаковићевом и Стеријином роману,¹ наша пажња била је управљена на такве елементе израза за чије састављање реторика препоручује поетичну прозу „цветног“ стила или декламаторско-патетични „високи“ стил. Предмети „цветног“ стила су, према дефиницијама античке реторике, умерена похвала и покуда, дражесни призори, љубав и све што има лирски карактер. Међу предмете „високог“ стила спада, опет, све што треба казивати помпезно или страсно, дакле „велики предмети“ (*maior res*) уопште, који су блиски тематици трагедије.

Сада треба да бацимо поглед још и на такве делове или константе прозног исказа за чије састављање реторска правила прописују избегавање поетских епитета, стилских украса или повишено-патетичног тона. Треба, дакле, да видимо да ли Видаковић и Стерија, у неким одређеним деловима својих романа, прибегавају неукрашеној, чистој прози „ниске“ стилске врсте (*genus humile, tenue, subtile*).

У потрази за таквим местима, која би у Видаковићевом и Стеријином роману представљала трећу стилску врсту античке реторике, треба, пре свега, да имамо на уму да је дужност (*officium*) ове стилске врсте да читаоце обавести и поучи (*docere*) и да их увери у истинитост изнесених података (*probare*). Према дефиницијама античких ретора, међу предметима (*materia, res*) „ниског“ стила налази се убедљиво приповедање обичних ствари и догађаја (*illo subtili praecipue ratio narrandi probandique consistet, Quint. 12, 10, 59; cum parva dicimus subtiliter (proferenda sunt), Is. 2, 171*).

Када пажљивије погледамо, видимо заиста да се стилски ниво исказа у Видаковићевом и Стеријином роману упадљиво мења и спушта тамо где ови писци само приповедају обичне догађаје, где своју публику просто обавештавају о догађајима. На тим местима готово потпуно нестаје сав онај поетско-декламаторски апарат израза који се редовно јавља у „цветно“ стилизованим екфрасама и у „високо“ стилизованим монологима. Ово је случај чак и онда кад не приповеда писац, него неко лице романа. По правилу, на таквим местима нема ни тражених поетских епитета, ни изобиља фигура и поређења; нема ни прозног ритма (*numerus*), ни дугих периода украшених хомојоарктоном и хомојотелеутоном. У том причању, и код Видаковића и код Стерије, све се излаже доста једноставно, излагање тече

глатко – или бар можемо запазити да такав једноставнији и неукрашени начин казивања доминира у тим наративним одсецима.

Да бисмо поткрепили управо изнета тврђења о „ниској“ стилизацији наративних одељака Видаковићевих и Стеријиних романа, позваћемо се, прво, на један пример из Видаковићевог *Усамљеној јуноше*. Ево места из тог романа где Видаковић приповеда о боравку једног свог јунака у лову и о његовом сусрету са неким непознатим намерником:

Ја једно јутро летње, лицем на с. Константина и Јелену, устанем порано, узмем слуге и хртове, дам дозвати јоште једног младића, с којим сам се пазио: пак седнемо на коње и| изиђемо у лов. Около подне угреје нас дан тако, да се наћи нисмо могли: и будући време је било што и поручати, спустимо се у некој пољани, коју друм пресецаше, под једно велико дрво на траву, пустимо коње да пасу; тек што ми ручати почнемо, и гледимо наше хртове, како уморени дахћу, ал' ето ти једног човека друмом; у једној руци штап, а у другој писмо носи, и на рамену привиту хаљину. Пошаљем слугу да истрчи пред њега, и сврати га на чашу вина, и ако буде гладан, да руча. Кад овај дође, дадемо му јести и пити; запитам га откуда је, и коме књигу носи.¹⁰⁷

Окренемо ли се сада Лонгу, наћи ћемо да је и код њега, као и код других аутора грчког софистичког романа, приповедање епизода и краћих, у роман уметнутих прича – као што је она Дафнидова о жеки (III, 23) – стилизовано на потпуно истоветан начин. Као илустрација могла би се навести било која епизода ове врсте из Лонга: прича о лађи која се одвезала, па је ветар односи (II, 13–14), о Хлоји коју су отели, па је Гнатон спасава (IV, 29), или причање Хлојиног оца о њеном рођењу и излагању у пећини (IV, 35).

Узмимо само неколико редова са места где Лонго приповеда како пастири славе жртвом свога бога заштитника:

... τῆς ἐπιούσης τοῦ Πανὸς ἐμνημόνευον, καὶ τῶν τράγων τὸν ἀγελάρχην στεφανώσαντες πίτυος προσήγαγον τῇ πίτυϊ, καὶ ἐπισπείσαντες οἴνου καὶ εὐφημοῦντες τὸν θεὸν ἔθυσαν, ἐκρέμασαν, ἀπέδειραν καὶ τὰ μὲν κρέα ὀπτῆσαντες καὶ ἐψήσαντες πλησίον ἔθηκαν ἐν τῷ λειμῶνι ἐν τοῖς φύλλοις τὸ δὲ δέρμα κέρασιν αὐτοῖς ἐνέπηξαν τῇ πίτυϊ πρὸς τῷ ἀγάλματι, ποιμενικὸν ἀνάθημα ποιμενικῷ θεῷ. Ἀπῆρξαντο καὶ τῶν κρεῶν, ἀπέσπεισαν καὶ κρατῆρος μείζονος ἦσεν ἡ Χλόη, Δάφνις ἐσύρισεν. Ἐπὶ τούτοις κατακλιθέντες ἦσθιον καὶ αὐτοῖς ἐφίσταται Φιλητᾶς ὁ βουκόλος κατὰ τύχην στεφανίσκους τινὰς τῷ Πανὶ κομίζων καὶ βότρυς ἔτι ἐν φύλλοις καὶ κλήμασι καὶ αὐτῷ τῶν παίδων ὁ νεώτατος εἶπετο Τίτυρος, πυρρὸν παιδίον καὶ γλαυκόν, λευκὸν παιδίον καὶ ἀγέρωχον καὶ ἦλλετο κοῦφα βαδίζων ὡσπερ ἔριφος... καὶ κατακλίναντες πλησίον αὐτῶν συμπότην ἐποιοῦντο. Καὶ οἷα δὴ γέροντες ὑποβεβρεγμένοι πρὸς ἀλλήλους πολλὰ ἔλεγον.

Сутрадан одаду пошту и Пану: јарцу претходнику оките рогове оморикиним границама, па га поведу оморици и, пошто излију вино на жртву и помоле се богу, жртвују јарца, обесе га и одеру. А када месо испеку

107 М. Видаковић, *Јуноша*, 32. Уп. и опис доласка весника у ноћи на стр. 59 истога дела.

и скувају, метну га на ливаду, на лишће, а кожу јарчеву затакну на оморик у Панов кип, као пастирски заветни поклон пастирском богу. Одрежу му парче меса и излију жртву из већег врча. Хлоја је отпевала песму, а Дафнид је одсвирао. После жртвовања седну да једу, и случајно им се придружи говедар Филета, који је Пану носио неколико венчића и гроздова с лишћем и чокотима. Пратио га је његов најмлађи син, Титир, дечак риђе косе и плавих очију, а беле коже и дивљачне ћуди, и лако је трчкарао као јаре... позову Филету да поред њих седне и да с њима пије. А старци, кад су се понапили ружна вина отворе дуге разговоре.¹⁰⁸

Не морамо се задржавати на анализи ових одломака. Очигледно је и без тога да Видаковић и Лонго, који се у екфраси служи „цветним“, а у монологи „високим“ стилем, у епизодној нарацији прибегавају неукрашеној и једноставној, „ниској“ стилској врсти.

Морамо, међутим, и овде нагласити да Видаковићево угледање на европске романе XVII и XVIII века не објашњава ове подударности у довољној мери, иако знамо да су писци тих романа уважавали и примењивали упутства наслеђена из античке реторике. Објашњење таквих подударности треба, како ми се чини, тражити колико у посредном и непосредном утицају античких узора на српски роман с почетка XIX века, толико, ако не и више, у трајном и пресудном утицају традиционалне реторике и њених школских правила на старије српске прозаисте.

Додајмо, сада, да исту примену „ниског“ стила у епизодној нарацији редовно налазимо и у Стеријиним *Боју на Косову*, састављеном према Флоријановом француском роману с краја XVIII века. Узимам као примере два наративна одломка из Стеријиног приказа косовског боја, која тематски представљају одјеке типичних сцена из хомерског епа. Док читамо те одломке, морамо се, наине, сетити страха и пометње које међу непријатељима изазива Ахилова појава на бојишту, као и оних мегдана у којима и највећим јунацима *Илијаде* спас долази од стране сабораца или чак од неког благонаклоног божанства:

Милан је дошао; напрасни ужас обузме сад већма Турке. Они се опомињаху његових победа, које је он у узаимном поспешествованију свога Ивана и Милоша чинио; сви застрепе и од страха се стресу, видећи опет три грдна раста састављена, које никаква сила Еолова није кадра оборити. Турци вику подигну, Бербери до самог шатора султановог нагрну, јасно искајући да их натраг отпусти; Алморади прећаху да ће таки табор оставити, ако се натраг не поврати; Еминијани ћутећи то исто потврде; глас се по војсци разлеже: правосудије не допушта да Срби пропадну. Мураг, његове паше, везири и сам Боабдил, не могу ужасну ову буну да утоле, њихова представленија ни мало се не слушаху, њихова лица презрена буду; од страха подигну се јаничари, од ужаса пркосе султану, дереући се полете у своје шаторе, лате што им је најмилије, и почну као гоњени бегати; за час би се табор у пустињу претворио да се није велики Алманзор показао.¹⁰⁹

108 Longus II, 31, 2–3 и 32, 1–3; прев. М. Н. Ђурић.

109 *Бој на Косову*, Дела IV, 274–275.

Док се Милан са старцем забављао, укаже се крвљу посут Боабдил, Боабдил који је толико Србаља већ оборио. Обојица како се угледе, уставе се; нигда се нису видели а опет се по мрзости знају. Милан је био без коња а дивљи Боабдил јашући на њега нападне; Србин се уклони и једним ударцем одсече коњини врат, с којег Боабдил падне, а Милан заопуци мачем, али сечиво одскакаше од хаљине Африканца. Тронут шчепа га Топлица, стисне га јуначким мишицама, на једну и на другу страну заљуља га, и тек што намисли на земљу га депити, Турци са стране притрче у помоћ Боабдилу. Милан испусти дивљу ову птичурину из ноктију да себе спасе; попне се на мртва непријатељска телеса, укаже се српској војсци, и тако му храбри Обилић у помоћ дотрчи, а непријатељи сад Милоша видећи, побегну у свој табор.¹¹⁰

Пошто смо упоредили текстове из Лонга, Видаковића и Стерије, морамо се задржати и на правилима која су антички реторски приручници давали за стилизовање епизодне наратије. Јер, овде није довољно рећи да су реторски приручници препоручивали примењивање „ниске“ стилске врсте у наратији и доказивању уопште.

Антички теоретичари разликовали су, наиме, у приповедању (*narratio*), мали облик од великог, епизоду од целине. Они, на пример, разликују причу о убијању Пенелопиних просаца испричану у *Одисеји* (пев. XII) од целине епске наратије коју представља овај хомерски спев. Причу обележавају термином *ποίημα*, а цео спев термином *ποίησις*. Исту разлику уочавају и у прози. Разликују, на пример, причу о Ариону испричану у Херодотовој историји (I, 23) од целокупне наратије тог историјског дела. Причу обележавају термином *διήγημα* а целу *Историју* термином *διήγησις*.¹¹¹

Истина, ове термилошке дистинкције нису биле једнодушно прихваћене или доследно примењиване у свим реторским приручницима антике. Но ипак, можемо рећи да је *διήγημα* дакле епизодно приповедање, имало стално место у припремним вежбама за беседнике (*προϋμνάσματα, praeeexercitamenta*). Многи утицајни писци таквих основних реторских приручника говоре о том малом облику приповедања, чија тема треба да је једноставна, а стил „низак“ и неукрашен. Споменимо само Теона, Хермогена и Афтонија.

Ови писци трајно су одредили начин реторског образовања у европским школама. Афтонијев приручник, на пример, који је настао око 400. године наше ере, био је изузетно популаран на истоку и западу Европе. У Византији проширен је богатим коментарима. Кружио је, затим, по западној Европи, у латинском преводу. Допуњен је тумачењима и примерима из ренесансне књижевности и преведен с латинског на руски језик. У Русији

110 *Бој на Косову*, Дела IV, 286–287.

111 Види Aphthonii Progymn. 22, p. 2. – Н. Lausberg, *Handbuch*, §1112, p. 534; види и par. 289, p. 164, n. 1; одговарајућу поделу у драми налазимо у терминима *πράγμα* – *πράξις*, види нав. дело, par. 1193, p. 568, n. 1.

овај темељно допуњен „Афтоније“ био је популаран још почетком XIX века. Један његов примерак доспео је, у то време, и до Његошевог Цетиња, иако тамо није било класичних и руских школа као у Стеријиној Војводини.¹¹²

Правила споменутих античких прогимназата и приручника прописивала за су епизодно приповедање (διήγημα) пре свега употребу кратких, приређених реченица (Аристотелов моноколон = ἀφελῆς περίοδος, Rhet. III, 9, 5), као и потпуно избегавање прозног ритма и фигура. Препоручивала су, дакле, и за епизодну нарацију ону неукрашену „ниску“ стилску врсту коју су грчки ретори обележавали изразом ἀφελῆς γένος. Јер, ἀφέλεια, једноставност, основно је обележје те врсте израза.¹¹³

Правила тих приручника учена су и увежбавана у школама Видаковићевог и Стеријиног времена. Видаковић и Стерија морали су, дакле, да се упознају с тим правилима, прво као ученици, а затим и као наставници. Морали су да их упознају и из приручника, и на самим античким прозним и поетским текстовима. Јер, у њихово време, ђаци су се вежбали, не само у „красноречију“ већ и у „слогу стихотворном“, ослањајући се на упутства ретора и парафразирајући и глосирајући античке текстове. Да би олакшао ову врсту вежби, Мразовић је, како је познато, саставио, за своје ученике, реторски приручник и издао је Овидијеве *Тујованке*, у оригиналу и у стиховном преводу.¹¹⁴

Вратимо се сада тексту из Стеријиног *Боја на Косову* који смо навели као пример за епизодну нарацију. Ми смо у првим одељцима овог рада видели да Стерија, у приказу боја на Косову, даје свом излагању епску боју уносећи у њега епска поређења. Показали смо да је Стерија ту често самосталан у односу на свој узор, Флоријана, и да Стеријина епска поређења, тематски и формално, често обнављају поређења позната из Хомера и Вергилија.

У овде наведеним примерима епизодне нарације, узетим из Стеријиног описа боја на Косову, налазимо такође неке трагове те пишчеве стилске зависности од античког и класицистичког епског предања. У сваком од наведених примера – а они рефлектују типичне сцене из античке епике – јавља се једно „хомерско“ поређење (храст и ветар; птице грабљивице). Међутим, на оба наведена места такво „поређење“ скривено је и сажето у метафору: јунаци су просто „три раста... која никаква сила Еолова није кадра оборити“; а када Милан Топлица, који се гуша са својим противником, схвати да ће га Турци опколити, он „испусти дивљу ову птичуруну из ноктију“.]

Пада нам у очи да Стерија овде није искористио прилику да гради развијена епска поређења, иако је томе иначе склон у *Боју на Косову*. На истим

112 Афтоний, *Преутошовленије къ краснорѣчию*, Москва, 1805. – Види Д. Вуксан, *Библиотека владике Рада*, у зборнику *Цетиње и Црна Гора*, Београд, 1927, 212 (бр. 150).

113 Види Е. Norden, *Kunstprosa*, 435, 438–439.

114 Р. Ovidi Nasonis *Tristia V*, Будим, 1818. – Види Др. Костић, *Књижевне њрвине Ј. С. Појовића*, Дело, књ. 42, Београд, 1907, бр. 3, 361–362.

страницама Стеријиног приказа косовске битке, али махом изван чисте епизодне нарације, налазимо, стварно, и обимна епска поређења, која имају по пет или шест редова, а описују јунаков став у борби или покрете војске на бојишту.

Смемо стога да кажемо да Стерија, у наведеним примерима епизодне нарације, узетим из *Боја на Косову*, остаје веран једноставном и неукрашеном „ниском» стилу који реторски приручници прописују за градњу ових делова исказа. Мада је имао прилику да да развијено епско поређење, Стерија је то избегао и упростио је таква поређења која су му, очигледно, била на уму. Да је он у томе поступио баш онако као што су чинили и писци античког софистичког романа, то нам показује и Лонго. У примеру који смо навели из *Дафнида и Хлоје* јавља се, такође, само једно поређење. Лонго га је дао у сасвим кратком, неразвијеном облику („дечак је трчкарао као јаре”), да не би нарушио јединство стилизације у епизодној нарацији.

Напоменимо још и ово: поред два примера за епизодну нарацију које смо навели из *Боја на Косову* и у којима смо лако препознали сроднике типичних сцена из хомерског епа, у епизодној нарацији Стеријиног витешко-херојског романа јављају се и типичне сцене из еротско-авантуристичког романа. Нећемо их наводити, али можемо рећи да и за ове сцене лако налазимо стилске паралеле у типичним сценама из Лонговог пасторалног романа.

Једноставност (ἀφέλεια) је обликовно начело израза и када Стерија, по Флоријану, приповеда како Милан Топлица спасава Зораиду од гусара, и када Лонго приповеда како Гнатон спасава Хлоју из руку отмичара. Истина, неких мањих разлика у стилском нивоу има. Ово долази одатле што је средина коју Стеријин роман приказује аристократска, док је код Лонга реч о пастирима и сељацима, ма колико урбанизовани и стилизовани они били.¹¹⁵ Разумљиво је стога што је тон Стеријине нарације нешто виши и церемонијалнији, него у Лонговом приповедању. На исти начин Стерија се одваја и од Видаковића. Јер, у Видаковићевим романима херојско-витешка, епска компонента има далеко мањи значај од еротско-авантуристичке, наслеђене посредно или непосредно из античког софистичког романа.

Да закључимо. Примери и подаци које смо навели у овом одељку показали су нам да Видаковић и Стерија у епизодној нарацији примењују једноставан и неукрашен „ниски“ стил античке реторике. Ово је у складу са реторским правилима за епизодну нарацију (διήγημα) која за такве делове израза препоручује јасноћу (σαφήνεια), краткоћу (συντομία) и веродостојност или вероватноћу (πιθανότης), или, како бисмо данас пре рекли, одређену врсту реализма.¹¹⁶ Јасноћа и краткоћа, или сажетост израза постиже се избегавањем епитета, перифраса, поређења и свих обимнијих ре-

115 Longus IV, 29, 2 и 4; *Бој на Косову*, Дела IV, 164–165; уп. и покушај спасавања из тамнице, нав. дело, 294–295.

116 Aphthonii Progymn. 22, ed. H. Rabe, p. 3.

торских фигура, као и асиндетичним ређањем делова сложених реченица. Све ове црте налазимо у примерима које смо већ навели из Видаковића и Стерије.¹¹⁷ Будући да су и Видаковић и Стерија похађали школе где се реторика учила из класичних и класицистичких приручника, а ови су већ у припремним вежбама (*praee exercitamenta*) давали упутства за стилизовање епизодне наратије, морамо претпоставити да су оба наша романописца свесно и плански примењивали „ниску“ стилску врсту у таквим одељцима свога излагања.

Simplicitatis imitatio и реализам у епизодном њриповедању

Остваривање различитог стилског нивоа у разним константама или деловима исказа традиционалан је поступак који сведочи о будном смислу писаца за технику писања. Ово је тачно чак и ако сама реализација тог поступка показује озбиљне недостатке, па квари дело у целини и у поједино-стима. За историјску интерпретацију важно је, свакако, да разликује између индивидуалних слабости писца и оних особености израза које данас схватамо као пишчеве личне мане, док оне стварно представљају манир, заснован на конвенцијама и теоријским поставкама једног минулог времена.

Овде морамо да се задржимо на неким појединостама израза које потврђују став који смо управо изнели. Мислим на оне разноврсне наивности у мислима и облику које, према модерном осећању, изразито квари текст Видаковићевог и Стеријиног псеудоисторијског романа. Морамо, наиме, и њих посматрати у оквиру традиционалних реторских варијација тонског нивоа.

Приговор који је често упућиван Видаковићу, да му ликови припростих и неуких људи говоре парадно, учено и извештачено, може се подједнако ставити и Стерији – на пример када стари слуга на почетку *Боја на Косову* ослови Милана Топлицу речима: „Дико отечества мога, јуначки сине миле моје Србије! дакле је небо допустило, да ја драгоценог вашег живота избавитељ будем...“¹¹⁸ Како смо у претходним одељцима показали, овакви приговори погађају и Видаковића и Стерију највише стога што су ови романописци били у закашњењу у односу на велики европски роман. Према старим реторским правилима често су се служили „високим“ стилем у беседама и монолозима афективне садржине.

Ломоносовљева поетика и реторика, у којима је разликовање три стила играло пресудну улогу, пружале су још увек теоријске поставке и стилска мерила српским школама и српским писцима првих деценија XIX века. Лукијан Мушички остао је веран Хорацију и Ломоносову, и поред тога што је његов професор поетике Јулије Шедијус био поборник Шилерових далеко

117 Anonymi (Cornuti) Τέχνη ῥητορικῆ, 69–79, у L. Spengel, *Rhetores Graeci* I, ed. C. Hammer, Leipzig, 1894, p. 366–367.

118 *Бож на Косову*, Дела IV, 155.

ширих схватања класичности. Заступао је Лукијан Мушицки учење о три књижевна стила и управо зато бранио је од Вукових напада славенски језик. Овај језик, наиме, био је неопходан елеменат дикције у Ломоносовљевом „високом“ стилу. Иста учења заступало је и Мразовићево *Руководство к славенском красноречију*, из 1821. године, засновано у многоме на Цицерону. Модернија *Реторика* Ђорђа Малетића тек ће 1856, дакле у години Стеријине смрти, заменити Мразовићево *Руководство*.¹¹⁹

Све ово треба имати на уму када се доноси историјски суд о романима Видаковића и Стерије и о њиховим релативним квалитетима. Бацимо поглед на Видаковића, јер је овај писац тако много и тако често критикован. Има у његовим делима несумњиво „грдних глупости и детињарија“ и силних огрешења о веродостојност амбијента и епохе: цар Душан, у *Љубомиру*, пије „неки прекрасни теј“ и „пунж“ седећи на „каналепу“; а тек што је ступио у Љубомирову кућу пита, веома нецеремонијално, свог ученог и угледног домаћина: „Газда, је ли готова вечера?“¹²⁰ Но ипак, смемо рећи да има и претеривања у оцени и осуди Видаковићеве наивности у приказивању личности и догађаја.

Преносећи и препричавајући Видаковићев текст, Павле Поповић се врло духовито руга оваквим наивностима, наглашавајући их на разне начине. Истина, ми и данас уживамо у Поповићевом духовитом приказу завршне анагнорисе прстеном који јунак Видаковићевог *Велимира* и *Босиљке* скида да би се умио. Али, колико могу да видим, Поповић се огрешио о Видаковића када, понесен сопственом духовитом игром, тврди да је Велимиру у то „не зна се зашто“ пало на памет да се умије. Овај Велимиров поступак код Видаковића је добро мотивисан: управо је свануло, Велимир је наишао на извор и хоће да се умије пред молитву. Поповић је још неправеднији према Видаковићу када каже да Велимир, пошто „у тај ма испираше уста“, није сместа одговорио када му се прерушена Босиљка казала, него тек „свршивши испирање викне: Босиљка, слатка моја Босиљка“ и „падне на њу“.¹²¹

Несумњиво, излагање Павла Поповића дочарава читаоцу наивности каквих у Видаковића заиста има. Само, овај драстични пример није из Видаковића; или бар није из издања Видаковићевог *Велимира* који се налази пред нама.¹²² Видаковићева сцена почиње реторском перифрасом јутра („Дан се већ од ноћи делити почне, мрак већма ишчезаваше, од истока врата се небесна отвараху...“). Тон излагања остаје до краја сцене уједначено реторичан. Сентименталност и „топле сузе“ ове сцене данас сметају

119 Види Д. Живковић, *Почеци српске књижевне кријишке*, Београд, 1957, 40–44.

120 П. Поповић, *Милован Видаковић*, 170, 175 и др.

121 П. Поповић, нав. дело, 60.

122 М. Видаковић, *Велимир и Босиљка*, В. Бечкерек, Штампарија Бранка Пекарског [s. a.], 207–208.

читаоцима. Познати шаблон анагнорисе да|нас делује наивно. Јер, ми знамо да је јунак морао да скине прстен при умивању да би Видаковић могао остварити традиционални шаблон препознавања двоје заљубљених, које је судбина, најзад, поново саставила. Само, како смо показали, ово умивање код Видаковића довољно је добро мотивисано. Штавише, у тексту нема ни трага од оног „испирања уста“ и комичног одгађања Велимировог одговора и загрљаја којим нас је насмејао писац монографије о Видаковићу.

Очигледно, Видаковићева „врло незгодна испадања из тона“ била су стално на уму П. Поповићу. Ипак, он Видаковићевим раним романима признаје „и нешто стила“, по коју архаично достојанствену реченицу или пасаж, и понеко топлије место у описима.¹²³ Нагласио је П. Поповић и то да Видаковићев реторични стил „сведочи о једном изграђе-ном маниру“.¹²⁴ Није, међутим, испитао тај стил гледајући и на реторска мерила према којима је Видаковићев књижевни израз настао.

Да је П. Поповић гледао на та реторска мерила, препознао би у Видаковићевим архаично достојанственим реченицама и топлијим описима, које хвали, успелије реализације истог оног стилског настојања које, на другим местима Видаковићевих романа, ствара и помпезно-патетичне и китњасто-сладуњаве пасаже у „високом“ или „цветном“ стилу. Не би, да је тако поступио, могао занемарити ни реалистичке детаље Видаковићевих описа и Видаковићевог епизодног приповедања, у коме, како смо показали, овај романописац често реализује „ниску“ стилску врсту старе реторике.

Овде се морамо нешто задржати на реалистичком детаљу, који се најчешће јавља у епизодној нарацији романа. Тај детаљ може да одудара од тона који влада у осталом тексту дела. П. Поповић могао је стога, пишући о Видаковићевим романима, да се осврне на неке од тих детаља као на „врло незгодна испадања из тона“. Очекивао је, наиме, да писац романа одржи стално и кроз цело дело исти ниво израза и беспрекорност фактуре. Ипак, не бисмо смели рећи да појава реалистичког детаља у старијем роману представља само „испадање из тона“, који је иначе реторичан у смислу „цветне“ поетизације и „високе“ помпезности и патетичности израза. Јер, како смо напоменули, Видаковићево време и књижевна средина нису од писца очекивали да одржи кроз цео роман исти тон и једнак стилски ниво, него да вешто примењује све три стилске врсте у своме делу.

Заокупљен Видаковићевим неумесностима и „глупостима“, П. Поповић није у довољној мери повео рачуна о томе да су наивност мисли и израза већ у античком софистичком роману биле редовна појава. Није уочио да су оне и у софистичком и у старијем европском роману настајале као плод одређених стилских настојања.

123 П. Поповић, *Милован Видаковић*, 86.

124 П. Поповић, *нав. дело*, 134.

За нас су такве наивности смешне и сметају нам и у античком и у Видаковићевом или Стеријином роману. Осећамо, на пример, да је неумесно када у Видаковићевом *Јуноши* прочитамо како главни јунак овог романа пита свога сабеседника о узроцима косовске ката|строфе и дубоко размишља о њима – „секући дињу“.¹²⁵ Можемо, међутим, поуздано рећи да Видаковићеви савременици, школовани у реторској школи, нису на исти начин гледали на ове појединости Видаковићевог дела.

Тежња ретора да у наративним одсецима романа остваре једноставност (ἀφέλεια) о којој смо говорили (стр. 189) чудно се здруживала са њиховом „вештином“ (τέχνη). У свом настојању да делују једноставно и наивно, они су често успевали да делују детињасто и глупо.¹²⁶ Школска навика да се поједини делови и поједине константе израза третирају засебно, према посебним прописима, учинила је, с једне стране, да припрости јунаци пасторално-љубавног и грађанско-авантуристичког грчког романа говоре „високим“ или „цветним“ стилем. Са друге стране, захтев да се створи жанр-слика из живота пастира и грађана изазвао је, у нарацији и описима романа, тежњу ка реалистичком детаљу. Ова жанр-слика била је, по свом духу, суштински различита од типизоване реалистичке сличице из живота епских хероја, за коју зна већ хомерска јуначка песма.

У софистичком роману тежња ка реалистичком детаљу остварена је најпотпуније у неукрашеном „ниском“ стилу епизодне нарације. Она се, природно, није могла подједнако добро остварити у монолозима или екфрасама, јер реалистички детаљ одудара од „високе“ и „цветне“ стилизације коју правила епидеиктичког беседништва прописују за ове константе израза. У епизодном приповедању, међутим, намерна једноставност израза и тобожња наивност – Квинтилијан каже: *callidissima simplicitatis imitatio... verbis vulgaribus et cotidianis occulta*” (Inst. or. IV, 2, 57–58) – подржава и оправдава реалистички детаљ и, подржана и сама тим детаљем, добија већу уверљивост. Реалистички детаљ служи, тако, остваривању оног трећег квалитета који ретори, поред јасноће и краткоће (сажетости), захтевају од „ниског“ стила епизодне нарације. Тај трећи квалитет је веродостојност (πιθανότης), тј. једна врста реализма.

У српском роману с почетка XIX века реторски поступак уношења реалистичких детаља у наративне одељке, састављене „ниским“ стилем, није се рефлектовао на сасвим једнак начин код Видаковића и код Стерије. Наиме, Стеријино настојање да – као и његов узор Флоријан – ослони свој херојско-витешки роман на еп и да у том духу уобличи и његов израз, ограничило је, у извесној мери, остваривање тежње ка реалистичком детаљу у епизодној нарацији *Боја на Косову*. Видаковић, међутим, ближи еротско-авантуристичком роману античких ретора већ стога што је херојска

125 М. Видаковић, *Јуноша*, 19.

126 Види Е. Norden, *Kunstprosa*, 436.

и „епска“ компонента у његовим делима далеко мање присутна, остварио је гдекад ову тежњу на заиста свеж и непосредан начин, и то пре свега у епизодној нарацији.

Само, треба напоменути да Видаковић, на неким местима, уме и да пређе преко граница које прописи о примени разних стилских| врста у појединим константама израза намећу и самој примени реалистичких детаља. Видаковић успева да оживи реалистичким појединостима чак и понеку традиционалну константу израза за коју је предвиђена примена „ви-соког“ или „цветног“ стила.¹²⁷

У Видаковићевом излагању има једна димензија обичне, људске стварности и свакидашњице, условљена делимице сеоском и градском, пастирском, грађанском и пуштахијско-пробисветском средином коју он описује и о којој прича. Но ипак, та димензија је очигледно развијена нарочито захваљујући Видаковићевим склоностима и талентима – посматрачким и приповедачким: „Сунце већ к западу превали и дан им залади. Ударе звона на вечерњу...“¹²⁸ И на парадну перифрасу, Видаковић, дакле, радо надовезује реалистички детаљ. Оживљава тако клише двоструког описа јутра или вечери, у конкретном опису природе, прелазећи при томе често у нарацију догађаја: „Сунце се у море спушташе, и тиха, но прохладна ноћ наступаше. Он седећи стараше се, како ће ту ноћ у слаби хаљина провести...“¹²⁹

Видаковићев Велимир боји се у ноћи и хладноће и – бува; неко Велимира наговара да пође на пут, а пошто му то не успе – „овај са тим запали лулу и оде“; момци са отмичарске галије неких трговаца робљем пре него што се галија отисне на море – одлазе на пијацу; а јунак, кад залута, вири кроз прозор неке усамљене куће и види: „Старац један пече на тигању кајгану, а момче окреће кокошку на ражњу. Даље на асталчићу поред дуvara један велики хлеб“.¹³⁰

127 Поред кратких примера перифрастичког одређивања времена, маниристички стилизованих – „сунце му на најкрајој сенци подне указиваше“ –, и у Видаковића стоје богато развијени хронографски умети, типолошки потпуно подударни са Стеријиним; само Видаковићу полази за руком да у њихов клише удахне више живота и топлине него Стерија; а радо их узима и самостално, као описе природе који су повод размишљањима о судбини, свету и Творцу; нарочито тамо где је реч о ноћном небу и „ватреним“ феноменима; иза овога лако препознајемо стару топику и схему стоичке проповеди, пренету у хришћанску и просветитељску. – Види М. Видаковић, *Велимир*, (нав. пример) 120; (развијене перифрасе) 171: „Кад се пробуди сунце већ беше село и мрак се црни по дубравама између планина. Ни птице се више не могаху чути, најдубље ћутање владаше свуда, само гдекоји попац у трави цвркуће, и преко камења поточићи тихо жуборе. Мало потом роди се месец, обуче све предмете у своју слабу светлост, само долове до који допрети не могаше, остави у црној одежди. Сад му се укаже страшан приказор...“; 203; (осамостањени описи пропраћени размишљањима) 90, 201, 210 (уп. и 171).

128 М. Видаковић, *Љубомир у Јелисиуму*, Београд, 1858, II, 50. [У даљем навођењу: М. Видаковић, *Љубомир*].

129 М. Видаковић, *Велимир*, 125.

130 М. Видаковић, *Велимир*, 123, 30, 49.

Морамо, заиста, признати Видаковићу да нам је у епизодној нарацији открио најлепше стране свог приповедачког талента. Као да су у тим одељцима стара реторска правила допустила да његово причање дође у непосредан додир са животном стварношћу коју је| он сам добро познавао и добро умео да види и опише. На таквим местима донекле је присутан и утицај народне приповедачке вештине; осећа се ту нешто од начина казивања из народне приповетке. Стога је, без сваке сумње, Видаковић на таквим местима бољи од Стерије који – следећи Флоријана – остаје у „епској“, херојској и дворској сфери чак и у описима сцена које се одигравају изван дворова и дворских паркова.

У целом Стеријиним *Боју на Косову* узалуд бисмо тражили место које би се реалистичношћу, непосредношћу и економичношћу израза могло мерити са сном исприповеданим у Видаковићевом *Велимиру*: „Исту ноћ усни, да је преко неке велике воде узацким мостом прелазео, и неисказани страх претрпио да не падне. Којим кад пређе, нађе се на некој високој гори, гди му се сунце најкрасније појави, тек што га осижало, у облаке је таки зашло. За тим да је пукла на њега пушка, из које тане он у руку ухвати. Тане му се у чисту црвену птичицу претвори и одлети“.¹³¹

Када је Стерија у *Роману без романа* устао против „идеализмуса“, против сентименталне књижевности, против свога и Видаковићевог псеудо-историјског романа, он је несумњиво „обележио пут и одредио програм једне трезвене, критичне и реалистичке књижевности“ која је тек имала да дође.¹³² Ипак, у реалистичком детаљу, мада не и у основном ставу, Видаковићев *Велимир* испуњавао је већ нешто од захтева што их је Стерија у својој пародији на ту књижевну врсту постављао роману – да јунаци не буду само лепо него и ругобни, не само упарађени него и одрпани, да не побеђују само него и да побегну, да једу, спавају и хрчу као људи, и да не лебде у једном неопипљивом свету фантазије и церемонијалности. Штавише, Видаковић је те захтеве остварио баш у оним, за авантуристички роман тако типичним сценама као што су бег девојке из неког харема или добро чуваног дворца и препад, када отмичари одводе младе јунаке да их потом у робље продају.

Наведимо као пример прву од споменутих сцена. Код Видаковића, нека заробљена девојка закључи да ће побећи када се смркне, макар и погинула. Но како да побегне, када је чувају. Дању је непрестано у послу с другим робљама; – „у вече, како се смркне, двор се пусти затвори, изићи се не може, већ да би крила имала, и преко зида излетила“. Ово и овакво причање прекинуто је само једном „узвишеније“ стилизованом реченицом која говори о нужди која човека свачем научи. После овог сентенциозног исказа, за који је у реторици предвиђен виши израз, све се опет наставља једноставно и све је у конкретном, реалистичком детаљу:

131 М. Видаковић, *Велимир*, 117–118.

132 В. Ђурић, *Први српски сайиричари*, у: *Говор поезије II*, Београд, 1969, 72.

Нађем једно велико уже, склоним га на тајно место па почекам, докле се смркне, а непрестано се у себи Богу молим. | Како увече од вечере устанем, узмем своје уже, у ком сам сву надежду избављења мога положила била, пак се попнем на таван. Дањом сам још у углу рупу смотрила, гњурам по помрчини до ње; тек што ја почнем даске одваљивати и пробијати већу рупу, да се могу провући, ал' мене траже. Чујем да се цели двор са мене узбунио, похитам што брже могу, провалим кров како проћи могу. Онда свежем један крај ужета за жиоку, пак га савијем у клупче, и бацим га преко зида од двора на поље. Колико је високо било, ја опет у оном страху, нити знам како сам се усудила нити како низ њега спустила. Уже је само до по зида домашило, но ја, кад се спустим по њему до краја, скочим мојом срећом на неко ђубре, и не убијем се, пак онда бежи! Дао Бог месец није још изишао био.¹³³

Зар се има шта приговорити реализму овога приказа? Све видимо, у појединостима – крађу, скривање, везивање, бацање, дужину ужета; како девојка урања у помрчину, тражи отвор у таванском углу, одваљује даске, провлачи се и скаче насумце, па срећом пада на – ђубре; и избави се јер се месец још није био појавио. Добегне онда до неке хришћанке. Ова не сме да је прими. Зна, Турци ће преметати хришћанске домове. Но ипак, даје мушке хаљине да се робиња преобуче. Даје и „штап и мало хлеба“.

Узмимо и други пример. Тешко да ће ко ставити озбиљан приговор реализму у детаљима који карактерише Видаковићеву нарацију у причи о оном разбојничком препадку којим започињу невоље Велимира и његове Босиљке. „Једног летњег вечера, месечина као дан“ седе укућани на чардаку и вечерају. После вечере учитељ прича о паду Троје, по Хомеру. Господар ужива у овој причи са својом децом и наздравља учитељу. „Тек што чашу принесе устима пуче пушка, а наш се господин простре са столице на земљу. Свима нама претрнуло срце, охладисмо од страха, на лицу нам се јави смртна боја. Стаде нас деце вриска. Утрчимо брже боље у собу. Унесу господина огрезла у крви, учитељ угаси одмах свеће“. Пет слугу, учитељ и два сина лате се оружја. Децу склоне у крајњу собу, а „мала чета ухвати за дуваром бусију и почне кроз прозор да меће из пушака“. И тако причање тече даље, нижу се појединости, у кратким реченицама и само уз понеку извештачену фразу или крупнији израз. Главни јунак сцене остаје врло реалан, без витешког ореола: „Тек што ми у башту избегнемо, засветли цела башта; погледимо, али| једна страна крова двора букти у пламену; смотримо Владимира који сиромас у башти поред зида попео се на неко буре, те меташе отуда из пушке на непријатеље“.¹³⁴

Већ смо уочили да у различним и неуједначеним особеностима Видаковићевог израза не смемо видети само произвољности, недоследности и наивности писца. Морамо то имати на уму и овде. Када управо наведена

133 М. Видаковић, *Велимир*, 218.

134 М. Видаковић, *Велимир*, 23–25.

места из *Велимира*, која карактерише реалистички детаљ, упоредимо с оним местима Видаковићевог романа која су написана у „високом“ или „цветном“ стилу, можемо са сигурношћу тврдити: Видаковић је, на местима где ниже реалистичке детаље, настојао да оствари ону стилску врлину епизодне нарације коју антички реторски приручници обележавају изразом веродостојност или вероватноћа (πιθανότης), а ближе је одређују тако да она стоји сасвим близу модерног схватања реализма у опису појединости.

Можемо сада закључити излагање о епизодној нарацији коме смо посветили овај и претходни одељак. Утврдили смо да у Видаковићевом и Стеријином псеудоисторијском роману епизодна нарација има све оне основне стилске карактеристике које су за тај део излагања предвидела већ античка реторска правила. Епизодна нарација дата је код оба ова писца у „ниској“ стилској врсти, која треба да се одликује јасноћом, сажетошћу и веродостојношћу, односно уверљивошћу израза. Док наши писци остварују прве две врлине „ниског“ стила (јасноћу, сажетост) избегавањем сложених стилских украса, прозног ритма и обимних реченица или периода, да би остварили трећу врлину (веродостојност или уверљивост), они прибегавају гомилању реалистичких детаља.

У примени таквих реалистичких детаља могли смо утврдити следећу разлику између Видаковићевог и Стеријиног псеудоисторијског романа: епизодно причање у Видаковићевом *Велимиру* ослобођено је често, баш захваљујући таквим детаљима, оне витешке и дворске церемонијалности која, удружена са константама „епског“ израза, даје Стеријином *Боју на Косову* један свечанији и стилизованији, херојски и феудални печат. Како су ове разлике у стилизацији условљене идејном оријентацијом Видаковићевог и Стеријиног псеудоисторијског романа, мораћемо у следећем одељку посветити нешто више пажње концепцијама које одређују избор стилских средстава у делима ових романописаца.

Барокни и просветиљски идеали у приказу боја на Косову

Већ на почетку рада видели смо да Видаковић не примењује константе реторизованог израза које воде порекло из античког епа у истој оној мери у којој их Стерија примењује у *Боју на Косову*. Видели смо у претходном одељку и то да су Видаковићеви јунаци и јунакиње знатно реалистичније приказани него церемонијални феудални витезови и кнегињице Стеријиног *Боја на Косову*. Није стога сувишно ако још једном поновимо питање да ли је, доиста, како је рекао Стојан Новаковић, *Бој на Косову* „роман писан сасвим по Видаковићевом начину“¹³⁵, и да ли можда не би било тачније рећи: роман писан претежно по Флоријановом начину. Морамо такође

135 Ст. Новаковић, *Јован Стеријин Појовић*, 16.

напоменути да ово техничко и стилско супротстављање Видаковићевог и Флоријановог, односно Стеријиног начина писања романа има корелат у антителис коју представљају просветитељско-грађански и барокно-аристократски идеали. Видели смо то, донекле, већ и када смо упоређивали Видаковићева и Стеријина (или Флоријанова) поређења.

Истина, Флоријан је био учесник у француској револуцији. Само, био је и васпитаник и члан аристократског дворског круга. У својим баснама, писаним по Лафонтену, Флоријан прибегава и понекој реалистичној црти. У своје целокупном делу, чије су најзапаженије творевине оне пасторалног карактера, он здружује сентиментализам и дивљење за природу и природност (које је својствено русоизму) са галантно-аристократским тенденцијама рококоа. Међутим, Флоријанови историјски, или тачније псеудоисторијски романи добрим делом настављају старије барокно предање, и поред тога што се многи њихови елементи могу везивати за пасторалну књижевност.¹³⁶

На одлучујући значај барокног слоја у Флоријановом *Гонзалву од Кордове* указује, донекле, већ и обимнији, „епски“ облик тог романа. Јер, како знамо, барокни култ монументалнога морао је у доба рококоа уступити место култу малог облика и пажљиво израђене појединости, сасвим као што су се барокна величанственост, велике страсти, идеализовање витешко-војничких врлина и дворске церемонијалности повукли пред епикурејством и галантном фриволношћу рококоа, раздобља које је имало више разумевања за Овидија него за Вергилија.

Другим речима, обликом и основним ставом Флоријанов *Гонзалво од Кордове* је у закашњењу не само у односу на схватања француске грађанске револуције, већ и у односу на галантни егоцентризам аристократског рококоа. Мада љубавна сторија и авантура стоје у првом плану Флоријановог романа, аристократски „дворски“ и „витешки“ морал који влада у њему спречио је писца да у том делу иступи из феудално-војне и церемонијалне сфере барока и пређе у потпуности у круг фриволног хедонизма и понешто клизаве галантности рококоа. Даље, Флоријанов узор је, поред Мармонтелових *Инка*, био и васпитни Фенелонов роман. Ово се огледа и у поетском стилу *Гонзалва од Кордове*. Спој „хомерског, пасторалног и витешког романа“ који представља Фенелонов *Телемах*¹³⁷, налазимо и код Флоријана и код Стерије, код којих је хомерска компонента нешто ублажена и сведена је на константе епског израза и на прозне варијанте типичних сцена из хомерских бојева.

Стварно, Флоријанов роман, иако непосредно не показује Фенелонове васпитне тенденције, задовољава захтеве које је роману поставио Хуеције (Pierre-Daniel Huet, 1630–1721), васпитач француског престолонаследника и приређивач класичних текстова in usum Delphini. Овај дворски теоретичар

136 На ово предање и зависност указују материјално и већ утврђене подударности *Боја на Косову* – у константама израза – са Теокритом, Лонгом и Петронијем.

137 A. Le Breton, *Le roman au XVII^e siècle*, 3. ed., Paris [s. a.], 261.

из XVII века тврдио је да роман треба да приказује само принчеве и освајаче, живот на двору и у салону. Задатак романа јесте, наиме, да образује младе људе племенита порекла и да их оспособљава за живот у високим круговима још и онда када буду напустили своје васпитаче. Роман треба да врши овај задатак управо на онај начин као што је и Хомерова *Илијада* – према Хорацијевом тврђењу – учи људе моралу боље и од најспретнијег философа.¹³⁸

Хуецијева теорија одговара, несумњиво, основним особеностима и тенденцијама барокног „дворског“ романа. Како епитет „дворски“, када се узима у вези са романом, неизбежно подсећа на roman courtois, треба одмах додати да тај епитет, узет у ширем смислу, обухвата и ову књижевност средњег века као и доцнији барокни роман, чији је претходник циклус романа о Амадису. Црта која повезује ова два круга „дворског“ романа пре свега је тенденција да се представе ритуализовани облици живота феудалног витештва, односно дворске аристократије, и да се читаоцу пружи њихова идеална слика.¹³⁹

Стеријин *Бој на Косову* стварно је „посрба“ Флоријановог *Гонзалва од Кордове*. Како смо већ имали прилике да нагласимо, млади Стерија је у овом свом псеудоисторијском роману најоригиналнији тамо где описује сам косовски бој. Јер, у тим одељцима Стерија није могао да следи потпуно Флоријана. Стога на овим одељцима морамо да проверимо колико је Стерија следио Флоријана не само на стилској него и на идејној равни, тј. колико је Стерија преузео из Флоријана и од оног „дворског“ барокног става који карактерише Флоријанов псеудоисторијски роман.

Заиста, зависност Стеријиног *Боја на Косову* од „дворског“ предања барока огледа се и у мисаоној садржини овог Стеријиног романа. Носиоци те садржине су колико пишчеве екскламативне тираде о врлини, срећи и људској судбини, толико и сами приказани ликови, њихови поступци и ситуације у које су стављени. Међу црте „дворске“ идеологије, која се развила из западноевропске обнове и дошла је до речи и у барокном роману претежно католичке оријентације, спада – примера ради – представа о човеку витезу и јунаку који „стојички“ упорно и достојанствено, дворски отмено и уздржано пролази кроз све мене које му је у љубави, на мегдану| или на бојишту припремила судбина. То је она госпа Фортуна која витеза гони и води по разним крајевима света и искушава га на многе начине.

Истовремено, то је Тихе (Τύχη) софистичког романа и Фортуна античких стоичара. Фортуна античке стое не улази случајно, ни узгред у овај комплекс представа својствених барокном роману. У њему је, кроз тај појам, свесно наглашена веза за добом бујања римског царства и развоја римског стоицизма. Барокни роман открио је, наиме, у тзв. „римској“ државној и грађанској врлини префигурацију „правог“ и једино „правилног“, става човека уопште.¹⁴⁰

138 Види цитате које даје А. Le Breton, нав. дело, 246.

139 Види о првоме кругу интерпретације Е. Auerbach, *Mimesis*, 123 и д.

140 Уп. Höfische Kultur, ed. G. Müller – H. Naumann, Halle, 1929, 126–154. – Тихе и Фортуна у Хелиодоровом и барокном роману: О. Weinreich, „Zum Verständnis des Werkes“ у Heliodor, *Die Abenteuer der schönen Charikleä*, 1962, 248 и 253.

Огледајући се строго и савесно, у огледалу таквог идеалног држања, мане и врлине, сплетке и јунаштва ликова из барокног романа стичу већу реалност само у оквиру ауторитативног и хијератског система дворске аристократије, и то претежно тако што је могуће да јунаци романа одступе од усвојене норме понашања, да изневере стварни смисао више владарске наредбе. Ова је и верски санкционисана. Јер, за њен највиши извор проглашава се апсолутни небески владар, Бог, у чијем су двору дворјани не само анђели него и надљудске силе – Fortuna, Calamitas и Favor.

Као кристализација стварних услова дворског живота, који се одвија у сенци основног и општег закона поковавања, и у дворском роману барока стално је присутан захтев да се начин говора, држања и делања усклади са стегом дворских мерила. Такав став схвата се, наиме, као чин признавања владаревог ауторитета и као потврда његове апсолутне важности.¹⁴¹ Додајмо да се овај дворски стоицизам барока удружује и са неким видовима аскетизма јер захтева савлађивање и самопрекор.

Напомнимо сада да једино у оквирима тог и таквог дворског стоицизма можемо потпуније сагледати смисао уздржаног и стилизованог става који главни јунаци задржавају и у оним оригиналнијим, више Стеријиним деловима *Боја на Косову*. Та уздржаност пада у очи нарочито стога јер су ти Стеријини јунаци и те како осетљиви не само на увреде него и на сензуалне дражи.

Како је – на пример – „збуњен и тронут“ Милан Топлица када га цар Лазар позове да подели мегдан са Алманзором, па „не може речи да нађе Лазару и његовим советницима одговорити; што реди отвори уста исповедити да му је Зораида живот избавила, да је слатким узлима принцези привезан и да му је живот брата њеног светиња; али чест, строга чест увек га принуђаваше ћутати“.¹⁴²

Како достојанствено збори Милош Обилић и како се држи дворске етикеције када га кнез Лазар пред свим велможама означи као издајницу. Он се ту „поклони прво кнезу, потом свој господи“, да тек затим „као ветар напоље изиђе“.¹⁴³

Како се, најзад, и код „гражданина“ Стерије потврђује старо дворско начело подложности и ауторитета у сусрету заробљеника Милоша и заробљеног Лазара. Милош ту моли свога владара за опроштај, не што је издао, него што је без наређења и по сопственој одлуци кренуо да убије Мурата и тако починио грешку која је „велика, но невина“; а „великодушни Гребљановић“ опрашта, али тек пошто је прво изричито потврдио да је Милош „погрешио, и још како погрешио“.¹⁴⁴

141 Види и Е. Auerbach, *Mimesis*, 345 и д.

142 *Боја на Косову*, Дела IV, 277.

143 *Боја на Косову*, Дела IV, 310–311.

144 *Боја на Косову*, Дела IV, 333–334.

Са становишта данашњег читаоца грешка Милошева као да је просто у томе што је својим одсуством из главног сукоба допринео турској победи – онако као што је одсуство увређеног и гневног Ахила условљавало поразе Ахејаца под Тројом. Са становишта дворске идеологије барокног романа грешка је у повреди апсолутног ауторитета, на коју јунак нема право ни када га владар неправедно увреди. Или, другачије речено, да се све на исти начин одиграло, али да је Милош по наредби и са пристанком владара кренуо да погуби Мурата, у складу са схватањима која владају у *Боју на Косову*, ни о каквој погрешци и не би требало да буде речи. Јунаци, или сам писац, говорили би, достојанствено или емфатично, о злим ђудима госпе Фортуне.

Погледајмо сада колико се Стерија овде разликује од свог претходника Видаковића. Овај, на почетку свог описа косовског боја, пребацује Душану да је „у сили“ следовао Александру, а не у мудрости „критскоме Миносу, да установи разумне и постојане законе, да уведе ондашњег времена науке с којима би свој народ просветио и облагородио!“ Видаковић признаје Милошу, Милану и Ивану да су показали „дивно јунаштво“, али се пита „шта су тиме користили народу“ и додаје: „Паметан јунак не губи лудо свој мушки живот, с којим многа добра учинили може, а будала хоће да се освети, и да учини крвно дело, макар и погинуо!“¹⁴⁵ Говори овде, очигледно, разум и рационалиста-просветитељ, који одбацује аристократско-витешки морал и хероизам.

О овим идејним разликама између Стеријиног, по Флоријану конципираног *Боја на Косову* и Видаковићевих романа – а те су разлике биле пресудне и за одабир традиционалних константи израза и за стилизацију исказа – сведочи речито и то што је Видаковић у *Љубомиру* (и у *Историји*) приказао Краљевића Марка као негативан лик, као младића пуштахију и пијаницу који је „улудо“ израстао, и „окрупнио“, и остао, педагошком небригом родитеља, „прост и туп“, иако „благородан“. Није Видаковић био сам у овој осуди. Како је познато, мислили су тако и Рајић, Соларић и други Видаковићеве савременици.¹⁴⁶

Ма како судили о комичним претеривањима с којима Видаковић приказује лик Краљевића Марка, очигледно је да Видаковићу лежи на срцу осуда личног, мегданцијског и витешког херојства, које је типично за јуначку народну песму, херојски еп и херојско-витешки роман. Такав Видаковићев став потпуно је супротан Стеријиним, иако се и Стерија, прихватањем барокних монархистичких идеала, нешто одваја од народне песме и хомерског епа, чији кнежеви и велможе још не подлежу строго централизованом власти једног владара.

Овакав став омогућио је, с једне стране, Видаковићеве повремене озбиљне продоре у област реалистичке нарације, уз ослањање на предање софистичког романа. Са друге стране, овај став искључио је из Видаковићевих ро-

145 М. Видаковић, *Велимир*, 65–67, види и 69–70.

146 П. Поповић, *Милован Видаковић*, 202.

мана ону последнију „дворску“ и аристократску стилизацију исказа и онај херојско-витешки и епски тон који налазимо у Стеријином *Боју на Косову*.

Нећемо се задржавати на појединостима које илуструју ову разлику између Видаковића и Стерије. Јер, Стерија дугује свој „барокни“ став и израз највише Флоријановом *Гонзалву од Кордове*. Али, да би се јасније оцртале особености Стеријиног пародистичког *Романа без романа* и везе које постоје између *Боја на Косову* и Стеријиних трагедија, треба имати стално на уму да је у *Боју на Косову* садржан цео систем односа и вредности својствен барокној, дворској књижевности. А треба имати на уму и то да „стоицизам“ јунака барокног романа нема стварне сличности са атараксијом и да њихове патње и страсти, поред све величине и силине, подлежу стези разума, који их усмерава и подређује једном циљу: витешко-војничкој и дворјанској „врлини“. Стога је, у *Боју на Косову*, и област ероса стално у вези са политичком сфером власти и покоравања, па су све значајније љубавне страсти – Милана и Зораиде, Милоша и Вукосаве – одређене државном стварношћу и политичким моментом. (Напоменимо да је овај „барокни“ свет дворских односа остао присутан и у Стеријиним трагедијама, и то још и после Стеријиног одрицања од тематике и технике херојско-витешког и љубавно-авантуристичког романа.)

Можемо, дакле, рећи да је млади Стерија, у *Боју на Косову*, више несвесно него свесно подредио и старо поетичарско начело *prodesse et delectare* прослављању барокних апсолутистичких идеала и градњи једног дела у коме посао уметника није да себе субјективно исказе. Ставио је то начело у службу уметности чије је естетско мерило и циљ дворјанска углађеност и декоративност. Чак и пишчева екскламативна величања врлине и разматрања о људској судбини у *Боју на Косову* само наоко лично прекидају „епску објективност“ излагања. Стварно, она исказују прихваћени мисаони став барокног дворског света. Овај став опет, на равни језичког израза, прате одређене маниристичке реторске константе.

Неке од тих константи већ смо испитали (на пример епска поређења, одређивање времена радње митском перифрасом и екфрасом природе, топос „ноћ свима доноси мир“). У следећим одељцима позабавићемо се још једним типом таквих константи које потичу из реторизоване хеленистичко-римске књижевности и поезије, а заузеле су важно место у херојском епу и роману.

Генеалогски низови њерсонификација

Знамо да је склоност ка персонификацији апстрактних појмова и стварању алегоричних ликова била црта својствена античкој реторици. Реторика је, после Вергилија, у многоме била одредила још и израз античке, грчке и, нарочито, латинске поезије. Ту, у латинској реторизованој књижевности, створени су прототипови многих персонификација својствених доцнијем

европском књижевном изразу. Као реторске „фигуре“ такве персонификације или персонификационе метафоре јављале су се, наиме, стално поново у доцнијој европској књижевности Запада.

Склоност ка персонификовању појмова, развијена у познијој античкој и у средњовековној латинској књижевности, и у књижевности препорода, достигла је, најзад, свој врхунац у новијој европској књижевности доба барока. Типична је како за песништво и драму барока, тако и за барокни роман, који се, како смо видели, у појединостима израза радо ослањао и на антички херојски еп.

Из наслеђа барокног романа и његове реторски патетичне и накићене прозе потиче, несумњиво, и следећи низ персонификација који се јавља у Стеријином *Боју на Косову*. Тај низ персонификација, односно персонификованих апстраката, повезан је, у персонификационој метафори, генеалогским везама и уклопљен је у оквиру једне патетичне реторске апострофе:

Злодејство! злодејство! колика је твоја сила. Колико је смртних твоја влада покорила! Где је предела где ти не царствујеш, где је земље где се теби храмови не дижу! Седмоглаво твоје тело свуда прилику тражи и свуд је налази, где би се умешати могло; завист, ово једовито чедо утробе твоје, при свакој добродетељи, при сваком добротворству гризе се, немилостиву сестру своју злобу у помоћ зове, скупа тугују, к теби, својој мајци, трче, која их под своје окриље примаш, тешиш, представљајући им начине с којима ћеш их осветити; друга чедо у помоћ зовеш, вражду и неслогу да мир руше, да невиност тугом обвију и крв просипају, с којом се једва твоја подла јарост гаси.¹⁴⁷

Истина, метафорика сродства везана за персонификоване појмове јављала се у античкој књижевности, од Хомера до Есхила, као спонтано сагледана песничка слика. Касније је, међутим, механизована, у реторици, и претворена је, нарочито на латинској страни, у бледи производ рефлексције.¹⁴⁸ Управо наведени пример из Стеријиног *Боја на Косову*, дела састављеног према Флоријановом роману из XVIII века, има сва обележја тог реторског, механизованог и деривираниог поступка стварања персонификација, за који су већ антички приручници намењени беседницима давали бројне примере.

Квинтилијан и други ретори-теоретичари бележе персонификације које успостављају везе сродства између персонификованих појмова и то тако да је један од појмова мајка другог или других појмова.¹⁴⁹ Велики број оваквих матера, маћеха, пратиља и службеница познатих античкој и средњовековној латинској реторици условљен је тиме што су персонифи-

147 *Бој на Косову*, Дела IV, 287.

148 Види о ступњевима тога развоја примере које даје E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 141–144.

149 Види H. Lausberg, *Handbuch*, §830, p. 413.

ковани појмови махом били апстракти женског рода. Њима су додавани појмови мушког рода као супрузи или очеви. Одатле је, опет, лако разумљива и предилекција реторског стила новије европске књижевности за генеаложке низове персонификација.

Није тешко доказати да и пример генеаложког низа персонификација који смо навели из Стеријиног *Боја на Косову* представља рефлекс и реализацију античких реторских упутстава. Позваћемо се на паралелу из античких теоријских приручника који су пресудно утицали на европски књижевни израз.

У својој преради једног грчког приручника о реторским фигурама римски беседник Публије Рутилије Лупус (I век н. е.) наводи пример у чијем генеаложском низу персонификованих појмова средишње место заузима персонификација која одговара Стеријином „злодејству“. Код Рутулија Лупуса злочин или злодело (*facinus*), удружено са окрутношћу, *crudelitas* (ова је кћер похлепе и помаме – *mater avaritia est, pater furor*), рађа омразу или непријатељство (*odium*), коме појмовно одговара четворо деце „злодејства“ код Стерије: завист, злоба, вражда и неслога. *Odium*, опет, рађа, *exitium*, пропаст или погибију, чему у наставку Стеријине апострофе више не одговарају персонификовани већ описани појмови. Стерија казује како „злодејство“, пошто изроди свој пород, просипа крв да би угасило своју ја-рост (~*furor*) и копа јаму људској невиности.¹⁵⁰

И поред неких одступања у појединостима, приказана генеаложка схема персонификација, или њени поједини делови, јављају се у европској књижевности уједначено и кроз столећа. Ово је последица великог утицаја који је позноантичка реторика извршила на европске школе и на европски књижевни израз.¹⁵¹ У прози и поезији, приказана генеаложка схема персонификација један је од сведока који речито говоре о прихватању реторских клишеа античког порекла у делима појединих европских писаца и књижевних периода.

Нећемо се задржавати на другим појединостима и паралелама. У овоме одељку хтели смо да истакнемо само то да витешка и дворска идеологија средњовековног и барокног феудализма управо кроз реторску фигуру персонификације и кроз схему генеаложког низа или хијератског круга персонификација радо изражава своје идеале и свој хијератски, за живот двора везани поглед на свет. Ово је лако разумљиво и због саме хералдичке декоративности те генеаложке схеме, као и персонификације или алегорије

150 P. Rutili Lupi Schemata lexeos II, 6 у С. Hahn, *Rhetores Latini minores*, Lipsiae, 1863. Види и Н. Lausberg, нав. место.

151 Персонификована похлепа (пар *avaritia* – *furor* код Рутулија) стављена је у генерацију од које се непосредно рађа злочин (Рутулијев пар *crudelitas* – *facinus*) и у песмама Клаудија Клаудијана, последње крупније песничке фигуре паганске римске књижевности. Види *Claudii Claudiani De cons. Stilichonis* 1. II, 111, 114, ed. J. Koch, Lipsiae, 1893, p. 154. *Avaritia* је ту „*mater scelerum... cuius foedissima nutrix Ambitio*“.

уопште. У исто време хтели смо да покажемо да је примена генеаложке схеме персонификација у Стеријином *Боју на Косову* не само 1) традиционални елемент реторског израза, чије је грађење одређено античким узорима и реторским упутствима, него и 2) веома типичан стилски елемент барокног, херојско-витешког романа.

Напоменимо још да је примена персонификованих метафора у западно-европској књижевности столећима заснивана на узорима из Вергилијевог и Лукановог херојског епа и из сродне Овидијеве и Клаудијанове реторизоване поезије. У следећем одељку видећемо, наиме, како је Стерија, четири године после објављивања *Боја на Косову*, подвргао критици употребу овог реторског елемента израза, сећајући се и његових античких израза и узора.

Вергилијева и Стеријина Фама

На једном познатом примеру за поступак персонификовања апстрактних појмова, на примеру персонификоване Фаме из Вергилијевог херојског епа, можемо сада показати како је Стерија, у *Роману без романа*, одбацио и овај реторски клише античког порекла.

Већ овде, где ћемо се позабавити питањем у коме односу стоје Вергилијева и Стеријина Фама, морамо међутим, стално имати на уму да је тај реторски клише примењиван и у предању оба типа „дворског“ романа – у средњовековном витешком роману у стиху и прози, и у херојско-витешком роману барока. У следећем одељку посветићемо онда нешто више пажње и односу у коме Стеријина Фама стоји према приказима који су се – под утицајем Вергилијеве персонификације – јављали у феудалном витешком роману.

Да прво наведемо текст из Стеријиног шаливог романа. Одломак о Фама представља, без сумње, једну веома типичну пародистичку варијанту традиционалне персонификације тога појма и поступка персонификовања уопште. Стерија нам, у тој персонификацији, открива своју склоност ка преузимању и преиначавању елемената из старијих дела европске књижевности, нарочито из античке, класичне књижевности. Показује нам, у исто време, и своје широко познавање европског књижевног предања. |

Ево, дакле, Стеријиног текста о Фама, чије име наш писац, у белешци, објашњава речима „слух, глас“. У *Роману без романа* тај текст јавља се пошто је писац испричао како је његов јунак Роман допао затвора:

Фама међутим узме себи допуштење да о његовом затвору по граду разгласи. Фама је једна персона, која се од самих језика, очију и ушију састоји и особито љубопитство набљудава. Женска, наравно, јер шта је од женског љубопитства мирно остало? С почетка мушка, но потом се тако осили и тако се растећи гоји, да је не једанпут наметнула жени која је дете нешто суво имала, да је сина са зечијим ногама, потом са зечијом главом, а најпосле правог зеца родила. На свадби и на даћи, на сокаку и на

сонмишту, а и у цркви она се указује; објављује шта се где случило, лаже и домеће, да би јој повест пријатнија и веројатнија била. Каже у колико је сати сека Јуца сама по сокаку у вече ходила, и рат или мир по свом начину уређује и прави. Њени су служитељи новинари, писмописци пасквиланти и гдекоје вуцибатине, који се од тог хране, праве од комарца магарца и често целу варош страхом или радосћу за нос повуку. Бутлер каже да мис Фама на једанпут у две трубе дува, и да ли обадве с једним ветром у једну напред, у другу сатраг дува, то ми не знамо, само то можемо казати да прва лепо, а последња ружно звони, и зато називају списатељи једну добар, а другу рђав глас; по оригиналу Good и Evil Fame.¹⁵²

Импликације пародистичке литературе чине, свакако, главну окосницу њеног израза и основу њеног дејства на читаоца. Ово вреди и за она места *Романа без романа* која се, већ од прве и без нарочитог познавања књижевног предања, могу разумети као провидна алегорија и алузија. Треба, дакле, што потпуније уочити те импликације, чак и онда када Стерија делове неког свог пародистичког приказа не ствара потпуно самостално, него их дугује својим претходницима у европској пародистичко-сатиричној и хумористичкој литератури.

Док је састављао свој пародистички приказ Фаме, Стерија се, како ћемо показати, поводио не само за Батлером, него и за још једним новијим европским писцем, за Блумауером. Само, Стеријино класично и опште књижевно образовање учинили су да наш писац буде потпуно свестан порекла и значења оних појединости Батлеровог и Блумауеровог описа Фаме које, преко нововековних узора ових писаца, указују на витешки роман и класичну поему. Од тих Батлерових и Блумауерових нововековних узора споменућемо овде само Раблеа, Сервантеса и Скарона. |

Колико нам је до сада познато, у античкој књижевности Вергилије је први представио персонификовану Фаму као чудовиште које, испрва мало, нагло израста до неба и шири своја крила прекривена самим очима, ушима и језицима. Хомерска Ὀσσα, па и Φήμη, Φάμα и корадикално φάτις (код Хесиода и Софокла, Еурипида и Есхина) прсте су персонификације апстрактног појма. Оне немају сложене алегоричне црте које – захваљујући Вергилију – улазе у доцнију иконографију Фаме. Стога и мањи митолошки речници, или приручници за античку књижевност, бележе да је Вергилије творац споменутог чудовишног лика персонификоване Фаме. У тим приручницима читамо понекад и то да настанак тога лика може да нам објасни она посебна склоност ка алегоријском начину мишљења која је била изражена црта римских писаца.¹⁵³

152 *Роман без романа*, Дела V, 45–46.

153 Н. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (4. изд.), Wien 1953, 114 („*Fama* – Römische Personifikation des Geruchtes ... *Fama* entstand nur durch das allegorisierende Denken römischer Dichter.“); W. Eisenhut, чланак *Fama*, *Der kleine Pauly II* (1967) col. 510 („*Verbindungen wie fama fert, celebrat* u. ä. sind sehr früh, wobei aber f. noch nicht personifiziert sein muss. Bei Hor. c. 2, 2, 7 f. ist von F. mit Federschwingen

Како су се и потоњи песници и новији европски писци непосредно или посредно поводили за Вергилијем када су описивали Фаму, наша анализа, природно мора поћи од Вергилијевог приказа Фаме. У целости тај Вергилијев приказ гласи овако:

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
 Fama, malum qua non aliud velocius ullum:
 mobilitate viget viresque acquirit eundo,
 parva metu primo, mox sese attollit in auras
 ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
 Illam Terra parens, ira inritata deorum,
 extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
 progenuit pedibus celerem et perniciousis alis,
 monstrum horrendum ingens, cui, quot sunt corpore plumae,
 tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
 tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
 Nocte volat caeli medio terraeque per umbram
 stridens, nec dulci declinat lumina somno;
 luce sedet custos aut summi culmine tecti
 turribus aut altis, et magnas territat urbes,
 tam ficti pravique tenax, quam nuntia veri.
 Haec tum multiplici populos sermone replebat
 gaudens, et pariter facta atque infecta canebat:
 venisse Aenean Troiano sanguine cretum,
 cui se pulchra viro dignetur iungere Dido;
 nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere
 regnorum immemores turpique cupidine captos.
 Haec passim dea foeda virum diffundit in ora.
 Protinus ad regem cursus detorquet Iarban,
 incenditque animum dictis atque aggerat iras.

Сместа се упути Фама кроз градове либијске моћне,
 Фама, брзонога напаст, то најбрже зло овог света,
 кретањем јача и расте, све снажнија бива док хода,
 прво сићушна из страха, ал' до неба час израсте.

die Rede. Gestalt und Wirken der F. schildert Verg. Aen. 4, 173 ff ... sie ist ein gefredertes Scheusal mit so vielen Augen, Zungen und Ohren wie Federn...“). Уп. и R. Engelhard, *De personificationibus quae in poesi atque arte Romanorum inveniuntur*, Göttingen, 1881, p. 30–31. – Разуме се, Вергилију су биле добро познате и сродне персонификације из хеленске епике. Неке од појединости Вергилијевог описа су и преузете из тих далеко мање развијених хеленских персонификационих метафора. Треба, међутим, овде напоменути да су и тако једноставни и наоко „природни“ детаљи као што је мотив да се Глас шири по граду или кроз градове постали тек у римској епици стални елемент једног клишеа. Као што на почетку Стеријиног описа читамо да је Фама разгласила вест „по граду“, тако већ и код Вергилија и његових подражавалаца налазимо сталне формуле истог значења. Оне се редовно јављају када је реч о Фама. Види на пример Vergili Aeneis IV, 300–301 и 666, per urbem bacchatur; VII, 104 и IX, 473, volitans per urbes, urbem; XI, 139–140, volans domos et moenia replet. Уп. Stati Thebais II, 205, it Fama per urbes; VI, 2, perlabitur urbes. Valeri Flacci Arg. II, 122, quatit oppida linguis.

Тапка по земљи, а главу међ' облаке скрива. А њу је,
 прича се, мајка Земља, у гневу, што бози се љуте,
 донела задњу на свет, Енкéладу своме и Кеју,
 сестру – брзоногу, хитру, са крилима брзим, то грозно
 страшно чудовиште: вреба под крилима исто толико
 очију будних колико на крилима пера – ох, ужас!
 језика исто толико, блебетавих уста, толико
 ушију наћуљених! Па сенкама вије се ноћним
 између неба и земље и сикће, да слаткоме санку
 не склапа очи; а дању са кровова чучећи вреба,
 или са високих кула и страх међу грађане сеје,
 било да истину јавља, ил' клевете шири и лажи.
 Тад јој је дунуло нешто да народу напуни уши
 гомилом прича – и лажи да пакосно с истином меша:
 како је стигао, ето, Енеја Тројанац, и њега
 красна Дидона свог срца удостоји – њих двоје сада
 проводе бескрајну зиму у блуду, за краљевства своја
 не хају више, већ само тој срамотној робују страсти.
 – Сипа од уста до уста свој отров та богиња гнусна.
 Ено је, скрете одједном, па право пред Јарбанта краља,
 да га подбоде том причом, да разјарен пламти од беса.¹⁵⁴

Да се Фама састоји од самих језика, очију и ушију, опис је за чије су порекло из Вергилијевог пева знали и Стерија и већина његових читалаца. Знали су они, такође, да из *Енеиде* потиче и традиционални мотив како Фама, испрва малена, силно нарасте, тако да најзад, како казује Вергилије, ступа по земљи, а главу скрива у облацима.¹⁵⁵

Кажем традиционални мотив стога што знамо да тај мотив потиче још из *Илијаде*, где се јавља уз алегоричну персонификацију раздора, Ериде:

ἦ τ' ὀλίγη μὲν πρῶτα κορυσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
 οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει.

испрва мала је још и једва се диже, ал' после
 упире у небо главу и тако ходи по земљи.¹⁵⁶

За овај мотив кажем, даље, да је традиционалан и стога се он, у европској алегоричној књижевности, још од античких времена механички везује за разне персонификације. Код утицајног Боетија пренесен је тај мотив на Философију, код Брунета Латинија на Природу, а код других европских писаца и на друге персонификоване појмове.¹⁵⁷

Његове далеке корене траже испитивачи у човековој подсвести и у видовњачком сну, где се претећи ликови тако често надносе над онога који

154 Vergili Aen. IV, 173–197; прев. Р. Шалабалић.

155 Vergili Aen. IV, 175–177.

156 II. IV, 442–443; прев. М. Н. Ђурић.

157 Види Е. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 113 и бел. 2.

сања. Када се посматра литерарно-историјски, мотив се махом може са свим прецизно везати за класично предање европске књижевности. Када је реч о психолошким основама мотива, његова појава у разним, па и у историјски неповезаним књижевним сферама, не може нас изненадити. Реч је, у том случају, о ширим, спонтаним и полигенетским подударацима.

Боетију се у тамничкој самоћи јавља, израстајући до импозантног лика, госпа Философија. Египатским монасима привиђају се, по испосницама, демони који се претварају у женске ликове (тако је и код Стерије), па расту до таванице или додирују главом облаке.¹⁵⁸

Овај мотив, везан код Стерије за класично предање, добио је своју пародистичку реплику у допунској и, могли бисмо рећи, хоризонталној варијанти *Романа без романа*. Претворивши се из мушког лика у женски, испрва мала, Стеријина Фама не расте само у висину, него се и „гоји“. Тако се уместо претећег лика пред нашим очима јавља једна гротескна фигура, и поред тога што је Стерија затим више не описује у појединостима.

У даљем приказу Фаме јављају се, у наведеном одломку из *Романа без романа*, црте које Стеријину пародистичку персонификацију овог појма приближавају Блумауеровој персонификацији. Истина, Стерија овог аустријског писца не спомиње на томе месту *Романа без романа*, док се у даљем опису Фаме позива на Батлера. Ипак, сличности између Стеријиног и Блумауеровог приказа догађаја о којима Фама шири и разноси вести такве су да морамо претпоставити да се Стерија овде непосредно повео за Блумауеровом трагедијом Вергилијеве *Енеиде*.

У четвртој певању Блумауерове трагедије *Енеиде* набројане су, наиме, делатности Фаме. У том Блумауеровом „каталогу“ јављају се и новинарска посла, и двострука улога Фаме у рату и ноћна шетња неке девојке.¹⁵⁹ А све су ово појединости које Стерија спомиње на готово истоветан начин као и Блумауер, само обрнутим редом. |

Напоменимо овде да се Стеријин јунак Роман, већ на самом почетку својих авантура, када се био обрео у непознатој „египатској“ шуми, сетио сусрета између Енеје и богиње Венере, који је описан на почетку Вергилијеве *Енеиде*. Показали смо да се Стерија, при томе, ослонио на Блумауерову трагедију *Енеиде* и да се, у белешци, сам позвао на то дело (види стр. 152).

Та прва, посредна реминисценција на Вергилијев јуначки еп односила се на сцену којом почиње љубавни роман између Енеје и картагинске краљице Дидоне. Како смо из овде наведеног Вергилијевог текста видели, Вергилијева Фама одиграла је пресудну улогу у развоју љубави између дошљака Енеје и

158 Види E. R. Curtius, нав. дело, 115.

159 A. Blumauer, *Virgils Aeneis*, нав. издање, 65: „Ein jeder Zeitungsschreiber ist/ Ihr Kunde, jeder Journalist/ Und jeder Kannengiesser./... Wenn man zuweilen Kriege führt/ Und eine Schlacht geliefert wird /Dient sie auf beiden Seiten/... Verräth, was Nachts ein Mädchen that,/ Frühmorgens schon der ganzen Stadt/ Und schweigt von feilen Metzen.“

ове афричке краљице. Стеријина Фама има исто тако важну улогу за развој љубавног романа дошљака Романа и египатске „агинице“ Чимпеприч.

Другим речима, Стерија и овде преноси један мотив из античког херојског епа у свој пародистички роман примењујући тај мотив потпуно у складу са улогом и местом коју је он имао у античком херојском епу. Блумауерова травестија *Енеида* при томе није ни једини, па ни најважнији Стеријин узор, као што она то није била ни на већ раније споменутом месту *Романа без романа*.

Морамо, наиме, овде уочити и то да се Стерија, на почетку свога приказа Фаме, битно разликује од Блумауера. Овај аустријски писац није саставио ни сам почетак свог приказа Фаме угледајући се сасвим непосредно на Вергилијеву *Енеиду*. На Вергилијев опис „немачки Скарон“ алудира у својој травестији *Енеида* само посредно. Каже тек толико да „Мис Фама није седела на ушима“. Блумауер се, затим, укључује у једну другу поетско-реторску схему: казује да је Фаму родила „Госпа *Curiositas*“, односно „*Madam Fürwitz*“, тј. наметљива и несмотрена радозналост. Колико је овај поступак генеалошког повезивања персонификованих апстраката типичан за реторски маниризам показаће нам, опет, једна паралела из античке реторске прозе. Такву паралелу пружа нам, овде, грчки софистички роман II века наше ере. Код Ахила Татија, наиме, у роману *Леукија и Клишофон*, читамо да су Глас и Оговарање сродна зла, и да је Глас (тј. Фама) кћер Оговарања (Φήμη καὶ Διαβολή δύο συγγενή κακὰ θυγάτηρ ἢ Φήμη τῆς Διαβολῆς).¹⁶⁰

У претходном одељку показали смо да је успостављање генеалошких веза између персонификованих апстраката стари реторски поступак омиљен у римској епици и у средњовековном и барокном витешком роману. Показали смо да је ову „фигуру“ и Стерија издашно применио у *Боју на Косову*. Међутим, Стерија у својој пародији на опис Фаме не прибегава генеалошкој схеми, иако се та схема јавља код Блумауера, на кога се Стерија на том месту несумњиво угледао. Самосталан, Стерија се враћа прототипу чудовишног лика персонификоване Фаме, познатом Вергилијевом чудовишту, прекривеном безбројним очима, ушима и језицима.

На примеру Стеријине пародије на персонификацију Фаме можемо, дакле, јасно уочити једну од типичних црта Стеријиног начина преузимања и преиначавања мотива и елемената из старијих књижевних дела. Док на једном месту *Романа без романа* ређа књижевне реминисценције које све указују на неки одређени традиционални елеменат израза или на неки механизовани књижевни поступак уобичајен у херојском епу или витешком роману, Стерија свраћа свој поглед и на сам антички прототип таквих елемената или поступака.

160 A. Blumauer, *Virgils Aeneis*, нав. издање, 64: „Miss Fama da dies voring, sass /Dabei nicht auf den Ohren;/ Sie ward von Frau Curiositas /Dereinst zur Welt geboren. O hätte Madam Fürwitz nur/ Die unverschämte Creatur/ Im ersten Bad ersäufet!“ – Види E. Norden, *Kunstprosa I*, 439.

Како бисмо боље уочили сву сложеност оваквих Стеријиних кумулативних пародистичких реминисценција и видели како критичар Стерија помоћу њих погађа своју мету, морамо се, у идућем одељку, задржати на оним појединостима Стеријиног пародистичког описа Фаме, које указују на сферу витешког романа и феудалне књижевности.

Фама код Чосера, Бајлера и Стерије

Већ Квинтилијанов приручник за образовање беседника наводи Вергилијеву Фаму као репрезентативни пример персонификације. Тек затим Квинтилијан помиње Продикову Сласт и Врлину и Енијеву борбу између Живота и Смрти.¹⁶¹ Ова врста фигура код римских ретора обележена је изразом *fictio personae*. Можда је у складу с том латинском, а не са нововековном француском терминологијом (*personnifier, personnification*), када Стерија каже за Фаму да је то једна „персона“. Ово је вероватно и стога што је Стерија претходни пасус свог шаљивог романа завршио утехом коју јунаку Роману пружа *Sorites*, дакле персонификовани силогизам гомилањем.¹⁶²

После Вергилија, који је Фама подарио онај чудовишни алегорични лик који она има још и код Стерије, римски песник Овидије, подједнако утицајан, али ближи реторици, саздао је Фама и звучне дворове од бронзе. Ставио их је на тремеђу земље, мора и неба, да би кроз њихове безбројне отворе могао да продре сваки и најтиши шапат, да се одатле одбије и одзвања многоструко појачан. Из тог свог краљевског седишта Фама открива све што се у свету збива. Окружена је ту – у духу споменутог генеалогског реторског клишеа и хијератске схеме персонификација – пратиљама и пратиоцима: Лаковерношћу, непромишљеном Заблудом, празном Радошћу, немирним Страховима, ненаданом Побуном и сумњивим Шапутањима.]

Ови бронзани двори, који имају улогу неког резонатора и музичког инструмента, утицали су веома много на доцније приказе Фаме у европској књижевности:

Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi:
unde quod est usquam, quamvis regionibus absit,
inspicitur, penetratque cavas vox omnis ad aures.
Fama tenet summaque domum sibi legit in arce,
innumerosque aditus ac mille foramina tectis
addidit, et nullis inclusit limina portis.
Nocte dieque patet. Tota est ex aere sonanti;
tota fremit vocesque refert, iteratque quod audit.

161 Quintiliani Instit. or. IX, 2, 36, ed. L. Radermacher: „Sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vergilius, ut Voluptatem ac Virtutem ... Prodicus, ut Mortem ac Vitam, quos contententes in satira tradit Ennius“.

162 Соритес се јавља и у Блумауеровој травестији *Енеиде*, нав. издање, 85.

Nulla quies intus nullaque silentia parte.
 Nec tamen est clamor, sed parvae murmura vocis:
 qualia de pelagi, siquis procul audiat, undis
 esse solent, qualemve sonum, cum Iuppiter atras
 increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt.
 Atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, euntque;
 mixtaque cum veris passim commenta vagantur
 milia rumorum, confusaque verba volutant.
 E quibus hi vacuas implent sermonibus aures,
 hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti
 crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.
 Illic Credulitas, illic temerarius Error
 Vanaque Laetitia est consternatique Timores,
 seditioque repens dubioque auctore Susurri.
 Ipsa, quid in caelo rerum pelagoque geratur
 et tellure, videt, totumque inquit in orbem.

Усред овог света, на тремећи самој троврсног му склопа,
 између земље и мора и бескрајног неба је место
 с којег се све што се збива, до најдаљих кутака света,
 види; шупљина му тмушна, ко уво, све гласове скупља.
 Фамин вилајет је то; а двор јој на самоме врху
 с хиљаду улаза, уз то на крову још отвора безброј,
 с прагова одаје зјапе, без врата, ко чељусти страшне.
 Отворен дању и ноћу, од звонкога искован туча,
 одзвања, јечи и бруји и понавља све што год чује.
 Никад не завлада мук, спокојство ни мир овим домом.
 Али не ори се гласно, већ потмуло ромори, бруји,
 ко из даљине кад слушаш где вали се дробе о стене,
 ил' ко котрљање оно, кад Громовник олујним небом
 облаке згрува, ал' праску још претходи режање мукло.
 Предворјем житељи чудни се шуњају, лаки, без тела,
 зуцакања, лажи и приче са истином мућкају, разна
 шушкања, гласине, смутње испредају, кувају, муте.
 Једни ту претачу приче, у празне их сипају уши,
 други их преносе даље, а лажност им кваса и расте,
 пре но што другоме преда, ту свако још зачини причу.
 Ено је, гле, Лаковерност, брзоплета Зablуда крај ње,
 Површност ваздушаста и слуђене нејасне Стрепње,
 Свађа и Милозадраго, а ту су још – каквог порекла?
 и Сашаптавала разна. Док небом и морем и земљом
 вије се Фама, свуд њушка, чепрка, завирује, хушка.^{163]}

Дуг је још пут који ова тема алегоричне књижевности прелази да би
 нашла своје место у европском витешком и „дворском“ роману, у чијем је
 систему вредности, поред добре и зле Судбине, најважнији добар или зао

163 Ovidi Metam. XII, 39–63, ed. R. Merkel (Credulitas, temerarius Error, vana Laetitia, consternati Timores, repens Seditio, dubio auctore Susurri); прев. Р. Шалабалић.

Глас. Тај историјат објашњава и пародистичку варијанту исте теме код Самјуела Батлера, на кога се Стерија на крају свога приказа Фаме, овако позива:

Бутлер каже да мис Фама на једанпут у две трубе дува, и да ли обадве с једним ветром у једну напред, у другу саграг дува, то ми не знамо, само то можемо казати да прва лепо, а последња ружно звони, и зато називају списатељи једну добар, а другу рђав глас, по оригиналу Good и Evil Fame.¹⁶⁴

Мислим да је довољно упоредити текстове, да би се видело да је ово место из Стеријиног романа Фаме готово дословно преведено из Батлеровог свева *Хјудибрас* (1663–78):

Two Trumpets she does sound at once,
But both of clean contrary Tones;
But whether both with the same Wind,
Or one before, and one behind,
We know not, only this can tell,
The one sounds vilely, th' othe well;
And therefore vulgar Authors name,
The one Good, th' othe Evil Fame.¹⁶⁵

Наслов Батлеровог херојско-комичног свева и име његовог главног јунака, Хјудибрас, преузети из Спенсерове *Вилинске краљице*. Ово Спенсерово дело, ослоњено непосредно на Сервантесовог *Дон Кихота*, надовезивало се, пародијом разних мотива, и на Чосерово и средњовековно алегорично песништво. Надовезивало се, даље, како сам Спенсер истиче у уводу *Вилинске краљице*, преко Таса и Ариоста, и на Вергилијеву римску националну поему, чији је јунак у средњем веку сматран за прототип луталућег витеза.

Овај низ узора и зависности речито сведочи о континуитету у топици и метафорици оног европског књижевног израза који је био одређен предањем античке реторике и реторизоване поезије. Стерија, који се ослања на Батлерову пародију, пародира, дакле, и сâм једну константу израза из херојско-витешког романа када говори о „две трубе“ Фаме.

У европској књижевности XVI столећа развило се начело хеленистичке мимесе, тј. имитације старијих узорних писаца и њихових литерарних поступака, у мери у којој то никада раније није био случај. Ово раздобље дало је, како смо већ нагласили, у поезији прво место епском облику.¹⁶⁶ У епским поемама и барокном роману XVI и XVII века уобличаване су реп-

164 *Роман без романа*, Дела V, 46.

165 S. Butler, *Hudibras*, Part II, canto I, v. 69–76, London, 1732, p. 148.

166 Види C. S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939, 44 и д.; A. Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952, 119 и д. Види V. Kostić, Ariosto and Spenser, *English Miscellany*, A symposium of History, Literature and the Arts, ed. M. Praz – G. Melchiori, 17 (Rome, 1966), 70 и д., где је дата исцрпнија литература.

резентативно идејно-политичке и књижевне теме барока. Ове друге систематски обнављају класицистичко угледање на Цицерона и Вергилија, које се било развило већ у класицизму царског Рима (I век н. е.). Обнављају и античко разликовање трију стилских врста, ниске, цветне и високе, те воде доследнијој примени патетичног високог стила у опису херојских и трагичних судбина.

Ово је важно напоменути стога што такву примену различитих стилова није познавао старији roman courtois.¹⁶⁷ Важно је то напоменути и стога што персонификација (просопопеја), према учењима реторике, чини саставни део високог стила, и то његове патетичне варијанте, која се у антици обележава и изразом карактер δεινός.¹⁶⁸ Овде треба имати све то на уму, јер Стеријина Фама јавља се у склопу Стеријиних пародистичких напада на реторски манир и високи стил херојско-витешког романа.

Спој обликовних утицаја садржаних у књижевно-историјском комплексу о коме је реч можемо уочити на примеру Спенсерових и Чосерових стихова. У њима се, као константа израза стављена у службу апсолутизованог животног идеала витешко-дворске уметности не јавља се само персонификација Фаме, него и она „идеална мешовита шума“, коју познајемо из Овидијевих *Преображења* и из Флоријановог и Стеријиног витешког романа,¹⁶⁹ у њима се јављају и низови персонификација у којима се огледају витешка етика и дворска хијерархичност и церемонијалност. Формално, ови низови настављају познаантичку праксу надахнуту реториком и ослањају се и непосредно на узоре из класичне римске поеме.

Спенсерова *Вилинска краљица*, иако концепцијом, структуром и стихом делује савршено неklasично, садржи, на пример, низ елемената класичне епске технике и реторске вештине. Спенсеров алегорични приказ витешких врлина ослања се на предање Пруденцијеве *Психомахије* и, посредно, на предање старије дијатрибе, те слика мегдане алегоричних јунака са персонификацијама разних манâ. Неке од ових Спенсерових персонификација, као Грешку (Error), Завист (Envy), Обману (Guile), Похлепу (Avarice), већ смо упознали у Овидијевим *Преображењима*, у реторском приручнику Римљанина Рутилија Лупа и у Стеријином *Боју на Косову* (види стр. 204). Ове Спенсерове персонификације јављају се као пратиоци вишег персонификованог појма и везане су за опис „дворова“ тог појма, сасвим као што такве персонификације имају улогу дворјана у дворима Фаме које описује Овидије.¹⁷⁰

167 Види Е. Auerbach, *Mimesis*, 137, 303, 344–347.

168 Н. Lausberg, *Handbuch*, §1077, p. 524.

169 Ovidi Metam. X, 90–106; Chaucer, *The Parlement of Foules*, 176, ed. W. W. Sheet, London, 1933, p. 103. – E. Spenser, *The Faery Queen* I, и, 8–9, ed. by R. E. Neil Dodge, Boston, 1936, p. 145–146.

170 Види Е. Spenser, *The Faery Queen*, I, canto IV, где се у опису Дворова Гордости (House of Pride) јављају Сујета (Vanitie, 13), Прождрљивост (Gluttony, 21), Похлепа (Avarice, 27), Завист (Envy, 30), Јарост (Wrath, 33, 35).

Да је Вергилијева и Овидијева Фама још у средњем веку заузела истакнуто место у књижевном предању витешког романа и сродних алегоријских дела, то нам, међутим, најбоље откривају Чосерови *Дворови Фаме*. У недовршеној поеми тог главног Спенсеровог претходника, који још стоји на граници средњег века и препорода, наилазимо, наиме, на развијенији опис Фаме. Тај опис садржи и традиционални мотив о њеном наглomu расту, и друге појединости које припадају чудовишном крилатом лику Вергилијевој Фаме, прекривеном са онолико очију колико има пера, и посутом начуљеним ушима и силним језицима.¹⁷¹

Главни део Чосеровог описа Фаме и њених дворова није, међутим, настао по угледу на Вергилија и Овидија. Посвећен је хировитом начину на који Фама дели своје дарове људима. Она то чини седећи у својој престоној дворани окружена дворјанима. У овом призору из живота средњовековних дворова, који је дао Чосер, извор је и Батлерове пародистичке представе о две трубе. Једна од тих труба „звони“ лепо, а друга ружно, док Фама у њих „с једним ветром“ дува – како Стерија, на први поглед нејасно, преноси Батлерове речи.

Наш писац сећа се ту Батлеровог „доброг и злог Гласа“. Сам Батлер ругао се, међутим, Чосеру и Спенсеру. Смисао Стеријине сатиричне примедбе јаснији нам је стога тек када је схватимо као травестију сцене описане у Чосеровим *Дворовима Фаме*. Чосерова госпа Фама ствара људима добар или рђав глас наређујући богу ветрова Еолу – овај стоји крај ње као поклисар – да дува час у златну (*his trumpe of golde*), час у бронзану трубу (*his trumpe of bras*).¹⁷²

Можемо, дакле, рећи да су у Стеријиној персонификацији Фаме алузивно садржани елементи који оцртавају историју њеног развоја од античких почетака до пародистичке деградације у нововековном шаљивом роману. Они указују на Вергилијеву слику чудовишне Фаме| прекривене очима, ушима и језицима. Указују и на мотив наглог израстања овог лика, који је Вергилије пренео на своју Фаму са Хомерове Ериде. Указују, онда, и на Блумауерову травестију тога познатог места из *Енеиде*.

Посматрани са становишта литерарне технике ти елементи Стеријине пародије указују и на обичај персонификовања као на реторски манир који је нашао стално место у херојској поеми и херојско-витешком роману.

171 G. Chaucer, *The Complete Works*, ed. W. W. Sheet, London, 1933, p. 340, *The House of Fame*, v. 1368 (III, 278–286): „For altherfirst, soth for to seye,/ Me thoughte that she was so lyte,/ That the lenghte of a cubyte /Was leger than she seemed be;/ But thus sone, in a whyle, she/ Hir tho so wonderliche streighte,/ That with hir feet she thèrthe reighte,/ And with hir heed she touched hevене,/ Ther as shynen sterres sevene“; v. 1380–1392 (III, 291–302): „For as fele eyen hadde she /As fetheres upon foules be,/ Or weren on the bestes foure,/ That goddes trone gunne honoure,/ As John writ in th’ apocalips. /Hir heer, that oundy was and crisp,/ As burned gold hit shoon to see./ And sooth to tellen, also she/ Had also fele up-standing eres/ And tonges, as on bestes heres;/ And on hir feet wexen saugh I/ Partriches winges redely“.

172 G. Chaucer, *The House of Fame*, нав. издање, v. 1602 и д. (III, 512 и д.).

Указују најзад, посредно, на Чосерове *Дворе Фаме*, чији су описи надахнути Вергилијем, Овидијем и *Романом о ружи*, а непосредно, и на Батлерову пародистичку варијанту средишње сцене из тога Чосеровог дела. Оцртан је тако, у једној константи израза, цео онај велики круг у коме се налази и херојски еп и херојско-витешки роман, цела она књижевна сфера на чије се формалне и идејне слојеве односи критика Стеријиног пародистичког *Романа без романа*.

Треба овде указати још и на то да се Стерија својом пародистичком реминисценцијом на лик Фаме, надахнутом Батлеровим и Блумауеровим узором, укључио и у шире предање европског комичног романа и комично-сатиричног епа. Сам Стерија уврстио је, како знамо, свој *Романа бер романа* у ту књижевну врсту. Учинио је то поднасловом „шаљиви роман“ и напоменом да то дело представља неку „епопеју“ (види стр. 129). Стерија, даље, спомиње међу својим узорима Стерна и Виланда.¹⁷³ Како је познато, Лоренс Стерн један је од твораца европског комичног или хумористичког романа, који се јавља у Енглеској око године 1750, и то као реакција на сентименталност и моралистички тон Ричардсонових романа. У Немачкој, опет, Виланд је један од најранијих и најуспешнијих подражавалаца Стерновог дела. Стернов утицај осећа се, пре свега, у Виландовом комично-сатиричном епу *Нови Амадис*. А на тај еп Стерија се позива у *Роману без романа*.

Забележићемо стога да се персонификована Фама јавља и код Стерна и код Виланда. На једном месту Стерновог *Трисирама Шендија* јавља се реминисценција на Чосеров приказ Фаме. Стерн, наиме, казује како труба Фаме разноси, од ува до ува, глас о поступку једног од његових јунака (the foul-mouth'd trumpet of Fame carried it from ear to ear). У Виландовом комично-сатиричном епу *Нови Амадис*, који кроз пародију исмева антички херојски еп, софистички роман и херојско-витешки роман барока, Фама „шапће у уво“ писцу неке измишљене појединости о јунацима дела (zwar hat Fama davon uns etwas ins Ohr geflüstert; allein die kennt man schon! Sie pflegt die Geschichte gern ein wenig zu brodiren).¹⁷⁴

Ми ћемо се у другом и, нарочито, у трећем делу овог рада позабавити појединостима, мотивима и теоријским ставовима које Стеријин *Роман без романа* дугује Стерновом *Трисираму Шендију* и Виландовом *Новом Амадису*. Видећемо да оне, делимично, потичу из ренесансних извора, међу којима важно место заузима и Раблеов сатирично изокренути, пикарски роман. Стога ћу и овде указати на чињеницу да се у Раблеовом *Гарјанђуи* и *Панђајруелу* јавља мала, накарадна и грбава бабускера Рекла-Казала. Већ Рабле је тај алегорични лик насликао служећи се – као што то и Стерија чини – елементима из Вергилијевог описа Фаме. Безбројне очи, уши и

173 *Роман без романа* (део II), Дела V, 84.

174 L. Sterne, *Tristram Shandy* (B. III, Ch. 24), London, 1959, [Everyman's Library 617, Fiction], стр. 151; Wieland, *Der neue Amadis* (XII, Ct. 30), C. M. Wielands sämtliche Werke, Leipzig (Göschen), 1839, 181.

језике Вергилијеве Фаме Рабле је, наиме, овако пришио својој баби Рекла-Казала: „Губица јој разглављена, у њушци има седам језика, сваки расцепан на седам делова, и сви заједно говоре сваки нешто друго и неким другим говором. А на глави и по целом осталом телу онолико ушију колико је некад Аргус имао очију“.¹⁷⁵

Наведене паралеле из европског сатирично-пародистичког и комичног романа оправдавају наше тврђење да пародистички приказ Фаме у *Роману без романа* представља једну традиционалну константу израза. У њеној примени код Стерије огледа се оно старије европско предање са којим се наш писац, с једне стране, обрачунава (херојски еп и витешко-херојски роман) и оно новије предање на које он, с друге стране, плански надовезује своје дело (сатирично-пародистички и комични еп и роман XVIII века).

Како смо показали, Стерија се, додуше, чешће служи само секундарним изворима када гради своје низове литерарних алузија и реминисценција. Не можемо претпоставити да су му увек биле на уму баш све импликације његових комплексних књижевних позајмица и реминисценција. Међутим, ми ћемо у наставку овог рада имати још прилике да се уверимо у то да је Стерија у *Роману без романа* плански, свесно и веома савесно градио комплексне низове књижевних реминисценција. Књижевно-историјске асоцијације које такве Стеријине реминисценције код нас изазивају не могу стога да изневере основне Стеријине интенције ни онда када узимају у обзир и понеку појединост која Стерији није била позната, или му није била презентна у тренутку писања *Романа без романа*.

Једно је, ипак, сасвим очигледно већ на основи досадашње анализе *Романа без романа*. Стеријина пародистичка варијанта Вергилијевог приказа Фаме, допуњена елементима из Блумауерове трагедије *Енеида* и реминисценцијом на Батлеров шаљиви еп *Хјудибрас*, не представља само пародију херојске достојанствености, свечаног епског стила и шаблонизоване реторске технике својствене античком херојском епу и витешком роману средњег века и барока.

Поред стилске функције треба при анализи појединих елемената *Романа без романа* имати стално на уму и мотивску страну овог Стеријиног пародистичког дела. Фама и њена интервенција у току радње један је од мотива који даје љубавном „роману“ јунака Романа и| ружне Чимпеприч и класичну, херојско-епску димензију, поред оне витешко-романескне, која је у први мах уочљивија у овом Стеријином делу.

Интервенција Фаме један је од три елемента који повед о Роману и Чимпеприч пародистички везују за Вергилијев опис љубави између Енеје и Дидоне – и то други и средишњи елеменат. Први од тих елемената је, како смо напоменули, реминисценција на сусрет Енеје и његове мајке Венере,

175 Фр. Рабле, *Гарјанїуа и Панїаїруел*, (књ. V, гл. 31), прев. Ст. Винавер, Београд, 1959, стр. 692–693.

у афричкој шуми близу Картагине.¹⁷⁶ Трећи такав елемент је Стеријино пародистичко позивање на „пример“ (exemplum) Дидоне, на крају првог дела Романа без романа, где јунак Роман напушта Чимпеприч као што Вергилијев Енеја напушта Дидону, а Овидијев Тесеј Аријадну.

Verborum exornatio, dignitas („уваженије“)
и њародистички exemplum

На плану књижевне технике – и то смо у досадашњим интерпретацијама пре свега хтели да покажемо – критика коју садржи први део Стеријиног пародистичког *Романа без романа*, написана 1832, усредсређена је на константе реторских манира познате и из класичних и класицистичких реторских приручника.

Истина, Стеријина критика упућена је непосредно херојско-витешком, псеудоисторијском и љубавно-авантуристичком роману европске и српске књижевности XVIII и почетка XIX века. Но ипак, пародистичка техника откривања књижевних поступака тог нововековног херојско-витешког и љубавно-авантуристичког романа открива нам, и то стално поново, пишчева обимна знања из области реторике. Резултат тога јесте да сваки Стеријин ударац упућен механизованој књижевној пракси старијег европског романа добија и шире значење. Готово сваки тај ударац представља и критику реторског маниризма који се ропски позива и ослања на античка књижевна дела и на античку или класицистичку теорију.

Знамо, додуше, и сам Стерија није се ни после *Романа без романа* свим одрекао класицистичког предања или методâ оне књижевности која се служила стилским маниром заснованим на античкој реторици. Међутим, Стерија, у првом делу *Романа без романа*, најодлучније одбацује колико сентиментализам и „романтику“ европског и српског херојско-витешког и љубавно-авантуристичког романа, толико и шаблонску примену константи античког књижевног израза, својствену у највећој мери руском „псеудокласицизму“ и српском „школском класицизму“. Јер, као добар зналац традиционалне поетике и реторике, Стерија у константама израза, које се јављају у старијем роману, поузданим оком открива „класични“ реторски елемент.

Овакав двоструки карактер и двојако значење Стеријиних пародистичких варијанти за наслеђене елементе израза можемо овде приказати још и на завршним сценама из првог дела *Романа без романа*. Стерија је дао литерарно-пародистичку димензију Романовим размишљањима како да се ослободи наказне спаситељке Чимпеприч тиме што му се и сам јунак сећа једног реторског „примера“ (exemplum). То је „житије Тезеа“, античког јунака који је „такођер своју благодетелницу напустио“.

176 Види одељак *Палаћа и шума, њризори из античкој епа и витешкој романа* овог дела.

Стеријина класична реминисценција овде је опет носилац низа значења. Прво, она пародистички указује на класицистичко митологисање и на наслеђе реторске школе, у којој су Плутархови *Животнијиси* били стална лектира. Стога су се и наши просветитељи служили Плутархом. Стално су се обраћали овом античком писцу-моралисти позивајући се, као Доситеј Обрадовић, не само на поуке Плутарховог *Етичког зборника*, већ и на историјске „примере“ (exempla) из Плутархових *Упоредних животнијиса*.

Даље, као ни Стеријин јунак Роман, тако ни напуштена хероина, коју Стерија, распредајући тему свога више митског него историјског примера, зове „бедном нашом Ариадном“, не може без силног литерарног баласта да изрази своје јаде. Писац нам сам казује: „Није остало романа, није трагедије остало, ни опере, ни баладе, из које она није речи скупила и својој печали веће уваженије дала“.¹⁷⁷

Ударац је и у овој реченици *Романа без романа* упућен реторском наслеђу, у коме је, од античких времена, за разноликост (varietas), као квалитет украшеног израза (ornatus), употребљаван термин flos „цвет“. Настајање тог квалитета обележавано је, стога, у реторској терминологији као брање (carpere) и скупљање (congerere) разних „цветића“, тј. китњастих речи и фраза – флоскула.¹⁷⁸ Склоност ка овом поступку „скупљања флоскула“ већ је Квинтилијан осуђивао као особину младих ретора, који лудују за неумереном шароликошћу и празном узвишеношћу израза. Та склоност приказивана је и у теоријским разматрањима доцнијих векова као преузимање китњастих израза из туђих, разнородних и стилски несагласних дела. А неумерена и празна примена тих флоскула била је већ у време препорода предмет критике у делима оних писаца који су гледали да оживе Цицеронов стил у духу умереног Квинтилијановог класицизма.¹⁷⁹

Према дефиницијама античких ретора поступак преузимања речи и фраза имао је за циљ стварање језичког украса (verborum exornatio). Заједно са мисаоним украсом (sententiarum exornatio) тај језички украс обележа-

177 *Роман без романа*, Дела V, 53.

178 Види Н. Lausberg, *Handbuch*, §540, 8: Ciceronis De oratore III, 25, 96 „[oratio] conspersa sit quasi verborum sententiarumque floribus“. – Уп. и Ciceronis Pro Sest. 56, 119: „omnes undique flosculos carpere atque delibare“.

179 Види Quintiliani Instit. or. II, 5, 22; X, 5, 23; XII, 10, 73, ed. L. Radermacher: „vitiosum et corruptum dicendi genus quod aut verborum licentia exultat aut puerilibus sententiolis lascivit aut immodico tumore turgescit aut inanibus locis bacchatur aut casuris, si leviter excutiantur, flosculus nitet aut praecipitia pro sublimibus habet aut specie libertatis insanit“. – Речито је место из треће књиге Петраркиног дијалога *Secretum*, где Аугустин писцу пребацује да време траћи „hinc poematum, illinc historiarum, denique omnis eloquentiae flosculos carpens, quibus aures audientium demulceres“, а Петрарка узвраћа: „Nunquam, ex quo pueritiam excessi, scientiarum flosculis delectatus sum; multa enim adversus litterarum laceratores, eleganter a Cicerone dicta notavi, et a Seneca illud in primis: »Virocaptare flosculos turpe est, et notissimis se fulcire vocibus ac memoria stare«. Види Fr. Petrarka, *Prose*, ed. G. Martellotti, Milano, 1955, 190.

ван је у античкој и барокној реторској теорији изразом *dignitas* „достојанство, достојност, углед“.¹⁸⁰

Из наведених терминолошких података произилази да Стеријина пародистичка примедба, која се односи на стил писма у коме напуштена Чимпеприч износи свој јад, има и сасвим одређену теоријску позадину. Стерија, као и писци реторских приручника, спомиње сакупљање речи из разнородних књижевних дела и говори о „уваженију“ које књижевни израз стиче када се на овај начин нашара (*varietas* значи и шароликост и шареност). Ово није само спонтана Стеријина реакција на начин писања неке одређене књиге или неког одређеног писца. И ова примедба, као и друга места *Романа без романа*, заснива се на прецизном познавању реторске теорије и стилистике, чије претераности Стерија одбацује. Доказује нам то израз „уваженије“ као ознака за квалитет стила за којим тежи госпа Чимпеприч када скупља речи из дела писаних високим или патетичним стилем. Утврдили смо, наиме, да тај израз није ништа друго до превод реторског термина *dignitas*, који већ у античкој реторици обележава квалитет изрази остварен гомилањем стилског *ornatus-a*.

Још сложенија и слојевитија постаје алузивност пародистички одабраних реторских *exempla* када напоредност парова Тесеј-Аријадна и Роман-Чимпеприч наведе Стерију на то да у свој роман унесе љубавно писмо напуштене јунакиње. То писмо представља, очигледно, шаљиву реализацију реторске тежње ка „украшеном“ изразу и „уваженију“.

У завршном одељку првог дела *Романа без романа*, где налазимо то писмо госпе Чимпеприч, тема Аријадне подупрта је и уоквирена темом Дидоне. Обе ове напуштене јунакиње из античког мита и легенде представио нам је још Овидије као ауторе писама упућених њиховим неверним љубавницима, Тесеју и Енеји. Само, док је писмо госпе Чимпеприч у Стеријином тексту јасно обележено као пародија на десету песму Овидијевих *Хероида*, наш писац не преузима тему Дидоне ни из тих Овидијевих елигија, ни из Вергилијевог херојског епа. Стерија се ту изрично позива на пародистичку варијанту теме о Дидони која се јавља у Блумауеровој трагедији *Енеида*.|

Напоменимо овде да је Блумауеру страни Стеријино начелно пародистичко откривање старијих литерарних поступака.¹⁸¹ Стерија ипак успева да потпуно уклопи Блумауерову трагедију Вергилијевог текста и Блумау-

180 Види Н. Lausberg, *Handbuch*, §539. – *Rhetorica ad Herrenium* IV, 13, 18, ed. Fr. Marx: „*dignitas est quae reddit orationem varietate distinguens*“. – Уп. R. Hildebrandt-Günther, *Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert*, Marburg, 1966, 35, 38, 82, 93.

181 Ослањајући се на Скаронову парафразу првих осам књига *Енеида* (*Virgile travesti*, 1648–1652), чија сатирична жаока једва да и погађа нешто друго до сам Вергилијев оригинал и, посредно, оно велико поштовање које Скарони савременици показују за античке класике, ни Блумауерово доста плитко просветитељство не уноси доследније у трагедију римског националног свепа (*Virgils Aeneis oder Abenteuer des frommen Helden Aeneas*, 1784) одјеке бројних литерарних распри свога времена, иако је управо тада

ерову карикатуру Дидониног лика у своје пародистичко исмевање традиционалног реторског манира. Дидона је мотив који стварно репрезентује и херојски еп и љубавни роман. Видели смо већ да Стерија стално истиче обликовну улогу коју је пример античког епа имао у старијем европском роману. Све ово, дакле, опет указује и на књижевне поступке реторског маниризма и на мисаону основу барокног романа.

Видимо ово јасно када Стерија завршава сцену са напуштеном Чимпеприч и цео први део свог *Романа без романа* овим речима: „Најпосле се госпоја Судбина, која је ту на Олимпу спавала, пробуди, провири у неглиже кроз пенџер и видећи очајаније ове бедне страдалнице: шта је то? викне. Зар и ова да ми разбија главу, као што је с Дидом било? Corbleu! ја више не трпим, да се девојке вешају; доста се вешају момцима о раме. Меркур, уведи у протокол да ја желим ову девојку спасену видети. Ја ћу потом потписати, док попијем кафу“.¹⁸²

Јер, када Стерија овако завршава први део свога пародистичког романа, онда је то мање травестија *Енеиде* и подражавање Блумауеру, чија Јунона своју „земаљску“ политику води неглижирана из будоара на Олимпу,¹⁸³ а више је то пародија оног у барокном роману тако омиљеног појма судбине и њене персонификације која делује на сам ток радње. Судбине, наиме, нема и она се не појављује у Вергилијевом приказу Дидонине смрти. Јављала се, међутим, тако често у старијем европском роману да ни Лоренс Стерн, у *Трисџраму Шендију*, није пропустио прилику да на исти пародистички начин унесе у свој шаљиви роман лик персонификоване Судбине (When Fate was looking forwards one afternoon...“, књ. VI, гл. 21).

Још и у наставку сцене из *Романа без романа* о којој је овде реч Стеријина пародистичка критика биће усмерена против истог, типично барокног предања и на исти начин ће се послужити класицистичким *exemplum*-ом и реминисценцијом на антички роман. На почетку другог дела *Романа без романа* остављена Чимпеприч, која је написала опроштајно писмо, али се није убила, налази једног испосника и успева да се за њега уда. У овоме лику, наиме, Стерија је додао своме карикираном „стоичком“ и „барокном“ јунаку Роману и његову, у барокном роману уобичајену, клерикалну допуну – тип религиозног аскете. На античке повести и на класични реторски *exemplum* указује Стерија у овоме наставку сцене тиме што је од свог пустињака начинио гимнософисту. Овај Стеријин лик се опет и сам, објашњавајући своја начела, позива на пример Калана и на Каланово самоубиство описано у античким и новијим биографијама и романима о Александру Македонском.¹⁸⁴

пародистичко исмевање књижевних схватања и поступака било нарочито омиљено на немачком језичком подручју.

182 *Роман без романа* I, Дела V, 55–56.

183 А. Blumauer, *Aeneis*, нав. издање, 145.

184 *Роман без романа* II, Дела V, 65.

Ми ћемо се, међутим, тек на крају другог дела овог рада моћи и исцрпније позабавити сценом између гимнософисте и напуштене Чимпеприч. Та сцена, наиме, припада сценама *Романа без романа* које су настале под непосредним утицајем пародистичког и комично-сатиричног епа и романа европске књижевности XVIII века. Овде, у првом делу рада, говорили смо пре свега о оним елементима израза који се јављају озбиљно или пародистички у Стеријиним романима, а потичу из предања античке реторике и реторизоване књижевности. Стога ћемо се овде задржати још и на самом тексту писма које Чимпеприч пише своме јунаку Роману, као напуштена Аријадна из Овидијевих *Хероида*.

Како смо у овоме одељку утврдили, израз писма које напуштена Чимпеприч пише Роману треба да нам пружи пародистички одраз реторског поступка сакупљања украса и „флоскула“ из узорних књижевних дела. То писмо, дакле, представља шаљиви узорак оног стилског „уваженија“ (*dignitas*) које се остварује тим шаблонским реторским поступком.

Стеријина њравесњија десетњ Овидијеве хероиде

Љубавна писма познат су традиционални елемент у склопу софистичког и доцнијег еротско-авантуристичког и херојско-витешког романа.¹⁸⁵ Стерија, међутим, док даје пародију овог уобичајеног елемента из старијег европског романа, травестира непосредно једно Овидијево писмо у стиховима. Тако Стерија удара на првог и главног представника класичне реторизоване поезије у Риму и на творца такозване *épitre héroïque*.

Као што се у младости, у белешкама уз своје *Слези*, озбиљно позивао на латинске Овидијеве стихове, које тамо често парафразира, Стерија се овде, у *Роману без романа*, шаљиво позива и на сам текст Овидијеве десете хероиде. Стерија изблиза следи излагање почетног и завршног дела те Овидијеве песме. Наш писац то и сам наговештава: његова јунакиња „будући да се њена судбина с Ариадном согласује, узме њен концепт што се код Овидија налази... аплицирајући га на себе“. Само, код Стерије писмо је краће и економичније у изразу, и дато је у прози, а не у стиху, као код Овидија.]

Стерија се, пре свега, руга литерарном облику „херојског писма“ и намештеној патетици тих литерарних производа. Високи стил и неумерену патетику јуначког писма Стерија извргава руглу мењајући, комично, оне појединости које се код Овидија јављају и мешајући у изразу прециозне и вулгарне елементе. Тако код Стерије, у овом писму, поред „нобл“ позајмице „иберашовати“ стоји одмах и груби народски израз „ђипим“, који не пристаје отменим јунакињама Овидијевих писама. Пристаје, међутим, смешној и ружној Чимпеприч, коју Стерија карактерише овим језичким средствима сасвим као што ће, у својим комедијама, на тај начин карактерисати покондирене провинцијалке и трговкиње-помодарке.

185 Види Е. Rhode, *Der griechische Roman*, 366–369 [341–343].

Пуна мера сатиричног ефекта за којим Стерија овде тежи може се осетити, при читању тог писма, ако нам је стално на уму и Овидијев текст, који је Стеријина образована публика добро познавала, а можда и знала наизуст, још из ђачких клупа. Јер, пред нама је једна травестија која доста верно рефлектује садржину и појединости Овидијеве песме.

Навешћемо стога неке делове из Овидијеве десете хероиде на које се Стерија ослањао и додаћемо им одговарајући Стеријин текст. Да почнемо од увода Овидијеве хероиде и Стеријиног писма:

Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
unde tuam sine me vela tulere ratem,
in quo me somnusque meus male prodidit et tu
per facinus somnis insidiate meis.
Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde queruntur aves;
incertum vigilans ac somno languida movi
Thesea prensuras semisupina manus:
nullus erat! referoque manus iterumque retempto
perque torum moveo bracchia: nullus erat!
Excussere metus somnum; conterrita surgo,
membraque sunt vidua praecipitata toro:
protinus adductis sonuerunt pectora palmis,
utque erat e somno turbida, rupta comast.

Ово што читаш, Тезеју, са обале ти шаљем оне,
одакле одједри ти без мене, кришом, и где
сан ме тај превари пуст и ти где ме издаде срамно,
грешна ти душа, да ти вребаш да паднем у сан.
Сећам се, попала слана и стакласто иње, под лишћем
згурених птица тек крик запара таму и мук:
тргнем се, буновна, снена, још клонула од сна и руке
испружих за тобом... не... нагло се придигнем... не.
Нема га. Не, није ту. Тргох руке и поново пружих,
тражим по лежају свуд: нема га. Не, није ту.
Страх ми сав растера сан, сва пренеражена ја скочих,
сруших се на тле пред тај лежај удовички, пуст.
Јека тих прсију мојих кад их стадох да шакама грувам,
косе те што ми их сан замрси, потргах све.^{186]}

Погледајмо сада како Стеријина јунакиња Чимпеприч користи овај „концепт“ да би приказала своје јаде и невоље:

Још сам на оном месту и из оног ти предела пишем, где си ме, неверни,
оставио. Ја сам најлепше планове правила како ћу те грлити и
иберашовати, кад кукавица дође, и почне ми чело главе кукати. Тргнем
се и потражим твоје руке – нема никога, ах! Жалосна у страху ђипим и

хотевши скочити, паднем с кревета и далеко одзив увређеног мога тела одлети. Таки се почнем лупати у прси, како ми је била рашчупана коса, почнем је немилостиво трзати. Ах! сад видим да жене немају право што се туже, да их мужеви често за косе вуку. Колико би слађе било, кад би ме ти за косе вукао, него што ја то чиним.¹⁸⁷

Стављени један до другог, Овидијев и Стеријин текст говоре довољно већ и сами за себе. Додајмо ипак још и неколико примедби. Поетична слика птица згурених под гранама, која се јавља у Овидијевој хероиди, измењена је код Стерије преношењем у стил народне песме. Међутим, Стеријина мета превасходно су реторски елементи и патетика израза: то су елоквентно очајање од кога се јунакиња сруши на тле, па и гестови, као бусање у груди и чупање косе.

Овамо спада и мотив жеке, који је доиста много злоупотребљаван у античкој реторизованој поезији. Ни Овидије се, у десетој хероиди, не задовољава једном применом овог мотива. Поред жеке од очајничког бусања у груди код Овидија одмах стоји и одјек Аријадниних вапаја. Тај је мотив код Овидија богато реторски развијен:

Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;
 alta puellares tardat harena pedes.
 Interea toto clamavi in litore „Theseu!“:
 reddebant nomen concava saxa tuum,
 et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat:
 ipse locus miserae ferre volebat opem.
 Mons fuit: apparent frutices in vertice rari;
 nunc scopulus raucis pendet adesus aquis:
 adscendo (vires animus dabat) atque ita late
 aequora prospectu metior alta meo.
 Inde ego (nam ventis quoque sum crudelibus usa)
 vidi praecipiti carbasa tenta Noto:
 aut vidi aut tamquam quae me vidisse putarem –
 frigidior glacie semianimisque fui.

Трчим насумце час тамо, час амо, а ноге ми младе
 тону у песак и већ сустајем, клецам, ал' јо
 зовем те обалом целом, из свег гласа зовем: „Тезеју!“
 празан тек имена звук шупља ми узвраћа хрид.
 Чим те позовем ја јадна и хриди те дозивљу редом,
 помажу ми. – И сам камен разуме мој јад.
 Брег се ту уздиже; врх му покривен тек растињем ретким,
 излокан гребен се сур надвио над море: ту
 попех се: снагу ми даде одлучност и очај, те с врха
 бескрајну пучинску ноћ погледом пређох и тад|
 угледах у магновењу (јер и ветар ме шибао страшно)
 једра, где бесни их југ гони кроз олујну ноћ.

187 Роман без романа, Дела V, 54.

Угледах стварно ил' машту ми превари блесак видика,
следих се, ван себе сва, клонух без свести – ¹⁸⁸

Затим у Овидијевој хероиди поново следи дозивање, бусање и јаук јунакиње. Када Аријадну, најзад, изда глас, она даје знаке рукама и везује беле велове по грању не би ли привука Тесејеву пажњу:

Si non audires, ut saltem cernere posses,
iactatae late signa dedere manus,
candidaque inposui longae velamina virgae,
scilicet oblitos admonitura mei.

Ко да се надах да бар, ако не чујеш, можеш да видиш
руку тих мучених знак, како ти хрле, ил' те
велове беле моје што ти с високог грања вијоре
за мене не хају зар: на ме нек подсети бар.¹⁸⁹

Но ипак, Тесејев брод нестане с видика. Аријадна лута жалом. Ветар јој мрси косе. Помамљена је као бакханткиња, и то је за Овидија повод да да један реторски, патетични приказ њеног расположења:

Aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui;
saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
sed non acceptos exhibiturus erat,
et tua, quae possum, pro te vestigia tango
strataque, quae membris intepuere tuis.
Incumbo lacrimisque toro manante profusis
„Pressimus” exclamo „te duo: redde duos!”

Или равнодушна седим на стени, у пучину зурим,
камен и сама ко тај камен ту подамном худ.
Одем до постеље често, што нас обоје држаше некад,
узалуд! Не враћа та двоструки терет јој драг.
Отисак тела твог, место тебе, тад милујем јадна,
милујем узглавље то топло од додира твог.
Јецājuћ' паднем на лежај и грцам том узглављу влажном:
„Двоје је лежало ту! Двоје и врати ми сад!”¹⁹⁰

У Стеријиној травестији ових Овидијевих стихова „камен јечи“ под ретом потешке и позамашне Чимпеприч. Истина, овај комични ефекат као да има основу у оном тексту Овидијеве хероиде којим се Стерија послужио. Јер, у Стеријиној белешци уз ово место у писму госпе Чимпеприч одговарајући Овидијев стих не завршава се са „lapis fui“, већ чудним „lapis tri“:

Романе! вичем, трчим тамо и овамо, попнем се на брег и хотевши ти знак дати, да ме видиш, скинем пантлику с главе| и подигнем на дрво, а ја се

188 Ovidi Epist. her. X, 19–32; прев. Р. Шалабалић.

189 Ovidi Epist. her. X, 39–42; прев. Р. Шалабалић.

190 Ovidi Epist. her. X, 50–56; прев. Р. Шалабалић.

почнем по брегу као бундева превртати. Всује, тебе нема, и како сам се окаменила, зајечи камен од мога терета. – Често се враћам постељи, викајући: притискивали смо те двоје, кревете, дај двоје.

Овидије наставља своје писмо у стиху монологом, у коме има и веома успешних стихова:

Quid faciam? quo sola ferar? vacat insula cultu:
non hominum video, non ego facta boum.
Omne latus terrae cingit mare; navita nusquam,
Nulla per ambiguas puppis itura vias...
Non ego te, Crete centum digesta per urbes.
Adspiciam, puero cognita terra Iovi:
A! pater et tellus iusto regnata parenti
proditia sunt facto, nomina cara, meo.

Шта ћу сад, куда ћу сама? На острву ничега, пустош.
Човек ту не створи дом, бразду не заора бик.
Около пучина свуда и нема бродара ни брода
да их нанесе ту пут, опасним водама тим...
Нећу ја видети Крит са стотину градова дивних,
Крит што ко дете га још виде сам Јупитер бог.
Оца и народ мој, авај! којим праведно отац мој влада,
света имена та мој је окаљао чин.

Ипак, Овидије не може да се отме реторској патетици и амплификацији, па даје цео „каталог“ звериња од чијег зуба стрепи Аријадна:

Nunc ego non tantum, quae sum passura, recordor,
sed quaecumque potest ulla relictā pati.
Occurrunt animo pereundi mille figurae,
morsque minus poenae quam mora mortis habet.
Iam iam venturos aut hac aut suspicor illac,
qui lanient avido viscera dente, lupos;
forsitan et fulvos tellus alat ista leones;
quis scit, an et saevas tigridas insula habet?
Et freta dicuntur magnas expellere phocas!
quis vetat et gladios per latus ire meum?

Сад више не мислим само на патње што предстоје мени,
мислим на сав женски род, напуштан, варан и свуд
визија смрти ме гони у хиљаду обличја разних,
мање је зло сама смрт, мучно је чекати њу.
Сваки час претрнем: вуци се можда прикрадају, грозним
зубима сад ће ми сву утробу просути ту!
Можда и лавови жути у беспућу живе ту, ко зна,
можда ме тигрице чак вребају љуте, а зна,
кажу, и море на жале да истера ајкулу страшну!
Најзад, ко брани да мач јаду мом учини крај?¹⁹¹

191 Ovidi Epist. her. X, 59–62, 67–70, 79–88; прев. Р. Шалабалић.

Стерија нам је пренео све ово богатство Овидијевог приказа у свега неколико, доста штурих реченица: „куд се знам окренути? Могу ли оцу од жалости? Ах! зашто кукавне девојке верују јунаку,| зашто момци онако девојке не варају као што девојке њих варају? Сваки час стрепим, кад ће ме звер изести. Курјак оштри зуба, а чавке и вране музику справљају“.

Рекло би се да је Стерији, овде, било дојадило да следи „концепт“ Овидијевог Аријадне. Међутим, они делови Овидијевог текста које Стерија свим изоставља испуштени су, очигледно, са другог разлога. То су делови који говоре о Тесеју и Минотауру, па њих наш писац и није могао заменити одговарајућим мотивом у своме роману. Ти Овидијеви стихови нису одговарали ситуацији коју Стерија приказује. Стога Стерија, у својој травестији, одмах и прелази на стихове којим Овидијева Аријадна завршава писмо:

Ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo,
nec, mea qui digitis lumina condant, erat;
spiritus infelix peregrinas ibit in auras,
nec positos artus unguet amica manus;
ossa superstabant volucres inhumata marinae?
Haec sunt officiis digna sepulcra meis!

Умрећу ту, зар, без мајке да надамном плаче, да нежним прстима склопи ми бар уморне очи? Зар мој убоги дух да развеју дубине тог туђинског неба – без драге руке да бар последњи миро ми да; птице зар морске да голе и расуте кости ми кљују? То ми је награда зар, заслужен погреб, зар не?¹⁹²

Ослоњена на ове речи Овидијевог Аријадне, Стеријина Чимпеприч завршава своје писмо неверном Роману крупном реториком ове комичне екскламације:

Ах! дакле мене неће мати, кад умрем лепо накитити? Неће бити параде и црвене пантлике? Неће девојке венац носити, неће ми нико читати орацију? То сам ја заслужила? – Но иди, свирепи, пашћеш ти каквом ђаволу у руке, која ће те толико кињити и штипати, да ћеш се и куће и кућишта ратосиљати. Онда ћеш јамачно потражити добру агину кћер, и бар можеш рећи: Овде лежи покојна моја несудњеница. Сад су јој на врби кости, Бог да јој душу прости. Dixi.

Видимо, Стерија у својој травестији Аријадниног писма из Овидија настоји да постигне комични ефекат начином који је за добру травестију обавезан, због природе самог њеног метода, заснованог на непосредном карикирању одређеног и читаоцу познатог текста. Стерија познаје публику за коју пише. Узима стога као подлогу за своју травестију песму из оног писца, оне књижевности и оног тематског круга за које претпоставља да су образованом читаоцу у средини у којој живи најбоље познати. То су античка митологија, класична римска књижевност и „школски писац“ Овидије.|

192 Ovidi Epist. her. X, 119–124; прев. Р. Шалабалић.

Напоменимо да се Стерија још једном ослања на Овидија у одсеку који следи за писмом Аријадне-Чимпеприч. Стерија ово чини када комично алудира на Аријаднин венац и казује да га је Либер пренео међу звезде. Стерији је ту на уму митско преображење којим је Аријадну почаствовао Дионис, њен следећи, божански љубавник. Ово се преображење, међутим, не спомиње у травестираној десетој хероиди, већ у Овидијевим *Метаморфозама*. Видимо и на томе месту како је Стерији била презентна и добро позната античка поезија на коју се у своме *Роману* тако често ослања.

Само, и поред непосредне зависности Стеријине травестије од Овидијевог текста, морамо погледати није ли сатирична жаока те травестије и на овом месту *Романа без романа* имала и неки крупнији циљ. Јер, већ смо се уверили да иза Стеријиних пародистичких приказа, сатиричних примедби и литерарних реминисценција у *Роману без романа* често стоје теоријски ставови ширег и општијег значења.

Стерија, који је још као „красноречија слишатељ“ попраатио цитатима и белешкама стихове своје ране песме *Слези*, и тако показао да они представљају парафраза Овидијевих стихова из *Тујованки*, знао је, свакако, добро да Овидијеве *Хероиде* представљају најизраженији вид реторске етопеје, и то оне патетичне, која предочава јаке, тренутне афекте (ἡθλοποιῖα παθητικά, allocutiones passionales). За ову врсту етопеје већ су припремна вежбања античких ретора давала теме, правила и примере. Антички и модерни „красноречија слишатељи“ морали су да састављају, према таквим правилима, беседе на тему „каквим би се речима послужила Андромаха пошто је Хектор погинуо“ (quibus verbis uti potuisset Andromacha mortuo Hectore), или на тему „какве би речи изговорила Ниоба над својом мртвом децом“ (τίνας ἄν εἴποι λόγους Νιόβη κειμένων τῶν παιδῶν).¹⁹³ Прву тему препоручују ученицима Хермоген (*Progymn.* 9) и Присцијан (*Præexerc.* 9). Другу тему дао је Афтоније у свом приручнику (*Progymn.* 11) још и у облику развијеног примера.

Када наведеним чињеницама из античке и класицистичке наставе додамо већ споменути податак да су се ђаци у школама Стеријиног времена вежбали на таквим реторским темама не само „красноречију“ већ и „слогу стихотворном“, и да су се при томе ослањали нарочито на Овидијеву реторизовану поезију, онда можемо с разлогом тврдити да је Стеријина травестија десете Овидијеве хероиде управљена против књижевног израза и књижевних производа који су из ове школске праксе настали. Нису у овом случају предмет критике само роман и прозна писма која су у њега уметана. Стерија опет критикује цео реторски манир који се класицистички ослања на античке узор и механички поводи за упутствима реторике. Можда смемо одмах додати: предмет Стеријине критике овде је и један књижевни облик, данас заборављен, али веома модеран у доба барока и у XVIII веку, и то нарочито у Француској и Русији.]

193 Н. Lausberg, *Handbuch*, §1131–1132, p. 543.

Данас, када имамо у рукама исцрпну студију Х. Дерија о „јуначком писму“, не морамо се задржавати на појединостима развоја овог књижевног облика.¹⁹⁴ Довољно је ако напоменемо да је облик хероиде са античком тематиком оживљен у европској литератури превасходно ради остваривања једног класицистичког образовног циља. У хероидама обнављане су најпознатије ситуације из класичне књижевности и из античке митологије, легенде и историје. Но ипак, и поред своје зависности од Овидијевог класичног узора, *epistula heroica* показивала је у своме развоју јаку склоност ка бизарном и гротескном, а доцније и ка скандалозном и сентименталном. Ово је свакако могло и посебно привући пажњу књижевног сатиричара Стерије.

Литерарни облик јуначког писма припада оном времену коме припадају и књижевни поступци пародирани у *Роману без романа*. Тај литерарни облик коначно се угасио у Француској и Русији око године 1825. У другој половини XVIII века, међутим, готово да се и није могло наћи годиште неког од бројних руских књижевних и забавних часописа у коме се не би појавило по неко стиховно писмо ове врсте. Та писма била су преводи из Овидија или из новије западноевропске књижевности, или су само обнављала теме из Овидија, из античке, средњовековне и новије европске књижевности.¹⁹⁵

Мада није и најчешћа, тема Аријадне јавља се доста често у оваквим песмама публикованим по руским часописима. Показују нам то, на пример, следећи подаци из Деријеве студије: (аноним) *Ариадна к Тезею (превод)* у *Доброе намерение* 1764, 195, и (аноним) *Ариадна к Тезею, у Свободные часы* 1793, 372, и у *Новые ежемесяч. сочинения* 79, 1800, 93.

Можемо стога рећи да Стеријина травестија десете Овидијеве хероиде остварује једну ширу и вероватно свесну намеру нашег сатиричара. Та травестија не односи се само на старији роман и његове епистуларне уметке. Она чак не исказује само Стеријино одрицање од реторизоване поезије и класицистичке имитације механичког, школског типа. Вероватно је да та травестија представља и критику литерарног облика хероиде. Јер, тај облик произашао је из класицистичке имитације античких узора, био је у великој моди у Француској и Русији у XVIII веку, а изашао је из моде управо почетком XIX века, када је Стерија писао свој *Роман без романа*.

Овакво тумачење Стеријине травестије Овидијеве десете хероиде чини нам се утолико вероватније што је мода писања хероида била изазвала оштру реакцију и осуду европских критичара, међу којима су били Хердер, Ла Арп и, доцније, романтичари. Три године пре него што је Стерија завршио први део *Романа без романа*, дакле године 1829, француски теоретичар Виоле ле Дик утврдио је, с уздахом олакшања, да је књижевни облик јуначког писма најзад изумро| у Француској.¹⁹⁶ А Стерији нису била непо-

194 Н. Dörrie, *Der heroische Brief*, Berlin, 1968.

195 Н. Dörrie, нав. дело, 281–284.

196 Н. Dörrie, нав. дело, 8, бел. 11.

зната модерна критичка струјања у западноевропској књижевности, како нам *Роман без романа* најбоље показује.

Најзад, треба овде, управо због Стеријиног познавања модерних тежњи које су се јављале у западноевропској књижевности, споменути да писмо комичне јунакиње *Романа без романа* може да нас подсети и на улогу коју је облик писма имао у сентименталном и комично-сатиричном или хумористичком роману XVIII века. Јер, како смо већ напоменули, Стерија је сам уврстио свој *Роман без романа* у врсту шаљивих и пародистичко-сатиричних романа, која је настала делимично као реакција на сентиментализам и морализаторство Ричардсонових дела.

Како је познато, Ричардсонова веома популарна *Памела* писана је у облику писама. Филдингов *Џозеф Андрус* (1742) у основи је пародија на моралистичку и сентименталну *Памелу*. Филдингов „комични роман“ компонован је већим делом по угледу на пикарске романи и на *Дон Кихота*; али садржи и неколико писама која једно другом пишу Џозеф Андрус, јунак Филдинговог романа, чија је чедност тако често угрожена, и његова сестра, (Ричардсонова) Памела.

Знамо, такође, да је и *Роман без романа* конципиран као пародистичка критика морализаторског и сентименталног романа. Његова основна фабула дата је по угледу на *Дон Кихота* и сродна дела. Када, дакле, Стерија у свом „шаљивом роману“ пародистички доноси писмо своје напуштене јунакиње прорачунате чедности, смемо рећи да тај поступак има паралеле већ у најранијим творевинама европског комичног романа.

Разуме се, општа подударност у овом техничком детаљу пре свега је типолошке природе. Може се овде споменути само као сведочанство о томе да Стеријин *Роман без романа* садржи неке техничке поступке и мотиве својствене европском комичном роману XVIII века. Ми ћемо, међутим, у трећем делу овог рада, показати да Стерија своју теорију шаљивог романа дугује управо тим почецима европског комичног романа. Стога смо и морали споменути ову подударност, иако се она, без сумње, могла јавити и спонтано.

Облик писма био је, наиме, око године 1750, када је комични роман настао, омиљен и у разним сатиричним списима и шаљивим написима, које су објављивали сатирични и хумористички часописи или моралистички недељници. Стерија је добро познавао ову књижевност која је још била жива у његово време. Морамо стога овде напоменути и то да је облик таквих писама, па и романа у писмима, око 1750. године често примењивао и сатиричар Рабенер, о чијем ће утицају на Стеријин *Роман без романа* још бити речи, у другом делу овог рада.

Једна Рабенова сатира, дата у том епистуларном облику, носи, на пример, наслов: *Срцеџарајуће њисмо једне њорданке ујућено њеном њоручнику*. Две друге сатире, дате у облику низа писама, Рабено је издао под насловима: *Роман једне сџаре њорданке* и *Роман о једној њосџици коју у исџо*

време воле и деда и унук.¹⁹⁷ Ако додамо да у *Срцејарајућем њисму* жена која пише писмо узима цео низ слика из витешких романа, онда је очигледно да је Стерија и из Рабенера и његових сатира могао добро познавати облик пародистичко-сатиричног писма уцвељене и заљубљене јунакиње.

Овде је, међутим, битно, и за Стерију је карактеристично, да наш писац, док саставља писмо своје јунакиње Чимпеприч, прибегава травестији једне Овидијеве хероиде. Ово не чине ни Рабенер, ни Ричардсон. Ми ћемо имати прилике да покажемо да је Стерија, и на местима где у *Роману без романа* непосредно следи неки текст из Рабенових сатира, имао обичај да се враћа античким писцима и текстовима на које се Рабенер уопште не позива.

Отуда у идејном слоју Стеријиног *Романа без романа* натаје једна специфична црта, условљена свакако приликама у српској војвођанској књижевности Стеријиног времена. Критика Стеријиног пародистичког романа радо свраћа поглед на класичне текстове и на реторску праксу нашег „школског класицизма“ из првих деценија XIX века. Отуда и Стеријин реализам добија у *Роману бер романа* један карикатуралан вид, јер долази до речи кроз пародију реторских елемената и схематичних призора из витешко-херојског романа, античке књижевности и новије књижевности која се служила механичким поступцима витешко-херојског романа. Овој последњој, карактеристичној црти Стеријиног израза у *Роману без романа* посветићемо још неколико речи на крају осврта, у коме сада треба да осмотримо пут који смо прешли испитујући реторско-маниристичке елементе Стеријиних романа.

Осврћ

Први део нашег излагања посветили смо традиционалним константама књижевног израза којим се млади Стерија служио у свом псеудоисторијском роману *Бој на Косову*, да би затим, у пародистичком *Роману без романа*, исмејао и одбацио примену тих сталних елемената старије, књишке и схематизоване романескне прозе. Циљ нам је био, прво, да кроз анализу таквих елемената књижевног израза боље уочимо неке основне особености књижевне технике коју је Стерија, ослањајући се на Флоријана, применио у *Боју на Косову*; и, друго, да кроз анализу њеног пародистичког одраза, садржаног у *Роману без романа*, потпуније сагледамо импликације и методе Стеријине критике те схематизоване књижевне технике. |

Показали смо да се већи број традиционалних константи израза, које Стерија у својим романима примењује прво озбиљно, па онда пародистички, јавља још од античких времена у европској реторизованој поезији и ре-

197 G. W. Rabener, *Herzbrechendes Schreiben der Spröden an ihren Lieutenants; Roman einer alten Spröden; Ein Roman von einer Fräulein, die der Grossvater und der Enkel zugleich liebt*. Види G. W. Rabeners *Satiren*, III, Theil, 5. Aufl., Wien, 1787, стр. 206 и д., 183 и д., 280 и д.

торској прози. Могли смо, при томе, утврдити да су неке од тих константи европског књижевног израза нарочито често примењиване у епској нарацији, било да је она дата у стиху или у прози. Јер, још у херојском епу и у софистичком роману хеленистичко-римског раздобља такве константе израза послужиле су као конститутивни елементи у грађењу једне маниристичке стилске структуре, која се повинује правилима епидеиктичке реторике и заснована је на начелу хеленистичке мимесе литерарних узора. Затим је та стилска структура, у којој се мешају поетски и прозни елементи, рефлектована на разне начине у историји европске књижевности. Обновљена је, нарочито, у прози барокног, херојско-витешког и пасторалног романа.

Стеријин *Бој на Косову* – по фабули, по ликовима и по стилу – типичан је представник барокног романа код Срба у првој половини XIX века; а Стеријин *Роман без романа* је, како с разлогом каже Драгиша Живковић, „један од првих и најзначајнијих покушаја негирања барокног романа, после Вукове критике“.¹⁹⁸

Настојали смо, стога, да покажемо да је за историјско разумевање стилских особености и за боље уочавање теоријских поставки, које се огледају у Стеријиној озбиљној и пародистичкој примени традиционалних константи израза, потребно је да имамо на уму и ово: 1) у књижевној теорији доба барока заступано је схватање да је херојско-витешки роман прозни еквивалент херојског епа; 2) у исто доба начело хеленистичке мимесе књижевних узора обновљено је потпуније него у ранијим раздобљима европске књижевности; 3) константе израза пореклом из античког херојског епа и софистичког романа одредиле су стога, у многоме, и стилску структуру барокног херојско-витешког романа; 4) писци тих дела нису се поводили у грађењу традиционалних константи израза само за узорима какви су били Вергилијев еп и Хелиодоров роман, него су се ослањали и на стилска правила која воде порекло из античког, епидеиктичког беседништва.¹⁹⁹

У првом предговору Стеријине драме *Светислав и Милева* нашли смо посредно сведочанство које указује на то да је и млади Стерија схватао херојско-витешки роман барока као еп у прози. Ово сведочанство управо је из оног времена када је Стерија, према Флоријановом роману *Гонзалво од Кордове*, састављао свој *Бој на Косову* (објављен 1828).|

Стерија, у споменутом предговору датираном 6. јуна 1827, оправдава драмски облик који је дао „романтичкој повести“ *Светислава и Милеве* позивајући се на то да је трагедији одувек припадало место испред романа. При томе, Стерија се позива и на Аристотелову дефиницију трагедије, а

198 Д. Живковић, *Пародично-хумористички елементи као њворачки њринциј у српској њрози XIX века*, Прилози за књижевност, књ. 34, св. 1–2 (1968) 66 [= исти, *Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1970, 189].

199 Хелиодор и Вергилије главни су узорци за Сервантесов идеални витешки роман *Персилес и Ситисмунда*, писан после *Дон Кихота*. Види W. J. Entwistle, *Cervantes*, Oxford, 1965, 173 и д.

наглашава да је саму „романтичку повест“ о Светиславу и Милеви саставио према Флоријану. Како знамо да је Аристотел у *Поетици* заступао схватање да је трагедији место испред епа и како је Стерија 1827. „посрбљавао“ Флоријанов роман *Гонзалво од Кордове*,²⁰⁰ могли смо закључити да Стерија, исте године, у првом предговору *Светиславу и Милеви*, идентификује барокни херојско-витешки роман са херојским епом.

Другим речима, споменути Стеријин теоријски исказ, о предности коју трагедија „одувек“ има над романом, представља варијанту Аристотеловог схватања о примату трагедије над епом; а формулисан је у духу схватања да је херојско-витешки роман, у ствари, херојска поема у прози.

Потврду да овако треба протумачити Стеријин теоријски исказ о односу трагедије и романа нашли смо, даље, и у првом делу *Романа без романа*. У том покушају негирања барокног романа кроз његову пародију налазимо, одмах у уводу, и један пародистички рефлекс схватања да херојско-витешки роман представља херојски еп у прози. Стеријини читаоци, наиме, већ на основи традиционалне епске пропозиције, коју Стерија доноси пародистички, закључују да је пред њима „нека епопеја“.²⁰¹

У схватању да херојско-витешки роман представља херојски еп у прози нашли смо, такође, теоријско објашњење за неке особености које Стеријин *Бој на Косову* одвајају од Видаковићевих псеудоисторијских и љубавно-авантуристичких романа.

Морфолошка тежња да се у херојско-витешки и псеудоисторијски роман барокног типа унесе константе израза које потичу из хеленистичко-римске реторизоване епике, а посредно и из Хомера, веома је изражена у Стеријином, према Флоријану писаном *Боју на Косову*. То, међутим, у Видаковићевим романима није случај. Споменута морфолошка тежња подржана је у Стеријином *Боју на Косову* и преузимањем барокних идеала из Флоријановог *Гонзалва од Кордове*. У Видаковићевим романима, међутим, рационалистичко-просветитељски идеали били су природни антагонист тој морфолошкој тежњи, у којој епске константе израза представљају еквивалент херојско-витешких и аристократско-војних концепција барока.]

Анализа традиционалних константи израза показала нам је да је Стерија, састављајући 1827. свој *Бој на Косову*, нашао у Флоријановом *Гонзалву* такав узор, у коме је био остварен спој израза наслеђеног из античке реторске прозе са константама из античког херојског епа. „Посрбљујући“

200 Цензорска дозвола за објављивање ове Стеријине „посрбе“, тј. *Боја на Косову*, издата је 14. септембра 1827. – Види М. Токин, *Data Steriana*, у: *Књижа о Стерији*, Београд (СКЗ), 1956, стр. 372.

201 Како ћемо у трећем делу овог рада још видети, учење о роману-епу нашло је свој одраз и у теорији шалвиог и реалистичког романа на коју се Стерија ослања у свом *Роману без романа*. Филдинг је, наиме, године 1742, у предговору *Џозефу Андрусу*, дефинисао овај нови тип романа као комичну епску поему у прози, позивајући се при томе на Аристотелова разматрања о односу између епа и драме, трагедије и комедије.

овакав један изданак барокног, херојско-витешког и аристократско-војног романа, Стерија није само пасивно примао особености античког реторског манира и софистичког романа, који је у Француској XVI, XVII и XVIII века нашао најповољније тле да се обнови.²⁰² Млади Стерија уочио је улогу „епског“ слоја у Флоријановој прозној нарацији и свесно је развијао његове елементе. Видимо то у епским поредбама које Стерија самостално уноси у свој текст, или када наш писац косовским јунацима додељује улоге у типичним сценама које су већ у Флоријановом роману само реплике типичних сцена из *Илијаде* и хеленистичко-римске литерарне епике.

Оваква морфолошка тежња, изазвана схватањем да је херојско-витешки роман еп у прози, одваја Стеријин *Бој на Косову* од Видаковићевих романа, како оних који садрже приказ кософске катастрофе, тако и од оних који су младога Стерију највише пленили. У обе скупине – у првој испред *Јуноше*, а у другој испред *Љубомира* – налази се Видаковићев *Велимир*. Стерија је излагање авантура свога витеза Романа, додуше, започео пародијом на перифрасу јутра којом почиње *Велимир*. Специфично „епске“ константе израза, међутим, по правилу се не јављају доследно употребљене ни у овом, ни у сродним Видаковићевим романима. Нема у *Велимиру*, на пример, развијених поређења која приказују јунаке и њихове мегдане сликом или начином хомерско-вергилског епског поређења. Видаковићево поређење не приказује мегдан и не велича јунака мегданцију. Оно је усредсређено на питому лепоту природе, блиско је понекад и библијској параболи, а садржи и елементе просветитељске и рационалистичке поуке.

Овакав другачији поглед и мисаони став, а не просто други књижевни узор, разлог су што у *Велимиру*, па и осталим Видаковићевим романима, јунак није превасходно и само племић, војник витешког држања и дворјанин строго церемонијалног става, као у Стеријином *Боју на Косову*. Отуда је Видаковићев јунак ближи грађанину и сељаку, реалистичније је приказан и стално је у додиру са просечном свакидашњицом. Стога он страхује од хладноће, бежи пред опасношћу, служи се лукавствима и „ниским ударцима“ да би остварио свој сасвим лични циљ – сједињење са изгубљеном драгом и породичну срећу.

Отуда, свакако, долази и то да Видаковић у својој прози, ослоњеној на шаблон и манир реторике, узима и гради пре свега константе, мотиве и сцене пореклом из софистичког романа. Овај се роман, наиме, кретао рационално и аполитички у час идеализовано приказаној, час реалистички скицираној грађанској, сеоској и пастирској средини. На равни књижевног израза ово се опет рефлектује у томе да Видаковић остварује, не само најспретније, него и најтоплије, оне лирски интониране и у „цветном“ стилу дате описе природе и годишњих доба, чији се прототип тако често јавља у античком софистичком роману. Видаковићу чак полази за руком

202 Види Е. Norden, нав. дело, II, 780 и д.; 808–809.

да у схеми и топици таквих реторских екфраса оживи и понеку аутентичну црту шумадијског пејсажа.²⁰³

Исто је тако у вези са овом Видаковићевом рационално-просветитељском и грађанском оријентацијом што Видаковић често доста успешно даје и мале, живо исприповедане призоре, засићене реалистичким детаљима из свакодневног живота. На таквим местима овај писац реализује стилске „врлине“ које је већ античка реторика прописивала за епизодну нарацију. То су јасноћа, сажетост и веродостојност, схваћена као низање реалистичних појединости у опису.

У Стеријином херојско-витешком, псеудоисторијском роману, међутим, мотивација јуначких подвига и саме радње не долази из личне већ из политичко-историјске и дворско-церемонијалне сфере, иако љубавна повест и судбина двоје заљубљених чини широку потку излагања у *Боју на Косову*. Главни јунак, Милан Топлица, стоји код Стерије сасвим одређено у политичко-историјском контексту. Његова љубав према Зораиди не носи само печат ритуализованог дворјанског опхођења – ово је наглашено високим стилем и константама из епидеиктичког беседништва –, већ стално и потпуно остаје у сенци политичких односа између дворова и држава. Та љубав жртвована је јунаковим витешко-војним обавезама према владару и народу.

Отуда, свакако, долази да Стерија, поводећи се за Флоријаном, радо додаје сценама и заплету, стилу и константама израза пореклом из грчког љубавно-авантуристичког романа „епску“ компоненту. Штавише, како би овај епски елеменат израза потпуније ускладио са аристократско-дворјанским концепцијама дела, Стерија, истовремено, осуђује индивидуалистичко самопотврђивање својствено јунацима старе хеленске и српске народне песме. Ипак, Стерија то не чини да би, као Видаковић, оспорио вредност луде јуначке смелости. Стерија то чини јер своје јунаке и њихове судбине подређује надличној норми монархичног барока.

У приказу Муратове погибије и косовске катастрофе ова опредељеност младога Стерије, и његова идејна зависност од Флоријана, проговара најречитије. Видели смо да Видаковић доводи, рационалистички и просветитељски, у питање не само оправданост Обилићеве личне повређености сумњама и оптужбама кнеза Лазара, него и саму вредност Обилићевог јуначког подухвата. За Видаковића ово је јунаштво било некористан чин, па Видаковић говори о лудој, осветничкој смелости, која води у бесмислену смрт, и супротставља јој идеал „паметног“, тј. разумног и просвећеног јунака. Овај, по Видаковићу, неће улудо губити живот, него ће њиме користити народу. Насупрот Видаковићу, Стерија, у складу с идеалима дворске

203 У Видаковићевом Египту жито се злати, све је зелено, расте сила јабука, крушака, дуња и шљива (*Велимир*, нав. изд. стр. 119). П. Поповић, *Милован Видаковић*, стр. 206, указао је на шумадијско-космајски тип пејсажа у *Љубомиру*, не задржавајући се на традиционалној топици ових Видаковићевих описа.

барокне уметности, осуђује Обилићев подухват стога што није био ауторизован владарском наредбом. Стерија за Обилићев подухват каже да је био „велико, но невино“ огрешење, а ми можемо додати: огрешење о начело подређивања апсолутном ауторитету владара.

У Стеријиној интерпретацији Обилићева повређеност и Обилићево самовољно одсуствовање са бојишта сећа нас, на равни књижевног предања и схематизоване књижевне технике, на Ахилов гнев. Као да Стерија, према Флоријану, обнавља и трагично дограђује основну ситуацију *Илијаде*: лично повређен држањем најстаријег кнеза, главни јунак својим самовољним одсуствовањем из боја изазива пораз својих сународника. Само, поступак Стеријиног Обилића мотивисан је жељом витеза да докаже своју оданост владару, док Ахилов гнев представља и болни излив јунакове увређености и осино неспризнавање врховне Агамемнонове власти. У овоме одступању од хомерског узора огледа се, такође, Стеријина зависност од Флоријанових барокних концепција. Барокни јунак, наиме, и када се огрешо о судбинско предодређење, или монархичну надличну норму понашања, још увек је ближи Вергилијевом самопрегорном јунаку и државотворцу Енеји, него Хомеровом мегданцији-индивидуалисти Ахилу.

Морфолошка тежња да се у херојско-витешки роман унесу бројне константе израза пореклом из класичног херојског епа јесте, дакле, специфична црта која стилску структуру *Боја на Косову* одваја од Видаковићевих псеудоисторијских и љубавно-авантуристичких романа. Рефлектује барокно схватање да је херојско-витешки роман еп у прози, као и барокне животне концепције и идеале. Често поновљено тврђење Ст. Новаковића, да је *Бој на Косову* роман писан по „сасвим Видаковићевом начину“, не би се, према томе, могло у таквом облику прихватити.

Чињеница је, међутим, да и Стерија и Видаковић подударно граде неке константе и делове схематизованог књижевног израза, за које паралеле можемо наћи у реторској прози софистичког античког романа. Ове подударности настале су, како смо показали, отуда што Видаковић и Стерија пишу своје романи према барокним узорима, чија је стилска структура, у многоме, одређена узорима и реторским упутствима наслеђеним из античке књижевности. С друге стране, ови писци били су добро упознати са тим античким узорима и реторским упутствима, и то под утицајем школског класицизма, који је имао значајну улогу у војвођанској српској књижевности с почетка XIX века.

Тако је млади Стерија, ослоњен далеко више на француског писца Флоријана него на Видаковића, у стилској структури свог *Боја на Косову* остваривао, у многоме, иста правила реторике као и Видаковић, романописац чије је узоре П. Поповић тражио у немачком барокном роману XVII века. Оба наша писца дају, на пример, на сасвим подударан начин различита стилска обличења неким одређеним деловима свога исказа. Овакве

планске варијације стила у појединим деловима исказа условљене су историјским развојем одговарајућих константи израза у античкој књижевности. Прописане су реторским правилима за грађење таквих мањих стилских јединица у излагању и засноване су на античком учењу о три стилске врсте, које је утицало на наш класицизам нарочито у Ломоносовљевој обради.

У екфраси, на пример, оба наша писца остварују, слично античким реторима и творцима софистичког романа, тзв. „цветни“ стил, дакле лирски интонирану поетску прозу: гомилају украсне епитете, реторске фигуре, песничке речи, а уносе у своју реченицу и понеки елеменат прозног ритма (*numerus*). У монологу, било да он служи похвали или жалопојци, јунаци им опет, и без обзира на њихово порекло или образовање, говоре „високим“, помпезним и патетичним стилем: и Видаковић и Стерија ту се радо служе обимним, ритмованим периодима епидеиктичког беседништва, у којима је паралелизам чланова и одсечака наглашен хомојоарктоном и хомојотелеутоном. У епизодној нарацији, најзад, оба наша писца често реализују једноставан и неукрашени „ниски“ стил: уместо сложених периода узимају ту моноколон, или просто приређују реченице, чак и асиндетички; избегавају крупније песничке украсе, реторске фигуре или *numerus*, а теже конкретном, реалистичком детаљу, који излагање треба да учини уверљивијим.

Ове планске варијације стилског нивоа у одређеним константама и деловима исказа, имају, како смо показали, пуне паралеле у реторској прози античког софистичког романа.²⁰⁴ У Видаковићевој и Стеријиној прози оне се јављају у складу са античким реторским упутствима. Ово нам показује да та упутства, и такве узоре, морамо имати на уму када историјски оцењујемо старију српску прозу, из година око 1800.

Учење о три стилске врсте, споменута правила и антички узори омогућавају нам да потпуније сагледамо настојања и намере старијих писаца, о чијој се „наивности“ често веома брзо и олако доносио суд. Тако је, на пример, и П. Поповић, који је уочио мотивску зависност Видаковићевих романа од античког софистичког романа, превидео ове реторске и античке основе Видаковићевог стилског маниризма. Прогласио је стога за наивности и оне варијације стилског нивоа које је Видаковић остваривао више или мање неспретно, али у складу са реторским упутствима.

Видаковићева наставничка делатност и сама је довољно сведочанство о томе да је овај романописац морао бити упућен у правила класицистичке реторике и поетике која су се у првој половини XIX века учила по српским школама у Војводини. Стерија је као „красноречија слишатељ“ саставио своја прва „поетическа покушенија“, подстакнут читањем Видаковићевих дела и ослањајући се на реторизовану Овидијеву поезију. Студирао је пра-

204 Да бисмо ово показали, служили смо се примерима из Лонга, једног од најугледнијих античких представника софистичког романа. Овде ћемо још напоменути да из једног много доцнијег периода Стеријине делатности имамо сведочанство које показује да је Стерија познавао овај роман. Стерија, наиме, помиње Лонговог *Дафнида* и *Хлоју* у својој *Похвали слику*, из године 1853.

ва, па је морао добро да се поткује и у теорији беседништва. Оставио нам је и у првом делу свог *Романа без романа*, писаном четири године после *Боја на Косову*, низ сведочанстава о својој одличној спреми како из поетике, тако и из реторике.²⁰⁵

У *Роману без романа* Стеријина пародистичка примена оних константи реторизованог израза, које карактеришу стилску структуру *Боја на Косову*, исказује Стеријино начелно одбацивање целе реторско-маниристичке стилске формације у којој се ти елементи редовно јављају. Одбацивање старијег, барокног и сентименталног, херојско-витешког и љубавно-авантуристичког романа условљава при томе, у Стеријином *Роману без романа*, критички однос према литерарној епици хеленистичко-римског раздобља и према упутствима традиционалне реторике и стилистике, која се ослањају на античке „софистичке“ изворе.

Док кроз пародију и травестију критикује књижевну технику херојско-витешког романа, Стерија, у првом делу *Романа без романа*, чешће полази од константи израза које потичу из „софистичке“ реторске прозе (екфраса женске лепоте, монолог у високом стилу и сл.). У исто време, он се плански служи и таквим елементима исказа који првобитно припадају ужој сфери античке епике, епске технике и реторизоване поезије (типичне епске сцене, митолошка перифраса јутра, персонификација Фаме и сл.). Поступајући на овај начин, Стерија је, очигледно, желео да укаже на зависност стилске структуре барокног херојско-витешког романа од узора и правила из античке реторске књижевности, и, посебно, на тежњу писаца тога романа да своје дело, применом типичних константи античког епског израза, представе као еп у прози.

Теоријски значај овог Стеријиног истицања подударности између класичног херојског епа и херојско-витешког романа произилази из низа појединости. Не само да читаоци у Стеријином *Роману без романа* од самог почетка препознају „неку епопеју“; Стерија и на разне друге начине истиче морфолошку сродност витешког романа и херојског епа. Казује, на пример, да би увод *Романа без романа* требало градити према епској схеми *propositio–invocatio*. (Ова је била узорно остварена на почетку Вергилијеве *Енеиде*.) На другом месту, опет, наглашава да се од романописца очекује да опише опремање и опрему јунака, што првобитно спада међу типичне сцене и описе античког херојског епа.

Анализом одломака из *Романа без романа* показали смо да Стерија иза стилског манира, топике и типичне сцене старијег витешког или херојско-

205 Године 1842, четири године после објављивања *Романа без романа* (1838), Стерија је, како је познато, саставио и уџбеник реторике за српске школе. У томе до данас необјављеном уџбенику реторике Стерија тумачи грчке и латинске реторске термине и даје, поред упутстава и правила, још и развијене примере за поједине реторске елементе. Само, како је овај уџбеник састављен пуних десет година после предговора првог дела *Романа без романа* (1832), ми се у овом раду на тај Стеријин рукопис нисмо могли позивати.

витешког романа тражи, оком зналца, класични еквиваленат, или прототип из античког епа и сродне поезије.

Тако је мотив лутања витеза по непознатој египатској шуми, где се налази нека тајанствена палата, код Стерије дат пародистички, кроз алузије на сцене из *Енеиде* и *Одисеје*. Стерија алудира на Енејин сусрет са прерушеном Венером у шуми близу Картагине, где су Дидонини дворови, и на Одисејев сусрет са Хермом, у шуми где је Киркина палата.

Тако је и приказ Фаме, која, са две трубе што их је стекла у феудалној алегоричној књижевности, разглашује вести о Романовом заточеништву, код Стерије дат уз пародистичку реминисценцију на антички епски прототип ове, у реторској и барокној прози омиљене, персонификације. Како смо напоменули, прототип Фаме као крилатог чудовишта прекривеног очима, ушима и језицима створио је Вергилије, и то у приказу љубави између Енеје и картагинске краљице Дидоне. Могли смо, стога, закључити да је Стеријин приказ Фаме друга, кључна алузија која љубавној повести о витезу Роману и афричкој „агиници“ Чимпеприч даје и црте једне пародије на најпознатију љубавну повест из римског херојског епа.

На крају првог дела *Романа без романа* налазимо, најзад, и трећу, сасвим експлицитну алузију из тог низа алузија које Романову љубавну авантуру везују за Вергилијев приказ Дидонине љубави. Стерија, наиме, изједначава, позивањем на „митски пример“, лик напуштене Чимпеприч са Вергилијевом Дидоном и са Овидијевом, још патетичнијом Аријадном.

Истина, показали смо у интерпретацијама таквих места из првог дела *Романа без романа*, да Стерија није сасвим самосталан када примењује овај поступак идентификовања сцена из витешког романа и античког херојског епа. Често се, при томе, ослања на узоре из новије сатиричне књижевности Европе, у којима су већ били испреплетени мотиви из витешког романа, античког херојског епа и античког софистичког романа. Међу тим Стеријиним узорима налазе се бројна дела чија је пародистичка књижевна критика у целини усредсређена на средњовековни и барокни витешки роман и на класични херојски еп. То су Сервантесов *Дон Кихот*, Батлеров *Хјудибрас*, Блумауерова травестија *Енеиде*, Виландов *Дон Силвио* и *Нови Амадис*. |

Но ипак, могли смо да се уверимо да Стерија, и онда када се, у пародистичкој примени типичних сцена и константи израза, поводи за оваквим делима из новије европске књижевности, има најчешће на уму још и антички еквиваленат, или прототип, елемената традиционалне стилске структуре коју подвргава критици.

Могли смо тако да закључимо да Стеријина критика схематизоване књижевне технике херојско-витешког и сентиментално-авантуристичког романа, бар у првом делу *Романа без романа*, има у виду више сродних појава. Док се руга механизованим поступцима и традиционалним стилским украсима старијег романа, Стерија истиче његову зависност од античких књижевних узора и поступака. Стеријини критичарски приговори

стога погађају свеколику механичку и шаблонску, школску и на школским упутствима засновану реторику и поетику. Ово значи да Стеријина критика има у виду не само наслеђе барокног романа и његове „сентименталне“ сроднике, него и неке од негативних појава које су биле веома раширене у „школском класицизму“ или псеудокласицизму његовог времена и његове средине. Уочио је Стерија, наиме, ону негативну улогу коју је реторика, као посредник између класицистичких и маниристичких тежњи, увек поново играла у историји европског књижевног израза.

Оваква ширира усмереност Стеријине књижевне критике у *Роману без романа* оправдава Стеријине алузије на реторска упутства која се односе на „уваженије“ (*dignitas*) као производ сабирања језичких украса (*verborum exornatio*) из разнородних књижевних дела, Стеријину пародистичку употребу реторског *exemplum*-а из класичне митологије и легенде (Дидона, Аријадна и сл.) и Стеријину травестију десете Овидијеве хероиде. Јер, Овидијева песма стварно и није ништа друго до репрезентативни пример за патетичну реторску етопеју, који је пренет у стихове.

Као пародија схематизованих поступака Стеријина негација барокног херојско-витешког романа има, дакле, у виду технику тога романа, технику и стилску структуру његових античких узора и методе уобичајене у школском класицизму војвођанске средине, у којој се млади Стерија као књижевник формирао. У исто време, та Стеријина пародија схематизованих књижевних поступака дугује поједине мотиве сродним делима из европске пародистичко-сатиричне књижевности XVII и XVIII века. Већ у тим делима одбацавање механичких књижевних поступака било је израз једне тежње ка реализму која је осуђивала, пре свега, идеализацију ликова и празну фантастику феудално-аристократског витешког романа.

И у Стеријиним *Роману без романа* предмет критике је, највише, разматљива и од сваке реалности одсечена фантастика, којој се ругају и Стеријини узорци – Сервантес, Батлер и Виланд. Морамо ово овде напоменути јер на томе пољу критика Стеријиног пародистичког *Романа без романа* није уско оријентисана на Видаковићеве романе. Штавише, ма колико да нам се то у први мах чинило чудно, Стерија је као критичар идеализације и празне романескне| фантастике имао у рационалности Видаковића неку врсту недоследног, невештог и доста наивног претходника.

Додајмо одмах да се Стеријина критика старијег романа у овом погледу не оријентише сасвим одређено ни према Флоријану или Стеријиним *Боју на Косову*. Јунак Роман полази насумце и без циља у свет, неодређено занет жељом за adventures, без политичке функције или везаности за практичну животну стварност. Овакав став типичан је за roman courtois XII и XIII века.²⁰⁶ Налазимо га и у Сервантесовом *Дон Кихоту*. У барокном херојско-витешком роману је, међутим, јунаков положај другачији. Милан Топлица и

206 Види Е. Auerbach, *Mimesis*, 132–133; уп. и 140.

Милош Обилић Стеријиног *Боја на Косову* (као и јунаци Стеријиних историјских драма) чврсто су уклопљени у историјску и политичку стварност и потпуно су јој подређени.

Мало је појединости или мотива који стварно повезују Стеријиног јунака Романа и Видаковићевог јунака Велимира, осим путовања у Египат и општег низања авантура. Видаковићев Велимир – како смо видели – није ни војник, ни витез луталица, не војује и не држи се витешког кодекса у опхођењу и борби, а креће се у сеоској и градској средини. Овде је најважније да напоменемо још и то да већ Видаковић, као огорчени противник празноверице и празне фантастике, тумачи просветитељски-рационално све оно чудесно и тајанствено што се Велимиру догоди на његовим далеким путовањима.

Сетимо се само како Видаковићев Велимир, када наиђе на тајанствену, уклету палату креће да је испита. Велимир показује начелно неповерење просвећеног рационалисте према причама које се о тој палати шире у народу. Најзад, он свему изналази еухемеристичко објашњење: тобожње авети су маскирани Црногорци. Ови су, као бродоломници и случајни насељеници, смислили како ће, у непријатељском, туђем свету, мирно господарити замком и острвом на коме се он налази: проширили су међу бројнијим доморцима глас да је замак уклет.

Сличних тумачења у Видаковића има много. Овај смо пример навели стога што Стерија у свом пародистичком *Роману без романа* извргава руглу управо мотив чудесних, уклетих двора који се јављао у витешком и љубавном роману. Истина, Видаковићева тумачења делују и наивно и натегнуто. Ово је било неизбежно јер Видаковић настоји да сачува стару схему и традиционалне мотиве романа испуњавајући их новим, рационалнијим и реалистичнијим значењем.

Но ипак, Видаковићева наглашена просветитељска тежња ка рационалној мотивацији фантастике значи један покушај негирања овог елемента, значи покушај да се празна фантастика стварно искључи из романа. Тај Видаковићев покушај одговара у основи и претходи Стеријиној књижевно-теоријској осуди већ овештале, традиционалне романескне фантастике. Само, ова осуда тек је код Стерије била| дата у ширем оквиру одбацивања схематичности и устаљене топике, уопште реторског манира уобичајеног у романима. Стога је у српској књижевности тек Стерија – како казује В. Ђурић – својим *Романом без романа* „обележио пут и одредио програм једне трезвене, критичке и реалистичке књижевности“²⁰⁷.

Заокрет у Стеријином стваралаштву, који представља *Роман без романа*, није био изражен само пишчевим одрицањем од маниристичког „дворског“ стила и реторике „школског класицизма“. Стерија се, одустајући од репрезентативног изношења надличне норме, које је својствено „дворској“ уметности барока, у *Роману без романа* окреће личној експресији, и то тако од-

207 В. Ђурић, *Први српски сатиричари*, у: *Говор поезије II*, Београд, 1969, 73.

лучно да је разним дигресијама, у којима се сам обраћа читаоцима, готово сасвим разорио ток основне наративне фабуле свог пародистичког романа.

Но ипак, и ово је веома карактеристично, пародистичко-полемичка структура израза у *Роману без романа* није одвела Стерију право до једне нове, непомућене блискости стварном свету, до једног суштинског реализма. Кроз мноштво традиционалних, али иронично и пародистички датих, „идеалних“ и „узвишених“ описа, поредби, слика, метафора, стварни свет и живот не улази релано и неусиљено у Стеријин *Роман без романа*; не улази, дакле, у њега реалистички, него гротескно помућено и натуралистички. Јер, наш писац непрестано трага за драстичним и ненормалним цртама стварности, за крајностима и одступањима у природи и човеку.

Ово нам јасно показује Стеријин опис главне јунакиње *Романа без романа*, госпе Чимпеприч. Како смо напоменули, овај опис представља пародију на традиционалну реторску екфрасу женске лепоте. Надахнут је, како ћемо још видети, одговарајућим пародијама екфрасе, које се јављају у Сервантесовом *Дон Кихоту* и Виландовом *Дон Силвију*.

У Стеријиној пародистичкој екфраси спомињање ниског раста, дебљине и црвене, оштре косе госпе Чимпеприч не успева – јер писац томе стварно и не тежи – да нам предочи цео лик јунакиње низом одабраних, реалистичких појединости. Наизглед реалистичко набрајање тих црта служи писцу само као повод за далеко обимније сатиричне коментаре (против женске таштине коју сама Чимпеприч не показује), за гротескне перифрасе и фантастичне детаље (груди као винска мешина Краљевића Марка, коса која светли у помрчини, а својом оштрином плаши птице). Стварност овде није у средишту пишчеве пажње. Набрајање неколико „реалистичних“ појединости послужило је само као повод за пишчев субјективан исказ.

Таква лична експресија – а не реализам – представља у *Роману без романа* битну супротност, пародистичку антитесу барокном, „дворском“ истицању надличне норме и класицистичкој тежњи ка идеализацији и идеалној лепоти. Сама структура исказа у том Стеријином делу у многоме се (негативно) оријентише према реторском и маниристичком шаблону барокне „дворске“ и класицистичке уметности. Ово вреди у великој мери бар за први део *Романа без романа*. Ако ипак, док читамо *Роман без романа*, имамо неодређени утисак да се пред нама налазе реалистички описи, то не долази отуда што писац поклања праву и пуну пажњу реалним појединостима и животној стварности. Долази то отуда што је кроз Стеријине коментаре оно неколико оскудних и неразвијених реалистичких или натуралистичких црта, које је писац само набацио, добило крајње заострен, карикатуралан вид.

Говорећи о неким аспектима српске прозе XIX века, Драгиша Живковић је, с разлогом, истакао да је Стерија пародистичким и хумористичким стилем своје прозе и својих комедија увео у српску књижевност „антиестетизирајућу литературу Виланда и Жана Паула, заснивајући тако један књижевни смер ранореалистичког или сировореалистичког тона и изра-

за“. Ипак, Живковић напомиње да је тек Јаков Игњатовић, тридесетак година доцније, својим романима и приповеткама из свакодневног живота, остварио типичне облике српског бидермајера, и то пре свега техником пикарског романа. Овај је роман, наиме, као литерарни жанр, био нарочито погодан „за обликовање бидермајерске тежње ка сировореалистичкој а малограђански интонираној жанр-слици“.²⁰⁸

Чини ми се да оно што је у претходним одељцима речено о *Роману без романа* не стоји ни у каквој супротности са наведеним тврђењем Д. Живковића, већ да само употпуњује то тврђење, указивањем на неке особености које Стеријин израз има у том програмски тако значајном Стеријином делу.

И тамо где се, у *Роману без романа*, служи цртама из просечне свакидашњице, Стерија то чини пре свега негативно и карикатуристички. Не руководи се толико потребом да обичној стварности обичног човека да место на страницама овог свог дела, колико жељом да кроз контраст извргне руглу церемонијални, или идеализовани, и строгом правилу и протоколу подвргнути свет дворске књижевности и реторизованог израза. Истина, социјално-историјска и савремено-бидермајерска страна Стеријине осуде стила и структуре барокног херојско-витешког и сентименталног љубавно-историјског романа више је него очигледна на неким страницама *Романа без романа*. Ипак, та осуда преплиће се стално са осудом реторског маниризма и сентименталног „слатког штила“.

Као што сам Стерија казује да не познаје оне богове и богиње античког света о којима говоре песници ода, па стога и не може да опише лепоту својих јунака и јунакиња према реторском шаблону, тако и лица његовог *Романа без романа* не само да не потичу из кругова витезова, принчева и краљева, него је Романова мајка чак и| обична сељанка. А њу је завео и напустио „неки млади господичић, којег је отац зној много људи у свој сандук исцедио“.²⁰⁹

Комика и значење сусрета између сељанчице Роксе и тога господина Шандора, кога писац везује истовремено и за аристократске и за плутократске кругове, произилази отуда што Рокса, док иде на њиву, обара очи и говори смерно и церемонијално, као нека кнегињица или дворска дама из херојско-витешког романа: „Ја идем оцу моме ... који се овде недалеко на њиви находи“; произилази и отуда што је уздржљивом начину удварања сеоских момака – чија слика као да потиче више из пасторалног романа него из стварности – супротстављено удварање овог „момка из високе куће“, и младих господичића уопште, „којих оцеви сво воспитаније у том полагају да су им синови слободни, и то ће рећи безобразни“.²¹⁰

208 Д. Живковић, *Од сентиментализма ка бидермајеру*, Летопис Матице српске, књ. 403, св. 5 (мај 1969) 485.

209 *Роман без романа* (део I), Дела V, 13.

210 *Роман без романа* (део I), Дела V, 14.

Све оно што је патетично формулисано и стилизовано у монолозима и дијалозима софистичког романа и његових европских изданака, све оно што је било церемонијално, што је било „дворски“ и „стоички“ уздржано у опхођењу заљубљених када их приказују писци барокног херојско-витешког романа – сетимо се Зулеме и Гонзалва у *Наново освојеној Гранади* и Милана и Зораиде у *Боју на Косову*²¹¹ – у овој сцени *Романа без романа* извргнуто је подсмеху пародистичким преношењем на Роксу и Шандора, на сељанчицу и господичића из Стеријине Војводине. Све то извргнуто је руглу и Стеријиним личним коментаром, којим наш писац пориче вредност надличне класне норме и одбацује њено глорификовање кроз уметност. Поред литерарне јавља се у тој сцени, сасвим одређено, и сатира на савремене прилике. Мета те сатире је салонска конверзација и галантност бидермајерског скоројевића и аристократе, који је фриволан и бескрупулозан испод скраме углађеног опхођења.

Само, овде додирујемо један други, подједнако важан слој Стеријиног *Романа без романа*. Стеријина сатира на војвођанске прилике преплиће се са књижевном пародијом нарочито у бројним дигресијама и уметцима који, као коментар и слободна игра пишчевих асоцијација, прате основну фабулу ове Стеријине пародије на херојско-витешки роман барока. Тим дигресијама, књижевној техници којом се Стерија у њима служи и њиховом односу према самој основној фабули *Романа без романа* посветићемо интерпретације другог дела овог рада.]

Део II

Стеријин *Роман без романа*, античка дијатриба и просветитељска сатира

Присјуй

Стеријин „шаљиви роман“ укључује се слободним цитатом, травестијом и подражавањем у токове европске сатирично-пародистичке и хумористичке књижевности XVIII и почетка XIX века. Знамо, уосталом, да се Стерија у *Роману без романа* угледао на Виланда и Стерна, да је парафризирао целе одсеке из Рабенера, да се позивао на Лесажа и старијег, али у то доба веома актуелног, Сервантеса. У годинама око 1800. *Дон Кихота* су, наиме, у Европи популарисали изврсни нови преводи: Флоријанов француски превод (1799), који ће млади Жуковски ускоро превести и на руски (1804–1806), и Тиков немачки превод (1799–1801), који до данас служи као узор на немачком језичком подручју.

211 Овим описима, и поред Флоријановог дуга сентиментализму рококоа, недостаје дражест и разноликост која је својствена љубавним сценама у средњовековном витешком роману. Види А. Auerbach, *Mimesis*, 129–130.

Не смемо, међутим, заборавити да је сатирична књижевност доба рационализма и просветитељства – у коме су класицистичке тежње тако снажне – била под необично јаким утицајем античке сатире. Стога ћемо, у овом другом делу рада, да се задржимо на константама израза, сталним мотивима и темама које *Роман без романа* дугује античкој сатиричној и пародистичкој књижевности Европе. Верујем да ћемо моћи да покажемо како је Стерија и овде – као и у области реторизованог израза – често свраћао поглед са својих новијих узора на антички прототип, у коме је препознавао извор неког модерног сатиричког поступка.

Истина, поднасловом „шаљиви роман“ Стерија уврштава свој *Роман без романа* међу хумористичке романе европске књижевности XVIII и почетка XIX века. Хумористичка литература тековина је новије европске књижевности, и она се, како је познато, суштински разликује од античке сатирично-пародистичке литературе. Стога одређивање удела који су у стварању *Романа без романа* имале античка и просветитељска сатира може да послужи и као основа за одређивање односа Стеријиног „шаљивог романа“ према европском хумористичком роману.

Мотиви из Дон Кихота

Како је познато, наративна основа Стеријиног пародистичко-сатиричног романа у много чему обнавља схему Сервантесовог *Дон Кихота*. Речено је већ често да Стерија у опису Романових подухвата оживљава мотиве које је популарисало ово Сервантесово дело. Само, треба имати на уму да су реминисценције на *Дон Кихота*, као и преузимање мотива из тог романа, црте карактеристичне за израз оних дела новије хумористичко-сатиричне књижевности чије је књижевне поступке и теоријске поставке Стерија подржавао и прихватао. Мислим овде, пре свега, на Стерна, Рабенера и Виланда, који се често сећају витеза од Манче, Санчо Пансе и Розинанте – нарочито у *Трисџраму Шендију*, у *Расџрави о њословицама*, у *Дон Силвију* и *Новом Амадису*.

Очигледно је да бисмо међу свим овим литерарним посредницима, који су могли утицати на Стеријино преузимање мотива из *Дон Кихота*, прво место морали дати Виландовом *Дон Силвију*. Јер, Виланд је у том роману најпотпуније следио Сервантеса, како у основној схеми нарације, тако и у низовима мотива. И доиста, када – примера ради – упоредимо Стеријин опис ружне Чимпеприч са Сервантесовим описима Мариторне и Дулчинеје и са Виландовим описима Мариторне и Мергелине, онда видимо да је пред нама једна те иста константа европског пародистичког израза. У сва три описа нижу се готово идентичне појединости. Неке су од њих заједничке Стерији и Виланду, неке Стерији и Сервантесу, а неке опет налазимо само код Стерије.

Ми смо, у првом делу овог рада, опис ружне Чимпеприч типолошки сврстали међу описе женске лепоте – као пародистичку варијанту те врсте реторске екфрасе, типичне за старију романескнун прозу. Сада, када треба да се позабавимо традиционалним елементима које Стерија дугује европској пародистичко-сатиричној књижевности, морамо се упитати да ли је Стерија ту екфрасу самостално израдио – пародирајући схему познату из старије реторизоване књижевности –, или су, и овде, на Стерију утицали Виланд и Сервантес, као непосредни узор.

Подударности у пародистичкој екфраси женске лепоте код ова три писца такве су да морамо прибећи овој другој претпоставци. Међутим, да ли је Стерија у оваквим случајевима следио више Сервантеса или Виланда, готово је немогуће поузданије утврдити.

Рекли бисмо, на пример, да се Стерија више поводи за Виландом када каже да је Чимпеприч имала косу „жарко црвену“ и да| „као прибавленије долази да јој је коса кратка и оштра била“. Јер, док Сервантесова Мариторна има само косу која „личи на коњску гриву“, коса Виландове Мергелине је „боје ватре и, при томе, по природи тако права и кратка“ (*feuerfarbig und dabei von Natur so geradlinig und kurz*) и да је ни најстрпљивија слушкиња не би могла наковрцати. Но ипак, Стерија додаје да је Чимпеприч, захваљујући жарко црвеној коси „при највећој помрчини без икакве светлости вечерати могла“. Ово као да је комични пандан Сервантесовој примедби да је Мариторнина „грива“ у јунаковој машти имала златан сјај, који је засењивао сјај сунца. А иза речи о правој и краткој коси господе Чимпеприч Стерија опет додаје примедбу „да су је птице увек две миље обилазити морале“. За овај детаљ не налазимо паралелу у Сервантесовим и Виландовим екфрасама.²¹²

Само једно овде је потпуно сигурно. Овакве подударности не могу се тумачити као сусрети у мотивима до којих је дошло једино стога што су сва три писца пародирали исте схематизоване екфрасе женске лепоте. Или, другачије речено, овакве паралеле показују нам да је Стерија преузимао у свој *Роман без романа* константе пародистичког израза чије је исходиште био Сервантесов *Дон Кихот* и које су, захваљујући утицају тог дела, биле популарне у сатирично-пародистичким делима европске књижевности.

Питање да ли је Стерија посредно или непосредно преузимао поједине мотиве из *Дон Кихота*, чини нам се да и не заслужује посебну пажњу. Делимично, оно је и нерешено, баш због честе појаве тих мотива у разним делима на која се Стерија угледао. Даља анализа потврдиће, уосталом, утицај који смо већ током досадашњих испитивања Стеријиног текста стекли: Стерија је, у *Роману без романа*, готово по правилу асоцијативно повезивао реминисценције на различита и хронолошки често веома удаљена дела.

Најзад, треба већ овде нагласити да употреба мотива из *Дон Кихота* и реминисценције на то дело имају, у *Роману без романа* програмско

212 Види Servantes, *Don Quijote* III, с. 16; уп. I, с. 4; II, с. 5; IV, с. 4; VIII, с. 16; С. М. Wieland, *Don Silvio* II, с. 2, с. 6; III, с. 2.

и теоријско значење о коме ће бити речи у трећем делу овог рада. Треба, исто тако, имати на уму и то да нарација подухвата главног јунака има често само секундарну улогу у *Роману без романа*. Излагање те фабуле служи више као формална веза која обједињује разноврсне уметке и дигресије, него као широка „епска“ основа овог Стеријиног дела.

Истина је да можемо претпоставити да би Стерија – да је свој *Роман без романа* наставио – дао и нешто више места мотивима нарације пореклом из *Дон Кихота*. На крају другог дела романа Стерија, наиме, изводи на сцену и Агана, Романовог – Санчо Пансу. Међутим, ми се у нашој анализи морамо ограничити на оно што је писац у првом и другом делу свог „шаљивог романа“, доиста дао. | А у тексту који је пред нама причање о подухватима јунака Романа потиснуто је, веома често, у други план низом пародистичко-сатиричних и сатирично-моралистичких дигресија различитог облика и порекла.

Без сумње, баш такве дигресије највише одређују израз и структуру *Романа без романа*. Чини ми се, стога, да морамо гледати пре свега на њих и на оне елементе израза који дају обележје целом делу, ако желимо да боље сагледамо и објаснимо особености књижевне технике коју је Стерија применио у свом пародистичко-сатиричном роману. Јер, општа констатација да је Стерија – вероватно преко Виланда – усвојио Стернову технику асоцијација и дигресија, само је добар путоказ у трагању за таквим објашњењима. Специфичности Стеријиних дигресија и Стеријиног метода асоцијативног повезивања разних књижевних реминисценција, тек ваља нешто ближе осмотри. Ови Стеријини књижевни поступци до сада нису били предмет исцрпније филолошке анализе.

Рабенеров „циник“ и Виландов Диоџен

Прво ћемо покушати да на примеру једне Стеријине дигресије и позајмице прикажемо сложени Стеријин однос према наслеђу античке полусатиричне и сатиричне књижевности. Тај однос карактерише стално преплитање посредног и непосредног преузимања мотива и књижевних поступака античког порекла, као и уношење тако преузетих елемената у круг реминисценција на новију европску сатирично-пародистичку књижевност.

Доиста, када пажљивије осмотримо она места у *Роману без романа* где се Стерија служи позајмицама из европске сатирично-пародистичке и хумористичке књижевности, пада нам увек поново у очи да се Стерија не задовољава само тиме да прилагоди такве позајмице и цитате сопственим литерарним потребама и приликама у којима живи. Он их, готово редовно, допуњује и обогаћује реминисценцијама на сродна места из других дела новије и античке књижевности Европе. Да бисмо ово показали, погледајмо, на пример, одломак „хаљине праве човека“, који налазимо у првом делу Стеријиног *Романа без романа*.

Већ Д. Костић упозорио је на то да Стерија дугује Рабенеру и овај одељак, као и образложење сентенциозног тврђења да „ленштине осим друге ползе и трговину промовирају“.²¹³ Карактеристично је за Стеријин начин уношења оваквих дигресија у текст *Романа без романа* да се он сећа одељка о хаљинама из Рабенерове сатире *Анџона Пансе од Манче Расирава о њословицама*,²¹⁴ баш у тренутку| када треба да да екфрасу одеће свог јунака: „Хаљине праве човека, општа је пословица, и читатељи ће моји са мношвом заједно труд положити, за искусити како је Роман одевен био“.²¹⁵ Другим речима, једна константа израза својствена херојском епу и херојско-витешком роману, коју Стерија у свом делу примењује пародистички, служи нашем писцу као повод да прекине излагање основне фабуле *Романа без романа* једном шаливом, моралистичко-сатиричном дигресијом и литерарном реминисценцијом.

Овом реминисценцијом почиње обимна дигресија која – међутим – само малим делом садржи парафрасу и адаптацију текста Рабенеровог одељка *Kleider machen Leute*.²¹⁶ Стварно, Стеријина кратка парафраза Рабенеровог текста на коју је указао Д. Костић, овде је уоквирена много обимнијим реминисценцијама на лик и држање античког киничара Диогена. Тачније, када Стерија, у почетку дигресије само спомене немачку пословицу „хаљине чине човека“, то је за њега повод да на сцену изведе неког огорченог „господина циника“. Тек пошто је изнео Рабенерове мисли о хаљинама, Стерија се упушта у расправљање са „господином Диогеном“.

У први мах ово би се разликовање између Стеријиног спомињања неког неодређеног, али пакосног киничара и самог Диогена могло схватити као филолошка педантерија. Нарочито, када видимо да се Диогеново буре везује, у Стеријином тексту, већ за „господина циника“. Ипак, разлику треба одмах уочити, јер она ће нам помоћи да утврдимо да се пред нама налазе разне реминисценције на новију сатирично-просветитељску књижевност и на античке анегдоте или ауторе.

213 *Роман без романа* (део I), Дела V, 33–34 и 39. – види Д. Костић, *Г. В. Рабнер и Ј. Сџ. Појовић*, Дело XXX, бр. 3 (Београд, 1904) 403.

214 *Antons Panssa von Mancha Abhandlung von Sprüchwörtern*, одељак „Kleider machen Leute“, G. W. Rabeners Satiren, Theil IV, (2. изд.) Wien, 1768, стр. 67–77.

215 *Роман без романа* (део I), Дела V, 31.

216 Та парафраза у ствари је само део Стеријиног одсека „о новом комплиментирању начина“. Ево речи које нас занимају: „ја желим вашем изрезаном фраку добројутро; ја се препоручујем у милост вашег извезеног прслука; Бог да садржи красну вашу ћурдију много година на радост ваше фамилије и пр.“ (*Роман без романа*, део I, Дела V, стр. 32). Стерија завршава овим речима своје реферисање о Рабенеровој „расправи“; а управо на крају Рабенеровог одељка о хаљинама налазимо и одговарајући рецепт за комплименте: „Mein Herr, ich habe die Gnade, ihre Weste meiner unterthänigsten Devotion zu versichern. Ich empfehle mich ihrem gestickten Kleide zu gnädiger Protection. Das Vaterland bewundert die Verdienste ihres reichen Aufschlags. Der Himmel erhalte ihren Sammetrock der Kirche und unserer Stadt zum Besten noch viele Jahre!“ (*Rabeners Satiren*, нав. издање, стр. 76).

Ево како Стерија, после наведене уводне реченице о хаљинама, одмах прекида своје излагање новим уметком:

Али како тамо видим сушчество с замршеном брадом, с босим ногама, где је преко голог тела јапунце пребацило и злобни смех с усна не може да сакрије. Он се к мени приближује, даје ми разумети да ме познаје, да га познајем. Ах ви сте, г. циниче? Одкуд тако у ово време; шта вас је приволело, да| из вашег мирног бурета изиђете? – О добро разумем, вас је моја реч о хаљинама возбудила. Љубезни господин циниче, ви нећете у свој земљи већег почитатеља наћи, него што сам ја, али шта ће ваша теорија и моје к вама почитаније против употребленија општег учинити?²¹⁷

Технички посматрано, овај прекид у излагању представља пуну паралелу појави „прљавог киничара“ кога Рабенер изводи на позорницу своје *Расправе о њословицама*, у једном од доцнијих одељака.²¹⁸ Морамо нагласити – јер тај ће мотив бити важан и за разумевање Стеријине сатире – да се код Рабенера киничар, у прљавом и поцепаном капуту, јавља као негативан пример огорченог моралисте, сасвим као што је то био случај већ у античкој сатири. Само, Рабенеров је киничар стављен у савремени амбијент: за својим „пултом“ грицка љутито нокте и „смешка се у горком бесу“, сасвим онако као што и Стеријин „господин циник“ не може „злобни смех с усна да сакрије“.

Овај детаљ, који потпуно пристаје Рабенеровом ситничавом моралисти, као да није сасвим на месту у Стеријином приказу. Видели смо, наиме, да Стерија поштује свог „господина циника“. Стерија свог киничара и приказује у једном више античком виду. Сећа се Диогеновог бурета и наводи, у наставку свог излагања, пример Диогеновог ученика, Кратета из Тебе.

Најзад, пошто заврши своје реферисање о Рабенеровом тексту, Стерија свог „господина циника“ – како смо напоменули – недвосмислено идентификује са Диогеном:

Но сад, г. Диоген, имате ли вољу још нас за наше хаљине изсмејавати? Видите, наше злато светли и без нашег фењера, а ја мислим да се и ви не би срдили, кад би вам ко нову хаљину поклонио; но будући да се нико не усуђује вас у вашој системи узнемиравати, зато бих вам пријатељски саветовао да се опет у ваше буре вратите, тамо шаком, кад немате кутлаче, воде пијете, свет презирете и по вашој глави републике правите.²¹⁹

217 *Роман без романа* (део I), Дела V, 31.

218 У одељку „Gut macht Muth“. Види G. W. Rabeners *Satiren*, нав. издање, IV део, стр. 22–23: „Wer ist der schmutzige Cyniker, welcher dort an seinem Pulte die Nägel kaut, und mit einer bitteren Wut lächelt? Es ist der Sittenrichter, welcher die Welt verachtet, um sich an der Verachtung der Welt zu rächen. Sein zerissener Mantel bedeckt ein stolzeres Herz, als unter manchem Ordensbande nicht bedeckt liegt... Ihm fehlt Geburt, Glück und Geschicklichkeit, sich durch Fleiss und gefälligen Umgänge beliebt zu machen. Er spottet also über die Pracht der Grossen, und nennt sie glänzende Thoren, um einen Vorzug verächtlich zu machen, der ihm mangelt...“

219 *Роман без романа* (део I), Дела V, 32.

Стерија уз последње речи овог одломка додаје и белешку која гласи: „Познато је да је Диоген, као и Плато, *Републику* писао, коју је Виланд по своме начину издао“. Белешка објашњава, непосредно, само једну, ону последњу алузију наведеног Стеријиног одсека. Ипак, морамо се са неколико речи осврнути на Диогенову *Републику*. Јер, она посредно усмерава наше испитивање ка оним елементима Стеријиног сатиричарског израза које можемо обележити као *κυνικός τρόπος* (заједљиви киничарски начин казивања). Књижевноисторијски такви елементи израза представљају наслеђе из античке киничко-стоичке дијатрибе и менипске сатире. То је наслеђе прихватила и европска просветитељска сатира XVIII века.

Пре свега, треба рећи да нам никакви списи Диогена из Синопе нису сачувани. Виланд је, међутим, саставио једну Диогенову *Републику*. Ово Виландово дело има облик пародије на античке утопистичке списе, а стварно садржи критику Русоових учења о потреби враћања природи. За аутора тобожњег рукописа ове *Републике* Виланд је прогласио Диогена не само стога што је овај рани представник киничке философске школе настојао да буде независан од људске заједнице, или стога што је одбацивао добра која она ствара и обезбеђује – τὰ ἔξω ἀγαθά. *Диоџенова Република* приписана је Диогену јер је састављена као додатак уз обимније Виландово дело, чији је првобитни наслов гласио *Σωκράτης μαινόμενος* или *Дијалози Диоџена из Синопе* (1769). У коначном издању дела Виланд је овај наслов изменио, тако да гласи *Осџавишиина Диоџена из Синопе* (1795).²²⁰

Како видимо из Виландове уводне напомене уз ово коначно издање дела, разлози који су писца навели да измени његов првобитни наслов били су и формалне и материјалне природе. Виланд своје дело није у целини написао у дијалошком облику, а Диогена није приказао у светлу у коме нам га представља његов надимак „побеснели Сократ“ (*Σωκράτης μαινόμενος*). Овај надимак дали су Диогену, наиме, они антички писци који су Диогеново настојање да буде „сам себи довољан“ схватили као искривљени, карикатурални облик сократског идеала аутаркије (*αὐτάρκεια*).

Већ је цар Јулијан, у својим говорима против киничара, настојао да ослободи Диогена од оваквих приговора, заснованих добрим делом на анегдотама о Диогеновом животу.²²¹ И Виланд је пошао истим путем. Пишући своје дело под јаким утицајем Лоренса Стерна, Виланд је Диогена претворио у неку врсту особењака-хумористе, који слуша савете здравог разума. Тако је Виландов шаљивџија и особењак Диоген постао заступник просветитељских идеја које је и сам Виланд прихватао и заступао.]

220 C. M. Wieland, *Nachlass des Diogenes von Sinope* – „Die Republik des Diogenes“, у: C. M. Wielands *Sämmtliche Werke* XIII, Leipzig, Göschen, 1795.

221 Упореди Јулијанове говоре *Пројив необразованих киничара и Киничару Ираклију* („Како би киничар требало да се понаша“). Iuliani Imp. Orat. VI и VII.

Стерија је, очигледно, имао разлога да своју реминисценцију на Виландовог Диогена веже управо за парафрасу Рабенове сатире „Хаљине чине човека“. Виландов Диоген говори, наиме, против луксуза у одевању како у *Остјавишици* тако и у *Рејублици*. Наведени Стеријин одсек представља, у ствари, сећање на лик из Виландове *Остјавишици Диогена из Синое*. Показује нам то чињеница да Стерија, наводећи познате анегдотске појединости о Диогену, нарочито истиче једну причу. То је анегдота о посуди за пиће коју је Диоген разбио, поучен примером неког припростог човека, који је воду пио из руке.²²² Ова прича, наиме, предмет је посебне Виландове пажње. Она у *Диогеновој остјавишици* има програмско значење и готово лајтмотивску функцију.²²³ Исприповедана на самом почетку дела, она је повод начелном расправљању о Диогеновом ставу према људима и према тековинама људске цивилизације.

Виланд је причу о Диогеновој посуди за пиће прво прокоментаришао ироничним и критичким примедбама Диогенових непријатеља, да би – служећи се оваквим полудијалоским обликом – најзад изрекао и свој позитивни суд о Диогеновим поступцима. Не изненађује нас стога што је баш ова анегдота трајно остала у Стеријиним сећању и што Стерија указује толико поштовања своме „господину цинику“.

Стеријин „господин циник“ је Виландов просветитељски Диоген, и поред злобног смешка који овај Стеријин лик, по свој прилици, дугује лику Рабеновог огорченог киничара-моралисте и ликовима заједљивих и прљавих киничара, којима се ругала већ античка сатира. Исто тако, морамо имати на уму и то да је поука, коју садржи прича о Диогеновој чаши, стварно једна од тема које су у античкој књижевности стално изнова обрађивале киничко-стоичка дијатриба и менипска сатира. То је поука да човек треба да се задовољи оним за што је по природи предодређен (πρὸς ὁ πέφυκε) и да не треба да зависи од спољних добара (τὰ ἕξω ἀγαθά). Исту поуку даје пародистички, а то ће рећи кроз њену привидну негацију, и Рабенова сатира „Хаљине чине човека“. Доцније ћемо показати да ова, и сличне поставке киничко-стоичких моралистичких поука заузимају видно место и у другим дигресијама *Романа без романа*.

Овде смо хтели да укажемо на сложену природу Стеријиних литерарних реминисценција, у којима је наслеђе античке дијатрибе и сатире присутно на разне начине. А хтели смо да укажемо и на сасвим рационалну и доследно логичну основу Стеријиног метода „слободног асоцирања идеја“. Очигледно је, наиме, да Стерија чини један неочекивани скок само када са пародистичког спомињања екфрасе јунакове одеће и опреме (дакле, са критике литерарне технике коју је уклопио у наративни део свог излагања) у мислима прелази на разматрања из Рабенове сатире *Хаљине чине човека*. У даљем току дигресије Стеријине реминисценције чврсто су и доследно

222 Види Senecae Philos. Epist. mor. 90, 14.

223 С. М. Weiland, *Nachlass des Diogenes von Sinope*, нав. изд., 15 и д.

повезане. Стерија препознаје у Рабеновој сатири кинички мотив аутаркије и то га сећа на Диогена и киничаре. Диогенов лик Стерија онда црта здружујући његову ублажену просветитељско-хумористичку варијанту, коју је дао Виланд, са познатим типом заједљивог и запушеног киничара. Овај тип киничара Стерија је познавао из античке сатире и анегдоте и из Рабенове просветитељске сатире, где се такав проповедник морала јавља у модерном костиму.

Κυνικός τρόπος διјάτριβε и менијске сатири

Лаки хумористички, иронични и конверзациони тон, као и дијалошки елемент на који, у причању о Диогену, наилазимо и у Стеријином одломку и код Виланда, сведочи вероватно, бар у извесној мери, о утицају Стерновог „шендизма“ на ове писце. Међутим, тај тон и ти дијалошки елементи сећају нас, у неким појединостима, и на стилизацију и литерарну технику античке дијатрибе или менијске сатире. Морамо стога поново упозорити на то да нам Стерија, у парафрасама и реминисценцијама из новије европске сатирично-хумористичке књижевности, стално открива своје познавање античких основа европске сатире.

Досадашња испитивања нису посветила довољно пажње овој особености Стеријиног „шаљивог романа“. Па ипак, смемо рећи да је класично образовање оспособило Стерију да верно преузме и доследно развије оне теме и оне структуралне одлике, које су и његови новији узорци договали античкој сатири, или су их, барем, делили са њом. Штавише, класично је образовање Стерији омогућило да се и у књижевној пракси и у књижевној теорији ослони и непосредно на дела античких сатиричара. Доказ за оправданост изнетих тврђења потражићемо сада и кроз даљу анализу текста *Романа без романа*. Само, пре него што приступимо подробнијем испитивању оних појединости које сведоче о посредној или непосредној зависности Стеријиног сатиричног романа од античке сатирично-пародистичке књижевности, морамо се сетити неких основних података о развоју античке сатире и улози коју су у томе развоју имали баш киничари.

Сам нас је Стерија навео на то да посветимо нешто више пажње улози коју је кинизам имао у развоју европске сатире. Стерија се, наиме, позива на Диогена и сећа се киничара на доста карактеристичан начин. У већ споменутом Стеријином одсеку, посвећеном одећи и моди, Стерија нам спољашност и држање „господина циника“ представља управо онако као што је то чинила већ античка сатирична књижевност царског доба. Урбана и рафинована, ова је сатира, додуше, била прихватила многа киничка схватања, али се радо ругала изгледу и начину говора екстремистички расположених представника кинизма. Није то ни чудно, када знамо да се, у пракси, начелно киничарско враћање природи тешко могло разликовати од одурне запушености, грубога критизерства и потпуне примитивности. |

Античка сатира и карикатура овековечили су овај тип киничара у лику готово наог старца прашњаве, седе косе и прљаве, накомстрешене браде, који, огрнут грубом кабаницом (ἀναβολή, ἀμβολή, abolla), измамљује храну од слушалаца-намерника заједљивим лавезом својих проповеди.²²⁴ На исти начин и Стерија нам представља Диогена као „сушество с замршеном брадом, с босим ногама, где је преко голог тела јапунце пребацило и зловни смех с усна не може да сакрије.“²²⁵

У овом Стеријином одсеку, како смо већ рекли, Диоген заступа киничко начело аутаркије; у предговору *Романа без романа* Диоген се јавља и као поборник претежно стоичког идеала „апатије (нечувствителности)“.²²⁶ Оваква киничко-стоичка оријентација Стеријиног Диогена, ако је тако смемо назвати, пада у очи стога што је за развој античке сатиричне књижевности био важан утицај који су на сатиру извршили киничари и стоичари.

Исто као и киничари, и стоичари су међу своје осниваче убрајали Диогена из Синопе. Чинили су то да би свој систем, преко Зенона, Кратета, Диогена и Антистена, могли везати непосредно за самог Сократа. Стога, та најутицајнија философска школа хеленизма, није присвојила само доста магловити и легендом обавијени лик Диогена из Синопе. Она је у многаме прихватила и заједљиво-критички став кинизма, прогласивши и тај κινικός τρόπος за аутентично сократско наслеђе.

Присвајање ове Диогенове и Сократове „оставштине“ уродило је, у античкој историји књижевности, једним значајним плодом. Створен је облик заједљиве популарно-философске проповеди: дијатрибе. Тим обликом служили су се многи беседници и писци хеленистичког и римског доба који су били, мање или више, блиски кинизму и стоицизму. Истина је да је веома тешко свести облик тзв. киничко-стоичке дијатрибе на јединствену формулу и да су се тим књижевним обликом служили и поборници других философија. Стога има новијих испитивача који покушавају да повуку јаснију границу између дијатрибе и других врста популарно-философских списа (θέσεις, scholae). Неки су стручњаци дошли чак и до закључка да треба потпуно одустати од употребе термина дијатриба.²²⁷

Мада смо свесни неких недостатака термина (киничко-стоичка) дијатриба, ми ћемо се њиме служити у овом раду. Διατριβή је, наиме, термин којим су, већ у антици, обележаване популарно-философске проповеди Биона из Бористена и припадника његовог круга.²²⁸ За Бионове проповеди

224 Martial. IV, 53, XIV, 81. – Види J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, Paris, 1966, 266.

225 *Роман без романа* (део I), Дела V, 31.

226 *Роман без романа* (део I), Дела V, 7.

227 H. Throm, *Die Thesis* (Rhetorische Studien 17), Paderborn, 1932, 191 и д.; K. Münscher, *Bericht über die Literatur zur zweiten Sophistik* (1. Die Diatribe), Bursians Jahresber. 1917, 9.

228 Плурал διατριβαί јавља се у овој употреби (Diog. Leart. 2, 77). Види G. Schmidt, *Diatribai*, *Der kleine Pauly II* (1967), col. 1577.

било је карактеристично да кроз шалу и сатиричне осврте на људске мане дају озбиљну поуку. У овом раду, имаћемо у виду пре свега такве полусатиричне „проповеди“ из хеленистичко-римског периода античке књижевности, у којима је остварено ово, за Биона и његове наследнике, а нарочито за Менипа из Гадаре, карактеристично јединство шале и збиље – спој обележен већ у антици термином *σπουδογέλοιον*.

Бион из Бористена, оснивач дијатрибе, био је близак киничарима. Његова предавања, славна по сочним шалама и сатиричним примедбама, пресудно су утицала на израз и тематику Менипових сатира и проповеди киничара Телета, на Хорацијеве хексаметарске сатире, на Петронијев сатирични роман, Сенекино *Ошквљење* и делове Сенекиних дијалога, на претежно дијалогске сатире Лукијана из Самосате и на једну сатиру Јулијана Апостате.²²⁹

Нама су још и данас познати само крајње оскудни фрагменти Бионових дијатриба и Менипових сатира. Стерија још није могао познавати остатке Телетових, тек у новије време публикованих дијатриба. Могао је читати Петронијев *Сатирикон*, а можемо, са нешто вероватноће, претпоставити да је Стерија знао за делимично сачувану Сенекину менипску сатиру *Ошквљење*. Међутим, нема сумње да је морао добро познавати Хорација и Лукијана. Дела ових античких писаца, сачувана у пуном обиму, била су у Стеријино време омиљена лектира у школи и ван ње. Природно је стога, што ћемо се одсада, у овом делу нашег рада, позивати највише на античку сатиричарску тројку коју чине Хорације, Сенека и Лукијан. Њихова дела пружају нам, наиме, реалну основу за утврђивање сличности и зависности између *Романа без романа* и античке дијатрибе и сатире.

Разуме се, не смемо заборавити да је Хорације могао да обележи називом *Bionei sermones* (проповеди или козерије у Бионовом стилу) само оне своје хексаметарске сатире које су биле оштрије по тону и више дијалогске по облику. Исто тако, морамо имати на уму да ни Лукијан из Самосате није остао потпуно веран Менипу из Гадаре. Полазећи од Менипових сатира Лукијан је развио облик сатиричног дијалога протканог елементима из „сократских“ дијалога и из античке комедије. Ипак се не може оспорити да је овај плодни писац, близак кинизму другог века нове ере, пренео Биново и Менипово наслеђе у новију европску књижевност.

Ἐπιδιόρθωσις, παραβολή, παράδειγμα

Већ и летимичан поглед на стилске особености и најчешће теме дијатрибе и менипске сатире, са једне стране, и Стеријиног сатиричног романа, са друге, открива нам да између ових дела има упадљивих

229 Види А. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern – München, 1963, 720; Н. Dörrie, *Bion 1*, *Der kleine Pauly I* (1964), col. 904–905; G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, 1962, 35 и д.

подударања. У први мах, разуме се, можемо да говоримо| само о типским и материјалним подударањима. Да ли одатле смемо извести и закључак да су пред нама елементи које Стерија дугује посредно или непосредно античкој књижевности, питање је којим ћемо се моћи доследније позабавити тек када будемо упоредили обимније одломке из Стеријиног романа са сличним одломцима из античке дијатрибе и сатире.

Да укажемо, прво, на стилске особености дијатрибе. Заједљива шала која подржава Диогенов *κυνικός τρόπος*, сатирични напади и полемички одсеци, колоквијализми и вулгаризми, пословице и пословични изрази, поредбе, анегдоте и примери из свакодневног живота, примери из митологије и историје, реалистичке сличице из области еротике, литерарна пародија и цитати из поезије – све су то особености које карактеришу античку дијатрибу. А карактеришу је, колико је нама познато, већ од времена Биона из Бористена.

Неке стилске одлике античке дијатрибе и менипске сатире припадају, без сумње, основној феноменологији сатиричне књижевности. У сатирама разних народа општа је појава велика концентрација грубих и опсцених речи, тривијалних и комичних обрта, колоквијалних и „анти-литерарних“ израза.²³⁰ Међу типична оружја сатиричара, затим, спадају иронија, парадокс, антитеса, антиклимакс, хипербола, и живи, натуралистички и карикатурални опис. Мада се европски сатиричари у употреби оваквих фигура и елемената израза често ослањају на литерарне узоре, нарочито античке, реч је и овде о појави која је, очигледно, условљена основним психолошким ставом писца-сатиричара. Честа појава оваквих елемената у изразу *Романа без романа* не може се, дакле, схватити као поуздано сведочанство, које говори о некој посебној типолошкој блискости између Стеријиног сатиричног дела и киничко-стоичке дијатрибе или менипске сатире.

Ипак, не смемо стога превидети да се овим општим типским подударностима између стила Стеријиног сатиричног романа и израза античке киничко-стоичке дијатрибе придружује и низ других, нешто специфичнијих подударности. То су такве црте чију условљеност наслеђем античке реторске теорије и праксе можемо, са доста вероватноће, претпоставити, или чак и доказати.

Пођимо од ситнијих и мање специфичних подударности ка оним крупнијим и карактеристичнијим. У античкој дијатриби и сатири била је, на пример, нарочито омиљена фигура епидиортосе (*ἐπιδιόρθωσις*, *correctio*), и то у облику који је близак хиперболи или мејоси (*μείωσις*, *minutio*).²³¹ Треба стога забележити да Стерија употребљава епидиортосу која има вредност комичне мејосе већ у првој реченици и првом пасусу *Романа без романа*; а то ће рећи, употребљава је у пропозицији свога „шљивог романа“. Стварно, ова епидиортоса има значајну улогу. Она стоји на крају пропозиције| као

230 Види G. Highet, *The Anatomy of Satire*, 18.

231 H. Weber, *De Senecae philosophi genere Bioneo*, (Diss.) Marburg, 1895, 15 и 39.

поента која програмски одређује сатирично-пародистичку природу дела и папирну, књишку нереалност његовог главног јунака, Романа. Овај је – како Стерија на том месту казује – „само за јуначким стварима тежио, пуцао, трчао, јашио и на заповест судбине сав свет обишао, nota bene, по мапи“.²³²

Треба, даље, забележити да за епидиортосу налазимо примере код Стерије управо тамо где је реч о богаташима и њиховој моралној изопачености. Ово је, наиме, била једна од омиљених тема античке дијатрибе и сатире. Стерија казује да богаташи настоје да своје синове „изобразе, или боље изобразе“ и да желе „да су им синови слободни, то ће рећи безобразни“.²³³ Како је код Стерије реч о уживању животних радости, богатству и људским манама, указујем, у белешци на неке примере епидиортосе који се јављају у тематски сродним „дијатрибама“ Хорацијевих сатира, Сенекиних дијалога и Плутархових етичких расправа.²³⁴

Иако су епидиортосе у дијатриби често употребљаване озбиљно, да би се истакло неко тврђење, кинички проповедници знали су за њихову комичну снагу и блискост хиперболи или мејоси подједнако добро као и антички писци сатира или комедиографи.²³⁵ Женске мане и брак били су чест предмет критике у тим књижевним врстама. Навешћемо стога још једну развијену варијанту комичне епидиортосе коју сатиричар и комедиограф Стерија употребљава када подругљиво расправља о љубави и склапању брака:

Смртна љубов, при којој се ништа друго не чује, него мач, пушка, отров, једном реју самоубиство, траје донде докле љубазни предмет не умре, зато се и каже „ја сам смртно у вас заљубљен“. Другим речима: „Ја ћу вас донде мојом љубављу мучити докле вас смрт у своја наручја не прими“.²³⁶

Напомињем да овде говорим о типолошким подударностима у стилизацији израза. Оне су се могле јавити у Стеријином тексту и независно од античког предања. Исто тако, оне могу бити и резултат посредног или непосредног утицаја античког литерарног наслеђа. За пример који смо управо навели можемо претпоставити да представља случај посредног утицаја античке литерарне праксе, јер ћемо његов непосредни узор наћи у Рабеноворим сатирама.

232 *Роман без романа* (део I), Дела V, 9.

233 *Роман без романа* (део I), Дела V, 14.

234 Horatii Satirae I, 3, 19–20: „Quid? tu nullane habes vitia?“ immo alia et fortasse minora. II, 3, 111 и д., и нарочито 116: mile cadis... nihil est... tercentum milibus. Senecae De vita beata 7, 2: infelices quidam non sine voluptate, immo ob ipasam voluptatem; 16, 3: „Quid ergo? Virtus ad beate vivendum sufficit?“ perfecta illa et divina quidni sufficiat, immo superfluat; idem, De tranquillitate animae 9, 5: non fuit elegantia illud aut cura, sed studiosa luxuria, immo ne studiosa quidem... – Plutarchi De cupidit. divitiarum 366, 8: ὕπ’ ἀπειρίας, μᾶλλον δ’ ἀπεροκαλίας; De exil. 550, 5: ἀχρήστως, μᾶλλον δὲ βλαβερῶς.

235 Уп. Plauti Most. 4, 1, 4: „Nec tamen vivit?“ – „Vivit? immo etiam in senatum venit“; итд.

236 *Роман без романа* (део II), Дела V, 96.

Бацимо сада поглед на она поређења (παραβολή, similitudo) која не припадају литерарно-реторском него популарно-колоквијалном слоју у изразу дијатрибе и сатире. У античко доба у овим врстама била су омиљена поређења са тематиком из свакодневног живота (породица, домаћинство, пољопривреда, занати, оруђа, животињски свет). Како су ова поређења, која су по својој стилској вредности блиска пословичним обртима и баснама из народног предања, примењивана у озбиљном расправљању и моралној поуци, често су деловала комично и хиперболично.²³⁷ То је, уосталом, био и ефекат који су популарни кинички проповедници хтели да постигну.

Код Стерије овај се тип поређења јавља на многим местима, на пример у пародистичком приказу Романових ратничких подухвата: „сто хиљада топова и мачева“ за Романа је само „мало зврцање кукуруза“ и он „јуначким“ кораком следи непријатеља „као младић у мазуру пркосећи девојци“.²³⁸ Оваква се поређења јављају код Стерије често и тамо где наш сатиричар куди обичаје свог времена и жали се на моралну декаденцију друштва у коме живи. Стеријине фрајлице и жене, жељне провода и љубавних авантура, „чепе“ се „као миш из трица“, праве „штелунге“ на балу „као вивак“ и „лепе“ се за лепог момка „као мува око свеће“.²³⁹

Морална декаденција уопште и слободно понашање жена посебно били су омиљени предмет и у античкој дијатриби и сатири. Примена ове врсте поређења у сличном контексту стога опет представља општу, типску подударност између израза Стеријиног сатиричног романа и античке дијатрибе и сатире.

Овој општој подударности смемо, ипак, да припишемо нешто већи значај када уочимо да се она протеже и на неке специфичне облике метафора и поређења. За израз дијатрибе било је, наиме, нарочито карактеристично да су у њој киничари представљени као лекари душа, да су људске мане у њој поређене са болестима, а сами људи са животињама и лудом децом.²⁴⁰ Верујем стога да нашу пажњу овде мора привући чињеница да Стерија, у предговору свог сатиричног романа, говори о лековитостима смеха и шале, да нас у тексту свога дела подсећа на то „колико пута совршени (тј. одрасли) људи којешта чине, које само деци пристоји“ и „у тисућу случајева као мајмуни поступају“.²⁴¹

Мада се не пружа могућност за стварање одређених закључака, оваква тематска блискост са поређењима која се најчешће јављају у дијатриби и лајтмотивски указују на основне поставке киничко-стоичке проповеди, наводи нас на то да погледамо нема ли у Стеријином изразу и других елемената који симболишу основне ставове из кинизма и сродне моралне философије.

237 Види Н. Weber, нав. рад, 16. – Уп. нпр. Senecae Epist. mor. 92, 34: „ut ex barba detonsa neglegimus, ita ille divinus animus... ignis exedat an terra contegat an ferae distrahan non magis ad se iudicat pertinere quam...“

238 Роман без романа (део I), Дела V, 35 и 37.

239 Роман без романа (део I-II), Дела V, 23, 48 и 91.

240 Н. Weber, нав. дело, 17 и 40.

241 Роман без романа (део I), Дела V, 7, 21, 36.

За *κυνικός τρόπος* дијатрибе карактеристична је и употреба илустративних „примера“ (*παράδειγμα, exemplum*). Писци дијатриба и сатира спомињу често ликове из митологије и историје као примере људских врлина и мана.²⁴² Ослањајући се на ове познате константе античког реторског израза најбрже ћемо уочити Стеријину блискост изразу античке сатирично-моралистичке књижевности и „киничког“ правца, будући да је у оваквим случајевима материјална зависност од античког наслеђа недвосмислена.

Као позитивни примери које ваља следити јављали су се у дијатриби и менипској сатири нарочито често Херакле, који је био нека врста свеца-покровитеља кинизма, и први философи-киничари, Диоген из Синопе и Кратет из Тебе.²⁴³ Сви се ови ликови јављају на сличан начин и у Стеријином сатиричном роману. Стеријин се јунак двоуми као Херакле на раскршћу. О импликацијама ове Стеријине примедбе биће још и доцније речи. Већ смо видели да се Стерија позива на Диогенов пример у одељку где говори о хаљинама и непотребном луксузу. У истом одељку Стерија се, у име својих читаељки-помодарки, упушта у расправу са „господином циником“, па казује:

Јестел' код приљ Рабенера видели, колику силу лепе хаљине имају. Знајте ви, на пример, колико звезда с источне, колико с западне стране земље има; знајте о љубови боље него Овидије говорити и утркујте се с Платоном колико јоћете, правећи републике; но отидите с оваковим хаљинама не фрајли, јер она вас не би ни пустила код себе, него код просте секе, видећете хоћете ли какво благоволење задобити. О Кратесу нећу да ми пример наводите, једна је Хипархија била на свету.²⁴⁴

Стерија се овде служи једним низом од три историјска примера које не преузима из Рабенерове сатире. Нашу пажњу привлачи последњи пример. Брак Кратета из Тебе, ученика и наследника Диогеновог, са Хипархијом, сестром киничара Метрокла, био је омиљена тема античких анегдота о „псећем“ животу киничких проповедника. Хипархија је, наиме, са својим мужем поделила све невоље његовог аскетског и луталачког опстанка.

Другим речима, Стерија, који тобож брани луксуз од напада киничара, завршава низ својих *exempla* пародистичким одбацивањем| Кратетовог примера, на који су се писци дијатриба тако радо и тако често позивали. Стерија, дакле, овде прибегава негативној примени једне традиционалне константе израза из киничко-стоичке дијатрибе. Морамо додати да су анегдоте о Диогену и Кратету, као борцима против луксуза у одевању и против неваспитања омладине, биле омиљени предмет и у реторским хријама (*χρεία, chria, usus*), па су стога често навођене и у уџбеницима реторике.²⁴⁵

242 Н. Weber, нав. дело, 24 и д., 47 и д.

243 Види Н. Weber, нав. дело, 25 и 48 (cap. II, par. 18 cap. и III, par. 19).

244 Роман без романа (део I), Дела V, 31.

245 Види Н. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München, 1960, vol. I, §1118–1119 p. 537–539. – Уп. Theonis Progymn. 5: Διογένης ἰδὼν μεϊράκιον πλοῦσιον ἀπαίδευτον εἶπεν Οὗτός ἐστι ῥύπος περὶηγυρωμένους. Quintiliani Inst. or. I, 9, 5: „Crates, cum indoctum puerum vidisset, paedagogum eius percussit“.

Поред позитивног Херакловог, Диогеновог и Кратетовог примера, у киничкој дијатриби и сатири стајали су и историјски примери за илустровање људских недостатака (*exempla vitiorum*). Почасно место међу овим примерима заузимао је Александар Македонски. Његов пример навођен је, готово редовно, када је било речи о жељи за влашћу, охолости, раздражљивости, окрутности или пијанству. Две анегдоте из Александровог легендарног животописа служиле су, у дијатриби, нарочито често као примери који удружују оба вида киничких *exempla*. Биле су то прича о Александровом сусрету са Диогеном и прича о расправама које је Александар водио са индијским гимнософистима-брахманима.

У Александровом животопису и киничкој дијатриби, у менипској сатири и Лукијановим сатиричним дијалозима јављају се као главни представници гимнософиста Калан и Дандамис.²⁴⁶ Споменућемо стога, овде, да се и Стерија позива на Каланов пример. Он то чини у одељку у коме, како је то био обичај већ у античкој сатири, извргава подсмеху сумњиви и бесциљни аскетизам гимнософиста. Како тај одељак морамо испитати и у његовој зависности од новијих Стеријиних извора, говорићемо о њему подробније у доцнијим одељцима овог рада.

Овде сам хтео да укажем само на то да се међу Стеријиним примерима (*exempla*) из античке митологије и историје јављају управо они који су најчешће навођени у античкој дијатриби и менипској сатири, јер симболишу основне ставове киничко-сточике моралне философије и рационалистичко-просветитељске критике.

На први поглед ситне подударности у употреби епидиортосе, поређења из свакодневног живота и митолошко-историјског егземплума показале су, пошто смо их пажљивије размотрили, да је типолошко упоређивање Стеријиног романа са античком дијатрибом и менипском сатиром не само умесно него и потребно. Формалним подударностима на пољу реторске технике и стилизације придружиле су се, како смо видели, и такве тематске и суштинске подударности које нас наводе на то да у специфичним поредбама и примерима Стеријиног текста видимо традиционалне константе „киничког“ начина казивања и античке сатиричне књижевности.

Задржали смо се, прво, на константама малог волумена и посматрали смо их изоловано, ван контекста у коме се иначе јављају у друштву са другим традиционалним облицима казивања. У следећим одељцима морамо посветити нешто више пажње оним најкарактеристичнијим особеностима „киничког“ израза које могу да нам пруже и ширу основу за типолошко упоређивање Стеријиног сатиричарског стила са стилем античке дијатрибе и менипске сатири. Међу те најкарактеристичније црте можемо убројати: 1) упадице и примедбе које писцу ставља неки анонимни сабеседник

246 Види R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München, 1954, 53; P. Photiades, *Les diatribes du papyrus de Genève* 271, Museum Helveticum, vol. XVI-2 (1959), 119.

(ἀόριστον πρόσωπον, incerta persona), 2) примере и низове примера из свакодневног живота и 3) тонски неусаглашен спој колоквијалних и реторско-поетских елемената израза.

Incertae personae ficta oratio

За структуру израза у дијатриби и менипској сатири била је, како смо споменули, нарочито карактеристична појава анонимног сабеседника (ἀόριστον πρόσωπον, incerta persona).²⁴⁷ Речи анонимног сабеседника могу бити уведене у текст глаголима казивања (φησὶν, inquis, inquit) или обрtima као „овде ће неко рећи“ (hic aliquis), „могао би ко рећи“ (dicat aliquis); али, подједнако често, те су речи дате у директном говору и није ближе одређено лице које их казује. Стога Квинтилијан, када говори о овој „фигури“, обухвата оба њена основна облика формулом *incertae personae ficta oratio et iactus sine persona sermo*.²⁴⁸

Као стилска фигура *incertae personae ficta oratio et iactus sine persona sermo* била је добро позната античким реторима. Само, у судском и политичком беседништву она се није јављала ни приближно тако често као у дијатриби и сатири. Израз тих књижевних врста може се стога препознати већ по великој фреквенцији овог особеног, и намерно недоследно примењиваног, полудијалошког и дијалошког елемента. Неодређеност и недоследност у примени ове технике вишеструка је. Не видимо увек да ли реч има некакво „ја“ или „ми“, а из садржине и стилизације самих примедби такође не можемо да створимо јединствену, или бар нешто одређенију слику о личности која говори.²⁴⁹ И када се сам писац обраћа имагинарном сабеседнику, он се у ословљавању тог незнанца често непрецизно колеба између другог лица јединине („ти“) и другог лица множине („ви“). Или, он уопште не ословљава свог имагинарног сабеседника, тако да ми не можемо да одредимо обраћа ли се писац једном лицу, или некој скупини људи.

Док читамо текстове античких дијатриба и сатира у којима се јавља овај облик полудијалошког казивања, по правилу нам се чини као да је пред нама нека упадица из публике, или расправљање писца са његовим читаоцима. Па ипак, знамо да антички писци дијатриба и сатира нису намеравали да изазову баш тај и само тај утисак код публике. Јер, ти нам аутори, очигледно намерно, само местимично дају повода да „ти“ или „ви“ којим се обраћају имагинарном сабеседнику поистоветимо са читаоцем,

247 Н. Weber, нав. дело, 23, 44–45.

248 Quintiliani Inst. or. IX, 2, 37.

249 Ова техника, за коју нам лепе примере пружају Сенекини философски описи и Сенекино *Ошквљење*, има неке паралеле у Платоновим „сократским дијалозима“ (формуле типа εἰς τοῦ ἀν ἡμᾶς); а можда се, како казује Е. Норден, истом техником служио већ и киничар Диоген. – Види Е. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1923, I, 129 и бел. 1.

или читаоцима. Ово последње је једна од главних типолошких одредница поступка о коме је овде реч. Његова планска недоследност и неодређеност условљена је његовим пореклом из киничко-стоичке популарне проповеди. А условљена је, без сумње, исто тако и жељом писаца да сачувају стилске карактеристике тог књижевног облика и предности које им пружа његов на самом терену створени израз.

Док слушамо или читамо текст дијатрибе, ми треба да имамо осећај да присуствујемо једној сцени из свакодневног живота путујућих проповедника. Неко говори и живо се обраћа неком изненађеном или критички расположеном сабеседнику. Сабеседник открива свој став упадицама, узвицима чуђења, поставља питања, гласно размишља. Сцена је, међутим, у тексту дијатрибе и сатире само назначена структуром исказа: пре свега апострофом и директим говором. По правилу не видимо место где се разговор води и не знамо ко је лице које ставља примедбе. Штавише, аутор текста не остаје веран ни структури исказа, и његовој дијалогској или полудијалогској фикцији. Као што је произвољно прешао са моралне поуке, или теоријског расправљања, на директан говор и дијалог, тако се опет, по нахођењу, враћа својој проповеди или расправи. Њен израз, на час, као да је оживео. Постао је непосредан и као да се осамосталио и отргао из руку писца. Публика се пренула, послушала је пажљивије, и то је довољно. Аутор је постигао ефекат за којим је тежио. Не осећа обавезу да излагање настави у истом објективном и дијалогском облику. Одвело би га то у монотонију.²⁵⁰

Вратимо се, сада, *Роману без романа*. Једна од најупадљивијих стилских карактеристика тог дела су непрестане упадице Стеријиних анонимних сабеседника и дијалози писца са тим лицима, која нису ближе одређена, иако су повремено идентификована са читаоцима, или читатељкама књиге. Показују нам то већ прве странице текста.

Стерија почиње свој први одсек апострофом: „Читатељи“. Затим говори о теми и јунаку дела. Следећи одсек почиње, сасвим неочекивано, упадицом датом у директном говору, под наводницима: „То| ће бити нека епопеја“. Није речено ко то говори. Стерија одговара са: „Управо!“, па наставља своје излагање. Трећи, кратки одсек, сачињава у целини примедба Стеријиног сабеседника, која почиње речима: „Охо, г. списатељ...“. Ми стога идентификујемо овај глас са гласом публике, али Стерија одговара само са: „Господо моја“. И следећи одсек почиње опет упадицом анонимног сабеседника. Тек под крај друге стране, Стерија каже „чујем моје читатеље питати“; али затим опет наставља игру.

Стерија сада замењује призивање Музе пародистичком инвокацијом вина. У оквиру те засебне целине, која формално не наставља претходни полудијалог, јављају се, опет, упадице дате у директном говору. Стерија казује како ће га вино окрепити, па ће постићи свој циљ као и писац:

250 Види нпр. О. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, Berlin, 1923, 29–39.

Ја ћу се онда као соко дичити, јер ћу награду добити: „Ах, али је ова књига лепа!“ или: „Тај човек добро ради!“ – Шта осећам, или снивам, напио сам се вина, почео сам летети? Винка Лозића по бокалу браћа, ви знате како је кад се почне кућа окретати, мора човек да иде на Олимп.²⁵¹

Глас анонимног сабеседника у овим се редовима сасвим неодређено везује за глас који је ставио раније примедбе. Не видимо чак ни да ли говори једно лице, или више њих. Функција упадица у структури исказа подудар се, дакле, са улогом коју овакве упадице имају и у изразу античке дијатрибе и сатире. Типолошки и формално ово је заиста Квинтилијанов *iactus sine persona sermo*.

Разуме се, ми не смемо изгубити из вида да се Стерија, у даљем тексту *Романа без романа*, често обраћа својим читаоцима и, нарочито, својим читатељкама, наводећи и њихове упадице. Не смемо заборавити ни то да је овај поступак био нарочито драг Стерну и Виланду – модерним писцима на које се Стерија угледао. Треба, међутим, начелно приметити и ово: Виланд је, међу немачким писцима свог раздобља, био један од најбољих познавалаца античке философије и књижевности, а посебно Хорацијево и Лукијанове сатире. Стерија се на исти начин истицао међу писцима своје средине и свог времена. Морамо стога, када испитујемо сплет књижевних утицаја који су Стеријином сатиричном роману могли дати обележја античке дијатрибе и сатире, имати увек на уму не само књижевне посреднике античког утицаја него и саме античке изворе.

Има у Стеријином сатиричном роману, заиста, места где уопште није реч о читаоцима и читатељкама и где се упадице у директном говору јављају на начин који типолошки потпуно одговара поступку уобичајеном у киничко-стоичкој дијатриби и менипској сатири. Штавише, као у дијатриби, такве упадице јављају се у деловима исказа који пародистичко-сатирички илуструју опште поуке и поставке, или сликају људске мане и декаденцију морала:

Уопште, велика је распра међу психолозима да ли човек... може ништа не мислити... А нашто мислити? Шта је то мислити? Главу лупати. Главу лупати? Ко главе лупа, тај по одговор долази, тај се сматра као нарушитељ мира, и човечанског друштва...²⁵²

Трпљење, љубезне моје, само трпљење. Колико девојака има, које сваки дан вичу: Та хоће ли већ једанпут тај суђеник доћи, и у тој жељи поклада за покладама протичу. Колико их има што с највећим нестрпљењем вичу: „Кад ће тај бал доћи?“ Бал долази и пролази...²⁵³

Сад видимо шта се при просидби ради. Младожења је у Вршцу, а господична с 15.000 у Бечеју... Сада да се у Бечеј иде. – Само тајно, сваки

251 *Роман без романа* (део I), Дела V, 11.

252 *Роман без романа* (део II), Дела V, 87.

253 *Роман без романа* (део II), Дела V, 100.

добар трговац или шпекулант крије трагове. Ту се по целој вароши каруце траже... Да понесемо више дуката за дар, да се мисли из богате смо куће. Хајде сад крадом, другим путем, а ако ко запита: куда? – „у Кикинду, неким важним послом“. Девојци је међутим већ јављено...²⁵⁴

Последњи одломак који смо из Стеријиног романа навели наставља се сценом у кући удаваче. Имамо ту одређенија лица: момка и девојку, који воде дијалог. Стерија, затим, доноси кратак дијалог између младожење, проводације и девојчиног оца, и то у чистом драмском облику, са поновљеним ознакама лица која говоре. Овај је одломак *Романа без романа*, како је познато, Стерији доцније послужио и као основа за неке сцене комедије *Женидба и удамба*.

Видимо, дакле, да у тексту Стеријиног сатиричног романа нема оштрих граница између упадица анонимног сабеседника, полудијалога који воде писац и неко неодређено лице (ἀόριστον πρόσωπον) и дијалога који воде лица у анегдотским „примерима“. Морамо рећи да Стерија, у свом сатиричном роману, веома често употребљава ову технику претапања реторског питања, упадице анонимног сабеседника и сопственог полудијалошког расправљања са неким неодређеним лицем (читаоцем или читаатељком) у дијалог нешто ближе одређених типова, који наступају у малим дијалошким и анегдотским сценама. Указаћемо стога на још два оваква примера. Они се, један за другим, јављају такође у Стеријиним размишљањима о женидби и удадби, чији је повод изненадна Романова заљубљеност у непознату девојку из бајке.

У првом примеру питање једног гласа, чијег говорника Стерија тек накнадно одређује, надовезује се на пишчево обраћање читаатељкама. Глас припада девојци чији дијалог са мајком Стерија, у наставку текста, доноси. На дијалог се опет надовезује пишчево моралистичко-сатирично тумачење сцене, а одсек се завршава поучном| алузијом на једну басну – дакле, поступком омиљеним у античкој дијатриби и сатири. Реч је о Роману:

Видели смо да му је неки свраб под кожу ушао, а то из узрока што се, као што смо, фрајлице, лако приметити могли, заљубио. – Заљубио? Шта је то заљубио? (Nota bene, ово је питање четрнаестогодишње девојке матери својој управљено). Моја ћерко, моли се Богу да нигда не познаш шта је то. Колико сам ја злопатила! – Љубов је најнесрећнија ствар на свету. Видиш тамо оно дериште, с крилима и стрелом намалано, то је бездушни онај Амор, који је многе девојке несрећнима учинио. „Ју, Амор, мамо, и име му је страшно, а како је он умиљат.“ – „Чувај се, велим ти, ти не знаш која је то беда.“ – Девојка хоће баш из тог узрока да види, шта је то, док у шкрип не падне, и не почне она, као Доситејев миш: „ци, ци, ци!“²⁵⁵

У другом примеру који ћемо навести за овакво мешање и претапање полудијалошких и дијалошких елемената у изразу Стеријиног сатиричног

254 *Роман без романа* (део II), Дела V, 92.

255 *Роман без романа* (део II), Дела V, 94.

романа глас који поставља прво питање остаје анониман, док се из другог питања развија дијалог. Лица тог дијалога нису изреком одређена. Из садржине дијалога видимо да су то проводација и младожења. Оба ова лица су типови, и то нимало привлачни, па младожењу не можемо просто да идентификујемо са гласом писца који у првом делу одсека одговара на упадице анонимног сабеседника. Структура исказа је, у суштини, подударна са оном у претходном примеру. Реч је о истој ситуацији:

... нађе се да је Роман заљубљен у јелену девојку. – Заљубљен у непознату девојку? Зашто не, ја познајем доста младића, који како чују да девојка има 30–40 хиљада, тако се у њу не виђено заљубе. А зашто не? Брак је и онако лутрија, где бирање ни мало не помаже, но где све од среће зависи, зато није ни најмање чудо што многи при оваквој лутрији често јаку лутрију извуку. „Зашто се не жените, ви сте млад човек, сад вам је време?“ – Е како ћу се женити, кад код нас слабо има девојака. – „О ја имам прилику за вас...“ (итд.).²⁵⁶

Можемо сада рећи да је поступак који смо приказали позивајући се на ове последње наводе из Стеријиног сатиричног романа има, и као целина, паралелу у изразу дијатрибе и менипске сатире. За структуру израза ових античких књижевних врста, наиме, такође је карактеристична мешавина полудијалoшког и дијалoшког елемента – и то управо као преплитање, или допуњавање, гласова анонимног сабеседника, писца дела и оних лица која се јављају у анегдотским илустрацијама моралистичко-сатиричне расправе.²⁵⁷ Сцена и лица таквих илустративних дијалога могу бити мање или више одређени. Ипак оно питање којим дијалoшки облик започиње, или се завршава, често је нека врста реторског питања; или нека упадица анонимног сабеседника, који и сам, накнадно, може бити и ближе одређен; или се анегдотски пример уклапа у шири ток расправе, чији је израз одређен упадицама анонимног сабеседника.

За споменуту врсту поступка могу се наћи бројни примери у Сенекиним философским расправама и писмима. Указујем само на спис *О добротинствима*, где је Сенека у своје излагање, засновано на расправљању са неким анонимним сабеседником, уткао нарочито велик број малих сцена и анегдотских примера у којима се јавља и дијалог.²⁵⁸ Исти поступак карактеристичан је и за Хорацијеве сатире. У ствари, преплитање и мешање полудијалoшког и дијалoшког елемента, које је карактеристично за дијатрибу, јесте она структурална особеност која је омогућила Сенеки Философу да назове своје моралистичке расправе „дијалозима“ и Хорација да своје сатије обележи називом *sermones*. (Како је познато, Сенекине расправе немају облик Платоновог или Аристотеловог, односно Цицероновог дијалога, а Хорацијеве сатире су састављене у хексаметру и нису доследно дијалoшке.)

256 Роман без романа (део II), Дела V, 90.

257 Види Н. Weber, нав. дело, 45–46.

258 Види нпр. Senecae Philosophi De benef. VII, 18–27.

Да закључимо. У овом одељку указали смо на то да у изразу *Романа без романа* често наилазимо на ону стилску особеност античке дијатрибе и сатире коју су антички ретори дефинисали као *incertae personae ficta oratio et iactus sine persona sermo*. Видели смо, такође, да се у Стеријином тексту упадице „анонимног лица“ (*incerta persona*) претапају у полудијалашке и дијалашке одсеке, и то нарочито у анегдотским примерима (*exempla*), па смо напоменули да и за овај поступак налазимо бројне типолошке паралеле у античкој дијатриби и сатири.

Античке паралеле, на које смо указали у белешкама, нисмо наводили екстензивно у тексту овог одељка стога што ћемо се морати ослонити на такве наводе када буде више речи о анегдотским и другим експликативним примерима из Стеријиног *Романа без романа*.

Новији посредници и реторски приручници

До сада смо настојали да наше испитивање што више ограничимо на откривање типских подударности између израза Стеријиног сатиричног романа и израза античке дијатрибе и сатире. Ипак, већ и до сада утврђене типолошке подударности у карактеристичним цртама стилске структуре неизбежно су нам наметале питање о непосреднијој књижевно-историјској зависности израза *Романа без романа* од наслеђа ових античких књижевних врста. Полазећи од типских подударности израза и ослањајући се на тематске и концептуалне сличности, кренућемо стога, у следећим одељцима овог рада, још и корак даље – ка утврђивању подударности које се, по нашем уверењу, могу објаснити једино таквом књижевно-историјском зависношћу.

Две су историјске чињенице на које се у том послу морамо стално позивати: присуство идејног и структуралног наслеђа дијатрибе у новијој моралистичкој и сатиричној књижевности Европе и пресудни допринос реторских приручника у чувању и обнављању античке стилске технике у европској књижевности. Обе те чињенице морамо узети у обзир већ и овде, где је реч о улози анонимног сабеседника и о мешавини полудијалашког и дијалашког елемента у изразу морално-философске расправе и сатире.

Уколико гледамо на наслеђе књижевне врсте, треба рећи да је мешање упадица анонимног сабеседника, противника или критичара са дијалашким одсецима малих илустративних сцена поступак који из киничко-стоичке дијатрибе није прешао само у менипску и Хорацијеву сатиру. Одатле је, свакако, могао утицати и на новије европске сатиричаре, па и на Стерију, и то нарочито преко Хорација, Сенеке и Лукијана. Овај поступак нашао је пут из дијатрибе и у европску моралистичку књижевност. Један од важних књижевних узора Запада био је, на томе пољу, Сенека Философ, тј. његови „дијалози“ и „писма“.

Не смемо, међутим, заборавити да је и хришћанска паренетско-доктринарна проповед, угледајући се на предавања киничко-стоичких учи-

теља морала, већ од својих античких почетака радо употребљавала *incertae personae ficta oratio et iactus sine persona sermo*.²⁵⁹ Чинила је то, на пример, у апострофама таштих, охолих и богатих људи, дакле кад се бавила темама које често налазимо не само у античкој дијатриби него и у античкој сатири и у Стеријином сатиричном роману.

Да су споменути посредници заиста утицали на Стеријину рецепцију књижевне технике уобичајене у дијатриби и античкој сатири, то ћемо још показати на више места у овом раду. Овде где је реч о анонимном сабеседнику и мешавини полудијалошких и дијалошких одељака, биће довољно ако се позовемо на једну појединост. Обимна дигресија која стоји на крају другог дела *Романа без романа* и говори о просидби, женидби и удадби, настала је под непосредним утицајем Рабенове *Расправе о њословицама*. А ми смо, у претходном одељку, баш из те Стеријине дигресије узели један одломак, као пример за *oratio incertae personae* и њено претапање у дијалошке одсеке.

Када, са друге стране, гледамо на утицај који је реторика, још у Стеријино време, могла вршити на градњу и примену споменутих „фигура“ и дијалошких уметака, морамо се сетити да су *incertae personae ficta oratio* и *iactus sine persona sermo* у систематизацијама реторских приручника обрађивани као гранични случај тзв. сермоцинације.

Терминима *sermocinatio*, *διάλογοι* или *διαλογισμός* антички реторски приручници су обично обухватили исказе и разговоре (*διάλογοι* у ужем смислу), неисказане мисли и разговоре са самим собом (*διαλογισμός* у ужем сислу), које аутор даје у директном говору да би окарактерисао измишљена или историјска лица, као представнике одређеног узраста, секса, занимања, расположења, склоности или страсти.²⁶⁰ Овај поступак обележаван је често и термином *ἠθολοίᾱ* (*notatio*), који, међутим, има и нешто шире значење него *sermocinatio*. Јавља се, наима, и као ознака за карактерисање ликова кратким приказом или анегдотском причицом, а не само помоћу директног говора неког лица и његовог учешћа у дијалогу.²⁶¹

Треба још додати да су учитељи реторике најчешће гледали да одвоје изношење измишљених речи неког људског типа, или историјске личности (*ὑφ'εστῆκός ὑποτίθεται πρόσωπον*) од персонификовања неживих ствари и апстрактних појмова, праћено директним говором таквих „лица“ (*μὴ ὑφ'εστῆκός πρόσωπον ὑποτίθεται*).²⁶² Махом су само на овај други поступак примењивали термине *προσωποποιᾱ* и *fictio personae*.²⁶³

259 E. Norden, нав. дело, II, 556–557.

260 H. Lausberg, *Handbuch*, §820–822, p. 407–408.

261 Quintiliani *Inst. or.* IX, 2, 59: *ἠθολοίᾱ est posita et in factis et in dictis*. – Види и A. D. Leeman, *Orationis ratio*, Amsterdam, 1963, I, 40.

262 Види H. Lausberg, *Handbuch*, §826, p. 411.

263 Међу изузетке, зачудо, спада и Квинтилијан (*Inst. or.* IX, 2, 29).

Нема сумње да је Стерија, када је писао *Роман без романа*, имао на уму и ова учења реторских приручника. Етопеју не спомиње, додуше, изрично у *Роману без романа*. Примењује је, међутим, комично-пародистички у писму напуштене Аријадне-Чимпеприч, како смо већ раније показали. У том писму етопеја се јавља као сермоцинација, али без дијалога, као „беседа“ и као разговор са самим собом (διαλογισμός). У овом одељку навели смо неке примере у којима Стерија етопеју сермоцинацијом примењује сатирично и поучно, у малим дијалошким уметцима и сценама (διάλογοι).

Једну занимљиву варијанту етопеје представља, у већ споменутом Стеријином одељку „хаљине чине човека“ (стр. 249), и појава Диогенова. Учитељи реторике свакако би је обележили као мешовити пример сликања људске појаве (χαρακτηρισμός, effictio), карактерисања личности приказом њеног понашања у свакодневном животу (ἠθολογία, notatio) и индиректне, прикривене сермоцинације. Стерија, наиме, ставља нам пред очи – ово је sub oculos subiectio, или ἐνάρχεια – мршавог, брадатог, само кабаницом огрнутог старца; његову природу и став према луксузном одевању откривају нам спомен старчевог злобног осмеха и намрштеног изгледа, као и анегдотски детаљи из његовог живота. Стерија, додуше, не наводи Диогенове речи, али у разговору са самим собом, који је карактеристичан за стил дијатрибе и сатире, као да одговара на киничареве неизречене мисли.

Просопопеју Стерија спомиње и изреком, и то већ на самом почетку свога предговора *Роману без романа*. Како ћемо показати, он на том месту термином просопопеја обележава персонификовање неживих ствари говором. Споменули смо већ да се Стерија послужио и „персоном“ Вергилијевог Фаме, коју Квинтилијан наводи као репрезентативни пример за просопопеју, односно fictio personae. Само што Стерија ни својој Фама, ни својој персонификованом Соритесу не ставља у уста речи у директном говору. Истој врсти „фигуре мисли“ припада, међутим, и Стеријина госпа Судбина, која не само да говори, него чак и виче из свога стана на Олимпу.²⁶⁴

Све побројане појединости показују нам једно: не можемо претпоставити да је Стерија, који је био добро упознат са реторском систематизацијом фигура, прибегавао тако често и тако доследно увођењу анонимног сабеседника и дијалошкој сермоцинацији само захваљујући некој својој случајној предилекцији и без икаквог другог разлога и одређеније намене. Вероватно је, дакле, да је ова карактеристична подударност између израза Стеријиног сатиричног романа и израза античке дијатрибе и сатире настала плански.

Овај нам закључак, сада, намеће и питање у каквом односу стоји Стеријино преузимање оваквих структуралних одлика из израза дијатрибе са тематиком и наменом Стеријиног *Романа без романа*. Стварно, ово је питање о односу у коме Стеријин „шаљиви роман“ стоји, с једне стране, према сатири, а, с друге стране, према европском хумористичком роману. До одговора на то питање може се доћи тек после анализе осталих карактеристичних црта које израз *Романа без романа* дугује античкој дијатриби и сатири.

264 *Роман без романа* (део I), Дела V, 55–56.

Примери из свакодневне живоїа

Писци дијатриба нису узимали примере само из историје и митологије. Још чешће служили су се примерима из свакодневног живота обичног, скромног човека. Док они историјски и митолошки примери припадају једној патетично-узвишеној, херојској и аристократској сфери, ови други узимани су из животне стварности оних слојева становништва којима су се киничко-стоичке проповеди највише обраћале.²⁶⁵

Примере из свакодневног живота писци дијатриба радо су износили у облику анегдота и малих сцена, протканих дијалогским елементом. Често су илустровали неко апстрактно тврђење низом примера. Такви низови имају махом вредност амплификације. По типу то је сасвим претежно амплификација „у ширину“ (αὐξησις ἐν πλῆθει), дакле амплификација без градације, и остварује се гомилањем (συναθροισμός, congeries), или набрајањем (enumeratio).²⁶⁶

Како је већ Х. Вебер истакао, гомилање примера, уобичајено у дијатриби, било је веома омиљено и у античкој сатири.²⁶⁷ Да би се боље разумела примена амплификационих низова примера у античким дијатрибама и сатирама, треба додати да је употреба амплификација и енумерација у беседништву веома разноврсна, али да је, у реторској теорији и пракси, била везана, пре свега, за изношење доказа (argumenta) и налазила је место у закључку (peroratio). Стога се амплификациони низови примера јављају у дијатриби и сатири нарочито тамо где писац доказује тачност апстрактних формулација и оправданост општих начела за која се залаже, било озбиљно, или у шали.

О значајној улози коју су примери и низови примера, нарочито оних из свакодневног живота, имали у изразу дијатрибе сведоче безбројна места из Сенекиних философских дела.²⁶⁸ Како овде говоримо о Стеријином сатиричном роману треба, даље, указати и на то да нам једно од најбољих сведочанстава о употреби примера у сатири даје Хорацијев *sermo Bionius*.

265 Разлика у „социјалној“ структури између ликова из историјско-митолошких примера и публике којој се дијатриба обраћала истовремено је разлог са кога су историјски и митолошки примери већ у дијатриби тако лако и тако често добијали сатиричну и комичну вредност; а то значи ону и онакву вредност коју ти примери имају најчешће и у античкој сатири и у Стеријином сатиричном роману. Другим речима, рационалистичко-просветитељским циљевима дијатрибе и сатире боље су служили примери из свакодневног живота, они са којима се просечан, па и необразован човек сусретао из дана у дан.

266 Quintiliani Inst. or. 8, 4, 26: „potest ascribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium“. – Уп. Н. Lausberg, *Handbuch*, §406, 667 и 671.

267 Н. Weber, *De Senecae philosophi dicendi genere Bionio*, (Dis.) Marburg, 1895, 25: „exemplificatio illa in saturis potissimum crebra, qua quae antea brevius in universum dicta sunt, copiose per multa exempla illustrantur et amplificantur“.

268 Види Н. Weber, нав. дело, 48–49. – Уп. нпр. Senecae Philosophi De brev. vitae III, 2; De vita beata XVII, 1–2; De tranqu. animi I, 5 и д.

Трећа сатира друге Хорацијеове књиге садржи једну веома обимну дијатрибу (стих 31–299). Основна тема те дијатрибе један је од главних стоичких парадокса: „Сви који верују да су здрави, стварно су болесни (тј. неразумни, луди)“. Предавач, стоички проповедник Стертиније, приказује у тој дијатриби људске страсти као болести духа (*morbus mentis, insania*), и то педантно, у разним видовима (ст. 82–160 *avaritia*; 161–223 *ambitio*; 224–246 *luxuria*; 247–280 *amor*; 281–298 *superstitia*).

Доказивање појединих учења засновано је у дијатриби ове Хорацијеове сатире на следећој, уједначеној схеми. Прво се износи општа поставка (*excerpto sapiente desipiant omnes aequae ac tu*, ст. 46–47), или нека спецификација те опште поставке, па се ова апстрактно и сентенциозно формулисана тврђења илуструју примерима. Ови се, у дијатриби Хорацијеове сатире, јављају махом у низовима. Наративно изношење примера претапа се, на више места, у дијалог између оних лица која пример показује. Најзад, поред примера, као илустрација људских лудости и амбиција, јавља се развијено поређење одраслог човека са дететом и једна басна из Есопа.

У једном од претходних одељака овог рада већ смо указали на то да је Стерији блиска представа о страстима као болестима духа, да и он пореди непромишљене поступке одраслих људи са поступцима деце, да се позива на историјске и митолошке примере. Сада треба додати да се и Стерија – као и антички сатиричари – служи и примерима из свакодневног живота, и то чешће него оним историјским и митолошким. Стерија развија те примере до обима анегдоте и мале сцене, уноси у њих дијалогски елеменат и понекад их допуњује илустративном басном. Треба, најзад, нагласити да ни Стерија не износи овакве примере само појединачно, него их често даје и у низовима. Када је ово друго случај, низу илустративних примера претходи опште тврђење, формулисано апстрактно и сентенциозно.

Однос у коме примери (*exempla*) стоје према општој формули Стерија често изриче и фразом: „тако на пример“, или речима „тако“, „то јест“. Најзад, тематика општих ставова које Стерија на овај начин илуструје и доказује одговара у многоме тематици античке дијатрибе. Реч је о људским манама, слабостима и лудостима, а циљ Стеријиног рационалистичко-просветитељског подсмеха и озбиљан је и шаљив у исто време, тј. моралистички је у смислу *σπουδοῦέλοιοῦν*-а менипске, Хорацијеове и Лукијанове сатире. Одломци из *Романа без романа* показаће нам сада, и на појединостима, како се Стерија служио поступком доказивања општих поставки помоћу низа илустративних примера.

Стеријини примери и низови примера су – и поред очигледне схематичности овог реторског проседеа – не само живи и упечатљиви, него су, као сложене дигресије, још и спретно уклопљени у целину излагања. На који је начин Стерија ово чинио, видимо из следећег одломка. У њему, после апстрактних и сентенциозних исказа, који прекидају причање о до-

живљајима јунака Романа, следе само привидно два примера. Јер, други од тих примера у ствари је поређење и враћа нас основном току приповедања, које је Стерија прекинуо општим размишљањима:

Судбина је људи тако смешна и чудна, да човек и не хотећи и не мислећи много пута узрока има Демокрит бити. У ову рубрику доћи може да човек често налази оно што не тражи, а каткад што нигда и не би желео наћи. Тако на пр. кад сека Јуца код свог швалера ужива сладост пољубаца, не нада се и често се зачуди, видећи да је на једанпут мултипликацију докучила и да дивидирати мора; тако и наш Роман... случајно угледа...²⁶⁹

Погледајмо сада и место где Стерија приказује јунака Романа који се, у своме донкихотском полету, обрео у Египту:

Овај јунак, видећи себе не само тамнице него и љубавног предмета изабављена, ходи је са својом Розинантом тихо, дубоко у мисли удубљен, куд је пошао, и које је определеније пута његовог. Истина мало се касно сетио размишљавати о намери и предпријатију путовања свога; али кад се многи без определенија и без расужденија жене, кад се најпосле многе књиге без определенија пишу; можемо ли нашем Роману као неискусном младићу замерити, што се тек у Египту сетио размишљавати куда иде? – „Куда?“ – Златна реч: она има више философије неже л' читаве свеске гдекојих књига. – Ову сваки човек са собом да носи, и при сваком делу, при сваком помислу нека рекне: Куда? Пак ће у животу човеческом ређе чувене бити оне речи: Еј моје луде главе; где ми је онда она памет. Потрчидер још једанпут, зече, ит.д.

Куда, рече сад Роман, ком је трбух нешто досађивати почео... ништа друго радио није, него „куда“ викао, и ништа друго чуо није, него планинама јечећи одзив: куда?

Тако често младић који је двадесет и више година у скитању и левентању без учења и без радње провео, при наступању брижно безновчаних година, од бивших својих пријатеља остављен, сваке могуће помоћи лишен, тамним гласом затужи: куда? Тако девојка која је благе своје матере совете презирала, и само својој провидљивој памети следовала, при појави убитачног за њу знака, виче: куд ћу жалосна?²⁷⁰

Овај навод јасно нам је показао да се и општа поставка „многи цео живот свој без определенија проведе“ код Стерије јавља као нека врста коментара Романових поступака. Стерија затим илуструје ту поставку примерима лењог и расипног момка и непромишљене девојке. У средишту ове Стеријине мале „дијатрибе“ је морално-философски и практични значај питања: „Куда?“. Пишчева размишљања о том предмету зачињена су народним пословицама које, како смо споменули, такође спадају међу стилске одлике киничко-стоичке проповеди. Стога у дијатрибама Сенекиних списа и Хорацијевих сатиричних козерија можемо потражити и концептуалне и формалне паралеле уз ово место из *Романа без романа*.

269 Роман без романа (део I), Дела V, 37.

270 Роман без романа (део II), Дела V, 69–70.

Када Сенека, у спису *О душевном миру*, говори о безглавом понашању и бесциљној јурњи људског рода, он узроке ове невоље види у неизмерним и неостваривим човековим жељама. Такве су, без сумње, биле и донкихотске жеље које су Стеријиног јунака Романа навеле да без размишљања крене у свет, за авантуром. Тек| пошто се обрео, сам и гладан, у Египту, Роман се упитао куда је пошао, и ово га је касно „размишленије“, како вели Стерија, „ожалостило и погрузило“ и учинило је да „он таково незадовољство о свом стању у души својој осети, да је као мртав на своју Розинанту преваливши се – заспао, и с највећим очајанијем хрвати почео“.

Оваква пародистичко-сатирична поента, која шаљиво доводи у питање и саму моралну поуку изнетих размишљања, типична је за однос античких писаца сатире – а нарочито Хорација – према екстремистичким ставовима и парадоксалним формулацијама киничко-стоичких моралиста.²⁷¹ За нашу анализу, међутим, важна је овде пре свега идејна садржина. Расправа коју Стерија доноси пародистички и сатирично садржи, наиме, исте оне поставке које је и Сенека заступао у спису *О душевном миру*.

Римски стоичар нас опомиње да не треба желети оно што не можемо остварити (*ne concupiscamus quae consequi non possumus*), како не бисмо, тек после бесмислених напора, касно и осрамоћени схватили шта смо учинили. Јер, како Сенека тврди, одатле за нас произилази само жалост (*ex his tristitia sequitur*). Сенека затим прелази, са ових општих размишљања о бесмисленој јурњи у којој непромишљени људи руковођени страстима проводе живот, на егземплификацију свога тврђења. За људе каже:

... alienis se negotiis offerunt, semper aliquid agentibus similes. Horum si aliquem exeuntem e domo interrogaveris: „Quo tu? Quid cogitas?“ respondebit tibi: „Non me hercule scio; sed aliquos videbo, aliquid agam.“ Sine proposito vagantur quaerentes negotia nec quae destinaverunt agunt, sed in quae incucurrerunt; inconsultus illis vanus cursus est, qualis formicis per arbusta repentibus, quae in summum cacumen et inde in imum inanes aguntur: his plerique similem vitam agunt, quorum non immerito quis inquietam inertiam dixerit. Quorundam quasi ab incendium currentium misereberis: usque eo impellunt obvios et se aliosque praecipitant, cum interim cucurrerunt aut saluatori aliquid non resalutaturum aut funus ignoti hominis prosecuturi aut ad iudicium saepe litigantis aut ad sponsalia saepe nubentis et lecticam adsectati quibusdam locis etiam tulerunt; dein domum cum supervacua redeuntes lassitudine iurant nescire se ipsos, quare exierint, ubi fuerint, postero die erraturi per eadem illa vestigia. Omnis itaque labor aliquo referatur, aliquo respiciat!

Често се људи баве бесмисленим стварима и притом увек делују као да нешто раде. Да неког таквог, угледавши га где излази из куће, упиташ: „Куда си наумио? Шта намераваш?“ – одговориће ти: „Богами немам појма; ваљда ћу некога срести, нешто ћу радити.“ Бесциљно лутају тражећи шта би радили и никад не раде што су наумили, већ на шта налете; без| икаквог

271 W. Wili, *Horaz und die Augusteische Kultur*, Basel, 1948, 104.

циља и плана тумарају, као мрави кад по стаблу бескорисно гамижу, миле до самога врха, па силазе до дна: слично проводе живот и многи људи, па би неко такав живот с правом могао назвати беспосленим послом. Неке ти људе дође да сажаљеваш, кад их видиш где су се устрчали и јуре, мислиш, ваљда, кућа им гори: јуре, гурају и размичу гомилу пролазника, руше људе пред собом и сами се спотичу и падају. Кад оно, они у ствари трче или да поздраве некога ко им неће отпоздравити, или у погребну поворку непознатом покојнику, или да присуствују суђењу оних што се стално парниче, или на венчање некој која се по ко зна који пут удаје, па тако идући за носиљком негде и стигну и негде су и били; а кад после стигну кући непотребно исцрпљени и уморни, куну се да не знају зашто су уопште излазили из куће, ни где су били, али сутра ће истим стопама наставити да тумарају. Стога нека сваки рад и напор има пред собом неки циљ, нека је на нешто усмерен.²⁷²

Општа поставка је, дакле, и код Сенеке илустрована прво анегдотским примером, у коме се јавља и дијалошки елемент; затим се стоички моралиста у својој „дијатриби“ послужи поређењем људи са животињама; најзад је наставио приказивање безглаве јурњаве и трке сликама из свакодневног живота. При томе, у средишту Сенекине егземплификације стоји питање: „Куда? Шта смераш?“.

Видели смо већ, све ове појединости Сенекиног доказивања егземпљом имају пуне паралеле у приказаним одломцима из Стеријиног *Романа без романа*, где се и наш писац служи анегдотским примером. Чини ми се стога, да треба посветити пуну пажњу овим техничким и тематским подударацима између Стеријиног пародистичко-сатиричног романа и античке дијатрибе или сатире. Већи број оваквих примера показаће нам, наиме, да се Стерија служио свесно овом техником карактеристичном за *sermo Bionius* и да се, при томе, ослањао на античку и на новију просветитељску сатиру.

Анегдотски примери и басне

На крају одломка о Романовим недоумицама у Египту, који смо у претходном одељку анализирали, сан је савладао Стеријиног јунака. У сну Роман лети на месец и тамо слуша философски дијалог који воде сени мртвих магараца. Тим лукијановским „дијалогом мртвих“, који је уперен против празног философисања и теоретисања, мораћемо се позабавити још и посебно. Овде, где је реч о илустративном примеру, задржаћемо се само на чињеници да Стерија философске импликације и апстрактну поуку дијалога магарећих сени, на крају, допунски илуструје и примерима.

272 Senecae Phil. De tranqu. animi XII, 2–4; прев. Р. Шалабалић. – Уп. и формулације начела која су овако егземплификована у Сенекиним писмима: *nusquam est, qui ubique est* „нигде није ко је свугде“; *non qui parum habet, sed qui plus cupit, pauper est* „није сиромашан ко мало има, него онај ко жуди више“ (II, 2 и 6).

Стеријин се Роман пробуди, па из свога сна извуче две поуке:

... прво, да треба својим стањем задовољан бити, друго, да човек никада за оним не тежи нашта није од природе одарен, тј. да се не труди бити списатељем, кога су музе у гњеву јарости своје пољубиле; да не жели бити витез, ком барут у нос удара; да не чезне возити се каруцама и име гавалера носити, кад му је лака кеса; и да не жали што није овај или онај, и на оном месту, кад му је већ пресуђено тамо остати где се нашао.²⁷³

Прва од тих поука формулише киничко начело аутаркије; а друга заступа схватање да треба да се одрекнемо жеља које не можемо остварити – не *concupiscamus quae non possumus consequi* (како казује стоичар Сенека у одломку о неостваривим жељама који смо навели у претходном одељку). Из Стеријине формулације, у којој је наглашено да жеље морају одговарати „даровима природе“, произилази да је и ова поука изведена из основног става киничко-стоичке етике: човек треба да живи и поступа у складу са својом природом (*secundum suam naturam*) и са природом у целини (*secundum universam naturam* – ὁμολογουμένως τῆ φύσει).²⁷⁴

Пошто је изнео поменуте етичке ставове и навео примере за неоствариве жеље које ваља одбацити (необдарени песник, плашљиви јунак, сиромашни аристократа), Стерија се упушта у дигресије о природи магарца и о животу на Месецу. Тек десет страница даље, он ће, најзад, завршити своје излагање о вредности философирања. Учиниће то једном реминисценцијом, једним егземплумом из свакодневног живота и једном басном. У ствари, ова три елемента разликују се међусобно по типу, али, у низу, илуструју општи закључак дијалога магарећих сени. Тај закључак гласи: „Бестрага са овом философијом! Пласт сена боље доликује магарцу, него да зна дишпутирати као Аристотелес“.²⁷⁵

У Стеријином дијалогу магарећих сени овај општи закључак формулише Санчо Пансино магаре, сећајући се зле судбине пословичног Буридановог магарца, који је „поред два пласта сена од глади цркао“ јер је са „својом философијом памет изгубио“ и „плео се у ствари које за њега нису“. Стерија се на крају овог одељка, после десет страница разних дигресија, поново сећа Буридановог магарца и приказује га како неодлучно стоји између та два пласта сена. Ова реминисценција има карактер сликовитог анегдотског примера за нереалност философског теоретисања и његове кобне последице.

Затим Стерија узима један пример из свакодневног живота и везује га за слику Буридановог магарца питањем убаченим у директном говору:

273 Роман без романа (део II), Дела V, 74.

274 P. Hauck, L. Annaeus Seneca – *Ausgewählte moralische Briefe als Einführung in die Probleme der stoischen Philosophie*, Berlin, 1910, 47. – Уп. Senecae Phil. De vita beata VIII, 2: idem est ergo beate vivere et secundum naturam. – „Блажено живети и живети према природи значи исто“.

275 Роман без романа (део II), Дела V, 74.

„Шта је то?“ То је жениалитет. Мати, која сина свог по школама ходећа три године видела није, једва чека да јој кући дође. Ето ти јој ђака сав разбарушен и подивљачен, као да је из шуме дошао. Мати трчи да га загрли, но он је тура од себе, тражећи столицу, и руком од наука претоварену главу, да не падне, подупирући. Мати му се тешка да му није зло. Она га час једно час друго запиткује, но он ћути, и ако јој што и одговори, то је набрецито и сурово. Најпосле каже матери да њему није до њеног бапског разговора, јер он мора мислити. „Еј тешко си га мени, (мисли у себи мати) али, хајде, мој је син философ.“ С тим узима преслицу и преде. Учени син час пружи једну ногу, час другу, час треје руком чело, час баруси косу. „Мама, шта радиш ти?“ Предем мајци. „Ти не предеш, ти само мислиш да предеш.“ Ја мислим мајци да си ти луд. „Да, да, ти само мислиш. Овај је свет идеализмус.“²⁷⁶

Пада у очи да стилизација ове кратке приче потпуно одговара реторским упутствима за епизодну нарацију (διήγημα). Израз је јасан, реалистичан у детаљу; реченице су кратке, без поређења и реторских фигура. Другим речима, стил ове приче одваја се од (пародије) високог и цветног стила у коме су дате прве две медитације магарећих сени, и то на исти онај начин на који се епизодна нарација одваја од монолошких и дијалогских делова исказа и у Стеријином *Боју на Косову*, или у Видаковићевом *Велимиру* и *Босилки*. Видимо одатле да је Стерија и у *Роману без романа* стално имао на уму правила реторике.

Наша је пажња, међутим, сада усредсређена на оне особености које израз Стеријиног егземплума дели са изразом дијатрибе. А то су, у овоме одломку, упадица неког анонимног сабеседника којом пример почиње, развијање примера до обима анегдоте и његово претварање у сцену са дијалогом.

Једна паралела из већ споменуте дијатрибе, коју нам у трећој сатири своје друге књиге даје Хорације, увериће нас да је типолошка подударност између Стеријиног израза и израза дијатрибе и сатире несумњива чињеница. У дијатриби коју садржи Хорацијева сатира доказује се, како смо већ рекли, основни стоички парадокс, према коме су сви људи који нису мудраци будале, и схватање да су све будале „болесне“. У варијанте ове болести спада и тврдичлук, па и ова тема започиње парадоксом да је „богаташ (Опимије) сиромас“. Ево како се то у овој дијатриби доказује:|

Pauper Opimius argenti positi intus et auri,
qui Veientanum festis potare diebus
Campana solitus trulla vappamque profestis,
quondam lethargo grandi est oppressus, ut heres
iam circum loculos et clavis laetus ovansque
curreret. Hunc medicus multum celer atque fidelis
excitat hoc pacto: mensam poni iubet atque
effundi saccos nummorum, accedere pluris

276 *Роман без романа* (део II), Дела V, 85.

ad numerandum: hominem sic erigit; addit et illud:
 „Ni tua custodis, avidus iam haec auferet heres.“
 „Men vivo?“ „Ut vivas igitur, vigila. Hoc age“. „Quid vis?“
 „Deficient inopem venae te, ni cibus atque
 ingens accedit stomacho futura ruenti.
 Tu cessas? Agedum sume hoc tisanarium oryzae“.
 „Quanti emptae?“ „Parvo.“ „Quanti ergo?“ „Octussibus.“ „Eheu,
 quid refert, morbo an furtis pereamque rapinis?“
 Quisnam igitur sanus? Qui non stultus. Quid avarus?
 Stultus et insanus. Quid, siquis non sit avarus,
 continuo sanus? Minime. Cur, Stoice? Dicam.

Опимије, сиромах крај свег оног злата и сребра које је чувао под кључем, пио је за празник вајентанско вино које мирише на сирће, а радним даном киселицу, неко сирће које базди на вино. Једног дана изненада паде он у тако дубоку несвест, да је наследник већ сав срећан и кличући јурнуо на ормане и кључеве. Али један лекар, хитар, спретан и одан зна и право средство да га прене: нареди да се принесе један сто, да се на њега истресу читаве вреће с новцем и да дође њих подоста да то броји: тако ти он човека поврати из несвести, а онда рече: „Ако ти сам не чуваш свој новац, грабљиви наследник ће ти га већ сад покупити и однети“. – „Па зар док сам ја још жив?“ – „Да би живео мораш бити будан и пазити да не умреш. Зато пази!“ – „Шта то?“ – „Од слабости ће ти се сасушити крв у жилама, ако не једеш и не ојачаш свој болесни стомак јаком храном. Шта, још оклеваш? Де сад мало ове fine топле јечмене каше, хајде, узми!“ – „А пошто та кафа?“ – „Ма јефтино.“ – „Ал’ колико?“ – „Осам гроша.“ – „Збогом онда! Свеједно да л’ ме болест ил’ грабљивост дерикожа у гроб свали“.

- Па ко је сад паметан?
- Онај ко није луд.
- А што је тврдица?
- И луд и блесав.
- Значи, онај ко није тврдица, тај је обавезно и паметан?
- Ма не!
- А што да не, стоичару мој?
- Е, па то ћу ти одмах рећи.²⁷⁷

Управо наведени одломак из популарно-философског предавања (дијатрибе), које у Хорацијевој сатири држи стоичар Стертиније, садржи, у првом делу, анегдотски пример. Предавач почиње нарацијом анегдоте, али она се претвара у дијалошку сцену између лица која пример приказује (болесни богаташ и његов лекар). За израз и структуру дијатрибе (и сатире) исто је тако карактеристичан и други део наведеног одломка из Стертинијеве проповеди (и Хорацијеве сатире). Наиме, на дијалог који воде лица из анегдотског примера надовезује се, без икаквог прелаза, дијалог између предавача и слушаоца. Лица која говоре нису обележена, али ми их идентификујемо са Стертинијем и Хорацијем.

277 Horatii Sat. II, 3, 142–160; прев. Р. Шалабалић.

Очигледно је да у анегдотском примеру из Стертинијеве дијатрибе (први део наведеног одломка из Хорацијеве сатире) имамо структурални прототип Стеријиног анегдотског примера који приказује сина-философа, и његову припросту мајку.

Већ смо видели да Стерија и у другим примерима из свакодневног живота прибегава истој схеми. Нарација се, преко упадица неког анонимног сабеседника, претворила у дијалог и у већ приказаном примеру који говори о младожењи и проводацији. Међутим, Стеријини примери додирују се са примерима из киничко-стоичких дијатриба и на други начин. Показује нам ово, донекле, други део навода из Хорација. У њему, наиме, сусрећемо сатирични осврт на парадоксалне, киничко-стоичке формулације оних ставова који се доказују навођењем примера.

Како је познато, стоичари су били склони парадоксалним формулацијама, и то нарочито у етици. У тој, за њих најважнијој области философијања, стоичари су се, наиме, одликовали екстремистичким ставом. Начелно, стоичка етика и животна философија знају само за крајности: или – или, црно или бело.²⁷⁸ Хорације, када пита Стертинија: „Значи, онај ко није тврдица, тај је обавезно паметан“, има, очигледно, на уму стоичке парадоксе. Њих је и сатира доказивала примерима, а исто тако и дијатриба. А за њих налазимо паралеле и у Стеријином *Роману без романа*, тамо где се наш писац служи илустративним примерима.

Морамо се овде сетити већ наведеног одломка у коме је Стерија, примером „сека Јуце“ и њеног „швалера“, шаљиво и сатирично илустровао тврђење да „човек често налази оно што не тражи“. Стоичар Сенека, наиме, у *Писмима о моралу*, доказује илустративним примерима пословични израз „немој тражити што не би хтео да добијеш“ и тврђење да човек жели „да се верује како он хоће много тога што неће“. Као илустрација и доказ ових општих, парадоксално формулисаних ставова, Сенека прво даје једну анегдоту и сцену из свакодневног живота, у коју уноси и дијалог, а затим доноси и низ примера из живота супружника, богаташа и угледних личности. Ево и те сцене из античке дијатрибе:|

... et verbum publicum perire non patior: „postea noli rogare, quod inpetrare nolueris.“ Interdum enim enixe petimus id quod recusaremus, si quis offerret... Multa videri volumus velle, sed nolumus. Recitator historiam ingentem attulit minutissime scriptam, artissime plectam et magna parte perlecta „desinam“ inquit „si vultis“. Adclamatur „recita, recita“ ab iis, qui illum mutescere illic cupiunt. Saepe aliud volumus, aliud optamus et verum ne dis quidem dicimus, sed di aut non exaudiunt aut miserentur.

... и не желим да пропадне она народна: „У будуће немој да тражиш оно што не желиш да задржиш“ [= „Веће очи од стомака“]. Јер, стварно, ми понекад упорно тражимо оно што бисмо иначе одбили, да нам нико не понуди... За

278 Види М. Pohlenz, *Die Stoa*, Göttingen, 1948, 153 и д. – Формулације најважнијих стоичких парадокса даје и Цицерон у спису *Paradoxa stoicorum*.

многе ствари ми желимо да изгледа да их желимо, а у ствари их не желимо. Предавач на пример донесе неко дугачко писаније исписано најситнијим могућим словима, испресавијано у што је могуће тањи свитак, па пошто већи део тога свету прочита, каже: „Сада ћу да престанем ако желите“ – „Читај, читај“ – довикују људи који би најрадије да овај сместа занеми. Често једно тражимо, а друго желимо, ни самим боговима не говоримо истину; само што нам богови или не услише или нас сажаљевају.²⁷⁹

Наведени оломак из Сенеке, стоичара који се служи техником дијатрибе, сведочи, како ми се чини, сасвим недвосмислено о томе да има суштинских подударана између ставова које Стерија доказује илустративним анегдотским примерима и малим дијалогским сценама и оних ставова које су на исти начин доказивале античке дијатрибе и сатире. Пошто смо и ово показали, можемо се вратити систему егземплификације који је Стерија применио у одсецима везаним за „дијалог магарећих сени“.

Задржимо се, дакле, на трећем, завршном елементу у Стеријиној енумерацији илустративних примера, везаних за дијалог магарећих сени. То је басна која треба да нам открије „карактер жениалитета код наших младих људи“. Басна је у стиху, узета из немачког часописа *Хуморисџи*, а Стерија је доноси у оригиналу и српском преводу: „Лисица се нађе једном с магарцем. Г. магарац, рекне она, сви вас држе за особити жени и великог човека. Ког врага, одговори магарац, та ја нисам ништа будаласто учинио!“²⁸⁰

Један поглед на крај треће сатире из Хорацијеве друге књиге увериће нас да је у античкој дијатриби басна имала идентичну улогу и да се јављала напоредо са примерима из свакодневног живота, или мита. Пошто је стоички проповедник Стертиније приказао Хорацију, на таквим примерима, врсте лудила од којег људи болују, Стертиније указује и на „болести“ којима је подлегао сам Хорације. Песникову жељу да се дружи на равnoj нози са моћним људима, као што је Меценат, проповедник сада илуструје Есоповом басном о жаби:

Absentis ranae pullis vituli pede pressis
 unus ubi effugit, matri denarrat, ut ingens
 belua cognatos eliserit: illa rogare,
 quantane? num tantum, sufflans se, magna fuisset?
 „Maior dimidio.“ „Num tantum?“ Cum magis atque
 se magis inflaret „Non, si te ruperis,“ inquit
 „par eris“. Haec a te non multum abludit imago.

Једном, док мајка – жаба уз њих не беше, жапчиће изгази теле. Само једно успе да се спасе, и исприча мајци каква му је огромна животиња смрската браћу. „Колика?“ упита она; онда се надује, па упита „Јел’ оволика?“ – „Упола већа“. – „Онда оволика?“ надувала се све више и више. – „Никада нећеш бити толика, па макар пукла“. – Ова басна и за тебе може згодно да се веже.²⁸¹

279 Senecae Phil. Epist. mor. 95, 1–3; прев. Р. Шалабалић.

280 Роман без романа (део II), Дела V, 86.

281 Horatii Sat. II, 3, 314–320; прев. Р. Шалабалић.

Басна којом се завршава егземплификација неког става била је, дакле, позната и у античкој дијатриби и сатири. Могли бисмо и за ову појединост навести још неке примере из античке књижевности и из Стеријиног *Романа без романа*. Верујем, међутим, да смо већ довољно јасно показали да схема анегдотског примера, које се претапа у дијалог између лица анегдоте, и поступак доказивања неке опште поуке, или констатације, таквим примерима и баснама, имају у Стеријином *Роману без романа* све оне одлике које су имали већ у античкој дијатриби и сатири. Питање је сада још колика је фреквенција таквих поступака у Стеријином *Роману без романа* и за којим се непосредним узорима Стерија највише поводио служећи се овом литерарном техником.

Учестали низови примера

Одломци које смо до сада испитали показали су нам да је низање примера једна од изражених стилских црта Стеријиног *Романа без романа* и да подударности овог Стеријиног литерарног поступка са поступком који је био карактеристичан за израз античке дијатрибе и сатире нису само формално-типолошке природе. Стеријини примери припадају и мотивски истим областима, као и примери уобичајени у споменутих античким књижевним врстама, а служе веома често илустрацији и доказивању неке апстрактне поуке, или опште констатације, која концептуално потпуно одговара основним ставовима киничко-стоичких моралиста. Можемо стога рећи да све ово говори у прилог претпоставци о посредном и непосредном утицају античке сатиричне и полусатиричне књижевности на Стеријино дело.

Да бисмо сада још показали да је улога амплификационих низова примера у изразу *Романа без романа* заиста велика и да је изнета претпоставка о непосредном античком утицају на Стерију основана, морамо се осврнути на неке примере који се узастопно јављају у једној већој целини Стеријиног текста.

Антички писци дијатрибе и сатире гледали су, како смо већ напоменули, да оживе свој израз уносећи у њега безбројна реторска питања, колоквијалне упадице и народне пословице. Стерија, који свој роман прича тобож према неком старом, изједеном и нечитком рукопису, одговара овако на упадице и приговоре своје незадовољне публике:

Љубезни моји читаатељи, с крпежом се кућа држи, а огрижаји човека из невоље ваде. Тако на пример: кад младић који је десет година у раскошту живећи здравље проарчио, тврдо представи у будуће умерено живети и своје већ порушено тело мало више штедети, да може још коју годину поживети, није ли то крпеж од велике хасне? – Кад се жена, која је после дуговремене кавге и свађе од мужа отишла, ходатајством добрих пријатеља опет мужу поврати, није ли то крпеж што кућу држи? – Кад девојка, која је десет и више година момка пробирала, најпосле, кад сирјеч просиоци престану, закључи каквом удовцу руку дати, нису ли то пријатне за њу

огризине? – А какве су лепе огризине, кад ко кога у рачуну омане, кад ко лажљиву облигацију начини и другог до костију оглоби, или туђе имање себи присвоји, или карте забележи и другог превари? – Какви су лепо огризаји, кад ко другом чест загриже, или кад другог умешно оговара, или пријатеља с пријатељем омрази? – Какав је леп крпеж кад човек узима на вересију хаљине, а конте не плаћа, кад девојка, која је иначе мала, штикле наручује, кад човек своју ћелу бароком покрије и пр. Све ово, љубезни моји читатељи, доказује да и крпеж није за одмет и да је велика срећа, кад се и огрижаји каткад у кући догоде.²⁸²

Сви реторски поступци амплификације „у ширину“, реченицама и речима, заступљени су, у изобиљу, у овоме одломку. Општа констатација изнета је, у облику пословице, на самом почетку одсека. Амплификациони низ примера из свакодневног живота, који се јавља на крају одсека, јасно је обележен као „доказ“ тог тврђења. Примери су дати у облику реторских питања.

За овај поступак налазимо код Сенеке безброј паралела. Оне су махом и веома обимне. Стога ћу у белешци само делимично навести један одломак у коме Сенека низ историјских примера, датих у облику реторских питања, ређа као доказ свога тврђења да су недаће добре за мудрог човека, јер га подстичу да се суочи са судбином.²⁸³

Стерија се, после наведеног низа примера, враћа приповедању о детињству свога јунака Романа. Док говори о дечаковом изгледу, сатиричар Стерија упућује један ударац и схватању аристократије, према коме људи неке своје особине стичу само наслеђем:

Да је млади Роман свим грацијама, лепотом, добротом, умом и срцем украшен био, мислим да не треба спомињати. Познато је из писма и из посведневног живота, да има и таквих природе синова, који и благородство, и славу, и велико име, и све што ми рођани трудом задобивамо, чудним мановенијем још у колевци себи присвојавају.²⁸⁴

Морали смо указати и на ову појединост, јер у киничко-стоичкој дијатриби и античкој сатири аристократско схватање о наследним квали-

282 *Роман без романа* (део I), Дела V, 15–16.

283 Senecae Phil. De providentia III, 5: Ignominiam iudicat gladiator cum inferiore componi et scit eum sine gloria vinci, qui sine periculo vincitur. Idem facit fortuna: fortissimos sibi pares quaerit, quosdam fastidio transit. Contumacissimum quemque et rectissimum aggreditur...: ignem experit in Rutilio, tormenta in Regulo, venenum in Socrate, mortem in Catone. Magnum exemplum nisi mala fortuna non invenit. Infelix est Mucius, quod dextra ignes hostium premit et ipse a se exigit erroris sui poenas? Quod regem, quem armata manu non potuit, exusta hostium premit et ipse a se exigit erroris sui poenas? Quod regem, quem armata manu non potuit, exusta fugat? Quid ergo? Felicior esset, si in sinu amicae foveret manum? Infelix est Fabricius, quod rus suum... fodit? Quod bellum... gerit? Quod ad focum cenat...? Quid ergo? Felicior esset... si... Infelix est Rutilius, quod... Felix est L. Sulla, quod...?

284 *Роман без романа* (део I), Дела V, 17.

тетима често је критиковано.²⁸⁵ И не само то. Стерија се, на овом месту, сатирично осврће и на античког песника Хорација. Изразом „ми profani“ наш писац, наиме, алудира, на пословично „Odi profanum volgus“, којим Хорације започиње прву од својих римских ода:

Odi profanum volgus et arceo.
Favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.

Мрски пуче грешни, изиђи из храма!
Ви ћутите, верни! Служећи музама
хоћу да забрује звуци лире нове:
омладино римска, теби песме ове!²⁸⁶

Убрајајући себе у profanum volgus, Стерија, у наведеном одломку *Романа без романа*, не пародира само један пословични стих из Хорација. Речима „ми профани“, којима се Стерија одваја од аристократије склоне херојској патетици и патриотској пози, наш писац удара, несумњиво, и на самог Хорација. Знамо да су шест римских ода римскога песника еминентно пропагандистичке песме, чији је свечано интонирани патриотизам служио Аугустовој политици и рестаурацији. А видећемо да ће Стерија, у наставку својих вести о раном формирању Романових витешких склоности, указати на Хорација као на негативни пример патриотизма, тј. оног патриотизма који је на речима велик, а на делу омане.

Вратимо се Стеријином тексту и следимо примере који су у њему тако чести. Две странице даље, Стерија наново наводи два примера из свакодневног живота. Сада их не наводи кумулативно, као доказ, него рестриктивно, као ограничење општег тврђења. У тврђењу опет препознајемо варијанту основних ставова киничко-стоичке етике:

Но бадава је желети... будимо задовољни с оним што имамо, премда и то није најбоље правило; јер ако имамо рђаву ћуд, ваља ли да будемо

285 Senecae Phil. Epist. mor. 44, 5: Quis est generosus? Ad virtutem bene a natura compositus. Hoc unum intuendum est: alioquin si ad vetera revocas, nemo non inde est, ante quod nihil est. A primo mundi ortu usque in hoc tempus perduxit nos ex splendidis sordidisque alternata series. Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus. Nemo in nostram gloriam vixit nec quod ante nos fuit, nostrum est: animus facit nobilem, cui ex quacumque condicione supra fortunam licet surgere. – „Ко је, дакле, племић? Онај ко је од природе састављен за врлину. Само на то треба гледати; уосталом, ако се позиваш на прошлост, нико не води порекло из времена пре кога уопште није било ничега. Од првога почетка света па све до данашњега времена претходило нам је непрестано смењивање отменог и простачког. Никоје племство не даје дворана пуна чађавих предачких ликова. Нико није живео за нашу славу, и оно што је било пре нас, није наша својина: духом постаје племић онај ко се из сваког стања може да уздигне над судбину“. Прев. М. Н. Ђурић (Луције Анеј Сенека, *Расправа о блаженом животињу и Одабрана њисма Луцилију*, Београд, 1944, 80).

286 Horatii Carm. III, 1, 1–4; прев. М. Марковић (Квинт Хорације Флак, *Одабране њисме*, Београд, 1956, 33).

задовољни? Ако у постељи радо до девет сати смрдимо, треба ли да будемо с тим задовољни?²⁸⁷

Стерија затим говори о несташлукима дечака Романа. За њих такође даје низ примера – Роман подмеће помајци чиоду, краде колаче, прогони мачке, кришом поједе орахе. Овде Стерија упоређује одрасле људе са лудом децом, како је то био обичај у дијатриби. Најзад, да би тобож доказао истинитост општег тврђења да децу треба васпитавати и учити од најраније младости, Стерија се наново упушта у пародистичко низање песничких цитата и историјских примера. Ови одсеци, који су круна Стеријиног расправљања о Романовој младости, показују опет све стилске особености карактеристичне за античку дијатрибу и сатиру. У њима, поред пародистичког цитата и историјског егземплума, налазимо сцену са директним говором, реторска питања и сентенциозне обрте.

Роман опаше древну сабљу и тако „нађе елемент свога живота“. – „Овамо, децо, рекне он својим содружницима, сад ће се играти!“ Гледајући ово, поочим Романов се обрадује уверен да ће се испунити предвиђање о великим витешким подухватима његовог посинка:

Јер ко би смео посумњати да он неће велики некада војник бити? *A teneris assuescere multum est.* У детињству се мора учити онај који је рад сентенцију славног оног мужа, који је при погледу непријатеља први бацио оружје и почео бегати, цели свет уверењем тресући: *Dulce et decorum est pro patria mori* (Слатко је за отечество умрети). Истина, и Демостен се у детињству у оружју обучавао и после за купину држао; али Роман, као Роман, јест (једанпут за свагда) изјатије, који никаквом правилу не припадаје.²⁸⁸

Поред Демостена, о чијем је кукавичлуку у борби причала античка легенда, Стерија овде узима и Хорација као историјски егземплум. Чини то, додуше, само алузивно. Не спомиње Хорацијево име, али се позива на Хорацијеве стихове. Високо борбено интонирани стих „*Dulce et decorum est...*“ потиче, наиме, из друге Хорацијеве римске оде. Наводећи тај стих, Стерија, као и раније, у алузији „*mi profani*“, не пародира само један познати пословични обрт из Хорацијевих патриотско-пропагандистичких песама. Стерија има опет на уму целу песму, па, како ћемо још показати, и цео циклус римских ода.

Само, да бисмо потпуно разумели импликације Стеријиних алузија на Хорација и учили прецизност Стеријиног пародистичког цитата, нама морају бити исто онако добро у сећању строфе које почињу стихом „*Dulce et decorum est...*“, као што су биле и Стерији, и његовој, у класичној школи образованој публици. Реч је о строфама:

²⁸⁷ Роман без романа (део I), Дела V, 18–19.

²⁸⁸ Роман без романа (део I), Дела V, 22.

Dulce et decorum est pro patria mori!

Virtus, repulsae nescia sordidae,
intaminatis fulget honoribus
nec sumit aut ponit securis
arbitrio popularis aurae.

Virtus, recludens inmeritis mori
caelum, negata temptat iter via
coetusque vulgaris et udam
spernit humum fugiente pinna.

Слатко је и славно мрети за свој род!

Чојство право не зна за пораза бруку
неокаљана му блиста свака част;
по ћудима масе, по варљивом пуку|
не добија оно нити губи власт!

Чојство пут казује што вечности води,
само оно зна за етра чисти плам;
на крилима лаким оно небу броди,
презирућ' гомилу и каљуге шљам...²⁸⁹

Видимо да и у овим стиховима доминира оно аристократско дистанцирање од масе које је програмски истакао већ први стих прве римске оде – *odi profanum vulgus*. Рекли бисмо, на први поглед, да је Хорације, као песник патриотских ода, личност сасвим различна од Хорација козера и сатиричара. Разлика, несумњиво, постоји. Ипак, ми овде морамо имати у виду и то да је у римским одама, на особен начин, присутна целокупна Хорацијева мисао – она која се различито интонирана јавља у Хорацијевим песмама, јамбима и сатирама.

Да бисмо боље разумели Стеријину алузију на Хорацијев пример, морамо се позабавити и тим аспектом Хорацијевих стихова.

Хорације као нејативни пример моралисте и сатиристе

У Хорацијевим римским одама стопљене су у једну целину теме у основи доста разнородне. Ту су смрт и прометејска улога човека, морално пропадање и Аугустова рестаурација, рационалистичка рефлексивна и патриотско одушевљење, па теме киничко-стоичке дијатрибе: богатство (*divitiae*), похлепа и шкртост (*avaritia*), таштина и борба за почести (*ambitio*).²⁹⁰

Прва римска ода, на чији је стих *odi profanum vulgus* Стерија алудирао, развија мисао да се човек може ослободити страха од животних недаћа и удараца судбине само ако своје жеље ограничи на оно што му је за живот довољно:

289 Horatii Carm. III, 2, 13 и 17–24; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 36–37).

290 Види W. Wili, нав. дело, 203.

Desiderantem quod satis est neque
 tumultuosum sollicitat mare
 nec saevus Arcturi cadentis
 impetus aut orientis Haedi,

 non, verberatae grandine vineae
 fundusque mendax, arbore nunc aquas
 culpante, nunc torrentia agros
 sidera, nunc hiemes iniquas.

Онај који жели колико нам треба,
 не преза од Овна, кад се јави с неба,
 не плаше га Арктур, да бес не искали,
 ни буре јесење, побеснели вали.

Не брине га земља – преварена нада,
 кише, виногради пропали од града:
 овог лета Звезда сва сажеже поља,
 прошлог опет зиме сатре их зловоља...²⁹¹

Хорацијеви стихови преносе, дакле, основне поставке киничко-стоичке моралистике, а римски поета, слично као и аутори дијатриба, илуструје примерима поуку своје песме. У тим примерима Хорације супротставља живот тежака животу богаташа, и изјашњава се за први. Земљорадник је, наиме, према Хорацију, скроман и с малим задовољан, па је стога и безбрижан:

... somnus agrestium
 lenis virorum non humilis domos
 fastidit...

Спокојство тежака и блаженство снова
 не стиде се ниских сеоских кровова...²⁹²

Богаташ Хорацијевих примера је незаситан. Његово неспокојство не могу да стишају ни луксуз ни бес. Досадило му је да живи на копну, те зида палату усред мора.

Хорације, по обичају писаца дијатрибе, у овој песми прибегава и персонификовању апстрактних појмова да би оживео своју „проповед“:

... Sed Timor et Minae
 scandunt eodem, quo dominus, neque
 decedit aerata triremi et
 post equitem sedet atra Cura.

Вај! И тамо стиже Страх и Мора прети;
 куда год да крене, она за њим лети.
 Залуд му је море, тучана трирема;
 иза коњаника црна Брига дрема.²⁹³

291 Horatii Carmina III, 1, 25–32; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 34).

292 Horatii Carmina III, 1, 21–23; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 34).

293 Horatii Carm. III, 1, 37–40; прев. М. Марковић (нав. књига, стр.34).

Друга римска ода, из које је Стерија навео стих „Dulce et decorum est...“, почиње опоменом:

Angustam amice pauperiem pati
robustus acri militia puer
condiscat...

С оскудицом љутом нек се младић сроди,
нек војнички радо сноси живот худ...²⁹⁴

Ода проповеда пуну постојаност у рату, до у смрт. Образложење овог става овде, међутим, није дато у духу неког полетног и херојског патриотизма, већ опет у духу размишљања о смрти, која су била уобичајена у киничко-стоичкој моралној проповеди. Хорације нас, наиме, подсећа да и не вреди бежати из борбе, јер смрт вреба све људе подједнако, па ће и бегунца следити и сустићи:|

Dulce et decorum est pro patria mori:
mors et fugacem persequitur virum,
nec parcat inbellis iuventae
poplitibus timidoque tergo.

Слатко је и славно мрети за свој род!
О, смрт и бегунцу уставите ход:
поштедети неће борца – кукавице
ни плашљивца леђа, ни потколенице!²⁹⁵

Речи су једно, а дела друго. Ово је једна од основних мисли Стеријиног *Романа без романа*. Као тема, та се мисао у њему реализује на више начина. На литерарној равни реализује се не само као пародија литерарних поступака реторизоване епике и красноречивог љубавно-авантуристичког романа, него и као пародија књижевне технике коју европска моралистичка проповед дугује античкој дијатриби и Сенекиним философским списима. На идејној и социјалној равни иста се мисао реализује као сатира, управљена против лажних моралиста и патриота, који и не помишљају да би своје моралистичке поуке могли остварити и у животу, а блиски су круговима богаташа и аристократа.

Стерија тражи примере за моралистичку и патриотску позу и тамо где су корени и главни узори литерарних поступака којима се руга. За европску моралистичку књижевност такав извор и узор није само Сенека, у чијим смо списима нашли типске паралеле и прототипове амплификативних низова примера које Стерија доноси пародистички. Улогу таквог узора имао је и Хорације, као песник Аугустове рестаурације и аутор за којим се столећима поводила европска књижевност. Ово је разлог што нас, како смо видели, и Стерија подсећа да је писац друге римске оде побегао из

294 Horatii Carm. III, 2, 1–3; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 36).

295 Horatii Carm. III, 2, 13–16; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 36).

боја код Филипâ. Хорације је, истина, о томе и сам испевао стихове, који су сасвим другачије интонирани од стихова патриотских и паренетичких римских ода:

Pompei, meorum prime sodalium,
cum quo morantem saepe diem mero
fregi, coronatus nitentis
malobathro Syrio capillos.

Tecum Philippos et celerem fugam
sensi relicta non bene parmula,
cum fracta virtus et minaces
turpe solum tetigere mento...

Помпеју, најдражи међу друговима!
Ти, с којим сам често разбијао чаму
добрим вином, главу китећи венцима
и квасећи косе у сирском балзаму.

С тобом и Филипе, и кад наста трка –
доживех, у бекству штит бацив беславно;
дух кад паде и кад борци лика мрка
поникоше низ бојиште равно.²⁹⁶

Стеријини образовани савременици сећали су се ове неславне епизоде из Хорацијевог живота употребљавајући, као крилатицу, не само „Odi profanum volgus“ и „Dulce et decorum est...“, него и Хорацијев тобож аутобиографски стих *relicta non bene parmula* „штит бацив беславно“.²⁹⁷

Навели смо ове крилатице у њиховом првобитном контексту да бисмо показали како је Стерија, позивајући се, алузивно, на Хорацијев пример, остао веран својим ширим сатиричарским преокупацијама. Мислим на Стеријину склоност да критикује моралисте и њихове проповеди. Ова доминанта његовог сатиричног романа долази, како смо показали, често до речи у пародистичком доказивању киничко-стоичких поставки уз помоћ низова илустративних примера. У томе се Стеријин сатиричарски поступак подудара са поступком античке сатире, у којој су овакви низови, убицајени у дијатриби, такође узимани пародистички.

Да је Стерија заиста имао на уму цео циклус Хорацијевих римских ода, и да је своју пажњу посветио баш киничко-стоичким темама и примерима који их илуструју, показаће нам и даља анализа Стеријиног текста о Романовом детињству.

У средишту Стеријиних сатиричарских размишљања о Романовом детињству је поставка: *A teneris assuescere multum est* „многа значи навика стечена од малих ногу.“ У ствари, ово је преиначени облик једног стиха из

296 Horatii Carm. II, 7, 5–12; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 23).

297 Стих је стварно песнички топос наслеђен од Архилоха, Алкеја, а можда и Анакреонта. Види Е. Fraenkel, *Horace*, стр. 11 и д.

Вергилијевих *Георџика* (II, 272: *adeo in teneris consuescere multum est*). На први поглед могло би се опет рећи да се Стерија само поиграва једним латинским стихом, који је често навођен као пословица. Када пажљивије погледамо, видимо да Вергилијев стих лајтмотивски одређује и следећи, завршни одсек Стеријиног излагања о Романовом детињству и васпитању. Најзад, морамо се сетити латинских текстова из којих се учило у школама Стеријиног времена. Када и ово учинимо, не можемо се отети утиску да је Стерија имао на уму не само пословични израз који се у Вергилијевим *Георџикама* односи на саднице, већ и она Квинтилијанова поглавља која говоре о потреби образовања ретора још од најраније младости.

Стерија нам прича како је Романов поочим, свештеник, одвео Романа у школу и препоручио га младом месном учитељу. „Ко је то био учитељ, добро зна шта је свештеникова препорука у малом местанцу. Он таки Романа начини најстаријим ђаком и преда му прут с којим ће осталу децу у поредак доводити“.²⁹⁸

Овакав најстарији ђак, који не добија батине прутом, него их дели, можда је и детаљ из школе Стеријиног времена. Па ипак, морамо се упитати да ли је случајна следећа подударност између Стеријиног пародистичког текста и излагања што их читамо у првој књизи Квинтилијановог приручника за образовање беседника. Квинтилијан, наиме, говори како код деце треба искорењивати мане још од малена, па се позива на Вергилијев стих *adeo in teneris consuescere multum est*. Своје излагање Квинтилијан наставља доказујући да децу у школи не треба тући прутом, иако се томе не противи ни стоичар Хрисип.²⁹⁹

Разуме се, тешко је поуздано рећи да ли је, овде, подударност између Стерије и Квинтилијана случајна, или није. Ипак, не смемо сметнути с ума да је Стеријин јунак персонификација старог, према реторским упутствима писаног романа. Ако је Стерија, како смемо претпоставити, добро познавао свога Квинтилијана, могло му је лако пасти на ум да у одсеку о Романовом васпитању пародира Квинтилијанове савете о васпитавању ретора. Ти савети, без сумње, изврсно пристају уз Стеријино симболично „Романче“.

У прилог изнесене претпоставке говори, посредно, и даљи Стеријин текст. Он нам показује, сасвим поуздано, да је Стерија своје реминисценције на дела римских писаца употребљавао смишљено, све до најмањих појединости. Закључак извештаја о Романовом васпитавању почиње општом и апстрактном констатацијом на коју Стерија пародистички надовезује нов низ илустративних примера:

298 *Роман без романа* (део I), Дела V, 22.

299 Quintiliani Inst. or. I, 3, 13–14, ed. L. Radermacher: Ne quid inpotenter faciat, monendus est puer, habendumque in animo semper illud Vergilianum: adeo in teneris consuescere multum est. Caedi vero discentis, quamlibet et receptum sit et Chrysippus non inprobet, minime velim, primum quia deforme et servile est et certe... iniuria; deinde quod... (итд.).

Похвално је поведеније оних, који своје дете још из младих ноктију с оним упознавати паште се, које ће им потом у зрело доба, круг делатности бити. Тако на пример, који желе да им син трговац буде, непрестано му с крајцарама око ушију звецкају, представљајући како је тешко новац добити... уче га тужити се на рђава времена, уверавати да је ствар црна, која је бела, и пр. Ко може посумњати да од оваквог неће бити добар трговац? – Ко има вољу да му син особити философ буде, или по немечки *Freigeist*, он му у детињству представља да патка зато лети што има крила, да гуска није могла другачија бити него гуска, да је дуга дуга, а не качни обруч... итд. – Ко жели унуке дочекати с особитим прилежанијем гоји сина свога, свака три месеца даје га мерити, и ако се исчисли да му је синовно крмче с неколико фунти теже, него што је пређе било, сва фамилија весељем торжествује.³⁰⁰

Изнето опште тврђење Стерија одваја „вишом штилизацијом“ од пародистичких примера из свакодневног живота који илуструју само то тврђење. Пада у очи израз „од малих ноктију“. У њему препознајемо дословни превод латинског израза *de tenero ungui*, или *a teneris unguiculis*. У ствари, и у латинском језику био је то извештачени грецизам, дослован превод грчкога *ἐξ ἀλαλῶν ὀνύχων*, што значи „од малена, од малих ноктију, од малих ногу, од ране младости“.³⁰¹

Стога се израз *de tenero ungui* ретко налази у сачуваним текстовима римске књижевности. Још ређе се јавља у оном уском избору текстова који се јављао као школска лектира у старим класичним гимназијама. Утолико више пада у очи да израз налазимо код школског писца Хорација, и то у шестој римској оди, где песник, у духу моралистичке проповеди, куди лоше навике које римске девојке стичу још од малена.³⁰²

Можемо, дакле, сасвим поуздано тврдити да је Стерија имао на уму текст Хорацијеве шесте римске оде када се пародистички залагао за васпитавање деце од „младих ноктију“. Доказ за ово пружа нам последњи егземплум из низа примера које Стерија набраја као илустрацију поставке да дете треба „још из младих ноктију“ васпитавати за посао којим ће се бавити када одрасте. Пошто је навео примере како се синови васпитавају да буду трговци, философи или очеви великих породица, Стерија се сећа још и васпитања које добијају женска деца:

То исто бива и код женског пола, јер комплименте правити, савијати се као лутка, стајати као на жици, чепити се као миш из трица, т.ј. заљубљено гледати, и пр. и пр. – то све мора господична из младости себи да присвоји, ако мисли еробрерунге правити.³⁰³

300 *Роман без романа* (део I), Дела V, 23.

301 Види А. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, 1890, стр. 356–357. – Уп. и Automedon, AP 5, 128.

302 Horatii Carm. III, 6, 24.

303 *Роман без романа* (део I), Дела V, 23.

Израз „из младости“ замењује, у овом последњем егземплуму из Стеријиног низа примера, израз „из младих ноктију“, садржан у уводној, општој констатацији, коју илуструје тај амплификативни низ примера. Сам тај завршни егземплум потпуно је прилагођен Стеријином „гражданском“ амбијенту и добу; али, у исто време, потпуно одговара, духом и тематиком, оној строфи Хорацијевих римских ода у којој се јавља грецизам *de tenero ungui*. Сатиричар Стерија говори о покретима тела – на другом месту каже да девојке на балу „штелунге праве“³⁰⁴ – и о пренемагању које фрајлице његовог времена, занете страном модом, уче од малена, како би „ероберунге правиле“. Моралиста Хорације згража се над римским девојчицама које се, занете грчком модом, уче слободним фигурама „јонских игара“; извијајући се тако, оне се, већ „из младих ноктију“, спремају за незаконите љубавне везе:

Motus doceri gaudet Ionicos
matura virgo et fingitur artibus
iam nunc et incestos amores
de tenero meditatur ungui.

Тек стасала, жудно учи игре срамне –
све јонске фигуре; гута душа њена
већ љубавне тајне и вештине тамне,
о блуду мислећи: тако из малена.³⁰⁵

Хорације у овој помодној и према страним узорима подешеној искварености угледнијих римских жена види чинилац који разара породицу као основну ћелију друштва и верује да је у томе главни разлог општег пропадања морала у Аугустовом Риму:

Fecunda culpaе saecula nuptias
primum inquinavere et genus et domos:
hoc fonte derivata clades
in patriam populumque fluxit.

Авај, доба наше грехе многе роди!
Неморал упрља брак, пород и дом.
Са тог вреда даље корито већ води
кугу домовини и народу свом.³⁰⁶

Неко би, стога, можда могао помислити како је претерано наше тврђење да је Стерија имао на уму текст шесте „римске оде“ када се пародистички послужио изразом „из младих ноктију“ и примером девојака, које се пре-самићују, чепе и спремају за „ероберунге“. Међутим, *mutatis mutandis*, тема

304 *Роман без романа* (део I), Дела V, 48.

305 *Noratii Carm.* III, 6, 21–24; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 39).

306 *Noratii Carm.* III, 6, 17–20; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 39).

брачних веза није ништа мање важна за сатиричара и комедиографа Стерију него за аутора шесте римске оде. Сетимо се само обимних дигресија које је Стерија, у *Роману без романа*, посветио питању неискрене љубави, лова на мираз и рачунцијског склапања брака.

Битно је, најзад, и ово: у одсецима о Романовом детињству, које овде тумачимо, Стерија говори о васпитавању дечака и девојчица од најмлађих дана. Хорације је јасно исказао васпитне интенције својих шест римских ода. У првој строфи прве оде, на чији стих *Odi profanum vulgus* Стерија алудира, он каже да пева римским девојчицама и дечацима – *virginibus puerisque canto*. Последња, шеста, римска ода, из које према нашем тумачењу потиче Стеријин израз „из младих ноктију“ и пример са девојкама које се чепе, завршава се стиховима:|

Aetas parentum, peior avis, tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiore.

Пас отаца наших, од дедовског гори,
нас још грђе даде, да и наш век тако
у пороку дубље поколење створи.³⁰⁷

Стерија наводи управо ове завршне стихове Хорацијевих римских ода у теоријском предговору свог *Романа без романа*. Чини то, одбацујући тематику и тон моралистичке књижевности, која кука над пропадањем морала, и ограђујући се од моралиста, који крупно слове, а на делу нису ништа бољи од својих суграђана. Стерија, кроз алузије, обележава два античка узора као представнике овог типа људи и књижевника. Већ споменути цитат показује да је један од њих Хорације – као аутор римских ода. Када у трећем делу овог рада будемо говорили о пореклу теоријских ставова које сатиричар Стерија заступа у предговору *Романа без романа*, показаћемо да је за Стерију други представник овог типа моралиста стоичар Сенека.

Морали смо то, ипак, нагласити већ овде. У том Стеријином теоријском ставу и репрезентативном примеру за лажне писце моралисте налазе, посредно, потврду и резултати до којих смо дошли откривајући, у сатирично-пародистичком слоју Стеријиног изрази, бројне варијанте једног од најомиљенијих поступака киничко-стоичке проповеди: илустративне енумерације примера, које се надовезују на апстрактну формулацију неког етичког става. Сенека је, без сумње, најистакнутији и најутицајнији антички представник овог књижевног поступка. Када се Стерија служи, пародистички, тим поступком, илустративни низови примера служе једном од основних циљева *Романа без романа*: сатири на моралистичку књижевност и лажне моралисте.

307 Horatii Carm. III, 6, 46–48; прев. М. Марковић (нав. књига, стр. 40).

Ехемплум код Рабенера и Стерије

Морамо се сада упитати, шта је Стерију навело на то да се у свом *Роману без романа* тако обилно и тако систематски служи баш техником амплификационих низова примера, који служе као доказ за неку општу пословицу или моралистичку поставку. Било би одвише једноставно када бисмо се задовољили констатацијом да је овај поступак био уобичајен у античкој моралистичкој проповеди и сатири. Већ смо рекли да су ове античке књижевне врсте у многоме утицале и на израз новије европске проповедничке, моралистичке и сатиричне књижевности. Споменули смо и то да у тексту Рабенових *Расправа о њословицама* налазимо и осуду мргодних и загрижених моралиста, којој се, својим *Романом без романа*, придржује и Стерија.³⁰⁸ Сада, после анализе Стеријине употребе низова примера, можемо рећи да су многе Рабенове сатире, засноване на низању таквих ехемпла. Ово вреди нарочито за Рабенову *Расправу о њословицама*, чију структуру такви низови одређују у потпуности.

Рабенову технику низања примера показаћемо прво на одељку *Расправе о њословицама* који је посвећен немачкој пословици *jung gewohnt, alt gethan* „што у младости навикнеш, чиниш у старости“, или, како би се код нас рекло, „што је дикла навикла“.³⁰⁹ По смислу, наиме, немачка пословица, пуна је паралела вергилског *a teneris assuescere multum est* и Хорацијевог *de tenero ungui*, пословичних израза који су основа и лајтмотив Стеријине дигресије о васпитавању дечака Романа.

Рабенер почиње своје расправљање примедбом да није сигуран у тачност пословице *jung gewohnt, alt gethan*. Философи-моралисти, додуше, наводе је од памтивека, али у себи сумњају у њену тачност – „јер философ врло ретко верује у моралне истине, којима учи друге“ (*weil ein Philosoph gar selten die moralischen Wahrheiten, die er andern lehrt, glaubt*). Рабенер затим говори о уверењу аристократије да природа и порекло чине све за човека, да је васпитање сувишно, поготово када се човек самим својим рођењем нађе у срећним околностима. Као и Стерија, који се, како смо видели, иронично дотакао овог аристократског става, и Стеријин узор, Рабенер, заступа оправданост тога става само иронично и подругљиво.³¹⁰

308 Осуда таквих моралиста карактеристична је за Рабенову *Расправу о њословицама* у целини. Међутим, за нас је нарочито важно да се она јавља управо тамо где Рабенер уводи у своје излагање лик морализатора – „книнчара“, јер се Стерија служи истом том техником када – сећајући се Рабенове расправе о пословици „Хајине чине човека“ – изводи и сам на сцену „г. циника“.

309 G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., IV део, 136 и д.

310 *Роман без романа* (део I), Дела V, 17: „Познато је из писма и из посведневног живота, да има и таквих природе синова, који и благородство, и славу, и велико име, и све, што ми профани трудом задобивамо, чудним мановенијем још у колевци себи присвајају.“ – *Rabeners Satiren*, нав. изд., IV део, 159: „Es folgt also hieraus, dass die Natur alles thut, dass die Erziehung ganz überflüssig, wenigstens in dem Falle nicht nöthig ist, wo man nur die

Рабенер, даље, износи на неколико страница пример погрешног васпитања које свом детету даје неки сеоски племић. Писац сматра да је оно што је навео довољно „да докаже“ (zu beweisen) да отмени свет сматра васпитање сувишним. Онда Рабенер поново доводи у питање истинитост пословице „jung gewohnt, alt gethan“. Служи се, при томе, примером престрогo васпитаног грофа који се, пунолетан, баца на забаву и уживање; затим, примером сиромашка који се обогатио, па је некадашњу смерност и штедљивост заменио бахатошћу и расипништвом; и, најзад, примером младог расипника који се, у старости, претворио у тврдицу-шпекуланта. |

Сада нам Рабенер изричито казује да је, међу стотинама „примера“ (Exempel), одабрао само три, за која је мислио да су довољни „да докажу“ (zu beweisen) ограничено важење пословице о којој се расправља. Следи нови низ примера. Они говоре у прилог тачности пословице – али само стога што је реч о манама из младости, које се, у промењеном виду, јављају и у старости. Рабенер опет наводи три примера. То су примери охолих и таштих жена које њихове мане прате до гроба. У последњем од тих примера сцена је приказана на неколико страница и проткана је дијалогом, дакле сасвим као у античкој дијатриби и сатири и сасвим онако као код Стерије.

Рабенер нам, затим, опет показује да је плански градио симетричне низове примера. Говори о пуној уверљивости ова три примера – diese drei Exempel sind so überzeugend. Међутим, како сва три говоре о женама, он ће навести још и неколико примера који потврђују да и код мушкараца лудости из младости остају у пуној снази до у старост.

Рабенер, склон тројној схеми, сада поново даје групу од три „мушка“ примера. Затим се упушта у дигресију, у којој доказује да „ленштине осим друге ползе и трговину промовирају“ – како каже Стерија када, на једном месту *Романа без романа*, парафразира овај Рабенеров одсек.³¹¹ Рабенер и ово тврђење доказује примером: говори о сину лењивцу кога родитељи штеде и кљукају и неизмерно су срећни када им се син угоји двадесет „фунти“.³¹²

Очигледно је да је Рабенеров приказ овог угојеног лењивца и његове породице инспирисао Стерију. Међу примерима помоћу којих иронично доказује потребу васпитавања деце „од малих ноктију“ Стерија, наиме, како смо видели, наводи и овај: „Ко жели унукe дочекати с особитим прилежанијем гоји сина свога, свака три месеца даје га мерити, и ако се

vornehme Absicht hat, angesehen, gross und reich zu werden: mit einem Worte, wo die Geburt uns in die glücklichen Umstände setzet, dass wir Verstand und Tugend entbehren können“.

311 *Роман без романа* (део I), Дела V, 39. – G. W. Rabeners Satiren, нав. изд., IV део, 195–197.

312 G. W. Rabeners Satiren, нав. изд., IV део, 201–205; види нарочито стр. 202–203 где Рабенер описује повратак сина с пута по страним земљама: „Alsdann liess ihn seine gnädige Mama nach Hause kommen, um zu sähen, wie sich ihr einziger Sohn in fremden Landen gemästet habe. Man wog ihn den Augenblick, da er vom Wagen stieg, denn man hatte ihn bey seiner Abreise gewogen; und da fand man ihn zum unaussprächlichen Vergnügen seines hohen Hauses zwanzig Pfund schwerer, als vor zwey Jahren“.

исчисли да му је синовно крмче с неколико фунти теже, него што је пређе било, сва фамилија с весељем торжествује“.³¹³

Сетимо се још да је ово, код Стерије, последњи пример у „мушком низу“ који долази непосредно за Стеријиним извештајем о Романовом школовању у школи месног учитеља. Фаворизовани ученик Роман био је ту „најстарији ђак“, и није добијао батине него их је сам прутом делио својим друговима. Рабенер, тј. фиктивни аутор списа Антон Панса, наставља своје расправљање о пословици „jung| gewohnt, alt gethan“ наводећи као примере ђаке из неовлашћене, приватне школе свога стрица учитеља (Winkelschulmeister). Један од тих примера говори о ђаку који је посебни миљеник учитеља, па управља школом више него сам Пансин стриц. За време учитељевог одсуствовања овај ђак надгледа своје другове и доставља учитељу какве су несташлуке починили. Дакле, ситуација је у Рабеновом примеру иста као и у краћем Стеријином опису Романовог положаја у школи. Само, код Рабенера се не спомиње прут којим Стеријин Роман дели батине. Рабенов дечак чак је и сам једном кажњен, али уме да се поново додвори учитељу.³¹⁴

У низу Рабенових примера сада следи пример једног дечака, сина неког бакалина, који већ показује трговачке способности и зеленашке склоности. Чува новац у својој касици. Кум га храбри позајмљујући од дечака неколико гроша, које му враћа после неколико дана, и то са интересом. Дечак већ уме да говори о проценту (pro Cent), вишку (Agio), сигурности и меничном праву.³¹⁵

Очигледно је да је овим Рабеновим примером инспирисан први ехемплум у Стеријином мушком низу, онај пример који следи за Стеријиним извештајем о месном учитељу и његовом „најстаријем ђаку“, Роману: „Тако на пример, који желе да им син трговац буде, непрестано му с крајцарама око ушију звецкају, представљајући како је тешко новац добити; добро га с речима procent, per meso обучавају, узајмљују од њега неколико крајцара и после кратког времена то му исто с интересом враћају.“³¹⁶

Споменимо најзад – јер и то је за нашу анализу важно – да овај Рабенов и Стеријин ехемплум типолошки потпуно одговара оној сличници којом је већ Хорације осудио начин васпитавања римских дечака:

313 *Роман без романа* (део I), Дела V, 23.

314 G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., IV део, 210–212.

315 *Rabeners Satiren*, нав. изд., IV део, 213: „... Ein alter Bürger, sein Pathe, der auf Pfänder leiht, hat unaussprechliche Freude über die gute Wirtschaft dieses Knabens. Um ihn besser aufzumuntern... borgt er ihm von Zeit zu Zeit gegen schriftliche Versicherung einige Groschen auf ein paar Wochen ab, und zahlt sie ihm sodann in neuen Münzen, mit einem starken Interesse zurück. Dadurch ist der Junge schon so weit gekommen, dass er von Agio, von pro Cent, von Versicherung und Wechselrechte plaudert“.

316 *Роман без романа* (део I), Дела V, 22.

Romani pueri longis rationibus assem
discunt in partis centum diducere. „Dicat
filius Albini: si de quincunce remota est
uncia, quid superat? poteras dixisse.“ „Triens“. „En,
rem poteris servare tuam. Redit uncia, quid fit?“
„Semis“. An, haec animos aerugo et cura peculi
cum semel imbuerit, speremus carmina fingi
posse linenda cedro et levi servanda cupresso?

Римски дечаџи шта чине? Рачуном у бескрај и пару
уче да размене тачно на сто њених делова. „Реџи,
сине Албинов: кад имаш пет унци, па одузмеш једну|
унцу, шта оста? Хајд’ реџи! Ти знаш то!“ – „Трећина од аса!“
– „Браво! Ти газдовати знаћеш! Ал’ додаш ли једну – шта онда?“
– „Пола ћу имати аса“ – И ето, кад ћифтинство то нам
душе ко рђа превуче, зар има још наде за дела
достојна кедрова уља и глатки да чемпрес их чува?³¹⁷

Рабенер, најзад, завршава своје расправаљање о пословици „jung
gewohnt, alt gethan“ саветујући својим читаоцима да, с пажњом с којом је
он посматрао ђаке у школи свог стрица, посматрају и своју децу. Писац
мисли да је „примерима“ (Exempel) из света дечака – навео је још неколи-
ко које нисмо споменули – доказао (bewiesen zu haben) да између дечака
и одраслог човека нема друге разлике до у висини. Стерија, како смо спо-
менули, казује у суштини исто, само на начин који нас одређеније подсећа
на поређења честа у античкој дијатриби и сатири. Стерија напомиње да
„детињска дела“ јунака Романа „представља читаоцима“ стога што много
пута „свршени људи којешта чине, које само деци пристоји“.

Рабенер се и у другим својим сатирама, служи техником низања примера
који треба да докажу неку општу поставку. *Расправа о њословицама* заснована
је, међутим, доследно и готово у потпуности на овом поступку. У Рабеновој
Расправи јавља се, стога, врло често и сама реч „пример“ (Exempel) и формула
„ови примери доказују“ (diese Exempel beweisen).³¹⁸ Ако сада поново баџимо
поглед на један већ раније наведени низ примера из *Романа без романа*, на
онај низ којим Стерија илуструје пословицу „с крпежом се кућа држи“, биће
нам потпуно јасно да се наш писац служио овом сатиричарском техником
угледајући се у многоме баш на Рабенера. Тај низ, наиме, код Стерије почиње
изразом „тако на пример“, а завршава се формулом „све ово доказује“, сасвим
као што је то случај у Рабеновим расправама.

Само треба додати, да Стеријини низови, када ређају примере саже-
то, дајући их у по једној реченици, типолошки одговарају више низовима

317 Horatii Epist. ad Pisones (*Ars poet.*) 325–332; прев. Р. Шалабалић (ЛМС, књ. 406, св. 2–3, Н. Сад, 1970, стр. 232).

318 Види нпр. G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., IV део, стр. 49, 119, 131, 133, 138, 224, 226, 258, 293 и др.

Сенекиних дијатриба и Хорацијевих сатира него Рабеновим низовима. Немачки писац се, по правилу, служи низовима у којима су примери развијени до обима анегдоте, кратке приче и мале сцене. Да се Стерија служио и таквим примерима, већ смо показали. Додајмо овде да су и неки од Стеријиних развијених примера, или низова развијених примера, настали по угледу на Рабенера.

Овамо спадају, пре свега, оних десетак страница о просидби, љубави и браку које налазимо на крају другог дела *Романа без романа*.³¹⁹ Стерија их је написао под непосредним утицајем одељака *Расправе о њословицама* у којима Рабенер говори о изреци „бракови се склапају на небу“ и даје списак неких неразумних бракова, који су склопљени „на рачун неба“.³²⁰ Трагове Рабенове склоности за тројну схему и класификацију примера налазимо, стога, у Стеријиној подели љубави на „смртну љубов“, на „љубов која новце и карактер носи“ и на „љубов која од моде происходи“. Рабенер је, наиме, говорио о браковима из наклоности, браковима из рачуна, и браковима који се у школи склапају.

Стерија за прву прву врсту љубави каже: „Смртна љубов“, при којој се ништа друго не чује, него мач, пушка, отров, једном речју самоубиство, траје донде докле љубазни предмет не умре, за то се и каже „ја сам смртно у вас заљубљен“. Другим речима, „Ја ћу вас донде мојом љубављу мучити докле вас смрт у своја наручја не прими.“³²¹ Овде наш писац примењује и технику Рабенове сатире *Покушај њисања једној немачкој речника* у коме су објашњени изрази „заклињати се на вечиту верност“ и „вечно волети“.³²² На ту технику подсећају, на истим страницама *Романа без романа*, и Стеријине семантичке и етимолошке игре речима (гладе, глади; блаженство, блажа; леп, лепити, излепљен).³²³

„Љубов која карактер и новце носи“, Стерија илуструје сценом погађања између младожење, проводације и девојчиног оца, и скалом у којој се степени те љубави и патетика њеног вербалног израза одређују

319 *Роман без романа* (део II), Дела V, 89–100.

320 G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., IV део: „Ehen werden im Himmel geschlossen“, 230–255; „Liste einiger thörichten Ehen, die auf Rechnung des Himmels geschlossen sind“, 256–277.

321 *Роман без романа* (део II), Дела V, 95–96.

322 G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., II део, 179–180: „Eine ewige Treue zu schwören, wird gemeinlich bey Neuverlobten vier Wochen vor der Hochzeit gehört; allein diese Ewigkeit dauert auch gemeinlich nicht längen, als höchstens vier Wochen darnach, und im letztverwichnen Herbste habe ich einen jungen Ehemann gekannt, dessen ewige Treue nicht, völlig vier und zwanzig Stunden gewährt hat. – Ewig lieben, ist noch vergänglicher, und eigentlich nur eine poetische Figur. Zuweilen findet man dergleichen noch unter unverheiratheten Personen, und es kömmt hierbey auf das Frauenzimmer sehr viel an, wie lange eine dergleichen ewige Liebe dauern soll. Denn man will Exempel wissen, dass eine solche verliebte Ewigkeit auf einmal ausgewesen sey, so bald ein Frauenzimmer aufgehört habe, unempfindlich zu seyn, und angefangen, eine ewige Gegenliebe zu fühlen...“

323 *Роман без романа* (део II), Дела V, 91.

износом девојчиног мираза.³²⁴ Оба ова начина илустровања применио је и Рабенер, само обрнутим редом и у нешто сажетијем облику.³²⁵ Стеријина зависност од Рабенера постаје још очигледнија када видимо да и Рабенеров просац „умире од љубави“, али „тек после смрти“ своје изабранице.

Техника низања примера којом се Стерија служи у *Роману без романа* на многим је местима, дакле, непосредно зависна од поступка који Рабенер примењује у својим сатирама. Ова техника примењена је код Рабенера доста схематично. Стерија је, без сумње, био свестан и њеног порекла из античке моралистичке и сатиричне књижевности. Морао је имати на уму и Хорација, јер се римски песник у својим сатирама издашно служио овом техником. Она одређује структуру Хорацијевих *sermones* већ на самом почетку прве књиге. Три прве песме прве Хорацијеве књиге сатира посвећене су, у потпуности, темама дијатрибе, а састављене су од низова примера који треба да докажу тачност изнесених поставки и пословица.³²⁶

У првој Хорацијевој песми, из које Стерија наводи стих „*ridentem dicere verum quid vetat?*“, јавља се, на самом почетку, сажето набрајање примера (трговац, војник, земљорадник, правник; ст. 4–14). Оно се завршава причicom која је сродна са Платоновим митовима (ст. 15–19 и ἐπιτύθειον 20–22). Хорације се, затим, позива на једну басну из животињског света (ст. 33–38) и наглашава да је мрав узоран пример – *nam exemplo est* – оне истине коју у песми доказује. Потом опет наводи два анегдотска примера за тип шкртице и завршава их алузијама на мит (ст. 68 и 100).³²⁷

Идентичну структуру имају и друга и трећа сатира прве Хорацијеве књиге.³²⁸ У следећој, четвртој сатири, из које Стерија цитира стих *hic niger est hunc tu Romane caveto*,³²⁹ читамо и Хорацијеве теоријске ставове о писању сатира. Ту је и податак да је римског песника већ и његов отац учио моралу указујући му на примере које пружају туђе грешке (*exempla vitiorum*).³³⁰ О теоријским ставовима које Стеријина сатира дугује Хорацију, и писцима новије европске књижевности, говорићемо у трећем делу овог рада. Овде их спомињемо да бисмо боље показали како се Стерија,

324 *Роман без романа* (део II), Дела V, 89 и д., 96 и д.

325 G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., IV део, 253 и д. – Уп. нпр. и табелу: „2000 Thaler, ich werde nicht gleichgültig seyn. – 4000 Thaler, verdienen eine aufrichtige Gegenliebe – 6000 Thaler eine zärtliche Gegenliebe... – 20000 Thaler; o, Mademoiselle, dafür, bete ich sie an, und sterbe vor liebe, aber erst nach ihrem Tode“.

326 Horatii Sat. I, 1, 59–60: „at qui tantuli eget quanto est opus, is neque limo turbatam haurit aquam neque vitam anittit in undis“; 106: „est modus in rebus, sunt certi denique fines; I, 2, 24: „dum vitant stulti vitia in contraria currunt“; I, 3, 37: „neglectis urenda filix innascitur agris“; 74–75: „aequum est peccatis veniam poscentem reddere rursus“, и сл.

327 Види и анализу коју даје E. Fraenkel, *Horace*, 90 и д.

328 Види E. Fraenkel, нав. дело, 76–90.

329 Horatii Sat. I, 4, 85. – *Роман без романа* (део I), Дела V, 38.

330 Horatii Sat. I, 4, 105–106: „... insuevit pater optimus hoc me, ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando“.

у примени сатиричарске технике коју је познавао из дела новије европске књижевности, сећао античких извора и узора.

Аналізу Стеријине примене амплификационих низова примера можемо сада да закључимо кратким поређењем Стеријиног и Рабеновог расправљања о васпитавању омладине. Подударност основне поставке о којој оба писца расправљају, подударност у пословичној формулацији основне поставке и подударности у специфичним мотивима појединих примера показују нам, недвосмислено, да је Стеријина дигресија о васпитавању деџака Романа, и деџе уопште, настала под утицајем Рабенове *Расправе о њословицама*. Карактеристично је за Стерију да је тежиште пребацио на класични терен, иако се Рабенер у тумачењу пословице „jung gewohnt, alt gethan“ ни алузијом ни реминисценцијом не везује за античку књижевност.

Стерија је заменио Рабенову немачку пословицу „jung gewohnt, alt gethan“ одговарајућим верџилским „a teneris assuescere multum est“, позвао се на Демостенов и Хорацијев пример, сетио се Хорацијевих паренетичких ода упућених римској омладини. Унео је међу „мушка“ exempla преузета из Рабенове сатире и „женски“ пример надахнут Хорацијевим стиховима о распусности римских девојака. Латинској изреци „a teneris assuescere multum est“, од које његово расправљање полази, Стерија је додао, лајтмотивски, и Хорацијев израз de tenero ungui, али у преводу („од младих ноктију“, „из младости“).

Можемо, најзад, са доста разлога претпоставити да је Стерија унео и детаљ са шибом у свој приказ односа између ђака Романа и месног учитеља сећајући се Квинтилијанових разматрања о васпитању ретора од малих ногу. Само ова сцена Романа из романа очигледно је надахнута једним од примера из Рабенове *Расправе о њословицама*. Стерија и у њу уноси реминисценцију на античку књижевност, повезујући асоцијативно позната места из Хорација и Квинтилијана, места на којима се, у римској књижевности, јавља греџизам de tenero ungui, односно цитат из Вергилија „a teneris assuescere multum est“.

На крају овог нашег одсека можемо, дакле, рећи да је грађење exempla мањег или већег обима, и њихово амплификационо набрајање или низање у облику развијених анегдота, причица и дијалошких сцена, једна од карактеристичних црта Стеријиног литерарног поступка у *Роману без романа*. Ова техника, коју су Рабенова сатира и Стеријин „шаљиви роман“ преузели што посредно што непосредно из античке дијатрибе и сатире, пресудно је одредила не само структуру израза у појединим деловима Романа без романа, већ је, у многоме, условила и отворену структуру овог дела у целини.

Другим речима, Стеријино настојање да у *Роману без романа* примени технику слободне асоцијације идеја, коју је Стерн увео у европски хумористички роман, реализовало се у „шаљивом роману“ нашег писца на начин који је, стварно, надахнут старијом техником егземплификације

општих ставова и ређања амплификационих низова примера. Та књижевна техника била је – како смо показали – уобичајена у античкој дијатриби и у античкој и просветитељској сатири, дакле у делима на која су се ослањали и Рабенер и Стерија.

Колоквијализми, вулгаризми и народне њословице

Пошто смо у претходним одељцима испитали какву улогу у Стеријином делу имају упадице анонимног сабеседника и полудијалошки одсеци, егземпла и низови примера, можемо сада да се позабавимо и трећим од оних стилских особености које највише карактеришу израз античке дијатрибе и сатире. Та трећа особеност јесте тонски неусаглашено спајање колоквијално-вулгарних и реторско-поетских елемената израза.

Анализу ћемо и овде започети утврђивањем типолошких сличности или различности, остављајући, у први мах, по страни могуће непосредне утицаје античког сатиричарског израза на поједина места у Стеријином *Роману без романа*. Међутим, будући да смо поуздано утврдили да је Рабенова просветитељска сатира – као посредник античког наслеђа – пресудно утицала на Стеријину рецепцију технике егземплификације, биће добро да се упитамо да ли се Рабенер и Стерија једнако односе према употреби колоквијализама и вулгаризама.

Рабенова *Расправа о њословицама* посвећена је изрекама које се чују у народу, али се немачки сатиричар ни у овој, ни у другим својим сатирама није служио народским речником или вулгарним изразима. Педантни моралиста Рабенер избегава готово сваку грубу реч или слику, готово сваку двосмислену или фриволну појединост.

Код Стерије, међутим, наилазимо на све ове црте. Оне представљају важан елемент у изразу његовог пародистичко-сатиричног романа. Када се пробуде лењивци чије двореове Роман напада, они се не перу, него „намажу очи пљувачком“; када Роман креће у напад, јунакова храбра Розинанта „дигнувши реп трубогласно своју ватру покаже“; када Силфа Селимандра види успаваног јунака, прохте јој се да га помилује и она „метне руку (ја управо, госпођо, не знам где)“.³³¹

Стерија је, дакле, у језичкој пародији јуначког става и држања, близак Сервантесу и Блумауеру; а у понеком голицавом детаљу као да се поводи непосредно за Виландом.³³² У свим тим појединостима израза Стерија се није могао угледати на Рабенера, чији је израз уједначено и уздржано стилизован.

Но, како смо већ споменули, у изразу дијатрибе и менипске сатире значајно су место заузимале народске игре речима и грубе доскочице,

331 *Роман без романа* (део I), Дела V, 40, 37, 35.

332 Уп. нпр. како јунакиња у Виландовом *Новом Амагису* оживљује окамењеног јунака. И она „legt die Hand – ich kann nicht sagen worauf“. С. М. Wieland, *Der neue Amadis*, нав. издање, том XV, стр. 134.

разни вулгаризми, обрти из говорног језика и непретенциозне народне пословице.³³³ Чак и стил римске хексаметарске сатирике показује ове црте, и то највише тамо где се најјаче осећа утицај хеленистичке дијатрибе. Такав је, на пример, случај у Хорацијевим сатиричним козеријама. Хорације у стиховима својих сатира често употребљава говорни и вулгарни, а понекад чак и опсцени израз. Сатиричар Хорације, као Сервантесов Санчо Панса, воли и непретенциозну народну пословицу.³³⁴

Треба стога погледати какво место и какву функцију имају у изразу Стеријиног сатиричног романа народне пословице, колоквијализми и вулгаризми, и да ли се, и у том погледу, структура Стеријиног израза подударна са структуром израза античке дијатрибе и сатирике.

Стерија се, како смо видели, није задовољио простим преношењем Рабеновог тумачења пословице „Хаљине чине човека“ у текст *Романа без романа*. Пошто је у том тумачењу и одсек у коме се сећа Виландовог Диогена, Стерија посвећује истом предмету још један, завршни одсек. Стерија ту, наиме, у име „господични“ полемише са Диогеном, па овако окончава расправу, чији је стварни предмет киничко начело аутаркије: „Нека диогенизира он колико му је драго, каже г. – Српска пословица: док се мудри наумудроваше, луди се најживоваше, темељнија је, него његово јапунце“.³³⁵

Тако се домаћом, народном пословицом – као неком поентом – завршава Стеријино излагање о моди, хаљинама и одевању, које је настало под утицајем узора из стране, немачке књижевности. А завршава се, како и овде треба напоменути, ироничном хорацијевском игром ставова, која доводи у питање и само киничко начело аутаркије, мада смо, готово до краја, веровали да га сам Стерија, кроз пародију, заступа.

Пословица и груби, народски израз јављају се у Стеријиним *Роману без романа* често као неочекивана поента, којом је, на пречац, закључено расправљање о некој теми, окончан неки одсек или завршена нека реченица. Тако Стерија, у Предговору свог сатиричног романа, спомиње Диогенову „апатију“, па пошто се послужи и латинским цитатом из прве сатирике Хорацијеве прве књиге, завршава одсек пословичним, народним изразом: „А што се апатије тиче, признати морам, да ја са жалоснима плачем, а с веселима певам, ил’ ми се хоће или неће, па ко зна боље, широко му поље“.³³⁶ Колоквијални и народски обрт јавља се – опет као сатирична

333 P. Photiadès, *Les diatribes cyniques du papyrus de Genève 271*, Museum Helveticum 16 (1959), стр. 120; G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon*, Leipzig, 1909, 94 и д.; H. Weber, *De Senecae philosophi dicendi genere Bioneo* (Diss.), Marburg, 1895, 12 и д., 37; Th. Rein, *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei Lukian* (Diss.), Tübingen, 1894; E. Norden, *Fleckeisen Jahrb. Suppl.* 18, 268, 1; 288; 290; 308; J. Bompaigne, *Lucien écrivain*, Paris, 1958, 405 и д.

334 Насупрот Хорацију, млађи римски сатиричар Јувенал никада не употребљава опсцене изразе и, слично Сервантесовом *Дон Кихоту*, радо наводи ученије sententiae. G. Highet, *Juvenal the Satirist*, Oxford, 1962, 295–296.

335 *Роман без романа* (део I), Дела V, 33.

336 *Роман без романа* (део I), Дела V, 7.

поента – и на крају одсека у коме се Стерија припрема да „инвоцира“ вино, а не Музу: „уверен да се старац Јупитер зато неће наћи увређен, јер је и он често поред нектара бригу растеривао, кад би му љуборевњива Јуно рена под нос натрла“.³³⁷

У оба наведена примера стилски ефекат поенте заснива се на начелу контраста и антиклимакса. Изразом и духом поента се супротставља озбиљнијем, ученијем и вишем тону првог дела одсека, или реченице. Непосредно иза учене и књишке сложености „љуборевњива“, која, као украсни епски епитет, стоји уз митолошки Јунонин лик, следи, у изненадном стилском антиклимаксу, народски израз „рена под нос натрла“. Напоменимо да за овакву примену пословица не налазимо праве паралеле у Рабеновој *Расјрави о њословицама*. Рабенер, наиме, у *Расјрави* посвећује сваком пословичном изразу једну сатиру, која има облик сатиричне расправе и састављена је од низова примера. Не само у завршној поенти одсека или реченице, него и на другим местима свог излагања, Стерија се радо служи контрастом између цветног реторског клишеа и грубог народског изрази, између учене реминисценције и непретенциозне мудрости народних пословица. Да се уверимо у ово, довољно је да бацимо још један поглед на Стеријин предговор *Роману без романа*. У другом одсеку *Предговора* Стерија се позива на Александров пример и служи се латинским цитатом из Хорацијевој песме о моралном паду Рима; али, између реторског егземплума и учене реминисценције Стерија убацује и ову реченицу: „Но по срећи или несрећи... свет (осим малог скока) далеко не пада од своје кладе“. ³³⁸

Кроз цео текст *Романа без романа*, поред места где Стерија пародира високи или цветни стил реторике, јављају се, на онај начин, фолклорни или говорни елементи који изразу дају нову, комичну, карикатуралну или реалистичну боју. Стерија се, у ову сврху, не служи само српским пословицама. Поред српских јављају се у његовом роману влашке, италијанске и немачке пословице, слично као што се у менипским сатирама римских писаца Варона и Сенеке, поред латинских, јављају и грчке пословице. Треба рећи да ни за ово мешање домаћих и страних пословица Стерија није имао узор у Рабеновој *Расјрави*.

У овом одељку изнели смо тврђење да подударности између израза *Романа без романа* и израза античке дијатрибе и сатире нису ограничена на изоловану употребу пословица и колоквијалних израза, него да се та подударност може уочити у поступку контрастирања народских елемената и фигура високог, реторског стила. Ово тврђење засновали смо на неким краћим примерима из Стеријиног дела. Морамо га, међутим, у следећем одељку поткрепити још и поређењем нешто обимнијих одломака из Стеријиног „шљивог романа“ и античке сатире. Напоменимо, да још увек говоримо о општој, типолошкој подударности књижевног израза. Моћи

337 *Роман без романа* (део I), Дела V, 11.

338 *Роман без романа* (део I), Дела V, 6.

ћемо стога, ради илустрације изнетог тврђења, упоредити неке одломке из *Романа без романа* са одломцима Сенекиног *Ошиквљења*, иако између Стеријиног романа и менипске сатире овог римског писца, на први поглед, нема изразитије тематске сличности.

Мешавина колоквијалних и литерарних елемената

За стил Сенекине менипске сатире карактеристично је да читаоца, у сваком тренутку, а нарочито под крај реченице или одсека, очекује неко изненађење – неочекивани заокрет у мисли или изразу (ἀπροσδόκητον). Да би код читалаца изазвао овај низ малих шокова, римски писац радо се служи колоквијалним, неочекивано грубим, па и вулгарним изразом. Такви изрази у пуној су супротности са песничким цитатима, пародијама реторске дикције и високог стила, поред којих се јављају. Смештени често на крај реченице, периода или пасуса, вулгаризми и народне пословице имају код Сенеке и вредност сатиричне поенте. Све су ово црте које се јављају и у Стеријиним *Роману без романа*, како смо то видели у претходном одељку.

Можда ће се неко, на овоме месту, упитати да ли је Сенекино *Ошиквљење* погодан текст за откривање стилских и структуралних особености менипске сатире, чији нама слабо познати настанак пада чак у почетак хеленистичког периода. Истина је да је Сенека познат као истакнути представник новог, поентираног стила који се јавља у римској књижевности I века наше ере. Сенека се таквим стилем служи и у својим философским „писмима“ и „дијалозима“. Ипак, не смемо стога закључити да склоност ка оваквим поентама, која доминира у изразу *Ошиквљења*, уопште није условљена наслеђем из хеленистичке дијатрибе и менипске сатире.

Сенекина сатира је репрезентативан представник Мениповог правца у античкој сатиричној књижевности. Показују то бројне подударности са фрагментарно сачуваним менипским сатирама других античких писаца. Са друге стране, знамо да је Сенека у својим философским списима на многим местима зависан од наслеђа дијатрибе, како у тематском, тако и у стилском погледу. Био је Сенека, дакле, не само Менипов него и Бионов велики дужник.³³⁹ Упоредићемо стога одломке из *Романа без романа* са одломцима из *Ошиквљења*, како бисмо још боље уочили типолошку сродност Стеријиног сатиричког изрази са изразом Бионових и Менипових следбеника.

Сенекино *Ошиквљење* говори о смрти цара Клаудија и његовом посмртном путовању на Олимп. Ова је менипска сатира, дакле, заснована на пародији царске апотеосе и оних бројних списа из хеленистичко-римског периода античке књижевности у којима су поборници разних философија и религијских веровања описивали усхођење душа на небо. Ото Вајнрајх је најпотпуније испитао књижевни израз, литерарне алузије и реторске

339 Види Н. Dörrie, *Bion 1, Der kleine Pauly I* (1964), col. 905.

елементе којима се Сенека служио у *Оџиквљењу*.³⁴⁰ Док будемо говорили о тексту Сенекине сатире, држаћемо се пре свега Вајнрајхових тумачења. Још и данас, наиме, пошто су објављене неке нове студије о сатиричној и пародистичкој књижевности антике, Вајнрајхова анализа Сенекине менипске сатире пружа најисцрпнија и најмеродавнија обавештења о овоме предмету.³⁴¹

Сенека показује преминулог владара као ругобу, која вуче ногу и којој подрхтава глава. Када Клаудије, после смрти, доспе на Олимп, говори тамо тако нејасно, да Јупитер мора да нареди нека дође Херкул и послужи као тумач. Херкул који је цео свет обишао треба, пре свега, да утврди о каквом се бићу уопште ради.

Само, пред овим се чудом и Херкул збуни и помисли да му је дошао „тринаести задатак“. Ипак, пошто боље осмотри Клаудија, открије да овај личи на човека.

Почиње дијалог у коме се лица Сенекине менипске сатире служе звучним и ученим цитатима из Хомера напореда са грубим народским изразима и народним пословицама:

Accessit itaque et, quod facillimum fuit Graeculo, ait τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν πόθι τοι πόλις ἡδὲ τοκῆς Claudius gaudet esse illic philologos homines; sperat futurum aliquem historiis suis locum. Itaque et ipse Homericus versu Caesarem se esse significans ait: Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν. Erat autem sequens versus verior, aequè Homericus: ἔνθα δ' ἐγὼ πόλιν ἔπραθον, ὤλεσα δ' αὐτούς. Et imposuerat Herculi minime vafro, nisi fuisset illic Febris, quae fano suo relicto sola cum illo venerat; ceteros deos Romae reliquerat. „Iste“ inquit „mera mendacia narrat. Ego tibi dico, quae cum illo tot annis vixi: Lugduni natus est, Planci municipem vides...“ Tum Hercules „Audi me“ inquit, „tu desine fatuari. Venisti huc, ubi mures ferrum rodunt. Citius mihi verum, ne tibi alogias excutiam.“ Claudius vidit virum valentem, oblitus nugarum intellexit neminem Romae sibi parem fuisse, illic non habere se idem gratiae: gallum in suo sterquilino plurimum posse.

Приступи му, па, пошто му је као Грчету тако лакше било, поче (грчки, стихом Хомеровим): „Где је твој родни крај, и отац и мајка и ко си?“ Клаудије, сав срећан што је наишао на филологе. (Понада се успут да ће ту бити места и за његову историју.) Тако, одговарајући и сам Хомеровим стихом, изјави да је владар: „Гонећ од Илија ветар на киклопске жале ме баци“. А био је следећи стих, исто из Хомера, већ истинитији: „Ту сам разорио град и све сам их побио редом“. Онда стаде да подваљује Херкулу који није баш сувише лукав и бистар. Али се ту нађе богиња Грозница, која је дошла сама с њим, оставивши свој храм. Остале богове оставио је

340 O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, Berlin, 1923.

341 Новији коментар дао је Карло Русо: *L. Annaei Senecae Divi Claudii ἀποκολοκύντωσις*, a cura di C. F. Russo, Firenze, 1948; 5. изд. 1965. – Уп. и места посвећена Сенекиној *Αἰοκολοκινῆωσι* у студији J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, Paris, 1966.

у Риму. „Овај“, – рече она – „масно лаже. Да ти кажем ја која сам с овим овде живела толике године: Он је рођен у Лиону – како видиш, Планков суграђанин...“ На то ће Херкул: „Слушај“ –| рече – „престани с глупостима. Дошао си овамо где шале нема. Сместа истину на среду док ти не истерам те твоје бубе“. Кад Клаудије виде да је ово снажан човек, мане се будалаштина и схвати да му у Риму нико није био раван, али да овде не ужива исте повластице: петао је најмоћнији на своме буњишту.³⁴²

Морамо овде још споменути да у одсеку који смо приказали и делимично цитирали Сенекин Херкул, да би заплашио Клаудија, почиње изненада да декламује и стихове у високо драматичном тону. Већ је Вајнрајх показао да они представљају пародију стихова из Сенекиних сопствених трагедија, писаних у високом, декламаторском стилу.³⁴³ Другим речима, у Сенекиној сатири, наилазимо и на ретроспективну пародистичку критику сопственог реторизованог стила и на пародистичко подсмевање старијој књижевности.

Са пародијом литерарних узора и традиционалних песничких поступака граничи се и Сенекино навођење хомерског стиха: „Где је твој родни крај и отац и мајка и ко си?“ Само, овај је стих био и крилатица омиљена међу старим Хеленима и често је, и пре и после Сенеке, узиман и пародистички. Тако се стих јављао и у познатој анегдоти о пореклу Биона из Бористена, творца дијатрибе. Анегдота приповеда како је Бيون, одговарајући на питање тога стиха, признао да је син трговца сољу и неке јавне жене. Додајемо да се истим стихом служи и Зевс у Лукијановој сатири *Икаромениј*, и то да би сазнао каквог је порекла Менип, оснивач менипске сатире, који је управо стигао на небо.³⁴⁴

Потпуно подударна употреба наведеног хомерског стиха у анегдоти о Биону, у Сенекином *Ошквљењу* и Лукијановом *Икароменију* једна је од многих појединости које сведоче о Сенекиној зависности од дијатрибе и менипске сатире. Узимајући овај хомерски стих Сенека се, свакако, руга и обичају цитирања стихова из грчких класика, а пре свега из Хомера. Цитати су, наиме, били у великој моди међу ученим људима и писцима Сенекиног времена, дакле међу оним „филолозима“ које Сенекин Клаудије сматра својом сабраћом.

Нагласимо још једном: напореда са цитатом из Хомера и пародијом стихова из Сенекиних сопствених трагедија, јављају се у Сенекином тексту говорни и вулгарни обрти: „масно лаже“ (*mera mendacia narrat*), „престани са глупостима = да лупеташ“ (*tu desine fatuari*), „истерашу ти бубе“ (*tibi alogias excutiam*), пословица о петлу на буњишту и пословица *Venisti huc*,

342 Senecae Aprococolocyntosis, 5–11; прев. Р. Шалабалић.

343 О. Weinreich, нав. дело, 76–77. – Пародирање сопствених стихова увео је у менипску сатиру већ сам Менип. Види и Е. Wasmansdorff, *Luciani scripta ea, quae ad Menippum spectant* (Diss.), Ienaе, 1874, р. 43.

344 О. Weinreich, нав. дело, 68–69.

ubi mures ferrum rodunt „дошао си овамо, где мишеви гвожђе једу“ (у преводу „дошао си овамо, где шале нема“).³⁴⁵

Наведени одломци из Сенекиног текста показују нам како античка менипска сатира здружује диспаратне и дисхармоничне елементе израза и од њих ствара стилске целине чији је сатирични тон одређен контрастом, апросдокетомом, антиклимаксом и стилски неусаглашеном поентом. Утврдили смо да у том склопу важну улогу играју пародија литерарних поступака и критичке упадице анонимних сабеседника, високи или цветни стил и сажети израз народне пословице, травестирани мит или митски егземплум и говорни, или чак и вулгарни обрти. Можемо сада поново бацити поглед на Стеријин *Роман без романа*.

Узмимо последње странице првог дела *Романа без романа*, оне које претходе Стеријиној пародији десете Овидијеве хероиде. На тим страницама Стерија нам приказује свог јунака Романа како седи у тамници. Роман се двоуми – „као Херкулес кад је путање бирао“ – да ли да прихвати руку коју му нуди ружна Чимпеприч и тако се избави из заточеништва. Зна он, наиме, добро „ne donna ne tela comprar a lume di candela (жену и платно при свећи не узимај).“

Само, Чимпеприч, чији је „лозунг: венчање и ништа друго“, тражи од Романа чврсто обећање. „Наша је мома“ – како каже Стерија – „добро испекла оно што Влах каже: шеј ја мин пуј минчун (само што је у руци, то је извесно)“. Роман јој, дакле, обећа да ће је узети за жену, па пође за њом надајући се да је ружна Чимпеприч нека чаробница која ће изненада променити лик – јер „надежда је од свитака јело“. Када, међутим, открије да се не може надати таквој промени, Роман се сети Тесејевог „житија“, чита „vino d'il anno, donne di quindici“, па „у најлепшем маниру охлади“ и остави своју несудбину њеној судбини.

Стерија, сада, опет, прибегава реторској апострофи и ученој литерарној реминисценцији: „О ви, који ову повест читате, кћери Амора и Венере, видите ли верност мушку?“ Али у истоме даху, он се сећа и популарне домаће попевке: „Ја бих желео да се стара она песма: »Знаш ли душо кад си моја била«, лако не заборави. Ову да свака девојка наизуст научи пређе него што почне читати романе“.³⁴⁶ Да би нам, најзад, приказао напуштenu Чимпеприч у улози напуштених јунакиња из античког мита, Стерија се служи патетичном апострофом коју завршава, колоквијално и помало двосмислено, изразом „напипати“: „Но бацимо, љубезни моји читатељи, плачевни взор на бедну нашу Ариадну – како јој буде, кад се пробуди и њега код себе не напипа?“³⁴⁷

345 Пословица је грчког порекла. Јавља се у Херондиним мимијамбима у облику: οὐδ' ὄκως χόρης οἱ μὲς ὀμοίως τὸν σίδηρον τρώουσι. Знамо да су стари Хелени ову земљу из бајке локализовали на усамљеном острву Гијарос, куда су своје кривце слали у прогонство. Види О. Weinreich, нав. дело, стр. 74 и бел. 1, где су поменуте и паралеле из фолклорне књижевности разних народа.

346 *Роман без романа* (део I), Дела V, 51–53.

347 *Роман без романа* (део I), Дела V, нав. место.

Будући да испитујемо типолошке сличности између израза Стеријиног сатиричног романа и античке сатире, овде морамо указати| и на једну појединост која као сама од себе произилази из пишневог позивања на пословице. Можемо слободно рећи да у одељку *Романа без романа* који смо управо приказали јунак и јунакиња стално „остварују“ и „обистињују“ разне пословице. Технички посматрано, ово је поступак сродан ономе када писац сатире доказује истинитост неке опште поставке, исказане сентенциозно, на тај начин што ниже примере из свакодневног живота.

Треба, међутим, рећи да је мотив „обистињавања пословице“, које пада у део главном јунаку сатире, био, колико знамо, уобичајен већ у менипској сатири. Сенекин је Клаудије, како смо видели, обистинио пословицу – *verum proverbium fecerat* – да човек треба да се роди као краљ или будала, да би му у животу, све било допуштено. Исто тако и Кронос Лукијанових дијалога признаје да обистињује пословицу – *την παροιμίαν ἐπαληθεύσας* – која казује да старци поново постају деца.³⁴⁸

Намеће нам се стога питање да ли бар за неке од типолошких подударности, за које смо у овом одељку показали да везују израз Стеријиног *Романа без романа* за израз менипске сатире и Лукијанових дијалога, можемо претпоставити да посредно или непосредно потичу из античке сатиричне књижевности. У тражењу одговора на ово питање чини ми се да нам као ослонац могу послужити псеудоисторијски уводи (прооциов) Сенекине менипске сатире и Лукијанове *Истиниите њовести*. У тексту Стеријиног *Романа без романа*, наилазимо, наине, на одсеке који одговарају овој развијеној константи из пародистичко-сатиричне књижевности антике. Тачност овог тврђења покушаћемо да докажемо у следећем одељку.

Сенекин њсеудоисториографски прооциов

Сенека почиње *Оѡиквљење* пародијом на предговоре (прооциов, *exordium*) који су у историографији царског доба састављани по устаље-ној схеми и према упутствима реторских приручника. У своме „проемију“ Сенека прво одређује тему дела. Чини то уздржано и озбиљно, те уверава своје читаоце да ће писати непристрасно:

Quid actum sit in caelo ante diem III. idus Octobris anno novo, initio saeculi felicissimi, volo memoriae tradere. Nihil nec offensae nec gratiae dabitur. Haec ita vera.

Желим да сачувам спомен на оно што се догодило на небу 13-ог октобра, те изузетно значајне године, на почетку најсрећније ере. Неће ту бити ни увреде ни хвале. Толико је све то истинито.³⁴⁹

348 Luciani Sat., с. 9. – Уп. О. Weinreich, нав. дело, 27–28.

349 Senecae Apscol. I, 1; прев. Р. Шалабалић.

Стилизација самог почетка овог проемија у складу је са Сенекиним тврђењем да ће он, као историограф, бити потпуно објективан. Умереношћу и уздржаношћу та стилизација реализује и савете реторских приручника. Ови, наиме, за стилизацију проемија прописују умереност и прецизност, једноставност и неизвештаченост.³⁵⁰

Једино нас изненађује што је реч о догађајима на небу. Сенекини читаоци, упућени у правила реторике, знали су да проемиј треба, сада, да пружи податке о пишевим изворима. Стварно, Сенека наставља своје излагање као да ће их о томе обавестити: *Si quis quaesiverit, unde sciam...* „Ако би ко упитао откуд знам...“ Ове речи умирују читаоца који је нешто збуњен ванземаљском локацијом догађаја. Па ипак, те су речи само клопка коју нам је писац поставио. Сатиричар ће нас сада изненадити завршетком реченице, формулисаним изазивачки и подругљиво: ... *primum si noluerō, non respondebo* „... пре свега, ако не будем хтео, нећу ни одговорити“. Наноси нам, затим, и други ударац. Пита готово презриво: *Quis coacturus est?* „Ко ће ме присилити?“

Сенека, међутим, зна да ефекат који је постигао неће бити трајан ако не промени тон. Буса се сада у груди, театрално и патетично: *Ego scio me liberum factum, ex quo suum diem obiit ille qui verum proverbium fecerat...* „Знам да сам постао слободан човек од како је умро онај што обистини пословицу...“ Онда следи нов препад. Народна пословица која завршава реченицу уједно је и њена подругљива и стилски дисонантна сатиричарска поента: *aut regem aut fatuum nasci oportere* „да се треба родити или краљ или будала“. Ова је пословица, наиме, латински еквивалент грчке пословице *μωρῶ καὶ βασιλεῖ νόμος ἄγραφος* „за будалу и краља нема закона“.³⁵¹ Клаудије је, према Сенеки, био и једно и друго, па је смео да чини све што му се прохте.

Сенека ће сада, онако узгред, још једном окрпити историчаре и њихову савесност: *Quis unquam ab historico iuratores exegit?* „Уосталом, ко је икада од историчара тражио заклету сведоке?“ Затим, као да ипак попушта и да мења став. Ако заиста буде потребно да изведе сведока (*auctorem producere*) који ће на суду посведочити истинитост његовог излагања, Сенека може да удовољи и томе захтеву. Следи нова сатиричарска поента. Сенека ће се, напросто, позвати на човека (био је то неки Ливије Гемин) који се и у Сенату био заклео да је видео Друсилу како се пење на небо и – коме нико није поверовао (*illi nemo credidit*). Алузијом на ову анегдоту из римског живота, која је имала и друге паралеле, Сенека завршава своју пародију проемија уобичајеног у реторизованој римској историографији.³⁵²

350 Види нпр. *Quintiliani Inst. or. IV, 1, 57–60* (... *Et est difficilis huius rei moderatio. Quae tamen temperari ita potest ut videamur accurate, non callide dicere... nec argumentis autem nec locis nec narrationi similis esse in prooemio debet oratio, ... sed saepe simplici atque illaboratae similis nec verbis vultuque nimia promittens*). *Auct. ad Her. I, 7, 11* (*exorienda causa servandum est, ut lenis sit sermo et usitata verborum consuetudo*).

351 *Porphyg. ad Hor. sat. 2, 3, 188*. – Види С. F. Russo, нав. издање *Айкококинйосе*, 47.

352 О. Weinreich, нав. дело, 24. Упореди J.-P. Cèbe, нав. дело, 311 и д.

Сенека, затим, приступа излагању самог „историјског“ догађаја. Приказује Клаудијеву смрт и његов одлазак на небо. Но ипак, Сенека нешто одлаже непосредни почетак приповедања. Разлог овој ретардацији је пародистичка примена још једне уводне константе античког књижевног израза. После „историографског“ проемија, којим је посведочио своју објективност и обавештеност, Сенека сада гради епску експозицију која у излагање уноси једну свечану и херојски патетичну ноту. Очигледно је да се Сенека овде руга моди дугих и замршених перифраса, која је из епске поезије продрла и у историографску прозу његовог времена.

Перифраса којом се Сенека служи у ту сврху епска је перифраса вechи и поднева, дакле константа израза којом тако често почињу велике целине у приповедању античке епике. Веран предању менипске сатире, која слободно меша стих и прозу, Сенека, најпре, у замршеним стиховима описује вechе и прве зимске дане. Затим, у прози, иронично додаје да је реч о 13. октобру. Тако ће га, верује Сенека, његови читаоци боље разумети. Тобоже жели да буде крајње прецизан, али на жалост не зна час када се десио догађај који ће описати. Није то ни могуће – „јер пре ће се сложити философи него часовници“ – (*facilius inter philosophos quam inter horologia conveniet*).

После овог, у менипској сатири уобичајеног, напада на секташтво и несугласице философа, Сенека се ипак присећа да је Клаудије почео да се растаје са душом некако између 12 и 13 часова. Овде се чује и глас неког имагинарног и анонимног сабеседника. Тај глас јавља се са критиком Сенекиног књижевног поступка. Каже да се песници, по правилу, не задовољавају описивањем излазака и залазака сунца. Они својим перифрасама и екфрасама узнемирују и подневну сијесту. Сенека, међутим, не користи могућности које му његова тема пружа. Спреман је да олако пропусти лепу прилику за обимну епску перифрасу подневних часова коју му је пружио тренутак Клаудијеве смрти.

Сенека се повинује овој критичкој сугестији заснованој на уобичајеној литерарној пракси његовог времена. Поново прибегава стиховима. Навешћемо у целини овај други део Сенекине пародистичке перифрасе времена. Пада, наиме, у очи да три њена последња стиха сачињавају један период са прозним наставком Сенекиног текста:

*Iam medium curru Phoebus diviserat orbem
et propior nocti fessas quatibat habenas
obliquo flexam deducens tramite lucem –*

Claudius animam agere coepit nec invenire exitum poterat.|

Колима својим је Фојб већ пола превалио круга,
узде већ клонуо стреса јер мрачној ближи се ноћи,
кружном се стазом већ спушта и замиру коси му зраци –

и тада поче Клаудије да се растаје са душом, али никако да нађе излаз.³⁵³

У латинском оригиналу слаба граматичка повезаност првог и другог дела овога периода само још више истиче антитесу између реторских бомбастичних стихова перифрасе и сажете информативности прозног завршетка. Да бисмо осетили пуну меру комике, па и вулгарности ове поенте, треба да имамо на уму античка веровања о души и смрти. Према тим веровањима душа је као дух напуштала човека кроз уста. Клаудије је, међутим, за живота муцао и говорио неразговорно – па је и његова душа, према Сенеки, морала да потражи други излаз. Није тешко погодити којим се путем усмерила.

Сенека се, усталом, није задовољио само овом првом алузијом на раблеовско решење које ће душа наћи да би напустила Клаудијево тело. Сенека нам, доцније, и прецизном алузијом казује на ком се месту налазио тај излаз кроз који је Клаудијева душа нашла „одушка“.³⁵⁴

Треба додати да се и ова друга поента јавља на крају једног одсека у коме је Сенека пародирао књижевну технику уобичајену у похвалама владара, односно схему ове врсте енкомија (ἐγκώμιον) која је у реторским приручницима била такође дефинисана до у најмање појединости израза.

Видимо, тако, да потку Сенекине менипске сатире чине пародистички напади на технику реторизоване књижевности, у чијем је стварању и сам Сенека учествовао састављајући трагедије у високом, декламаторском стилу. Оштра сатирична нота јавља се у изразу Сенекине сатире највише захваљујући наглим променама стилског нивоа, тј. смишљеним падовима у фолклорну, колоквијалну и вулгарну сферу. Да се овим општим, типолошким подударностима између израза Сенекиног *Опшквљења* и Стеријиног *Романа без романа* придружују и специфичније подударности у појединостима, то ће нам показати склоп, тематика и стилизација уводних одсека Стеријиног „шљивог романа“.

„Всїуїленије“ Романа без романа

У претходном одељку приказали смо, на одломцима из уводних одсека Сенекиног *Опшквљења*, неке особености својствене изразу менипске сатире. Видели смо да Сенека, у тим одсецима, даје пародију историчарско-реторског проемија и епске експозиције, односно перифрасе времена епске радње. Тражећи сродне особености израза у Стеријиној сатири, задржаћемо се стога, прво, на уводним одсецима *Романа без романа*.

Нашу пажњу привлачи једна наоко само техничка и формална појединост. Листајући првих неколико страница Стеријиног сатиричног романа наилазимо, у два маха, на сличне наслове. То су „Предговор“ и „Вступле-

354 Senecae Aprococolyntosis, 4, 2: illa parte, qua facilius loquebatur. Клаудије је патио од надимања стомака. Одатле су и његове „последње речи“, према Сенекиној сатири, биле: *vae me, puto conscavi me* (4, 3). – Мотив *πρωκτὸς λαλῶν* јавља се у Аристофановим *Жабама* (283 и д.), али и у фолклорним бајкама уопште. Види О. Weinreich, нав. дело, 52 и д., 55 (са бел. 3).

није“. Предговор стоји пред романом и посебна је, јасно издвојена целина, о чијим ћемо књижевно-теоријским ставовима говорити у трећем делу рада. Изненађује нас, међутим, да после овог предговора континуирани текст првог дела романа почиње насловом „Вступленије“. Изненађени смо највише стога што у даљем тексту нема видног усека, или подналова, који би обележио крај тог другог приступа делу. Као да наслов „Вступленије“ стоји над целим првим делом *Романа без романа*.

На питање каква је улога наслова „Вступленије“, можемо да одговоримо већ и на основу анализа неких константи епског израза које смо дали у ранијим одељцима овог рада. Ми смо, појединачно, говорили о традиционалним константама израза које се, дате код Стерије пародистички, нижу непосредно за насловом „Вступленије“. Ту је, прво, епска схема увода *propositio–invocatio*, па затим митска перифраса времена, којом Стерија припрема прелаз на приповедање радње [„Тек што сунце величествено зарну своју главу из недра Ауроре дигнувши... (итд.); тек што јестество затруби... (итд.) – наш млади Роман... поће кроз предел Египет“].

Стерија, дакле, примењује у основи исти онакав поступак пародирања овешталих реторских схема увода, какав је и Сенека применио у првим одсецима своје менипске сатире. Штавише, константе израза којима се служе и Стерија и Сенека по типу су готово истоветне и воде порекло из античког наслеђа – из реторизоване епске нарације у стиху и прози.

Морамо, наине, и овде имати на уму не само схватања старијих и новијих теоретичара који у роману виде прозни изданак и пандан херојског епа, него и античку реторску теорију према којој роман спада у *genos historikon*.³⁵⁵ Ове теоријске поставке оправдале су примену сродних реторских константи израза у епу, историографији, новелистици и роману, и то не само у античкој већ и у доцнијој европској књижевности. Ово друго нарочито у раздобљу од XVII до XIX века.

Имамо, дакле, довољно разлога да упоредимо уводне одсеке Стеријиног сатирично-пародистичког романа са уводним одсецима Сенекине сатире. И не морамо се, при томе, обазирати на чињеницу да нам Стерија свој *Роман без романа* представља као „неку епопеју“,| док нам Сенека своје *Ошквљење* презентује другачије, уврштавајући га – пародијом историографског проемија – међу списе реторизоване историографије.

Споменули смо да је увођење неког имагинарног и анонимног сабеседника једна од типичних црта у изразу античке дијатрибе и менипске сатире. Упадице тог анонимног сабеседника уносе у излагање сатире полу-дијалогски и конверзациони елемент. Њихова стилизација стога одудара од пародије поетске дикције и реторског стила. Споменули смо, такође, да у уводним одсецима Сенекине сатире глас таквог анонимног сабеседника, слушаоца или читаоца, подсећа писца на то да би требало да допуни перифрасу вечери још и перифрасом поднева.

355 В. Е. Perry, *The Ancient Romances*, Berkeley, 1967, 33 и д., 42, 47 и д. – Уп. и О. Weinreich, нав. рад, 19–20.

Готово на истом месту глас анонимних читалаца прекида и Стеријино излагање у уводу *Романа без романа*. Непосредно после перифрасе јутра, која се завршава реченицом „наш млади Роман... пође кроз предел Египет“, читаоци стављају нашем писцу техничке примедбе које се односе на његово „Вступленије“. Иронични и конверзациони тон ове упадице у пуној је супротности са реторском узвишеношћу и поетичном дикцијом перифрасе јутра, за којом упадица следи. Контраст је, на крају одсека, наглашен поентом, – народским, пословичним изразом, који истиче основни, реалистички став Стеријиних критичара:

Г. сочинитељ, опростите што вам жустрину прекидосмо. Ваш јунак од шеснаест година узјашио коња, па бега; ми сад за њим трчимо, а и не познајемо га! Приповедите нам најпре, ко је он и од куда је, је л' он велике фамилије, колико му је отац оставио новаца, каквог је стаса, хоће ли се моћи оженити и пр. То ми напред знати морамо, ако мислите да трчимо за њим, иначе – ми нећемо зеца у шуми.³⁵⁶

Задржимо се, за тренутак, на једној малој подударности између овог Стеријиног текста и текста Сенекине менипске сатире. Та подударност могла би, додуше, бити и случајна. Ипак, морамо забележити да нас захтев који у наведеном Стеријиним тексту постављају анонимни читаоци, захтев да им писац дела каже о јунаку „ко је он и од куда је, је л' он велике фамилије“, подсећа на хомерски стих „где је твој родни крај и отац и мајка и ко си?“. Видели смо наима, да се тај стих јавља у уводним одсецима Сенекине сатире, и то у готово истоветној функцији. Код Стерије ово питање садржи захтев да читалачка публика буде, већ у „Вступленију“, обавештена о пореклу главног јунака романа. Не смемо заборавити да тај захтев стављају Стерији они анонимни сабеседници, који су, већ на основу првих редова „Вступленија“, зналачки закључили да ће Стеријин роман „бити нека епопеја“.]

Реч је, дакле, о захтевима којима треба да удовољи писац епске експозиције. Како смо у претходном одељку напоменули, одговарајући хомерски стих јављао се у дијатриби и менипској сатири, у Сенекином *Ошквљењу* и Лукијановом *Икароменију*, и то као пародистички клише преузет из херојског епа. Овај је клише у споменутих делима служио управо томе да нас њихов писац, у шали, обавести о роду и пореклу свог нехероичног јунака. Стога мала подударност између Стеријиног и Сенекиног текста, о којој овде говоримо, тешко да је настала само случајно.

Садржина, мотиви и стилизација одсека који код Стерије следи за упадицом анонимних читалаца опет нас у многаме подсећају на Сенеку. Одсек још увек припада пародистичком „Вступленију“. Стерија ту одговара на критичку упадицу својих анонимних читалаца. Цео одсек стварно је посвећен пародистичко-сатиричном изналажењу потврда које треба да докажу истинитост приповести што ће је Стерија испричати у *Роману без ро-*

356 *Роман без романа* (део I), Дела V, 12.

мана. Овај Стеријин одсек има, дакле, истоветну функцију као и пародија историографског проемија којом Сенека почиње своје *Ошквљење*.

Погледајмо Стеријин текст. Стерија прво каже: „Љубезни моји читаељи, ја видим да је ваше захтевање праведно...“ После овог почетка, ми сада очекујемо да ће Стерија и удовољити захтеву својих читалаца. Наставак реченице, међутим, гласи: „... али ја вашој жељи удоволетворити не могу из многих причина“; онда долази и шаљиво-подругљива поента исказа: „прво, што не знам ништа о том“.

Можемо слободно рећи да нас не само тематика него и структура овог Стеријиног исказа, па и функција појединих његових делова, веома подсећају на Сенекино, већ анализирано: *Si quis quaesiverit, unde sciam – primum, si noluerit, non respondebo. Quis coacturus est?* „Ако би ко упитао откуд знам – пре свега, ако не будем хтео, нећу ни одговорити. Ко ће да ме присили?“ Стерија се, такође, служи изненађењем и препадом. Прво, као да се спрема да нас обавести о својим изворима. Онда нам, без увијања, ставља до знања да је потпуно необавештен. Код Сенеке, како смо видели, за наведеним ироничним примедбама следи ударац који је упућен историографији („Уосталом, ко је икада од историчара тражио заклету сведоке?“). Код Стерије такође следи напад, само Стеријина иронија има нешто другачији циљ. Стерија се, доста неочекивано, руга философима:

Истина, многи пишу и говоре о оном о чему ни поњатија немају, али то су само учени људи, или назови философи од којих ништа сакривено није остало, који свашта знају и који се у разговор упуштају и не разбирајући какав је предмет истог разговора.³⁵⁷

Док читамо ове речи, питамо се зашто Стерија наводи баш философе као пример за малу веродостојност и материјалну необавештеност писца херојско-витешког и авантуристичког романа. Стерија говори о сведочанствима помоћу којих би требало да доказује објективност и историчност свог излагања. Очекивали бисмо, стога, да ће Стерија, у „Вступленију“ осудити маштарије писца историје и псеудоисторијског романа, слично као што се Римљанин Сенека ругао измишљотинама реторизоване историографије царског периода. Критика упућена философима тема је чију везу са основним тежњама Стеријиног *Романа без романа*, у први мах, јасно не уочавамо.

Ово није чудно јер образложење треба потражити на књижевно-историјском плану, и то тамо где се предање античке сатире и литерарне пародије додирује са просветитељским, рационалистичким и реалистичким тежњама европске књижевности. Идући тим путем ми ћемо, у следећем одељку, моћи да потврдимо још неким сведочанствима да је Стерија у свом „Вступленију“ заиста остварио пародију традиционалне античке схеме историографског проемија. Штавише, показаћемо да и прототип те пародије можемо наћи већ у античким сатирично-пародистичким списима, и то таквим чија тенденција потпуно одговара основној тенденцији *Романа без романа*.

357 *Роман без романа* (део I), Дела V, нав. место.

Критика философâ и фикција историографскої засведочавања

Критика философâ-доктринарâ и поборникâ разних религијских схватања била је једна од омиљених тема хеленистичке дијатрибе и менипске сатире. Дијатриба је хтела да пружи животну поуку и необразованом човеку. У реалистичкој сатири преовладали су, по правилу, рационалистички и скептични погледи. Обе ове књижевне врсте стога су с омаловажавањем гледале на бескрајне распре које су водили поборници разних философских система и религијских учења. Мета критике била је, пре свега, празна спекулативност апстрактног философског мишљења, које је, изграђујући сложене системе, губило сваки додир са животном стварношћу.

И римска сатирично-пародистичка књижевност радо се дотичала ове теме. Како су Римљани били далеко мање склони теоријском мишљењу него Хелени, они су се нарочито радо ругали философима. Ови су за њих, најчешће, и били само странци, дошљаци са хеленистичког истока.³⁵⁸ Не изненађује нас стога, што се критика философа јавља, узгредно, и у *Ошиквљењу*, иако је ова Сенекина лична и политичка сатира посвећена исмевању цара Клаудија и његове апотеосе.

Сатиричар Сенека, који је у сцени седнице олимпских богова пародирао и традиционални религијски мит, није, дакле, пропустио| прилику да се наруга и философима, иако им је и сам припадао. Важно је, пре свега, да уочимо где је и како је, у *Ошиквљењу*, Сенека изнео ову критику философâ. Треба, наиме, имати на уму и чињеницу да је „философска“ пародија у најближем сродству са литерарном пародијом – бар када античку сатиричну књижевност посматрамо, како је то овде случај, са њене техничке стране.³⁵⁹

Сенека је своју критику философâ-доктринарâ уплео у (двојну) пародију историографског проемија и епске експозиције. У перифраси вечери, која репрезентује епску експозицију, Сенека се, како смо напоменули, жали да не може да обавести читаоце о тачном часу Клаудијеве смрти – јер, доиста, би се и философи лакше међу собом сложили него часовници, који сви редом показују различито време (*facilius inter philosophos quam inter horologia conveniet*, 2, 2). Потпуна подударност између ове Сенекине и раније наведене Стеријине критике философâ (стр. 314) пада у очи тек када исказе обојице писаца посматрамо у склопу њихових пародистичких напада на традиционалну литерарну технику.

Код Сенеке и Стерије кратки критички осврт на философе и њихову спекулацију јавља се не само унутар исте двојне схеме пародистичког увода, него и на местима где оба аутора морају да дају одговоре на упадице неког анонимног гласа из публике, који приговара њиховој техници писања. Како знамо да је *incerta persona et iactus sine persona sermo* једна од

358 Види J.-P. Сѐбе, нав. дело, 251–268.

359 J.-P. Сѐбе, нав. дело, 267.

карактеристика израза у античкој дијатриби и сатири, и ова нас појединост учвршћује у убеђењу да у предању античке сатиричне књижевности треба да потражимо објашњење за Стеријину у „Вступленију“ доста неочекивану, критику философâ и њиховог начина мишљења.

Даље, сасвим као код Сенеке, и код Стерије се критика философâ јавља непосредно после пародистички дате перифрасе јутра, у контексту где и наш романописац иронично уверава читаоце у своју пуну веродостојност и обавештеност. То је, свакако, место на коме критику философâ не бисмо очекивали. Међутим, управо то што се она на том месту неочекивано јавља сведочанство је које коначно потврђује да тај део Стеријиног „Вступленија“ репродукује једну античку пародистичку варијанту традиционалне схеме историографског проемија.

Наиме, критика философâ није само омиљена тема и топос менипске сатире. Она је била и традиционални саставни део античке сатиричарске пародије историографског проемија. Ово последње тврђење не бисмо, свакако, могли изнети само на основу уводних одсека Сенекиног *Ошквљења*, ма колико били сигурни у традиционалност пародистичке технике коју римски писац у томе уводу примењује. Но срећом, из античке књижевности сачувано нам је још једно сведочанство које поткрепљује изнето тврђење. Код Лукијана из Самосате, чије је дело пренело наслеђе античке менипске сатире и у| новију европску књижевност, налазимо такође једну пародију историографског проемија. Она стоји на почетку Лукијанове *Истинитије њовести* и одваја се од Сенекине и Стеријине пародије само по крајње доследној негацији историографске вредности.

Како смо показали, Сенека и Стерија иронично се поигравају топицом историографског проемија. Тврде да им треба веровати, али у први мах, неће да наведу изворе својих обавештења. Сенека казује да нико никада и није тражио од историчара да доведе заклете сведоке. Стерија чак признаје да нема појма о пореклу свога хероја Романа. Но ипак, и Сенека и Стерија на крају привидно испуњавају очекивања читалаца. Сенека се позива на неког неубудљивог кривоклетника. Стерија се, слично Сервантесу и Виланду, али наглашено иронично, позива на неки изједени рукопис из доба Мусе Кесеције. Лукијан се, међутим, у својој пародији историографског проемија руга историографима непосредно и неувијено. Штавише, Лукијан у круг псеудоисториографских дела уводи херојски еп, на чије се сцене и технику често односи и пародија Стеријиног *Романа без романа*.

Лукијан нам, одмах на почетку свог увода, казује да ће његов спис бити пародија на авантуристичко-путописну и историографску књижевност крцату фантастичним измишљотинама. Као првог представника такве књижевности спомиње хомерски еп *Одисеју*, а међу њене најстарије писце убраја Ктесију са Книда, дакле историчара на чије се дело, тематски надовезује и *Повесї о Нину*, најстарији нама познати хеленистички роман.³⁶⁰

360 A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*², 671, 719; B. E. Perry, *The Ancient Romances*, 165.

У оном делу свог пародистичко-сатиричног увода у коме најпотпуније следи схему историографског проемија, Лукијан се, негативно, служи фикцијом историографског засведочавања, која се, како смо видели, састоји у прокламацији објективности и позивању на изворе и сведоке. Лукијан признаје да се решио да напише *Истинијиу њовести* да би и он имао прилике да ужива у потпуној слободи измишљања фантастичних догађаја, која је, очигледно, дата писцима епова и историјских дела. Казује, без увијања, да је његов спис заснован на лажи, да пише о стварима које никад није видео или доживео, о којима никада ни од кога није чуо, које се чак никада нису ни могле догодити. Најзад, упозорава своје читаоце да му они никако не смеју веровати.³⁶¹

Другим речима, Сенека, Лукијан и Стерија служе се, пародистички, традиционалним обликом историчарског проемија, чија је схема фиксирана у реторизованој историографији хеленистичког раздобља. У тој схеми обавезан је елеменат и засведочавање пишчеве историографске истинољубивости и обавештености. Ово засведочавање јавља се, отуда, иронично и сасвим фиктивно, у Сенекином| сатиричном *Ойиквљењу*. Пародистичком фикцијом засведочавања (тзв. *Beglaubigungs-Fiktion*) служи се, на исти начин, и Стерија. Јер, слично Сенеки, и Стерија се иронично позива на сведоке и сведочанства, пружајући, привидно, доказе о својој историографској објективности. Лукијан, међутим, пародира исти традиционални елеменат историчарског проемија негирајући изричито своју списатељску објективност. У оквиру исте схеме проемија он изазовно наглашава неисторичност и неистинитост своје *Истинијие њовести*.

Типолошка подударност пародистичко-сатиричног проемија који се – у варијантама које рефлектују схему уобичајену у античкој историографији – јавља код Сенеке, Лукијана и Стерије, постаје још очигледнија када приметимо да се и Лукијан узгред сећа философских наклапања и маштања. Усред својих уводних разматрања Лукијан нам, наиме, казује да, стварно, и не осуђује писце епова и прозних повести који нижу фантастичне приче и гомилају измишљене податке. Видео је он да је такво фантазирање сасвим обична ствар и код философа од заната – ὁρῶν ἤδε σύνηθες ὄν τοῦτο καὶ τοῖς φιλοσοφεῖν ὑπίσχνουμένοις (I, 4).

Очигледно је сада, како нам се чини, да се и у Лукијановој пародији историографског проемија јавља традиционални мотив критике философа на чије смо варијанте већ наишли у Сенекиној и Стеријиној пародији таквих увода. Ово подударање објашњава, дакле, неочекивану појаву критике философа у Стеријином „Вступленију“. Јер, разлика између Стерије и Лукијана у томе погледу и нема, осим у начину изношења ставова. Стерија, који у уводу *Романа без романа* шаљиво уверава читаоце у своју истинољубивост и обавештеност, ограђује се од необавештености и произвољног наклапања „назови философа од којих ништа сакривено није остало“;

361 Luciani Vera hist. I, 1–5 (70–73).

Лукијан, у чијој *Истинијој њовести* налазимо исти тип пародистичког проемија, признаје да сам лаже и оправдава лагарије писаца епова, историјских дела и романа позивајући се на измишљотине философа чији је посао откривање истине.

Лукијанова *Истинијиа њовести* показује нам, дакле, недвосмислено да се критика философа јавља као саставни део расправљања о објективности и веродостојности у пародистичком проемију античке сатиричне књижевности. Тако се још једна специфична подударност придружује већ раније побројаним подударностима између „Вступленија“ Стеријиног сатиричног романа и античке сатиричарске пародије на историографски проемиј и епску експозицију.

Да сада резимирамо резултате до којих смо дошли у овом и два претходна одељка нашег рада. Пародистички уводи који се јављају у Сенекиној менипској сатири *Ошквљење*, у Лукијановој сатирично-пародистичкој *Истинијој њовести* и у Стеријиним *Роману без романа* грађени су од истоветних елемената и према подударној схеми. Како је жаока свих ових пародистичких увода уперена против књижевне технике и фантастичне тематике херојског епа, псеудоисторијских списа и авантуристичког романа, намеће нам се закључак да је античка сатирично-пародистичка књижевност пресудно утицала на израз и структуру „Вступленија“ Стеријиног *Романа без романа*.

Истина, тешко је увек у појединостима одредити којим је све непосредним и посредним путевима античка дијатриба и сатира утицала на *Роман без романа*. Овај утицај, међутим, није стога ни мање реалан, ни мање уочљив. Знамо да је Стерија познавао свог Хорација и свог Лукијана, не само из школе, него свакако и из Виландових веома популарних превода. Знамо да су и Рабенер и Виланд, на чија се дела Стерија у *Роману без романа* често ослања, нашем писцу могли пренети многе елементе из Хорација, Лукијана и других аутора античке сатиричарске књижевности. У следећим одељцима осврнућемо се, најзад, и на једну дигресију из Стеријиног „шљивог романа“, која ће нам показати да су античка дијатриба и сатира, пресудно али веома одређено, утицале на Стерију још и преко моралистичких недељника и месечника, календара и сличних публикација с краја XVIII и почетка XIX века.

Стеријин дијалој мајарећих сени и разјовор о „месечној шрави“

У другом наставку *Романа без романа* Стерија готово потпуно разбија већ и онако отворену и дигресивну композицију свог дела. Ту налазимо бројне дијалошке одељке који су потпуно независни од основне фабуле романа. Мада су грађени према узорима из новије европске књижевности, неки од тих одељака обнављају предање Бионове дијатрибе и сродне

Менипове сатире, и то у облику у коме се оно јавља у Хорацијевим дијалогским сатирама и у Лукијановим сатиричним дијалозима. Да је управо изнесено тврђење оправдано у то ће нас уверити подробнија анализа једног таквог дијалогског места из *Романа без романа*.

У одломку који имамо на уму дијалог не воде људи него магарци. Сцена дијалога су Јелисејска поља „где сенке покојних магараца обитавају“. Другим речима, по типу ово је дијалог мртвих, чији је творац у европској књижевности Лукијан из Самосате (II в. нове ере). Већ то нас обавезује да се упитамо да ли у том одломку можемо открити утицај античке сатиричне књижевности.

Цветна ливада магарећег Елисијума налази се на једној звезди. Некакав дух донео је на њу уснулог Романа. Стеријин јунак ту опазује Валамову и магарца Мухамедовог „где се са Санчо Пансиним живинчетом тако страшно у дишпут пустили, како год наши јурати при изобиљу вина, кад какво питање размршују“.³⁶²

Тематика, облик и сцена дијалога сећају нас, дакле, на Лукијанове *Разговоре мртвих* и на путовања на месец и у небо која описују Лукијанова *Исџиниџа њовеси* и Лукијанов *Икаромениј*. Но ипак, пред нама није оригиналан Стеријин дијалог, састављен по Лукијановом начину. Сам Стерија нас опомиње да не треба да мислимо како он, састављајући „житија славних магараца“, пише нешто оригинално. Сећа нас Стерија на басну из Доситијеве збирке и каже: „Но како год што се онај магарец лавовом кожом увио, тако и ми, с туђим мислима враније перо увивши, врину с туђим перјем представљамо“. Најзад, у једној белешци, Стерија упућује и на свој извор овим речима: „Види од год. 1792. *Politische Gespräche der Todten*.“³⁶³

Доба просвећености и рационализма, и раздобље идејних и друштвених превирања подстакнутих француском револуцијом, условили су и на немачком књижевном подручју праву поплаву сатиричних и дидактичких дијалога. Ови су дијалози састављани по угледу на дијалоге Лукијана из Самосате и дијалоге његових француских подражавалаца – Боалоа, Фонтенела, Фенелона, Волтера и других писаца. Подврста оваквих дијалога су дијалози мртвих, који су у Немачкој били толико популарни да су под тим насловом издаване полемичке брошуре и периодични часописи. У првој половини XVIII века Давид Фасман инаугурисао је ову моду издајући месечник *Разговори у царству мртвих* (*Gespräche im Reiche der Todten*, Лајпциг, 1718–1740). Међу Фасмановим бројним подражаваоцима заузео је истакнуто место необични продуктивни Кристоф Готлиб Рихтер (умро 1774). Ипак, треба рећи и то да су, по физиономији и актуалној тематици, овакви дијалози мртвих често остајали на нивоу ондашњих моралистичких недељника и календара.³⁶⁴

362 *Роман без романа* (део II), Дела V, 71.

363 *Роман без романа* (део II), Дела V, 76, бел. 1.

364 Види *Reallex. d. deutsch. Literaturgesch.*, ед. P. Merker – W. Stammer, III, Berlin, 1928–29, р. 379; R. Hirzel, *Der Dialog II*, Leipzig, 1895; J. и W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, XI, Leipzig, 1935, col. 605.

Књижевном развоју дијалога мртвих допринели су, у Немачкој, нарочито Готшедови преводи из Лукијана и Фонтенела, као и Виландов мајсторски превод целокупног Лукијановог опуса (1786–89). Виланд се и сам, са највише успеха, огледао у овој књижевној врсти.³⁶⁵ Угледао се, пре свега, на Лукијана; али се, без сумње, сећао и новијих дијалога мртвих. Видећемо то већ и одатле што Виланд међу меродавним узорима сатирично-хумористичког стваралаштва спомиње, на истакнутом месту, и Метју Прајера (М. Prior, 1664–1721). Јер, овај је енглески песник и есејиста познат највише по своја *Четири дијалога мртвих*. У њима Прајер изводи на сцену мислиоце и политичаре новијег времена, сасвим као што ће чинити и Виланд, у својим *Разговорима у Елисијуму и Разговорима бојова*.

У немачкој књижевности и Рабенер се служио обликом дијалога мртвих, и то у сатири *Сан о њословима којима се баве душе умрлих људи*.³⁶⁶ Ова сатира, јавља се у другом издању Рабенерових сабраних сатиричарских списа, из године 1768, непосредно за *Доказом да су риме неопходне у немачкој њоезији*. Рабенеров *Доказ* инспирисао је, како је познато, Стерију да састави своју сатиричну *Похвалу слику*. А Рабенеров *Сан* грађен је по истој лукијановској схеми као и дијалог магарећих сени у *Роману без романа*. Стерија, који се много угледао на Виланда и Рабенера, могао је, дакле, познавати из ових писаца схему и основне црте дијалога мртвих.

Морамо, међутим, потражити на другој страни непосредни извор Стеријиног дијалога магарећих сени у Елисијуму. Тај изворни текст за којим се Стерија повео припада, по свој прилици, оној често анонимној популарно-забавној и сатирично-дидактичној литератури „разговора“ о којој нас богато обавештава Кајзеров *Index locupletissimus* за раздобље од 1750. до краја 1832. године. Па ипак, у Кајзеровом индексу нашао сам само један наслов који потпуно одговара наслову што га Стерија наводи у својој белешци уз дијалог магарећих сени. Тај Кајзеров библиографски податак гласи: *Politische Gespräche der Todten, 3 Jahre 1788–90 6 Bde. 8. Neuw. 789, 91 Gehra*.³⁶⁷ Стерија нам, међутим, говори о *Полиитичким разговорима мртвих* „од године 1792.“

Једно можемо ипак поуздано тврдити. Стеријин дијалог магарећих сени припада рационалистичко-просветитељским дијалозима мртвих који су, у француској и немачкој књижевности из деценија око 1800. године, оживљавали предање Лукијанових сатиричних дијалога. Стеријин непо-

365 С. М. Wieland, *Gespräche im Elysium* (1787). – Уп. и *Göttergespräche* (1789–1793), *Peregrinus Proteus* (1788–1791).

366 Ein Traum von den Beschäftigungen der abgeschiedenen Seelen, G. W. Rabeners *Satiren*, нав. изд., део II, 9–79. – Рабенер истиче и сам свој дуг Лукијану у наслову сатире *Irus, eine lucianische Erzählung*, нав. изд., део I, 215–218.

367 Chr. G. Kayser, *Vollständiges Bücher – Lexicon enthaltend alle von 1750 bis zu Ende des Jahres 1832 in Deutschland und den angrenzenden Ländern gedruckten Bücher*, II Theil, Leipzig, 1834, p. 376.

средни извор била је, по свој прилици, нека повремена публикација из породице немачких моралистичких недељника и хумористичких часописа, који су били веома популарни и бројни у другој половини XVIII века.

Мада нисмо у могућности да се послужимо немачким текстом који је Стерија, према сведочанству које сам даје, парафразирао, можемо ипак, у оквирима традиције лукијановског дијалога и античке сатиричне књижевности, испитати мотиве и основну тему дијалога магарећих сени. Тако ћемо моћи да уочимо да је Стерија и овде допунио свој први извор или узор елементима преузетим са друге стране.

Да прво осмотримо мотив лета на небо. Он се у овом одељку *Романа без романа* јавља дваред. Стеријин јунак доспева на звезду где су магарећа Јелисејска поља, па тамо слуша Мухамедовог магарца – који прича о своме лету на месец. На први поглед, прича Мухамедовог магарца као да уноси у излагање неку локалну, фолклорну и балканску компоненту. Међутим, како се менипска сатира радо служила мотивом усхођења на небо, приповест о Мухамедовом визионарском путовању нашла је већ пре Стерије место у европској сатири грађеној по угледу на Лукијанове дијалоге. Као сведока можемо овде споменути Виланда, који се у уводу свога *Путовања у Елисијум* такође сећа овог Мухамедовог легендарног подвига и Мухамедовог „широм света познатог магарца“.³⁶⁸

Остале појединости Стеријиног дијалога магарећих сени и оних одсека који се за тај дијалог везују управљају наш поглед у истом правцу – ка античкој и новијој сатирично-пародистичкој књижевности.

Како смо већ раније напоменули, говорећи о општим одликама израза у *Роману без романа*, уметнута питања и објашњења у којима се Стерија обраћа својим читатељкама надахнута су делимице Виландовим списима, делимице настављају Стернову књижевну праксу, док типолошки често одговарају и поступку карактеристичном за античку дијатрибу и менипску сатиру. На линији Стерновог и Виландовог хумористичко-сатиричног поступка свакако је и Стеријино асоцијативно и кумулативно преузимање, парафразирање и пародирање одломака из туђих дела.³⁶⁹ Тај поступак има, међутим, типолошке паралеле и у античкој дијатриби и менипској сатири.

У дијалогу магарећих сени – као и у већ испитаним одељцима о пословицама „хаљине чине човека“ и „a teneris assuescere multum est“ (стр. 250, 289) – Стерија се није задовољио парафразирањем и подражавањем једног текста. Дијалог магараца, састављен по угледу на *Полиитичке разјаворе мрјивих*, Стерија је прекинуо великим дијалошким уметком у коме разговара са својим читатељкама о изгледу и одећи отворено-плаветних и угасито-зелених „месечних жена“. Духом и стилизацијом опис тих жена и прилика на месецу сећа нас на Лукијанове *Исјинише њовесии*. Само на Лу-

368 С. М. Wieland, *Eine Lustreise ins Elysium* (1787), нав. издање, том XXXI, 396–397.

369 Види С. А. Behmer, *Laurence Sterne und C. M. Wieland*, München, 1899, 32, 41.

кијановом месецу уопште и нема жена. Да ли се Стерија и у овоме одсеку угледао на неког претходника, или је самостално саставио опис „месечних жена“, не бих сада знао рећи.

Можемо, међутим, поуздано утврдити да Стерија дугује Виланду један одсек из овог разговора са читатељкама. Читамо, наиме, на том месту *Романа без романа* следећу примедбу: „Средство дакле, којим се тајне откривају није жабији језик, као што је Демокрит својим благоразумним Абдеритима препоручивао, но нека трава, која на месецу расте, и сваке седме године на земљу пада“.³⁷⁰

Овде се морамо сетити да је Стерија, већ у првом делу *Романа без романа*, напоменуо да је људска судбина „тако смешна и чудна, да човек и не хотећи и не мислећи много пута узрока има Демокрит бити“.³⁷¹ Обе наведене Стеријине примедбе о Демокриту стварно су реминисценције на Виландову повест *Повести Абдерићана*. Главни јунак тог романа је Демокрит који, у једном шаљивом разговору са Абдерићанкама, проглашава жаблији језик за „средство којим се тајне откривају“. У разговору који Стерија води са својим читатељкама сасвим онако као и Виландов Демокрит са Абдерићанкама, наш писац спомиње, дакле, „месечну траву“ додајући шаљиву исправку рецепта који читамо у *Повести Абдерићана*.

И технички Стеријин разговор о „месечним женама“ састављен је сасвим по угледу на Виландов приказ разговора између Демокрита и Абдерићанки.³⁷² Пада у очи и то да Виландов Демокрит за свој рецепт са жаблијим језицима казује да га је сазнао од гимнософиста „чије жене ходају голе“, док Абдерићанке у овом рецепту за откривање женских тајни виде узрок што се философ није оженио. Дијалог магарећих сени, у који је Стерија унео разговор о чудесној „месечној трави“ и „месечним женама“, следи, наиме, у *Роману без романа* готово непосредно за обимним Стеријиним извештајем о удаји Романове „несуђенице“ Чимпеприч за неког египатског гимнософисту. Осим тога Стерија, насупротив Виландовом Демокриту, казује да се „месечном травом“ могу докучити и тајне људи, а не само жена. Препоручује баш женама да средство окушају на својим мужевима. Стога читатељке указују да је Стерија „један особити човек“ и да се он – пошто мужеве куди – може оженити.³⁷³

Ове нам појединости довољно убедљиво показују да је Стерија своју исправку Демокритовог рецепта за откривање тајни и свој разговор са читатељкама посвећен „месечној трави“ и „месечним женама“ саставио преиначујући и допуњајући једну сцену из Виландове *Повести Абдерићана*. Исто

370 *Роман без романа* (део II), Дела V, 80.

371 *Роман без романа* (део I), Дела V, 37.

372 С. М. Wieland, *Geschichte der Abderiten* (I, 12), у *Wielands Gesammelte Werke* VI, нав. изд., стр. 76–77 (= Ch. M. Wieland, *Povijest Abderićana*, prev. dr Zl. Matetić, Zagreb, 1963, стр. 66 и д.).

373 *Роман без романа* (део II), Дела V, 81.

тако, ми можемо и на овом примеру видети, како метод слободних асоцијација у *Роману без романа* није лишен неке врсте строге рационалности: додирних тачака између приче о удадби ружне Чимпеприч за гимнософисту и дигресије о „месечној трави“ (уметнуте у екскурс који представља дијалог магарећих сени) има више, и писац доследно на њих упућује.

Показали смо да Стеријин дијалог магарећих сени по типу припада међу лукијановске разговоре мртвих и видели смо да и сам тај дијалог, као и дијалошки одсек о „месечној трави“ којим га је писац прекинуо, имају узор у немачкој сатирично-хумористичној књижевности XVIII века. Можемо се, сада, позабавити и питањем које нас овде пре свега занима: како су и у коликој су мери ови посредни немачки извори преносили Стерији наслеђе античке сатиричне књижевности.

Дијалоџ магарећих сени као sermo Bionius

Стеријин, из немачке књижевности позајмљени и по угледу на једну сцену из Виланда допуњени дијалог магарећих сени није везан за античку сатиричну књижевност само општим сличностима у дијалошкој структури. Пажљивија анализа показате нам да дугује и своју топику и своју основну тему античкој сатири и дијатриби. Ово значи да је већ изворни дијалог магарећих сени, који је Стерија нашао у *Политичким разговорима мртвих*, био састављен према одређеним узорима.

Разговор који Стеријин јунак Роман слуша на магарећим Јелесејским пољима почиње библијски „магарац Валамов“. У складу са техником уобичајеном у дијатриби, тај „магарац“ – у *Библији* то је мазга – већ у првој својој реченици одређује тему расправе: „Тако ми мојих ушију, браћо, ништа није горе него кад човек на природу заборавља, и против свог одређенија чини“.³⁷⁴

Као доказ за оправданост изнесеног тврђења овај „магарац“ затим наводи пример из сопственог живота. Прича како је зло прошао, када се, као философ, од своје браће магараца одвојио:

Да сам ја као остала моја браћа воду у путуњи вукао, или цакове носио или стадо пастирски чувао, трипут бих боље прошао, него што сам прошао; али мени се почест учини да будем философ, да видим оно што моја браћа не виде, да видим ђавола. При свој мојој философији морао сам опет магарац остати, тј. морао сам се соразмерно нашој магарећој природи уплашити; али мој господар, који је на мојим леђима седео, помисли да сам се ућудио, па ти лати батину, те ми три ребра сломије...³⁷⁵

После овог анегдотског примера, који је изнео први учесник дијалога, јавља се и други сабеседник: „носител Мухамедов“. Био је и он исте среће.

374 *Роман без романа* (део II), Дела V, 71.

375 *Роман без романа* (део II), Дела V, 71–72.

Њему је било дојадило што се људи на земљи непрестано ругају његовим дугим ушима. Стога је, када је доспео на месец, пристао да му их „месечни магарци“ одсеку. Само, ова промена, ово одступање од сопствене природе није ни њему донело срећу:

... ја дам себи одсећи уши, и тек сад приметим каква је лудост кад земљедеља завиди војнику, овај трговцу, трговац художнику, једним словом кад човек није својом судбином задовољан. Истина неки стихотворац учини ми почест, и на то ми једну оду начини, али колико ода има по свету, које нису ништа друго, него подсмех и сатира на слављеног мецената!³⁷⁶

Тему дијалога, односно дијатрибе, најзад прихвата и Санчо Пансино сеоско магаре. Оно налази да је у животу најбоље прошло. Није служило господу, него поштеног сељака. Санчо Панса је на уши свог магарца „тако исто пазио као и на своје“; а Санчо Пансино магаре није се заносило философијом, као Буриданово. Стога Санчо Пансино магаре и завршава своје излагање на овај начин:

Пласт сена боље доликује магарцу, него да зна дишпутирати као Аристотелес. И ако ме мрзи мислити и мудровати, опет вам кажем, браћо, да ништа боље на свету нема од задовољства. Оклопиш уши, пак лепо грискаш твоју травчицу, или сламу, а свет судбини остављаш, нека ходи као што су богови уредили.³⁷⁷

Стеријин јунак Роман, који се, пошто ово чује, пробуди, извлачи следеће поуке из дијалога магарећих сени: „прво, да треба са својим стањем задовољан бити; друго, да човек никада за оним не тежи на шта није од природе одарен“. Како смо споменули већ у анализи анегдотских примера који код Стерије служе као доказ за ове поуке, то су ставови из киничко-стоичке популарне проповеди. Овде, где гледамо дијалог магарећих сени као на целину из које те поуке произилазе, морамо сада потражити и одређенији антички узор за дијатрибу на такву популарно-философску тему.

Расправљање о човековом незадовољству судбином и закључак да се ваља помирити с оним што имамо тема је познате прве песме у првој књизи Хорацијевих сатира. Уводном апострофом Хорације посвећује целу своју збирку Меценату. У стиховима те апострофе римски песник одређује и тему своје прве сатире:

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat, laudet diversa sequentis?

Зашто се нико, Мецено, са позивом не мири својим,
било да га сам изабра, ил' да му га наметну живот.
Што туђи животни пут величамо, сматрамо бољим?³⁷⁸

376 Роман без романа (део II), Дела V, 73.

377 Роман без романа (део II), Дела V, 74.

378 Horatii Sermones I, 1, 1–3; прев. Р. Шалабалић.

Хорације, одмах затим, даје и низ примера за људско незадовољство:

„O fortunati mercatores“ gravis annis
 miles ait, multo iam fractus membra labore;
 contra mercator navim iactantibus Austris:
 „Militia est potior. Quid enim? Concurritur: horae
 momento cita mors venit aut victoria laeta“.
 Agricolam laudat iuris legumque peritus,
 sub galli cantum consultor ubi ostia pulsat.
 Ille, datis vadibus qui rure extractus in urbem est,
 solos felicitis viventis clamat in urbe.
 Cetera de genere hoc – adeo sunt multa – loquacem
 delassare valent Fabium. Ne te morer, audi,
 quo rem deducam. Si quis deus „En ego“ dicat
 „iam faciam quod voltis: eris tu, qui modo miles,
 mercator; tu, consultus modo, rusticus: hinc vos,
 vos, hinc mutatis discedite partibus. Eia,
 quid statis?“ Nolint. Atqui licet esse beatis.]

„Срећних ли трговаца“, са уздахом рећи ће војник
 када га године сломе и сурови напори ратни.
 Супротно трговац мисли кад лађу му узљуља бура,
 „Војска што вреди! Зар не, ето, војске се сударе зачас,
 остајеш мртав на месту ил’ жив и још победник дичан“.
 Хвали ратара стручњак за правне и законске збрке,
 кад му са петлима првим на врата већ залупа клијент.
 Сељак, када га у град, ко јемца довуку са села,
 згранут узвикује: „Јао, та ово је истински живот“.
 Примера тих је толико, да би Фабије брбљиви и сам
 суस्ताо ређајућ! Него, да не гњавим више, сад слушај,
 шта овим хтедох да кажем: да бог неки случајно каже,
 „све ћу да средим по жељи: ти, војниче, од сада бићеш
 трговац, правник, ти ћеш од данас да ореш и копаш.
 Мењајте улоге, хајде, ви тамо, ви овамо – Шта је?
 Шта сте сад стали?“ – Ма, нећете! А могли су постати срећни!³⁷⁹

Наведени стихови из Хорација показују нам да низ примера за незадовољство судбином и позивом, који у *Роману без романа* даје Мухамедово магаре, има блиску паралелу у античкој сатири. У Стеријином низу земљорадник завиди војнику, војник трговцу, а трговац уметнику. У Хорацијевом низу војник завиди трговцу, трговац војнику, правни стручњак земљораднику, а земљорадник грађанину. Код Стерије читамо како је незадовољник незадовољан и траженом променом судбине, чим се она на чудесан начин оствари. Код Хорација незадовољници чак и не прихватају прилику да замене судбине када им такву прилику пружи врховно божанство, Јупитер. Основна мисао је иста. Само што је Хорације пошао даље од

379 Horatii Sermones I, 1, 4–19; прев. Р. Шалабалић.

Стерије. Хорације тражи и узроке човековог незадовољства, док Стеријин дијалог магараца говори само о његовим последицама.

Ослоњен на киничко-стоичку философску проповед, на дијатрибу, Хорације је разлог за човеково непрестано незадовољство судбином (μεμψιμορία) нашао у човековој силној похлепи за материјалним добрима и уживањима (avaritia = φιλοπλουτία, πλεονεξία). Пошто је на ту похлепу указао, Хорације закључује своју сатиру стиховима:

Inde fit, ut raro, qui se vixisse beatum
dicat et exacto contentus tempore vita
cedat uti conviva satur, reperire queamus.

Ретко ћеш зато и наћи да неко призна да век свој
срећно је провео и кад му куцне час да ће мирно,
задовољан ко сит гост да живот напусти ведро.³⁸⁰

Бацимо сада још један поглед на текст Стеријиног дијалога магарећих сени. Непретенциозна философска поука дијатрибе, која проговара из управо наведених Хорацијевих стихова, нашла је пуну паралелу у животу Санчо Пансиног магарета. Једино оно напустило је свет као засићени гост – conviva satur. Само за себе тврди да је, боље од својих другова, провело живот грицкајући задовољно своју траву и сламу. И не само да Санчо Пансино магаре тврди да је живот у блаженству провело – se vixisse beatum, како Хорације каже. Сам Стерија довикује нам, кроз Романова уста, да је оно доиста „блажено, преблажено створење“.

Санчо Пансино магаре постигло је сву ову срећу стога што се држало поуке којом почиње дијалог магарећих сени. Оно није „на природу заборавило“, није ништа „против свог одредељенија чинило“. Провело је, дакле, живот у границама што му их је природа повукла – intra finis naturae vivens, како захтева Хорације.³⁸¹

Другим речима, Санчо Пансино магаре остварило је максиму да је најбоља ствар на свету „задовољство“, а то у овом случају значи – како сам Стеријин текст показује – бити „са својим стањем задовољан“.

Идеал који је остварило Санчо Пансино магаре обележаван је, како смо већ напоменули, у киничко-стоичким проповедима термином αὐτάρκεια, као и формулама ἀρκεῖσθαι τοῖς παροῦσιν „задовољити се постојећим стањем“ и ὀμολογουμένως τῆ φύσει ζῆν „живети у складу са природом“. Знамо да је репрезентативни представник дијатрибе као књижевне врсте био Бион из Бористена, коме Хорације дугује и саму слику засићеног госта (conviva satur).³⁸² Данас поуздано знамо и то да прва Хорацијева сатира

380 Horatii Sermones I, 1, 117–119; прев. Р. Шалабалић.

381 Horatii Sermones I, 1, 49–50.

382 Било посредно, преко Лукреција (*De rer. nat.* III, 935), било непосредно. Види Q. Horatius Flaccus, *Satiren*, ed. A. Kiessling – R. Heinze, 5. изд., Berlin, 1921, стр. 21 (коментар). – Уп. и Н. Weber, нав. дело, стр. 43 („imago Bionea“).

има блиску паралелу у дијатриби Περὶ αὐταρκείας коју је киничар Телет саставио према једној Бионовој проповеди.³⁸³

Другим речима, подударност између Стеријиног дијалога магарећих сени и Хорацијеве прве сатире сведоче о присуству књижевне технике и философске тематике античке полусатиричне дијатрибе у Стеријиним *Роману без романа*.

Од античких дијатриба нама је сачуван само мали број изворних грчких текстова. Ипак, и из тих фрагмената видимо да се већ хеленистичка дијатриба, када је приказивала људску завист и похлепу и човеково незадовољство судбином (μενψιοῦρία), служила примерима сељака, војника и грађанина, супротстављајући село и град, мирнодопски и ратнички живот.³⁸⁴ Пред нама је, дакле, клише сродан ономе којим се, како смо показали, служила реторизована поезија када је описивала јутро. Само што су у дијатриби сељак, ратник и грађанин узети као примери људске зависти и незадовољства судбином. Стога приказани низ примера припада и основној топици дијатрибе из које су произашле Менипова и Лукијанова сатира, као и оне Хорацијеве дијалогске сатире које сам њихов писац обележава називом *Vionēi sermones*.³⁸⁵

Штавише, тај се топос већ у дијатриби јављао допуњен тврђењем да човековог незадовољства не би нестало ни када би нека натприродна сила заменила улоге и судбине људи. Тврђење је, и само, било илустровано „басном“, односно митолошком причицом (μῦθος, *fabula*). Рефлекс овог мотива и поступка налазимо и у *Роману без романа*. У дијалогу магарећих сени чудесну промену омогућују „месечни магарци“ до којих Мухамедово магаре стиже у визионарском лету на небо; код Хорација и у хеленистичкој дијатриби промену омогућава Јупитер, или „неко божанство“, нудећи људима да замене улоге као глумци у неком комаду (ᾠσπερ ἐν δράματι).³⁸⁶

Да закључимо. Наведени подаци и утврђена подударана показују нам довољно убедљиво да су у Стеријиним дијалогима магарећих сени садржани сви битни елементи хеленистичке дијатрибе Περὶ αὐταρκείας. Ту је и основна тема о човековом незадовољству судбином (μενψιοῦρία), ту је и топос о људској завидљивости, илустрован примерима сељака, ратника и грађанина који не ради рукама; ту је мотив натприродне интервенције и замене судбина која опет не доноси срећу; ту је, најзад, и поука да се треба задовољити постојећим стањем (начело ἀρκεῖσθαι τοῖς παροῦσιν).

Овде још морамо додати да је Стерија наслеђе киничко-стоичке дијатрибе унео у свој *Роман без романа* пародистички. Исто то чини већ и Лукијан у својим дијалозима, када подругљиво говори о разним философским учењима, па не штеди ни саме киничаре.

383 Види E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1966, 22.

384 Види Q. Horatius Flaccus, *Satiren*, ed. A. Kiessling – R. Heinze, нав. изд., 6; E. Fraenkel, *Horace*, 93.

385 Horatii Epist. II, 2, 60.

386 Види Q. Horatius Flaccus, *Satiren*, ed. A. Kiessling – R. Heinze, нав. изд., 6 (коментар).

*Пошравање киничко-стоичким ставовима
и напад на њишаровце*

Могуће је да је поука коју озбиљно дају дијатриба Пері аџтаркеіас и Хорацијев *Bioneus sermo* била дата шаљиво-пародистички већ у Стеријином извору, у тексту анонимних *Полиитичких разјовора мрјивих* до којег нисмо могли доћи. Могуће је, међутим, да је Стерија сам још одређеније довео у питање вредност киничко-стоичке поуке, уклапајући позајмљени дијалог магарећих сени у свој сатирично-пародистички приказ јунака Романа. Јер, Стерија ту поуку узима као неку врсту оправдања и образложења духовне лењости и незаинтересованости свога јунака. Стеријин је Роман, наиме, „претпохваљеним магараца примером научен увидео да су незадовољство и очајаније такве ствари, које више вреда него што вреде наносе“, па се стога чувао „у подобне мисли упуштати се, и будући да друго ништа мислити имао није, зато целим путем ништа и не мишљаше“.³⁸⁷

Сетимо се овде да је Стерија и на другим местима свог *Романа без романа* примењивао исту технику пародистичко-сатиричног оспоравања опште вредности киничко-стоичких поука или пословичних мудрости. Чинио је то, на пример, тамо где каже да бити задовољан с оним што се има „није најбоље правило – јер ако имамо рђаву ћуд, ваља ли да будемо задовољни?“, чинио је то тамо где пародистички доказује вредност пословице „с крпежом се кућа држи“ позивајући се на примере расипника, посвађане жене, варања у трговини, оговарања, куповања на вересију; чинио је то и тамо где народном пословицом „док се мудри намудроваше, луди се најивоваше“ доводи у питање вредност Диогенове осуде сувишног луксуза у одевању.

Говорећи о овом последњем месту, нагласили смо да је техника ироничног поигравања са ставовима киничко-стоичке дијатрибе била драга већ сатиричару Хорацију. Надахнут Хорацијевим примером и Рабенер примењује ту технику на немачку пословичну мудрост. Комплексни однос римског песника према киничким проповедницима блиским стоицизму представља, свакако, и прототип Стеријиного односа према учењима и изразу античке дијатрибе и традиционалне европске моралистичке проповеди.

Хорације се, у својим сатирама, иронично поиграва са моралним поукама киничко-стоичких проповедника, мада их у основи најчешће прихвата и кроз шалу преноси својим читаоцима. Оно што Хорације исмева јесте, пре свега, ригорозност и нетолерантност ових моралиста, парадоксална и екстремистичка формулација њихових ставова, чудна реторичност њиховог израза и велика склоност ка дигресијама.³⁸⁸ Међу бројним местима где се, у *Роману без романа*, и код Стерије јавља овај

387 *Роман без романа* (део II), Дела V, 87.

388 Ј.-Р. Сѐбе, нав. дело, 262–264.

поступак, дијалог магарећих сени не издваја се само тиме што смо у њему могли да препознамо један хорацијевски *sermo Bionius*, пренесен у облик лукијановског дијалога мртвих. Дијалог магарећих сени пружио је Стерији повод и за иронично поигравање киничко-стоичким учењима и за сасвим недвосмислену осуду учења о метемпсихози. А управо су ова и оваква два различита предмета и типа критике философских ставова карактеристични за Хорацијево сатирично песништво.

Узредни иронични напади на учење о метемпсихози, односно метенсоматози, које су заступали питагоровци и сродне философске школе, јављају се у Хорацијевим еподама, сатирама и епистулама.³⁸⁹ Ова је критика свакако била умесна у Хорацијево време када је Питагорино учење налазило нове поборнике у Риму.³⁹⁰ У Стеријино време, међутим, једва да је могла имати било какву актуалну вредност, а понајмање у нашој „гражданској“ средини. Па ипак, како смо рекли, Стерија осуђује учење о селидби душа у одсецима који се надовезују на сам дијалог магарећих сени.

За Санчо Пансино магаре, тај трећи „предмет“ дијалога, Стерија, наиме, каже:

Особито је примјечанија достојно, што је међу дотичним магарцем и његовим господаром тесна нека симпатија царствовала, које овде само тога ради наводим, да потврдим систему оних философа, који се тврдо надају, после смрти своје, до вола или до магарца стићи. – „Молим г. аутор, каква је то система? Ја сам велики љубитељ система.“ – И ја, али само на папиру. Овај је систем метемпсихозиста, или метемсоматозиста, који сасвим озбиљски утврђују да душа после наше смрти из једног тела у друго, и до самих животиња прелази, док се грехова не очисти. Ко може посумњати да овакви философи по својој смрти у магарца не прелазе?³⁹¹

Да закључимо. Све нам наведене подударности показују да Стеријин дијалог магарећих сени, преузет из *Полиитичких разговора мртвих*, оживљава облик и дух Лукијанових дијалогских сатира на заиста особен начин. Дијалог развија једну стару тему киничко-стоичке дијатрибе. Ослоњен на прву Хорацијеву сатиру прве књиге, дијалог се служи мотивима и топицом хеленистичке дијатрибе Περὶ αὐτάρκειας. Чини то тако доследно да морамо закључити да је Стерија, преузимајући дијалог из немачког извора, имао на уму не само Лукијанове дијалог, него и одговарајући Хорацијев *sermo Bionius*.

Да је ово вероватно, потврђује и чињеница што управо у првој Хорацијевој сатири, и то одмах после наведеног низа примера о незадовољству

389 Horatii Epodae 15, 21; Sat. II, 6, 63–64; Epist. I, 12, 21, и д.; II, 1, 50–52. – J.-P. Cèbe, нав. дело, 261–62.

390 Види Kiessling – Heinze, Horaz, *Satiren*, 5. изд., стр. 309–310; *Briefe*, 4. изд. (Berlin, 1914), стр. 110.

391 Роман без романа (део II), Дела V, 84.

земљорадника, војника и правника, читамо и познато Хорацијево начело *ridens dicere verum*. Како ћемо још показати, Стерија у предговору *Романа без романа* доноси ово начело и у потпунијем, Хорацијевом контексту. Можемо стога рећи да се Стерија, у време састављања *Романа без романа*, добро сећао тематике и садржине прве Хорацијеве сатире, састављене према Телетовој дијатриби *Περὶ αὐτάρκειας*.

Није, дакле, вероватно да је Стерија дијалог магарећих сени преузео из немачког извора, а да притом није био свестан зависности тога дијалога од Хорација.

Мениј, Лукијан и Виланд – у сцени са ђимнософистијом

Стеријин поступак преиначавања и усвајања мотива и тема из европске сатирично-пародистичке литературе XVIII века, која се| ослањала на римске сатиричаре и Лукијана из Самосате, а посредно на Менипа из Гадаре и Биона из Бористена, приказаћемо сада још и на примеру дијалога који у *Роману без романа* воде агина кћер Чимпеприч и њен „сућеник“ – неки етиопски гимнософиста. Овај дијалог налази се на почетку другог дела Стеријиног сатиричног романа. Надовезује се, дакле, непосредно на травестију Овидијеве десете хероиде којом је Стерија завршио нарацију у првом делу књиге.

У другом делу *Романа без романа* напуштена Чимпеприч брзо се мане јадиковки à la Аријадна и сваке помисли на самоубиство à la Дидона. Лутајући по пустој шуми, Чимпеприч „на једанпут опази једно сушчество, које ми гимнософистом називамо“. Овде Стерија објашњава читатељкама шта су то гимнософисти. Сам Стеријин гимнософиста такође објашњава (у директном говору) својој сабеседници узвишена философска начела ових античких аскета из Индије. Али, пошто се позвао и на пример самоубиства индијског гимнософисте Калана, Стеријин гимнософиста, сасвим неочекивано и недоследно, запреси ружну Чимпеприч. Ова опет, без оклевања, пристане. Венчање се завршава лудим весељем са кога осморица гимнософиста одлазе разбијених глава.

Неколико црта овог претежно дијалошког одељка Стеријиног *Романа без романа* привлачи нашу пажњу. Гимнософисте и приказ њиховог живота мотив су који се јављао у античким етнографско-историографским текстовима о далеком Истоку (Страбон), у биографији, роману и теософској књижевности (Порфирије). Анегдота о гимнософисти Калану и његовој добровољној смрти позната нам је из античких животописа Александра Македонског. Мотив гимнософисте популарисали су у европској књижевности највише антички *Роман о Александру Великом* и Филостратова *Повести о Ајолонију из Тијане*. Код Стерије, међутим, лик гимнософисте смештен је у „земљу Етиопију“.

Даље, у *Роману без романа* лик гимнософисте предмет је сатире управљене против философско-религијског догматизма и верског фанатизма, баш као и сродни ликови философа и верских учитеља у дијалозима Лукијана из Самосате. Туча којом се завршава пир гимнософиста мотив је којим је и Лукијан окончао своју познату сатиру *Гозба или Лайиџи*, где је повод састанку и гозби такође једно венчање.

Најзад, Стерија је брзу одлуку своје уцвељене јунакиње, да се уда за гимнософисту, попраатио разматрањима о женским жељама. Ова разматрања, која стилизацијом подсећају на Виланда, завршио је Стерија изјавом да он сам жели: „Сваком лонцу заклопац; премда има и таквих жена, које, не сматрајући што нигда уста не заклапају, опет желе мужа вечно заклопити“.³⁹²

Израз „нашао лонац заклопац“ пословични је обрт који звучи фолклорно и конверзационо. Но ипак, у Стеријином тексту тај израз нас неминовно сећа и на потпуно идентично грчко εἶρεν ἢ λολὰς τὸ πῶμα. Ова се грчка изрека, наиме, јављала и као наслов једне менипске сатире Римљанина Варона, у којој је било речи о младенцима и браку (Περὶ γεγαμικόντων).³⁹³

Већ смо видели да се Стерија на више начина могао упознати са мотивима и књижевним изразом менипске сатире. Непосредно могао је то учинити пре свега преко дијалогâ Лукијана из Самосате. Њих је опет могао читати у грчком оригиналу и у прослављеном Виландовом преводу на немачки. Али се Стерија са предањем менипске сатире могао упознати и посредно, нарочито преко Виландових списа.

Виланд се није ослањао на предање античке сатиричне књижевности само у *Разјаворима у Јелисијуму* (1787), у *Разјаворима бојова* (1789–1793) и *Разјаворима у чејшири ока* (1798). Виланд је био под јаким утицајем античке, нарочито хеленистичко-римске књижевности (Лукијан, Плутарх, Хелиодор) и у време када је писао романе и сродна, обимна дела проткана дијалозима. Таква су дела Виландова *Повесѝ Аѝаѝонова* (1766–1767), *Дијалози Диоѝена из Синоѝе* (1769), *Переѝрин Проѝеј* (1788–1791) и *Повесѝ Абдериѝана* (1780).³⁹⁴

Већ смо указали на она места у *Роману без романа* где се Стерија сећа Виландове *Повесѝ Абдериѝана* и Диогенове *Реѝублике*. Сетимо се сада још да Стерија, у свом пародистичком роману, спомиње и Виландов комично-сатирични јуначки спев *Нови Амаѝис* (1768–1771), који је настао под јаким утицајем Стерна, Спенсера и Ариоста.³⁹⁵

392 *Роман без романа* (део II), Дела V, 68.

393 Petronii Satirae, ed. Buecheler – Heraeus, 6. изд. Berlin, 1922, 199.

394 Види и стару, али тамо где је о античким утицајима реч корисну студију J. G. Gruber-a C. M. Wieland, Leipzig, 1815, I, 339; II, 293 итд.

395 *Роман без романа* (део I), Дела V, 25. – Види C. A. Behner, *Laurence Sterne und C. M. Wieland*, München, 1899, 39–44.

Нови Амадис спаја пародију витешког романа и античког херојског епа на сличан начин као и Стеријин „шаљиви роман“. Има, стога, у овом Виландовом спеву доста места која бисмо – као опште типолошке паралеле – могли ставити поред већ испитиваних Стеријиних пародија епских и реторских екфраса, перифраса или упоређења. Значило би то, међутим, само непотребно гомилање примера који показују колико је, у делима што их је Стерија читао, била распрострањена техника пародистичко-ироничног исмевања уметничког манира старије књижевности. Задржаћемо се стога, овде, само на неким појединостима које сведоче о непосредном утицају *Новој Амадиса* на Стеријин *Роман без романа*.

Погледајмо, прво оно место где сам Стерија спомиње *Новој Амадиса*. Стерија нам казује како је његов јунак, млади Роман, одабрао себи за узоре јунаке Видаковићевих романа *Љубомир у Јелисиуму* и *Свейислав и Милева*. Стерија вели да се Роман није могао задовољити једним од тих ликова:

Он сажалеваше свога љубимца Велимира, да није као јунак, него као жена ходио, и у свом ентузиазму закључи и њега и Бурјама у једном репрезентирати, тј. по свету ићи, али не јецати и уздисати, него сваком слободно у очи погледати и где нужде буде, мачем се огледати. Ово је идеал, који је наш Роман себи достићи изобразио, и ја не знам је л' боље изабрао, него Дон Кишот и Нови Амадис.³⁹⁶

Морамо овде напоменути да је „комбиновани идеал“ један од основних мотива *Новој Амадиса*. Јунак Виландовог спева полази у свет да нађе идеалну лепотицу. Лик те жене треба да одговара споју ликова Врлине и Сладострашћа са слике која је представљала причу о Хераклу на раскршћу.³⁹⁷ А већ из пропозиције *Новој Амадиса* сазнајемо да ће главни јунак, кога Виланд ставља у Хераклов положај на концу спева успети да нађе „супротност једне лепотице“ (*das gegenbild von einer Schönen*).³⁹⁸

Тешко је рећи, да ли је само случај што се Стерија сусреће са Виландом у примени популарног мотива о Хераклу на свог главног јунака. Стерија, наине, како смо споменули, казује да се његов Роман „заиста у већем недоумлењу находио него Херкулес кад је путање бирао“ када се, утамничен, колебао да ли би прихватио женидбену понуду ружне агине кћери.³⁹⁹ Чим-пеприч, чију руку Роман – бар привремено – прихвата, без сумње је права „супротност једне лепотице“, како Виланд казује за невесту Новог Амадиса.

Реминисценције на Херакла честе су у књижевности Стеријиног времена. Само, ако Стерија и није имао на уму Виландово програмско упоређење Новог Амадиса са Хераклом, поуздано је да се он, поредећи Романа

396 *Роман без романа* (део I), Дела V, 25.

397 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (III St. 11 и д., нарочито St. 15) – С. М. Wielands *Sämmtliche Werke*, Bd XV, Leipzig (Götschen), 1839, стр. 38 и 40.

398 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (I St. 1), нав. изд., том XV, стр. 1.

399 *Роман без романа* (део I), Дела V, 51.

са Хераклом на раскршћу, служи једним мотивом који је био нарочито омиљен и популаран у античкој дијатриби и менипској сатири.⁴⁰⁰ Но ипак, Стеријина непосредна зависност од Виланда у овом програмском упоређењу, које се јавља на почетку *Новой Амадиса*, доста је вероватна. Видећемо, наиме, да Стерија дугује завршетку овог Виландовог спева и један други карактеристични мотив пореклом из менипске сатире.

Пародирајући ветешке и љубавне романе, *Нови Амадис* ниже доживљаје фриволних принцеза и неозбиљних витезова. Спев се завршава свадбом свих парова. Шах Бамбо, отац принцеза које се венчавају, коментарише овај сретни завршетак казујући, у последњем стиху спева, да се нада да је „сваки лонац нашао свој заклопац“.⁴⁰¹

Наведена завршна примедба Виландовог *Новой Амадиса* подудар се потпуно са Стеријиним примедбом поводом удадбе ружне Чимпеприч за гимнософисту и поводом њених жеља уопште. Могла би то – рећи ће неко – бити и случајна подударност. Сличности су, међутим, и одвећ упадљиве. Не само да је, агина кћер Чимпеприч заиста „супротност једној лепотици“ и да Стерија коментарише њено венчање примедбом „нашао лонац заклопац“, као што Виланд коментарише венчање кћери шаха Бамба. Сцена сусрета гимнософисте и госпе Чимпеприч има и као целина паралелу у *Новом Амадису*.

У Виландовом спеву шахова кћер Дендонета („ћуркица“, од франц. *dinde*) набаса на неког гимнософисту, и то на готово исти начин као што у Стеријиним роману Чимпеприч наилази на свог „суђеника“. Опширно исприповедана, и дата претежно у облику дијалога, епизода се и код Виланда и код Стерије одиграва у Африци.

Антички извори говоре, додуше, сасвим претежно о индијским гимнософистима. Њима припада и Калан кога као узор тих аскета спомиње Стерија. Африка је, међутим, омиљена позорница античког и доцнијег љубавно-авантуристичког романа, који и Виланд и Стерија кроз пародију исмевају. Из тога романа и из друге књиге *Енеиде* потичу и мотиви који обојици писаца служе као увод у сцену са гимнософистом.

У *Новом Амадису* Дендонета се, са својим витезом, избави из неке врсте заробљеништва. (Код Стерије Чимпеприч избавља Романа из тамнице.) Пошто Дендонета и њен витез јашући довољно одмакну, реше да отпочину. (Исто чине Чимпеприч и њен Роман.) Невреме натера Дендонету и њеног витеза да се склоне у неку пећину. Виланд овде обнавља Вергилијеву сцену љубавног зближавања Дидоне и Енеје, али сцену прекида у одсудном тренутку. Витез се изненада изгуби, а Дендонета се нађе сама у пустој аф-

400 J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, 193, 242, 312 (у Сенекиној *Ајоколокинјоси*); 234 (код Варона); 347, 348 бел. 4, 365 (на ликовним споменицима).

401 „Doch hoffen wir, jeder Topf hat seinen Deckel gefunden“; C. M. Wieland, *Der neue Amadis* (XVIII, St. 32), нав, издање, том XV, стр. 282.

ричкој шуми. (И Стеријин Роман на сличан начин „охлади“, а Чимпеприч онда игра улогу напуштене Дидоне и Аријадне.) Баш као и напуштена Чимпеприч, и Дендонета се брзо и веома реалистички мири са судбином. Затим Виландова и Стеријина јунакиња срећу голишавог и у браду зараслог гимнософисту.

Истина, у самом опису сусрета напуштене јунакиње са гимнософистом Стерија је веома самосталан у односу на Виланда.⁴⁰² У Новом Амадису гимнософиста остаје празних руку – после сценâ сусрета и искушавања његове чедности, у којима Виланд пародистички обнавља неке мотиве античког љубавно-авантуристичког романа (Апулеј, Хелиодор).⁴⁰³ Стерија, међутим, који у сцену сусрета са гимнософистом самостално уноси реми-нисценцију на *Роман о Александру* (Калан), замењује мотив искушавања гимнософисте мотивом бучног венчања и пира. А тим мотивом, завршава се, како смо видели цео Виландов спев.

Најзад, Стерија модификује и тај мотив, који је преузео с краја Виландовог комично-сатиричног спева. Управља, при томе, свој поглед – и то вероватно непосредно – на један од главних Виландових узора, на Лукијана из Самосате. Јер, Стерија преобраћа Виландову галантну сцену венчања оријенталних принцеца у крваву тучу гимнософиста. Ово сасвим одговара духу и мотивима Лукијанових сатиричних приказа философских расправа и обрачуна. Тако се, поред сентенциозне поенте Виландовог спева „нашао лонац заклопац“ (која потиче из Варонове менипске сатире о браку), у Стеријиној варијанти сцене са гимнософистом јавља и један познати мотив античке сатиричне књижевности: туча философâ којом се завршава венчани пир у Лукијановом дијалогу *Гозба или Лайији*.

Видимо, карактеристично је за Стеријин поступак да он, и док модификује ток неке преузете сцене и док замењује једну књижевну ремини-

402 Виландов гимнософиста затиче Дендонету која је спокојно уснула у његовој шпиљи. Уздрхтао, он одмерава њене дражи уз помоћ светиљке, баш онако као што то у Апулејевом роману чини Психа са својим Амором. Притом Виландов гимнософиста говори „у менипском тону“, – јер му Виланд ставља у уста речи које је у 18-ом Лукијановом дијалогу мртвих говорио сам Менип. (Види белешку на стр. 308 нав. издања Виландових дела.) Дендонета се буди. Гимнософиста је обавештава о својим убеђењима и умењима. Она пристаје на испит у коме гимнософиста треба да докаже своју способност самосавлађивања. Када његова уздржљивост попусти пред њеним дражима – појави се неки витез који уграби Дендонету, па гимнософиста остаје празних шака. (Види С. М. Wieland, *Der neue Amadis* X, St. 4–37 и XVI, St. 8–14), нав. издање, том XV, стр. 138–152, 242–245.

403 Када Виланд дограђује вергилску сцену у пећини искушавањем сасвим сумњиве чедности и уздржљивости Дендонетиног витеза, немачки песник поред Дидоне помиње и Теагена. Ово је реминисценција на Хелиодоров роман *Теаген и Хариклеја*. Ова појединост открива нам да Виланд пародира познату сцену „искушавања чедности“ из тога хеленистичког романа. – Види С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (VIII, St. 26), нав. издање, том XV, стр. 115; уп. и белешку на стр. 304 („S. Heliodors Roman von Theagenes und Charikleä, 1. Theil, 5. Buch, 1. Cap. S. 308 der Meinhardischen Uebersetzung. W.“).

сценцију другом, остаје суштински веран пародистичком методу Виландовог епа. Важан ослонац пружају и Стерији, као и Виланду, дела античке књижевности. У томе кругу крећу се веома често Стеријине асоцијације. Делом самостално, а делом и под утицајем свога узора, Стерија тако, и у епизоди са гимнософистом, оживљава наслеђе менипске сатире и Лукијанових дијалога. Стерија, дакле, у тој сцени оживљава предање оних античких дела у којима је средишње место имала сатира на философе, религиозне фанатике и лажне моралисте, а поред ње и пародија на јуначки еп, љубавно-авантуристички роман и псеудоисторијске списе.

Осврћ

У другом делу овог рада нагласили смо, прво, да се мотиви који имају паралеле у Сервантесовом *Дон Кихоту* јављају, додуше, у основној авантуристичкој фабули Стеријиног *Романа без романа*, али да они, стварно, нису главни носиоци идејне садржине овог пародистичко-сатиричног дела. Дигресије различитог типа, које потискују у други план нарацију основне пародистичке фабуле, говоре непосредније и потпуније о пишчевим интенцијама. Истовремено, те дигресије и интерполације одређују у највећој мери и саму структуру *Романа без романа*.

Пошто смо на једном типичном примеру (одељак Рабенеров „циник“ и Виландов Диоген) показали како литерарне реминисценције, од којих се састоје споменуте дигресије *Романа без романа*, често садрже више слојева, позабавили смо се типолошким подударностима које везују израз овог Стеријиног дела за дијатрибу, менипску сатиру и античку сатиричну књижевност уопште. Анализа је показала да поред општих типолошких подударности стоје по правилу и такве специфичне подударности које не могу бити последица полигенетских процеса, нити могу да се посматрају као случајни сусрети у мотивима.

Утврдили смо, на пример, да се међу Стеријиним поређењима из свакодневног живота и примерима из историје и митологије јављају управо она поређења и они примери који су у античкој књижевности карактерисали израз киничко-стоичке дијатрибе и менипске сатире. Показали смо, даље, да се интервенције Стеријиних анонимних читаатеља и читаатељки, интервенције тако типичне за израз *Романа без романа*, само делимично подударају са техником коју је Стернов *Трисџрам Шенди* популарисао у хумористичком роману и сродним списима европске књижевности XVIII и почетка XIX века. Интервенције анонимних гласова у тексту *Романа без романа* имају често све одлике оне „фигуре“ коју је античка реторика описивала као *incertae personae ficta oratio et iactus sine persona sermo*. Примена ове фигуре такође је једна од основних особености израза својственог дијатриби, менипској сатири и оним Хорацијевим сатирама које римски песник обележава термином *sermo Bionius*.

Везујући овакве особености израза Стеријиног *Романа без романа* за предање античке дијатрибе и сатире могли смо се ослонити на две врсте сведочанства: на сасвим одређене типолошке паралеле из античких писаца (пре свега из Хорација, Сенеке и Лукијана) и на паралелна места из европске просветитељске сатире и сродних књижевних дела из XVIII века. Неке од тих новијих паралела, које су настале класицистичком имитацијом античке дијатрибе и сатире, могли смо идентификовати као непосредне изворе и узоре Стеријиних дигресија. Тако смо у Рабеновјој техници низања анегдотских примера из свакодневног живота, која обнавља поступак античких писаца (пре свега Хорација и Сенеке), открили један од главних узора за Стеријину екстензивну примену ове технике егземплификације у *Роману без романа*.

И за неке друге веома специфичне примере интерполације причања и дигресија у *Роману без романа* могли смо да утврдимо да представљају рефлекс топоса и мотива из античке дијатрибе и античке сатирично-пародистичке књижевности. Ово је случај са Стеријиним псеудоисториографским „Вступленијем“, са дијалогом магарећих сени, са осудом метемпсихосе, са пиром и тучом гимнософиста. Како је, међутим, већи број ових и оваквих Стеријиних уметака и дигресија настао у *Роману без романа* непосредно према узорима из Виландових комично-сатиричних списа, из Рабенових сатира, из немачких моралистичких недељника и хумористичких часописа, то је потребно да се овде још и сумарно осврнемо на тон, технику и тематику тих дела.

Безлична критика људских мана остварена кроз приказе типова као што су сеоски свештеник и ситни племић, сеоски учитељ и назови философ, амбициозни адвокат, грамзиви трговац или зеленаш, девојка из грађанског сталежа која би се радо удала и младожења који је кренуо у лов на мираз – то је црта коју моралистичко-сатиричне дигресије *Романа без романа* деле са Рабеновим сатирама, са немачким моралистичким недељницима и са хумористичким часописима Рабеновог и Стеријиног времена.

Безлични напад ушао је, као обележје које одваја сатиру од пасквила, и у Рабенове теоријске ставове о сатиричној књижевности. Заступајући овакве ставове – који су, како је познато, били условљени друштвеним приликама – Рабнер наставља путем свога учитеља Готшеда, чијим је кругу првобитно припадао. Већ се Готшед, наиме, начелно залагао за то да сатира реализује ову безличну критику скривајући своје поуке у „примере“ и дајући својим моралним максимама пријатни вид приповетке (*die Regeln in Exempel zu verstecken, und also der Sittenlehre, das liebliche Wesen einer Historie zu ertheilen*).⁴⁰⁴

Стерија је, без сумње, познавао ове теоријске ставове о безличној природи сатиричарске критике, о њеним моралистичко-дидактичним циљевима

404 W. Hartung, *Die deutschen moralischen Wochenschriften als Vorbild G. W. Rabeners*, Halle, 1911, стр. 51 и д. (види нарочито стр. 56, 60, 65, 68).

и оним посредним методима и неуправној техници излагања којом сатиричар – према тим схватањима – треба да се служи. Рабенова теоријска разматрања о овом предмету била су објављена у склопу Рабенових сатиричних списа на које се Стерија, како смо утврдили, у многоме угледао. Иста начела долазила су до речи и у теоријским исказима расутих по моралистичким недељницима и хумористичким часописима. Најзад, како смо на примерима показали, Стерија ова начела није остваривао у *Роману без романа* само кроз механичко подражавање и преузимање уобичајених мотива и техничких детаља. Стеријино самостално враћање узорима из античке сатиричне књижевности, којима су Виланд, Рабнер моралистички недељници и хумористички часописи дуговали многе мотиве и техничке поступке, такође посредно сведочи о томе да су Стерији биле познате теоријске поставке на којима су се заснивале просветитељска и античка сатира. |

Техника и тематика дигресија, које су у *Роману без романа* главни носиоци моралистичке дидаксе, одговарају, на први поглед, готово у потпуности техници и тематици Рабенових сатира и сродних хумористичко-сатиричних написа из моралистичких недељника и хумористичких часописа. Са Рабнером и са немачким (и енглеским) моралистичким и хумористичким часописима Стерија, наиме, дели све основне техничке поступке који служе оживљавању у суштини заморних и непривлачних моралистичких поука. То су – да набројимо само главне поступке – презентација у облику сна, басне, анегдоте, дијалога, беседе, писма, пословице, речничког тумачења, каталога (нпр. класификација удавача по миразу). Напоменимо да овамо спада и мотив пронађеног рукописа који Стерија, дакле, не дугује само Сервантесу.⁴⁰⁵

Исту подударност можемо утврдити и када бацимо поглед на тематику Рабенових сатира, моралистичких недељника, хумористичких часописа и на тематику дигресија у Стеријином „шљивом роману“. Заједничке су овде главне тематске области: књижевна критика, борба против страних утицаја (француских у Немачкој, немачких у српским областима), осуда ружних појава и недостатака у друштвеном, духовном, пословном и породичном животу, брига о бољем и правилнијем васпитавању новог нараштаја. Заједничке су и специфичне теме и мотиви сатиричарске критике: пригодно песништво писано по поруци, красноречиве „одације“, употреба страних речи, облачење и понашање по страниј моди, каћиперство, плитка друштвена конверзација и забава, картање, доколичарство, слободно мислилаштво, брак и мираз, васпитавање деце поверено страним лицима, школе и учитељи, васпитавање девојака и кокетерија.⁴⁰⁶

Стерија је, међутим, како смо рекли, показивао једну одређену врсту самосталности у односу на своје узоре из немачке моралистичко-сатирич-

405 W. Hartung, нав. дело, 74.

406 Види W. Hartung, нав. дело, passim.

не књижевности. Та врста самосталности била је највише условљена Стеријиним образовањем у класичној школи и његовим рано стеченим, темељитим познавањем античке књижевности.

Анализа спроведена у другом делу овог рада показала је, наиме, да млади Стерија, преко текстова својих узора – преко Виланда, Рабенера, моралистичких и хумористичких часописа (*Politische Gespräche der Todten, Humorist*) – непрестано свраћа поглед на античке паралеле или прототипове европске полусатиричне и сатиричне моралистичке дидаксе. Био је на пример, како смо показали, свестан да техника егземплификације (у доказу опште моралистичке поуке) потиче из античке сатире и полусатиричне дијатрибе. Јер, једино тако можемо разумети Стеријине замене модерних мотива (у низовима преузетим из Рабенера) античким мотивима из Хорација. Једино тако можемо објаснити и веома честу појаву основних мотива киничко-стоичке дијатрибе на челу или у закључку низова примера које читамо у *Роману без романа*.

Рекли смо, стилске или техничке особености, мотиви или тематика античке дијатрибе и сатире доспели су често само посредним путем у Стеријин *Роман без романа*. Али, Стерија показује и овде знатну самосталност у обради и преиначавању својих модерних узора. Како смо видели, Стерија је у том погледу био нарочито под утиском Виландовог стваралаштва, у коме су бројне реминисценције на античку књижевност. Открила нам је то, на пример, Стеријина слободна обрада Виландове сцене са гимнософистом. Ову сцену из *Новой Амадиса* Стерија је, како смо показали, здружио са менипском поентом с краја Виландовог спева и допунио је завршним мотивом познатим из Лукијанове сатире *Гозба или Лайиши*. Испитујући Стеријине узоре и изворе утврдили смо и на другим примерима да је за Стеријин књижевни поступак у *Роману без романа* карактеристичан сплет асоцијација у коме се техника, мотиви и теме античке дијатрибе и сатире спајају у једну целину са мотивима и темама просветитељске сатирично-хумористичке књижевности из деценије око 1800. године.

Стеријине асоцијације крећу се једним рационалним путем при овом повезивању двају хронолошки раздалеких књижевности. Стеријине асоцијације засноване су на оној идентичности у техници, темама и идејама у којој се огледа стварни историјски континуитет веза које повезују античку и новију европску сатиричну књижевност. Стога Бион и Менип, Хорације, Сенека и Лукијан провирују природно и шеретски-неусељени кроз Стеријине адаптације и модификације елемената из сатирично-хумористичке европске књижевности XVIII и почетка XIX века.

Што се пак тиче Стеријине технике разбијања основног тока на рације интерполацијама и дигресијама Стеријиног метода „слободног“ асоцирања, ту је *Роман без романа*, без сумње, под утицајем Стерновог шендизма. Само, очигледно је да шендизам код Стерије и у том погледу није „онако

развијен и онако примењен као код Стерна“. На ово је већ указао Драгиша Живковић. Овај испитивач пародистичко-хумористичких стилских елемената у српској прози XIX века нагласио је, наиме, да је Стерија писао пародистичко-сатирични, а не хумористичко-козерски роман типа *Трисџирама Шендија*.⁴⁰⁷ Чини ми се да сада, после анализе већег броја одсека из *Романа без романа* коју смо дали у овом делу нашег рада, можемо додати и ово: Стерија се и у реализацији „разбијене“ форме енглеског и европског хумористичког романа служио и чешће и више елементима, техником и мотивима дијатрибе и античке просветитељске сатире, него што се непосредно поводио за Стерновим *Трисџирамом Шендијем*.

У Стеријином *Роману без романа* дигресије добрим делом представљају кумулативно навођење примера (exempla) различитог типа| и обима – од низова сличица набачених у деловима једног периода или одсека до низова обимних и самосталних анегдотских, дијалošких и полудијалošких сцена. У овакве сцене расточио се нарочито други део Стеријиног „шљивог романа“. Ове дигресије дате су често као нека врста коментара уз поступке главних јунака *Романа без романа*, а откривају нам, у пуној мери, пишчеве моралистичко-сатиричне интенције. Други тип Стеријиних дигресија је онај у коме је реч о традиционалној техници писања херојско-витешког романа, јуначког епа, песничких и књижевних дела уопште. Ове су дигресије дате било кроз непосредне критичке примедбе, било кроз пародију традиционалних елемената изараза.

Оваква структура и садржина дигресивних и епизодних одељака, који чине већи део *Романа без романа*, одговара основној оријентацији овог Стеријиног сатирично-пародистичког дела. У Стеријином „шљивом роману“ комика је, наиме, остала у служби моралистичке сатире и књижевне пародије. У Стерновом *Трисџираму Шендију*, међутим, сатирични елемент стављен је стварно у службу комике; а Стернова пародија на књижевне поступке и на реторска упутства је и далеко мање наглашена од Стеријине.⁴⁰⁸

Исто тако, ми не можемо рећи за Стеријине дигресије и епизоде да су у *Роману без романа* потпуно „разнеле“ основни ток нарације. Стерија, и поред свих дигресија, потпуно и хронолошки доследно прича о рођењу, васпитавању и поласку витеза Романа у свет и о његовим појединим авантурама. У тој техници нарације Стеријин „шендизам“ ближи је поступку који Виланд – под Стерновим утицајем – примењује у *Новом Амагису*, него оним књижевним поступцима који су условили специфичну „разбијену“ структуру Стерновог *Трисџирама Шендија*. Само, да бисмо уочили ту сличност између Виланда и Стерије, морамо имати на уму ово: у *Новом Амагису* излагање основног „романа“ делује замршеније и непрегледније него излагање Романових авантура у *Роману без романа* стога што Виланд приповеда „романе“ већег броја парова.

407 Д. Живковић, нав. чланак, Прилози, књ. 34, стр. 68 [= исти, *Евројски оквири српске књижевности*, Београд 1970, стр. 192–193].

408 Види и Д. Живковић, нав. место.

У Виландовом *Новом Амагису* и у Стеријиним *Роману без романа* схематична фабула наслеђена из херојског епа и витешког романа чини стварну окосницу излагања, и поред тога што је дата пародистички и што је испрекидана силним дигресијама. У Стерновом *Трисџраму Шендију*, међутим, техника асоцијативне амплификације и интерполације причања није само „разнела“ основну фабулу хумористичког романа. Таква техника није дозволила фабули и нарацији тог Стерновог романа да одмакне од самих хронолошких почетака чак ни у том, разбијеном и фрагментарном облику. У *Трисџраму Шендију* једино смешно и узалудно настојање фиктивног аутора романа, који тежи да ипак исприча причу свога живота, представља ону кохезиону силу која обједињује излагање романописца.]

У складу је са Стеријиним пристајањем уз класицизам, са рационалистичко-просветитељским идејама које Стерија заступа и са оштром критичком опредељеношћу Стеријиног духа што наш писац, у делу које сам уврштава међу „шаљиве романе“, суштински није остварио онај преокрет који је у европској књижевности обележила појава енглеског и немачког хумористичког романа. Упркос томе што Стерија казује да су шала и смех једина садржина *Романа без романа*, упркос томе што он настоји да се укључи у токове европске хумористичке књижевности, наш писац ипак је, у основи, сатиричар који се смеје људима, и то не без горичине и подругљивости. Творци европског хумористичког романа смејали су се, међутим, са својим читаоцима, смејали су се ликовима из својих романа, смејали су се људима уопште.

Како је познато, споменути тип писца-хумористе нашао је најпогодније тле за свој пуни развој у сфери сентиментализма. Ово нам показује пример Стерна у Енглеској, и пример Хипела (Th. G. von Hippel) и Жана Паула у Немачкој. Стерија, међутим, и то нам се чини пресудним, одрекао се својим „шаљивим романом“ Видаковићевог „плачевног романа“, а са њим и болећиве осећајности сентиментализма. Управо *Романом без романа* Стерија ступа на позиције једног особеног рационалистичко-просветитељског реализма који је, класицистички, тражио своје теоријско оправдање у ставовима Хорацијеве рационалистичке поетике противне празној и нереалној фантастици.

У нашим извођењима морамо се, међутим, овде уставити. Тврђењем да је Стерија у *Роману без романа* заступао један реализам који се класицистички ослања на Хорацијеве теоријске ставове ми смо изашли из оквира закључака до којих смо дошли досадашњом анализом пародистичко-сатиричне технике и тематике Стеријиног „шаљивог романа“. Ако још додамо, да су испитивачи овог Стеријиног дела изнели и претпоставку о значајном утицају Жана Паула на Стеријино схватање хумора формулисано у предговору *Романа без романа*, питање које нам се сада намеће гласи: где су заправо теоријске основе Стеријиног *Романа без романа*? – или: какве је и чије је теоријске ставове Стерија намеравао да оствари у овом делу, које је он сам обележио као „шаљиви роман“?

Наша досадашња анализа открила је у *Роману без романа* бројне техничке и тематске елементе из наслеђа античке, класицистичке и просветитељске сатири. Питањем на каквим књижевно-теоријским темељима је заснован тај Стеријин „шаљиви роман“ позабавићемо се у трећем делу овог рада.

Део III Теоријске основе Стеријиног шаљивог романа

Присћуи

Трећи део овог рада биће посвећен књижевно-теоријским исказима које садржи Стеријин *Роман без романа*. Ово, међутим, неће бити разлог да се одрекнемо аналитичког поступка заснованог на константама књижевног израза, поступка којим смо се и до сада служили.

Истина, у прва два дела рада било је речи пре свега о традиционалним елементима израза које *Роман без романа* дугује херојском епу, витешко-авантуристичком роману и сатирично-пародистичкој књижевности. Сада ћемо, међутим, нашу пажњу усредсредити највише на *Предговор*, у коме Стерија објашњава своје намере и намену свог дела. Само, предговор *Романа без романа* није писан као апстрактна теоријска расправа. Стерија у *Предговору* износи своје основне књижевно-теоријске поставке кроз сликовите формуле, служи се евокативним цитатима, метафорским изразима и терминима из античке и новије европске теорије смеха и комично-сатиричног или хумористичко-реалистичног романа. Стога, метод откривања традиционалних константи израза може да се примени и на овај теоријски одељак Стеријиног текста.

Штавише, изгледа да нам управо таква филолошка анализа тог дела текста *Романа без романа* омогућује да потпуније уочимо значење и порекло Стеријиних теоријских ставова. Помоћу ње, наиме, могу се допунити и прецизирати закључци засновани на општим идејним подударностима. Јер, такве опште подударности у концепцијама доста су неодређено мерило и везују Стеријине теоријске ставове за теоријске поставке већег броја европских аутора из XVIII и са почетка XIX века. Међу овим ауторима, како ћемо показати, налазе се такви писци чије су теоријске поставке историјски сродне и подударне *in puse*, али се веома разликују по степену развијености и философске заснованости. Анализа која не гледа само на подударности у основним концепцијама него има у виду и специфичне константе израза, помоћу којих разни аутори изражавају такве, историјски сродне, основне концепције, пружа стога и боље могућности да ближе одредимо на који се степен у историјском развоју европске теорије смеха и романа надовезују ставови које Стерија износи у предговору свог *Романа без романа*.

Служећи се методом откривања традиционалних константи израза, моћи ћемо, како ми се чини, да утврдимо да Стерија, на пољу теорије комично-сатиричног или хумористичко-реалистичног романа, следи највише и на првом месту Виланда и Хорација. Оправданост овог схватања доказиваћемо на основу текстуалних одељака који су у *Новом Амадису* и *Дон Силвију* посвећени истом предмету.

Како су Стеријини и Виландови теоријски искази састављени од традиционалних константи израза пореклом из античке сатиричне и енглеске хумористичке књижевности (пре свега из Хорација и Стерна), мораћемо се задржати и на овој историјској димензији њихових исказа. Тако ћемо, у ствари, моћи да покажемо да се Стерија ослања непосредно на Виландову варијанту Стерновог шендизма, у којој је античка, хорацијевско-лукијановска компонента далеко уочљивија и значајнија него у Стерновом делу. Управо ова Виландова варијанта шендизма дозвољавала је Стерији да се слободно и самостално служи својим богатим знањима из античке књижевности и реторике не само у тексту него и у теоријском предговору *Романа без романа*.

Одбацивање реторског клишеа. – Sales et facetiae

У теоријским разматрањима *Новой Амадиса* и *Дон Силвија* не налазимо паралелу за сам почетак Стеријиног предговора *Роману без романа*. Неупадљиво, Стерија прво указује на једну црту свог пародистичког поступка која, како су показала прва два дела овог рада, одређује у многоме израз његовог сатиричног романа.

Видели смо да је Стерија, у *Роману без романа*, радо прибегавао пародистичкој и негативној примени традиционалних константи (реторског) израза. Када кажемо негативној примени, мислимо на такво изрично одбацивање клишеа приликом кога писац ипак указује на устаљену улогу оне константе израза коју програмски не остварује. Стерија нас, наиме, често сам упозорава да не следи уобичајени манир. У тексту романа каже да ће изоставити обавезну екфрасу женске лепоте, да неће споменути ни Аполона ни Музе, и томе слично. Штавише, Стерија тако поступа, мада је свестан „да би процес од свију романција на себе навукао, кад би од њиховог начина писања одступио.“⁴⁰⁹

Очигледно је да овакве Стеријине примедбе – у којима се претпоставља добро познавање традиционалног клишеа – имају теоријску и програмску вредност већ и у тексту *Романа без романа*. Ово је још очигледније када се Стерија, на самом почетку *Предговора*, служи овим поступком пародистичке негације и елипсе.

Док читаоцима представља дело сасвим новог правца – комични роман који је он увео у српску књижевност – Стерија се већ у првој реченици одриче једне реторске фигуре, једног топоса приступа и традиционалног мотива:

409 *Роман без романа* (део I), Дела V, 26.

Кад бих се по начину гдекојих списатеља хтео хвалити, ја бих могао с прозопопејом навести, да је ово дело прво овог рода на српском језику, да сам особити труд радећи га положио, и пр.; потом бих могао читав табак напунити, представљајући ползу, коју ће род из ове књиге поцрпсти.⁴¹⁰

Сваки бољи „поетике и реторике слишатељ“ могао је да препозна у уводима које Стерија овде има на уму елементе наслеђене из античке књижевности. С једне стране, ту је просопопеја којом се Овидије шаљиво послужио да би читаоцима представио ново издање својих *Љубави*:

Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.
Ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
at levior demptis poena duobus erit.

Пет нас је књижица било Назонових, сад нас је само
три: облик је тај милији писцу; па сад
кад већ уживао ниси у читању редова наших
самим тим лакша је већ казна за одсутне две.⁴¹¹

На другој страни, Стерија алудира на мотив „ego primus“, којим су се послужили Хорације и Проперције да би истакли како су први у римску књижевност пренели неки хеленски литерарни облик:

... Parios ego primus iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

... И јамбове ја сам у Лациј
пренео први, ал' само дух песме и ритам преузех
од Архилоха творца, а израз и тема су моји.⁴¹²

Callimachi Manes et Coi sacra Philetæ,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.
Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Itala per Graios orgia ferre choros.]

Душо Калимахова, ви сени Филете са Коса,
молим вас да у ваш гај примите и мене сад;
свештеник с пречиста врела, ја први се латих да грчким
метрима прослављам сам италске култове све.⁴¹³

Овде, свакако, није потребно да трагамо за уводима у којима су се и српски писци Стеријиног времена можда послужили просопопејом да би и сами поново остварили стари клише „ego primus“. Стерија, наима, овај традиционални реторски поступак одбацује као „знатне маленкости“, па додаје:

410 Роман без романа (део I), Дела V, 5.

411 P. Ovidii Nasonis Amores I, Epigramma ipsius, 1–4; прев. Р. Шалабалић.

412 Horatii Epistulae I, 19, 23–25; прев. Р. Шалабалић.

413 Propertii Elegiae III, 1, 1–4; прев. Р. Шалабалић.

а ја, кад се у предговору штогод важно казати мора, само наводим да моје дело ништа друго у себи нема, него оно што Латин каже sales et facetiae, Немац Witz und Laune, а Србин – ми дао Бог ових речи и немамо. Нек их преводи сваки, како му на језик дође: шала, досетљивост, или лакрдија, мени је свеједно.⁴¹⁴

Стерија је, по свој прилици, имао на уму и одређене античке изворе када је двојном латинском формулом sales et facetiae обележио садржину и одредио природу свог „шаљивог романа“. На првом месту то су – за сваког „красноречија слишатеља“ – били Цицеронови реторски списи. Sal et facetiae израз је којим Цицерон, у својим кратким карактеризацијама римских беседника и писаца, обележава урбану и заједљиву духовитост појединих аутора.⁴¹⁵ А када Цицерон, који је сам био мајстор ироније и духовитости, у своме спису *О беседнику* говори о смеху, шали и ругању – ослањајући се највише на учења перипатетичара – он се опет служи двојним формулама овог типа (facetum atque salsum, faceta et urbana, lepos et facetiae, lepos atque facetiae, iocus et facetiae, ridicula et salsa).⁴¹⁶

Наш писац, међутим, није пошао непосредно од оног најпознатијег и најобимнијег античког реторског текста о смеху и шали. Пошао је Стерија, како ћемо показати, од Виландовог *Новој Амадиса*, чијим је теоријским ставовима и терминологији лако могао додати античку двојну формулу sales et facetiae. Забележимо, за сада, само толико да је Виланд, у предговору првом издању свог *Новој Амадиса* (1771), узимао управо термин Laune и двојну формулу Witz und Laune да би одредио праву природу и суштину свог комично-сатиричног пева.⁴¹⁷

414 *Роман без романа* (део I), Дела V, нав. страна.

415 Ciceronis Brutus 34, 128: „P. Scipio omnis sale facetiisque superabat“; idem, De nat. deor. II, 29, 74: „sale vero et facetiis Caesar vicit omnis“.

416 Ciceronis De orat. II, 54, 216–71, 290. – наведене формуле: 56, 228; 56, 227; 54, 219; 55, 225; 54, 216; 54–217. – Упореди и lepos et festivitas, ibid. 56, 227; hilaritate et ioco 54, 221.

417 Споменути термини јављају се на кључним местима *Предговора*. На пример, када Виланд објашњава зашто је делу дао наслов *Нови Амадис*, мада оно, суштински, нема ничег заједничког са романима и јуначким спевовима о Амадису: „Die Laune, deren Ausgeburd das Werk selbst ist, hat ihm auch den Namen geschöpft, und es könnte schwerlich ein anderer Grund angegeben werden, warum dieses Gedicht nicht der neue Espladian oder der neue Florismarte gennant worden...“ Или када Виланд самом природом дела, које је творевина шаљивог духа и расположења, објашњава зашто га је саставио у живахном и разноврсном стиховном облику: „Jede einförmige Versart würde, ihm einen Gang vorschreiben, der mit seinem launigen Charakter, mit der Munterkeit und dem naiven ton der Erzählung, mit dem Lächerlichen oder Drolligen der Gegenstände, kurz mit der ganzen, Beschaffenheit eines Gedichtes, welches durchaus mehr einem blossen Spiele der Phantasie und der freiwilligen Ergiessung einer reichen Brunnader von Witz und Laune als einem Werke des Nachdenkens under der Kunst gleich sieht, einen auffallenden Abstich machen würde.“ (Vorbericht der ersten Ausgabe von 1771, *Der neue Amadis*, С. М. Wielands sämmlliche Werke, Vol. XV, Leipzig, 1839, стр. III–IV). – Праву природу и саму суштину свога комично-сатиричног пева Виланд одређује поново и у предговору следећег, прерађеног издања *Новој Амадиса* којим се свакако и Стерија служио: „...“

Виландова и Стеријина теорија смеха

Виландова књижевна и песничка дела садрже теоријске екскурсе у којима немачки писац и мислилац говори о значају смеха, о улози смешнога у књижевности и о циљевима свог хумористичко-сатиричног стваралаштва. Виланд расправља о овом предмету и у *Новом Амадису*, на самом почетку пева и у неким његовим певањима. Када говоримо о Стеријином „шљавом роману“, ово Виландово дело заслужује посебну пажњу.

Споменули смо већ да се Стерија позива на *Дон Кихота* и *Новој Амадиса* када говори о идеалима које је усвојио главни јунак *Романа без романа* читајући дела о витешким подухватима и љубавним страдањима. Тај исказ има теоријску и програмску вредност, указује на то да је Стерија прихватио критички и реалистички став према херојско-витешком роману и херојском епу, став који су заступали Сервантес и Виланд. Утврдили смо, такође, да се Стерија инспирисао једном епизодом из *Новој Амадиса* када је описао сусрет ружне Чимпеприч са етиопским гимнософистом. Своју варијанту одговарајуће Виландове сцене допунио је мотивима и сентенциозном поентом с краја Виландовог комичног пева. Ни та епизода није лишена теоријских импликација: реалистични став писца проговара у подсмеху беживотном аскетизму и вербалистичком морализаторству. Ове већ утврђене зависности послужиће као полазна тачка нашој даљој анализи и омогућиће нам да потпуније уочимо колико Стерија дугује Виланду и на пољу књижевне теорије.

Не смемо се, наиме, задовољити претпоставком да се Стерија сећао само једне изоловане сцене из *Новој Амадиса*, или чак само једног њеног дела. Дендонетин сусрет са гимнософистом исприповедан је, у *Новом Амадису*, у два наставка, од којих се други, кључни, јавља тек у 16. певању. Овом другом Виландовом наставку епизоде са гимнософистом, која својим наративним мотивима није много утицала на Стерију, претходи и доста обиман теоријски увод. Показаћемо сада да се ставови које Стерија заступа у предговору *Романа без романа* подударају са тим Виландовим теоријским размишљањима, као и ставовима које је Виланд изнео на самом почетку *Новој Амадиса*.

Морамо одмах рећи да Стерија слободно преузима Виландове ставове. Ипак, Стеријина самосталност више је у доследно песимистичком гледању на морални развој човека и човечанства него у преиначавању закључака и тона Виландових размишљања. Јер, када Стерија уноси сопствена сећања на Хорација и Виландово излагање, ни у теоријском ставу ни у начину његовог изношења не одступа много од свог немачког узора.

der ursprünglichen Laune, welche den wesentlichen Charakter dieses komisch-satirischen Gedichtes ausmacht..." (Vorbericht zu der Leipziger Ausgabe von 1818-1823, нав. издање Виландових дела, том XV, стр. XI).

У другом одсеку *Предговора* Стерија започиње своје теоријско излагање критиком лажних учитеља морала:

Од када је овог нашег, као што га видимо, света, пак до сад, и докле год људи буде, било је, има и биће моралиста, који непрестано на људе вичу, псују и прете, и с трипода представљају им њихове грешке, пакао и гром подижући, да својим сувим речима већу важност придају.

Уплићући у своје резонување народну пословицу да ивер не пада далеко од класе, Стерија, затим, изражава сумњу у искреност таквих проповедника морала и у дејство њихових проповеди:

Сам стојик, који тако лепо нпр. о гњеву говори, псује у својој кући боље него један лађар, и све оне пороке у већој мери показује, него што је код суседа свога примечавао. И тако мислим, а и свака ће, разма ако је стар, потврдити, да је данас онакав исти свет, као што је био кад се онај славан поета тужио: *Aetas parentum pejor avis tulit, nos nequiores mox daturos progeniem vitiosiore.* (Наши су оцеви гори од дедова били, ми смо од њих, а наша деца још гора од нас).

Славни поета из чије алкајске строфе Стерија наводи ове стихове јесте Хорације; и то – како смо споменули – Хорације паренетичких и патриотских „римских ода“. Као да се Стерија сећа Хорација и у следећем одсеку *Предговора*, где говори о својој страсти за писање. Ова страст, уверава нас Стерија, тако је укоренења у њему да га „ни рђаво здравље, ни слабост очију, ни друга спољашња притискивања од тога одвратити не могу“ и да ће он, извесно, остати списатељ „до конца живота“, или док не ослепи. О истом предмету говорио је Хорације на исти начин у програмској првој сатири своје друге књиге козерија, где је дао апологију своје сатиричарске делатности. |

Ту се Хорације представио публици и критичарима као писац коме природна склоност ка писању сатира не допушта ни да спава; и тврдио је да ће се бавити писањем сатира до краја живота – упркос разним приговорима и притисцима споља, упркос старости, болести и смрти која се ближи, упркос обрима судбине које живот доноси људима (*quisquis erit vitae scribam color*).⁴¹⁸

Несавладива страст за писањем мотив је познат и из Јувеналове седме сатире о песницима и књижевницима (*tenet insanabile multos scribendi casoethes*).⁴¹⁹ Рефлекси овог античког мотива из Хорација и Јувенала јављају се стога као образложење сатиричарске делатности у предговорима и теоријским исказима новијих представника европске сатиричне и хумористичке књижевности. Споменимо овде, примера ради, Бертон и Стерна, кога Стерија спомиње међу узорима које треба да следе и српски писци.⁴²⁰

418 Horatii Sermones II, 60. О појединостима ове Хорацијеве апологије говори С. О. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge, 1963, 170, 173–174.

419 Iuvenalis Satirae VII, 51–52.

420 Види нпр. R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ed. A. R. Shilleto, London (Bohn's Popular Library), 1926, Vol. I, p. 19 и д. (упореди и G. Highet, *Juvenal the Satirist*, Oxford,

Нема, дакле, сумње да се и Стерија, намерно и програмски, послужио овим традиционалним мотивом, који потиче из Хорацијеве апологије сатире, када је, у *Предговору*, објаснио настанак *Романа без романа* својом природном склоношћу и несавладивом „писатељском страшћу“.

Стерија нам, затим, казује како се ломио док није одабрао предмет за свој *Роман без романа*:

Но питање је... шта ћу да пишем, да опет колико толико зевање не проузрокујем? Хоћу ли моралистима подражавајући од дебљих књига тање правити, и о ствари, која је сто пута представљена, опет суво, ал' с помпом спомињати?

Пре него што чујемо како ће Стерија одговорити на ово питање, бацимо поглед на прве странице 16. певања *Новой Амадиса*. Виланд се спрема да нам, на примеру гимнософисте, прикаже раскорак између високих захтева које фанатични проповедници морала постављају другим људима и стварног живота ових моралиста. Мање одлучан у формулацијама и суду него Стерија, Виланд размишља о човековој немоћи да потпуно прозре и коначно оцени праву природу прослављених моралиста и великих историјских личности:

Es gab zu allen Zeiten und gibt noch jetzt vielleicht
Charakter, worüber ein Mann, der Menschenherzen studiret,
Sich schwerlich mit sich selbst vergleicht,|
Was ihnen für eine Bezeichnung gebühret.
Ist Strephon redlich? ist er's nicht?
Stets etwas lügt an ihm, setzt welchen Fall ihr wollet,
In jenem sein Leben, in diesem sein Gesicht.

Одувек било је, можда и данас има још таквих
карактера, где онај ко људска проучава срца
колеба се, начисто није сам са собом, доиста не зна
где да их коначно сврста.
Да ли је Стрефон поштен? Ил' он то није?
Како год погледаш, увек је код њега понешто лажно,
некад у самом животу, а некад у изразу лица.⁴²¹

Приказаће Виланд, у сцени која следи, лик аскете који поклекне пред првим искушењем. Већ овде, у уводу певања, Виланд има на уму тип човека-моралисте који се непрестано бори с ђаволом, бежи од искушења и одвраћа људе од уживања као од најстрашније опасности. Не треба се клањати таквом „проблематичном човеку“ – како овај људски тип назива Виланд. Не знамо шта га руководи и какав је он стварно:

1926, 106). – L. Sterne, *Tristram Shandy* (књ. III, гл. IV), London (Everyman's Library 617, Fiction), 1959, 116. Тристрам Шенди, фиктивни аутор дела, одређује свој став према критичарима и узгред примећује: „being determined as long as I live or write (which in my case means the same thing)“.

421 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (XVI, St. 1), нав. издање, том XV, стр. 237; прев. Р. Шалабалић.

War Seneca ein tugendhafter Mann?
 War Julian ein Schwärmer oder Weiser?
 August, das Muster guter Kaiser,
 Ein Halbgott oder ein Tyrann?
 Das Mittelding von Alexandern
 Und Münzern, Cromwell, sagt, war er ein Bösewicht?
 Ein Heiliger? ein Phantast? – Dem einen widerspricht
 Sein Leben, und sein Tod dem Andern...

Да л' Сенека је био врлина људских пун?
 А Јулијан, да л' сањар ил' мудрац беше он?
 А Август силни, узор цар,
 дал' тиранин је био ил' полубог?
 Кромвел, средина између Александрâ и Минцерâ свих,
 Реците, да л' је био зликовац, мрачан тип?
 Ил' можда светац? Фантаст? Различит живот
 имао је од једног, од другог другачију смрт...⁴²²

Сенека Философ налази се на челу примера који су споменути у Виландовим стиховима. Римски стоичар био је већ у антици на злу гласу по томе што његов живот политичара-милионара и првог министра цара Нерона није одговарао моралним проповедима његових списа. Извесно је да на Сенеку мисли и Стерија када говори о стоику „који тако лепо нпр. о гњеву говори“, док у сопственој кући све пороке које куди код других у још већој мери показује. Спис о гњеву, *De ira*, био је, наиме, једно од најчитанијих Сенекиних дела.

Подударност између Виландовог и Стеријиног текста није само површна – тематска и мотивска. И Виланд расправља о лажним моралистима само да би дошао до теоријског оправдања и објашњења уметничког поступка на коме је заснован његов комично-сатирични спев. Виланд, најзад, додаје – служећи се сликом коју је популарисао Стерн – да критичар не може да сагледа унутрашњи механизам који покреће људе, јер човек нема на грудима „Момусово прозорче“.⁴²³ Виланд, даље, одлучно супротставља здрав разум и смех, који служи као лек, деловању лажних моралиста. Позива се при томе на Сервантесовог *Дон Кихота* који заузима истакнуто место и међу Стеријиним узорима:

Nur wisse man, ungetäuscht von schiefen Sittenlehren,
 Den Menschenverstand und seine Sinne zu hören!
 Die werden, bleiben wir ihnen getreu,

422 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (XVI, St. 3), нав. издање, том XV, стр. 240; прев. Р. Шалабалић.

423 О пореклу симболичног мотива „Момусовог прозорчета“ из Стерновог *Трисџрама Шенџија* види: С. А. Behmer, *Laurence Sterne und C. M. Wieland*, München, 1899, 44. – Уп. и одељак „Momus's glass“ у монографији Н. Fluchère, *Laurence Sterne: from Tristram to Yorick*, енгл. прев. В. Bray, London, 1965, 283.

Nicht selten von der Person, noch öfter von den Sachen,
 Uns fest in unserm Urtheil machen.
 Wir lieben den Don Quixote, von welcher Art er sey,
 Und wenn wir seine Schwärmerei,
 Nicht ihn, den guten Mann, belachen,
 Geschieht es bloss, weil uns Galenus sagt,
 Das Lachen und fröhlicher Muth die bösen Geister verjagt.

На страну етика лажна, треба умети једно, а то је:
 да се ослушкује разум и процене његове здраве:
 држимо ли се њих, и то доследно, тад ће нас оне
 често у оцени лица, још чешће у оцени ствари
 сасвим учврстити, веру у сопствени суд ће нам дати.
 Ми волимо Дон Кихота, било које врсте да је
 занесењак! Кад се томе,
 а не њему добричини, ми смејемо,
 то је онда просто зато, што нам Гален лепо каже,
 да весеље, смех и радост зле духове растерују.⁴²⁴

Вратимо се овде Стерији који је себи поставио начелно питање да ли ће „моралистима подражавајући“ старе теме претакати и оно што је сто пута речено опет „суво ал’ с помпом спомињати“. У овом одговору Стерија полази од једног немачког стиха који не потиче из *Новой Амадиса*. Стеријин закључак, међутим, потпуно се подудара са закључком до кога је већ Виланд дошао:

Lachen und Lust stärken die Brust, laben das Herz, dämpfen den Schmerz.
 Случајно ове непознатог ми аутора речи доведу ме на размишленије и дугим тумарањем научим, да смех и шала, особито на младом лицу, лепше стоји, него намрштена, ако ће од такве важности бити, озбиљност. Смех и шала, каже Гален, нужно је за здравље, продужава живот, умекшава нарави и чини да се човек од човека, као ружа од чичка, разликује.^{425]}

Изрази „смех и шала“ у последњој реченици овог Стеријиног одсека одговарају изразима „Lachen und fröhlicher Muth“ који се јављају на крају наведене пете станце 16. певања *Новой Амадиса*. На оба та места ови изрази се јављају у дефиницији улоге смеха коју Стерија и Виланд приписују Галену. Очигледно је да се пред нама налазе Стеријин превод и Виландова, версификацијом условљена варијанта немачке формуле „Witz und Laune“. Укратко, Стерија није преузео из *Новой Амадиса* само један део сцене са гимнософистом, него и уводна разматрања о моралистима и о смеху која стоје на почетку 16. певања Виландовог пева, непосредно пред другим делом сцене са гимнософистом.

424 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (XV, St. 5), нав. издање, том XV, стр. 241; прев. Р. Шалабалић.

425 Роман без романа (део I), Дела V, 7.

Видели смо да Виланд и Стерија, у предговорима, обележавају немачком двојном формулом *Witz und Laune* праву природу и садржину *Новой Амадиса* и *Романа без романа*. Треба сада да забележимо још једну примену ове формуле у истом комплексу теоријских разматрања. У шестој и седмој станци 16. певања *Новой Амадиса* Виланд узима формулу „*Witz und Laune*“ и као карактеристику Хорацијевог сатиричарског стваралаштва. Оваква примена те формуле указује на једну од особености Виландове и Стеријине теорије хумористичко-сатиричног епа и романа: на систематско здруживање поставке о лековитости и корисности смеха са начелима Хорацијевог теорије сатире и песништва. Како овај спој карактерише теоријске исказе Стеријиног предговора *Роману без романа*, мораћемо се, у следећем одељку, позабавити оним Хорацијевим поставкама на које се подједнако позивају и Виланд и Стерија.

Реализам заснован на Хорацијевим ставовима

На крају теоријског екскурса којим Виланд започиње 16. певање *Новой Амадиса*, немачки песник брани се од приговора да његово теоретисање и философирање служи једино продужавању спева. Како Виландови критичари морају и сами да признају да је Хорације писао „*mit Witz und Laune*“ и да је терао шегу с људима и оштро и префињено, Виланд оправдава свој теоријско-философски екскурс позивајући се, на следећи начин, на упутства која је писцима дао римски песник:

Horaz demnach, mein Freund, mein Lehrer, mein Begleiter,
(Wie meines Hagedorns einst) macht meine Apologie.
Wir folgen seinen Gesetz, den Scherz mit Sokratischen Lehren
Zu würzen – zwar nach unsrer Phantasie;
Allein wer lässt sich diese Freiheit wehren?

И тако Хорације, тај пријатељ, учитељ, пратилац мој
(ко некад што беше Хагедорну мом) – моја је одбрана сад:
Ја следим његов закон, да шалу зачинити треба
сократским поукама – ал' ипак по сопственој машти.
Најзад, да л' ико је вољан да ове слободе га лише?⁴²⁶

Виланд је – како смо видели – на почетку овог свог теоријског екскурса одбацио лажну етику, поставио је захтев да се проблематични личкови моралиста и јунака историје оцењују само на основу здравог разума (*Menschenverstand*), и говорио је о користи коју човек – према Галену – има од смеха. Овде, на крају тог екскурса, Виланд слободно спаја две Хорацијеве поставке, да би тако потврдио и допунио своје излагање. Једно је Хорацијева поставка да истину треба рећи кроз шалу – *ridens dicere verum*. Та поставка рефлектује менипски *σπουδοῦέλοισιν* и чини основу Хорацијевог

426 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (XVI, St. 7), нав. издање, том XV, стр. 242; прев. Р. Шалабалић.

теорије сатире. Друго је поставка да тек разумски заснована философска мисао даје праву садржину песничком делу. Ова поставка потиче из Хорацијевој опште поетике, из *Писма Писонима*, где је она и ближе одређена.

Хорације има на уму вредносни суд који писац доноси колико на основу посматрања живота, толико и на основу етичких ставова до којих долази читањем философских дела, на пример читањем дела старијих сократичара, од Ксенофонта од Платона:⁴²⁷

Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae
verbaque provisam rem non invita sequentur.
Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
partes in bellum missi ducis, ille profecto
reddere personae scit convenientia cuique.

Разум је основни услов, то извор је писања доброг,
затим идеја: то Сократ и његова школа ти дају,
а кад већ имаш идеју, тад саме ти речи се нуде.
Шта пријатељству је дужан и отаџбини, ко схвата
шта према оцу је љубав и брату, а шта према госту,
дужности сенатора и судије шта су и каква
улога војсковође у рату је: тај је у стању
личности свакој у делу да додели поступке праве.⁴²⁸

У предговору *Романа без романа* и Стерија ће – као и Виланд – указати на обе споменуте Хорацијевој поставке, и то такође после размишљања о лажним моралистима и користи од смеха. Штавише, и Стерија – правдајући се – обележава своје размишљање о овим предметима као екскурс, иако се оно код њега не јавља у тексту дела и не прекида епску нарацију, као што је случај код Виланда.

Стерија започиње размишљања о лажним моралистима и лековитости смеха поредећи ток свог излагања са завојитим путевима који су освајача Александра Македонског водили у Скитију и Грчку, Малу Азију и Египат, Вавилон и Индију. Каже Стерија да је, при писању дела, морао „конац и намереније имати, као сваки који неће да је луд“, па додаје: „и ово мојим читаоцима за доказати морам малко путем Александровим“.⁴²⁹ А пошто је своја размишљања о моралистима завршио позивањем на Галена, Стерија нам поново казује, да се – говорећи о том предмету – био упустио у дигресију, па наставља свој *Предговор* овако:

427 Види коментар који дају Kiessling–Heinze, *Briefe* (4. изд.), 343; С. О. Brink, *Horace on Poetry*, 223, уп. и 125–126, 129–132.

428 Horatii *Epist. ad Pisones (Ars poetica)*, 309–316; прев. Р. Шалабалић (ЛМС, књ. 406, св. 2–3, Н. Сад, 1970, 232).

429 *Роман без романа* (део I), Дела V, 5.

И ево читатеља после ових странпутица к намеренију мога писања. Смех и шала – друго ништа није овде за њега зготовљено. И ако се који и такав догоди, коме је мозак с паучином од полак прста злобе, пакости, ненависти и незадовољства покривен, таковом још напред советујем, да ову књигу из руке баци. Нађе ли се пак какав Диоген, који ће ме сажаљевати, што сам и погдеоју лепу ствар у моје лакрдије умешао, представљајући да је апатија (нечувствителност) најприличнија за ученог човека, таковом поред благодарности на вниманију моје особе јавити имам, да се мени ништа већма није допало од оних Хорацијевих речи: *Ridentem dicere verum quid vetat?* Ко ће забранити шаљивцу истину казати?⁴³⁰

Општој подударности између токова Виландовог и Стеријиног излагања овде као да се придружује и паралелизам Виландовог „*wer lässt sich diese Freiheit wehren?*“ и Стеријиног сећања на Хорацијево „*quid vetat?*“ Значајније је, свакако, од овог паралелизма у изразу, да се начело *ridendo dicere verum* – како гласи уобичајена варијанта Хорацијевог стиха – јавља у *Новом Амадису* на истакнутом месту, и то управо тамо где Виланд одређује природу ликова које приказује у свом комичном спеву. Јер, можемо одмах рећи: та природа Виландових ликова онаква је какву има и Стеријин јунак Роман, чији је „идеал“ Стерија и упоредио са идеалом који је одабрао Нови Амадис (види стр. 333).

Виланд се позива на начело *ridendo dicere verum* у првом певању свог спева, одмах после уводне целине коју чине пропозиција, инвокација и каталог јунака. У краткој теоријској дигресији Виланд објашњава читаоцима да он својим ликовима приступа другачије него што је то, у XVII веку чинио Ла Калпренед (*La Calprenède*, писац популарних псеудоисторијских романа *Касандра*, *Клеоидија* и *Фарамон*). Песник *Новој Амадиса* ту најодлучније тврди да су фриволне јунакиње његовог спева и њихови не мање фриволни обожаваоци чисти производ природе и пуни одраз стварности:

Sie sind die pure Natur, und ihre Ritter nicht minder,
Wir pfuschen nicht gern' an den Werken der alma mater rerum
Und lieben den Spruch: *ridendo dicere verum.*]

Оне су природа гола, и витези њихови редом,
што да се пртимо ми у дела која већ створи *alma mater rerum*;
изреку волимо ону – *ridendo dicere verum.*⁴³¹

430 *Роман без романа* (део I), Дела V, 7.

431 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (I, St. 18), нав. издање, том XV, стр. 8; прев. Р. Шалабалић. – Као и Стерија, Виланд овде своје латинске цитате даје и у преводу, понављајући у белешци (стр. 288) два стиха у чисто немачкој варијанти: „*Wir bessern nicht gern' an den Werken der guten Mutter der Dinge/ Und lieben, wie Flaccus, dass man die Wahrheit lachend singe.*“ Наведена Виландова белешка занимљива је и стога што Виланд своју употребу латинских крилатица, изрека и цитата у њој оправдава угледањем на Батлера и Прајера. Стерија, који се позива на Виланда и Батлера, такође се веома радо служи – *cum grano salis* – таквим наводима.

Ови Виландови програмски стихови осуђују поступак којим се служио барокни псеудоисторијски roman héroïque и одричу се његових идеализованих и патетичних ликова, пуних узвишеног хероизма и нестварне лепоте. Песник *Новой Амагиса* залаже се ту, изреком, за један сатиричарски реализам који се ослања на основно начело сатиричара Хорација, менипске сатире и дијатрибе (σπουδογέλοιον). Овај програм Виланд је остварио пародирајући херојски еп (*Нови Амагис*) и витешко-авантуристички роман (*Дон Силвио*).

Поводећи се непосредно за Виландом, Стерија се у *Роману без романа* залаже за исти програм и остварује га – показали смо то у другом делу овог рада – сећајући се непрестано константи израза и мотива из античке дијатрибе и сатире. Не чудимо се стога што можемо утврдити да Стерија и у теоријским исказима није само прихватао програм реализма који је заступао Виланд, него је имао стално на уму и она Хорацијева начела на која је Виланд у својим теоријским примедбама често само алудирао.

Већ из самог текста предговора *Романа без романа* произилази, на пример, довољно јасно да је и Стерија, у духу Хорацијевих правила, мислио на морално-философску садржину свог дела када је напоменуо да је „и погдеокоју лепу ствар умешао“ у своје „лакрдije“. Стерија, наиме, износи ово као рестрикцију тврђења да у *Роману без романа* нема ничег другог до „смеха и шале“ [= лакрдije], и као реализацију начела „крз смех рећи истину“ [= погдеокоју лепу ствар]. Израз „умешати“ који Стерија узима када говори о здруживању тих различитих елемената показује нам да је наш писац имао заиста на уму оне две основне функције књижевности које Хорације обележава терминима *prodesse et delectare*. Јер, пословична Хорацијева формула „*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*“ препоручује песнику да „умеша“ корисно (*utile*, тј. морално лепо, поучно) у оно што је само пријатно (*dulce*, тј. формално лепо или угодно, као смех или шала).

Другим речима: Стерија у предговору *Романа без романа* оправдава елементе моралне поуке који се јављају у његовом хумористичко-сатиричном делу позивањем на Хорацијеве теоријске ставове, сасвим онако као што Виланд, у уводу у 16. певању *Новой Амагиса*, оправдава теоријско-философска размишљања која је унео у свој комично-сатирични спев позивањем на „сократске поуке“ из Хорацијеве *Песничке уметности* (стих 310). Штавише, Стерија то чини и алузијом на пословично „*omne tulit punctum...*“ које се у Хорацијевој *Песничкој уметности* јавља само неких тридесетак стихова после „сократских поука“, и то у контексту у коме је реч о веродостојности песме или – како бисмо данас могли рећи – о питању реализма:

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

Ficta voluptatis causa sint proxima veris:
 ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi
 neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.
 Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
 celsi praetereunt austera poemata Rhamnes:
 omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
 lectorem delectando pariterque monendo.

Или да користе, или да забаве песници желе;
 или да уједно кажу пријатност и поуку неку.

 Забаве ради што причаш, нек ипак је истини близу
 и нек не захтева прича да верују што јој се свиђа:
 појела Ламија дете, на пример, а спасли га живо.
 Стара нам гарда се буни кад дело не доноси корист;
 отмена младеж, напротив, избегава поуке, строгост.
 Гласове однеће све, ко са корисним помеша слатко,
 онај ко зна да нам пружи и понеки савет уз радост.⁴³²

Начело да у књижевном делу треба помешати корисно и пријатно, пружити поуку док пружаш уживање, условљавало је, дакле, већ у у Хорацијевим теоријским погледима тежњу ка реализму, па и програмско одбацавање оне празне фантастике која се јавља нарочито у митским приповеткама и јуначко-авантуристичким повестима („појела Ламија дете... а спасли га живо“). Знао је то Стерија. а знао је, без сваке сумње, и за стихове који из таквог Хорацијевог реализма произилазе:

Respicere exemplar vitae morumque iubebo
 doctum imitatoreм et vivas hinc ducere voces.
 Interdum speciosa locis morataque recte
 fabula nullius veneris, sine pondere et arte,
 valdius oblectat populum meliusque moratur
 quam versus inopes rerum nugaeque canorae.

Одлучно тражим од znalца у сликању људи, живота,
 стварност да мотри и живот, да добије стварности слику.
 Понекад, с мислима сјајним и одлично лицима датим,
 дело без љупкости, стила, са тврдим и невештим стихом|
 више очара масу и дуже заробљава пажњу,
 него без мисли и празна наклапања глупа а звучна.⁴³³

Ови стихови из Хорацијевог *Песничке уметности* припадају истој групи као и они које смо из тога дела већ навели у овом одељку. Хорације наине, како видимо, изводи из начелног прихватања рационалног мери-

432 Horatii Ep. ad Pisones (*Ars poetica*), 333–334; прев. Р. Шалабалић (ЛМС, књ. 406, св. 2–3, стр. 232–233).

433 Horatii Epist. ad Pisones (*Ars poetica*), 317–322; прев. Р. Шалабалић (ЛМС, књ. 406, нав. место).

ла и философско-моралистичке „сократске“ поуке закључак да је и сама блискост стварности и животу, без стилске префињености, поузданији пут књижевном успеху него звучни и „слатки“ израз, празан и лишен непосредног додира са реалношћу.

Разумљиво је стога да се сећање на ове Хорацијеве теоријске исказе морало будити у Стерији када је, кроз пародију, полемисао против фантастике и „слатког штила“ романа видаковићевског типа и када је кретао у борбу за један нови сатиричарски реализам у српској књижевности. У којој је то мери заиста био случај показаћемо у следећем одељку, на једном одсеку из текста *Романа без романа*.

Fingere qui visa potest...

Ставови и стихови Хорацијеве *Песничке уметности* данас више нису онако добро познати просечно образованом читаоцу као у Стеријино време. Данашњем читаоцу теже је отуда да у Стеријиној алузији препозна Хорацијеву теоријску поставку. Биће стога потребно да још неким паралелама оправдамо интерпретацију коју смо изнели у претходном одељку: да „лепе ствари“ које је Стерија – према сопственом исказу – „умешао“ у своје „лакрдije“, представљају корисну истину и моралну поуку на чију улогу у књижевности Хорације указује када заступа начеле *miscere utile dulci* или *dicere verum* и када се позива на *Socraticae chartae*.

Ми ћемо се, прво, позвати на мото којим почиње други део *Романа без романа*. Тај мото указује на дубљу, поучну и васпитну садржину овог Стеријиног дела. Стерија га је узео из теоријског пролога у коме Федар упозорава читаоце на скривену критику нарави, обичаја и друштва коју садрже његове есопске басне:

Dum nihil habemus maius, calamo ludimus,
sed diligenter intuere has naenias;

non semper ea sunt quae videntur.

Превод целог, код Стерије нешто скраћеног одломка гласи:

Шегачимо се, мислиш, додуше са перцетом лаким
играмо се, па шта ћеш, кад немамо друго шта веће;
ипак, ти добро осмотри те лаке лакрдije, пази,
можда ћеш корисно нешто иза тога открити! Пази,
није то увек баш оно што изгледа да је.⁴³⁴

Другу потврду изнесене интерпретације Стеријиног става налазимо у једном одсеку *Романа без романа* чије смо епско-авантуристичке мотиве

434 Phaedri Fabulae Aesopiae IV, 2, 1 – 5: Phèdre, *Fables*, ed. A. Brenot, Paris, 1923, p. 55, № 67; прев. Р. Шалабалић.

већ анализирали. То је одсек у коме Меркур зауставља писца Стерију и не даје му да уђе у чаробну палату. На прочељу те палате налази се натпис из Хорација: *ingere qui visa potest... hic niger est, hunc tu caveto*.

Одсек има сасвим одређено књижевно-теоријско значење. Стерија нам се, већ на његовом почетку, представља као добар познавалац Хорацијеве поетике. Каже да зна да би требало да нам објасни одакле величанствена палата у пустој шуми, ко је њу сазидао и ко у њој станује. Морао би тако поступити – „по заповести Хорацијевој, којег многи похваљују, мала част читају, а још мања разумеју...“ Затим нам Стерија ставља до знања да би се он, као човек и писац, одрекао става који карактерише реалистичног и практичног сатиричара Хорација када би ступио у ту палату. Додуше, у тексту Стерија казује само толико да га је Меркур опоменуо да у „тајнопу-ну“ палату не улази ако мисли „и даље купуса јести“. Међутим, књижевно-теоријска алузија садржана је управо у том купусу, који је Стеријино најпријатније јело.

Хермо-Меркур, који упозорава Стерију на опасности што му прете у раскошној палати пуној тајни, не евоцира нам само лик Херма који даје савете Одисеју пред његов улазак у опасне дворове чаробнице Кирке. И Хорације се обраћа Меркуру, и то у познатој 6. сатири друге књиге, где римски песник прославља живот на свом скромном сеоском имању и супротставља га животу у раскошном, али завидљивом Риму, и у кругу богатог и моћног Мецената. Описујући свој сабински мајур, Хорације већ на почетку ове сатире спомиње мали повртњак иза куће и моли Меркура да га научи да ужива у скромном благу које поседује. Одбацујући сјај и метеж свог римског живота, песник се, затим сећа – као највећег уживања – сељачких јела: пасуља и купуса са масном свињетином.⁴³⁵

Изненађује нас, у први мах, склоност римског песника Хорација за ову врсту простонародних гурманлука. Јер, ми знамо да је Хорације био нежна здравља и слаба стомака. Међутим, масни купус са свињетином био је сатиричару Хорацију најдраже јело пре свега симболички: као сведочанство о његовој начелној блискости обичној животној стварности италског села и као доказ његовом непомућеном осећању за основне вредности људског живота. Само тако или пре свега тако купус је постао и „најпријатније јело“ сатиричара Стерије. Јер, Стерија је прихватао ставове Хорацијевог сатиричарског реализма и Хорацијеву практичну животну мудрост. Како| смо већ видели, Стерија је своје прихватање ставова римског сатиричара изражавао служећи се на разне начине Хорацијевим стиховима и теоријским формулама. Прихватао је тако и Хорацијев гастрономски симбол за сатиричарски реализам и уклопио га у своју теоријски важну пародију на сцене из херојског епа и херојско-витешког романа (палата у шуми, Одисеј и Хермо пред Киркиним дворovima).

435 Horatii Sat. II, 6, v. 4 – 5, 13, 62 – 63; уп. Epist. I, 12, v. 7.

Оправданост оваквог тумачења потврђује, најзад, и натпис „*fingerere qui visa potest...*“ који Стерија ставља на своју „тајнопуну“ палату. То је Стеријина пародистичка варијанта стихова који се јављају у првој од познатих Хорацијевих књижевно-теоријских сатира. Мислим на 4. сатиру прве Хорацијеве књиге, где се римски песник брани од приговора које су критичари стављали облику и садржини његових сатира. Хорације највећи део песме посвећује моралном аспекту сатиричарске критике људских мана. Изјашњава се за једну еластичнију и елегантнију критику него што је била проповеднички монотона критика његовог претходника Луцилија и сматра да је улога сатире да морално поправља и васпитава не само друге људе него и самог њеног писца.

Критика, указивање прстом на људске мане (*notare*) чини, дакле, основни елемент и у Хорацијевим козеријама. Само што овај песник сматра да критика мора бити истинита и добронамерна, а гдекад и доста уздржана. Према Хорацијевом уверењу, Римљани не треба да зазиру од таквих истинољубивих и морално одговорних критичара. Такви критичари говоре о стварима и о стварности коју су видели и не желе никоме да нанесу штету. Онај човек, међутим, који је спреман да измисли и оно што није видео и који не може да задржи за себе оно што му је у поверењу саопштено – *fingerere qui non visa potest, commissa tacere qui nequit* –, то је зао човек и њега се треба чувати – *hic niger est, hunc tu, Romane, caveto*.⁴³⁶

Стерија је, дакле, када се послужио наведеним речима из Хорацијевих теоријских разматрања, изоставио негацију *non*. Стога се натпис који је Стерија ставио на тајанствену палату *Романа без романа* очигледно односи баш на оне истинољубиве и поверења достојне писце који остварују књижевно-теоријске ставове сатиричара Хорација.

Пошто смо ближе осмотрили нити које Стеријин израз везују, с једне стране, за *Одисеју*, а са друге за Хорацијеве сатире, јасније су нам и књижевно-теоријске импликације анализираниог одсека *Романа без романа*. Јаснији нам је и смисао Стеријине варијанте Хорацијевих стихова којом се тај одсек завршава, у поенти. Стеријина „тајнопунa“ палата симболише нестварне маштарије херојског епа, љубавно-авантуристичког романа и псеудоисторијских дела – дакле, фантастику оних књижевних творевина за чијег је најстаријег представника већ античка сатиричарска критика прогласила| *Одисеју*. У нереалној грађевини тих и таквих књижевних творевина нема места за човека „који уме да прикаже оно што је видео“ – *fingerere qui visa potest*. Или, другим речима, из те грађевине искључен је писац који – као Виланд или Стерија – одлучно прихвата Хорацијево *dicere verum* и Хорацијев рационалистички и сатиричарски реализам.

Видели смо већ у прва два дела овог рада – на константама реторског и сатиричарског израза – да Стеријини пародистички цитати, ремини-

436 Horatii Sat. I, 4, 84–85. О критичким темама целе сатире види Е. Fraenkel, нав. дело, стр. 126–128, и С. О. Brink, нав. дело, стр. 156–164.

сценције и алузије често имају више слојева значења, да истодобно указују на разне, али сродне ступњеве у развоју европске књижевности. Утврдили смо сада да другачије није ни у одељцима у којима Стерија износи књижевно-теоријске ставове. Асоцијативне везе су бројне и у овим случајевима, и по правилу се не исцрпљују у области античке књижевности.

Стеријина „тајнопуна“ палата не сећа нас само на Киркине дворове. Сложени епитет и тражена стилизација одсека евоцирају нам и тајанствене дворове Викадовићевог романа *Велимир и Босиљка*. Неколико страница даље, Стерија се још једном сећа 4. сатире Хорацијево прве књиге. Хорације за свога претходника, сатиричара Луцилија, каже да је *emunctae paris* „усекнута носа“ – мислећи на Луцилијеву бистру главу и способност да оштро запажа људске мане.⁴³⁷ Стерија обележава изразом *emunctae paris* читатељку која га критикује што у роману не говори о љубави; писац одмах додаје да „тако Хорације зове оштрљатоносате“.⁴³⁸ Реминисценција на познате стихове из Хорацијево критичне козерије о писању сатира јавља се, овде, у једној константи израза која – како смо видели – има паралеле у дијатриби и менипској сатири, али је у овоме облику карактеристична за Стерна, од кога су је преузели немачки хумористи и сатиричари.

Како говоримо о слојевитости и сложености Стеријиних пародистичких реминисценција о књижевно-теоријским импликацијама и алузијама које оне садрже, дужни смо да овде споменемо и једну текстуалну подударност са Стерном која се јавља у Стеријином одсеку о „тајнопуној“ палати романескне фантазије.

Књижевно-теоријске дигресије убачене у ток излагања романа карактеристичне су за композицију Стерновог *Трисирама Шендија*. Овај поступак примењују и Виланд и Стерија. У једној важној дигресији такве врсте Стерн одговара на упадице неког критичара позивајући се на Локов *Опед о људском разуму* и примећује да „многи наводе ту књигу, који је нису читали, и да су је многи читали, који је не разумеју“ (*many... quote the book, who have not read it – and many have read it, who understand it not*).⁴³⁹ У истој таквој дигресији, како смо утврдили, Стерија се позива на теоријске ставове које износи сатиричар Хорације – „кога многи похваљују, мала| чест читају, а још мања разумеју“. Напоменимо још да и Хорације износи ставове о којима је реч одговарајући на приговоре својих критичара.

На око ситна ова текстуална подударност добија много у тежини када знамо да је Стернов књижевни израз у *Трисираму Шендију* заснован на начелу слободног асоцирања идеја о коме је Лок расправљао у свом *Опеду*.⁴⁴⁰

437 Horatii Sat. I, 4, v. 7.

438 Роман без романа (део I), Дела V, 43.

439 L. Sterne, *Tristram Shandy* (Book II, Ch. 2), нав. издање, 62.

440 Види D. Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma*, Beograd, 1966, 91.

Код Стерна – који изричито одбацује Хорацијева и сва друга правила о писању – наведена иронична примедба упућена је, дакле, критичарима *Трисџрама Шендија* и односи се на њихово оскудно познавање Локовог дела у коме се може наћи оправдање Стерновог хумористичког поступка. Код Стерије – који се донекле служи Стерновим асоцијативним методом, али прихвата Хорацијева упутства – истоветна иронична примедба упућена је такође критичарима *Романа без романа* и односи се на њихово недовољно познавање Хорацијевих теоријских поставки. А у овима наш писац налази теоријско образложење свога шаљиво-поучног сатиричарског реализма. Аналогија је потпуна, текстуална подударност упадљива, па нас то све обавезује да се упитамо није ли Стерија на такав, алузиван начин хтео да истакне сродност и различност свога и Стерновог теоријског става.

Да ли се Стерија у овој појединости непосредно угледао на Стерна, ситуација је филолошко питање за чије решавање нам недостају елементи. Могуће је да се Стерија и овде, као и у другим теоријским исказима, повео за неким местом из Виланда; јер Виланд систематски здружује мотиве из Стерна и теорију античке сатире. Могуће је – мада мање вероватно – да је подударност и случајна. Но ипак, питање даје подстрек даљој анализи: оно поново управља наш поглед на предговор *Романа без романа* и ставља у средиште наше пажње Стеријин сложени однос према античкој сатиричној и новијој хумористичној књижевности Европе.

Пошто смо осмотрили формуле чији текст или образац Стерија дугује Хорацију, морамо се сада вратити немачкој формули *Witz und Laune*, којом Виланд и Стерија обележавају суштину и садржину својих пародистичких дела. Јер формула *Witz und Laune* повезује две сфере књижевно-теоријске мисли: ону коју обележавају кинички *σπουδοῦέλιον* и Хорацијево *ridendo dicere verum* и ону сферу на коју указује дефиниција улоге смеха приписана античком лекару Галену.

Порекло теорије о лековитости смеха (античке основе)

Како смо у претходним одељцима утврдили, и Виланд и Стерија позивају се на Галена у својим књижевно-теоријским примедбама о користи од смеха. Шира примена Галенових ставова у књижевној теорији била је могућа тек од времена када су „сокови“ (лат. *humores*) Галенове, на Хипократовим учењима засноване физиологије послужили као основа за тумачење посебне „природе“ или „темперамента“ твораца, ликова и стила хумористичке књижевности.

На питање где је до овог развоја дошло, и када, историја књижевности и књижевних теорија по правилу одговара: у енглеској књижевности, и то тек крајем XVII и почетком XVIII века. Ову хронологију одлучно је

подржао и Ф. Балдансперже, у својој расправи *Дефиниције хумора*.⁴⁴¹ Овај познати стручњак спомиње, додуше, да термин *humores* потиче из схоластичке медицине. Спомиње, даље, и неколико података по којима би се могло закључити да је латински термин *humor*, у италијанском облику *umore*, већ у ренесансној Италији био пренесен из области физиологије и хуморалне патологије у област карактерологије и естетске психологије.

Међутим, ни Балдансперже у своме систематском прегледу дефиниција хумора није посветио готово никакву пажњу једној важној културно-историјској чињеници: у време у које пада пуни развој теорије „хумористичке“ књижевности у Енглеској, пада и коначно одбацавање хуморалне теорије у научној медицини. Одатле за наше испитивање произилази неколико закључака. Прво, да је Гален морао наћи своје место у теоријским разматрањима о смеху већ у предисторији европске теорије хумора и хумористичке књижевности. Друго, да сећање на Галенове поставке о смеху у Виландовим и Стеријиним књижевно-теоријским примедбама представља традиционалну константу израза сачувану у новијој теорији хумора. И треће, да се, при испитивању непосредних извора Виландове и Стеријине теорије шаливог епа и романа, морамо осврнути и на предисторију европске теорије хумора, јер се у њој може наћи објашњење за неке изразе и мотиве Виландових и Стеријиних разматрања.

Појединости раног развоја (или предисторије) европске теорије хумористичке књижевности – колико је мени познато – до сада нису систематски испитиване. Можда ово долази отуда што се теорија смешнога развијала у сенци теорије високог стила, патоса и трагичнога. Да у тој формално комплементарној, али старијој и развијенијој теорији треба тражити објашњење и за неке основне ставове и мотиве теорије хумора, показује нам – нехотице – и Ф. Балдансперже. Он као прва сведочанства о преношењу термина *humores* из области физиологије у област естетске психологије наводи Минтурнова и Скалигерова разматрања о „драмским карактерима“.⁴⁴² Но ипак, Балдансперже није уочио, или није сматрао релевантном чињеницу да је хуморална патологија – Хипократова и Галенова – још у античко доба условила нека медицинска учења о темпераменту као основи песничке инспирације и „високог“, патетичног стила.

У развоју ових античких учења представа о „божанском лудилу“ или „надахнућу“ (θεία μανία, ἐνθουσιασμός) послужила је као појазна тачка. Ова представа опет, у својим најранијим забележеним облицима, зависна је од неких Демокритових ставова и од Горгијине софистичке поетике и реторике.⁴⁴³ Мантички ентузијазам медицински је објашњен и везан за

441 F. Baldensperger, *Etudes d'histoire littéraire*, Paris (Hachette), 1907: *Les définitions de l'humour*, стр. 176–222.

442 F. Baldensperger, нав. рад, 177.

443 Види Н. Flashar, *Die Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, Hermes 84 (1956) 19 и д. – Уп. и G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze, 1963, 254 и д.

функције јетре већ у Платоновом *Тимају* (71a–72b). У медицинским списима Хипократовог корпуса душевна стања која су обележена териминима *μανία*, *ἔκστασις*, *ἐνθουσιασμός* објашњена су дејством „црне жучи“ (*μελαγχολία*) и обележена као „меланхоличне“ болести или болести меланхоличара.⁴⁴⁴ Утицајна Псеудо-Аристотелова *Problemata physica* – најзад, говоре исцрпно о меланхоличном темпераменту као предуслову мислилачке и песничке надахнутости. Осим тога, ту је реч и о сродној природи „црне жучи“ и вина: „меланхолија“ – као телесни сок – трајни је извор надахнућа, док вино – унето у организам споља – има исто дејство, али доводи човека само привремено у то стање „(божанског) лудила“.⁴⁴⁵

Напоменимо одмах да су ова учења нашла пут у средњовековну схоластичку медицину и у списе ренесансних хуманиста. Јер, сва овде споменута античка дела извршила су велик утицај у тим поантичким раздобљима – посредно и непосредно, у изводима, обрадама и латинским преводима. Данте, а нарочито Фичино и Дирер, здруживали су античко учење о меланхоличном темпераменту као извору генијалности још и са астролошким учењима о утицају Сатурна на људску природу. А ова су схватања оставила трагове и у ренесансним расправама о ликовима и изразу драмске књижевности, како и Балдансперже нехотице показује.

Испитујемо Виландову и Стеријину теорију смеха и хумористичке књижевности, а задржали смо се на античким учењима о меланхолији као извору песничког надахнућа и заноса. Ово је било потребно стога што се управо у комплексу медицинских и поетичарских учења о меланхоличном темпераменту развила и теорија о лековитости смеха изазваног уживањем у књижевним делима.

Спој књижевно-историјских и медицинских учења, који нас овде занима, остварен је већ у античкој Грчкој. Аристотел, у *Поетици*, објашњава катартично дејство трагичног песништва помоћу медицинских термина и на основу медицинских схватања. А у списима Хипократовог корпуса читамо да поезија може послужити као лек за душевна оболења изазвана бригама. Болесник који пати од такве „меланхоличне“ болести треба, пре свега, да се забави посматрајући позоришне представе које изазивају смех или бар неку велику пријатност и уживање (*τὴν ψυχὴν τραπέσθαι πρὸς θεωρίας, μάλιστα μὲν πρὸς τὰς γελοίας, εἰ δὲ μὴ, ἄλλας τινὰς ὅς ὅτι μάλιστα ἡσθήσεται θεηρόμενος*).⁴⁴⁶ Из Хипократовог корпуса преузео је ово учење и Гален.

Хипократове и Галенове медицинске поставке о лековитости смеха, односно комичне, шаљиве и забавне литературе, дозвољавају нам да назремо обресе једне књижевно-теоријске схеме која је само наговештена у нама сачуваним текстовима античке поетике и реторике. У тој схеми на једној

444 Н. Flashar, нав. рад, 24 и д., 26 и д.

445 Н. Flashar, нав. рад, 35 и д., 41 и д.

446 Vict. [= Περὶ διαίτης] 4, 89 (VI, 648 ss, Littré); види Н. Flashar, нав. чланак, 34 и д.

страни стајала би трагедија са химном, одом и сличним „високим“ књижевним облицима: главни предмет трагедије су људске страсти (πάθος); трагедија, химна и ода се пишу високим (патетичним) стилем, а основу таквог стваралаштва чини меланхолични темперамент који условљава „(божанско) надахнуће“ и „(песничко) лудило“. На другој страни схеме било би место комедији, са сатиричном и забавном литературом: главни предмет комедије и сатире су људске нарави (ἥθος); комедија, сатира и други облици забавне књижевности служе се нижим стилским врстама, а смех и пријатност које ти књижевни облици изазивају лече човека од меланхолије.

Напоменимо да би у овој схеми – према схватањима која потичу из Аристотелове *Поетике* – и епопеја имала место уз трагедију, и то као генерички појам. Јер, епопеја и трагедија, по Аристотелу, међусобно се односе као врста и род. Епопеја је, стога, у доцнијим раздобљима понекад схватана као највиши облик поезије, иако је сам Аристотел дао предност трагедији над епом. Овакво разврставање појмова прихватио је – у основи – и Хорације.⁴⁴⁷ А у Хорацијевим књижевно-теоријским разматрањима јавља се, како је познато, и схватање да је римска сатира произашла из старе атичке комедије. Штавише, рационалност и реалистичност супротстављене су код Хорација „високом“ песничком надахнућу управо на основу медицинске теорије о дејству „црне жучи“.

Доиста, у Хорацијевој *Песничкој уметности* налазимо у доста јасним траговима двојну схему на коју смо указали. Хорације, писац сатирично-поучних козерија и поборник разумног суда и правога знања, сећа се ту тврђења приписаног Демокриту: да прави песник мора писати у надахнућу. На ову поставку зачетника „ентусијастичке“ поетике Хорације надовезује карикатуру оних песника који овај став прихватају, па нам иронично објашњава зашто њему самом није пало у део такво „божанско надахнуће“:

Ingenium misera quia fortunatius arte
 credit et excludit sanos Helicone poetas
 Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
 non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
 Nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
 si tribus Anticyris caput insanabile numquam
 tonsori Licino commiserit. O ego laevus,
 qui purgor bilem sub verni temporis horam.
 Non alius faceret meliora poemata: verum
 nil tanti est...

Пошто сиротој вештини Демокрит претпоставља гениј,
 разумне песнике све пошто протера с Хеликона
 мудрац тај, сад већина нам песника нокте и браду
 пушта и тражи самоћу, од јавних купатила бежи.
 Свакако, стећи ће углед, признање да песник је прави,

447 P. Grimal. *Essai sur l'Art Poétique d' Horace*, Paris, 1968, 38 и д.

ако он главу што нема у три Антикире јој лека
 Личину, начем бријачу, не повери. Отпадник ја сам,
 авај, јер пролећа сваког ја жуч своју редовно чистим
 иначе, ко би ми био од песника раван, ал' шта ћу:
 преча је жуч...⁴⁴⁸

Знамо да Хорације овде говори о „црној жучи“ (*atra bilis*), која се код Грка звала „меланхолијом“.⁴⁴⁹ Говори, према томе, о оној жучи која, по учењима хуморалне патологије и „ентусијастичке“ поетике изазива неке психичке поремећаје и условљава генијалност, песничко надахнуће и „високи“, патетични стил. Хорације ово своје писмо и завршава подругљивим приказом „махнитог песника“. Он ту узима за пример Емпедокла, кога већ Псеудо-Аристотелова *Problemata* спомињу као типичног представника надахнутих и генијалних меланхоличара.

Јасно је, дакле, да Хорације, када говори о жучи, које се ослобађа сваког пролећа, обележава самог себе као пуну супротност типу надахнутих песника-меланхоличара. А не смемо заборавити да то чини у својим хексаметарским козеријама које су стилски – како сам истиче – ближе говорном језику (*sermoni propiora*) него високом стилу поезије. Стил и тежње сатиричара Хорација одређени су, према томе, чињеницом да се овај песник ослобађао „црне жучи“ и да се борио против „меланхолије“ у своме организму и темпераменту.

Порекло теорије о лековитости смеха (ренесансни развој)

Вратимо се сада Стеријином теоријском *Предговору*. Наведене појединости из античке медицине и поетике потврдиле су нашу претпоставку да се Виланд и Стерија служе једном традиционалном константом израза када се позивају на Галенов исказ о лековитости смеха. Утврдили смо да је та константа настала у кругу античких учења о меланхолији и меланхоличном темпераменту, а као пандан схатању да су меланхоличари по природи склони надахнућу и високом, патетичном стилу. Стога као да налазимо коначну потврду наше претпоставке у изјави коју Стерија даје на крају свога *Предговора*. Јер, ту Стерија истиче да је саставио хумористичко дело упркос томе што је по својој природи меланхоличар и што је, док је роман писао, био жртва најцрње погужености:

Даље мојим г. критицима, антикритицима, момусима, зојилима и свим којег му драго чина и достојанства рецензентима јавити имам, да је главнија черта мога темперамента меланхолија и да је дело ово понајвише у она времена писано, кад је дух сачинитеља највећом жалашћу обременен

448 Horatii Epist. ad Pisones (*Ars poetica*) v. 295–304; прев. Р. Шалабалић.

449 Уп. Celsus, II, 1, p. 28, 30: „vere... bilis atra quam μελαγχολίαν appellant, insania, morbus comitialis... oriri solent”.

био. Како то може бити и хоће ли ово положеније револуцију у каквој системи причинити, ја о том ни најмање не разбијам главу.⁴⁵⁰

Међутим, иако појединости из античке физиологије и књижевне теорије, које смо побројали у претходном одељку, разјашњавају импликације и порекло Стеријиних исказа о лековитости смеха и меланхолији, то још не значи да су Стерија или Виланд те исказе преузели непосредно из античких извора. Јер, како смо нагласили, приказана двојна схема у систематизацији књижевних појава само је назначена у античким теоријским текстовима.

Преузимајући ту двојну схему књижевна теорија средњег века и ренесансе доградила је, донекле, њену слабије оцртану страну: теорију о лековитом смеху који је изазван комичном и забавном литературом. Даљој поларизацији стилова и књижевних облика допринело је ослањање на античке реторске теорије о смеху и стилским врстама. Већ античке реторске теорије заступале су, наиме, схватање да иронија, шала и добронамерни подсмех смирују и одбровољују публику откривајући култивисану и љубазну природу беседника. Функција шале је, дакле, да смирује афекте, који, распламсани, условљавају реторски и песнички *λόθος* и „високи“ стил својствен трагедији. Стога је расправљање о смеху у античкој реторској теорији везивано за *ήθος* говора и „ниску“ стилску врсту.⁴⁵¹

Ренесанса оживљава теорије античких ретора о подсмеху, шали и духовитости. Служи се, при томе, Цицероновом и Квинтилијановом терминологијом (*dicacitas, facetiae, sales*), дакле латинским терминима које и Стерија наводи програмски на почетку свог *Предговора*. Књижевна теорија позног средњег века и ренесансе обновила је учење према коме поезија и „фабула“, причање прича и шаљивих анегдота делују као *medicina animi* или *medicina mentis*, и то на првом месту као лек који лечи од меланхолије. Ово учење налазимо у Петраркиној и Бокачовој поетици. Хигијенско-катартичну улогу шале и ведрога расположења посебно истичу Пођо Брачолени и ренесансни писци закупљени медицинским теоријама, као Нифус и| Фичино.⁴⁵² Како је то учење нашло пуну примену у области новелистике и шаљиве анегдоте, ренесанса супротставља трагичном стилу „високе“ поезије не само комични стил италијанског говорног језика, него и „ниски“ латински израз (*eloquentiae tenuitas*) Пођове *Књије шала (Liber facetiarum)*.

Из овако развијене ренесансне теорије смеха произашла је и пракса да се писци комично-сатиричне и шаљиве књижевности позивају на Хипократа и Галена у теоријским предговорима својих дела. Рабле, на пример, обележава у својим пролозима смех и шалу, који су садржани у књигама о *Гарјанџиуи* и *Панџајруелу*, као лекарију која враћа и одржава здравље

450 Роман без романа (део I), Дела V, 7–8.

451 M. A. Grant, *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable* [= Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature, № 21], Madison, 1924, p. 74–76, 131 и д.

452 K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* II, Leipzig, 1924 (Nachdruck, Darmstadt, 1965), 111–112, 134–135, 137.

људи. Иако у пролозима не спомиње изреком меланхолију, Рабле се у њима чешће сећа Хипократа и Галена.

У тексту *Гарјанџуе* и *Панџајруела* има знакова да је Рабле – слично Хорацију – полемички иступао против теорије о песничком надахнућу заснованом на поставкама хуморалне патологије. У пролозима Рабле се, додуше, стално обраћа винопијама и хвали вино као извор весеља и надахнућа. Ту казује да су највећи песници, Хомер и Есхил, Еније и Хорације, крепили вином свој стваралачки дар. Међутим, у 44, 45. и 46. поглављу пете књиге Рабле подругљиво приказује како вино изазива „песнички бес“ и тврди, иронично, да „пророчка“ боца садржи „спону са божанством“.

Рабле, дакле, у предговорима заступа учење о лековитости смеха и позива се на Хипократа и Галена, а у тексту свог шаљивог романа извргава подсмеху не само манију писања стихова и високу песничку дикцију, него и теорију о „божанском надахнућу“ песника које је изазвано „меланхолијом“ или дејством једног сродног сока – вина.

Морали смо споменути ова два комплементарна теоријска става који су садржани у пролозима и тексту *Гарјанџуе* и *Панџајруела* – први (о лековитости смеха) позитивно, као пишећ програм и оправдање комично-сатиричног тона и „ниског“ стила дела; а други (о вину као извору песничке инспирације и „високог“ стила) негативно, као знак начелног одбацавања високопарног и благоглавољивог песништва. Морали смо их споменути стога што идентичне ставове исказане на истоветан начин налазимо и у Стеријином „шаљивом роману“.

Стерија, који у *Предговору* говори о лековитости смеха и позива се на Галена, одмах на почетку текста *Романа без романа* пародистички исмева не само традиционалну схему инвокације Муза, него и представу о песничком надахнућу које је изазвано вином. Ова подударност не значи да се Стерија угледао на Раблеа. Стеријина инвокација вина које „срце човеку весели“, „ћуталицу оратором, простака историком прави“ и писца присиљава „да иде на Олимп“, садржи, додуше, и сећање на Ноја и Бакха које налазимо и у Раблеовим стиховима у славу вина. Све су то, међутим, овештали елементи реторског израза. Имамо, ипак, довољно разлога за тврђење да се пред нама налазе исте константе израза и да на њиховом развојном путу од Раблеа до Виланда и Стерије треба тражити ону теорију смеха и смешнога којој и писац *Романа без романа* дугује неке своје основне ставове и мотиве.

Шендизам и меланхолија

Виландови и Стеријини теоријски искази о смеху и хумористичко-сатиричној литератури имају, дакле, једну заједничку карактеристику: оба писца, више шаљиво него озбиљно, позивају се на представе и дефиниције хуморалне медицине која је у њихово време већ била превазиђена и застарела. Ова врста полуироничних литерарних реминисценција књи-

жевно-теоријског значења усмерава наш поглед на енглеску хумористичку књижевност XVIII века; и то пре свега на Стерна и његовог *Трисџрама Шендија*, будући да је ово дело пресудно утицало на праксу и теорију немачке хумористичне литературе. Међу појединости израза и формуле карактеристичне за шендизам и Стернову теорију хумора ми, наине, убрајамо: реминисценције на хуморалну патологију, спомињање „црне жучи“ или меланхолије, смех као лек користан појединцу и заједници као средство за уклањање „прашине и паучине“ која се нахватала у људским главама.

У расправама о *Роману без романа* било је, местимице, већ речи о Стеријином „шендизму“. Сам Стерија у том свом делу спомиње као узоре на које српски писци треба да се угледају не само Сервантеса, Лесажа и Виланда, него и Стерна.

Међутим, ми данас још не знамо сасвим поуздано да ли је Стерија подједнако добро познавао Лесажово, Стерново и Виландово дело. Препоручивао их је као узоре исмевајући Видаковићев манир састављања романа, нарочито Видаковићевог *Велимира* и други део *Љубомира у Јелисиуму*. Али, овај савет није ни у тим првим данима српске књижевне критике био сасвим нов. Већ Вук, критикујући 1817. године први део *Љубомира у Јелисиуму*, препоручивао је Видаковићу, као узоре, не само Виландовога *Новой Амадиса* и *Агберићане*, Лесажовог *Жил-Блаза* и *Хромој Ђавола*, него исто тако и дела енглеских писаца – Голдсмитовог *Векфилдској свешћеника*, Ричардсонову *Памелу*, Филдинговог *Тома Џонса* и Стерновог *Трисџрама Шендија*. А за ова дела Вук је знао, како се претпоставља, само по чувењу – преко Копитара.⁴⁵³

На питање колико је Стерији био близак сам текст *Трисџрама Шендија*, доста је тешко одговорити. Одјеке из Стерна налазимо не само код Виланда, него и у целом низу немачких хумористичких часописа, од којих су неки, без сумње, били добро познати Стерији. Но ипак, морамо овде посветити нешто пажње оним константама израза које се јављају у Стеријиним исказима о смеху, а имају блиске паралеле у Стерновом *Трисџраму Шендију*. У досадашњим расправама о Стеријином „шаљивом роману“ таквим константама израза није, наине, посвећена посебна пажња.

Да бисмо уочили теоријску вредност константи израза својствених теорији шендизма, морамо имати на уму и онај утицај који су на формирање и формулисање Стернових ставова извршили писци међусобно тако различити као што су Роберт Бертон и Џон Лок. Први, као специфична спона између озбиљних хипократско-схоластичких и упола шаљивих Стернових исказа о физиолошкој условљености смеха; а други као стуб и ослонац скептичног просветитељског рационализма који је у деизму остварио компромис са религијом, и као мислилац чији се велики утицај осећа у енглеској и европској књижевности XVIII века.⁴⁵⁴

453 Види Д. Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, Београд, 1957, 82.

454 Види нарочито К. Maclean, *John Locke and the English Literature of the 18th century*, Newhaven – London, 1936, passim.

Енглеска ренесанса имала је у Роберту Бертону свог медицински изузетно образованог поборника теорије о смеху који лечи меланхолију. Овај ексцентрични следбеник Раблеа и Монтења истакао је и улогу књижевних дела у тој терапији. У складу са већ споменутим италијанским ренесансним теоријама, Бертон наводи, међу лековима против меланхолије, пријатне разговоре и приче, духовитост и шалу (*iucunda confabulatio, sales, ioci*).⁴⁵⁵ Међутим, у Бертоновом опширном „сатиричном предговору“ читамо две за наше испитивање важне спецификације ове медицинске и књижевне теорије. Прво, ту сазнајемо да је сам писац дела по темпераменту тежак меланхоличар, и да се прихватио писања *Анатомије* како би се тиме излечио од своје болести. Затим, у истим одсецима свога предговора, Бертон додељује најистакнутије место међу делима која лече меланхолију оним књижевним творевинама које остварују основна начела Хорацијеве поетике и теорије сатире.⁴⁵⁶

Први мотив – да писац меланхоличар лечи самог себе састављајући своје дело – Стерн је развио у једној књижевно-теоријској дигресији *Тристрама Шендија*. Ексцентричан и склон анахронизмима, Стерн се ту поводи за Бертоном и описује, као чисто медицински феномен, постепено олакшање које писцу меланхоличару доноси писање хумористичког романа.⁴⁵⁷ Када Стерија, у предговору *Романа| без романа*, истиче да је саставио хумористичко-сатиричко дело упркос томе што је основна одредница његовог темперамента меланхолија, пред нама је, без сумње, одјек истог мотива. Само, Стерија је избегао непосредне техничке алузије на застарелу хуморалну медицину, иако се, нешто раније, сетио Галена.

Напоменимо овде да Стеријино избегавање прецизних алузија на хуморалну медицину представља извесно одступање од Стерновог манира. Јер, Стерн дефинише улогу „правог шендизма“ управо медицински:

455 R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, (G. Belland Sons), London, 1926, Vol. II, 137 и д.

456 На насловној страни старијих издања Бертонове *Анатомије* налази се као мото Хорацијев стих: „*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*“; а у предговору јављају се стално реминисценције на Хорација, пре свега на Хорацијево начело: „... *simul et iucunda et idonea dicere vitae, lectorem delectando simul atque monendo*“. Види R. Berton, нав. изд., том I, стр. 16–18 и д.

457 I enter upon this part of my story in the most pensive and melancholy frame of mind that ever sympathetic breast was touched with. – My nerves relax as I tell it. – Every line I write, I feel an abatement of the quickness of my pulse, and of the careless alacrity with it, which every day of my life prompts me to say and write a thousand things I should not. – And this moment that I last dipp'd my pen into my ink, I could not help taking notice what a cautious air of sad composure and solemnity there appear'd in my manner of doing it. – Lord! how different from the rash jerks and hair-brain'd squirts thou art wont, Tristram, to transact it with in other humours – dropping thy pen – spurting thy ink about thy table and thy books – as if thy pen and thy ink, thy books and furniture cost thee nothing!“ – L. Sterne, *Tristram Shandy*, (Book III, Ch. 28), нав. издање, 155. – О Бертону и другим застарелим писцима као изворима Стернових често чудно анахроничних схватања види и M. R. B. Shaw, *Laurence Sterne, The Making of a Humorist*, London, 1957, 17–18.

Тристрам Шенди је роман написан против зловоље (spleen) и меланхолије; треба да потресе смехом дијафрагму која ће својим притиском подстаћи отицање „црне жучи“; а излучивање „горких сокова“ каналише човекове страсти и регулише односе у људском друштву.⁴⁵⁸ Истовремено, Стеријина уздржаност у употреби медицинских алузија у складу је са нашим закључком да се писац *Романа без романа*, у *Предговору*, повео највише за теоријским одсецима *Новој Амадиса*, где и Виланд, у једном даху, помиње Сенеку, Галена и Хорација, али се не упушта у медицинске детаље.

Но ипак, и у Виландовој и у Стеријиној реминисценцији на Галену теорију присутан је – мада неупадљиво – анахронични терминолошки слој који Стернов шендизам дугује пре свега Бертоновој *Анаџомији меланхолије*. Када Виланд, у *Новом Амадису*, казује да – према Галену – смех и ведро расположење растерују зле духове, онда је то прецизна реминисценција на стара учења о меланхолији и њеном лечењу смехом. Показује нам ово Бертон који – позивајући се на старе писце – међу узрочнике меланхолије убраја и зле демоне који у човековом организму изазивају претерано лучење „црне жучи“. За ову улогу злих духова, којој је Бертон посветио читаво једно поглавље, занимао се затим и Стерн.⁴⁵⁹ А када Стерија – опет по Галену – тврди да је смех нужан за здравље и да „умекшава нарави“, израз нарав неминовно нас сећа на ἥθος реторских теорија о смеу и на „темпераменат“ хуморалне медицине и карактерологије.

Друга специфичност Бертонове медицинско-књижевне теорије, истицање дела античке сатиричне књижевности као нарочитих лекова против меланхолије, подједнако је важна за историјску интерпретацију и за типолошко сврставање теоријских ставова Стеријиног *Предговора*. Пошто је – као зачетника метода лечења смехом – споменуо Демокрита, Бертон изражава своју захвалност киничару Диогену и античким сатиричарима, Менипу и Лукијану, Хорацију и Сенеки. Другим речима, Бертонова теорија лековитог смеха начелно прихвата наслеђе дијатрибе, менипске сатире и Хорацијеве песничке теорије, баш онако као што то чине Виланд и Стерија позивајући се на начело *ridendo dicere verum, omne tulit punctum...* итд.

458 „If 'tis (тј. the book) wrote against any thing, - 'tis wrote... against the spleen! in order, by a more frequent and a more convulsive elevation and depression of the diaphragm, and the succussion of the intercostal and abdominal muscles in laughter, to drive the gall and other bitter juices from the gallbladder, liver, and sweet-bread of his majesty's subjects, with all the inimicitious passions which belong to them, down into their duodenum.“ – Sterne, *Tristram Shandy*, (Book IV, Ch. 22); нав. издање, 218–219. – „True Shandeiism, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections wich partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely trough its channels, makes the wheel of life run long and chearfully round...“ (итд.). – Sterne, *Tristram Shandy*, (Book IV, Ch. 32), нав. издање, 248.

459 У *Тристраму Шендију* Стерн се – са скептицима свога доба – руга педантној учености и догматизму таквих теорија иза којих се крило стварно непознавање људске физиологије. – Види Н. Fluchère, *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick*, transl. B. Bray, нав. издање, 212 и д.

Овде треба узгред објаснити две појединости: како је Демокрит нашао место у дијатриби и сатири и како му је додељена улога у теорији лечења меланхолије смехом, иако је он сматран за зачетника ентузијастичке поетике. Видели смо, Хорације га се сећа као поборника „песничког лудила“ у *Песничкој уметносџи*. Међутим исти Хорације, у књижевно-теоријском *Писму Аујусџу*, помиње Демокрита као философа који, смејући се, посматра лудости својих суграђана, баш онако као што се то причало за Диогена.⁴⁶⁰ „Насмејани“ Демокрит супротстављен је у античкој књижевности „тужном“ или „плачевном“ философу Хераклиту. До овога је дошло у роману о Демокриту и у киничким и стоичким популарно-философским списима, чије је предање делимично прихватила и римска сагира.⁴⁶¹

Додајмо да је у одељцима Цицероновог списка *О беседнику* (II, 235), који су посвећени теорији ругања и смешнога, Демокрит споменут и као испитивач физиологије смеха. Ово, и већ наведени спомени Демокрита у античкој философској проповеди и сатири, објашњавају зашто је Бертон издао *Анаџомију меланхолије* под псеудонимом Демокрит Млађи и зашто је Демокрита споменуо на челу низа који чине киничар Диоген и сатиричари Менип, Хорације, Сенека и Лукијан. Бертон, систематичан на свој чудан начин, објаснио је и Демокритов смех медицински, на основу Галена: и то као „весело| лудило“ (*hilaris delirium*) које настаје када се „црна жуч“ меша са крвљу, „соком“ веселих сангвиничара.⁴⁶²

На овај начин успостављена је, код Бертона, некаква спона између оне две разнородне скупине представа које већ Хорације везује за Демокритово име, а важне су и за поетику и за теорију комично-сатиричне књижевности: између оних представа које симболише Демокрит као „оснивач“ ентузијастичке поетике и оних чији је он представник као „насмејани“ философ античког романа и анегдоте, дијатрибе и сатире. Било је ово Бертону утолико потребније, што и он – као Хорације – начелно истиче да не припада (Демокритовим) надахнутим песницима.⁴⁶³

За разлику од Бертона, Стерн – у *Трисџраму Шенџију* – начелно одбацује све поетичарске и реторске системе и упутства, а пре свега Хорацијева упутства. Стерија и Виланд ближи су, дакле, Стерновом претходнику Бертону него самом Стерну када своју теорију хумористичко-сатиричне лите-

460 Horatii Epist. II, 1, 194 и д. – Види и коментар који дају Kiessling – Heinze (4. изд.), стр. 232–233.

461 Повод за овакву карактеризацију Демокрита био је његов етички спис *Περὶ εὐθυμίας*, који је проповедао еудемонизам и схватање да је за човека најбоље „ако свој живот проведе у што већој ведрини и што мањој зловољности“. – Види Н. Dörrie, *Demokritos*, *Der kleine Pauly* I (1964), 1479.

462 Такви меланхоличари показују, према Бертону, бар повремено смисао за шалу, склони су нападима смеха и радо се ругају људским манама (*praerubri iocosis delectantur et irrisores plerumque sunt*). – Види R. Burton, нав. изд., том I, 461 и д.; 471 и д.; и 485 и д.

463 R. Burton, нав. изд., том I, 6 и 8 (*Nos sumus e numero, nullus mihi spirat Apollo, grandiloquus Vates quilibet esse nequit*).

ратуре заснивају на ставовима античке сатире и поетике, и то првенствено на Хорацију. Па ипак, обојица нам стално показују – служећи се многим константама израза типичних за шендизам – да ступају путем којим је пошао Стерн, а непосредно пре њега Филдинг, први оснивач европског хумористичког и реалистичког романа.

Из Стерна потиче, на пример, и Стеријино тврђење да хумористичка литература треба да „побрише прашину“ из глава читалаца.⁴⁶⁴ И овај метафорски израз Стерија примењује у предговору *Романа без романа*. Одмах пошто је споменуо Галенове ставове о лековитости смеха, Стерија се, наиме, одриче лечења оног читаоца чија је „запрашеност мозга“ и одвише тешка: „И ако се који такав догоди, коме је мозак с паучином од полак прста злобе, пакости, ненависти и незадовољства покривен, таквом још напред саветујем да ову књигу из руке бацаи.“⁴⁶⁵

Показаћемо да је Стерија и овај мотив шендизма преузео, по свој прилици, из Виландових теоријских разматрања. Само, у овом случају Стеријин извор је – како се чини – Виландов *Дон Силвио*. Стога ћемо се тим мотивом позабавити нешто ниже, у одељку у коме ће бити речи о овом Виландовом роману, за који се често тврди да још не показује трагове Стерновог утицаја.

Момус и Соритес

Споменимо још неке изразе и слике из сплета језичких појединости које сведоче о томе да је Стерија, у предговору и у тексту *Романа без романа*, репродуковао неке од основних поставки шендизма, ослањајући се претежно на Виланда и немачку хумористичко-сатиричну књижевност.

Задржаћемо се сада на константама израза које не потичу из области хуморалне патологије, него представљају рефлексе Бертоновог стила и учености или Локовог скептицизма и емпиризма. Међу такве константе израза типичне за Стернова теоријска разматрања спадају, на пример, стално расправљање са „господом критичарима“ и ироничне примедбе на рачун разних доктрина и система, а посебно на рачун соритеса и силогистичког закључивања.

У предговору *Романа без романа*, Стерија се обраћа „господи критичарима, антикритичарима, момусима, зојилима“. Чини то пошто се позвао на Галена и на Хорацијево начело *ridendo dicere verum*, под крај *Предговора*, и то у одсеку у коме говори о свом меланхоличном темпераменту и показује своју потпуну незаинтересованост за разноврзне „системе“.

Једна паралела из Бертонове *Анаџомије меланхолије* открива нам програмско значење Стеријиног подругљивога ословљавања критичарске бра-

464 M. R. B. Shaw, *Laurence Sterne, the Making of a Humorist*, 193.

465 *Роман без романа* (део I), Дела V, 7.

тије, а посредно и припадност тога мотива наслеђу шендизма. Паралелу налазимо у стиховима пролога који Бертон – у латинској и енглеској верзији – ставља пред свој „сатирични предговор“. Пошто је – као Хорације – у прологу нагласио да не припада надахнутим песницима и да се не служи „високим“ стилем, Бертон говори о безбрижном и евазивном ставу који ће заузети према читаоцу-критичару, према надувеном и досадном цензору, према неком Момусу и Зоилу и целој чети завидних и пакосних противника његове шаливе Музе. Затим саветује својој књизи да не треба да брине ако је својим лавезом нападну такви људи који немају смисла за шалу и смех. Њима она и не треба да се свиди.⁴⁶⁶

Неко би овде могао приметити: зар метонимска употреба имена Момус и Зоило није сасвим обична појава у европском књижевном језику, и то још од античких времена? Без сумње, ово је тачно. Па ипак, можемо поуздано утврдити да Стеријино подругљиво обраћање „господи критицима, антикритицима, момусима и зојилима“ представља такву традиционалну константу израза која је типична за европски шендизам, а донекле рефлектује и стил писца *Анаџомије меланхолије*.

Прво, ту су подударности у теоријским ставовима и мотивима. Код Бертона и Стерије истоветни низови – (господин) критичар,| Момус, Зоило – јављају се у теоријском уводу који даје апологију сатирично-хумористичког поступка. Код оба писца та апологија заснована је на учењу о лековитости смеха и дејству меланхолије и на ставовима Хорацијеве поетике и теорије сатире. Оба писца у тој апологији начелно одбацују крупно и високо стилизовано реторско-поетско празнословље и лажно морализаторство.⁴⁶⁷ Све ове црте налазимо и код Стерна и Виланда – у одговарајућим теоријским одсецима.

Даље, расправљање са досадним, цензорски расположеним критичарима-доктринарима има важно место у Стерновом роману. Јер, Стерн-Тристрам није само представник оног типа писца који стално размишљају о свом литерарном поступку и коментаришу га у своме делу. Стерн одбацује сва правила и норме за књижевно стварање, па је, природно, присиљен да брани свој неуобичајени проседе од традиционалистичке критике.⁴⁶⁸ У *Тристраму Шенџију* Стерн се обраћа „господину критику“ (Sir Critick) и „хиперкритику“ (hypercritick), расправљајући о празном и бесмисленом вербализму „књижевних повести о прошлости“ (literary histories of past ages) и о произвољном и нереалном начину на који писци старијег „[витешког] рома-

466 R. Burton, нав. изд., том I, стр. 6 и 8 (Si criticus Lector, tumidus Censorque molestus, Zoilus et Momus, si rabiosa cohors... occurat sannis invidiosa suis... fac fugias... his placuisse nefas).

467 Види нпр. R. Burton, нав. изд., том I, стр. 6 (... Venit si Rhetor ineptus, limata et tersa et qui bene cocta petit, claude citus librum; nulla hic nisi ferrea verba, offendent stomachum quae minus apta suum. At si quis de plebe poeta, annue... Nos sumus e numero, nullus mihi spirat Apollo, grandiloquus Vates quilibet esse nequit...).

468 Види Н. Fluchère, нав. дело, 149 и д., 155 и д.

на“ (Romance) располажу временом.⁴⁶⁹ (И ову другу тему додирује Стерија на исти начин у *Роману без романа*.⁴⁷⁰) А „Момусово прозорче“ (Morus's glass), или тачније: то што таквог прозорчета нема на људским грудима, једна је од важних симболичних слика шендизма, пореклом из старије Бертонове *Анаџомије*.⁴⁷¹ Она симболише неоствариву човекову жељу да продре у психу свога ближњег и да сагледа онај њени најскривенији кутак који ђудљиво одређује саму суштину човека појединца.

У *Роману без романа* Стерија, додуше, не спомиње „Момусово прозорче“. Али, Стерији је био познат овај симболични мотив шендизма. Виланд спомиње критичара Момуса и његово „прозорче“ у једној строфи свог теоријског увода у 16. певање *Новой Амадиса*. Чини то пошто је размишљао о Сенекином проблематичном морализаторству и пре него што је указао на Галенову теорију о лековитости смеха и на Хорацијеву сатиричарску делатност.⁴⁷² А видели смо да је Стерија – по угледу на Виланда – унео све ове појединости у свој *Предговор*. У уводу 16. певања Виланд апострофира и „господина Критика“ (Her Kritikus). На другим местима Виландовог дела метонимије Момус и Зоило често обележавају критичаре.⁴⁷³ А већ у пролемију *Новой Амадиса* Виланд је осудио лицемерне моралисте који говоре као Сенека и одбацио је системе педантних књижевних критичара – које обележава називима „критик и антикритик“ (Kritikus und Antikritikus).⁴⁷⁴

Реч је ту, стварно, о „клоцистима“ и „анти-клоцистима“ – представницима две противничке школе у немачкој књижевној критици XVIII века, од којих је друга, кратко време, издавала часопис *Anti-Kritik*. Теоријске распре ових двеју школа, актуалне у Виландово доба, једва да су могле и у одјецима доћи до Стерије. Стога нам Стеријино апострофирање „критика и антикритика, момуса и зоила“ још једном показује да се Стерија, када се у предговору *Романа без романа* служи формулама шендизма, поводио више за Виландом, него за самим Стерном.

Морамо се сетити Виланда и Стерна још и када читамо завршну реченицу Стеријиних теоријских разматрања о смеху, ону у којој меланхолични писац шаљивог *Романа без романа* посебно истиче своју индиферентност према разним „системима“. Истина је, већ античка сатира (нарочито менипска и Лукијанова) ругала се радо системима филозофа и догамама религијских учитеља. Показали смо да се рефлексии таквих мотива из античке сатире јављају и у тексту *Романа без романа*. У *Предговору*, међутим, где Стерија здружује античко *ridendo dicere verum* са поставкама шендизма, презир за системе припада више овом другом, модернијем теоријском слоју.

469 L. Sterne, *Tristram Shandy* (књ. II, гл. 2 и 8), нав. изд., 61–63, 75–76.

470 *Роман без романа* (део I), Дела V, 12, 27.

471 Види Н. Fluchère, нав. дело, 282 и д.; М. R. B. Shaw, нав. дело, 181–182.

472 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (XVI Ст. 4), нав. изд., том XV, 240.

473 Ibidem (XIV, Ст. 22), нав. изд., том XV, 215. – Уп. С. М. Wieland, *Don Sylvio* (део II, књ. VII, гл. 3, нав. изд., том I, 241.

474 С. М. Wieland, *Der neue Amadis* (XVI Ст. 4), нав. изд., том XV, 2.

Стернов *Трисџрам Шенди* објављен је, наиме, под грчим мотом који казује да људе не узнемирују реалне чињенице живота, него систематисани ставови и мишљења, то јест догме о тим чињеницама (ταράσσει τοὺς ἀνθρώπους οὐ τὰ πράγματα, ἀλλὰ τὰ περὶ τῶν πραγμάτων δόγματα). У том се роману Стернов подсмех не односи само на ликове појединих цепидлачких „градитеља система“ (system-builders), као што су Волтер Шенди и др Слоп.⁴⁷⁵ Одбацавање система једно је од основних начела шендизма уопште.

Како је познато, у овом погледу Стерн се повео за Монтењом и, највише, за Локом. Монтењ је а priori против сваког система који није искушан и прихваћен у животној пракси човека-појединца. Ставио је стога човека – који је предмет његових испитивања – изнад свих философских система. У исти мах писац *Есеја* ослободио је приказивање човекове природе оних ограничења која су му наметале традиционалне књижевне врсте и њихова строго конвенционална правила. Лок је, опет, одбацио и формалну школску логику и аристотеловски силогизам, па се борио против слаткоречивих замки реторике, која заводи слушаоце привидном логичношћу. А посебну пажњу посветио је Лок, у своме *Оптегу о људском разуму* (1690), употреби и значењу речи.⁴⁷⁶

Стерн је пренео на књижевни план Локове основне поставке и најомиљеније теме. Учинио је то слободно, стављајући их у службу хумористичких ефеката и литерарне пародије. Унео је у Локове ставове и неке карактеристичне модификације, нарочито тамо где говори о односу разумног суда (judgment) и духовитости (wit). Тако за Стернов приказ главних ликова романа није од пресудне важности само метод слободног асоцирања идеја, заснован на Локовим разматрањима, или осуда вербалистичке реторике. Важна је и хумористичка реализација појединих Локових тема и мотива. Ослањајући се на Лока, Стерн је, на пример, радо прибегавао шаљивом поигравању са значењима речи, које сусрећемо и у просветитељској сатири (Рабенер), и код Стерије. Исто тако Стерн, у *Трисџраму*, подругливо расправља о природи и вредности силогистичког закључивања и пародистички примењује соритес.⁴⁷⁷

475 L. Sterne, *Tristram Shandy*, нав. изд., 213 итд.

476 Види Н. Fluchère, нав. дело, 48 и д., 56 и д., 58 и д., 68 и д. – Поред Лока, пресудно је утицао на Стернов став према реторици и њеним упутствима још и Псеудо-Лонгин, главни антички поборник једне уметности речи ослобођене кругог формализма и рационалистичке технике. – Одбацујући сва „правила“ Стерн се одриче Хорација (књ. I, гл. IV, нав. изд., стр. 6: „in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived“), а препоручује читање Псеудо-Лонгина (књ. IV, гл. X, нав. изд., стр. 204–205). Познато је Стерново тврђење да перо руководи писца а писац перо (књ. VI, гл. VI, нав. изд., стр. 305: „Ask my pen, – it governs me, – I govern not it.“) – Упореди и места где се Стерн руга реторским правилима (на пример књ. V, гл. III, нав. изд., стр. 258–262, гл. XII, стр. 271) и традиционалној структури драме (књ. IV, *Slawkenbergius's Tale*, нав. изд., 192 и д.) – Види и Н. Fluchère, нав. дело, 168–169, 424–429; М. R. B. Shaw, нав. дело, 27–29, 32–33.

477 Стерн даје обиман пародистички пример за соритес у гл. XVIII друге књиге (нав. изд., стр. 106–107: „why he would ask, making use of the sorites or syllogism of Zeno and Chrysippus, without knowing it belong to them...“ итд.). Позивајући се на Лока, Стерн

Бацимо сада поново поглед на Виланда и Стерију. У *Новом Амадису*, а вероватно и у *Дон Силвију*, Виланд се послужио Стерновим формулацијама теоријских ставова о смећу као леку од меланхолије и занесењаштва. Са осудом метафизичке спекулације, формалне логике и система уопште, Виланд је из шендизма преузео и мотив сатирично-пародистичке примене силогизма.⁴⁷⁸ Код Стерије, чији „шљиви роман“ исмева философски догматизам и метафизичку спекулацију, лажно морализаторство и реторизовану књижевност, јавља се такође пародистичко ругање силогизму и „Соритесу“:

Већ споменути доказ да „ленштине осим друге ползе и трговину промовирају“ сведочи веома речито о Стеријиној самосталној примени ових теоријски значајних мотива шендизма. Знамо да је тај доказ Стерија преузео из Рабенера. Није, међутим, до сада уочено у чему је битна Стеријина модификација тог одломка из Рабенових сатира. Док Рабнер чак ни не алудира на природу и структуру тога доказа, Стерија сасвим одлучно указује на његов силогистички склоп служећи се и одговарајућом латинском терминологијом:

Његове су речи сасвим по правилима устројене, и то: Сила земље састоји се у храни. Највише хране има онде, где се највише троши, *probo majorem*: највећи је конзумо, тј. највише се троши онде, где су ленштине, *nota bene* имућне ленштине; *probo minorem*: да ленштине више једу, кад имају, него други, то свако искуство учи. Следователно они људи, који трговцима лађе и амбаре празне и с тим већи *Verschleiss* чине, не само што нису републици на досаду, него од велике ползе, да и нужда јесу, *quod erat demonstrandum*.⁴⁷⁹

Очигледно је, дакле, да је Стерија био потпуно свестан улоге коју пародистичка осуда силогизма има у хумористичкој књижевности надахнутој Стерновим шендизмом и идејама просветитељског рационализма. Секундарно питање да ли се Стерија овде повео више за Виландом, него за Стерном, можемо само додирнути, али не и решити. Рабенов текст, објављен пре *Трисџрама Шендија*, могао је подсетити Стерију и непосредно на Стернов роман. Писац *Трисџрама* казује нам, наиме, како Волтер Шенди, закупљен финесама (*minutiae*) философске спекулације, не резонује ни о чему на обичан начин. Као пример за ову особеност свог јунака Стерн наводи силогистичко резонување Волтера Шендија о улози сиромаша у економском банкротству енглеске нације. Тема овог Стерновог силогизма очигледно је сродна са темом Рабеновог силогистичког доказа о користи

подругљиво претреса питање силогистичког закључивања нарочито у глави XL треће књиге (стр. 172 нав. издања: „The gift of ratiocination and making syllogism – I mean in man – for in superior classes of being, such as angels and spirits – ‘tis all done... by INTUITION; – and beings inferior... – syllogise by their noses... итд.). Види и Н. Fluchère, *Laurence Sterne*, нав. енгл. превод, 51, 55, 57, 66, 67 и др.

478 Види нпр. S. M. Wieland, *Don Sylvio* (књ. IV, гл. 1), нав. изд., том I, 187.

479 *Роман без романа* (део I), Дела V, 39.

коју народна економика има од лењиваца. А Стерн, за разлику од Рабенера, изричито казује да је реч о силогизму и соритесу, баш као што то и Стерија чини када даје своју варијанту Рабеновог „доказа“.

Једно се може поуздано тврдити: подударност између Стерна и Стерије ни у овом детаљу није случајна. Потврђује нам то још једно место из *Романа без романа*. Стеријин јунак болује од сличног занесењаштва као Виландов Нови Амадис или Дон Силвио, и као Стернови ликови, иза којих се такође назире силуета Сервантесовог витеза од Манче. А Стерија приписује своме јунаку-занесењаку исти тип силогистичког резоновања као и Стерн:

Да је Роман у тамницу одведен био, чули смо, али онај би се преварио, који би помислио да је дух Романа клонуо. Зар их је мало било у тамници, и опет су се лепо сви на лаки начин избавили, тако да ниједан није погинуо, као нпр. Љубомир, као што је – (незнам како му је име у Пољској Љубичици) следователно и Роман ће без сумње пре ил' после над непријатељем тријумфирати. Овај га Соритес тако обнадежди, да хотја су му леђа надувена била, он слатко, спустивши се на крило опште матере земље, захрче.⁴⁸⁰

На основу изнетих подударности можемо, дакле, с разлогом закључити да је Стеријино ругање силогизму и соритесу мотив преузет из наслеђа шендизма. Оно рефлектује Локове ставове, али у Стерновој хумористичкој варијанти. Тај мотив Стерија је могао преузети из Стерна, Виланда или хумористичко-сатиричне књижевности доба просвећености. А очигледно је сада и то да је Стеријин скептични став према силогистичком закључивању комплементаран начелном одбацивању разних „система“ којим је Стерија завршио теоријско излагање о смеху у предговору *Романа без романа*.

Борба њројив занесењашиџва код Лока, Шафџсберија и Виланда

Пошто смо у претходном одељку показали да Стерија, ругајући се, приписује свом јунаку Роману склоност ка силогистичком резоновању, морамо се, сада упитати како се ова црта слаже са донкихотским занесењаштвом Стеријиног јунака. Одговарајући на ово питање, осврнућемо се и на неке теоријске ставове новије хумористичке књижевности који се односе на индивидуално занесењаштво. Та мала дигресија одвешће нас до композиционог модела Стеријиног *Предговора* и омогућиће нам бољи приступ питању у којој мери и како се Стерија угледао на Сервантеса.

Пародистичко исмевање силогизма и соритеса, које се – како смо утврдили – јавља у Стеријином *Роману без романа* није ни периферан ни миноран мотив шендизма. Корени тог хумористичко-сатиричног књижевног мотива спуштају се у исти онај идејни слој у коме налазимо теоријско оправдање и за средишњу тему *Трисџрама Шендија*. Та средишња тема

480 *Роман без романа* (део I), Дела V, 45.

Стерновог романа јесте, наиме, онај специфични облик „лудости“ који одређује појединца као индивидуу, а условљен је особеним и рано стеченим механизмом асоцирања и реаговањем те индивидуе. По Стерну, ова се индивидуална човекова лудост огледа у његовим ирационалним ставовима према стварности, у разним врстама његовог занесењаштва, у његовим предилекцијама и у његовом хобију.]

Главни јунаци Стерновог *Трисџрама* су: Волтер Шенди, који – уз помоћ спекулације и силогистичког закључивања – покушава да сведе неуједначеност, неправилност и многостручност спољашњег света појава на апстрактне формуле; и Тоби Шенди, који – оживљавајући на мапи и макети свет ратничких подвига – бежи из протејског и непријатељског света животне реалности у химерични свет свог хобија. У оба случаја пред нама је лик који није успео да се прилагоди реалности. Кроз обе врсте хобија (спекулативност руковођену механичким правилима мишљења и занесењаштво потхрањивано маштом) проговара Стернова основна тема: неспособност човека да се хладно и разумно суочи са стварним приликама и да њима овлада, ако се његов разум и одвише предао доктринама и системима или ћудљивим расположењима и фантастичним мислима. Истовремено, хоби је она специфичност на коју се Стерн ослања да би разоткрио особени карактер својих ликова – пошто на њиховим грудима већ нема „Момусовог прозорчета“.⁴⁸¹

Књижевни модел индивидуалних лудака-занесењака који имају свој хоби, тј. дрвеног коњића-играчку (*hobby-horse*), био је за Стерна пре свега Дон Кихот са његовом Розинантом. Међутим, теоријски приступ таквим ликовима и метод њиховог приказивања условљен је у *Трисџраму Шендију* највише Локовим философским поставкама. Стерн је здружио књижевне мотиве из Сервантеса и философске мотиве из Лока, па овакав спој – у коме Лока доцније допуњују представе скептичног просветитељског рационализма уопште – карактерише и сроднике и баштинике Стерновог шендизма.

Другим речима, када нам Стерија у свом „шаливом роману“ представља јунака који је донкихотски занет читањем херојско-витешких романа и јаше на „својој Розинанти“, али томе јунаку приписује још и резоновање засновано на силогизму и соритесу – онда овакав поступак сведочи више о Стеријином дугу оном наслеђу у коме је настао шендизам, или самом шендизму, него о Стеријином непосредном угледању на Сервантеса.

Овде можемо одмах и додати да је Стеријино усвајање мотива који се јављају у шендизму механички-кумулятивно. Стерија је, наиме, приписао

481 L. Sterne, *Tristram Shandy* (књ. II, гл. 5), нав. изд., 67 (When a man gives himself up to the government of a ruling passion, – or in other words, when his HOBBY-HORSE grows headstrong, – farewell cool reason and fair discretion!); (књ. I, гл. 23), нав. изд., 56 (I will draw my uncle Toby's character from his HOBBY-HORSE). – Уп. и Н. Fluchère, нав. дело, 139 и д., 158 и д.

свом јунаку Роману два разнородна начина руковања идејама: произвољно занесењачко маштање и спекулацију засновану на силогистичком методу закључивања. Видели смо, ти разнородни механизми карактеришу у Стерновом роману два индивидуална лика – Волтера и Тобија Шендија. Ови Стернови јунаци, додуше, чврсто су везани братском наклоношћу, али истовремено су и подвојени непремостивим јазом суштинског неразумивања. Стерија, међутим, није изградио свог јунака Романа као индивидуални лик. У складу са основном пародистичком интенцијом дела, Стеријино „Романче“ алегоријски је носилац мотива својствених не само старијем херојско-витешком и псеудоисторијском роману, него и оних мотива који карактеришу новији европски хумористички роман. Стога је лик Стеријиног јунака Романа и могао примити на себе обе типичне врсте хобија, или „лудила“, приказане у *Трисџираму Шендију* на примерима опречних ликова Волтера и Тобија Шендија.

Треба сада поткрепити изнесено тврђење да се одједи неких Локових схватања занесењаштва јављају и код Стерије, као традиционалне константе израза својствене шендизму и као теме просветитељског рационализма. Сетимо се, прво, неких познатих чињеница. Локова сензуалистичко-емпиристичка осуда силогистичког закључивања и Локово одбацивање философских система јављају се у истом слоју ставова у коме се јавља и Локова начелна осуда ирационалног механизма асоцирања идеја. Одбацујући доктрину о урођеним идејама и бежећи од застареле метафизичке спекулације, у којој су речи биле изгубиле везу са стварима и стварношћу, Лок је потражио пут ка знању у јасном и правилном повезивању простих идеја произашлих из простих осета. Постулат рационалног закључивања и прецизног употребљавања речи, који је одатле произашао, условио је Локову осуду произвољног, ирационалног повезивања идеја.

Чини ми се да овде не морамо посебно нагласити да је Стеријино шаљиво тумачење значења речи и поигравање са њиховим семантичким варијантама посредно зависно од ових Локових ставова популарних у просветитељском рационализму. Треба само додати да у овој црти не можемо видети првенствено, или једино, утицај шендизма на Стерију. Ми смо, наиме, већ показали да се Стерија у томе угледао нарочито на Рабенерове сатире, објављене пре *Трисџирама Шендија*.⁴⁸²

Даље, у подложности људског мишљења механизму произвољно фиксираних асоцијација Лок је видео „болест“ од које болује велика већина људи. Према Локу, ту болест условљава навика стечена у раној младости или првим фазама учења и увежбавања неке активности. Механизам ира-

482 Рабенеров *Versuch eines deutschen Wörterbuches* и *Beytrag zum deutschen Wörterbuche* објављени су већ 1745. год.: *Antons Panssa von Mancha Abhandlung von Sprüchwörtern* објављивана је од 1748–1755. – Види W. Hartung, *Die deutschen moralischen Wochenschriften als Vorbild C. W. Rabeners*, Halle, 1911, 48–49.

ционалног повезивања представа који се на том ступњу фиксира, трајно одређује мишљење и поступке поједине личности. Тај је механизам узрок апсурдних токова мишљења, неразумних жеља и недоследних поступака. Како све ове црте битно одређују личност човека-појединца, а стоје у супротности са разумношћу, Лок их сумарно обележава и термином „лудило“ и „ентусијазам“.

Локов ученик, рационалиста и деиста Шафтсбери, пружа нам и сведочанство о здруживању ових Локових ставова о „ентусијазму“ са ставовима изнетим у стотинак година старијем сатиричном предговору Бертонове *Анаџомије меланхолије*. Под мотом *Ridentem dicere verum quid vetat?* Шафтсбери је саставио своје познато *Писмо енџусијазму* (1708). У том *Писму* Шафтсбери неке видове Локовог „ентусијазма“ обележава терминима меланхолија и фанатизам; а као лек и најбољу заштиту од тог зла – нарочито распрострањеног у религиозном фанатизму – препоручује ругање и шалу, живахност и весеље.⁴⁸³

Педесетак година доцније исти спој Локових и Бертонових ставова налазимо у теоријским поглављима Стерновог *Трисџрама Шенџија* и Виландовог *Дон Силвија*; и то у оба романа уз стално и програмски важно преузимање мотива из Сервантесовог *Дон Кихоџа*.

Како је познато, Виланд је сам, у млађим годинама, прошао кроз једно раздобље религиозног (мистичко-аскетског) занесењаштва и нетрепељивог морализаторства. После кулминације ових Виландових расположења, коју су 1755. године означила Виландова *Осећања једноџ хришћанина*, наступио је и нагли преокрет. Значајну улогу одиграла је и у овом другом и коначном периоду Виландовог философског и књижевног развоја лектира. У њој су, поред француских слободних мислилаца, нарочито истакнуто место имали Лукијан и Шафтсбери, Сервантесов *Дон Кихоџ* и Филдингови романи. Пун израз нашла је нова Виландова оријентација, озбиљно, већ у *Арасџу и Панџеји* (1756); шаљиво она проговара по први пут у *Дон Силвију* (1764).

Виланд нам, у једном писму од 7. новембра 1763, где говори о *Дон Силвију*, пружа и пун доказ о својој зависности од Шафтсберија. Говори о „сплину“, о ведром хумору с којим треба посматрати *Дон Силвијево занесењаштво*, о борби против празноверице и „ентусијазма“, па повезује занесењаштво и празноверицу и тражи лек од тих недостатака у шали, иронији и употреби свих „пет чула“.⁴⁸⁴ Располажемо тако једним веома речитим спољним доказом да су на философску тематику Виландових размишљања о занесењаштву већ у *Дон Силвију* утицали Локов емпиризам и сензуализам и поставке Шафтсберијевог *Писма о енџусијазму*.

483 Shaftesbury, *Ein Brief über den Enthusiasmus, Die Moralisten*, ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Dr. Max Frischeisen-Köhler, Leipzig, 1909 (Philosophische Bibliothek, Bd. 111), види нарочито стр. 13–14.

484 Писмо цитира I. G. Gruber, *Chr. M. Wieland*, Vol. I, Leipzig – Altenbrug, 1815, стр. 187–190.

Доиста, Виланд у *Дон Силвију* говори о односу човекове мисли према реалности, о занесењаштву и о лековитости смеха који разгони химере и побеђује лажно морализаторство. Виландова најчешћа тема биће и доцније опасности које доноси неприродно занесењаштво, страно животној стварности. То занесењаштво – према Виланду – води, без икаквог прелаза, из аскетизма у неспутану чулност. Ова је тема репрезентативно уобличена у епизоди *Новой Амадиса* о Дендо|нети и гимнософисти, коју је Стерија – како смо показали – преузео у *Роман без романа*. Теоријску основу самог мотива искушавања гимнософисте пружа осуда лицемерног морализаторства изречена у уводу те епизоде. А Стерија је ову осуду – како смо такође показали – пренео у предговор свог *Романа без романа*.

Тек сада – после ове дигресије о занесењаштву – добили смо, бар на идејној равни, објашњење за оно важно и готово средишње место које осуда лицемерног морализаторства има у предговору *Романа без романа*. Према Локовим и Шафтсберијевим поставкама – које се огледају у Стерновом и Виландовом делу – маштовито „занесењаштво“ и доктринарно „морализаторство“ комплементарне су појаве. Емпиризам, сензуализам и рационализам условили су одбацивање како произвољног асоцирања идеја тако и силогистичког закључивања. На књижевној равни ови ставови су се реализовали у исмевању сваког ентузијазма и фанатизма: произвољног маштарења и систематичног доктринарства. Када имамо ово на уму, разумљивије нам је зашто је Виланд у уводима *Новой Амадиса* и Стерија у предговору *Романа без романа* – дакле у уводима дела чији јунаци имају црте Дон Кихота – расправљају о лицемерним моралистима Сенекиног типа.

Само, ако желимо да дођемо до потпуног објашњења за важно место које осуда лицемерног морализаторства има у Стеријином *Предговору*, мораћемо, доцније, узети у разматрање и чињеницу да се та осуда лицемерства јавља и јасније формулисана и боље уклопљена у теорију комичног романа већ пре Виланда и Стерна – код Филдинга.

Додирујемо овде цео низ тачака значајних за развој теоријских поставки на којима је заснован Стеријин „шаливи роман“. Познато је, наиме, да је Филдинг био велики поштовалац Сервантесовог *Дон Кихота* и да се он, у теоријским предговорима својих романа, чешће позивао на Лока и Шафтсберија. Знамо, такође, да се Виланд инспирисао Филдинговим делима када је састављао *Дон Силвија*. А можемо, како ми се чини, показати, да је Стерија, када је састављао предговор *Романа без романа* имао пред очима не само теоријске уводе *Новой Амадиса* него и теоријска поглавља *Дон Силвија*.

Пошто смо, дакле, показали да Стерија за донкихотски лик свог јунака *Романа* везује оне различне видове „лудила“ које – у складу са Локовим и Шафтсберијевим философским ставовима – репрезентују два јунака Стерновог *Трисџрама Шендија*, можемо се, у следећим одељцима, позабавити и овим питањем: како су теоријска поглавља Виландовог *Дон Силвија* могла утицати на Стеријин предговор *Романа без романа*, када смо показали да

основни ставови које Стерија у *Предговору* износи имају најближе текстуалне паралеле у теоријским уводима Виландовог *Новой Амадиса*.|

Композициони узор Стеријиној Предговора (Дон Силвио, књ. 1, њл. 12)

Питање да ли се Стерија, у предговору *Романа без романа*, сењао и поставки из теоријских поглавља *Дон Силвија* важно је, без сумње, и за одређивање Стеријиног односа према Сервантесовом *Дон Кихоту*. Ако је, наине, Стерија, састављајући свој *Предговор* највише према уводима *Новой Амадиса*, имао на уму и неке теоријске одељке *Дон Силвија* у којима је реч о занесењаштву и односу човекове мисли према реалности – онда не располажемо само једним поузданим сведочанством о томе да је Стерија, преко Виланда, био упознат са Локовим и Шафтсберијевим ставовима о занесењаштву. У том случају морамо, наине, преиспитати још и претпоставке о Стеријином непосредном угледању на пролог Сервантесовог *Дон Кихота*.

У периоду када је писао *Дон Силвија* Виланд је већ сасвим одлучно заступао схватања која су – како каже његов рани биограф Грубер – представљала пуну опозицију свему што се у теологији могло обележити као занесењаштво и празноверица, у метафизици као цепидлачко претеривање и софистичност, у свему што је у поезији било неприродно, а у животу пука маштарија.⁴⁸⁵ Одраз такве рационалистичко-просветитељске оријентације налазимо и у Виландовом комичном роману, који је, у првом издању, носио и речити наслов: *Победа њрироде над занесењаштвом, или Пустоловине Дон Силвија од Росалве, једна њовест њу којој се све шћто је чудновато одиђрава њприродно*.⁴⁸⁶

Последње, дванаесто поглавље прве књиге *Дон Силвија* нека је врста теоријског епилога, који – у исто време – служи и као увод у следеће наставке дела. Виланд у том епилогу начелно расправља о природи и садржини свог романа. Прво истиче да ће се и сам, као писац, у целом овом делу држати истине и да његов јунак, и кад прича о вилама, не казује ништа што у извесном смислу не представља стварност. Овај привидни парадокс Виланд затим објашњава. Скреће читаоцима пажњу на то да постоје две врсте реалности: једна опипљива, изван човека; и друга, која постоји само у човековом мозгу и уобразиљи, а ипак има подједнако велик значај као и она прва – за онога који у њу верује. Штавише, баш чињенице ове друге, замишљене реалности покрећу највећи део људских поступака, извор су човекове среће и несреће, темељ су човекових врлина и најтежих порока.⁴⁸⁷

485 I. G. Gruber, *Chr. M. Wieland*, нав. изд., Vol. I, 184.

486 *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, eine Geschichte, worin alles Wunderbare natürlich zugeht* (Ulm, 1764).

487 C. M. Wieland, *Don Silvio von Rosalva*, нав. изд., том I, 54–55.

Виланд се затим, у новом одсеку, упушта у једну дигресију. Казује да су виле из бајки и зачарани двори за којима лудује његов Дон Силвио исто тако велике химере као и слава међу потомством| која је коначни циљ (Endzweck) подухватâ херојских личности. Дон Силвио, који креће да скине чини са плавога лептира, пошао је за подједнако неважном химером као и Александар Велики који је реализовао фантастични поход у Индију само да би стекао углед међу Атињанима. У очима хладног посматрача оба јунака су подједнако велике луде. Само што Дон Силвијева химера није толико опасна по човечанство као Александрова, која је потресла свет.⁴⁸⁸

После ове дигресије Виланд, на почетку новог, претпоследњег и најважнијег одсека свог теоријског излагања, наглашава да се враћа основном предмету свог епилога. Каже да напушта „ту малу странпутицу“ (diesen kleinen Seitenweg), то јесте дигресију о Александровом путу у Индију и о лудости коју представља борба за химеру славе и угледа.⁴⁸⁹ Онда Виланд развија теоријско тврђење да у његовом роману треба разликовати две врсте реалности и тражи рационално објашњење за појаву виле Радијанте.

Најзад, у последњем одсеку свог теоријског епилога првој књизи *Дон Силвија*, Виланд се одлучно оградајује од свих коначних и доктринарних решења оваквих у основи филозофских питања. Филозофски системи не могу да пруже дефинитивне одговоре на таква питања, па неко може тврдити да виле постоје упркос учењима разних скептика, материјалиста, деиста и пантеиста (man kann allen Zweiflern, Materialisten, Deisten und Pantheisten kühnlich trotz bieten).

Као што сам рекао, чини ми се да можемо показати да је Стеријин теоријски предговор *Романа без романа* композиционо зависан од Виландовог епилога уз прву књигу *Дон Силвија*. У свом *Предговору*, наиме, Стерија као да рашчлањује ток излагања реминисценцијама на тај Виландов епilog – иако Стерија сам не говори о филозофском проблему реалности нити о херојском занесењаштву, него о књижевној теорији сатире и хумора и

488 „Welche Fee oder welcher Zauberpalast ist chimärischer, als dieser Nachruhm, von dem doch die grössten Männer gestanden haben, dass er der Endzweck ihrer schönsten Unternehmungen gewesen sey? Alexander, der den fabelhafter Zug des Bacchus nach Indien realisirte und sich in tausend freiwillige Gefahren stürzte, damit die Bürger von Athen (wie er selbst sagte) eine gute Meinung von ihm bekämen, zog einer eben so unwesentlichen Chimäre nach, als Don Sylvio, da er auszog, um den blauen Schmetterling zu entzaubern. In den Augen eines kalten Zuschauers der menschlichen Handlungen ist der erste ein so grosser Thor als der andere; und dieser hat wenigstens den Vorzug, dass seine Chimäre keinen Schaden that, da die Chimäre des Eroberers von Asien eine halbe Welt erschütterte.“ – С. М. Wieland, *Don Sylvio von Rosalva*, нав. изд., том I, 55–56.

489 „Wir werden also (um von diesem kleinen Seintenwege sogleich wieder einzulenken und zur Hauptsache zu kommen) bei der Erzählung unsers jungen Ritters einen Unterschied machen müssen zwischen demjenigen, was ihm wirklich begegnet war, und zwischen dem, was seine Einbildungskraft hinzu gethan hatte...“ – С. М. Wieland, *Don Sylvio von Rosalva*, нав. изд., том I, 56.

о дволичном морализаторству. Стога ћемо сада бацити поглед и на склоп целог Стеријиног *Предговора* и упоредићемо га с епилогом прве књиге *Дон Силвија* (глава 12).|

У првом одсеку *Предговора* и Стерија нам само уопштено износи своје основно теоријско тврђење: да *Роман без романа* „ништа друго у себи нема, него оно што Латин каже sales et facetiae, Немац Witz und Laune“. Реч је, дакле, о природи и садржини дела, сасвим као и код Виланда, који је прво нагласио да његов *Дон Силвио* не казује ништа што у извесном смислу не би било реално (dass Don Sylvio in seiner ganzen Erzählung nicht gesagt habe, was nicht in gewissem Sinn... wircklich war).

Други одсек Стерија почиње овом уводном примедбом: „Међутим морао сам конач и намереније имати, као сваки који неће да је луд, при почетку настојашћег дела, и ово мојим читатељима за доказати, морам малко путем Александровим“. Очигледно је да Стеријин израз „конач и намереније“ овде потпуно одговара немачкој сложеници Endzweck, која се и код Виланда јавља непосредно пред сећањем на Александров поход у Индију и пред примедом о „лудости“ македонског освајача. Други и трећи одсек, који почиње наведеном алузијом на Александров пут, Стерија посвећује напоменама о дволичности проповедника морала и о сувопарности моралистичке књижевности. На та излагања, у четвртом, кратком одсеку, Стерија надовезује примедбу о лековитости смеха. Онда све то своје излагање обележава као дигресију.

Претпоследњи и главни одсек свог теоријског *Предговора* Стерија, наиме, почиње примедбом: „И ево читатеља после ових странпутица к намеренију мога писања“. Затим се враћа свом основном теоријском ставу „смех и шала – друго ништа овде није зготовљено...“; али сада говори о том ставу опширније, позивајући се на Хорацијева сатиричарска начела (ridendo dicere verum; miscere utile dulci). У уводној реченици овог главног одсека Стеријин израз „странпутица“ опет потпуно одговара немачкој сложеници Seitenweg, којом је Виланд метафорски обележио своју дигресију о Александровом путу у Индију, и то такође у првој реченици главног одсека својих теоријских излагања.

Најзад, Стерија у последњем одсеку свог теоријског предговора подругљиво оловљава „критике, антикритике, момусе и зоиле“ и ограђује се од разних доктринарних решења, те завршава примедбом да он „о том ни најмање не разбија главу“ да ли ће тврђења која је изнео изазвати револуцију у неком систему. У композицији Стеријиног *Предговора* ове примедбе имају потпуно истоветно место као Виландово одбацивање доктринарних тумачења „скептика, материјалиста, деиста и пантеиста“ у епилогу прве књиге *Дон Силвија*. Штавише, у последњој реченици тог епилога и Виланд је био истакао да је потпуно индиферентан према реакцији читалаца својих теоријских разматрања: каже да „неће ставити ни најмањи приго-

вор“ (so haben wir nicht das Geringste dagegen einzuwenden), ако љубитељи чуда не буду прихватили рационалистичка тврђења која је изнео, него покажу спремност да поверују бајкама Дон Силвија.]

Однос који смо овим упоређивањем утврдили можемо схематски приказати овако:

Епилог 1. књиге *Дон Силвија*
(гл. 12)

Предговор 1. делу *Романа без романа*

А

Пропозиција у којој се указује на основни предмет теоријског расправљања и на садржину дела:

Занесењаштво (Schwärmerei)
и две реалности

Смех и шала (sales et facetiae,
Witz und laune)

В

Дигресија са реминисценцијом на
Александров пут у Индију:

Лудост људске тежње
за славом чији је циљ
једна химера

Двочиност моралиста и
високопарна речитост
њихових озбиљних дела
Смех који лечи и ублажава
нарави (Гален)

С

Главни одељак у коме се развија
основна теоријска поставка
назначена у пропозицији:
(Уводна реченица у којој се претходни
део В обележава као дигресија
изразом *Seitenweg* – странпутица).

Две врсте реалности

Смех и шала, *ridendo dicere verum*

Д

Завршни одсек у коме се одбацују
коначна, доктринарна решења теоријских
питања и разни системи:

Списак доктринарӑ
философӑ

Списак доктринара књижевних
теоретичара]

(Завршна реченица у којој писац
казује да га ни најмање не брине
какво ће дејство имати његови
теоријски ставови)

Смемо, дакле, закључити да је Стерија, пишући предговор *Роману без романа*, имао пред очима не само Виландове теоријске уводе у *Новој Амадиса* – којима Стеријин *Предговор* непосредно дугује и своје књижевно-теоријске поставке

о смеху – него и теоријска разматрања о занесењаштву и две реалности, која је Виланд дао у епилогу 1. књиге *Дон Силвија* (гл. 12). Овај Виландов прозни епилонг послужио је Стерији углавном као композициони модел за *Предговор*, и то тако да је Стерија у схеми епилога заменио философска размисљања о проблему мишљења и реалности (Лок, Шафтсбери) књижевно-теоријским ставовима Виландовог шендизма, ослоњеног на Хорацијева сатиричарска начела.

Приказана зависност композиционе схеме Стеријиног *Предговора* од композиционе схеме епилога 1. књизи *Дон Силвија* могла би се – на први поглед – уврстити међу формалне паралеле које много не казују, а још мање објашњавају. Међутим, предложено тумачење генесе Стеријиног *Предговора* – засновано не само на идејним, него и на изразитим текстуалним подударанима – покреће и нека општија питања.

До сада смо имали довољно прилике да се уверимо у то да Стерија, када преузима теоријски значајне мотиве и исказе из старијих и античких дела, не поступа ни површно, ни произвољно. Стога, очигледно, не може бити без значаја, ако Стерија свој *Предговор* композиционо гради по угледу на споменути Виландов епилонг, а ипак не поклања никакву пажњу донкихотском занесењаштву о коме Виланд ту говори. Очигледно је то поготово пошто знамо да се често говори о утицају *Дон Кихота* на *Роман без романа* и пошто су испитивачи Стеријиног дела већ изнели претпоставку да се Стерија, у *Предговору*, угледао на *Пролог* тог Сервантесовог дела.

Морамо, дакле, у следећем одељку, нешто пажње посветити још и односу Стеријиног теоријског *Предговора* према *Дон Кихоту* и оним теоријским ставовима које Сервантес износи у *Прологу* свог романа.

Сервантес и Стеријини књижевно-теоријски ставови

Претпоставку да је Стерија саставио предговор *Романа без романа* угледајући се на пролог *Дон Кихота* изнео је Драгиша Живковић у свом раду о пародистичко-хумористичким стилским елементима у српској књижевности XIX века. Тај чланак несумњиво је од велике важности за испитивање *Романа без романа*. Д. Живковић усредредио је своју пажњу на подударања у идејним и стилским тенденцијама и указао је на низ могућих веза између Стерије и већег броја европских писаца. Указујући, између осталог, и на могући утицај Виландовог *Дон Силвија* на *Роман без романа*, овај испитивач изразио је мишљење да се сличности између Стеријиног и Виландовог романа могу тумачити „и њиховим заједничким узором: Сервантесовим *Дон Кихотом*“. Живковић затим додаје: „Чак би се могло рећи да је Стерија, нарочито у *Предговору* своме роману, ишао непосредније за Сервантесом, преносећи тон и начин излагања Сервантесовог *Пролога* не само у *Предговор* него и у читав роман“.⁴⁹⁰

490 Д. Живковић, *Пародично-хумористички и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози XIX века*, Прилози за књижевност, књ. 34, 1–2 (Београд, 1968) 68 [= *Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1970, 191–192].

Општа сличност у тону између Сервантесовог *Пролоја* и Стеријиног *Предјовора*, на коју указује Д. Живковић, несумњиво да постоји. Исти такав тон влада, међутим, како смо видели, и у Виландовим разматрањима о шали и смеху, занесењаштву и моралистичкој књижевности. И док се Стеријин *Предјовор* везује за споменута Виландова разматрања не само истоветношћу ставова, него и очигледним композиционим и текстуалним подударностима, Сервантесов *Пролој* компонован је и усмерен је другачије.

Сервантес истиче, у закључку свога *Пролоја*, да је једини циљ његовог дела рушење угледа који ритерски роман ужива у очима публике – *esta escritura non mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerias*. Да би постигао овај свој основни циљ, Сервантес – по сопственом исказу – мора да тежи једноставној племенитости и јасноћи у изразу; не сме да збуњује читаоце изрекама философа, библијским поукама, песничким маштаријама, реторским фигурама и чудима светаца.⁴⁹¹

Сервантес, дакле, у *Пролоју*, осуђује ритерски роман и одбацује традиционалну технику реторизоване прозе, док Стерија, у *Предјовору*, говори о лековитости смеха и осуђује лажне моралисте, њихове високопарне речи и досадне списе. Тек у „Вступленију“, којим почиње текст *Романа без романа*, Стерија осуђује књижевне поступке уобичајене у старијем „плачевном“ роману. Па и ту се његова пародистичка критика окреће прво против пропозиције и инвокације, дакле против константи пореклом из епа, а не против константи карактеристичних за реторски израз у ужем смислу.

Сервантес се, међутим, у *Пролоју* иронично обрачунава са захтевом публике и традиције да дело треба зачинити ученим латинским цитатима, реминисценцијама на античке и новије ауторе, белешкама и списком извора. Да би привидно задовољио овај захтев и наругао се тобожњом учености писаца и публике, Сервантес у *Пролоју* даје неколико латинских цитата, и то у низу и врло произвољно: цитира погрешно Хорација, па њему приписује Федрове стихове, док за Овидијеве каже да су Катониви.⁴⁹² Затим се руга употреби реторских „примера“ из античке историје и мита: округла жена увек је Медеја, чаробница је Калипса или Кирка, освајач је, обавезно, Цезар или Александар.

Наводим ове појединости јер Стерија, у *Предјовору*, озбиљно користи баш ове, код Сервантеса исмејане елементе израза. Поводећи се у томе добрим делом за Виландом, Стерија ту цитира Хорација и Галена, употребљава израз „неки Диоген“ и обележава као „пут Александров“ велику дигресију у своме излагању.

Чини ми се, стога, да можемо рећи да Стерија у *Предјовору* не репродукује и не прихвата књижевно-теоријске ставове Сервантесовог *Пролоја*.

491 Cervantes, *Don Quijote*, Prologo, Obras Completas, Madrid (M. Aguilar), s. a., стр. 5.

492 Cervantes, *Don Quijote*, Prologo, нав. изд., стр. 4.

Можда смемо – на основу анализа датих у овом раду – додати: о неком пресуднијем непосредном утицају Сервантесовог *Дон Кихотија* на теоријске поставке Стеријиног *Романа без романа* можемо за сада говорити само условно, тако да имамо на уму шта је *Дон Кихот* значио и симболисао у развоју новијег европског романа.

Стеријине реминисценције на *Дон Кихотија* имају, наине, пре свега програмско значење. Оне, на књижевно-теоријској равни, изражавају Стеријино начелно прихватање реализима. Имају, дакле, сличну функцију као и Стеријине реминисценције на стихове Хорацијеве поетике и теорије сатирире, само што одређеније указују на главну мету Стеријиних напада: на старији витешко-авантуристички и псеудоисторијски роман.

У исто време Стеријине реминисценције на *Дон Кихотија* потврђују нам да је овај истакнути представник прелазног периода српске књижевности био и остао веран ставовима рационализма и просветитељства. Стерија, наине, гледа на *Дон Кихотија* уско рационалистички. Као и представници грађанског просветитељства, он види у Сервантесовом роману пре свега и готово искључиво пародију на витешки роман, критику неразумног занесењаштва и сатиру на претензије феудално-аристократског друштва.

Тако су у Енглеској XVIII века схватили *Дон Кихотија* Дефо, Адисон и Стил, од којих се дубљим поимањем овога лика одвајао само Филдинг.⁴⁹³ Озбиљна и сатирична критика „занесењаштва“, која је својствена рационалистима-просветитељима, ублажена је само донекле у време развоја сентиментализма. Стерн у своме хумористичком роману гледа са толерантним подсмехом на Сервантесовог витеза тужног лика, сасвим као и на ликове својих чудака из грађанског staleжа. Овакав толерантнији став условљен је, очигледно, тиме што је Стерн приказао дејство занесењаштва на нивоу безазленог хобија, док су Лок и Шафтсбери истицали његове погубне последице.

Са ширењем рационализма, просветитељства и сентиментализма и са све већим угледањем на енглеску сатирично-хумористичку књижевност ови се ставови шире и у другим књижевностима Европе. Споменућемо руску и немачку, чији се утицај највише осећао у средини у којој је Стерија стварао.

Водећи руски књижевници из XVIII и из првих деценија XIX века виде у *Дон Кихоту* само пародистичко и иронично дело. Овакав рационалистички став према Дон Кихотовом лику карактеристичан је, на пример, за класицисте Сумарокова и Державина, који су били под утицајем просветитељских идеја, и за оснивача руског сентиментализма Карамзина, који се угледао на Ричардсона и Стерна. Од овог уско рационалистичког начина гледања на Сервантесов роман одступиће у Русији тек Тургењев.⁴⁹⁴

493 Види А. А. Елистратова, *Генри Филдин и „Дон Кихот“*, у зборнику *Сервантес и всемирна лијераура*, у ред. Н. И. Балашова и др., Москва, 1969. – Уп. и D. Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma*, 197.

494 Е. Н. Любимова, *Сервантес и Тургењев*, у нав. зборнику (види дел. 85).

Из немачке књижевности биће довољно да споменемо нека дела која су непосредно утицала на Стеријин *Роман без романа*. Видели смо да је Санчо Пансин син фиктивни аутор Рабенерове сатиричне *Расправе о њословицама*, писане пре Стерновог *Трисџрама*, и то са озбиљном моралистичком и просветитељском тенденцијом. Санчо Пансино магаре носилац је рационалистичке и антиаристократске критике у анонимним *Полиџичким разговорима мртвих* из 1792, из којих је Стерија преузео свој дијалог магарећих сени. У Виландовом комично-сатиричном спеву *Нови Амадис*, који је састављен под утицајем Стерновог *Трисџрама*, лик и подухвати *Дон Кихоџа* на разне су начине присутни – у непосредним реминисценцијама и адаптацијама мотива, као и у основној концепцији дела. А можемо слободно рећи да је Виланд већ свом старијем комичном роману *Дон Силвио*, писаном по угледу на *Дон Кихоџа*, у тексту дела ублажио (на начин који одговара Стерновом поступку) ону озбиљну рационалистичко-просветитељску критику занесењаштва коју износи у теоријским одељцима тога романа. *Дон Силвио* је безопасан, па чак и пријатан тип занесењака, кога разум и природа на крају излече од његовог хобија, тј. од читања и „живљења“ бајки.

До промене у гледању на *Дон Кихоџа* дошло је у Немачкој, под утицајем романтизма, и то баш у годинама када је Стерија писао (1832) и објавио (1838) свој *Роман без романа*.⁴⁹⁵ Прекретницу је обележио Хајне када је, године 1837, објавио свој предговор репрезентативном немачком издању *Дон Кихоџа*. Хајне је, наиме, у средиште своје интерпретације ставио готово дело, а не писца и његове првобитне пародистичко-сатиричне намере. За разлику од уско рационалистичких тумачења, која истичу негативне стране *Дон Кихотова* комичног занесењаштва, према овоме тумачењу то је занесењаштво добијало позитивне вредности већ у току самог писања дела. Дох Кихот је освојио свога творца и публику, испунио се хуманом садржином и постао симбол племенитог занесењаштва које брани неодбрањиве позиције идеализма.⁴⁹⁶

495 У Енглеској истицање пародистичке стране *Дон Кихоџа* није ни данас неуобичајено. Десетак година пре Стеријиног шаљивог романа, још и енглески романтичар Бајрон види у *Дон Кихоџу* пре свега непожељну ликвидацију херојства и „романтике“, уочавајући тачно, али и искључиво, реалистичко-сатирично изходиште Сервантесовог романа. Види Вугон, *Don Juan XIII*, 8 (из год. 1820–22). Бајрон признаје истинитост Сервантесовог схватања: коначну узалудност племенитих подухвата витеза кога „његове врлине чине лудим“. Али Бајрон додаје: „But his adventures from a sorry sight; – a sorrier still is the great moral taught by that real epic... must noblest views, like an old song, be for mere fancy's sport a theme creative, a jest, a riddle... Cervantes smiled Spain's chivalry away; a single laugh demolish'd the right arm of his own country, – seldom since that day has Spain had heroes... And therefore have his volumes done such harm, that all their glory, as a composition was dearly purchased by his land's perdition“. Види и Aug. Rüegg, *Miguel de Cervantes und sein Don Quijote*, Bern, 1949, 37.

496 Види Aug. Rüegg, *Miguel de Cervantes und sein Don Quijote*, 15 и д.

У Стеријином *Роману без романа* још нема знакова овог новијег, позитивног гледања на *Дон Кихота*. За Стерију Сервантесово дело само је прототип пародистичко-сатиричног романа и симболише нове, реалистичке тежње у тој књижевној врсти. Стерија се стога служи и својим јунаком Романом само да би остварио своје пародистичко-сатиричне циљеве. Једва да гдекад покаже и оно подсмешљиво разумевање за Романово занесењаштво које Стерн и Виланд показују када сликају своје јунаке донкихотског типа. Најзад, Стерији је очигледно стран и Филдингов трагикомични и дубоко хумани парох Абрахам Адамс, који је с разлогом назван енглеским Дон Кихотом. Ово треба посебно напоменути. Јер, у *Роману без романа* сеоски свештеник, поочим Романов, подсећа нас површно на тај тип занесењака који је Филдинг био створио у *Дозефу Андрусу*.

На основу поређења које смо дали у овом одељку нашег рада морамо, како ми се чини, извести закључак да нема сасвим поузданих знакова који би сведочили о непосредном утицају Сервантесовог *Пролога* на ставове, мотиве и склоп Стеријиног *Предговора*. Несумњиво је тачно, међутим, да Сервантесов *Дон Кихот* пружа објашњење за неке мотивске сличности између текста Виландовог *Дон Силвија* и текста Стеријиног *Романа без романа*. Само, како смо у другом делу овог рада већ нагласили, питање о томе да ли се Стерија у поједином случају повео за Сервантесом, Виландом или неким другим писцем – тешко је решити (види стр. 247). Позивање на *Дон Кихота* и преузимање мотива из овог дела имало је, наиме, у сатиричним и хумористичним делима европске књижевности на која се Стерија угледао програмско значење: изражавало је начелно прихватање рационалистичких и реалистичких тежњи.

Разојкривање лицемерства – мотив из Филдингове теорије смеха

Како смо у претходном одељку показали, претпоставка о неком пресуднијем утицају Сервантесовог *Пролога* на Стеријин *Предговор* не заснива се на текстуалним, мотивским и концептуалним подударностима. Та претпоставка не доводи, дакле, у питање резултате до којих нас је – у овом раду – довела анализа заснована баш на таквим подударностима између Виландових теоријских разматрања и Стеријиног *Предговора*. Можемо се стога одважити да учинимо, настављајући истим путем, још један корак у откривању историјске условљености ставова и мотива које Стерија износи у *Предговору*.

Како смо већ напоменули, Стерија је у предговору *Романа без романа* избегао теоријско расправљање о занесењаштву, иако се ту није ослањао само на уводе *Новой Амадиса* него и на теоријски епилог прве књиге *Дон Силвија*. Тај епилог посвећен је – како смо видели – у потпуности распра-

вљању о двема врстама реалности, о фантазији, фантастици и занесењаштву. У средишту Стеријиног *Предјовора* – који заступа ставове Стерновог шендизма и Хорацијевог сатиричарског реализма – стоји полемика против лажних моралиста и досадне моралистичке књижевности. Исти је случај и у теоријским уводима Виландовог *Нової Амадиса* на које се Стерија – према нашој анализи – највише ослањао. Штавише, осуду моралиста и моралистичке књижевности налазимо и у наставку епилога 1. књиге *Дон Силвија*: у уводном теоријском поглављу другог дела овог Виландовог комичног романа (књ. V, гл. 1).

Не можемо, заиста, рећи да нам је, на први поглед, било јасно зашто је осуди лицемерних моралиста и одбацивању моралистичке књижевности додељено тако значајно, готово централно место у Виландовим и Стеријиним теоријским разматрањима о смеху и хумористичком, односно комично-сатиричном роману и епу. Ми смо у једном од претходних одељака указали на Локове и Шафтсберијеве поставке које нам – на равни историје идеја – донекле објашњавају улогу коју осуда лицемерних моралиста има код Виланда и Стерије. Међутим, прецизније објашњење за појаву овог теоријског мотива треба сада дати и на књижевно-историјској равни.

Истина, ми појам „моралистичке“ књижевности можемо схватити и веома широко. Можемо онда под тај појам подвести и херојско-витешки роман и еп. Јер, врлина увек побеђује у оним делима те врсте против којих је уперена Виландова и Стеријина пародистичка критика.

Но ипак, сасвим је очигледно да је овакво решење питања које нам се овде намеће само делимично и недовољно. Виланд и Стерија узимају, наиме, као тип лицемерног писца-моралисте стоичара Сенеку, тај главни узор хомилије и хришћанске поучно-популарне књижевности. А морамо стално имати на уму да се осуда моралиста јавља у разматрањима за чије смо мотиве и представе – готово у свакој терминолошкој појединости – могли наћи објашњење у предању античке и новије теорије смеха и комике.

На крају наших испитивања књижевно-теоријских ставова садржаних у *Предјовору* Стеријиног „шаљивог романа“ морамо се, дакле, још упитати зашто се осуда моралиста-лицемера и њихових списа јавља као један од средишњих мотива у теоријским предговорима и уводима новијег хумористичког и реалистичког романа (и комичног епа). Одговор на то питање потражићемо у делу оног писца који се може сматрати творцем ове врсте романа у европској књижевности.

Већ је уочено да је Филдинг – посредно – утицао на Стерију. Д. Живковић, објашњавајући структуру и технику писања *Романа без романа*, с разлогом је указао на следеће чињенице: „да би се разумела техника интерполације причања и асоцијативне амплификације код Стерије, чега има код њега много више и много слободније употребљено него код Виланда, треба свакако помислити и на технику шендизма Лоренса Стерна.

Када је писао *Дон Силвија*, Виланд још није познавао Стерна, већ само Филдинга; када је коју годину касније упознао и Стернов роман, он је остао трајно фасциниран лепотом, варничавим духом и парадоксалним начином мишљења овог великог претходника модерног романа индивидуалне свести. Слободну асоцијативну конструкцију могао је Виланд да научи и од Филдинга, али тек је код Стерна открио све богате могућности овог типа романа и одмах их је применио у *Новом Амагису* (1771).⁴⁹⁷

Овде где говоримо о теоријским ставовима које Стерија – преко Виланда – дугује Филдингу, морамо се сетити и тога да Филдингови предговори *Дозефу Андрусу* (1742) и *Џонајану Вајлду* (1743) и Филдингови уводи у поједине књиге *Тома Џонса* (1749) представљају основу и прве кораке у развоју теорије европског реалистичког и хумористичког романа. Филдинг је изразио и уверење да ће ти његови „огледи“ послужити као обавезан и меродаван узор писцима свих „прозно-комично-епских списа“ (prosaic-comic-epic writing).⁴⁹⁸ Није се преварио. Реалистичко-хумористички роман Европе дугује Филдингу не само обичај састављања теоријских предговора и увода из поједине књиге једног дела, него, у многоме, и основну тематику тих уводних текстова.

На првом месту овде ваља напоменути да Филдинг није одбацивао класичну и класицистичку књижевну теорију и правила поетике и реторике, као што ће то после њега учинити Лоренс Стерн. Филдинг – иако уноси нешто суштински ново у историју модерног романа – полази од већ поменутог схватања барокних теоретичара да је озбиљни херојско-витешки роман у ствари еп у прози. Позивајући се на античку епику и на ставове Аристотелове и Хорацијеве поетике, Филдинг долази и до свога назива и до своје дефиниције реалистичко-хумористичког романа.⁴⁹⁹ Ова дефиниција гласи: комични роман је комична епска песма у прози и од комедије разликује се онако као што се озбиљни еп разликује од трагедије – радња комичног романа већа је обимом и приступачнија је разумевању читалаца, комични роман обухвата много шири круг споредних догађаја и у њему се јавља далеко већи број разноврсних карактера него у комедији.⁵⁰⁰

Филдингова дефиниција и теорија комичног романа објашњава нам, дакле, у пуној мери примедбу која стоји на самом почетку Стеријиног *Романа без романа*: то дело, које је поднасловом обележено као „шљиви роман“, биће у ствари, према исказу читалаца и самог писца, – „нека епопеја“. У складу је са Филдинговим поступком – а одудара од Стерновог – и то

497 Д. Живковић, нав. чланак, 68 [= исти, *Европски оквири српске књижевности*, 192].

498 Види Н. Fielding, *Tom Jones*, (B. V, Ch. 1), London (Everyman's Library), 1963, том I, 151.

499 Упореди и G. Hight, *The Classical Tradition*, Oxford, 1951, 335 и д.; и 341 и д.

500 Н. Fielding, *Joseph Andrews*, Preface, London (Oxford U. P.), 1965, 2: „a comic romance is a comic epic-poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents and introducing a greater variety of characters“. – Уп. и D. Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma*, 72 и д.

што Стерија своје теоријске поставке о „шаљивом роману“ заснива на ставовима античке поетике и књижевне теорије, пре свега Хорацијеве поетике и Хорацијеве теорије сатире. Најзад, у Филдинговим теоријским предговорима налазимо објашњење за онај средишњи мотив који – поред теорије о лековитости смеха – даје основно обележје како Виландовим уводима тако и Стеријином *Предговору*. Мислим на осуду лицемерних проповедника морала и на одбацавање сувопарне моралистичке књижевности.

Већ у предговору *Цозефу Ангрису* (1742) Филдинг заступа такву теорију смешнога у којој главну улогу има баш лицемерство. Према Филдингу, наиме, једини прави извор смешнога јесте пренемагање, неприродност, претварање (the only source of the true Ridiculous is affectation). Претварање (affectation) се опет заснива на таштини (vanity) или лицемерству (hypocrisy). Како је лицемерство екстремнија од ове две црте, јер лицемер уопште и нема оне особине које се претвара да има, – разоткривање лицемера и њиховог претварања погађа читаоце јаче, изазива највеће изненађење и уживање, па је ова врста претварања (по Филдингу) извор из кога проистиче оно што је у највећем степену смешно.⁵⁰¹

Формулација основне поставке ове Филдингове теорије смешнога – the discovery strikes the reader with the surprise and pleasure – показује нам јасно да је цела та теорија заснована на учењима античке поетике. Разоткривање (discovery) претварања, односно лицемерства приказано је према схеми античког учења о (драмској) анагнориси. Дејство драмске анагнорисе већ Аристотел везује за изненађење и страх који својим „ударом“ (πληγή) публику „обара с ногу“ (ἐκπλήττει). Аристотел, наиме, служи се у поетици формулом: ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.⁵⁰²

Хеленистичка теорија видела је, затим, у овом „удару изненађења“ (ἐκπληξις) један од основних циљева које песници треба да остваре. У служби тога циља била је и техника римске епике, како је већ Хајнце показао у својој монографији о *Енеиди*.⁵⁰³ У античкој књижевној теорији овакво схватање произашло је из уверења да неочекивани и жестоки душевни потреси (ἐκπλήττειν = to stike) не изазивају само изненађење (ἐκπληξις = surprise) него и одговарајући степен уживања (χάρις = pleasure). У Филдинговој формули „strikes with surprise and pleasure“ можемо дакле, без двоумљења, препознати одјек античког схватања да у књижевности за оним што је дубоко потресно „следи највеће изненађење и највеће уживање“ (πλείστη μὲν ἐκπληξις ἔπεται, πλείστη δὲ χάρις).⁵⁰⁴

501 Н. Fielding, Joseph Andrews, нав. изд., стр. 4 и д.; види нарочито стр. 6: „From the discovery of this affectation arises the Ridiculous – which always strikes the reader with surprise and pleasure; and that in a higher and stronger degree when the affectation arises from hypocrisy, than when from vanity...“

502 Aristotelis Poetica, 1454 а 4.

503 R. Heinze, *Vergils epische Technik*, II, V Die Ziele, нарочито стр. 466, белешка 1.

504 Plutarchi De audiendis poetis 25 и д. – Види „Longinus“ *On the Sublime*, ed. D. A. Russell, Oxford, 1964, 121–122.

Препознајемо у Филдинговој адаптацији античких књижевно-теоријских ставова поступак карактеристичан за рани развој новије европске теорије комично-сатиричне и реалистичне књижевности. Видели смо, на име, да покушаји изграђивања једне такве теорије, још од времена ренесансе, допуњују елементе из античке теорије комедије и сатире адаптираним елементима из далеко развијеније античке теорије трагедије, епа и реторике. Тако је и Филдинг пренео у област комичне књижевности и „ниског“ стила теоријске поставке које су у античкој теорији примењиване на патетични израз и митско-фантастичну тематику трагедије и јуначког епа. Ово је у складу са Филдинговом дефиницијом комичног романа као комичне поеме у прози.

Чињеница да је Филдинг ставио у само средиште овако изграђене теорије комичне књижевности разоткривање претварања и лицемерства, као основну функцију те књижевности и као најснажнији извор смеха, одговара и природи овог енглеског писца који је у животу и књижевном стваралаштву био честит и отворен човек. Тако су из Филдинговог личног става у животу и на основу Филдингове теорије смешнога настали и комични, или, како бисмо данас пре рекли, реалистички и хумористички романи овог аутора који изазива смех разоткривајући лицемерство тобожњих поштењачина.

Оваква оријентација овог енглеског писца дошла је још и на један специфичнији и одређенији начин до речи у теоријским поглављима Филдингових комичних романа. У уводу 15. књиге *Тома Џонса*, Филдинг иступа против учења религиозно-моралистичких писаца који тврде да је врлина поуздан пут до среће. На овај начин Филдинг, дакле, начелно одваја своје комичне романе, односно своје „комичне епове у прози“, од плитког морализаторства лицемерних књижевника-моралиста.⁵⁰⁵

Очигледно је сада, како ми се чини, да осуда лицемерних моралиста и високопарне и досадне моралистичке књижевности, осуда која се јавља у средишту Виландових и Стеријиних теоријских увода, и то управо тамо где ови писци дефинишу функцију смеха и комичног романа или епа, стварно представља традиционалан мотив наслеђен из теоријских предговора зачетника енглеског и европског хумористичког и реалистичког романа. Виланд и Стерија прихватили су тај мотив који потиче из Филдингове теорије „комичног романа-епа“. Само, ни Виланд ни Стерија не заступају у текстовима које смо испитали експлицитно и Филдингову теорију о лицемерству као најјачем извору смеха. Виланд и Стерија, поводећи се ту за Стерном (и за старијим Бертоном и Раблеом), шаљиво заснивају своју теорију комичног романа и епа на Галеновом учењу о лековитости смеха и Хорацијевом сатиричарском начелу *ridendo dicere verum*.

Другим речима, Виланд и Стерија одвојили су традиционални мотив критиковања лицемерних моралиста и моралистичке књижевности, који

505 Види и D. Puhalo, нав. дело, стр. 74.

потиче из Филдингових теоријских разматрања о комичном роману-епу, од оног логичног образложења које је тој критици давала Филдингова теорија о лицемерству као најиздашњијем извору смеха. Уместо ове последње Филдингове теоријске поставке, и Виланд и Стерија износе Галенове ставове о лековитости смеха, који се јављају као средишњи мотив у Стерновој теорији „правог шендизма“.

На овај начин осуда лицемерних моралиста лишена је у Виландовим и Стеријиним теоријским уводима свог логичног образложења одговарајућом теоријом смеха и смешнога. Ово је разлог што ми и нисмо били у могућности да одмах уочимо чиме је оправдана и на чему је заснована та осуда лицемерних моралиста када смо на њу наишли у Виландовим и Стеријиним теоријским разматрањима о „комичном епу“ (у прози и стиху), односно о „шаљивом роману“. Сада смо, међутим, препознали у тој осуди једну константу израза типичну за теоријске уводе енглеског и европског хумористичког романа XVIII века. Дошли смо тако до још једног сведочанства које потврђује основаност интерпретација изнетих у овом делу нашег рада, интерпретација које у елементима Стеријиног предговора *Роману без романа* виде рефлексе полуозбиљно и полушаљиво формулисаних ставова из теорије европског хумористичког романа.

Између Филдинја, Стерна и Жана Паула

Ако Стерија – како из наше анализе произилази – у *Предговору* свог „шаљивог романа“ износи сплет теоријских ставова и мотива који потичу из Филдинга и Стерна, и ако Стерија те ставове дугује највише Виландовом *Новом Амадису* и *Дон Силвију*, онда смо дужни да се, пре него што закључимо ова испитивања, кратко осврнемо на још два питања. |

Прво од тих питања као да је значајније за интерпретацију Виландових текстова, него за тумачење Стеријиних ставова. То питање гласи: је ли Стеријин узор, Виланд, тек у *Новом Амадису* остварио спој мотива карактеристичних за Стернову теорију шендизма са мотивима из Филдингове теорије смеха, или такав спој теоријских мотива и ставова можемо наћи већ у старијем *Дон Силвију*? Друго питање свакако је крупније, јер се односи на претпоставку која би – ако је неопходна – могла донекле оспорити овде изнето тумачење Стеријиних теоријских ставова. То питање гласи: морамо ли прихватити претпоставку да је Стеријина теорија смеха настала под утицајем естетских схватања Жана Паула? Оба питања, међутим, морамо дотаћи ако желимо да ближе и коначно одредимо за који се ступањ у развоју европске теорије смеха и хумористичког или реалистичког романа везују поставке Стеријиног *Предговора*.

Испитивачи Виландовог дела (готово редом) спомињу комично-сатирични еп *Нови Амадис*, састављен 1768–1771. године, као прво или главно сведочанство о Виландовом прихватању Стернових књижевних метода.

Стога и код нас Д. Живковић – расправљајући о Стеријином посредном преузимању шендизма – наглашава да Виланд, када је писао *Дон Силвија*, још није познавао Стерна. Позива се при томе на модерну литературу о Виланду, пре свега на монографију Фридриха Зенглеа.⁵⁰⁶ Само, како смо видели (стр. 392), и Д. Живковић има у виду првенствено структуру дела и књижевни метод (технику интерполације причања и асоцијативне амплификације). Мени се, међутим, пошто сада гледам пре свега на теоријске исказе, чини да су већ неки од средишњих ставова које Виланд износи у *Дон Силвију* подударни са ставовима шендизма који у истим годинама формулише Стерн.

Да ли је до таквих подударности дошло стога што се и Стерн у *Трисџираму Шендију* и Виланд у *Дон Силвију* ослањају на исте изворе, или је Виланд већ у *Дон Силвију* прихватио формулације из Стерновог шендизма, то је сложено питање које овде не можемо систематски решавати. Хтео бих само да укажем на то да је – хронолошки и технички – могућ утицај Стернове „теорије шендизма“ на писца *Новој Амадиса*, и да подударности у ставовима и формулацијама које сам споменуо заиста постоје. Већ из тога, наима, произилази да Стерија, када се у свом теоријском *Предговору* повео више за *Новим Амадисом* него за *Дон Силвијем*, није бирао између две варијанте Виландових теоријских погледа од којих би прва, новија, била претежно зависна од Стернових схватања, а друга, старија, од Филдингових.

Виланд је *Дон Силвија* писао године 1762–63, и објавио 1764, а Стернов *Трисџирам Шенди* објављен је, у књигама, од 1760–1767.⁵⁰⁷ Ове хронолошке чињенице говоре – на први поглед – у прилог схватњу да Стерн још није могао утицати на *Дон Силвија*. Међутим, прве две књиге *Трисџирама Шендија* примљене су у Енглеској већ 1760. са великим одушевљењем; а трећа и четврта књига романа објављене су већ јануара 1761. Чини нам се стога да је Виланд, који је енглески знао већ као седамнаестогодишњак, у доба кад је писао *Дон Силвија* (1762–63) могао познавати четврту књигу *Трисџирама*. У тој, четвртој књизи *Трисџирама* била је – како смо видели – изложена и теорија шендизма: у дигресијама о меланхолији писца, о лековитости смеха и његовом физиолошком и социјалном дејству.

Несумњиво, трагови Филдингових утицаја могу се уочити на више места у теоријским поглављима *Дон Силвија*. За епилог 1. књиге, у коме смо препознали композициони узор Стеријиног *Предговора*, прототип налазимо у уводу у 8. књигу *Тома Џонса*.⁵⁰⁸ Настављајући разматрања споменутог

506 Д. Живковић, нав. чланак, Прилози књ. 34, стр. 69 [= исти, *Европски оквири српске књижевности*, 192].

507 Види G. Saintsbury, предговор нав. издању Стерновог *Трисџирама*, стр. XV–XVI.

508 Видели смо (стр. 382 овог рада) да Виланд у епилогу 1. књиге *Дон Силвија* расправља о уобразиљи и посебној врсти реалности којој припада и оно што само замишљамо, па тиме оправдава појаву виле Радијанте у своме роману. Уводно поглавље у 8. књигу *Тома Џонса*, најдуже од свих у овом роману, посвећено је питању какво место модеран

епилога у теоријском уводу у 5. књигу *Дон Силвија* Виланд се пита: зар не би било корисније да, уместо многобројних лоших или осредњих озбиљно-моралистичких књига које су њихови досадни аутори испунили отрцаним запажањима, погрешним, на брзину прикупљеним и несвареним мислима, хладним декламацијама и побожним жељама, – на књижарске тезге сваких пола године доспе по које туце дела написаних у духу Скароновог *Комичној романа*, Лесажовог *Жила Блаза*, Филдинговог *Тома Џонса*, или бар у духу Волтеровог *Кандида* и Раблеовог *Гарјанџуе* и *Панџаируела*.⁵⁰⁹ Јер, ове књиге скидају варљиве маске које на лицу носе| људска глупост, занесењаштво и препреденост, и реалистички приказују људе и њихове поступке. То су књиге у којима се, „истина кроз смех казује“, књиге које управо стога успешније проучавају и поправљају читаоце, што нам се чини да желе једино да нас забаве.⁵¹⁰ Поента је, дакле, и овде, као и у доцнијем *Новом Амадису*, Хорацијево сатиричарско начело *ridendo dicere verum*, и основно упутство Хорацијевог поетике: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*.

Разоткривање лицемерства и осуда плитке и досадне моралистичке књижевности интегрални су мотиви Филдингове теорије смешног и комичног романа – како смо показали у претходном одељку. Доиста, Виланд међу узорима које писци романа треба да следе спомиње Филдинга, а не спомиње Стерна. Но ипак, Виланд се ни овде у *Дон Силвију*, не позива експлицитно на Филдингово схватање да је претварање и лицемерство главни извор смеха. Штавише, већ овде, дакле и пре *Новој Амадиса*, Виланд износи осуду

писац може доделити натприродним силама и чудноватим догађајима који имају тако важну улогу у Хомеровим еповима (нарочито у *Одисеји*). Филдинг заступа начело да модерни писци могу да уведу у своје дело – од свих натприродних чинилаца – само виле и духове и да треба да се, у опису догађаја, држе онога што је могуће и вероватно. Ови Филдингови ставови послужили су очигледно као полазна тачка Виландовим тумачењима појаве виле Радијанте и Виландовом расправљању о (историјској) веродостојности, односно о „реалности“ фантастичних доживљаја занесењака *Дон Силвија*. – Поменимо још и то Филдинг у уводном поглављу 8. књиге *Тома Џонса*, међу примерима изузетних и готово невероватних подвига, помиње Александров поход у Индију, који на сличан начин помиње и Виланд (види стр. 383 овог рада). Већ раније, у уводу *Донаџана Вајлда*, Филдинг је на примеру Александра („који је уништио животе милиона невиних људи“) доказивао да појам величине и појам добротe не треба мешати, као што то чине писци старих биографија и романа.

509 C. M. Wieland, *Don Sylvio* (део II, књ. 5), нав. изд., том I, 5: „ob es... dem gemeinen Besten... nicht weit zuträglicher wäre, wenn, anstatt der Menge schlechter und mittelmässiger ernsthaft-moralisierender Bücher in allen Formaten, welche unter viel versprechenden Titeln die arme Welt mit den alltäglichen Beobachtungen, schiefen, zusammengerafften und unverdauten Gedanken, frostigen Deklamationen und frommen Wünschen ihre landgweiligen Verfasser bedrücken, alle halbe Jahre etliche Duzend Bücher im Geschmacke des komischen Romans, des *Gil Blas von Santillana*, des *Findlings*, ja wenn es auch im Geschmack des *Gandide* oder des *Gargantua und Pantagruel* wäre, auf die Messen kämen“.

510 C. M. Wieland, *Don Sylvio*, нав. место: „Bücher, in denen die Wahrheit mit Lachen gesagt würde;... Bücher, die mit desto besserm Erfolg unterrichten und bessern würden, da sie bloss zu belustigen schienen...“.

моралистичке књижевности у склопу теорије о лековитости и социјалној функцији смеха, која је добила средишње и почасно место у теорији хумористичког романа тек после Филдинга – у Стерновом *Трисџраму Шендију*.

Истина, и Филдинг говори узгред о вероватној лековитости весеља и смеха који чисте жуч и ослобађају од „сплина“ и „меланхолије“. Међутим, колико ми је познато, овај се теоријски мотив јавља и код Филдинга само изоловано и неразвијено, у предговору *Дозефа Андруса*. Ту је потпуно у сенци теорије о претварању и лицемерству као изворима смеха. Штавише, Филдинг смех као лек од меланхолије спомиње када – позивајући се на Шафтсберија – говори о бурлески, од које одваја свој комични роман. Стога ово место стварно представља само Филдингову реминисценцију на Шафтсберијева разматрања о ентузијазму и меланхолији и није битан саставни део Филдингове теорије комичног романа.⁵¹¹

Виланд, међутим, у средишњем делу свог увода у 5. књигу *Дон Силвија*, одлучно истиче да „коначни циљ“ који жели да постигне својим романом није празно увесељење, већ унапређење „општег добра“ и „телесног и душевног здравља читалаца“. Средство да се ово постигне је смех, који – „према списима великих лекара и природословаца“ – представља лек који лечи од занесењаштва, сете и| хипохондрије; а делује тако што „потресе дијафрагму, истањи крв и освежи животне духове у човеку“. Стога би, наставља Виланд, требало саставити научну расправу о „многостручној физичкој, моралној и политичкој користи, коју би људско друштво могло да извуче из списка, који изазивају смех“.⁵¹²

Показали смо већ раније да овакво прецизно позивање на застарелу хуморалну медицину и указивање на социјалну корист смеха карактерише Стернову дефиницију „правог шендизма“ у 4. књизи *Трисџрама Шендија*. Сетимо се Стернове формуле: *Трисџрам* је роман написан против зловоље (spleen); треба да смехом потресе дијафрагму која ће својим притиском подстаћи отицање жучи; излучивање „горких сокова“ каналише човекове страсти и регулише односе у људском друштву, отвара срце и плућа, при- сиљава крв и остале горке сокове да слободно теку кроз тело.

511 Н. Fielding, *Joseph Andrews* (Preface), нав. изд., стр. 3: „And I apprehend, my Lord Shaftesbury's opinion of mere burlesque agrees with mine, when he asserts, There is no such Thing to be found in the writings of the ancients. But perhaps, I have less abhorrence than he professes for it:... as it contributes more to exquisite mirth and laughter than any other; and these are probably more wholesome physic for the mind, and conduce better to purge away spleen, melancholy and ill affectations than is generally imagined.“

512 С. М. Wieland, *Don Sylvio* (део II књ. 5, гл. 1), нав. изд., том I, 3–5: „die wir uns nicht etwa... eine eitle Belustigung, sondern das gemeine Beste und die Beförderung der Gesundheit unserer geliebten Leser an Leib und Gemüthe zum Endzweck vorgesetzt haben“; „ein Fieber, dem die menschliche Seele vom vierzehnten Jahre ihres Alters bis zum Grossen Stufenjahre häufig ausgesetzt ist, und welches durch keine andere Arzneimittel sicherer vertrieben werden kann, als durch solche, die das Zwerschfell erschüttern, das Blut verdünnen und die Lebensgeister aufmuntern“.

Споменули смо, такође, да испитивачи Стерновог дела убрајају међу слике и мотиве теорије шендизма још и тврђење да хумористички роман, ако и не постигне веће успехе у лечењу људских лудости, треба барем да изазове смех и тако уклони паучину и химере из глава читалаца.⁵¹³ Морамо стога додати да Виланд свој увод у 5. књигу *Дон Силвија* завршава истом врстом рестрикције: Скаронов, Лесажов и Филдингов роман бољи су од отрцаних моралистичких хрија, чак и ако им не би пошло за руком да поуче и поправе читаоце; ти романи били би добри и када би служили само томе да побришу прашину из глава заузетих људи, у часовима њиховог одмора, и да одрже „добро расположење народа“.⁵¹⁴

Уколико је реч о генеси Виландових теоријских ставова ове подударности могу се тумачити на два начина, од којих ми се први чини вероватнијим: или се Виланд ослањао на теорију шендизма формулисану у 4. књизи *Трисџирама Шендија* (јануар 1761) већ у време када је писао *Дон Силвија* (1762–63); или је Виланд ставио учење о смеху који лечи меланхолију у средиште својих теоријских разматрања ослањајући се на исте изворе као и Стерн (тј. на Шафтсберија и Бертона).

За наше испитивање Стеријиног предговора *Роману без романа* одатле произилази: прво, да нема битних разлика између Виландових теоријских разматрања из 1762–63. и 1768–71. године, дакле оних разматрања на која се према нашој анализи – Стерија непосредно ослањао; друго, да Виланд у тим текстовима преузима тако бројне мотиве из теорије енглеског хумористичког романа, да већ у Виландовим формулацијама можемо наћи објашњење за готово све подударности између Стеријиног *Предговора* и Филдингових и Стернових теоријских исказа; и треће, да се Виландово и Стеријино прихватање шендизма огледа пре свега у томе што оба писца – другачије него Филдинг – стављају учење о лечењу смехом у средиште својих теоријских примедби и здружују га са Хорацијевим сатиричарским начелом *ridendo dicere verum*.

Управо изнесена тврђења везују Стеријин *Предговор*, историјски и типолошки, за најраније ступњеве у развоју теорије европског хумористичког романа, за оне ступњеве који се јављају у енглеској и немачкој књижевности средином XVIII века. Међутим, како смо напоменули, изречена је и претпоставка да Стерија, у *Предговору*, заступа схватања Жана Паула о значају хумора, шале и лакрдије за књижевни и друштвени живот. Та схватања – како

513 M. R. B. Shaw, *Laurence Sterne*, стр. 183, преноси овако Стернов став: „But, anyhow, if he could make them laugh, the humorist's purpose would in some way be accomplished. For laughter, even though it goes no deeper than the surface, is a potent force in dispelling the cobwebs and chimaeras of the mind“.

514 C. M. Wieland, *Don Sylvio*, (књ. V, гл. 1), нав. изд., том I, стр. 5–6: „Bücher... die auch alsdann, wenn sie zu nichts gut wären, als beschäftigten Leuten in Erholungsstunden den Kopf auszustäuben... immer noch tausendmal nützlicher wären, als dieses längst ausgedroschene moralische Stroh... diese frostigen Schul-Chrien“.

је познато – обележавају, међутим, једну нову, изграђену и философски засновану етапу у развоју теорије смеха и хумора, етапу до које европска књижевна теорија и естетика долазе у Немачкој тек почетком XIX века.

Питање утицаја Жана Паула на Стеријино целокупно дело захтева, без сумње, посебно испитивање. Овде, међутим, где је реч о предговору *Романа без романа*, верујем да се можемо ограничити на неке начелне примедбе и позвати се на већ дату анализу тога текста. Д. Живковић, који је претпоставку о Стеријиној зависности од Жана Паула изнео више узгред, позива се на Паулов *Увод у естетику* (*Vorschule der Aesthetik*, 1804). Служи се, при томе, овим упоређењем: „Жан Паул је широко засновао своју теорију комичног и хумора као основе уметничког стварања. Досетка (*der Witz*) је, по њему, откривање сличности (идентитета) између двеју инкоменсурабилних величина, а фантазијска, сликовита, тј. уметничка досетка одуховљава тело и отеловљава дух. Тако досетка постаје метафоричка, поетска снага, која стоји у служби симболичке контемплације света. Досетка је велики ослободилац и уједначилац; Немци треба да је негују и култивишу, јер она за поезију значи здравље и слободу, баш као и за људско друштво. Сличне ставове налазимо и код Стерије у његовом *Роману без романа*, када, на пример, наводи Галеново мишљење да су »смех и шала нужни за здравље, јер продужавају живот, умекшавају нарави и чине да се човек од човека, као ружа од чичка, разликује«.⁵¹⁵

Наведено упоређење заснива се, претежно, на подударности између Стерије и Жана Паула у неким основним ставовима. По формулацији и мисаоној изграђености тих ставова, међутим, Жан Паул и Стерија у потпуности се разилазе – како то већ и наведено упоређење довољно показује. Стога објашњење тих подударности и не треба – како нам се чини – тражити у Стеријиној зависности од Жана Паула.

Показали смо у овом делу рада да ставове о здравственој и друштвеној користи смеха налазимо код Виланда и Стерна у облику и на теоријском нивоу какав они имају код Стерије. О Стеријиној зависности од Виланда, а не од Жана Паула, говори и двојни термин „*Witz und Laune*“, односно „смех и шала“, којим Стерија описује садржину свог „шаљивог романа“. У немачким преводима енглеског „*wit and humour*“ немачка реч *Laune* претходила је, наиме, позајмици *Humor*, којом се у својим дефиницијама служи Жан Паул. Да и не спомињемо како у Стеријином *Предговору* нема ни трага оним разликовањима појмова којима је посвећена и сама Паулова, крајње апстрактно формулисана дефиниција хумора као „изокренуте узвишености“.⁵¹⁶

515 Д. Живковић, нав. чланак, Прилози за књ. 34, стр. 69 [= исти, *Европски оквири српске књижевности*, 193–194].

516 „*Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Thorheit, keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spassmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er*

Најзад, Д. Живковић је и сам, посредно, указао на тешкоћу која – на идејном пољу – стоји на путу претпоставци да је Стерија, у предговору *Роману без романа*, заступао ставове теорије хумора Жана Паула. Живковић, с разлогом, казује: „Стеријин »шендизам« није свакако онако развијен и онако примењен као код Стерна. Стеријина намера била је да пише пародично-сатиричан, а не хумористичко-козерски роман типа *Трисџирама Шендија*, а још мање да својим романом проверава и оповргава психолошко-филозофску теорију Џона Лока, како је то чинио Стерн“.⁵¹⁷

Морамо се овде, наиме, сетити да је Жан Паул своју теорију хумора добрим делом засновао на утицајном *Трисџираму Шендију*⁵¹⁸ и да он разликује и одваја хумор од ироније и пародије. Стерија би, дакле, био запао у тешку недоследност да је у предговору *Романа без романа*, чија је пародистичка оријентација очигледна, заступао схватања Жана Паула о хумору. Према нашим анализама текста, Стерија ово и није учинио. Стерија је, напротив, написао пародис|тичко-сатирични „шаљиви роман“ за чију садржину, у *Предговору*, каже да је чине само смех и шала (*Witz und Laune*), поводећи се не за Стерном, него за Виландом. Јер, Виланд казује – такође у предговору – исто то за садржину своје „комично-сатиричне“, и сасвим очигледно пародистичке поеме *Нови Амадис*.

Ми се, дакле, испитујући поставке и изворе Стеријиног предговора *Роману без романа*, враћамо стално поново Виланду као средишњој тачки у сложенем сплету утицаја који су одредили ово Стеријино дело. Мислим да сада можемо дати одговор и на основно питање овог завршног одељка трећег дела нашег рада. У развоју европске теорије хумора и хумористичке књижевности Стеријина теорија смеха и „шаљивог романа“ ближа је Филдингу и Стерну него Жану Паулу. Инспирирана је Виландовим текстовима објављеним на 30 до 40 година пре *Естетике* Жана Паула.

Осврћ

Предговор, који је Стерија – у Вршцу, 1. априла 1832. године – ставио пред свој *Роман без романа*, састављен је од густог сплета књижевно-теоријских поставки традиционалне природе. Теме, мотиви и формулације тих начелних пишчевих ставова сачували су, у *Предговору* Стеријиног „шаљивог романа“, готово сва она обележја која дугују своме пореклу из Стеријиних европских и класичних књижевних узора. Могли смо стога, у

erniedrigt das Grosse, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, aber – ungleich der Ironie – um ihm das Grosse an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit Alles gleich ist und Nichts“. – Види и анализу ове дефиниције хумора коју даје R. Grötzenbach, *Humor und Satire bei Jean Paul* (Diss.), Berlin, 1966, 33 и д., 48 и д.

517 Д. Живковић, нав. чланак, Прилози, књ. 34, стр. 68 [= исти, *Евројски оквири српске књижевности*, 192–193].

518 Види и монографију J. Czerny, *Sterne, Hippel und Jean Paul*, Berlin, 1904.

нашој анализи, поћи од традиционалних константи које се јављају у књижевном изразу Стеријиног *Предговора*. Таквом филолошком анализом утврдили смо, како ми се чини поуздано, да Стерија својим *Предговором* уноси у српску књижевност онај тип уводне теоријске расправе који – као непосредно изречен књижевни програм – прати комични, тј. хумористичко-реалистички роман европске књижевности XVIII века.

Творци европског хумористичко-реалистичког романа, Хенри Филдинг и Лоренс Стерн, одредили су садржину, облик и шаљиви тон таквих уводних или узредних теоријских размишљања. Начела и дефиниције, међутим, које Филдинг и Стерн износе засновани су, гдекад и упола шаљиво, на ставовима Џона Лока и лорда Шафтсберија, на теоријским исказима ренесансних и античких писаца (Бертон, Рабле; Хорације, Гален; Аристотел, Хипократ). Стога и код ових старијих и античких писаца можемо наћи паралеле за теоријске ставове и мотиве који се јављају код Стерије. Такве мање више изоловане паралеле помогле су нам да потпуније учимо теоријске импликације Стеријиног *Предговора*. Затворени низ, међутим, у коме се код Стерије јављају ти традиционални елементи књижевно-теоријских разматрања пружио нам је, као заокружена целина, основу за следећи закључак: састављајући предговор *Роману без романа* Стерија се непосредно највише повео за теоријским уводима у певања Виландовог комично-сатиричног епа *Нови Амагис* и (претежно| у композицији) за теоријским поглављима Виландовог комичног романа *Дон Силвио*.

Према анализи датој у овом делу рада, у Стеријиним теоријским ставовима о смеху и шаљивом роману огледају се, дакле, поставке Виландове просветитељско-рационалистичке варијанте шендизма. За ову варијанту шендизма карактеристично је да не одбацује – како је то начелно урадио Стерн – све ставове старијих теоретичара књижевности, за чијег је најутицајнијег коловођу сматран пре свега Хорације. Виланд је, наиме, у томе погледу следио више Филдингов (и класицистички) поступак позивања на неке од ставова античке поетике.

Велики поклоник и преводилац Лукијана и Хорација, Виланд, није зазноао своја теоријска разматрања само на 1) учењу Стерновог шендизма о лековитости и социјалној корисности смеха и на 2) средишњем мотиву из Филдингове теорије комичног романа и смешнога – а то је одбацивање плитке моралистичке књижевности и приказивање животне реалности која се крије иза претварања и лицемерства. Виланд је – а са њим и Стерија – ове ставове и мотиве новије теорије хумористичко-реалистичког романа здружио са одговарајућим ставовима античке теорије: са 3) основним књижевним начелом античке дијатрибе, менипске и Хорацијеве сатире, да праву истину треба казивати кроз смех (*σπουδοῦλόιον, ridendo dicere verum*), и са 4) схватањем Хорацијеве поетике да у песничком делу треба корисну поуку примешати пријатном уживању које ово дело пружа читаоцу (*miscere utile dulci; delectando atque monendo*).

Мањи мотиви, метафорика и терминологија *Предговора* и неких теоријских исказа у тексту *Романа без романа* показали су нам да је двадесетшестогодишњи Стерија био добро упознат са импликацијама теоријских поставки које је преузимао највише из Виланда. Сви ти елементи, наиме, сагласно упућују наше погледе ка оном кругу представа и дефиниција који је карактеристичан за рани развој теорије смеха и хумористичко-реалистичког романа у енглеској и немачкој књижевности XVIII века. Већу самосталност Стерија је, несумњиво, показао тамо где Виландову варијанту шендизма поткрепљује позивањем на Хорацијеве стихове и ставове.

Нисмо, међутим, могли да утврдимо да је на Стеријине теоријске погледе непосредније утицао *Пролог* Сервантесовог *Дон Кихота*, или да је Стерија, већ у *Роману без романа*, програмски заступао естетске поставке Жана Паула. За разлику од Жана Паула, чија дефиниција хумора искључује иронију и пародију, Стеријино начелно заступање реалистичког правца у роману укључује прихватање ставова и поступака старије сатирично-пародистичке литературе.

Најзад, у осврту уз овај део нашег рада можда треба нагласити – ма колико да је то очигледно – да Стеријино прихватање и преузимање мотива из наслеђа европске теорије хумористичког романа није само механичко. Иако Стерија често сасвим дословно преноси теоријске ставове преузете из својих извора, пре свога из Виланда, ти ставови сасвим су адекватан одговор на књижевне прилике у Стеријиној војвођанској средини; и то не само као реакција на псеудоисторијски, херојско-витешки или авантуристички роман и на његов реторски стил. Да то покажемо задржаћемо се са још неколико речи на мотиву критике лицемерства и моралистичке књижевности, чија нас је појава у предговору *Романа без романа* изненадила.

Истакнуто и готово средишње место које тај мотив има у Стеријином *Предговору*, објаснили смо – историјски – средишњим положајем који тај мотив има већ у Филдинговим и Виландовим теоријским разматрањима. Међутим, тек ако се сетимо прилика које су владале у српској књижевности Стеријиног времена, Стеријино усвајање овог мотива постаје нам сасвим јасно.

Када у *Предговору* одбацује досадну и помпезно реторичну књижевност „моралиста“ који „од дебљих књига тање праве“, Стерија, наиме, свакако да није имао на уму само Видаковића, као писца „морално-романтичких повијести“. Нити је Стеријина критика „моралиста“ управљена само на философско-дидактични роман просветитељског рационализма, који је био на цени још од времена Јулинчевог превода Мармонтела (*Велизариј*, 1776) и Трлајићевог превода Флоријана (*Нума*, 1801).

Мислим да нећемо погрешити ако кажемо да Стеријина начелна критика књижевника „моралиста“ представља оправдану реакцију на ону поплаву моралистичких списа које су бројни писци-компиљатори произвели крајем XVIII и у првим деценијама XIX века, у жељи да подрже и проду-

же Доситејево просветитељско дело.⁵¹⁹ Наслеђе античке киничко-стоичке дијатрибе било је присутно у делима ових моралиста-дидактичара, и то не само када су били класицисти, већ и када су били блиски сентиментализму. Стога и у њиховом начину писања треба тражити објашњење за то што Стерија, у *Роману без романа*, тако радо износи ставове дијатрибе и „доказује“ их пародистички-иронично.

Другим речима: Стерија, додуше, и у теоријском *Предговору* свог шаљивог романа примењује метод класицистичког ослањања на античку поетику (Хорације) и служи се готовим формулама из теорије европског хумористичког романа која је настала око 1760–1770. године (Филдинг, Стерн, Виланд). Штавише, Стерија, ове поступке примењује поводећи се највише за теоријским ставовима које је Виланд изнео пуних педесет година пре њега, у теоријским одељцима *Дон Силвија* и *Нової Амадиса*. Па ипак, теоријски ставови које Стерија заступа у *Предговору*, и у неким сродним одељцима *Романа без романа* представљају актуалан и непосредан одговор на стање које је владало у српској књижевности првих деценија XIX века. Ови Стеријини теоријски ставови стварно представљају отворен изазов не само маниризму реторизоване књижевности и романескној фантастици потпуно одвојеној од реалности, него и красноречивој, а опет сувопарној, дидактичко-моралистичкој књижевности.]

Општи осврт

Стеријини романи и античко књижевно наслеђе

Константе израза, типичне сцене и стални морфолошки елементи, који су били предмет интерпретација датих у овом раду, омогућили су нам да изведемо и неке опште закључке о типским карактеристикама и структури Стеријиног псеудоисторијског романа *Бој на Косову* и Стеријиног сатирично-пародистичког *Романа без романа*. Анализу таквих елемената књижевне технике допунили смо указивањем на неке теоријске ставове о херојско-витешком и хумористичком роману.

Ослоњени на ова сведочанства могли смо, онда, да покажемо да су антички књижевни узор, реторски поступци и поетичарска начела имали знатног удела у развоју Стеријине ране прозе. Као основа Стеријиног књижевног образовања античко наслеђе било је стално присутно у свести младог писца. Пружало му је обрасце и терминологију када је требало да се снађе у књижевној материји и када је желео да узме учешћа у књижевној полемици. Као морфолошки чинилац, као образац и као теоријско образ-

519 Већи број имена и наслова из ове књижевности даје сада и А. Стојковић, *Почеци философије у Срба*, Београд, 1970, 132–151.

ложење античко наслеђе било је, исто тако, присутно и у књижевном предању европског херојско-витешког и комично-сатиричног романа, чије је поступке и поставке Стерија у својим делима усвајао.

Управо због овог вишеструког присуства и различитог учешћа античког слоја у књижевној материји коју је Стерија постепено усвајао и критички процењивао, удео античког наслеђа у Стеријиним романима у многим случајевима посредан је и прикривен контаминацијама са новијим књижевним схватањима и утицајима. Стога, вероватно, испитивачи Стеријиног дела до сада и нису обратили пажњу на то да су класично образовање и античко књижевно наслеђе били важни чиниоци како у фази Стеријиног прихватања барокно-сентименталне прозе и барокног херојско-витешког романа, тако и у тренутку када се Стерија одрекао те стилске структуре кроз пародистичку негацију барокног херојско-витешког романа.⁵²⁰

Истина, сâм Стерија представио нам је први део свог *Романа без романа* као пародију и критику на Видаковићеве „романтичке повести“, па и на свој сопствени псеудоисторијски роман *Боја на Косову*. Заиста, критикујући старији српски роман Стерија се, пре свега, руга аристократској узвишености и ванживотној идеализацији, празној фантастици и реторској укалупљености израза у барокно-сентименталном роману. Ипак, мета Стеријине критике није само књишкост и схематичност израза својствена том књижевном роду или барокно-сентименталној прози уопште. Критика Стеријиног *Романа без романа* усмерена је и против шаблонске реторске праксе школског класицизма који, почетком XIX века, пресудно утиче на израз српске књижевности у Војводини.

*

Интерпретација одабраних одломака из Стеријиног *Боја на Косову* и из Видаковићевих псеудоисторијских романа показала нам је, у првом делу овог рада, да су оба ова писца, у својој барокно-сентименталној маниристичкој прози, остварили схеме и правила наслеђена из античке реторске књижевности. Ове интерпретације учврстиле су нас у уверењу да Видаковићев и Стеријин псеудоисторијски роман, и поред неоригиналности и многих мана, не смемо посматрати само и једино као неспретне копије и произвољне „посрбе“ барокних узора из књижевности немачког XVII и француског XVIII века.

Примена разних стилских „врста“ у разним типовима традиционалних константи и делова исказа спроведена је, наиме, и код Видаковића и код Стерије у складу са античким и класицистичким реторским упутствима. Ово се не може објаснити искључиво „посрбљивањем“ страних узора

520 Сл. А. Јовановић, који је до сада најпотпуније забележио сведочанства о утицају разних европских књижевности и писаца на Стерију Поповића, каже само да „прожетост“ Стеријиног дела латинским језиком долази „нарочито до изражаја у *Роману без романа*“ (*Страни одјеци у Стеријиним делима*, у: *Књижа о Стерији*, Београд, СКЗ, 1956, 182).

у којима су овакве стилске варијације биле доследно примењиване. Јер, у слободном преводу, преради или подражавању ништа није лакше него неверити такве стилске варијације својствене оригиналу или узору, ако нам нису позната начела и правила према којима оне настају. Видаковић и Стерија, међутим, знали су још из школских клупа за античка правила према којима су, и у барокном роману, настале такве стилске варијације. Могли су, дакле, баш стога да сачувају, у знатној мери, ове карактеристике барокне маниристичке прозе и у својим „посрбама“ немачких и француских дела.

Варијације тона од „ниског“ наративног стила епизодног излагања, преко „цветног“ дескриптивног и лирског стила екфраса, до помпезно-патетичног и трагичног „високог“ стила монолога и реторских апострофа, ма колико да нам данас сметају и чине нам се наивне и неадекватне, израз су обликовних тежњи заснованих не само на подражавању страних узора, него и на познавању реторских правила античког порекла. Приликом историјске интерпретације и оцене књижевне технике српског херојско-витешког и псеудоисторијског романа и стилске структуре барокно-сентименталне српске прозе, треба, свакако, имати на уму ова правила реторике. Јер, ако се сетимо тих правила, онда можда нећемо бити толико спремни да неке од црта Видаковићевог и Стеријиног прозног израза обележимо просто епитетом „наивно“, као што се то често чинило. Интерпретација и анализа одломака из *Романа без романа* потврдила је, затим, у потпуности нашу претпоставку да је Стеријину рану рецепцију барокно-сентименталне прозе познавање реторских правила и теоријских поставки школског класицизма заиста било веома значајно. Утврдили смо, наиме, да критика књижевне технике| барокног романа у Стеријиним *Роману без романа* често подразумева одбацивање реторских правила која су учили ђаци по угарским и српским школама Стеријиног времена. Видели смо, такође, да Стерија, док критикује стилске украсе, мотиве и сцене из херојско-витешког романа, у овим елементима често препознаје изданке и копије традиционалних шаблона и књижевних поступака за које прототип можемо наћи у античком херојском епу, софистичком роману и реторизованој књижевности хеленистичко-римског периода.

Очигледно је да Стерија указује на античке основе шаблонизоване барокне и класицистичке књижевне технике када, на кључним местима првог дела *Романа без романа*, уплиће у своје пародије на типичне сцене из витешког романа још и пародистичке реминисценције на одговарајуће сцене из античког херојског епа. Очигледно је то и када Стерија своју пародистичку критику патетичног реторског стила и механичког гомилања реторских украса даје у облику травестије десете Овидијеве хероиде, обележавајући, при томе, терминима из античке и класицистичке реторике стилски поступак коме се ту руга.⁵²¹ Јер, ова хероида типичан је пример за

521 Овде треба нагласити да је „уваженије“ тј. dignitas, као стилска особина, појам и термин који је из античке реторике доспео и у барокну књижевну теорију, где има

патетичну реторску етопеју пренету у стихове; а знамо да је у школама Стеријиног времена Овидије служио као нека врста практичног приручника за стилистичке вежбе слушалаца поетике и реторике.

*

Освртање на античке узоре и класицистичка реторска правила било је, у Стеријиној пародији херојско-витешког романа, могуће и оправдано стога што је проза барокног романа, како смо споменули, била и сама заснована на реторским упутствима античког порекла. Она се систематски служила константама израза типичним не само за софистички роман, него и за хеленистичко-римски херојски еп. Јер, барокни је роман, у том погледу, био реализација теоријског схватања према коме херојско-витешки роман није ништа друго до херојски еп у прози.

Показали смо да је ово схватање било познато Стерији већ у време када је састављао *Бој на Косову*, „посрбљујући“ Флоријана. Отуда, несумњиво, долази да Стерија и самостално уноси у своју „посрбу“ француског романа бројне константе израза које представљају рефлексе одговарајућих елемената из античког херојског епа. Те константе израза дају стилској структури *Боја на Косову* једну „херојску“ и „епску“ ноту која је типична и за стилску структуру Флоријановог *Гонзалва од Кордове*. Код Видаковића, међутим, ова „херојска“ и „епска“ компонента још није одређивала стилску структуру псеудоисторијског романа у истој мери и на исти начин као код млађег Стерије.

Закључили смо стога да треба модификовати често понављано тврђење Ст. Новаковића, да је *Бој на Косову* роман „писан сасвим по Видаковићевом начину“. Флоријанов оригинал који Стерија „посрбљује“, па чињеница да је Стерија имао на уму схватање о херојско-витешком роману као епу у прози, учинили су да се Стеријин *Бој на Косову* и понеким стилским компонентама, и по неким основним концепцијама разликује од Видаковићевих псеудоисторијских романа. Мотивске и морфолошке сличности које Стеријин *Бој на Косову* дели са Видаковићевим романима несумњиво да постоје. Но ипак, оне највише припадају сфери традиционалне реторизоване прозе која је грађена по угледу на израз софистичког романа и у складу с правилима епидеиктичке реторике.

„Епска“ компонента у стилској структури *Боја на Косову*, церемонијална дворска атмосфера наглашена реторском помпезношћу и барокни монархички идеали преузети из Флоријана, дају суштински нове одлике Стеријином покушају да, после Видаковића, напише роман из српске историје. Насупрот Видаковићевом наивно-просветитељском и рационалистичком представљању ликова и ситуација из српске феудалне историје и средине,

веома важну улогу. Види R. Hildebrandt-Günther, *Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert*, Marburg, 1966, 35, 38, 82, 93.

Стеријин псеудоисторијски роман стилизован је свечаније и доследније, тонски је боље усклађен са националистичким тежњама писца и стављен је на уметнички погоднију идејну основу. Стављен је на ону барокну и „дворску“ идејну основу која је, у чврстом склопу са реторским маниром у изразу била – ако не грешим – пресудна и за Стеријин рад на стварању историјске драме из српске феудалне прошлости.

*

Закључци о значају „епске“ компоненте и барокне концепције *Боја на Косову* за типологију стилске структуре овог Стеријиног почетничког дела нашли су, како смо рекли, потврду у пародистичко-сатиричној примени елемената из античког епа у првом делу Стеријиног *Романа без романа*. И после анализе дате у првом делу овог рада ово тврђење можда још може да изненади читаоца који има на уму цео Стеријин текст. Истина је, наиме, да споменута особеност Стеријиног пародистичког поступка не пада одмах у очи, иако је и сам Стерија, у шали, обележио *Роман без романа* термином „нека епопеја“.

Разлог што „епска“ обележја Стеријине пародије витешког романа лако измичу пажњи читалаца делимично је у контаминацији тих обележја са елементима и мотивима из херојско-витешког романа. Показали смо да Стерија сву контаминацију врши, додуше, и самостално, али да се чешће непосредно поводи за таквим узорима из новије европске пародистичке и комично-сатиричне књижевности у којима је већ била дата пародија витешког романа и античког херојског епа. Такви су Стеријини узорци Сервантесов *Дон Кихот*,| Батлеров *Хјудибрас*, Блумауерова *Енеида*, Виландов *Дон Силвио* и, нарочито, *Нови Амагис*. Они пружају још једну потврду закључку да је Стеријино истицање „епског“ елемента у пародији витешког романа свесно и програмско, и да рефлектује Стеријина знања о сродству и везама између витешког романа и херојског епа.

Разлог што „епска“ компонента Стеријине пародије витешког романа не пада одмах у очи још је и у томе што Стерија у *Роману без романа* чешће указује на еп само кроз алузије на античку епску технику.

Главни разлог што та „епска“ компонента измиче пажњи читалаца јесте, ипак, што је она везана пре свега за основну пародистичку фабулу Стеријиног „шаливог романа“. Та фабула, међутим, испрекидана је у *Роману без романа*, и потиснута често у други план, дигресијама и интерполацијама које су главни носиоци Стеријине шире, не само књижевне, него и друштвене сатире.

Ове напомене довољне су да у овом општем осврту објасне како смо, у другом и трећем делу нашег рада, могли да дођемо још и до следећих закључака: да су израз и структура Стеријиног *Романа без романа* у мно-

гоме условљени применом техничких поступака који воде порекло из античке дијатрибе и сатире, да Стерија у том роману посредно и непосредно обнавља мотиве из тих античких књижевних родова и да се Стеријина теоријска разматрања о витешком и шаљивом роману ослањају на начела Хорацијевог сатиричарског реализма. Све ове особености Стеријиног *Романа без романа* долазе, наиме, најпотпуније до изражаја у дигресијама и уметцима разне врсте и садржине, који од овог Стеријиног дела чине неку врсту мешавине пародистичког романа и сатиричних есеја.

*

У Стеријиним „шаљивим роману“ открили смо многе елементе израза и мотиве који то дело посредно или непосредно везују за античку дијатрибу и менипску сатиру, за Хорацијев *sermo Bionius* и Лукијанов сатирични дијалог. Знатан удео који такви морфолошки елементи и мотиви античког порекла имају у *Роману без романа* један је од основних разлога што за тај Стеријин „шаљиви роман“ можемо рећи да је, по типолошким одликама, ближи Рабенеровим сатирама и Виландовим комично-сатиричним списима, него Стерновом хумористичком роману.

Овакво гледање на структуру *Романа без романа* чини нам се потпуно оправдано, иако је техника Стерновог *Трисирама Шендија*, без сваке сумње, подстакла Стерију (можда више посредно, него непосредно) да у своме „шаљивом роману“ примени технику асоцијативних амплификација, интерполације причања и низања дигресија. Када је покушао да оствари тип „разбијеног“ или „разнетог“ хумористичко-козерског романа и да усвоји Стернову технику излагања, Стерија се, наиме, послужио таквим техничким поступцима који типолошки и мотивски више одговарају поступцима својственим| античкој сатири и немачкој просветитељској сатири XVIII века (увођење имагинарног сабеседника, полудијалошки облик казивања, дијалошке сцене као егземпла, амплификациони низови примера и сл.).

Но ипак, овакво гледање на структуралне одлике *Романа без романа* у складу је само донекле са старом Скерлићевом опаском да се Стерија, пишући ово дело, „угледао на немачке сатиричаре XVIII века“.⁵²² Засновано је, наиме, на интерпретацијама низа места из *Романа без романа*. Ове су нам показале да је Стеријина предилекција за елементе књижевне технике који воде порекло из античке сатире само једним делом условљена утицајем немачке сатиричне и комично-сатиричне књижевности XVIII века. Подједнако значајан чинилац у формирању сатиричарског израза Стеријиног *Романа без романа* било је и овде – као и у пародистичкој примени „епских“ елемената – Стеријино класично образовање и непосредни утицај античке књижевности на Стерију.

522 Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, 3. изд. Београд, 1921, 116.

У другом делу овог рада имали смо довољно прилике да утврдимо како је Стерија, у *Роману без романа*, смишљено модификовао и самостално развијао елементе израза и мотиве пореклом из дијатрибе и менипске сатире, из Хорацијевих сатиричних козерија и Лукијанових дијалošких сатира. Чинио је то, ослањајући се на сопствено познавање дела античке сатиричне књижевности, и онда када се непосредно инспирисао неким одломком из Рабенера и Виланда или из немачких моралистичких недељника и хумористичких часописа.

Закључили смо стога, већ на основи морфолошких особености израза, да се Стерија, док је настојао да у *Роману без романа* реализује „разбијену“ или „разнету“ форму енглеског и европског хумористичког романа, служио и чешће и више елементима, техником и мотивима дијатрибе, античке и просветитељске сатире, и Виландових комично-сатиричних списа, него што се непосредно поводио за Стерном и за хумористичном техником Стерновог *Трисирама Шендија*. Лукијановска или лукијановско-хорацијевска, просветитељска и рационалистичка компонента Стеријиног „шаљивог романа“ чини од овог Стеријиног недовршеног дела један особени изданак Виландовог правца у развоју европске сатирично-хумористичке књижевности.

*

Закључци о структуралним особеностима и књижевно-историјској филијацији *Романа без романа* до којих смо дошли у прва два дела нашег рада, анализом традиционалних елемената израза, добили су још једну потврду у трећем делу овог рада, посвећеном Стеријиним теоријским разматрањима о смећу и шаљивом роману. Ту смо, на имене, показали да Стерија дугује највише елемената и непосредно Виланду ону варијанту теорије европског комичног или хумористичног романа коју износи у *Прегјовору* овог свог недовршеног дела.

Могли смо ово поуздано утврдити јер се нисмо ослонили само на општа подударања у основним концепцијама. Позивали смо се, пре свега, на текстуалне и композиционе особености Стеријиног теоријског *Прегјовора*. Нашли смо за њих пуне паралеле у уводним теоријским одсецима и у теоријским поглављима Виландовог комично-сатиричног епа *Нови Амадис* и Виландовог комично-пародистичког романа *Дон Силвио*.

Стерн, Виланд и Стерија послужили су се у својим теоријским исказима о дејству и улози комично-сатиричног и хумористичког романа или епа учењем о смећу као леку од занесењаштва и меланхолије. Ово учење јавља се у европској сатиричној књижевности код Шафтсберија и Бертонa, и везује се, преко средњовековних схватања, за античке ставове о дејству смећа и комичне литературе. На те ставове позивао се у својој *Песничкој умениности* већ Хорације.

Само, карактеристично је да Стерн, у *Трисџираму Шендију*, одбацује сва поетичарска правила, па и она Хорацијева. Виланд, међутим, у своме комично-сатиричном роману и епу комбинује основни став „шендизма“ о лековитости и социјалној функцији смеха са начелом *ridendo dicere verum*, дакле са основним начелом сатиричара Хорација. А ово начело, како је познато, само је Хорацијева латинска варијанта програмског термина *σπουδογέλοιοιον* којим је одређивана стилска структура и просветитељска намена античке дијатрибе, менипске и Лукијанове сатире.

Како смо нагласили, програмски значај овог позивања на Хорација долази у потпуности до изражаја у Виландовој књижевној реализацији учења о смеху као леку против „меланхолије“ и лудила, које се може манифестовати двојачко: као маштовито занесењаштво авантуристе и као ванживотно доктринарство филозофа-метафизичара. Наиме, за разлику од Стернове, Виландова књижевна реализација овог учења изразито је лукијанско-антиплатонска.⁵²³ Заснована је на широкој античкој основи: на антидоктринарној, антисистематској и антиметафизичкој традицији менипске сатире, Хорацијевих сатиричних козерија и Лукијанових сатиричних дијалога.

Поведећи се за Виландом, и Стерија у свом предговору *Роману без романа* комбинује учење о лековитости смеха и борбу против доктринарства и система са Хорацијевим начелом *ridendo dicere verum*. Ово античко начело и иначе је стално присутно у Стеријиним теоријским разматрањима о функцији комичне и сатирично-пародистичке књижевности. А Стеријина реализација теорије шалвиовог романа произилази такође, доследно, из овог програмског прихватања основног начела античке сатире: развија се, како смо нагласили, под утицајем античког сатиричарског предања, европске сатире XVIII века и Виландовог комично-сатиричног епа и романа.

Отуда, несумњиво, долази да и у Стеријином *Роману без романа* можемо утврдити многе црте једне хорацијевско-лукијановско-антиплатонске реализације теорије и технике оног европског комичног или хумористичког романа који је настао у Енглеској и прешао је у Немачку око 1750/60. године.

Критика лажних моралиста и моралистичке књижевности, која је узела средишње место већ у Филдинговој теорији комичног романа, реализована је код Стерије (као и код Виланда) кроз мотиве хорацијевског ироничног поигравања киничко-стоичким ставовима и кроз мотиве лукијановске сатире против плитких моралиста и лажних аскета (сцена са гимнософистом). Истина, као Рабенер и немачка сатира XVIII века, и Стерија се руга „слободним мислиоцима“ са деистичких позиција.⁵²⁴ Но ипак, скептична и рационалистичка, лукијановско-антиплатонска црта проговара у Стеријином подсмеху учењу о метенсоматоси и схватању да је свет само један „идеализмус“.

523 Приметио је то већ Борински, расправљајући о Локовом и Шафтсберијевом ставу према силогистичком закључивању. Види К. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie II*, Leipzig, 1924 / Darmstadt, 1956, 118.

524 *Роман без романа* (део I), Дела V, 22.

Та антиплатонска и антиидеалистичка црта преплиће се, код Стерије, на карактеристичан начин са одјецима Локове осуде метафизичке спекулације и силогистичког закључивања. Рекли смо, преплиће се на карактеристичан начин, јер споменута Локова осуда јавља се у европском хумористичком роману XVIII века као важан програмски мотив, и то под утицајем Стерновог *Тристрама Шендија*. А то ће рећи да ови програмски веома важни мотиви указују на онај спој елемената из античке сатире и хумористичког романа XVIII века који је својствен и Виланду и Стерији.

*

Стерија, склон преузимању и преиначавању елемената из својих бројних узора, ипак показује и на пољу теоријских разматрања изражену способност да се самостално осврне на античке изворе. Карактеристично је за овог писца да он то чини управо тамо где износи основну књижевну поруку свога дела: осуду аристократске идеализације и авантуристичког бароконо-сентименталног романа.

Могли смо, наине, да покажемо, на основи анализе одсекâ из самог текста *Романа без романа*, да Стерија ту основну поруку овог свог дела оправдава позивајући се, алузивно и пародистички, на ставове Хорацијеве теорије сатире и рационалистичке поетике, противне празној и нерeалној фантастици („hic niger est...“). Тако је, и у области књижевне теорије, нашло пуно оправдање наше тврђење да је Стеријино класично образовање одиграло важну улогу не само у процесу Стеријиног раног усвајања технике барокно-сентименталног романа, него и у Стеријиној критици и осуди ванживотне фантастике и реторске укалупљености тога романа.

Смемо стога, заиста, рећи да се Стерија, у своме веома напредном покушају да у српску књижевност свога доба уведе европски хумористичко-реалистички роман, самостално служио разним елементима из античке, класицистичке или просветитељске сатире и књижевне теорије. У тој Стеријиној историјској везаности за античку, класицистичку и просветитељску књижевну традицију корени су не само специфичних одлика, него и основних недостатака Стеријиног „шљивог романа“.

*

Стерија је, састављајући *Роман без романа*, хтео да напише хумористички роман по угледу на Стерна и Виланда. Основни недостатак *Романа без романа* јесте, стога, да је ово дело остало готово потпуно у сфери сатирично-пародистичке књижевности. Јер, Стерија у свом „шљивом роману“ није успео да оствари онај суштински нови квалитет смеха и смешнога који у европски роман уносе Филдингово и Стерново, Хипелово и Жан Па-

улово дело. Мислим на онај смех који није само подсмех, на смех у коме не преовлађује горчина, једном речи – на хумор.⁵²⁵

Знамо, наиме, да сатира, и поред великог удела који узгредно има у Филдинговом *Тому Џонсу* и Стерновом *Трисџраму Шендију*, у овим енглеским романима ипак остаје подређена комици. Сатира је у тим романима стављена у службу комике. У Филдинговом и Стерновом роману излагање доживљаја и подухвата јунака ослобађа се сатиричне намене, уздиже се над њом. То излагање, са свим својим реалистичним и комичним појединостима, постаје само по себи предмет нашег уживања.

Додајмо одмах да је овај квалитет, у многоме, имао већ Сервантесов *Дон Кихот*. Имају га у знатоној мери и Виландов *Дон Силвио* и *Нови Амадис*. А све су ово дела која су непосредно утицала на писца *Романа без романа*.

Међутим, Стеријин рационални, аналитички и критички дух, прожет идејама доба просвећености, није показао разумевање за овај нови, у основи осећајни квалитет који је европска хумористичка књижевност све више развијала. Тај нови квалитет смеха огледа се у томе да смешни јунак романа осваја симпатије и самог писца и публике. Ми и нехотице стајемо на страну тог смешног јунака и са смешком разумевања и сродничком трпељивошћу толеришемо његове људске слабости и лудости. Оне нас забављају, и чак нас привлаче, неком својом хуманом садржином или значењем.

Овај нови квалитет смеха развијао се у енглеском и немачком хумористичком роману нарочито у додиру са сентиментализмом. Стерија се, међутим, руга сентиментализму у *Роману без романа*. Разумљиво је стога да Стеријин „шљиви роман“, и поред свог „разбијеног“ облика и теоријских поставки надахнутих Стерновим шендизмом, није успео да реализује уметничку суштину Стерновог хумористичког романа: Стернов хумор.

Док Стернови ексцентрични типови представљају веома индивидуалне, веома осећајне и веома хумане варијанте људског рода, Стеријин витез Роман остаје персонификација једног књижевног рода и карикатура његовог главног јунака. Несумњиво, и Стернов јунак је карикатура хероја. Али, за Стерна сатира и пародија на авантуристички роман није у овој мери циљ као за Стерију.

Даље, Стерн се скрива иза Тристрама, с којим се делимично идентификује, док се Стерија ни у једном тренутку стварно не идентификује са својим јунаком Романом. А код Стерије и остали ликови *Романа без романа* лишени су праве индивидуалности. Они су сасвим претежно општи типови егземплификационог система Хорацијеве и Рабенове сатире.

Рационалистичком Стеријином ставу није била блиска Стернова концепција „сервантесовског хумора“ као страсне љубави за ирационално. Отуда Стерија није ни могао да сачува јунаку Роману и осталим ликовима

525 Енглески допринос овом модерном развоју хумора у књижевности испитао је у новије време систематски Stuart M. Tave, *The Amiable Humorist – a Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Chicago U. P., 1960.

свог „шљивог романа“ оно неповредиво људско достојанство које Стернови јунаци задржавају у најтежим и најбесмисленијим „искушењима“. Отуда у Стеријиним очима нема ни оне насмејане нежности с којом Стерн прати јунаке свог хумористичког романа, дела које је неодређени укрштај исповести и фикције, једна намерно двосмислена духовна аутобиографија сачињена од измишљених догађаја.⁵²⁶

У свом настојању да напише „шљиви роман“ Стерија, као писац, није остварио тип пријатног и благонаклоног хумористе. Стеријин смех није ни безазлен, ни доброћудан. Отуда његов витез Роман није лик за који се са симпатијама везује пажња писца и читалаца. Стеријин јунак Роман није ни Филдингов парох Адамс, ни Стернов стриц Тоби, иако је прототип свих ових ликова био Дон Кихот.

Све ове битне разлике које одвајају Стерију од Стерна (а могли бисмо набројати и друге) потврђују наше закључке изведене на основи типолошке и морфолошке анализе текста *Романа без романа* и на основи утврђивања „контактних“ веза које откривају Стеријину зависност од античке и просветитељске сатире, од Рабенера и Виланда.

Истина, овде морамо поново нагласити да је Виланд понекад знатно ближи чистом хумористичком тону него Стерија. Можда је то највише случај у *Дон Силвију*, а нешто мање у комично-сатиричном епу *Нови Амадис*. Најмање је то случај у оним Виландовим делима која су највише зависна од античког лукијановског предања, као, на пример *Переирин Прошеј*.

Но ипак, Виланд показује, барем местимично, да је већ научио да се смеје „са“ лицима својих дела и „са“ својим читаоцима. Стерија, међутим, још се увек смеје лицима свог романа и најчешће се подсмева својим читаоцима и имагинарним сабеседницима.

Ово је карактеристично за Стеријин „шљиви роман“. Стога нећемо погрешити ако за аутора *Романа без романа*, који у тексту, субјективно и „стерновски“ коментарише свој књижевни поступак или расправља са читатељкама, кажемо да његов став више одговара сатирично-ироничном ставу Виландовог Демокрита, него хумористичком ставу Стерна-Тристрама. Јер, у Виландовој *Повести Абдерићана*, насмејани философ античке сатире и анегдоте час се повређено повлачи у самоћу свог добра изван града, час покушава да поучи своје неразумне суграђане, а најчешће тера са њима шегу. Показује, при томе, покровитељско и подругљиво разумевање за њихове лудости у коме једва да се може наћи и неко зрно симпатије.

*

Овде где је реч о месту и филијацији *Романа без романа* у европској сатирично-пародистичкој и хумористичко-реалистичкој књижевности треба да се још једном осврнемо и на Стеријин однос према Жану Паулу.

526 H. Fluchère, *Laurence Sterne* (trans. B. Bray), London, 1965, 149, 180.

Главна делатност овог најистакнутијег представника немачког хумористичког романа и аутора утицајних естетских и етичких учења о дејству смеха пада у године око 1800. Жан Паул изградио је свој хумористички роман и своја естетска схватања о хумору под јаким утицајем Стерновог стваралаштва. Стеријин предговор *Роману без романа* садржи ставове Стерновог „шендизма“ о смењу и шали. Претпоставка о утицају естетских схватања Жана Паула на Стеријин *Предговор* из 1832. године наметала се стога испитивачима *Романа без романа*. Ово је сасвим разумљиво, мада не знам има ли и експлицитних сведочанстава која говоре о томе да је Стерија већ у том раном периоду своје књижевне делатности читао Жана Паула.⁵²⁷

После анализа датих у трећем делу овог рада, наш закључак гласио је, међутим, да поставке о смењу и шали које Стерија износи у предговору *Романа без романа* рефлектују формуле из теорије европског хумористичког романа које су настале око 1750/60. године. Утвррили смо, наиме, да их наш писац дугује највише и непосредно Виланду.

Морамо сада још напоменути да све оне црте које ово Стеријино дело типолошки одвајају од Стерновог романа, одвајају *Роман| без романа* још и више од Жан Паулових хумористичких дела. Жан Паулови романи, како је познато, претежно су идилични и сентиментални. Жан Паулов хумор је доброћудан, благонаклон и саосећајан, и то потпуније и доследније него хумор његових претходника, Енглеза Стерна и Немца Хипела. Најзад, Жан Паул један је од оних немачких писаца који најодлучније окрећу леђа античком књижевном наслеђу.

Сусрећемо се овде опет са оним књижевно-историјским наслеђем коме, како смо нагласили, Стеријин „шљиви роман“ дугује, у многоме, и своје специфичне одлике и своје основне недостатке. Мислим на античко књижевно наслеђе, и то посебно на наслеђе античке сатиричне књижевности.

Ово античко наслеђе одиграло је значајну улогу у развоју европске сатирично-пародистичке књижевности XVIII века, и то посебно у Немачкој. Није, међутим, остало без сваког утицаја ни у развоју раног европског хумористичког и реалистичког романа. Само, тамо где је оно задржало превласт над хумористичким тежњама, развој чистог хумористичког романа био је, у основи, више ометен, него потпомогнут.⁵²⁸

527 Према Сл. А. Јовановићу, *Сћирани ојјеци у Сћирејином делу*, нав. зборник, 185–186, Стерија се позива на Жан Паулову *Есјетшику* 1839. године, у полемици са Павлом Арс. Поповићем.

528 Сатира и бурлеска имала је, у разним својим класичним и новијим облицима, удела и у формирању хумористичког романа чији је типски представник Стернов *Трисћирам Шенди*. Али, удео античког наслеђа у тој сатири углавном је само посредан и секундаран. Значајнија су у процесу самог настанка хумористичког романа тог типа била два друга чиниоца: „разбијени“ или „разнети“ комични роман и збирке философских есеја. Види нпр. W. C. Booth, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristram Shandy*, PMLA LXVI (1952), 163–185.

Може се то видети на примеру Стеријиног узора Виланда. Овај писац и сам каже за свог *Нової Амадиса*, писаног под јаким утиском Стерновог *Трисџрама Шендија*, да је то комично-сатирична поема. Може се то видети и на примеру Жана Паула. Хумористичким романима његовог зрелог доба претходе оштре сатире у којима је млади Жан Паул одужио свој дуг сатири XVIII века. Пуни развој идилично-хумористичких тежњи био је код овог писца условљен одустајањем од предања европске сатиричне књижевности ослоњене на античке узоре.

Разлог неповољног утицаја античког књижевног предања на развој модерног хумористичког романа није тешко утврдити. У новије време, истина, има покушаја да се Цицерону и неким другим античким писцима припише, поред ироније, још и хумор у модерном смислу те речи. Ипак, ови покушаји откривања хумора у антици нису, у основи, успели да оспоре тачност старог запажања да у делима класичне античке књижевности, као и делима европских хуманиста и просветитеља који су прихватили античко књижевно наслеђе, доброћудна шала и благонаклони хумор готово да и немају никаквог видног учешћа. Засенила је ове црте, уколико уопште постоје, рационалнија иронија, сатира и пародија.

Ово старо запажање значајно је и за разумевање развојног пута који је, у својим разним видовима, прелазило европски хумористички роман у другој половини XVIII века. Јер, радикално одбацивање античког књижевног наслеђа било је, како смо нагласили, важан услов за пуни развој модерног хумористичког романа; и то нарочито у немачкој књижевности за којом се Стерија у свом „шалливом роману“ веома много поводио.

*

Развојна линија која у европском хумористичком роману води од Стерна до Жана Паула јесте линија све доследније негације античког књижевног наслеђа. Развојна линија на којој се Стеријин „шаливи роман“ надовезује на Виландов комично-сатирични еп и роман и на немачку сатирично-хумористичку књижевност XVIII века јесте линија у којој је присутно предање античке дијатрибе и менипске сатире, Хорацијевих сатиричних козерија и Лукијанових сатиричних дијалога.

У овоме присуству античког сатиричног наслеђа видимо један од основних разлога што Стерија, својим *Романом без романа*, није успео да да српској књижевности хумористичко-козерски и хумористичко-идилични роман какав су писали Стерн и Жан Паул. Остајући сасвим претежно у сфери сатире и пародије, античког књижевног наслеђа и просветитељског рационализма, Стерија није могао да оствари основне квалитете тога хумористичког романа. Можда је Стерија ово и сам осетио. Можда стога и није довршио свој *Роман без романа*.

Речено је, међутим, већ одавно за Стерију да представља првог модерног књижевника српског у правом смислу те речи. Потврдио је Стерија овај суд и својим недовршеним *Романом без романа*. Истина, Стерија у њему није успео да оствари чисти тип хумористичко-козерског и идиличног романа који су у европској књижевности популарисали Стерн и Жан Паул. Али, у томе нису успели ни многи западноевропски писци из деценија око 1800. године.⁵²⁹ Ипак, Стерија се тим својим пародистичко-сатиричним делом уврстио у онај шири круг писаца чија дела, још од времена ренесансе, обележавају у националним књижевностима Европе израстање једног новог књижевног рода: антиаристократског рода сатиричног, хумористичког и реалистичког романа.

Овај нови књижевни род позивао је на враћање књижевности животу. У његовом развоју истакнута места припадају Раблеу и Сервантесу, Филдингу и Стерну. За такво враћање књижевности животу залагао се и Стерија својим *Романом без романа*. Природно је стога што смо у овом Стеријином „шаливом роману“ нашли одјеке и паралеле програмских мотива или теоријских ставова који се јављају и у делима ове четворице твораца европског сатирично-пародистичког и хумористичко-реалистичког романа.

Теоријски ставови које Стерија заступа у *Роману без романа* били су позиви на борбу против оних појава које су, у првој половини XIX века, одвајале српску књижевност од стварног живота. Били су позив на борбу против маниризма и аристократске идеализације барокно-сентименталне прозе и романа, против шаблонског и реторизованог израза школског класицизма и против плитког проповедничког морализаторства дидактичне књижевности.

У складу је пак са историјским заостајањем српске књижевности у односу на велике токове модерне европске литературе и са скоковитим развојем српске књижевности у XIX веку, што се Стеријин *Роман* јавља тек после 1830. године, што је највише зависан од немачког комично-сатиричног романа и епа, од просветитељске и од античке сатире, и што је имао веома мало непосредног одјека у српској књижевности Стеријиног времена.

529 Види W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 234–240 и 431–432.

ЊЕГОШ И ХЕЛЕНСКО ПЕСНИШТВО

Као песник који о песнику говори, Вељко Петровић поетску величину Његошева дела – а оно му је образац великог песништва уопште – тражи у свему што ту величину чини, од мисли до реченице и речи; и то посебно у овој последњој, ужекњижевној сфери, у поетском стилу и дикцији. Говори о песничком транспонувању обичних, свакодневних речи, о њихову особеном спајању, о произвољном, дијалекатском и покрајинском одабирању, говори о стереотипним обредним фразама из уобичајених народних жалби, о тек искиданом, недовршеним, згромилованим реченицама с мрачним јазовима између редова и слика, о реченицама у којима Његошева кола стижу да прикажу катастрофу државе, вођства и народа.¹

Када ваља говорити о утицају античког песништва на Његоша, такве зналачке оцене Његошева песничког израза чине да се наново питамо: зар тај испрекидани дах, то фрагментарно а обухватно казивање, зар то Његошево коло нема сродника и претка у хору хеленске трагедије. Јер таквим трагичним полетом, таквим гомилањем исказа, гномског, митског и историјског, таквим синкопама мисли хорови Есхилових трагедија дочаравају ток тројанског рата, повест Агамемнонова дома, поход Персијанаца против Хеладе.

Када поетски израз, поетску дикцију Његошеву ваља посматрати историјски, а само у једном њеном делу, ономе којем су коренови у античкој књижевности, оваква питања и поређења су повод испитивања, његово исходиште; и после приметног упоређивања, пошто су сличности већ прецизније утврђене, било би слободно тумачити различно природу и порекло многих паралела – да немамо довољно података о томе како је Његош читао, проучавао и ценио дела античке књижевности, да немамо, дакле, чврсте основе од које испитивања могу поћи, на којој се закључци могу темељити.

* * *

Досад објављени подаци не казују довољно прецизно колики је антички удео у лектури Његошевој. Радећи у неколико махова на Цетињу, у Његошеву музеју, могао сам поуздано утврдити да су му на домак| руке, у библиотеци, стајала, од године 1834, следећа дела античке поезије, и то у руским преводима, који су му од младости били најприступачнији: Хо-

1 13. новембра 1963, на свечаној академији у Народном позоришту.

мерова *Илијада* и *Одисеја*; осам хомерских химни и хомерски епиграми; све четири књиге Пиндарових епиникија; многе песме Сапфе, Бакхилида, Тиртаја и Анакреонта; цео зборник анакреонтичара; три идиле Теокритове и пет пастирских песама Биона и Мосха; Клеантова *Химна Зевсу* и *Химне Калимахове*; све трагедије Софоклове и одломци из Есхилових и Еврипидових – из *Ајамемнона*, *Хоефора* и *Сегморице*, из *Алкесџиде*, *Хекабе* и *Ифијеније на Тауриди*; један фрагмент из комедиографа Еубула; неке песме *Грчке антилоџије* – епиграми Антипатра Сидонског, Јулијана из Египта, Маријана Схоластика, Руфина и анонимних аутора; по једна песма Арифрона Сикионског, Платона, Тимокреонта с Рода; Псеудо-Фокилидове *Гноме*; из римског песништва Католова обрада *Косе Береникине* (под именом Калимаховим); све еклоге Вергилијеве и три певања *Енеиде*; преко тридесет најпознатијих Хорацијевих песама и неколико елегија Тибулових и Проперцијевих; велики одломци из Овидијевих *Метаморфоза*, једна песма из *Хероида* и две из *Љубави*; један епиграм Аусонијев.²

Нека је дела Његош имао у више превода: целу *Илијаду* у стиховима Ђездича и у прози Мартинова, а поједина певања – прво, седмо и шеснаесто – још у преводу Шишкова и Мерзљакова; Пиндарову *Прву олимпијску њесму* имао је у три превода – Мартинова, Мерзљакова и Державина, *Прву њиџијску* у два – у преводима Мартинова и Державина; чак се и Клеантова *Химна Зевсу* јавља у две руске варијанте – у препевима Мерзљакова и Державина; једну Сапфину песму налазимо на осам места по књигама Његошевим – у преводима Державина, Мартинова, Мерзљакова и других руских преводилаца.³

Од античке прозе знамо да је Његош имао, од 1834, Есопове *Басне*, Псеудо-Херодотов *Животни ис Хомера*, Псеудо-Лонгинову расправу *О високом*

2 Исцрпне библиографске податке о наведеним преводима дајем у чланку *Антички њесици и дела о антици у Његошевој библиотеци (Жива антика, у штампи)*. У овој раду Његошева дела цитирам према јубиларном издању: *Целокупна дјела П. П. Његоша I–IX*, Београд, Просвета, 1951–1955, скраћено: *Дјела*. Називи појединих Његошевих дела дати су као у *Рјечнику уз њесничка дјела П. П. Његоша* од М. Стевановића и Р. Бошковића, тј. *Св. – Слободијада, Л – Луча микрокосма, ГВ – Горски вијенац, ШМ – Шћейан Мали*. Скраћеница *Бил.* обележава *Његошеву Билежницу*, Цетиње, Историјски институт, 1956, а *Прво њј. Ил.* Његошев превод из првог певања *Илијаде*. Скраћеница *Мартинов* стоји за збирку *Гречески класици њеведенни И. Мартиновим* (26 књ.), СПб., 1823–1829. Оригинални текстови античких писаца цитирају се уобичајеним скраћеницама. *PL* стоји за Милтонов *Изјубљени рај (Paradise Lost)*; Херасков, *Еп. њв.* за М. М. Херасков, *Ејически њворенја I–II*, Москва, 1820. Античким елементима код Његоша посветио је пажњу већ П. А. Лавров, *Петир II Петирович Њџош*, Москва, 1887 (скраћено *Њџош*), а од новијих испитивача нарочито Н. Банашевић у чланку *О Његошевој Слободијади, Зборник радова САН*, 17, 1952, 153–168 (скраћено *Зборн. рад. САН*), и А. Савић Ребац у чланку *Његош, Кабала и Филон, Зборник Филозофској факултџеи у Београду II*, 1952, 45–59 (скраћено *Зборн. Фил. фак. у Бџг.*), чије закључке преузима и у предговору за свој превод *Луче на енглески (The Ray of the Microcosm, Harvard Slavic Studies III)*.

3 *ALG, Sappho, fr. 2, Diehl I² 4, p. 7*: и то само у књигама које имају Његошев *ex libris* и сигнатуру.

сџиљу и Курцијеву *Исџорију Александра Великој*. Нема трага| текстовима античких филозофа. Празнину попуњава Бартеlemiјев *Анахарсис*, у руском и италијанском преводу, права енциклопедија античких текстова и обавештења о култури и књижевности старих Хелена. У парафразама и преводима *Анахарсис* садржи много стотина одломака из хеленске књижевности, па и посебно из филозофских списа: учењима досократоваца посвећено је 90 страна руског превода, Платоновој *Држави* 40, космографији Платонова *Тимаја* 13, Аристотеловој логици 26, Аристотеловом учењу о држави 60 итд.

Побројане преводe налазимо у збиркама античких писаца и у делима руских класициста – а нисам узео слободна подражавања која се често ближе препеву, нити преводe који, као примери, стоје по делима о античкој историји и култури. Подаци су дати према оном малом броју сигнираних Његошевих књига које су нам данас сачуване, значи, према непуној трећини од најстарије основе личне Његошеве библиотеке, од књига набављених из Русије 1834. године. Стога мањи број римских песничких дела није поуздан сведок о Његошевој предилекцији за хеленско песништво, нити мали број прозних дела античких сведочи поуздано о његовој предилекцији за античко песништво уопште.

* * *

Најстарије књиге Његошеве библиотеке ипак показују да се песник посебно занимао за хеленско песништво. Међу сигнираним књигама су томови по којима су многа места обележена истом руком, на истоветан начин: први томови Милоове *Ојшће исџорије* посвећени антици, први томови Бартеlemiјева *Анахарсиса* и, ових последњих највише, бројни томови са делима хеленских песника. Историјат књига, начин обележавања и анализа обележених места⁴ показују да је основано старо тврђење како је та места обележио сам Његош.⁵

Сплет интереса одговара песнику и самоуку Његошу; обележене су филозофске мисли, максиме и сентенције; хеленски обичаји, често блиски црногорским – на пример одсецање косе на гробу, које ће песник помињати у *Горском вијенцу*; хеленски мит и елементи песничке технике – епитети, метафоре, поредбе и описи, који се у Његошевим делима јављају од времена када је из Русије набавио књиге по којима белешке налазимо.⁶

4 Дао сам је, са списковима обележених места, в. бел. 2.

5 Д. Вуксан, *Цетшње и Црна Гора*, Београд, 1927, стр. 257; тврђење није образложено. Вуксан на стр. 206. казује да је споменуо све Његошеве забелешке по књигама, али су му исписи веома непотпуни; дати су у избору; отуд пружају погрешну слику о целини Његошева занимања за античку књижевност.

6 Подударности се не могу објаснити претпоставком да се неки од старијих испитивача служио књигама Његошеве библиотеке; такав стручњак не би имао разлога да обележи стотине најосновнијих митолошких података.

Младоме су песнику епови Хомерови и песништво хеленско били митолошки приручник, уџбеник поетике и поетски узор, а склоност сентенцији и фолклору особена је црта Његошева певања; у његовим стиховима има реминисценција на хеленске песнике и угледања чији су узор или паралеле баш обележена места.]

Сећају се Калимахове *Химне Арјемиди*, где се пева о Делу и Инопу, Његошеви стихови

Устав, луно б'јела кола, продужи ми часе миле
кад су сунце над Инопом уставити могле виле.

Речи хеленског песника, у преводу Мартинова, гласе: „ибо Солнце некогда не проходить сего прекрасного хора, но остановливая колесницу, взирает на его и дни продолжаютя“; а те су речи обележене у Његошеву примерку *Химни*.⁷ У Пиндаровој *Девејџој олимпијској њесми* обележен је израз „корабля крылатого“⁸ – превод за грчко ναὸς ὑποπτερόν, а у *Свободијади* морске лађе су крилате, иако је Гагић, умољен да суди, писао песнику како је то епитет извештачен и ваљало би га уклонити; стих „ка крилатим ахејским бродовма“ заменио је у Његошевом преводу из *Илијаде* Њедичево „к кораблям быстролетним ахейским“, слободну репродукцију хомерске формуле ναὸς ἐπὶ νῆας;⁹ израз и слика јављају се и у потоњим делима песника, у поредби *Луче*, где се лађе, „два морска војводе“, дижу „на бијела крила“.¹⁰

У Њедичеву преводу *Илијаде* обележено је преко четрдесет поређења, оних типичних, високо поетских елемената Хомерова епа, које је Његош често подражавао и преносио у своја дела. Обележено је и поређење где ахајске чете мргдне хитају у бој

Словно как с хѳлма високого тучу великую пастырѳ
видит, над морем идущую, ветром гонимую бурным
издали взору его как смола представляяся черной,
мчится над морем она, предводящая страшную бурю.¹¹

Ово упоређење, и остали његови видови, – у Хомера војске се крећу, јунаци сукобљавају као тмурни облаци узвијани буром с мора¹² – стоји иза Његошевих стихова где Бог неће више да гледа неправедну погибију црногорску,

7 *Ноћ скуйља вијека*, ст. 33–34; Мартинов 2, стр. 72.

8 Мартинов 24, стр. 41 – Pind. *Ol.* 9, 36; *Св.* 2, 843. Слично у Његоша налазимо епитет подурански (*Св.* 8, 53 и 10, 1067), обележен у руском прев. *Одисеје* (Мартинов 15, стр. 77 – *Od.* 9, 264) и др.

9 *Прво њј. Ил.*, ст. 25; *II.* 1, 12; исп. и Њедичево суда „быстролетные“ за хомерско νηροῖν ἐν ὤκυρόροισιν, *Ил.* 2, 351; Његош, *Прво њј. Ил.*, ст. 595: к својим бродовима хитролетним.

10 *Л.* 3, 21, где су крила сугерисана и аналогјом са арханђелима који се описују.

11 *Ил.* 4, 275–278.

12 Исп. *II.* 5, 864.

већ његовом непреклоном
 пут неправде вољом вјечном
 Еол роди својом силом
 из влажнога океанска
 њедра облак мраком мутни,
 те га хитри љуто зајми
 с њим уранска поља прекри.¹³

Од истога хомерског упоређења полази развијена поредба *Свободијаге*, смештена у инвокацију увода, – али Његошева поредба, место да хомерски шири епски приказ реалистичном сличицом из стварности, дошла је ту, дограђивањем и транспоновањем, алегоријска, јер ставља сјајно сунце европске просвећености насупрот мрачном облаку азијског варварства које га затамни; и дошло је готово симболичко, јер евоцира старе сукобе Истока са Западом и митску борбу мрака и светлости коју пева козмогонија *Луче*, где је сунце исто окруњено мистичном круном и оживљава неизбројне светове токовима своје светлости.¹⁴

Иако овакве податке пружа само она непуна трећина сачуваних томова из књига набављених 1834. године, добија се тврда основа за испитивање утицаја античке књижевности на Његоша: материјално – у књигама као изворима знања о античком песништву, психолошки – у белешкама као сведоцима о младеначкој предилекцији Његошевој за хеленско песништво, тематски – у књигама и белешкама, јер одређују сфере песникове интересовања.

* * *

Ако би се ко ипак, хиперкритички, питао да ли је доиста Његош сам обележавао места по књигама, сада имамо *Биљезницу* која сведочи о сталном песниковом занимању за антику. Те Његошеве забелешке говоре о потпуно истоветном интересу као и места обележена по књигама, иако забелешке припадају познијим и последњим годинама Његошевим. Ту су фолклор и реалија – погребни обичаји Хелена и Римљана, пророчиште у Делфима, Дијанин храм у Ефесу, кула светиља на Фару, колос на Роду, античко рачунање времена; ту су историјске личности – Крез, Ликург, Солон, Леонида, Филип и Александар Македонски; ту су песници и књижевници – Хомер, Пиндар, Сапфа, Алкеј, Демостен, Сократ, Сенека, Паусанија; ту су и одломци из њихових дела – парафраза Платонових вести о Атлантиди и одломак о „другом потопу“ из Александра Полихистора.

И опет видимо да из лектире реч и мисао прелазе у песниково дело. Његошевим стиховима

13 *Своб.* 8, 1104–1110; Његош је ту у хомерски окренуо гусларски опис прве верзије, *Глас кам.*, ст. 1034–1037 (*Дјела* 1, 273).

14 *Св.* 1, 37–45.

Наша земља, мати милионах,
сина једног не мож' вјенчат срећом:
самовлацем кад постане њеним,
тад наздрави чашом Херкуловом¹⁵ –

једино је право објашњење забелешка где Његош доноси сажето античку вест о Калановој добровољној смрти на ломачи и о пијанци у Александрову двору, кад Промах освоји златни венац победника, али умре од претераног пића: „Прамак доби круну, но ју животом плати – црче| од пића послјије 41-е чаше, а најпослије од Херкулове, која је примала 6 богиљах“.¹⁶

Немамо, дакле, у стиховима *Луче* тек одјек, или чак само паралелу античном придеву херкулски „голем, горостасан“ нити ти стихови указују на Херкулову судбину и смрт,¹⁷ а горка чаша смрти није само сликовит израз, као у *Свободијади*.¹⁸ Чаша Херкулова је конкретан детаљ из хеленске митологије и стварности. Она је атрибут циновског Херкула склоног пијанчењу и назив за врсту велике купе за вино; антички извори не помињу пијанке Александрове и чашу Херкулову само као узрок Промахове смрти, него и као могући узрок смрти Александрове, јер је овај владар изненада умро после вишедневног банчења. Тако се Његошеви стихови о човекову уздицању до самовлаца и наглој смрти од чаше Херкулове могу једино разумети из повести о Александру.

Јасно је стога да подударности између античке књижевности и Његошевих дела не смемо олако тумачити случајем и полигенезом. Тим више што у Његошеву делу могу да се открију зависности од антике у таквим поетским елементима којима је порекло историјски јасно, што генезу несумњиво оригиналних стихова Његошевих осветљавају константе облика које су у европску књижевност доспеле из античке књижевности.

* * *

Да је Његош своју поетску дикцију почео рано школовати у школи хеленског песништва, показују сложени придеви и украсни епитети *Свободијаде*; на пример низ громодржац, громометан, громоносан, громородан. Ови епитети врховног божанства одговарају епитетима громовника Зевса у *Илијади* (ἀστεροπέτης, ἀργικέραυνο) и потоњем хеленском песништву (ἀστραπιβόλος, κεραυνοβόλος); тачније, одговарају њиховим заменама по руским преводима које је читао Његош. Отуда у Његоша много поетских речи из хеленског песништва; сунце је живоносно, јер је φερέσβιος епитет

15 Л., посв. 97–100.

16 Бил., стр. 190.

17 В. Павићевић: Његош, *Дјела* 2, 558.

18 Св. 1, 72; 4, 146.

Феба Аполона у хомерској химни, реке су бистроходне и бистротечне јер Хомеров епитет за воде гласи $\acute{\omega}\kappa\acute{\upsilon}\rho\omicron\omicron\varsigma$ (у руском преводу бистротечны), Једрене су град многогласан, тј. славан, јер је град у стереотипној хомерској формули $\acute{\alpha}\sigma\tau\upsilon \pi\epsilon\rho\iota\kappa\lambda\upsilon\tau\omicron\nu$.¹⁹

Песнички речник Његошев служиће се и у потоњим делима епитетима из античког песништва. Очигледно је то где је епитет сложен или остаје у митолошкој сфери: Његошева златостопа Зора носи у хеленском песништву епитет $\chi\rho\upsilon\sigma\omicron\pi\acute{\epsilon}\delta\iota\lambda\omicron\varsigma$;²⁰ сребрном прагу Ауроре Његошеве одговарају сребрне вратнице митолошких Сунчевих двора, где је Зора| вратарка, а на прагу седи Феб Аполон;²¹ дуговласом Титану одговара Феб $\acute{\alpha}\kappa\epsilon\rho\sigma\epsilon\kappa\omicron\mu\eta\varsigma$ Илијаге, хомерске Химне *Ајолону*, Пиндарових епиникија.²²

И многи несложени епитети хеленског песништва – њих теже идентификујемо – дошли су потпуно својина Његошева. Видели смо како је Његош више веровао хеленским песницима него Гагићу, који је кудио крилате лађе, израз преузет из Пиндара. Није Његош уважио ни друге примедбе свога Аристарха:²³ задржава слатку постељу, црни плач и горки санак смрти – несумњиво опет стога што зна паралеле у Хомеру. За протомајстора хеленске песничке дикције постеља је слатка ($\kappa\omicron\iota\tau\omicron\varsigma \acute{\eta}\delta\acute{\upsilon}\varsigma$), сладак је и сан ($\acute{\upsilon}\pi\nu\omicron\varsigma \gamma\lambda\upsilon\kappa\acute{\upsilon}\varsigma, \acute{\eta}\delta\acute{\upsilon}\varsigma$), онај прави, који одмара;²⁴ страдања су црна ($\acute{\omicron}\delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\iota \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\iota\nu\alpha\iota$) и горка ($\pi\iota\kappa\rho\alpha\iota$);²⁵ а црна је погибија и смрт ($\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$)²⁶ – за коју стоји грки санак Његошев. У Његошеву су примерку Илијаге триред обележени ови изрази, а у *Свободијаги* грки санак шаље „Гипнос из њедарах Танатоса“, на кога је већ антика пренела епитет горака.²⁷

Већ је у *Свободијаги* оцртан пут којим ће поетска дикција Његошева кренути до неких својих највиших остварења, ван уског круга митолошке реминисценције и песничке сложенице. Тај пут зна за катарсу. Песник ће у најзрелијим делима избегавати русизме и нама стране сложенице – поред русизма бистротечан имамо већ у *Свободијаги* замену брзотечан, а хитролетна крила замењују сложене хеленске епитете $\acute{\omicron}\xi\upsilon\pi\tau\epsilon\tau\eta\varsigma, \tau\alpha\chi\upsilon\pi\tau\epsilon\rho\varsigma$. Стога овде док је реч о почецима, о песничкој дикцији *Свободијаге*, и о њеном

19 У рус. прев. Мартинова и Гњедича чешће „знаменитый“ (исп. знатни у *Св.* 1, 479; 3, 187; 6, 16; 9, 128; 9, 489; 10, 94).

20 *Кнезу Мејџ.*, ст. 23 (*Дјела* 2, 133); код Сапфе, frg. 15 Diehl (као Хера, *Od.* 11, 604).

21 *Ноћ ск. в.*, ст. 30 (*Дјела* 2, 172); *Ов. Мет.* 2, 4 и 24; хомерске представе – прагови обложени металом (*Od.* 13, 4; 17, 33), дворови богова од злата (*И.* 4, 2; 13, 22; исп. *Sapph.*, frg. 1 Diehl; *Pind. Isth.* 4, 60).

22 *Лейње кујање*, ст. 2 (*Дјела* 2, 232). Сва та дела у Његошевој библи. *И.* 20, 39; *Н. Apoll.* 134; *Pind. Pyth.* 3, (14) 26, *Isth.* 1, (7) 8.

23 П. А. Лавров, *Нџџошџ*, стр. 259.

24 *Od.* 19, 510; *И.* 1, 610 (Њ. обележио); *И.* 4, 131 (пор. Њ. обележио); исп. *Od.* 1, 364.

25 *И.* 4, 117 (Њ. обележио); 11, 271.

26 *И.* 2, 834.

27 Исп. С. Ф. Н. Bruchmann, *Epitheta deorum*, Leipzig, 1893, 157.

дугу антици, треба указати на типолошку зависност Његошевих сложених епитета од хеленских архетипа, нарочито хомерских, и на улогу хомерских формула у дикцији и стиху Његошевом.

Сложени украсни епитети *Свободијаге* и *Илијаге* (хомерске поезије и хеленске уопште) подударају се готово редом у другом, за образована пресудном члану;²⁸ готово свим Његошевим сложеницама може се наћи, у оба члана, пуна хеленска паралела. Општој типолошкој подударности, – она би се могла узети као одраз хеленског чиниоца у стварању словенских композита, – придружује се да руски превод махом стоји као посредник између хеленског оригинала и Његошеве сложенице; често је посредник баш Гњедичев превод неког хомерског епитета,²⁹ и често хомерски епитет *Свободијаге* находимо у Његошеву преводу *Илијаге*, као репродукцију Гњедичеве замене хомерског епитета или сталног израза.

Угледање Његошево на Хомера и Његошева тежња да оствари идеју великог епа довољан је разлог да узоре песничких сложеница *Свободијаге* не тражимо једино или првенствено у делима наших посаца који су писали славеносрпски и служили се рускоцрквеним композитима,³⁰ него подједнако, и више, у руским преводима Хомера и хеленског песништва и у делима руских класициста; ово тим пре што су сложенице непосредног идејног и формалног претходника *Свободијаге* сложенице Симине *Сербијанке*, различне од Његошевих и хомерских сложених епитета,³¹ а та разлика обухвата све елементе где *Сербијанка* и *Свободијага* иду за *Илијагом* у песничкој дикцији и техници.³²

* * *

Сложени украсни епитети, та особена црта Његошева песничког језика, не само да типолошки одговарају хеленским сложеницама и да су добрим делом грађени према руским копијама хеленских сложеница – они имају у Његошевом песничком изразу и једнаку функцију као и у изра-

28 Најчешће -видан: -ειδής; -држан, -држац: -οχος; -летан: -πετής (-птерос); -љубан, -љубац: -φίλος; -метан: -βόλος; -носан, -носац: -φορος; -родан: -γονος (-форос): -течан: -ροος. У првом члану најчешћа подударана: брзо-, бистро-: ταχυ-, ὠκυ-; красно-: καλλι-, кало-; много-: полу-.

29 Гњедичевим епитетима одговарају тако бојељубан, бојељубац (ἀρῆιος, ἀρῆφιλος), далекометан (ἐκπρόβoλος), громометан (ἀστεροπητής), браноносан (ἀρῆιος), скиптроносан (σκηπτοῦχος, исп. σκηπτροφόρος), брзотечни, бистротечни (ὠκύροος) итд.

30 Лавровъ, *Нѣіошѣ*, стр. 260; Д. Вушовић, *Прилози ѣроучавању Нѣіошева језика*, Београд, 1930, стр. 31; М. Стевановић, *Јужнослов. филолоі* 19 (1951–52), стр. 25.

31 Претежно именице, ближе, славеносрпском. Нпр. благовременство, благодарња, благонадеждије, благодјејство, благодушије, благоразумије, благостојаније, благородац, благоутробник, благочестив; или божемоћан, божесвемоћије, боголичан, богоподобије, богоподобник, богосин, богосласт, богоугодије итд.

32 В. моје чл. У *Жива антика* 8 (1958), 43, и *Стварање* 9–10 (1963), 41.

зу Хомеровом. У *Свободијади* лако откривамо хомерску инспирацију, јер често узима готове епитете, сложенице и стереотипне фразе из *Илијаде*: док је у народној песми устаљен израз „млади Црногорци“, *Свободијада* персонификује изразом „Црногорац хитроноги“, узимајући стални хомерски епитет, према формули „Ахил хитроноги“ у *Илијади* Његошевој и Ђедичевој;³³ док јунак народне песме вели, дозивље виче из грла бијела, у *Свободијади* он, према хомерској фрази, стане говорити крилате речи, као што Ахил „окрене“ крилате речи Атени, у Његошеву преводу из *Илијаде*.³⁴

Стални епитети мало одређују лепоту нашег епског песништва, у коме тек ретко прате имена људи и географске називе, а само су изузетно сложене речи; у *Свободијади* и *Лучи* они су стално и битно обележје Његошева епског речника: витезови су знатни, војници славоносни, војска жељобојна, а реке брзотечне и литице стрмогледне; арханђели| су првопрестолници,³⁵ а небеса коловита и гора престолодржна. Најчешће су ти епитети русизми са паралелама у Ђедичевој *Илијади*, као у стиховима „мач истргни браноносни“, или „на Црмницу плодоносну“;³⁶ често су кованице према тим узорима, као у стиху „о војници славоносни, или када је реч о „ненадморној мишци“ и урликању „муклохучним дугим гласом“;³⁷ гдекад су то појачани – тако је Његош интензивисао и у преводу *Илијаде*³⁸ – и повишени епитети народне песме, као кад Црмница није питома већ препитома, кад барјак није крвав већ прекрвав,³⁹ онако као што је и у народној песми кула пребијела, жалост преголема; или су то опет, не тако често, епитети из народне песме непосредно узети, као кад је Кчево камено а Цетиње равно.⁴⁰ Тако, док народна песма зна само за равно Загорје, оно је у *Свободијади* „поље знатно“, хомерски, како показује паралелизам израза „Данил, знатни витез“ – „Менелай, знаменитый воитель“, а потврђује честа појава ове замене за Хомерово *περικλυτός* уз имена лица и места у *Свободијади*.⁴¹

33 Св. 10, 734; *Прво њј. Ил.*, ст. 711; сталан епит. према Ђедичу (*Ил.* 1, 58 итд.), исп. ст. 115, 234, 286, 417.

34 *Прво њј. Ил.*, ст. 390; према Ђедичевом „устремил он крылатые речи“ – *ἔτεα πτερόεντα προσφύδα* – *Ил.* 1, 201.

35 Црквенослов. термин – исп. М. Стевановић – Р. Бошковић, *Рјечник*, стр. 153.

36 Св. 2, 177, исп. Ђедич, *Ил.* 4, 98 итд. Св. 8, 338, исп. Ђедич, *Ил.* 3, 195 и 8, 486, за хом. *ἔλι χθονί πουλυβοτείρη*.

37 Св. 4, 96; 10, 667; 7, 75.

38 *Прво њј. Ил.*, ст. 235 „прекориснољубни“ за „користољубивий“, ст. 721 „прелијеповидни“ за „леповидный“; исп. ст. 72 „многомућни“ за „могућий“, ст. 679 „прехрабри“ (без паралеле у Ђедича).

39 Св. 8, 1147; 3, 210.

40 Св. 8, 529; 2, 674.

41 *Груица и њаша од Загорја*, ст. 29 (Вук, *Срп. нар. њјесме* 3, 17). – Св. 3, 187; Св. 3, 226 – *Ил.* 3, 96 Ђедич; исп. Св. 2, 856 и оду *Кнезу Мешерн.*, ст. 38–39 (*Дјела* 2, 133), поред „знатна Скадра и гласита“ (Св. 9, 128), „Мармонт гласни и извјесни“ (Св. 10, 486). Ђедич форсира епитет „знаменитый“, отуда често знатни у Његоша (исто и „скиптроносац“, „скиптроносац“).

У Његошеву песништву украсни епитети јављају се и ван епа, само што је онда колебање између типизовања и индивидуалисања епитетом веће: у *Свободијади* су Једрене многогласне рефлекс хомерског ἄστῦ περικλυτόν, у песмама је Китај многољудни одјек хомерског πόλις ἐν ναϊετόωσα.⁴² Овамо можемо уврстити русизме могући, премогући, многомогући, јер им је хомерско порекло очигледно у преводу из *Илијаде*, где преносе чести Гњедичев украсни епитет (Агамемнон могучий, човеки могучие), и сасвим вероватно у *Свободијади*, где је рука бораца хитра и могућа као и код Гњедича; стога неће бити, или неће бити чист одјек теолошког речника када је божанска сила премогућа у *Лучи*, а божански поглед могућ у *Горском вијеницу*.⁴³

Сумње нема да високо поетски рефлекс хомерске дикције имамо у *Горском вијеницу* када јуначко весеље гвоздени срца црногорска и када су очи Батрићу гвоздене; у Хомера јунацима је срце гвоздено, душа им је као гвожђе, а очи дођу гвожђе и тврди рог. У своме примерку *Илијаде* Његош је обележио познате Хекторове речи пред мегдан са Ахилом; оне кулминишу у узвику:

Я на Пелида иду, хотъ огню его руки подобны,
руки подобны огню, а душа и могучесть – железу.⁴⁴

* * *

Дати примери показују да се поетски речник хомерског и хеленског песништва – нешто замућен класицистичким – широко разлио по песмама Његошевим. Мешање те античке и класицистичке струје са токовима народног казивања доноси одступања од лингвистичке норме и ритмичке схеме народске; лексички русизам и нова сложеница, очигледни знаци тог процеса, подстицај су даљој градњи.

Тенденција Његошева да подигне и хомерски уобличи евоју поетску реч гдекад даје форме које – поред сложеног украсног епитета – подсећају на метаплазам хомерске тмезе; веома често даје синтактичке русизме, којима налазимо паралеле у Гњедича *Илијади*. Прву, ретку појаву имамо у стиху „у дубраве густо мрачне“,⁴⁵ другу, честу у следећим примерима којима додајем паралеле из Гњедича:⁴⁶

42 *Нево р'јeko*, ст. 23 (*Дjела* 2, стр. 79); *Ил.* 2, 648; исп. у Гњедича често „многољудный“ (3, 400) као епитет градова (2, 13; 2, 30; 2, 67 итд.) према коме Његош има многољудну Фтију (*Прво њј. Ил.*, ст. 299).

43 *Прво њј. Ил.*, ст. 251 – *Ил.* 1, 130 (κρείων 'Α.); ст. 517 (могући мужеви) – *Ил.* 1, 266; ст. 31 (А. премогући) – *Ил.* 1, 16; *Св.* 4, 100 – *Ил.* 1, 219 (исп. и *Ил.* 1, 188: могучее сердце); *Л.* 5, 400; *ГВ* 744; *Прво њј. Ил.*, ст. 71 (многомогући).

44 *ГВ* 106 и 1988; исп. *Ил.* 22, 357; *Od.* 4, 293; 23, 172. – *Ил.* 20, 372; *Od.* 19, 494. – *Od.* 19, 211 (очи). – Обележени ст. *Ил.* 20, 366–373 Гњедич.

45 *Св.* 5, 283; исп. облаке танкосјене и вале мутнотечне, *Св.* 8, 69; 8, 450.

46 *Св.* 10, 798; *Ил.* 4, 100; 4, 178. – *Св.* 1, 61; *Ил.* 4, 383; 2, 561; 1, 155. – *Св.* 8, 1108; *Ил.* 1, 580; 1, 9; 4, 226.

Романова, славом хучна;
 Менелая, високого славой (κνδάλιμος);
 Менелая, покpытого славой (κνδάλιμος);
 и потоци крвљу течни;
 Асопа..., тучного злаком (βαθύσχοινος);
 Епидавр, виноградом обилный (ἀμπελόεις);
 в Ффии..., плодами обилной (ἐριβῶλαξ);
 њедра облак мраком мутни;
 олимпиец, громом блестящий (ἀστεροπητής);
 Феб, царем прогневленный (βασιλῆι χολωνείς);
 колесницею, медю блестящей (ἄρματα ποικίλα χαλκῶ).

Тај је синтактички калк дошао динамично језгро грађе. У *Свободијаги* му се придружују стихови као: и вјенчеве бојем плетне; са хитрином, боја жељном; Црногорац, боју вјешти.⁴⁷ У *Лучи* су примери разноврснији и преплићу се са стиховима где је одступање од говорне нормe једва приметно. Ево неколико примера из посвете: српски пјевче| небом осијани; јер му земља творцем одређена; до погледа с мраком угашена; ми смо луча тамом обузета; надежда ми вољом творца блиста.⁴⁸

Овакви обрти имају исту функцију као и стални епитети, како у Његошеву стиху, тако и Њедичевој хексаметру. У Њедичевој *Илијаги* то и јесу замене за Хомерове епитете и стереотипне изразе; у *Свободијаги* одговарају сложеним епитетима: боја жељан – бојељубан, славом хучни – славогласни, крвљу течни – мутнотечни; у *Лучи* паралелне схеме указују на хомерско предање, тј. на Њедичеве сталне обрте (богом осијани – царем прогневленный).

Стереотипни завршеци Хомерова стиха – име са сталним епитетом и сличне формуле – чести су у десетерцу Његошева превода из *Илијаге*: Хриза беспорочна, златостопа Гера, и син Менетијев.⁴⁹ Како је постпоновање епитета и његово смештање на крај стиха карактеристика народне песме, а често је и у Хомера,⁵⁰ Његош хомерско име са сталним епитетом уграђује у други део свог стиха, руковођен поделом народног десетерца на 4+6 слогова (исп. завршетке: Петар Пустахија, Турци Рудињани). Нижу се завршеци као Ахил хитроноги, Ахилес прехрабри, Агамемнон горди. Волуминозни епитет Његош гдекад још продужује протезом да испуни другу полу десетерца: славом горди прекориснољубни; шћер Хризову прелијеповидну.⁵¹

Овде су коренови Његошевих ритмичких модификација десетерца и осмерца, овог другог прво, у *Свободијаги*. Хомерски сложени епитет редовно испуњава четворосложни завршетак осмерца:

47 Св. 5, 562; 10, 548; 10, 177; исп. и „о богињи лична правој“ (Књ. *Метерн.*, ст. 104; *Дјела* 2, 135).

48 Л. посв., ст. 2, 24, 70, 140, 190; исп. одјеке овог начина казивања у ГВ 242, 523.

49 *Прво њј. Ил.*, ст. 23, 378, 417, 671.

50 Исп. кад су били пољем широкијем; а код Босне код воде студене; баци очи под јелу зелену. – Њедич, *Ил.* 3, 203; 3, 205; 3, 216; 3, 220 итд.

51 *Прво њј. Ил.*, ст. 235, 721.

паде густа, непрогледна,
магла праха јадоносна.⁵²

Уједначена и честа појава четворосложних епитета, сложених и не-сложених, типизује другу полу стиха, даје ритмичко обележје изразу: овај данак крволитни, спознаје нас крвотечни бој Влахиње бесамртни.⁵³

Већ је примећено како већа ритмичка разноврсност којом се десетерац *Луче* одваја од народног долази углавном одатле што је Његошев речник богатији вишесложним речима.⁵⁴ Ми смо видели да Његош почиње узимати сложенице програмски у жељи да пева као Хомер. Погледајмо сада још парове десетераца из Његошеве *Илијаге* и *Луче*: шћер Хризову прелије-повидну – шар небеса престолодржнога, славом горди прекориснољубни – арханђели првопрестолници.⁵⁵ Сличности| показују да је до ритмичких модификација Његошева десетерца дошло прво под утицајем саме *Илијаге*; примери дати раније показују да повод изменама у стиху нису само сложенице, него и друге константе хомерског израза – или тачније, њихови рефлекси у Гњедича, чију је узорност, у очима Његошевим, потврђивала дикција других руских превода из хеленске поезије, па и дикција руских и наших класициста.

* * *

Филолошком микроанализом хтео сам да покажем, чињенички, како су се особености Његошеве песничке дикције обликовале прво највише угледањем на Хомера и хеленско песништво. Епитет и сложеницу посматрао сам као украс јер су у *Свободијади* и раним песмама највише реторски ornatus, сасвим као развијена хомерска поредба или перифрастичко одређивање времена, изрази исте морфолошке тенденције. На шкртој основи горштачког казивања црногорске песме, окренуте акцији и догађају, тај ornatus, мотивисан спољним чиниоцем узора и предања, стилем литерарне врсте, дође више стаклени украс којим дрво китимо, него лист којим се оно одева. Али индивидуално и традиционално, подсвесно и свесно сарађују; подражавање се пресеца са литерарном инспирацијом и изворном креативношћу, није осуђено да гради само украсе површинске и неорганске.

Прво је сам мит, митолошко песништво класично и класицистичко, на које епитет указује, повод да песник ствара слике. Тако епитет није само украс, носилац језичких одступања, узрок ритмичких модификација у сти-

52 Св. 5, 434–35.

53 Св. 1, 668; 2, 213–214; исп. несложене епитете у Св. 2, 613; 2, 638; 8, 383; уп. и *Кн. Метјерн.*, ст. 15–17 (*Дјела* 2, 132).

54 Д. Пухало, *Сиварање*, 9–10 (1963), стр. 67.

55 *Прво иј. Ил.*, ст. 721 и 235; *Л.* 3, 158 и 3, 221.

ху; он је и подстицај, евоцира слике око којих песникова имагинација плете своје гатке. Десетину година пре него што му је сунце дуговласи Титан, Њеџош је певао о Фебу, маштао о скривеном значењу његовог лика, тражио је – као што ће увек тражити – крупнија значења из мита и епитета, иза песничке слике и природне појаве:

Зевс је њему старцу отсудио
(а за какво не знам преступљење
ил' награду – то је од нас скрито)
да курирски трчи по Урану.
Он је ваљда за његове труде
и обдарен најсјајнијом круном
ил' за казан може бити какву
ваљда су му дуге и сиједе
из зависти запалили власе.⁵⁶

Даље, митолошки лик и слика инспиришу описе, стоје иза њих, учествују у њима; путови од сталног епитета до митолошког лика, од лика до епитета су проходни; то и нису путови које имагинација преваљује, већ присутности – слика је у епитету, епитет живи од слике| и онда када је изразу одузета свака спољна ознака његова порекла из митолошког песништва античког и класицистичког. Дуговласи Феб је и Аполон ἀρϋυρότοξος, Хомеров сребролуки бог, а Хомеров опис Аполона стрелца Њеџош је превео; отуд су Њеџошу сунчеве зраке стреле, – лед штити реке од стрела старог Титана, ноћ затупи стреле Фебове.⁵⁷ А потом, у *Лучи*, стреле су одвојене од митског лика и метонимије, у опису поредбе која његошевски персонификује:

Како сунце дана облачнога
када баци с ведрога запада
своју хитру и пламену стр'јелу
на кристалну круну Чамалара.⁵⁸

Тако настаје оригинални поетски израз Њеџошев. Избио је на пресеку литерарних инспирација. Иза њега стоје упоређење лета анђела с летом стреле, често у визионарском песништву, – код Дантеа –, и Милтоново сунце које последњу зраку баца са запада на рајску планину, највећу планину света, – отуд Њеџошев Чамалар –, здружени са сликом сребролуког стрелца Аполона и дуговласог Феба преко метафорског израза бацити стрелу.⁵⁹ А потом се ова метафора новог интензитета одваја од сунца, па стоји за блесак ледених маса. У поредби *Луче* санте просипљу своје стреле

56 Чесџиш. нов. љ. Гајићу, ст. 5–13 (Дјела 2, 146).

57 Дјела 2, 147; Св. 5, 510.

58 Л. 2, 1.

59 Dante, *Par.* 2, 24; 5, 91; Milton, *PL* 4, 540.

као што се стрелама засипају небеске војске.⁶⁰ Видимо како су ту митски лик и хомерски епитет извориште Његошева поетског израза; силу тог врела, значај његов, открива у истој поредби пространство немирних поља, метафорски израз за море.

Стреле смо пратили прогресивно, од митског и хомерског лика Аполоновог до слике и метафоре; метафору и слику немирних поља морских пратимо уназад, готово до хомерског Посејдона, који колима лети по своме царству. У *Свободијаги* описно се одређује време: светла рука зоре скрива завесу ноћи у дубину „валовита мрачног поља“; на другом месту море, то су „невтунска“ сјајна поља, Посидона царство,⁶¹ јасно је стога да су немирна поља *Луче* рефлекс античког, Вергилијева израза *Neptunia arva*,⁶² пречишћена класицистичка успомена, одјек класичне инспирације. И не треба при том заборавити да су перифрастично одређивање времена и развијено упоређење елементи класичног епског предања, јер метафорске стреле и валовито поље долазе у Његоша у перифрази и развијеној поредби, дакле у константама књижевног облика које потичу из хеленског песништва. Сваки хомерски и антички елемент Његошева израза не долази увек непосредно и само из античке књижевности али разлог његове појаве је најчешће античка инспирација| и морфолошка тенденција Његошева оријентисана према хомерском и античком узору.

Стваралачко подражавање, покренуто импулсима чије је исходиште доживљај хеленског песништва, даје најлепше стихове *Свободијаге*. Од копије и класицистичког украса већ се у *Свободијаги* неке поредбе грађене према хомерском узору дижу до описа непогрешно реалистичког и песнички оригиналног. Црногорци ударе на Турке

ка вуковах јато хитро
кад у овче стадо удри,
разжене га на буљуге
на све стране и крајеве
вадећи му жива срца.⁶³

Једно од честих хомерских упоређења – поредба с вуком или лавом који упада у стадо – постало је ту чиста Његошева поезија.⁶⁴

Црногорци учине јуриш на турски логор, а турска се војска узмути

ка коловрат силне воде
кад се вије луд и мутан

60 Л. 5, 51.

61 Св. 7, 54; 10, 68; 1, 220.

62 Аеп. 8, 97. Милутиновић пореди Србе и Турке са Хеленима и Тројанцима, па су му Турци Нептунци (*Серб.* 2, стр. 180), као што су за Вергилија Тројанци *Neptunia proles* (*Аеп.* 7, 699); исп. и *Neptunia loca*, *Pl. Mil.* 2, 5, 3.

63 Св. 4, 277–281.

64 Исп. Св. 1, 83 – II. 16, 355.

над понором лакомијем
док га прождре у широка
вјечно гладна своја њедра.⁶⁵

Његошев узор, Хомер, пева о хуци која настане кад се војске сукобе. То буде као кад се два набујала потока сруче с планине и голему воду слију у клисуру, у дубоком је понору помешају –

Словно когда две реки наводненные, с гор низвергаясь,
обе в долину единую бурные воды сливают,
обе из шумных истоков бросаюсь в пучинную пропасть.⁶⁶

Поредба Његошева није књишка, прашњава реминисценција. Поетско осећање избегло је класицистички манир и учено митологисање – кога гдекад има у поредбама *Свободијаге* и мањих песама. Примедба да је Његош осетио вредност и лепоту поређења у хеленском епу, али није нашао у књигама ову слику метежа у турској војсци,⁶⁷ стога не стоји у потпуности. Сравните Његошеву поредбу с Хомеровом. Али те су речи крупно признање таленту и вештини младог песника; признање још значајније јер се поредба с коловратом узима као потврда како је лако наћи већ у *Свободијади* „онај непогрешни реализам песника Горског вијенца“. На путу смо, доиста, који води *Горском вијенцу*, нарочито где је реч о природи и њеном описивању.]

Свободијага припада покушајима да се на основи народних песама сачини народна епопеја, а то ће рећи национална *Илијага*. Дикција, топика и облик *Свободијаге* настају из укрштаја књижевних предања: из наслеђа наше јуначке песме и хеленског епа; ни једно од ових предања не карактерише тежња за оригиналношћу; на обе стране се природа јавља највише у поредби, у епском одређивању времена, или као попреште боја, – али далеко потпуније и чешће у хеленском епу.

У *Свободијади* развијени описи природе стоје на истим местима као у *Илијади*, имају исту функцију у казивању и махом носе јасне знаке угледања. Није, дакле, Његош у Хомеровој школи учио само правила епске технике којима се европска епика руководила кроз столећа. Хомер му је еп отварао очи и за лепоте које дотле нису проговориле у његовој песми. Сведочи о томе прва верзија *Свободијаге*, *Глас каменитишака*, у коме нема трага ни Хомерову обиљу, ни хомерском упоређењу, ни лепотама природе. Разлог је познат. Почео је Његош певати као народни гуслар, а нашој разгранатој епској песми, која полази од народа, готово потпуно недостаје „велики уметнички реквизит природе и годишњих времена“.⁶⁸

65 Св. 8, 959–963.

66 Ил. 4, 452–454 Њедич.

67 Н. Банашевић, *Зборн. рад. САН*, 17, 1952, стр. 166.

68 И. Секулић, *Говор и језик*, Београд, 1956, 72.

Поводећи се тако за Хомером, Његош је већ у *Свободијади* одлучно закорачио путем који води неким од најлепших описа, упоређења и стихова његових потоњих дела. Узмимо из *Луче* поредбу где је реч о новоствореним звездама, које узлећу небу да се крсте у светлости

како оно трудољубне пчеле
кад им рука благодатна творца
са штедрошћу проспе ману слатку,
те узавру тамо и овамо
на вјенчано са тишином јутро.⁶⁹

Узмимо и речи владике Данила из *Горскога вијенца*:

душа би ми тада мирна била
како мирно јутро у прољеће,
кад вјетрови и мутни облаци
дријемају у морској тавници.⁷⁰

Примера је много. У последњим стиховима лако препознајемо хомерско упоређење; и поредба са пчелама припада константама у облику европске епике: налазимо је у спевовима свих великих европских песника, почев од Хомера и Вергилија.⁷¹ Стога Његошева развијена упоређења и називам хомерским – због историјске и морфолошке зависности од Хомерових, условљене предањем европске литерарне епике, а још више непосредним угледањем Његошевим на *Илијаду*, не само у *Свободијади*, где је тематска зависност од поредби хомерових махом очигледна, него и у *Лучи*, где Његош међу хомерске поредбе разнолике садржине и инспирације, уноси, свестан морфолошког предања коме те поредбе припадају, и цео један поредбени венац из *Илијаде*.⁷²

* * *

Међутим, иако Његош у поредби и опису не иде романтичарски за пуном оригиналношћу, иако су многа од најлепших његових упоређења плод стваралачке имитације и блиска упоређењима Хомеровим, или баш стога, у Његошевим развијеним поредбама већ од најранијих примера можемо уочити особене песникове склоности, које Његошево упоређење одвајају од Хомеровог. И Његошева развијена поредба шири, веома негусларски, видик епске песме, окреће поглед на природу и свеукупност постојања, – али она

69 Л. 1, 256–260.

70 ГВ 786–789.

71 J. Wahler, *PMLA* 47, 545; већ је Лавров, *op. cit.*, 272 (2), указао на парал. код Милтона (*PL* 1, 767), чији је дуг античком предању познат.

72 Л. 5, 361–370 – II. 14, 394–401.

то не чини само у реалистичној сличици, аутономној и унидимензионалној. Хомер полази од једне сличности, од једне црте, коју чак и „заборави“ док поредбу развија; Његош, слично Вергилију и осталим творцима литерарног епа, хомерску поредбу уграђује у контекст, аналогију изграђује доследно и у више праваца; он је ближи књижевном епу него импровизаторској техници народне епике – а из те технике долази аутономност Хомерових упоређења као стереотипних украса, самосталних целина и предаха у излагању, које рапсод укључује и убацује у певање, произвољно и по потреби.

Даље је Његошева „литерарна“ тежња да поредбу угради доследно у контекст пуним паралелисањем, често удружена с тежњом да се неживо персонификује; из тог споја тежњи произилази особена Његошева модификација хомерског упоређења. Персонификациона тежња је уопште обележје Његошева израза. Узмимо насумце тридесетину стихова *Луче*: у небеском боју четврти дан гране на отпаднике „страшним гњевом наказана“, небеске ће сфере „празновати у хорима“, грдни „неми“ бездани сном су вечним „успавани“, неправда Сотонине душе „изводи“ у ваздушни простор Хад, а то је маса црна и „плачевна“.⁷³ Има ту једна напетост између описног и метафорског плана која је битно обележје израза; та је напетост још већа где се поређењем паралелишу живо и неживо, а неживо персонификацијом приближује живом.

Погледамо ли пажљивије реалистичку сличицу поредбе са коловратом, видимо и у њој такву напетост између стварног и метафорског плана; стварају је изрази који упућују из једне у другу од упоређених сфера, инсистирајући на аналогији појава: војска и везири се „узмуте“ а „лакоми“ понор „прождре“ коловрат воде „у“ своја „гладна њедра“. Такву спону и напетост између планова већ је млади песник често стварао катахрезом, а гдекад и апросдокетомом, као на завршетку поредбе где се људи изгладнели боре око хране|

ка планински ненасити
љути вуци и звјерови
када мршу једно другом
из јаросне руке граби.⁷⁴

У поредбама *Луче* је персонификовање глаголом, придевом, именицом – зима облачи острва снегом, искре у ројевима избјегају и презиру стихију,⁷⁵ типична појава, и махом сарађује са нехомерском тежњом да се аналогија доследно спроведе. Отуд – као пуна супротност реалистичкој сличици Хомеровог упоређења – настаје тотална дескриптивна персонификација Његошеве развијене поредбе

73 Л. 5, 194–222.

74 Св. 10, 295.

75 Л. 1, 138; 3, 6.

Како море иза страшне буре,
присуствијем духа остављено,
уморено силнијем напрегом
прескачући природну границу,
утруђено истегне се лећи...⁷⁶

Има доста примера где персонификациона тежња Његошева, проистекла свакако из ширег, динамичног и, рекао бих, анимистичког доживљавања и приказивања природе, има основу или ослонац у митској персонификацији којој је Његоша приближило хеленско песништво, епско одређивање времена митском перифразом и персонификовање у класичној и класицистичкој поезији. Поменута катахреза „руком“ јавља се наново у формално и тематски хомерском упоређењу Турака, који журно свијају своје шаторе, са летњим вихором, који облаке танкосјене купи хитром руком;⁷⁷ а овде она стоји на митском персонификовању ветра, који, као хитрог Еола, познајемо из ранијег, типолошки истоветног Његошева упоређења, пореклом из Хомера.⁷⁸ Ту, и у другим примерима, подстрек персонификовању даје мит и античка поезија. Видели смо да сунце баца „своју пламену стрелу“, а санте које одбијају сунчеве зраке бацају своје,⁷⁹ јер за Његоша сунце, то је махом Титан Феб, Аполон сребролуки, кога Хомер описује како баца стреле на ахајску војску.

Оваквих је примера више. Говоре о постојаности песничких слика, мотива и морфолошких елемената античког порекла у Његошеву делу, о значају литерарне инспирације за Његошев поетски израз, и потврђују да се – не само психолошки него и књижевноисторијски – Његошева тежња да у поредби персонификује неживо додирује са метонимском митолошком перифразом и дугује доста античком и класицистичком песништву. Потврде нам пружају традиционалне константе у облику литерарног епа и класично инспирисаног песништва уопште; а у такве| константе морају се убројати не само многи Његошеви епитети, метафоре и поредбе, па инвокације и перифрастичко одређивање времена, него и цели описи, мотиви и теме.

* * *

По угледу на Хомера Његош је у *Свободијаду* био унео опширне описе божанских интервенција у историјским бојевима. Од тих описа пут води стиховима *Луче* о небесном боју. Његош није заборављао и није напуштао слике и описе из дела античких писаца. Помогла му је и потоња европска књижевност: руски класицисти, Херасков, Милтон и други. Принцип ства-

76 Л. 1, 301.

77 Св. 8, 689.

78 Св. 1, 38.

79 Л. 5, 51; 2, 1.

ралачке имитације, који је основ њихових дела, уродио је плодом у Његоша. Тим га је путем водио његов таленат; тај је пут превалио да би се попео до *Горскога вијенца* и уврстио у ред књижевних великана.

Задивљује огромна интелектуална и песничка снага самоуког Његоша који у европском књижевном предању, поузданим оком, препознаје античке елементе, а гдекад им враћа првобитне, античке и класичне црте. Ево једног примера. Очигледан је паралелизам Милтонова и Његошева описа небеске колеснице на којој у *Изјубљеном рају* Христос, а у *Лучи микрокозма* Бог долази да реши небески бој. Истицало се да су сличности само приближне⁸⁰ и да је Његош према томе самосталан и оригиналан. Али анализа води даље, има историјску перспективу, у којој се боље може уочити прихода Његошове творачке оригиналности, која стоји на предању.

У Милтонову опису небеске побуне могу се видети трагови разних ступњева кроз које је, од антике, прошла обрада ове теме у европској књижевности. Знамо да су тумачи и теолози прво сакупили штуре податке и алузије на небески бој које су нашли у *Библији*, затим су те елементе склопили у какво-такво јединство, а најзад је, из класичне и новије традиције, штошта додавано овој основној религијској теми. У широком Милтонову опису поглед нам засени сјај симболичког возила божјег – оно је средиште, светлосна ружа ове теофаније. Знамо га из *Старога завета*, из иранске и хеленске мистике, из библијске епике и књижевности шестодневске. Милтон тек узгред, начином учених европских песника, томе традиционалном опису додаје понеку црту из слике Аполона стрелца, који стрелама шаље кугу и смрт на ахајску војску.

Хомеров приказ Аполона Његош је већ у младости преводио. Пре *Луче*, у *Свободијади*, Његош је Бога, који решава земаљски, историјски сукоб, приказао у стилу хомерског Аполона. После *Луче*, децембра 1850, пише Вуку из Млетака и казује да на столу држи дивит а из њега вире пера „како стријеле из колчана Аполонова опјеваног Омеровим гуслама“. Ситан податак, али открива колико се дубоко хомерски Аполон стрелац урезао у сећање песника.⁸¹

Стога Његош, самостално, другачије него Милтон, који је ту више библијски, приближава традиционални опис божанске интервенције у небесном боју, опис чије је средиште мистична колесница, Хомеровој слици. У *Лучи* Његошев Бог, као Аполон Хомеров,

Пушти стр'јелу сјајну и крилату
из својега алмазнога лука
на Сатану, грдна отпадника...
и крилата полеће стријела
у огњеној великој колони.

80 А. Шмаус, *Мисао* 19 (1925), 1138; исп. и Њеџошева *Луча микрокозма*, Београд, 1927, стр. 39.

81 *Ил.* 1, 44–46 Гњедич – обележио Његош.

Звек његова алмазнога лука,
 силну хуку њезина полета
 немам чему нигђе уподобит
 до његовој премогућој сили.
 И крилата погоди стријела
 на средину војске богохулне.⁸²

Оваква хомерска измена традиционалног описа у Његоша није случајна. Посреди су избор и предилекција – хомерска инспирација и свесна градња у наслеђеној песничкој материји, у константама описа. То је она оригиналност, она песничка самосвојност за којом су, истим начином, ишли велики песници антички и њихови последници, творци великог европског епа. Његош је као генијалан ученик пошао у школу античког и европског песништва, да би из те школе изашао велики национални и европски песник. Романтичарски појам оригиналности који песничку величину тражи само и једино онде где претпоставља да је песник потпуно независан, да је само из себе вадио, није мера којом се може обухватити све богатство Његошево.

* * *

Примери су бројни. Ево још једног из *Луче*, који нас води у песничке области где је традиционализам правило и закон заснован на темељу дубљем него што је класицистичко подражавање. Мислим на кристални шатор небеских предела описан у *Лучи*. Тај чудесни шатор божанство украшава својим високим идејама као вајар, везиља или ткач; узимали су тај шатор испитивачи као сведока за самостално градитељство Његошеве песничке маште, и то стога што му нису налазили узора ни у Дантеа, ни у Милтона.⁸³

Тај опис, међутим, не губи ништа од своје песничке лепоте када утврдимо да Његошев кристални шатор, са свим својим детаљима и особеностима, припада – као сложени симбол – позноантичким платоничарима и њима блиским мистичарима, античким, средњовековним и новијим; да већ код Платона налазимо чак и терминолошке детаље тог описа. Јер већ Платон говори о везу и шареници небеског свода, где се огледају узвишене идеје, о демиургу као вајару, док Његош пева како вешта рука творца на шатору ваја идеје и на шаровима везе планове, а они се преливају у разноврсним бојама.

82 Л. 5, 391–393; 395–402.

83 Шмаус, *Његошева Луча микрок.*, 35, казује да су украси на кр. шатору производи Њ. маште. Н. Банашевић, *Годишњак Скоп. Фил. фак.* 1 (1930), 43, опрезније казује да је сликање Идеја на шатору пружало Њ. машти великих могућности.

Примитивне фолклорне представе о чврстом небу, кристал као материјал највишег небеског свода, старооријентална учења о демиургу који тка и везе плашт створења, плашт небески, и многа друга веровања учествују у развоју ових козмичких и песничких симбола.⁸⁴ За хришћане први је подстицај у *Ситаром завешу*.⁸⁵ Божанство облачи светлост као одећу и разапиње небо као шатор; идентичност небеског шатора и мистичке одеће божје очигледна је. Ове узгредне домене у старозаветној књижевности учени хришћански писци позне антике развијају у богате описе ослањајући се на учења и симболику новоплатоничара.

И у Његоша оба се симбола јављају напоредо – шатор и плашт;⁸⁶ јављају се већ целу деценију пре *Луче*, као симболи ноћног неба посутог звездама и целокупног комоса; али је у *Лучи* смештај кристалног шатора најособенији и његов опис најпотпунији.⁸⁷ Душа га гледа у наткозмичком сунцу, у рају емпиреју. Пре *Луче* кристални шатор обележавао је свод материјалног неба. Одакле тај свод у наткозмичком рају *Луче*? Разлог је платонски дуализам светова – целом материјалном свету узорци су у нематеријалном, наткозмичком.

Повод удвајању слике ноћног неба посутог звездама дао је у платоничарском предању сам Платон. Он говори о шареном везу небеског свода и казује да је леп, али далеко заостаје за оним „правим“, јер припада видљивом свету.⁸⁸ Прави је вез – разуме се – у свету идеја, где је за потоње платоничаре и њихове хришћанске ученике и само божанство. Представа о два неба украшена чаробним везом сазвежђа – једном материјалном и другом „идеалном“ – ушла је преко платонске филозофије и позноантичке мистике у шестодневску књижевност⁸⁹ којој, у ширем смислу, припада и *Луча*. Наводим раног и утицајног Филона из Александрије, хебрејског Платона. У његовом коментару *Генесе* стоји да ваља разликовати два стварања, прво и друго. Бог у своме духу прво ствара свет духовни (νοητὸς κόσμος); прво стварање даје| нематеријално небо, невидљиву земљу, идеју ваздуха и празнине, идеје воде, ветра и светлости, сунца и свих звезда на небу. Већ у том духовном свету раздвојена је светлост од мрака, рађа се прво јутро и смр-

84 Исп. St. Thompson, *Montif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, 1955–1958, A 702.2; H. Ludat, *Saeculum* 4, 148.

85 *Исаија* 40, 22, исп. и 45, 12; *Јов* 9, 8 и 36, 29; *Псалми* 104, 2.

86 *Св.* 9, 328–331; *Л.* 2, 236 и д.; *Ради човјек*, ст. 25–35 (*Дјела* 2, 222), *Црногорац*, ст. 6–8 (*Дјела* 2; 60); *Св.* 6, 671; *Кн. Мејстерн.*, ст. 18–22 (*Дјела* 2, 132); *Л.* посв. 147 и 1, 2; исп. А. Савић Ребац, *Зборн. Фил. фак. у Бјг.*, 2 (1952), 54–55.

87 *Л.* 2; 241–272.

88 *Rep.* 529.

89 У тој књижевности имала је стално место платонска представа о Идејама и о стварању према њима; исп. Fr. E. Robbins, *Hexaemeral Literature*, Chicago, 1912, стр. 11, 59, 74, 85–87.

кава прво вече.⁹⁰ А вече је и у *Лучи* излазак кристалног шатора у духовном свету, емпиреју, и Његош тај иматеријални небески свод описује према филоноско-платонском космолошком миту.⁹¹ Друго је стварање у материји, па аналогно Филон говори прво о стварању бестелесног човека-идеје у духовном свету, коме у другом стварању, у материји одговара смртни Адам;⁹² то је правац којим платоничарска спекулација води Оригенову и Његошеву преегзистентном Адаму.

Филонов опис одјекнуо је, где јаче, где слабије, у свој потоњој шестодневској књижевности хришћанској.⁹³ Тако су код Алана двори Природе симбол материјалног неба, а двори Бога симбол нематеријалног, и на њиховим сводовима су с једне стране лажне сени материјалних звезда, с друге небеске идеје као сликарије.⁹⁴ Спевови Хераскова – Његош их је имао у библиотеци – приказују духовни свет по истој схеми: кристални двори рајских предела преливају се у дугиним бојама, сијају неизрецивом светлошћу; алмази блистају у своду као звезде, сунчеве зраке сјаје без окова телесних златом опточене, душа сребра трепери ослобођена као светли месец, метали избављени из материје као кристална вода. Идентификација планета и метала стоји на астролошким учењима, а цео опис на платонским, јер се каже да је све тако у тој палати како је створено у духовном свету, у порфири невидљивих небеса.⁹⁵

У малом броју дела за која поуздано знамо да су Његошу припадала, или да их је читао, налазимо низ помена и приказа небеског плашта, шатора и храма.⁹⁶ Опис Хераскова, готово најближи, ипак је у детаљима сасвим различит од Његошева. Сваки стих *Луче* открива како је Његош добро знао описе платоничарског предања, без кога би опис кристалног шатора био неразумљив у целини и детаљима. Другим речима, Његошева песничка машта у том опису није слободна, како се помишљало. Везана је у слици и изразу позноантичким филозофским и поетским предањем, – јер је реч о књижевном миту и песничкој метафизици –, у том једном примеру и подједнако кроз целу *Лучу*. Не само космологија и есхатологија *Луче* него и безбројни мотиви, детаљи описа и песничког речника припадају новоплатонском предању европске књижевности.]

90 *De opif. m.* 8–8: 1, 6–7 M.

91 *Л.* 2, 281–290.

92 *De opif. m.* 46, 1, 36 M.

93 Исп. Robbins, op. cit., 45.

94 *Anticlaud.* 6, 4 (*Patrolog. Lat.* 210, c. 544).

95 *Владимир*, пев. 6 (Херасков, *Ер. шв.* 2, 68).

96 Поред већег бр. места у Хераскова, исп. и Державина оду *Бої* (*Сочиненія Державина*, СПб., 1831, 1, стр. 13) и одломак *Пери и анђео* из Мурова спева *Lallah Rookh*, у прев. Жуковског.

* * *

Тачно је да за искру као слику духа и душе знају Данте и Милтон, Державин и Ламартин, Милутиновић и многи други песници и писци. Разлога ипак нема да се задовољимо констатовањем како је то „света и профана алегорија чак тамо до дивљака Фици“⁹⁷ и како је светлост најподеснија слика свега иматеријалног која је одувек служила песницима да нам предоче оно што се чулима не схвата.

Песничке речи и песнички описи који дају обележје целој *Лучи*, а налазе се и по другим песмама, несумњиво потичу из новоплатонизма и позноантичке соларне мистике. Те су речи и ти описи рефлексии античких. Да поменем вечно огњиште, свеопшти диск средине из кога је божанска искра искочила, оно наткозмичко сунце, свијетли шар из кога се на четири стране сливају реке светлости у свемир и оживљавају материјални козмос. Као и опис кристалног шатора, опис тих чудесних извора и река светлости – једно од великих поетских остварења Његошевих – сав је изграђен од елемената наслеђених из позноантичке мистике и филозофије. Стојимо сред конзервативног предања библијске, шестодневске и визионарске књижевности, чија је оригиналност више у селекцији него у инвенцији.

Дуга је и богата већ у античко доба историја душе-искре. Платоничари и стоичари, новопитагоровци и, нарочито, новоплатоничари, па херметичари, гноса, митраизам, говоре о њој тумачећи природу, порекло, пад и узлажење духова. Ево основних црта заједничких списима тог богатог предања.⁹⁸ Једно је наткозмичко сунце $\upsilon\pi\epsilon\rho\kappa\omicron\sigma\mu\iota\omicron\varsigma$ $\eta\lambda\iota\omicron\varsigma$, *sol supramundanus*. Светлост му је интелигибилна; налази се у духовном свету. Њему одговара сунце у козмосу, из њега је истекло. То материјално сунце вођа је планета материјалног света. Наткозмичко сунце управља сунцем у козмосу, и целим материјалним светом, преко зраке своје чисте светлости, светлости духовне која оживљава и осветљава материјални свемир. Та зрака светлости, те зраке, или тај стуб светлосни, представљају пут и везу између наткозмичког сунца и материјалног сунца. Наткозмичко сунце, је за ову песничку метафизику божански дух, божански интелект,⁹⁹ у коме су идеје, као узор и планови (нацрти) свега што постоји. Нематеријалне, духовне „воде“ тог непресушног извора, ватрени токови тог огњишта, реке његове светлости пале сунца у козмосу и падају, отуђене, у материју, у људска тела, као душе. А људске душе опет, у смрти и екстази, одвајају се од материје, пењу се на извор светлости, оном зраком или оним стубом: наткозмичко сунце их својим зракама узноси и привлачи; зраке су његове возило ($\delta\chi\eta\mu\alpha$) душâ, а оно само уносителъ душа ($\acute{\alpha}\nu\alpha\gamma\omega\gamma\epsilon\upsilon\delta\varsigma$ $\psi\upsilon\chi\acute{\alpha}\nu$).

97 И. Секулић, *Њејошу књиџа дубоке оданостии 1*, Београд, 1951, 243.

98 Детаље и литературу в. у моме чланку *Зборн. раџ. Фил. фак. VI-2*, стр. 218 и д.

99 Тачније, као виши део душе, дух, интелект небеског порекла.

Све побројане црте имамо и у Његоша. Порекло њихово из новолатонске и позноантичке соларне мистике и теологије откривају| јасно и целина и појединости – подударности у симболици, терминологији. Ту је – ван лопте створених сфера – наткозмичко сунце. Оно је вечно огњиште из кога је душа, божанствена искра, искочила, оно сипа искре-идеје; оно је огњени океан из кога је искра огња (душа) излетела и у који се опет враћа; оно је свијетли шар, царство светлости, царство светова, мир мирова и небо престолодржно, свет од кога су сви други истекли светови, свеопшти диск коме треба да се врати свака „зрака“.¹⁰⁰ А све то у вези са орфичко-латонским митом о преегзистенцији.

Већ је Платон своја учења о природи човека и судбине казивао у песничком миту, а тако су чинили и Платоновии последници, пагански и хришћански, везујући се све чвршће за књигу и предање. Они не граде изнова, ни из чега, симболе и митове свог приказа трансценденталне стварности, своје метафизике. Махом се служе готовим књижевним благом и увек се наново оријентишу према списима Платона, орфичара, новолатоничара и сродних мистичара. Тако настаје козмолoшки и есхатолошки мит на коме своје песничке описе и маштања граде писци кроз векове, па и наш Његош.

Велики књижевни дуг Његошев античком предању не темељи се, дакле, само на класицистичкој и стваралачкој имитацији песничке технике и садржине; тај се дуг темељи подједнако дубоко и у Његошевој блискости античком, филозофском миту и спекулацији, чињеници да га инспиришу описи пореклом из поетске метафизике позноантичке. Његошев филозофски дуг антици овде не можемо приказивати у његовом чисто теоријском и спекулативном виду; али значај тога дуга за Његошево песништво, за Његошеву поетску слику и реч, откривају већ и малобројни, узгред поменути примери, као кристални шатор, небеске фонтане, светлосна метафорика *Луче*. Нарочито у *Лучи* треба бити стално свестан ове чињенице. Речи којима се анђеоло обраћа души, „Сини – каже – огњем створитеља! Ти си искра за небо створена“,¹⁰¹ у основи су мађијска формула, део речника мистичког и хијератског; светлосне фонтане, блиставе небеске реке, сав тај чаробни песнички свет, цело то Његошево царство светлости, ти високо поетски бесконачни валови запаљени бесмртним огњем, све је то део античког козмогонијског мита и песничког наслеђа које у Његоша проговара великим и новим песничким интензитетом, и у *Лучи* и другде по Његошевим делима.

100 Л. посв. 159; 1, 93; *Сировод*, ст. 6 (Дјела 2, 214); *Црнојорац*, ст. 61 (Дјела 2, 62); Л. 1, 240; 2, 15; 1, 102; 1, 239; 1, 232; *Мисао*, ст. 57–58 (Дјела 2, 162); *Сировод*, ст. 10 (Дјела 2, 214); исп. и диск средине у песми *Ради човјек*, ст. 37 (Дјела 2, 223).

101 Л. 1, 21–322.

* * *

Свободијага нам открива Његошево прво усвајање античког песничког предања, усвајање хомерског предања пре свега, замућеног гдекад утицајем класицистичких изданака, често оживљеног сигурним| поетским осећањем великог песника. У *Лучи* се слио двоструки ток античког поетског наслеђа. Напоредо са терминологијом и топиком, симболима и мотивима новолатонске мистике и есхатологије, *Лучи* дају песничко обележје речи и упоређења, мотиви и описи који припадају европској епици и чије су основе у поемама Хомера и Вергилија. А као што елементи античке песничке технике добијају своје најсавршеније и потпуно Његошеве облике у *Горском вијенцу*, тако, скривено и савршено прилагођено националној Његошевој мисли, улазе у *Горски вијенац* слике из мистичко-филозофске топице Његошеве и позноантичке.

Помињем речи Вука Мићуновића о борцима који гину на бојноме пољу:

Што су они? Жертве благородне
да прелазе с бојнијех пољанах
у весело царство поезије,
како росне свијетле капљице
уз веселе зраке на небеса.¹⁰²

То весело царство није просто царство песништва, већ су то имате-ријалне небеске равни, небеско царство идеја, где духови живе у срећи и веселу и где се стално наставља прво и право стварање – поезија према хеленском термину ποιησις –, стварање приказано у симболу кристалног шатора *Луче*. Једна стара народна мисао као да се овде складно удружила и поистоветила с филозофском и мистичном мишљу античком, па опет сасвим Његошевом. Јер Лазар у песми *Пројасиј царсџива срџскоја* може да бира између борбе, победе, тј. земаљског царства, и пораза, тј. небеског царства, а и у Константина Филозофа долази се до небеског царства кроз борбу која мора да се заврши поразом.¹⁰³

Поређење душа изгинулих жртава са капљицама росе стоји на соларној теологији и мистици позноантичкој, из ње црпе своје симболско значење. Узмимо и неколико стихова из размишљања игумана Стефана:

удар нађе искру у камену
без њега би у кам очајала.
Страдање је крста добродјетељ,
прекаљена искушењем душа
ра̀ни т'ело огњем електризма,

102 ГВ 993–997.

103 В. Ђурић, *Срџскохрвајска народна еџика*, Београд – Сарајево – Загреб, 1955, стр. 45.

а надежда веже душу с небом
како луча са сунцем капљицу.¹⁰⁴

Зрела концизност и стилска доследност сложиле су у ова размишљања, народски умна и сентенциозна, дубоке мисли и слике новоплатонског предања: слику мистичког ланца, искру погребену у тврду материју, лучу наткозмичког сунца које привлачи и уздиже душе својим зракама. Све то већ другде и широко приказано у делима Његошевим.

Генеза наведених стихова карактеристична је за Његошево песничковање, за пут који од литерарне инспирације води оригиналном стваралаштву. У *Свободијади* слика цвећа које росу шаље „дужном жртвом нежне душе“ сунцу, трону живоносну Аполона светлописца,¹⁰⁵ уграђена је у перифрастичко одређивање времена, константу епског облика, у којој се, као и у развијеној поредби, најчешће јављају слике из природе, како у Хомера, тако и у Његоша; и то је уграђена у стихове где зора сакрива завесу ноћи у дубину „валовита мрачног поља“ – у чему смо већ препознали реминисценцију на антички еп. Традиционални елеменат европске књижевности је и јутарња жртва цвећа уграђена у ту константу епског облика и код Милтона: „... whenas sacred light began to dawn in Eden on the humid flowers, that breathed their morning incense, when all things that breathe from th' Earth's great altar send up silent praise to the Creator“¹⁰⁶; налазимо је и у *Химни јуишу* – Његош је из ње исписивао стихове – у којој се Ламартин обраћа цвећу речима „Vous êtes l'encens du monde qu'il fait remonter à Dieu“.¹⁰⁷

У развијеној епској поредби *Луче* Његош је поредио лет душе на небо с капи росе коју поглед сунца, зраке сунчеве подигну на небеса.¹⁰⁸ Мистичка тежња да се попне уз ланац миросдржни, уз лествицу бића проговара и у узвику *Биљезнице*: „Да ми се са земље попети уз Даничине зраке, а из Данице и ономе свјетилу уза зраке које их њој дава, и тијем начином путујући... могао бих доћи на извор зраках...“ бесмртни духови „светим електризмом излећу уза зраке свјетовах“, а душа „преко воздушнога океана на небо полети како сан преко земнога океана у који предјел земаљски“.¹⁰⁹

Овај сплет симболичких слика произашлих из новоплатонске мистике познат је Његошу из литерарних извора, старијих и новијих, само што он путовање позноантичке соларне есхатологије, где су звезде острва небеског океана, спаја још и са реминисценцијом на *Илијаду*, где Сан, заогрнут измаглицом, лети преко мора, од острва до острва.¹¹⁰ Један од тих извора можемо потпуно поуздано утврдити. То је опет Ламартин из кога Његош

104 ГВ 2322–2323, 2325–2328.

105 Св. 7, 55.

106 РЛ 9, 192.

107 Биљ., стр. 148 (*Harmonies* I, 3).

108 Л. 1, 102.

109 Биљ., стр. 138, 141.

110 П. 14, 282.

исписује стихове у *Биљезници*. Плотинска и новоплатонска метафизика предала је Ламартину тајанствено наткозмичко сунце, које је зубља трансценденталних небеса; отуд је и у Ламартина душа зрака светлости одвојена од божанског огњишта, диска, средишта; и том Ламартинову диску средине пење се душа од звезде до звезде – *montant d'astre en astre à son centre divin* –, то божанско сунце привлачи душу и мисао као росу са цвета – *comme le soleil aspire la rosée*.¹¹¹

Најзад, Њејош у песми из 1847. године, реално и мистично сунце идентификује са сунцем родољубља:

Родољубје што је? Електрика,
пречишћена искра божествена
кроз пламове бесмртнога огња...
свак уз своју нека лети зраку,
простора је доста жртвенику.¹¹²

Тако су већ пре *Горској вијенци* у ту симболичку слику ушле све три за Њејошево певање толико карактеристичне димензије – дескриптивна, заснована на сликама природе већ раније литерарно уобличеним, мистичка, заснована на платоничарској традицији и заокупљена метафизичким митом индивидуалног искупљења, и национално-родољубива, која се темељи у народу, у слободарским традицијама и песниковој свести о снази што из народа долази. Као у *Горском вијенцу*, тако се и у *Шћейану Малом* соларна мистика индивидуалног жртвовања и спасења, на којој стоји *Луца*, окреће у Њејошев симбол пожртвованости свенародне, митска слика из поетске метафизике окреће се у митски приказ поколења за прјесму створених која у борби за слободу налазе, заједнички, светао гроб и награду ванвремену. Коло, тај антички морфолошки елеменат драме, тај представник народске мисли и осећања, поје:

Клањају се младу сунцу дв'је тисуће витезовах,
целивају матер земљу да им покој тихи даде.
Хоће братску крв да свете и разуру њих домовах.
али листом изгинути, – о другоме сад не раде.
Молитву им сунце прими, земља славан гроб осећа.¹¹³

* * *

Од првих песничких покушаја Њејошево дело сведочи о силној песничкој способности упијања и асимиловања античке песничке речи и мисли. У *Горском вијенцу*, где гласници извештавају о боју као у хеленској трагедији,

111 Исп. мој чланак у *Зборн. Фил. фак.* VI-2, 1962, стр. 232.

112 *Поздрав*, ст. 21–22 и 41–42 (*Дјела* 2, 175); исп. *Сировод*, ст. 9 и д. (*Дјела* 2, 214).

113 *ШМ* 3, 571; в. и М. Лалић, *Сјоменица Њејошу* (Посебна изд. САН, књ. 22), стр. 43.

где набрајају губитке као у Есхиловим *Персијаницима*, где већ у посвети стоје Егист и Орест Есхилових драма, учена, али скривена реминисценција везује народску клетву сердара Вукоте с античким митом и трагедијом:|

Ко издао, браћо, те јунаке...
крвљу му се прелили бадњаци,
крвљу крсно име ославио,
своју ћецу на њ печену ио;
у помамни вјетар ударио
а у лик се манит обратио!¹¹⁴

Видимо, као што је Његоша од младости пратила Хомерова слика стрелца Аполона, тако га није напуштао ни мит о Атридима, који се на страшној гозби госте сопственом децом, нити трагични лик махнитога Ајанта, кога је Есхил овековечио истоименом трагедијом. Порасло је само, и сазрело, поетско осећање Његошево за јединство стила и дикције, за веродостојност и психолошко јединство. Та јединства Његош је млад у *Свободијаги* немарно запостављао, китећи хитру и одсечну реч црногорске јуначке песме крупним бисером хомерских украса и класицистичких реминисценција. У *Горском вијенцу* те несразмере нема.

Хомерско упоређење – у *Свободијаги* несразмерно описно, у *Лучи* барокно обилно – чудесно се збратимило с кратком народном поредбом у *Горском вијенцу*. Разливена река се повукла у обале, облик поредбе повињује се стилу казивања; а високо умна и родољубива поезија Његошева даје поредби и ново посвећење, дубљом садржином и крупнијим значењем – материјално сунце Хомерова описа и мистичко сунце новоплатонског еманатизма постало је, најзад, сунце националне слободе, упоређење симбол:

бјеху мушка прса охладњела,
а у њима умрла свобода,
кад зраке умру на планину,
кад утоне сунце у пучину.
Боже драги, свијетла празника!
Како су се душе прађедовске
над Цетињем данас узвијале,
играју се на бијела јата,
како јата дивних лабудовах
кад се небом ведријем играју
над образом свијетла језера.¹¹⁵

Другде у *Горском вијенцу*, као да се хомерска поредба, добро позната европском епу и Његошу, сажима у нов метафорски израз силног песничког интензитета; претапа у нову, потпуно адекватну слику младежи црногорске:

114 ГВ 2426, 2429–2433.

115 ГВ 2628–2638.

Младо жито, навијај класове,
пређе рока дошла ти је жњетва!¹¹⁶

Сродност ових славних и највише Његошевих стихова са хомерском поредбом може се уочити у самом делу Његошеву. Легиони окорелих небеских отпадника у *Лучи* већ су доспели за казну и „колебљу се“

ка̑ по равни сазрела житија
која косу к погибији брусе
кад их луди узмуте вихори.¹¹⁷

А та поредба стоји на истом месту као и у Милтона,¹¹⁸ и грађена је према Милтону и његовом античком узору, хомерском и вергилском.

Звук народне и античке песме слива се у дикцији *Горској вијенци*. Као што је у *Горском вијенци* ређа широка хомерска поредба, тако су ретке и волуминозне сложенице и кованице по хеленском узору, карактеристичне за *Свободијагу*, краће песме, па и *Лучу*. Али се поетска реч повинује истим законима као и у хеленској трагедији, склоној смелој и концизној метафори, а хомерски епитет блесне ненадно новим сјајем:

јошт таквијех очих гвозденијех
ја не видјех у једнога момка.¹¹⁹

Рекли смо већ да ту Његош даје Батрићу сав метални блесак и сву упорност Хомерових хероја, у којих није гвоздено само срце и душа – него Хомерову јунаку дођу и очи гвожђе и тврди рог. Хомерску инспирацију потврђују и речи Вука Мићуновића како јуначко надметање и весеље гвоздени срца у момцима; јер већ је у *Свободијаги* Његош описао, у исти мах хомерски и народски, ватре логорске у ноћи међу бојевима:

Уз огњеве сташе појат
и витешка кола водит,
у којима црногорски
син од оца чује, прима
свог прадједа прошла дјела
са витештвом окићена.¹²⁰

* * *

Школа народног и античког песништва, коју је Његош самоук учио, дала је стихове *Горској вијенци*, Његошеве и само његове. Дикција наше

116 *ГВ* 652–653.

117 *Л*. 4, 178–180.

118 *РЛ* 4, 980–985.

119 *ГВ* 1988–1989.

120 *Св*. 10, 686–691.

синтетичко наративне и гдекад силно драматичне народне песме слила се у једно с античком, епском, драмском и лирском речи. Што пажљивије послушајемо дикцију *Горскої вијенца*, то истинитије дођу речи Павла Поповића, који, сред народног израза и фразе, налази високе медитације Његошеве „у беспрекорној форми античке сентенције, високе химне, узвишене оде“; што дуже посматрамо јунаке *Горскої вијенца*, то боље видимо да и њих „трагически“ конач прати, жртва и светлост над гробом, као и јунаке хеленског епа и трагедије.

Изнесени примери – могло би се и даље набрајати – хтели би да покажу како се и у појединостима могу пратити путови античке инспирације у Његошеву делу, како су бројни и за градњу тог дела значајни импулси који из античке књижевности долазе, како се имитација и креација смењују и допуњују, како је Његошев однос према античкој песми творачки. Константе израза које песник усваја и модификује у његову су делу динамична језгра градње, нису позајмица и украс, него израз морфолошких тенденција.

Дубоки доживљај хеленске поезије у младости, и потом, на махове, али стално, бављење античком књигом, па есхатолошки мит и поетска симболика новоплатонске метафизике, стоје међу најзначајнијим спољним чиниоцима у обликовању Његошева поетског дела и израза – чији интензитет долази из песниковог трагичког поимања и доживљавања судбине човека и народа, тамо на кршу црногорском, у тесним крајевима и дивљим ћошковима, одакле је злу свакојем гледао право у очи.

АНТИЧКА БОЖАНСТВА У СВОБОДИЈАДИ*

I Интервенција божанства

а) Бої као Зевс и Айолон

У *Свободијади*, мада се античка божанства често помињу, па у неколико махова и ступају на поприште, само у једној сцени реч је о интервенцији која утиче на развој догађаја. Та сцена налази се на оном месту где се у првој редакцији дела (*Глас каменитијака*, ст. 1038 и д.) налази помен интервенције божанства громовима. То је место где се у *Гласу* помиње „вест“, па се потом говори о интервенцији, место у коме треба видети траг мотива о вилином зову. То потврђује *Свободијада* (8, 1057 и д.) будући да овде о интервенцији прича вила с Ловћена. У првом делу извештаја помиње своје боравиште, Ловћен, који води рат с „Јупитером громометним“ и гаси блесак његове стреле (Св. 8, 1081–1082). Затим описује бој:

Али неба владац већи
не кће више правосудним
оком гледат ту неправду
ђе безбожне, ђе тирјанске
руке крвцу праву лију,
већ његовом непреклоном
пут неправде вољом вјечном
Еол роди својом силом
из влажнога океанска
њедра облак мраком мутни,
те га хитри љуто зајми,
с њим уранска поља прекри.
Тек додирну лук и тетив
којег кривда Венеције
бјеш' запела и натегла,
и огњену њену стрелу
ње неправда обратила

* Рад је одломак из систематског дела докторске дисертације *Античко наслеђе у њесмама Њејшевим*, коју је аутор одбранио 1959. г. на Филозофском факултету у Београду, пред комисијом коју су сачињавали др Милан Будимир, др Милош Н. Ђурић, др Видо Латковић и др Војислав Ђурић.

посред војске њене главне
и окола...

громодржац за лук тегну,
тетив зајми огњеметне
своје стреле смртоносне,
те удрише насред војске
млетачкога дуке стидна...

(8, 1099–1124)

После овога још један гром удари у Црмницу (Св. 8, 1136). А на крају 8. песме Његош казује Млечанима и Турцима:

Громометни цар Олимпа
чули сте га ђе вам рече
да сједите посад с миром...

(Св. 8, 1196–1198)

Овде је хришћанско врховно божанство приказано као громовник Зевс који у песмама Хомеровим има епитете ἀρυκέραινος, терлиκέραινος, ἀστεροπητής, στεροπηγέρετα. С тим је у складу и то што се овом божанству покоравају баш облаци и ветрови, јер то је била истакнута функција Зевсова (исп. епитете νεφέληγέρετα, κελαϊνεφής).

У овој слици јавља се једна црта која се не може довести у везу с хомерском сликом Зевса. То је лук са кога, као вешт стрелац, божанство баца стреле у логор војске која је изазвала његов гнев. У првом левању *Илијаде* налазимо познати опис Аполона који гневан сипа стреле по ахајској војсци. Његош је тај опис превео у време када је састављао *Свободијаду*:

Аполон га зачу сребролуки
хитро пође с Олимпа висока,
лук за плећи и колчан носећи
крилатијем закрити стр'јелама.
Страшно стр'јеле за плећима хуче|
ударајућ једне о другојзи
у хођењу бога разљућена,
који ноћи подобно иђаше.
Напоследак сједе пред бродове,
поче метат крилате стријеле;
Аполонов сребром блистајући
лук издаје страховиту звуку.

(ст. 85–97, *Цјелокуйна дјела П. П. Њејоша* 1–9,
Београд, 1951–1955, 2, 352)

У овом опису из *Илијаде* можемо с довољно разлога видети онај узор на који је помишљао Његош сликајући божанску интервенцију стрелама и луком у 8. песми *Свободијаде*. Зависност од хомерског узора је лако уочљива.

Тако овај једини опис стварне интервенције божанства у *Свободијади* представља у неку руку спој хришћанског бога, који грмљавином и громовима открива своју вољу и у нашој народној песми, са громовником Зевсом и стрелцем Аполоном 1. певања *Илијаде*. Сликајући хришћанско врховно божанство цртама својственим Зевсу, Његош ступа утрвеним стазама, будући да су тако поступали многи хришћански песници пре њега. Додајући томе опису црте из упечатљивог описа Аполона стрелца, Његош самостално ствара, већ у *Свободијади*, једну слику божанске интервенције која има паралелу у Милтона, па ће се под утицајем Милтонова описа јавити и у *Лучи*.

б) Бојови Олимпа и кћи Титанова

У *Свободијади* налазимо и место где олимписки богови одлучују о судбини и рату, а не хришћански бог приказан као Зевс–Јупитер. Његош казује сукобе између Црногораца и Француза који су трајали шест година:

док се роди у бесмртне
Олимпове владоце
божествена всемогућа
воља, миса и хоћење
узвисити род Славјана
више људског сваког рода,
и док сузе, крв народња
и неправда неизбројна
обратише гњев и љутост
Титанове шћери свете
на француско племе гордо,
те га справи под русијски
мач и копје и стријелу...

(Св. 10, 1148–1161)|

Богови хеленског Олимпа, као и у *Илијади* овде доносе одлуку о дуго-трајном рату. Али ко је „Титанова света шћер“?

У објашњењима Н. Банашевића (Н. Ц. г. 1, 351) читамо: „Титанова, тј. Хелиосова (вид. X 527–530) света кћер је лијепа мађионичарка Кирка, која у *Одисеји* претвара Улисове другове у свиње; има и других легенди везаних за њене чаролије“. И заиста је у Његоша Хелије–Сунце „лучесипни Титан“ (Св. 10, 527) и „Титан дуговласи“ (Н. Ц. г. 2, 133 ст. 33; 2, 232 ст. 2). Титани античке митологије су синови Урана и Геје, Ωκεανός, Κοίος, Κριός, Ίαπετός, Κρόνος, а Хелије је само син Титана Хипериона и Титаниде Теје, као што је Зевс син Титана Крона и Титаниде Реје. Међутим, Хелије се прикључује генерацији Титана (в. P. Grimal, *Dict. de la mythol. grecque et romaine*, Paris, 1951, 183), а Зевс, као син Крона и предводник нове генерације Кронида (Зевс, Хад, Посејдон) у борби против Титана, јасно се одваја од Титана.

Стога ће у римској књижевности, која је пресудно одредила употребу античких митолошких ликова и прича у потоњој европској књижевности, име Титан обележавати не само шест синова Урана и Геје већ и Хелија–Сунце. Та употреба имена Титан јавља се у Вергилија (*Aen.* 4, 119). Сунце и месец су *Titanidis astra*. Име Титан обележава сунце, односно Хелија, код Овидија (исп. *Metam.* 1, 10; 2, 118; 6, 438; 10, 79; 10, 174; 11, 257; *Fasti* 1, 617; 2, 73; 4, 180; 4, 919 итд.), дакле у ономе спису који је вековима служио као меродавни митолошки приручник (исп. обиман списак места из латинских античких писаца који даје I. V. Carter, *Epitheta deorum*, Lipsiae, 1902, 93, коме на хеленској страни одговарају тек неки позни примери у Нона, Орфичким химнама и сл., в. С. Ф. Н. Bruchmann, *Epitheta deorum*, Lipsiae, 1893, 30, 148). Одатле је разумљива и Његошева употреба назива Титан за Хелија–Сунце.

Ако се томе дода да је Фојб Аполон идентификован с Хелијем већ код Ајсхила (*Sept.* 859), и да се у Његошеву делу не јавља Хелије већ само Аполон и Феб као сунце, онда се као треће сведочанство о Његошеву обележавању сунца као Титана мора узети у обзир и „стари Титан“ (Њ. Ц. г. 2, 147, ст. 40), мада Р. Лалић у своме објашњењу уз то место казује да се ради о Јупитеру (Њ. Ц. г. 2, 495). На поменутом месту реч је о Новој години, па песник узвикује:

Гледај Феба ка је ухитао
па крилатим коњма|
и пламеносипној колесници
да нам Ново љето допотеже.
Зевс је њему старцу досудио

да курирски трчи по Урану.

(ст. 1–5, 7)

Даље Његош говори о седим власима Феба. Стога је јасно да је „стари Титан“, од чијих стрела заштићује земљу дебео покривач снега, и овде Феб–Сунце, а не Јупитер.

Укратко, Његошева стална употреба назива Титан, кад је реч о сунцу, Фојбу Аполону, показује да је поуздано тумачење Н. Банашевића према коме је и у Св. 10, 1148–1161 реч о Титану Хелију, а не о Зевсу. Ово је важно за одређивање личности „Титанове шћери свете“ у том одсеку *Свобођијаге*. Сећање на Кирку из *Одисеје* на овоме месту где нерешени бој решава неко неправдом разгневно божанство као да није нарочито згодно употребљено. Јер чаролије зле чаробнице Кирке која Одисејеве пратиоце претвара у свиње нису одговарајући *exemplum* из античке митологије и епа када Његош говори о праведној, богомданој победи црногорској. Пре бисмо очекивали да песник упућује на неку богињу заштитницу Ахајаца у *Илијади*, као што је Атена, или на неку богињу закона и правде, као што је Титанида Темида, кћи Урана и Геје, па можда и на Титаниду Артемиду, која

убија непријатеље своје мајке, Титаниде Лето, кћери Титана Која. Међутим, како од кћери Хелијевих долази у овом случају у обзир заиста само Кирка, а Титан се у Његоша вазда односи на Хелија, тј. Фојба Аполона, мора се остати при тумачењу Н. Банашевића, према коме је реч о Кирки.

в) Плутонов четворокоњ

Особена је и слика господара подземља чију делатност у боју Његош описује речима:

Поче грозни владац ада
на мрачнојзи колесници
су четири врана коња
проз ордију турску лећет,
и мишицом владатељском
турску војску на алаје
у предјеле свога царства
уводити и ћерати.

(Св. 5, 499–506)|

Н. Банашевић у објашњењу уз ово место (Њ. Ц. г. 1, 324) каже да се ради о Плутоњу, који је и божанство смрти, па додаје: „Стара божанства (нпр. Еоја) често се возе колима са четири коња“. Плутоњ, „богати“, је заиста само надимак Хада. Занимљиво је питање како је Његош дошао до слике Хада, који се по бојном пољу креће четворопрегом и одвлачи у своје царство људе. Не верујем да се ради просто о утицају кола којима се возе Хелије или Еоја.

Представа о Хаду који се вози колима не потиче из *Илијаде*, али се јавља у познијим причама о Хаду. За то је свакако основ пружио старије веровање о овоме божанству, будући да се већ у *Илијади* (5, 654; 11, 445; 16, 625), само и искључиво за Хада, употребљава епитет κλυτόπῳλος, „са славним коњима“, мада у *Илијади* ништа не чујемо о томе како Хад долази по своје жртве. Стога и М. П. Нилсон (*Gesch. d. griech. Religion*, München, 1955², I, 453) претпоставља да се у поменутом епитету крије траг представе о Хаду који на својим колима долази да преузме мртве и одведе их у подземље.

Античке приче о Хаду су малобројне. То су у ствари само две (исп. Grimal, *Dict. mythol.* 171): борба с Хераклом и отмица Персефоне. За ову другу знамо поуздано да је већ у античко доба у њој Хад наступао на четворопрегу. У Овидијеву опису отмице чујемо како са цветне ливаде Персефону–Просерпину Хад–Плутоњ одводи у царство мртвих, па се ту опширно описује како он вози своја кола (*Metam.* 5, 402 и д.). Из Овидија и Клаудијана (*De raptu Proserpinae*) ова слика утицала је на потоње песнике и писце митолошких приручника. О распрострањености представе у античко доба сведочи велики мозаик који представља отмицу Просерпине: Плутоњ на колима која вуку четири врана коња (данас у Риму, Museo dei Conservatori).

Очигледно је дакле да је Његошева слика Плутона–Хада античког порекла, али да није из *Илијаде*. Као божанска интервенција на бојишту, та се сцена *Свободијаде* одвија независно од тока историјских збивања.

ī) Хийнос и Танатос

Поред Хада јављају се у *Свободијади* и друга античка божанства везана за смрт. Њихова улога је готово истоветна оној коју имају у *Илијади*. И начин како Његош употребљава и приказује та божанства показује да се ради о реминисценцији на *Илијаду*. Та су божанства браћа Хипнос и Танатос, Сан и Смрт. Када у боју долази до великог покоља, Његош ту сцену започиње стиховима:|

Поче Гипнос први санак
из њедарах Танатоса
од мачевах и сабаљах
и палоша пламенијех
кроз обије војске шиљат,
сташе падат бојноносна
од барјаках турска крила.

(Св. 1, 689–696)

Морамо се овде сетити да су у Његошеву примерку *Илијаде* (Њедич) подвучена места 16, 452–455 и 667–675 где се казује како Сан и Смрт носе мртвог Сарпедона. Занимљиво је, међутим, да су у преводу Њедичеву (исп. и 14, 231) те персонификације означене руским називима за сан и смрт, а не грчким, Хипнос и Танатос. Можда су се грчки називи налазили у преводу *Илијаде* од Мартинова, који је Његош поседовао, а није нам сачуван међу остацима библиотеке Његошеве. Могао је Његош ове грчке називе познавати и из других извора, што је и врло вероватно. У сваком случају облик Гипнос са иницијалским *ī*-, уместо очекиваног *х*-, говори за неки руски извор.

У самој Његошевој формулацији, иако употреба ових божанских персонификација одговара оној у *Илијади*, има класицистичке апстрактности и компликованости: Гипнос шаље први санак из њедарах Танатоса од мачевах итд. Јасно је да ту треба рачунати с утицајем митологизирања и метонимске употребе имена античких божанстава код класициста. То показују и стихови где је реч само о персонификацији Сна:

Војска скочи одморена
испод танке Гипносове
владе љупке и осјенке,
и смршене баци мисли
Морфејеве пробирати...

(Св. 1, 739–743)

Овде је Хипнос удружен са својим сином Морфејем. Тога сина не помиње ни *Илијада* нити које друго сачувано дело хеленске књижевности, већ се Морфеј први пут јавља тек у римског песника Овидија (*Metam.* 11, 635 и д.), али је добро познат, баш захваљујући Овидију, класицистима потоње европске књижевности и митолошким приручницима. Тако и овде, као и у случају Плутонова четворопрега, митолошки елеменат *Свободијаде* води порекло не из *Илијаде* већ из позније античке књижевности, и то по својј прилици из Овидија, а до Његоша су ти елементи доспели зацело посредно, преко поезија класициста и митолошких приручника.

II Античка божанства и перифрастично одређивање времена

а) *Илијада* и потоња епика

Већ у *Илијади* и *Одисеји*, како је познато, одређивање времена је двојако. Време се често одређује просто речима „била је зора“ (*Ил.* 8, 66), али и ту се већ јавља тежња ка опису. Тако је подне кад сунце стоји сред неба (*Ил.* 8, 68; 16, 777), предвече кад се сунце нагне и ваља испрезати волове (*Ил.* 16, 779), а ноћ настаје кад зађе сјајно светло сунца (*Ил.* 1, 605). Међутим, већ у хомерским песмама Зора, Сунце и Ноћ су и персонификације, божанства. Стога се при одређивању времена јавља и перифраза митолошким средствима, и то по правилу само у вези са зором, јер према зори и дану, а само ретко и изузетно, са посебних разлога, рачуна се у *Илијади* и *Одисеји* према ноћима (исп. G. Finsler, *Homer*, Leipzig, 1924³, I, 2, 5). Тако чујемо да се подигла из постеље Титонове божанска ружопрста Еоја, да се појавила у хаљини шафранове боје на колима у која су упрегнути коњи Лампо и Фатонт и сл. (*Ил.* 8, 1; 11, 1; *Od.* 2, 1; 5, 1; 23, 246 и др.). По угледу на *Илијаду* и *Одисеју* потоњи песници примењују ову перифразу као украс, па не описују тако само зору већ и било који час (исп. нови дан *Aen.* 4, 6; зора *Aen.* 4, 112; 4, 129; 5, 585; долазак ноћи *Aen.* 1, 374; око поноћи 3, 512; 5, 835 и сл.).

Оваква перифраза постаје устаљен манир везан нарочито за епске песме, али се употребљава и у песмама друге врсте, па и у прози, кроз средњи и нови век (исп. E. R. Curtius, *Europäische Lit. u. latein. Mittelalter*, Bern, 1954, 279, и O. Weinreich, *Phöbus*, Stuttgart, 1937, passim, где су забележени бројни примери из прозе, из Сервантеса, Скарона, Дикенса итд.). Овоме је нарочито допринела реторизација поезије, будући да су реторска упутства захтевала примену таквих прописа за чије разумевање је потребно не само митолошко већ често и астрономско знање (исп. Quint. I, 4, 4). Тако је средњовековна поетика ове перифразе с правом убрајала међу амплификације, будући да оне већ у позноантичком раздобљу далеко прелазе меру коју имају у Вергилија и представљају барокне украсе, аутономне целине у току излагања. Бројне примере те врсте пружа Дантеов спев.

б) Љубимица Ориона и Титона

И у Његоша налазимо поменути тип одређивања времена. Тако се у *Свободијади* јављају Аурора, Феб и сродне митолошке фигуре веома често у облику богатих украса. | Има у *Свободијади* и краћих помена доласка „бјеловласе шћери Олимпа“, која долази из предела Тритонова (Св. 8, 617), кћери истока (Св. 8, 922), „Аполона“ који проспе луче кад сине зора (Св. 8, 750). Још је блиско хомерском одређивању времена када Његош казује:

Но кад трећом бој полази
из предјела Тритонова
бјеловласа шћер Олимпа.
(Св. 8, 616–613)

Дакако, хомерском би узору било ближе да Еоја–Аурора, за коју Његош зна да је „љубимица Титонова“ (Њ. Ц. г. 2, 133 ст. 24), јутром долази из постеле Титона (исп. П. 11, 1), и то стога што је Тритон морско божанство за које хомерске песме још не знају, а јавља се у Хесиода (*Theog.* 930 и д.). Значи, и овде у *Свободијади* имамо очигледне трагове утицаја познијих митолошких представа на хомерске узоре и шаблоне.

Блиско је још хомерском опису и место:
Исход њежне љубимице
Ариона и Титона,
претходнице Аполона,
тад спаваћој војсци јави
крик лајање месоједне
ненаситне птице и пса
који љути међу собом
бој чињаху, заметаху,
око мртва турска меса.
(Св. 1, 730–737)

Н. Банашевић, који је са М. Стевановићем приредио текст *Свободијаде* за издање у збирци *Цјелокуйна дјела П. П. Његиша* (Београд, 1951–1955), у објашњењима уз наведене стихове (ор. cit. 310) даје следеће податке о старијим издањима и рукописној традицији:

У свима издањима, почев од Ненадовића, стоји у ст. 730 *љубичице*, што је бесмислица и свакако штампарска грешка; и ст. 731 у Ненадовићевом издању стоји *Ариенона* и *Хишоне*, а у петроградском рукопису *Ариона* и *Хишона*. Правилно је *Ариона* и *Титона*...

Н. Банашевић, према томе, врши две исправке. С правом мења заиста бесмислено „љубичице“ у „љубимице“ позивајући се на Његошево „љубимице Хитонове“ које стоји у старијим издањима песме *Кнезу Мейерниху* (ст. 24, Њ. Ц. г. 2, 133) издате први пут 1911 г. на основу једног преписа. С

правом несумњиво мења Н. Банашевић, указујући на то да „Његош пише латиничко *iii*, које му је слично ћириловском *x*“, и Хитон у Титон, па ту исправку прихватају за поменуто место у песми *Кнезу Меттерниху* Р. Лалић и М. Стевановић (Њ. Ц. г. 2, 133, в. Р. Лалић објашњења на стр. 485).

Међутим, како петроградски рукопис није Његошев оригинал, већ нечији препис, како је показао Лавров, па то као поуздану чињеницу прихвата и Н. Банашевић (в. Биљешку уз *Свободијагу*, Њ. Ц. г. 1, 296), то је јасно да овде у текст ваља унети још једну исправку, која се односи на име Арион што га налазимо у петроградском рукопису. На основу античке митологије и на основу могућег хомерског узора, који у оваквом опису јутра помиње супруга Еоје, Титона (*Il.* 11, 1; *Od.* 5, 1), па стога и у римских песника Аурора редовно има назив *Tithonia* (в. Carter, *Epith. deor.*, 17), јасно је зашто је у Његоша Зора љубимица Титонова. Међутим, никако није јасно зашто би подједнако Зора била и љубимица Арионова, што свакако значи, као и у случају Титона, да је Арион њен љубимац такође, односно да се ради о некаквој љубавној причи. Арион је песник и певач са Лезба који је живео око 600. г. ст. е., и то на двору коринтског тиранина Перијандра. Зашто је Зора његова љубимица, то нам Н. Банашевић на поменутом месту не објашњава, већ просто казује да је Арион „грчки лирски пјесник, негдје из VII вијека прије наше ере, кога је, према старом предању, спасао један делфин, замамљен његовим дивним пјевањем“. Могла би се некаква веза између Еоје и Ариона успоставити преко Аполона који као заштитник песника помаже Ариону да се спасе (исп. Grimal, *Dict. myth.*, 51), а као Фојб Аполон идентификован је са сунцем коме зора претходи на небу. Али овакву мало убедљиву везу ваљало би конструисати да нема другог објашњења за овог „Ариона“ Његошева, чија је љубимица Зора и који се у Његошеву делу само овде помиње.

Позната је античка прича о љубави Еоје и Посејдонова сина Ориона. Већ нам хомерска песма говори о томе како га је уграбила Еоја и како га је потом на Ортигији убила Артемида (*Od.* 5, 121–124), а о Ориону чујемо у тим песмама на више места (нпр. *Il.* 18, 486, *Od.* 11, 310 и 572). У руском преводу *Одисеје* који је Његош поседовао обележено је баш место о Еоји и Ориону које нас овде занима (пев. 5, ст. 121–5). У сваком случају, и без обзира на ово обележено место, Еоја према познатом античком миту воли и уграби и Ориона, сина Посејдонова, и Титона, унука Скамандрова, па су то најпознатији међу њеним љубавницима, док историјска личност Арион никада није доведена у било какву ближу везу с Еојом–Аурором. Чини ми се да је ово довољан разлог да се у поменутих стиховима изврши још једна исправка, тј. да се име Арион замени именом Орион. Будући да је *Свободијагу* издао 1854. г., после Његошове смрти, Љ. Ненадовић, да се не зна с каквог је то рукописа учинио и да петроградски рукопис није Његошев оригинал, већ нечији препис, јасно је да немамо право да Његошу припишемо као грешку име Арион уместо Орион, или неко безразложно и неосновано повезивање Ариона и Еоје.

Према изнесеноме стихови *Свободијаде* о којима је овде реч треба да гласе:

исход њежне Љубимице
Ориона и Титона...

(Св. 1, 730–731)

То је у складу с оним античким митовима које налазимо већ у хомерским песмама, а по обиму и духу стихови се не разликују од хомерског описа јутра. И следећи стихови по свој прилици представљају реминисценцију на *Илијаду*, јер слика како пси и птице растржу лешеве на бојишту као да је преузета из хомерских песама (исп. нпр. *Ил.* 1, 5, *Од.* 3, 259), на шта указује Н. Банашевић (*Зборник радова САН* 17, 1952, 165 и објашњења уз *Свободијаду* у *Њ. Ц. д.* 1, 310).

в) *Свој митолошке ѱерифразе
и конкретної ојиса*

У поменутих описима јутра имамо такве изданке античког епског описа јутра и одређивања времена који се по своме руху и садржају не разликују одвише од хомерских које је Његош добро познавао. Далеко се више од хомерских узора одвајају друге перифразе ове врсте у којима, као у слици јутра на бојишту где птице и пси растржу лешеве, Његош проширује митолошку перифразу исцрпнијим описима јутра у природи. Тако нпр. Његош описује зору док се војска буди стиховима:

тек весели мајски пјевци
бјеху јасност свога гласа
по горама распустили
и појаху пјесме дичне
за побједу сјајна Феба
над Ереба тавном владом,
коју брзо предвиђаху;|
тек вјесница б'јела дана
бјеше своја бистра крила
из источне мрачне свезе
истргнула, раширила
и за златне горде власе
потезаше и тегљаше
Уранова свјетилника...

(Св. 1, 501–514)

Јутро доноси бој, ноћ предах, па је готово редовно у *Свободијади* јутро прилика да се употребе овакве перифразе. Млади Његош већ даје различите варијанте у којима гдегде видимо и трагове утицаја народне песме, њених формула и епитета. Тако чујемо како

Зора б'јела и весела
и пјевацах јасни гласи
који в'јенце цв'јетне плету
с којијема окићају
Аврорино бистро чело
изведоше витезове
на друм чисти и широки.

(Св. 5, 355–361)

Јутро се описује опширно још на два места. На једноме читамо ове стихове:

Но кад сјутра зора сину
и породи свјетородни
исток данак бјелосјајни
тек Аполон живоносни
бјеше своја дуга крила
раширио и пуштио...

(Св. 9, 321–326)

О епитету „живоносни“ и о „шаторовидном храму“ који се у следећим стиховима помиње биће посебно речи.

Нарочито је занимљив опис зоре у 7. песми *Свободијаде*, јер ту налазимо мотив који ће се чешће јављати у Његошеву делу. То су стихови:

Но тек зоре св'јетла рука
скупи мрачну завијесу
и сакри је у дубину
валовита мрачног поља,
тек цвијеће мајско дично
посла трону живоносну|
Аполона свјетлописца
брилијантне росне капље
дужном жртвом њежне душе.

(Св. 7, 51–59)

Први део овог описа налази пуну паралелу у Св. 8, 69–74. У оба описа јавља се „плашт ноћи“ и „брилијантна порфира“ о којима ће бити посебно говора у вези с „кристалним шатором“ Његошеве *Луче*. Други део описа јутра у наведеним стиховима Св. 7, 51–59, где трону Аполона мајско цвеће шаље росу као жртвени дар, на први поглед је само прилично компликован опис испаравања росе. Међутим, и овај ће се јављати у Његошеву делу чешће, како је то забележио већ Н. Банашевић (*Зборн. рад. САН* 17, 1952, 167). Овај испитивач је указао на стихове *Луче* где се слика јавља у поређењу које казује да се душа песникова диже небу:

Како капља росе са цвијета
или зрнце леда прозечнога
при погледу свијетлога сунца
што у небо дигну слабе зраке...

(Л. 1, 103–106),

као и на стихове *Горској вијенца* где је опет реч о душама које на небо одлазе, „жртве благородне“,

како росне свијетле капљице
уз веселе зраке на небеса
(Г. в. 995–997),

односно о нади која везује душу с небом

како луча са сунцем капљицу
(Г. в. 2328).

(Исп. и В. Латковић у објашњењима уз *Горски вијенац*, Н. Ц. г. 3, 189 и 207.)

У *Свободијади* је само реч о роси као жртви сунцу, небу. У *Лучи* и *Горском вијенцу* капљицу росе – душу подиже сунчев зрак или се она пење по њему. Исту слику налазимо и у *Биљежници* Његошевој (стр. 138–139) и представа је у вези са сликама мистичара преузетим из античких списа и веровања везаних за светлосну мистику позноантичку (исп. нпр. Fr. Cumont, *Lux perpetua*, Paris, 1949, 380). У *Свободијади* то учење не долази до израза, па се може претпоставити да је тек доцније Његош упознао то учење. Стога ваља и забележити упадљиву подударност овог описа *Свободијаде* и једног места Милтонова *Изјубљеној раја* (исп. P. L. 9, 192–197). Паралелу налазимо и у једној песми Симе Милутиновића (*Будни сан*, ст. 48–53, А. Гавриловић, *Лирске ње|сме С. Милутиновића*, СКЗ, 1899, стр. 32) објављеној први пут у *Грлици* (I, 131–134). Тешко је рећи нешто одређеније и претпоставити да је од Милтона или Симе Његош преузео ову слику. Ипак су подударности такве да није лако ни прогласити их случајним. Јасно је да у поменутој слици јутра у *Свободијади* имамо одређивање времена помоћу митолошке перифразе које ни по облику ни по духу није античко, и да се у њему јављају два елемента, мрачна завеса о којој ће још бити речи и јутарња жртва цвећа, који су по свој прилици књишког порекла и који ће се вазда наново јављати у делу Његошеву. Сличан спој налазимо и у обимном опису зоре пред бој у *Св.* 10, 525–536.

ī) Један моћив лезбијске лирике

Као сведочанство о Његошеву познавању неких особених представа античке митологије, без обзира на то ради ли се о преузимању из каква митолошког приручника, коментара или класицистичког описа, треба поменути и краћи опис зоре у 8. песми *Свободијаде*:

А владика Петар умни
су стотину витезовах
на високи врх од Лисца
чека зору и Даницу.
Мало стаде, док почеше

њежна сјајна њена крила
кроз прозоре Ете храма
излећати, трепетати...

(Св. 8, 931–938)

Н. Банашевић у својим објашњењима уз ове стихове (Њ. Ц. г. 1, 336) казује да је Ета планина у Тесалији и додаје: „због њене висине мислили су (стари Грци) да се звезде дижу иза њеног врха. На њој је Херкул изгорео, па је можда зато она код Његоша храм“. У наведеним стиховима реч је о „зори и Даници“, дакле стварно о појави звезде која наговештава дан, као у Св. 2, 678–680. Али сјајна крила која се појављују кроз „прозоре Ете храма“ су крила зоре. Ту је реч, дакле, о једној нарочитој звезди и почетку дана, па се стога може и допунити онај део објашњења који се односи на веровања старих Хелена.

Већ је Виламовиц, у своме познатом чланку о Фаетонту (*Hermes* 18, 1883, 417), показао да веровање како је Ојта („Ете храм“) место изласка и заласка звезда, место где се зора јавља, пореклом из лезбијске лирике. Овај стручњак показао је да је у Хелена знање о индентичности вечерња-че и зорња-че веома старо, да се Хесперос и Хеосфорос смешују и у вези с веровањима има и песничким мотивима везаним за Ојту. У Сапфе и њених подражавалаца рађа се вечерња-ча на Ојти, на Ојти станује и Кеик, син Хеосфора, а западни и источни Локрани, који Кеика сматрају својим родоначелником, ковали су новце са сликом звезде која представља и зорња-чу и вечерња-чу, али носи име Хеосфора–зорња-че. Ове податке и тумачења Виламовица прихватају и допуњују потоњи стручњаци. Тако Олдфатер (*PWRE* 13, 1273) додаје да је на Ојти имао свој култ и Хесперос и наглашава да је песничка формула о изласку и заласку ових звезда на Ојти била изграђена у језику песника из Локриде и долине Сперхеја већ пре процвата лезбијске лирике.

За нас је довољна поуздана чињеница да се ради о мотиву старог хеленског песништва чије је порекло из Локриде, па из лезбијске лирике очигледно, као што је и вероватно да су римски песници пренели тај мотив западноевропској књижевности.

То значи да у поменутих стиховима *Свободијаде*, ма колико да то изненађује, имамо не само сасвим обичну и уобичајену реминисценцију на хеленску митологију већ и веома стар песнички мотив који ретко налазимо у сачуваним текстовима хеленских и римских песника. Како је Његош дознао за тај мотив, на основу остатака Његошеве библиотеке нисам могао да одредим. Мотив се, додуше, јавља и у сачуваним књигама те библиотеке (Њ 60 – А. Мерзляковъ, *Подражания и переводы*, Москва, 1825–6, 2, 243), у Вергилијевој *Еклоји* 8, 30, али је ту реч о вечерња-чи и слика није довољно развијена (у латинском тексту: *tibi deserit Hesperus Oetam*). Његошу је обавештење могао пружити и неки коментар, или неки митолошки приручник, али би могло да се рачуна и с неким песничким извором, можда песмом неког руског класицисте.

g) Залазак Ајолона

Поред многобројних описа јутра изграђених уз помоћ античке митологије и према античком епском шаблону, јављају се тек изузетно у *Свободијади* такви описи вечери. Бој је започео појавом Ауроре“, „вјеснице б’јела дана“, и Феба–Аполона, па траје све

док Аполон бистри сакри
своје чело поносито
у Тритона мрачно царство.
(Св. 1, 716–718)|

Сунце, Фојб–Аполон, тоне у океан, а Ноћ преузима владу:

У то ето црна шћерца
распространи мрачна крила
и стријелама бистра Феба
океана цклена мрачност
у пространа своја њедр
скупи брзо и затупи.
(Св. 5, 507–512)

Када се наведеним стиховима додају и следећи:

Ал’ кад сунца в’јенац сјајни
океана западњег
сиње воде загасише.
(Св. 10, 663–665)

пада у очи да у свим описима заласка сунца у Његоша, који живи на Цетињу окружен брдима, сунце залази у океан, предео Тритонов (исп. и мрачну завесу ноћи коју зора ставља у „валовито мрачно поље“, Св. 7, 53). Дода ли се томе да се, како смо видели, сунце рађа у *Свободијади* 8, 617 из „предјела Тритонова“, јасно је да се овде не ради о реминисценцији, као и у опису зоре и Данице које се јављају на Ојти. Н. Банашевић (Њ. Ц. г. 1, 309), већ је указао на хомерске песме као извор ове представе речима: „У *Илијади* сунце стално запада у океан који је једно од најстаријих божанстава грчке митологије“. Његошове речи о „западном океану“ показују да песник не мисли на море према западу, већ баш на митски океан који окружује према најстаријој хеленској представи цео свет, из кога се рађају и у који залазе звезде и сунце.

III Остали помени античких божанстава

Неки помени античких божанстава у *Свободијади* немају у самом излагању догађаја ни оне улоге који има помен Ауроре, Аполона, Феба, Титана приликом одређивања времена. Такве реминисценције на митологију и легенду хеленско-римску разликују се од досад наведених тиме што махом

нису условљене хомерском схемом описа боја, техником причања античког епа. И такве реминисценције и украси, разуме се, били су познати већ у античкој књижевности. Један пример овакве реминисценције, чији је циљ да покаже митолошко знање песниково и послужи као украс у песми, су нпр. стихови:

Аполон је своје очи
од неправде те сакрио
и Астреа сјајне дворе
пред турскијем оком нав'јек
затворила и сакрила.

(Св. 2, 809–813)

Други сличан пример су стихови:

Ахмед прими заповијед
па Белони турској каза
да му кола брзотечна
спрема брже и приправља,
у њих с крилма коње спреже,
да наредно сјест му буде
у војена лучна кола.

(Св. 1, 311–317, исп. 323–4)

Песник само показује да зна за причу о Астраји и за опрему Белоне. Треба забележити да се помен „Белоне турске“ налази у уводном одсеку прве песме *Слободијаде* који је пун реминисценција и перифраза те врсте. Ту „духом Немезисе“, Св. 1, 153, исп. 3, 13) дише против „Вулкана гнусна Турства“, а за Турчина чујемо да је узео тресак громава Јупитеру, оружје Марсу, покорио царство Посејдона итд. Таквих употреба митологије има још на неколико места *Слободијаде*: 2, 75–76 на уста султана чујемо да је турско племе Јунона задојила, чиме песник очигледно мислима Ареја–Марса, сина Хере–Јуноне; 4, 120–21 паша казује турској војсци да је слава њена оружја позната по просторима Марсова царства; 8, 47–51 Мустав се обраћа везирима чији су дух и мишица узели Јупитеров непобедни штит свемогућој руци Минерве. Како се види, ове се перифразе митолошким средствима односе све редом на Турке и песник их делом и ставља у уста самим турским великашима. Стога је могуће да песник ове помпезне изразе намерно употребљава да би насликао разметљивост турске силе и намерно их ставља баш у уста Турака.

Још једна група перифраза митолошким средствима прилично је честа у *Слободијади*. То су перифразе које говоре о небу и мору: Нептунска поља 1, 68, Уранска поља 8, 1110, Посидона царство 1, 220, Селенино плаво царство 1, 301, предео Тритонов 8, 618. Први од наведених примера има пуну паралелу у Вергилијеву изразу *Neptunia arva* „море“ (*Aen.* 8, 695), по-

ред којег стоји старије Плаутово Neptunia Iosa. Паралела из Вергилијева спева који је од свих античких најдуже и најјаче утицао на европски епски стил| и класицистичке песнике јасно говори о античком пореклу Нептунских поља Његошевих. С обзиром на бројне елементе пореклом из античке епике које налазимо у *Свободијаги*, за ову подударност исто је тако тешко претставити да је настала случајно, као када су у *Сербијанци* Његошева учитеља Милутиновића, који пореди борбу Срба и Турака с борбом Хелена и Тројанаца, Турци обележени као Нептунци (*Серб.* II, 180, 7), док су у Вергилија Тројанци Neptunia proles (*Aen.* 7, 699).

Није потребно нарочито показивати на појединим случајевима употребе имена античке митологије у *Свободијаги* како се често ради само о персонификацијама и метонимијама. При том је карактеристично за класицистичку реминисценцију да персонификације као Хипнос, Танатос, Еоја, Никс, које у Хомера живе пуним животом, као и Аполон, Артемида, Хефајст и др. божанства, у *Свободијаги* имају тек трагове тог живота, а махом су само речи које значе сан, смрт, зора, ноћ итд. (исп. „духом Немезисе“ – освете 1, 154, 4, 66; у основи исто „потомци Немезисе“ – Црногорци као осветници 3, 13; Еол–ветар 10, 70, и сл. 1, 38; 8, 1106 где међутим оправдање даје хомерско поређење; Ереб–мрак 1, 35;1, 506; Уран–небо 1, 514; 9, 330; 10, 395; 10, 451 и сл.). Иста је судбина назива старијих хеленских божанстава која нису просто персонификације. То показује употреба имена Аполон, Феб, Титан просто у значењу сунце, како смо у вези с описима јутра видели на примерима у претходном одељку (исп. нпр. *Св.* 2, 150 запад Феба, 1, 23 ума Феб итд.). То су употребе које, како је познато, имају своје порекло већ у античком песништву, нарочито римском (исп. метонимије Phoebus „сунце“ – *Нор.* С. 3, 21, 24, *Ов. Metam.* 2, 110; Mars „бој, рат“ – *Verg. Aen.* 6, 162, *Ов. Metam.* 13, 27; Minerva „предење, ткање“ – *Verg.* 8, 409, *Ов. Metam.* 4, 33, *Прор.* 2, 9, 5, итд.). Његош тај манир преузима несумњиво из класициста, од Мушицког, од Милутиновића и др.

IV Илијага, Сербијанка и Свободијага

Однос *Сербијанке* Милутиновићеве и *Свободијаге* Његошеве према *Илијаги*, односно према античком епу, његовим украсима и мотивима, различит је умногоме, мада има неких основних сличности. Како сам о односу Милутиновићеве *Сербијанке* према *Илијаги* исцрпније говорио (*Жива анџика* 8, 1958, 43–74), то за образложење тврђења која се односе на *Сербијанку* упућујем на мој чланак.|

Основна црта која је заједничка *Сербијанци* и *Свободијаги*, а одваја оба ова дела од *Илијаге*, је композиција. Док је *Илијага* јединствена велика епска песма с једном основном темом, дотле су *Сербијанка* и *Свободијага* венци краћих епских песама које описују низ историјских догађаја

хронолошким редом. Тако се у ономе што је најбитнија особеност *Илијаде*, *Сербијанка* и *Свободијада* разликују од *Илијаде*, мада су оба дела *Илијаде* замишљена као национални отпор против Турака. Стога је разумљиво да оба писца настоје да успоставе и неку формалну везу између својих дела и *Илијаде*. Поступак се, међутим, знатно разликује.

Како смо видели, божанске интервенције и појава античких божанстава на самом бојишту у *Свободијади* се налазе, мада у малом броју, па у њиховој употреби мора да се види траг утицаја *Илијаде* на Његоша. Насупрот томе, *Сербијанка* за такве интервенције и појаве античких божанстава не зна, мада обилато користи имена античких божанстава и лица из античке митологије, као метонимије, *imagines*, *exempla*, дакле у складу с позноантичком и потоњом реторском праксом и са праксом песника класициста. И у *Свободијади* налазимо ову употребу античке митологије, али у много мањој мери, исто као и истоветне помене личности, места и догађаја из античке легенде и историје (Александар Св. 1, 223; 10, 37; Аристид 2, 852; Ахил 1, 684; Диоклеја 6, 274; Ојта 8, 937; Леонида и Термопили 1, 470; 5, 337; Ликург 1, 223; Рим и Римљани 1, 605; 10, 577; Хемус и Кавказ 2, 703).

Опасно одређивање времена, јутра и вечери, уз помоћ античких митолошких личности и персонификација, редовно се јавља у *Свободијади*, и то, поред извесне класицистичке боје и уживања у митолошким именима, сасвим као у *Илијади* употребљено. Оваква перифраза, карактеристична црта епског стила античког и потоњих класициста, није позната *Сербијанци*.

Инвокација муза јавља се у у *Сербијанци* и у *Свободијади*. Али у *Сербијанци* се јавља искључиво на почетку песама, док се *Свободијада* поводи за *Илијадом* користећи овај елемент епске технике не само на почетку песме већ и као предах у излагању, и то пре описа одсудног тренутка у боју.

Развијене хомерске поредбе, разасуте по свим песмама, чине сталан украс излагања у *Свободијади*, и у неким примерима имају много од свежине хомерског узора. *Сербијанка* садржи приличан број поредби, али ипак невелик кад се узме у обзир њен обим (свега шездесетак). Различним садржајем поредбе *Сербијанке* су богатије од оних у *Свободијади*. Али поредбе *Свободијаде* се готово редом садржајно подударају с поредбама *Илијаде*, док поредбе *Сербијанке* тек ретко садржајно представљају паралеле хомерским поређењима, а све су краће. Обимније поредбе *Сербијанке* обухватају тек један стих, ређе два. Тако у *Сербијанци* нема ниједног богато развијеног упоређења хомерског типа, па тако ни овај стални украс и елемент античке епике, у првом реду *Илијаде*, у *Сербијанци* не налазимо, док се у *Свободијади* редовно јавља.

У претходној глави упоређене су сложенице *Сербијанке* и *Свободијаде* и показало се да су сложенице *Сербијанке* већим делом именице и не показују неке изразитије сличности с сложеницама у Хомера и хеленских песника. Насупрот томе, сложенице *Свободијаде* махом су придеви, служе

као epitheta ornantia и otiosa и имају, у већем броју, пуне паралеле и узор у сложеним епитетима хеленског песништва, нарочито онима у *Илијади*. Такве паралеле имају и други епитети и изрази *Свободијаде*, док је то тек ретко случај у *Сербијанци*.

Из свега овога се јасно види да у *Сербијанци*, додуше, долази до израза богатије познавање античке митологије, легенде и историје, али да у *Свободијади* налазимо низ елемената хомерске епске технике који су примијењени на начин који је у складу с оним у *Илијади*, мада су очигледни и утицаји класицистичког манира (на уобличавање инвокације, одређивање времена и сл.). Тај се класицистички утицај огледа нарочито у метонимској употреби античких митолошких имена, чиме се губи онај индивидуални живот којим су у *Илијади* живеље и персонификације као Зора, Ноћ и сл. Ипак се мора рећи да је читање хеленских песника, нарочито *Илијаде*, оставило на овом почетничком делу Његошеву јаке трагове, док такве трагове у *Сербијанци* зрелог Милутиновића једва назиремо овде-онде.

Да је за начин употребе инвокација, поредби, описа зоре и вечери, као и божанских интервенција у *Свободијади* био пресудан утицај *Илијаде*, а не *Сербијанке*, на коју се као извор Његошева митологизирања у *Свободијади* чешће указивало (исп. П. А. Лавровъ, *Петиръ Петировичъ Нѣиошъ*, Москва, 1887, 259), показује не само поменута разлика између *Сербијанке* и *Свободијаде* већ и разлике између прве и завршне редакције *Свободијаде*, односно између *Гласа каменшѣака* и *Свободијаде*. Јер *Сербијанку* објављену 1826. Његош је несумњиво познавао већ много пре састављања *Гласа каменшѣака* 1833. г. Па опет у *Гласу| каменшѣака* не налазимо трагова митологизирања, које у неким деловима *Сербијанке* Милутиновић тако богато употребљава, док после пута у Русију, после читања и по свој прилици и после покушаја превођења *Илијаде*, Његош одједном, у кратком размаку од непуне две године, *Глас* претвара у обиман циклус епских песама под речитим насловом *Свободијада*, па те песме украшава елементима хомерске епске технике, заоденутим понекад у класицистичко рухо, али по правилу дубоко различним од митолошког труња Милутиновићеве *Сербијанке*.

Чини ми се стога да из овог поређења јасно излази да мишљење Црњанскога (*СКГл* 16, 570) о пресудном утицају Милутиновића на Његошев начин прихватања елемената из хеленског песништва, посебно из *Илијаде*, не може да се одржи у томе облику. Тачно ће бити да нешто „барокне поетике“, како казује Црњански, владачини стихови дугују стилу Милутиновићеву. Али ту треба имати у виду и утицај руских класициста. Међутим, у погледу преузимања елемената епске технике из *Илијаде* Његош иде својим путем, путем којим Милутиновић уопште и није стварно пошао. Стога Св. Вуловић (*Целокуйна дела*, Београд, s. a., 1, 100) с разлогом казује како је Његош тек „понајвише бојаљиво и опрезно“ подражавао Милутиновићеву класицистичком поступку, док тврђење Лаврова (*Нѣиошъ*,

253), по коме је местимична реторичност и помпезност израза *Слободијаге* настала захваљујући утицају Мушицког и Милутиновића, треба употпунити указивањем на руске класицисте, којима та реторика није страна. Али став Лаврова (*Нѣиошѣ*, 260), који казује да утицају Милутиновића, поред утицаја Мушицкога, Његошева *Слободијага* дугује и митолошки апарат и сложенице, а само узгред примећује да су неки изрази и епитети *Слободијаге* саздани према узорима „класичних поема“, не може се успешно заступати с обзиром на изнети материјал. Тај материјал говори о снажним траговима утицаја *Илијаге* на *Слободијагу*, којима је, колико ми је познато, први поклатио више пажње Н. Банашевић (*Збор. раг. САН* 17, 1952).

Овде ваља још и посебно имати на уму начин употребе античких божанстава у *Слободијаги*. Има ли се у виду и то како Тасо смешта античка божанства у пакао, како их Херасков приказује као демонске савезнике мухамеданства, а слично поступа и Рајић (за прва два дела знамо поуздано да их је Његош у руском преводу поседовао у време састављања *Слободијаге*), још је јасније у којој се мери Његош поводи за *Илијагом*, када Плутону дозвољава да се својим колима вози по бојишту и осталим античким божанствима оставља њихову првобитну независност и слободу.

Пут којим је пошао Његош подражавајући донекле *Илијади* могао је довести, додуше, до уметнички много успелијих достигнућа, али је крио у себи неотклоњиву опасност, коју тек веома спретан и искусан уметник успешно преброди. Та опасност лежи у „антиисторичности“ самог поступка, како се изражава А. Н. Соколов (*Очерки*, Москва, 1955, 28). Соколов с правом указује на то да је и Вергилије, много ближи раздобљу настанка хомерских песама него ренесансни песници и њихови следбеници, једва изнео на својим плећима огроман терет покушаја да се једна књижевна врста и стил, са особеностима насталим у одређеном, далеком периоду, пренесу и остваре у једном потпуно различном времену. Свој је неуспех Његош очигледно и сам увидео, будући да после првог покушаја објављивања *Слободијаге* није предузимао даље кораке у том правцу. Он се још под крај живота жалио како је *Слободијагу* писао у младости па није успео да је састави онако како би то желео, а да му здравље више не допушта да врши измене и правке (исп. Лавров, *Нѣиошѣ*, 263).

За нас је *Слободијага* занимљиво и значајно сведочанство о Његошеву настојању да се угледа на Хомера и о Његошеву личном и самосталном односу према античким узорима.

ТИПИЧНЕ СЦЕНЕ „СВОБОДИЈАДЕ“ И РЕТОРСКА ТЕХНИКА РИМСКЕ ЕПИКЕ

Низу сцена, тема и мотива својствених европској епици од Хомеровог доба припадају перифрастично одређивање времена и прикази божанских интервенција у току епске радње. У „Стварању“ сам већ писао о примени таквих сталних елемената у песничком изразу Његошеве *Свободијаде*. Али поменуте две константе епског израза, како смо видели, не унапређују ток приповедања. Прва га само рашчлањује, а друга надљудски мотивише. Чвршћу везу са радњом него ове, у похомерској епици претежно орнаменталне константе израза, сачувале су бројне типичне сцене које приказују ратнички живот и ратну судбину јунака појединца и целе војске. Добро познате основној феноменологији свеколике јуначке поезије, такве типичне сцене развијају одређен број основних тема или мотива, у приказу рата и ратника, пре, за време и после боја. Јављају се у низовима и граде „епску схему“ излагања. И поред промена у ратној техници, епска схема се није битно изменила од хомерских времена. Стално је обнавља класицистичка поема, било да припада римском или новијем добу.¹ Ипак песници дају типичној сцени и епској схеми свој лични печат. Чине то узимајући нарочито радо одређене сцене и стилизујући их различно, али махом ипак у складу са предањем реторизоване римске епике. Чинио је ово и млади Његош у својој *Свободијади*. Типичним сценама овог његовог спева нисам посветио пажњу ни у својој дисертацији о античким елементима у Његошевом делу, нити у својим досадањим радовима о Његошу. Задржаћу се стога овде на неким особеностима избора, примене и стилизације типичних сцена у *Свободијади*.

*

Морам почети са неколико општих напомена. Мада се садржински непосредно укључују у приповедану радњу, типичне сцене стварно припадају механичким средствима казивања песме. Оне воде порекло из усменог народног песништва и условљене су његовом импровизаторском техником.²

-
- 1 Види P. J. Miniconi, *Index des thèmes »guerriers« de la poésie épique latine*, Paris 1951, 19–33 и др.; W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin, 1933.
 - 2 C. M. Bowra, *Heldendichtung*, Stuttgart, 1964, 195 и д; B. Fenk, *Typical Battle Scenes in the Iliad*, Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description (Hermes, Einzelschriften 21), Wiesbaden, 1968, 1–8.

Ово објашњава многе заједничке црте у јуначким песмама разних времена и области, па и подударности у низовима типичних сцена између наше народне и хомерске епске песме. У европској литерарној епици, опет, типичне сцене су нашле стално место као особеност епског израза. Освојиле су то место пре свега под нормативним утицајем *Илијаде* и *Одисеје*, али уз непосредније угледање на римску литерарну поему. Поред Вергилија, ту су значајну улогу одиграли његови класицистички последници у царскоме Риму, Лукан, Стације, Силије Италик, Валерије Флак и Клаудије Клаудијан.³ Разлике између ових аутора пре свега су у разноврсности стилизовања сцене, у ступњу њене осамостаљености и декоративности.

Док је код Хомера типичној сцени био својствен реалистички приказ који се са уживањем задржава и на ситним предметима и догађајима ратничког живота, доцнији писци јуначких поема не показују исти степен и занимање за скромне лепоте његове свакодневице. Они типичну сцену изграђују реторски патетично и до у појединости сликовито, али хладно.⁴ Овакав доцнији, класицистички и реторски поступак, усмерен пре свега на ефекат, чини да је у литерарном епу веома ретка Хомерова вештина подређивања сталних мотива и типичних сцена новим, сложенијим уметничким циљевима целог дела.

Механичка средства казивања јављају се често у уводима јуначких песама, јер је тешко лепо започети импровизовано певање. Широм света јуначка песма узима стереотипне почетке и говори о јунацима који полазе на пут („Појездише до два побратима“) или о сну који предсказује догађаје („Санак снила Иванова мајка...“). У новогрчкој и нашој народној песми омиљен је у уводима мотив пророчког лета злокобних птица („Полећела два врана гаврана...“), у руској и нашој мотив гозбе и гошћења („Вино пију...“, „Славу| слави...“), док се у епици разних народа јавља мотив изненадног госта који доноси неку вест и тако покреће акцију и нарацију песме. Индивидуални стваралац може учинити да ови стереотипни уводи бар делимице иступе из граница повучених старом техником усмене импровизације. Показује нам ово *Илијада*, која почиње мотивом (варљивог) сна, и *Одисеја*, која почиње сплетом мотива гошћења и вести коју доноси изненадни гост, сасвим као и наша песма *Марко Краљевић и дванаест Араџа*. Широко и неконвенционално развијени, ови стереотипни мотиви увода чине у оба хеленска пева основу за богату експозицију, са приказом ликовна, прилика и расположења у табору под Тројом и на Одисејевој Итаци.

Пред позађем које овако чине различити третмани традиционалне схеме и сцене у јуначким песмама анонимних народних стваралаца и у спевовима појединих узорних и меродавних твораца европске херојске поеме оштрије се оцртавају и особености и неуједначеност епског израза и причања у *Свободијади*.

3 Р. J. Miniconi, нав. дело, 45 и д.

4 W. Arend, нав. дело, 127 и д.

У своме покушају здруживања народног и античког, односно класицистичког епског садржаја, Његош је градњи типичних сцена према хомерском узору посветио знатно мање пажње него изразито орнаменталној инвокацији, перифрастичном одређивању времена или хомерском упоређењу које се за типичне ратне сцене везује допуњујући приказ јунака и њихове борбе. Подударности између *Свободијаге* и *Илијаге* у типичним сценама и епској схеми могу се већим делом свести на опште подударности између јуначке песме и хомерског епа. Непосреднији утицај *Илијаге* и класицистичке поеме на *Свободијагу* ограничен је у оваквим константама епског израза на неке примере или типове, а понекад и само на појединости.

Узмимо низ који сачињава основну схему описа ратничких припрема у *Илијади*: већање и одлука богова, већање и одлука ратника, приношење жртве, доручак, окупљање војске, оружање појединаца или целе војске, постројавање, сморта и беседа старешине, полазак у напад и први сукоб са непријатељем.⁵ Сви чланови ове схеме осим првога, имају у црногорској народној песми блиске паралеле, док је првome по фреквенцији и природи најближе дозивање виле која подстиче јунаке на бој. Његош уводи вилу у *Свободијагу* у улози извештача у протеклом боју (VIII, 1070), док у схеми увода помиње одлуку неба (IX, 11), а само једном говори о одлуци олимпијских богова која доноси промену ратне среће у току битке (X, 1150). На хомерску жртву подсећа једном израз „жертва непорочна“ (I, 446), док се иначе, као у народној песми, јављају молитва и причешће (I, 526, VIII, 883). Особеност Његошеве схеме припреме, ослоњене на народну, представља њена двојност. Истим типичним сценама песник слика прво догађаје на турској, па затим на црногорској страни. Чланови тог низа су: повод рата, веће и ратни савет, скупљање војске, опремање и смотра. Већање на двору и саветовање пред војском прате непосредно беседе владара и војсковођа и одговори саветника и војника, или опет писма и одговори на писма. Као и беседе, писма доприносе драмској објективности песме у којој служе ратном договору, храбрењу и наређивању, а само ређе ратном лукавству. Одступање у појединостима понављаних сцена не разбијају стварно монотонију ове напоредности и двојности.⁶

Приказ самог боја и догађаја после њега дат је у *Свободијади* схемом познатом из народне песме чије сцене имају развијеније паралеле у *Илијади* и херојској поеми. Бој започиње новом зором, пошто се војска претходне вечери утаборила и пошто је ноћ провела у починку или јуначкој игри и песми. Војске се распоређују, сукобљавају, оружје звечи, крв се лије, магла пада на бојиште. У складу са хомерским и класицистичким предањем

5 W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Leipzig, 1938, 29.

6 На пример, Турке подстиче на напад писмо, глас о немирима у Црној Гори, извештај побеђеног војсковође или жеља за осветом (*Свободијага* I, 188, II, 90, VI, 30; II, 21; IV, 68), док се Црногорци сакупљају тек када стигне вест о приближавању непријатељске војске, када чују њену тутњаву или када је страже опазе (*Свободијага* I, 342, X, 1090; II, 174, VIII 447).

Његош прекида описивање уочи пресудног преокрета битке инвокацијом Музе или виле (I, 663, V, 482, IX, 389). Тематске варијанте боја на бојишту су опсада куле или утврђеног града, бој пред бедемом или на мосту, бусија и препад у ноћи. Бој се завршава, најчешће предвече, бекством и прогањањем непријатеља. Следи вечера и починак победничке војске, нова зора, буђење војске, поглед на разбојиште, молитва захвалница, трофеји, плен и његова деоба, робље и откуп, весеље и тријумфални повратак кућама.

Уместо да буде ослонац за креативну импровизацију песме, као у народном песништву, ова епска схема је у *Свободијади* композициони клише, а до уметнички значајних варијаната типичне сцене долази претежно доградњом – угледањем на хомерску и класицистичку поему у неким типовима сцена, и то претежно на декоративан и хладно апстрактан начин. Не само обим и број, него и репертоар типичних сцена у *Свободијади* мањи је него у народној песми или хомерским еповима.

*

У песмама *Свободијаге* епска схема је доста уочљива и монотона стога што се песник-почетник одрекао многих реалистичких сличица у које се типичне сцене претварају у народном песништву.⁷ Док се Његош у једном истом певању три пута зодовољава кратком формулом „табор сави непрегледни“, „стан свој војсци поставише“, „око војска поставила“ (II, 158, 220, 675), иста типична сцена стиче самосталну уметничку вредност у стиховима народног певача коме не измиче ни нехеројска појединост:

поред Дрине разапе шаторе,
па се паша поред Дрине шеће,
а титра се златним буздованом
кô девојка зеленом јабуком,
у балчак се сабљи покуцкује,
а на Мачву попријеко гледи.
Паде паша с војском на Дољане,
на Дољане више Подгорице;
ђе пануо шатор разапео,
под шатором ноге прекрстио
и дугачки чибук запалио.⁸

У Његошевој *Свободијади* нису нашли стално место ни технички и механички узети описи одлазака и долазака, устајања и легања, јела и гошћења, игре и даривања, пловидбе или вожње колима. Они се у *Илијади* и *Одисеји* чешће развијају у одсеке који нас сред херојске патетике ратничког

7 С. М. Bowra, нав. дело, 214.

8 *Опелгало срјско*, бр. XLV, ст. 4–9 и бр. X, ст. 1–5, види *Целокујна дела Пејтра Пејровића Њејоша*, Београд – Цетиње – Сарајево, 1967 [у даљем цитирању *Дела*], књ. V, 342 и 63.

живота привлаче и одмарају као носиоци једне скромне и уздржане поезије свакидашњице, сродне оној која проговара и у хомерским поредбама из људског живота. Ова особеност излагања у *Свободијаги* пада у очи стога што се такве сцене налазе у нешто мање развијеном облику и у нашој народној песми. Објашњење за ову особеност не треба тражити ни у малом обиму појединих певања *Свободијаге*, која редовно приказују или једну битку или више њих, нити у брзом и праволинијском излагању, прекиданом једино беседама и писмима. Његош је тај обим и такав ток казивања оптерећивао и успоравао преобилним орнаменталним уметцима, од којих неки припадају типичним сценама европске литерарне епике. Стварно је Његошев одбир типичних сцена одређен највише тиме што наш песник у *Свободијаги* готово и не говори о борцу појединцу, већ само о колективном јунаштву црногорског народа.

Програмско занемаривање јуначке улоге појединца учинило је да у *Свободијаги* не налазимо бројне типичне сцене везане за ратнички живот личности, сцене без којих не можемо замислити ни јуначку народну песму, а камо ли хомерски и потоњи европски јуначки еп. Не налазимо у *Свободијаги* развијене описе личне опреме и оружања појединаца, њиховог опраштања од породице, њихових мегдана и одликовања у боју (хомерска „аристија“). Не налазимо описе борби око рањеног или убијеног друга, описе рањавања и погибија појединаца. Не налазимо ни оне за Хомера и потоњу епiku тако типичне каталоге убијених јунака за које зна и црногорска народна песма.⁹ Док је у *Илијаги* прво место дато индивидуалном, мегданцијском хероизму, па и у приказима рата потпуно преовлађује борба појединаца, у *Свободијаги* лично иступа само вођа и поглавар, па се у њој чешће јављају само типичне сцене везане за предводничке, а не за борачке акције таквог појединца. То су саветовања, одлука и храбрење војске беседом.¹⁰ Чак и ове беседе код Његоша не говори понекад јасно одређена личност, него „владика и главари“ (X, 560). Изузетно се, махом кратко и брзо, помиње лично истицање неког вође у самом боју (IX, 710, X, 240), његово рањавање (I, 700, IX, 370, 704), или погибија (V, 447).¹¹

У *Свободијаги* пажња је усредсређена на оне типичне сцене у епској схеми где се приказује покрет војске у целини, њено путовање у неприја-

9 Види P. J. Miniconi, нав. дело, 174; W. Schadewaldt, нав. дело, 10. – Упореди нпр. опис нарочите пушке и каталог погинулих јунака у народним песмама Његошевог *Ојледала српског*, бр. XLV, ст. 266 и бр. XLII, ст. 93–109, *Дела V*, 350 и 306.

10 Види *Свободијага I*, 196–230, 252–310, 364–430, 550–565, 568–578, II, 70–128, 285–336, IV, 73–85, V, 163–218, VI, 56–80, 99–137, VIII, 43–82, 474–527, IX, 273–307, 424–481, X, 1052–1070 и др.

11 Чак и када опширно говори о подухвату Никца од Ровина, Његош овоме јунаку, чијим су делима посећене посебне народне песме (нпр. *Ојледало српско*, бр. XVI, XVII, XXI, *Дела V*, 109, 116, 143), даје реч само у опису припреме подухвата, док убијање паше приказује као дело свих учесника (*Свободијага V*, 226 и д., 349 и д., 413). Сасвим је усамљен у *Свободијаги* приказ како поп Јово Кнежевић спасава из боја рањеног Ибрахим-пашу (IX, 770–780).

тељску земљу, долазак до бојишта, полазак у битку и сукоб са непријатељем.¹² Стални мотиви који граде ове типичне сцене углавном су подударни, а већим делом имају паралеле у нашој народној песми и код Хомера. То су барјаци, трубе и добоши, блесак и праска оружја, тутњава и хука од које одјекују планине и земља се тресе, облак прашине од кога се на бојишту смрачи, а у самоме сукобу још и обиље проливане крви. Његошеве краће обраде ових сцена и мотива ретко достижу упечатљиву и конкретну пластичност народних стихова типа

све барјаци кâ мрки облаци,
бојна копља како гора чарна,¹³

већ сведоче о особеној песниковој склоности ка апстрактности и сажимању израза персонификовањем. Ово народној компоненти дик|ције у *Свободијаги* додаје један неочекивано тражени и учени призивук:

глас од бубња, таламба
над њом [војском] бојне знаке разви;
(IV, 161–162)

код везирска горда стана
развише се дугокрили
са сабљама у рукама
хитролетни ратни знаци,
устресоше поље јеком
гласне свирке, јечни бубњи.
(VII, 60–65)

Ова црта свакако да је последица класицистичких тежњи младог песника, који исту типичну сцену местимично претаче у хладну митску перифрасу или је подиже стилски неусклађеним хомерским упоређењем.¹⁴ Само су ретко полазили за руком тонски усаглашени спој, као у следећим стиховима започетим изразима из народне песме и дограђеним успешно прилагођеном класицистичком перифрасом и реминисценцијом:

Кад јекнуше шумни бубњи,
а писнуше гласне свирке,
узиграше турска срца,
раширише изнад војске
бојни знаци своја крила.
Блијешћаху људске очи
када поглед ћаху бацит
на оружје пламно турско,

12 Види *Свободијага* IV, 87, VI, 81, IX, 600; I, 323, II, 146, X, 67; I, 457, 595, IV, 161, VII, 60; I, 600; I, 470, VIII, 621, 675, IX, 206; I, 517, 614, III, 210, VII, 64; II, 215 и др.

13 *Опелдало срјско*, бр. LII, ст. 264–265, *Дела* V, 400.

14 *Свободијага* II, 146, итд.

у којему цар свјетлости
своје лице огледаше.

(I, 595–604)

Други део ове сцене не везује се за предање европске херојске поеме само персонификовањем сунца – Хелија, већ има паралелу и узор у одговарајућим типичним сценама *Илијаге*, где борцима „блијеште очи“, тј. заслепљене су одсјајем са оружја „а очи блештаху њима од сјаја са блистави шлемова медних“.¹⁵

✱

Ретке су у *Свободијаги*, и не понављају се механички, развијене типичне сцене грађене по узору на *Илијагу*. Кад се јаве, немају| хомерску непосредну реалистичност лишену реторске патетике. Маниристички израз класицизма и реторско гомилање ефеката преовладали су, тако, у следећим стиховима, у којима се млади Његош, изузетно, није задовољио једном константом епског израза, већ је у низ повезао сцену одласка на починак, митску перифрасу јутра чији се опис убраја међу типичне сцене,¹⁶ мотив звериња које на разбојишту растрже лешеве, сцену буђења војске компликовану метоминијском употребом митских имена и сцену молитве која, као христјанизована варијанта, одговара Хомеровој жртви захвалници:

Црногорце мрачна ноћца
под нијемо своје крило
узе трудне да почину
од крвава дана тога.
Постеља им бјеше слатком
њежна трава и цвијеће,
а узглавље – јаничарско
крвовидно мртво трупје.
Исход њежне љубимице
Ориона и Титона,
предходнице Аполона,
тад спаваћој војсци јави
крик, лајање месоједне
ненаситне птице и пса,
који љути међу собом
бој чињаху, заметаху
око мртва турска меса.
Војска скочи одморена
испод танке Гипносове
владе љупке и осјенке,

15 *Илијага* XIII, 340–341. Прев. М. Н. Ђурић.

16 W. Arend, нав. дело, 151.

и смршене баци мисли
 Морфејеве пробирати,
 па ти скупа сви војници
 оштре маче повадише
 њих врхове смртоносне
 црној земљи обратише,
 пак свевлацу благодарност
 сташе с душе, срца шиљат.

(I, 721–749)

Његош је у своме примерку *Илијаде* обележио цео низ места у којима се говори о жртви, молитви, заклетви јунака; али он се за тим описима у *Свободијади* углавном не поводи, свакако стога што нису у складу са хришћанским обичајима.¹⁷ Са друге стране, код Хомера се као судбина бораца често помиње да ће их пси и птице растргнути, па је ову хомерску формулу наш песник и сам, у младости, овако превео:

витезове и храбре војнике
 он предаде лакомим добићем
 околичним псима и тицама.¹⁸

Само, код Хомера је ова сцена остала сразмерно неразвијена и не слика појединости, тако да једва и излази из оквира епске формуле.¹⁹ Његош, међутим, изграђује овакве призоре. На једном месту упоређује комадање лешева са крађом мяса које пси грабе из меснице (IX, 404–410), а на другом улази у појединости овога призора са правим реторским уживањем:

А осташе мртви Турци
 и Млечани на хиљаде
 кругом гњезда соколовска
 да их пипљу гавранови,
 сиви орли, соколови,
 који им је мекше кљуват;
 и да стидни, но ситани,
 многи вуци, пси, лисице
 приступају ка господи
 Млечанима и Турцима
 да с заспате њине ноге
 њима кожне чизме свлаче
 са вуцањем и скубањем.

(VIII, 1174–1186)

17 *Илијада* III, 278–279, 286–291, 298–301, 322–323, 353–354, 365, XI, 737–745, XVI, 231–232, XIX, 195–197, 250–255, 258–265.

18 *Прво њевање Илијаде*, ст. 7–9, *Дела* IV, 237. – Види *Илијада* XI, 272, 453, XXI, 335, XXIV, 411. – Његош је у своме примерку Гњедичевог руског превода *Илијаде* подвукао XVII, 558–559.

19 Нешто је потпунији опис када, изузетно, борац падне у реку, па га јегуље трагају – *Илијада* XXI, 204.

Најкарактеристичније је, међутим, за Његошеву самосталну разраду ове сцене, место где песник патетику страшног ратног сукоба повисује варијантом исте сцене, па звери пометене и разјарене ратном хуком и мирисом крви ступају на бојиште још за време боја, да би и саме повеле битку са људима:

Планинска се звјерад љута
од хучања дима, огња
узбунеше и стравеше:
не умјеше бјежат никуд,
већ се с војском изм'јешаше
једућ људску крв и месо
док с' опише, помамише,
и са војском они дивје
сташе љуте кавге водит.

(VIII, 779–787)

Указивало се већ на паралеле у *Илијади*, где су пали јунаци храна птица и паса.²⁰ Али Његошев развијени облик типичне сцене разбојишта прекривеног крвавим лешевима није настао по угледу на рудименталну хомерску формулу, већ типолошки припада класицистичком наслеђу. Реализам крвавог детаља Хомер је развио само у типичној сцени и сталном мотиву рањавања и погибије јунака. У римској епизи царског доба, међутим, крвави мотив рањавања јунака још је драстичније наглашен и развијен, а овде, на римској страни, где су ратна касапљења и крваве представе у амфитеатру били обична и омиљена појава, развила се епска тема и типична сцена разбојишта натопљеног крвљу и прекривеног лешевима које развлаче звери и птице грабљивице.²¹

У *Свободијади*, где и на бојишту крв бије из врела, тече потоцима, умива калдрме и лије се низ бедеме,²² за овај се круг развијених типичних сцена везује и стални мотив река и потока који на бојиштима буче „крвљу течни“ (I, 61), носећи погинуле борце:

20 Види Н. Банашевић, *Објашњења уз Свободијагу и Глас каменитијака, Целокуйна гела П. Пејровића Њејоша*, Београд, 1967, II, 301.

21 Види Ј. Р. Miniconi, нав. дело, 126–129.

22 *Свободијада* III, 18–27: „Стаде турска непрестано/ дневно ноћно крв се лити/ на све стране и крајве;/ господски се турски сарај/ сваки крвљу турском уми./ Низ друмове, низ калдрме,/ низ планине гордевидне,/ низ пространа равна поља/ чесга врела крвљу турском/ црнотечна потекоше“. – X, 1132–1135: „Непрестано од витеза/ крв течаше проз приморска/ села, поља и дубраве,/ кроз вароши и бедеме“. – И у римској епизи крв се кишом лије (*erigit imbres sanguineos*, V. Flacci *Argonaut.* VI, 186, ed. O. Kramer), а врхунац страве ово античко реторизовано песништво налази тамо где се битка тако згусне да се ни потоци крви више не виде и да притешњени лешеве бораца остају усправни (*fluvios non ille membrorumque videt lapsum... compressum turba stetit omne cadaver*, Lucani *Bell. civ.* IV, 785–787, ed. C. Hosius).

Ријеке се брже струје
 бистре с крвљу изм'јешаше
 и црвене сташе тећи,
 и од мртвог људског трупја
 стаде хитре вале ломит.

(IX, 318–322)|

У *Илијади* ово још није стални мотив. Само у „Бици поред реке“ ратници падају у воду чији таласи хуче и носе силне мртваце (XXI, 6–15, 235–236, 302). Међутим, то је опис једног изузетног догађаја у коме сама река наступа као митско божанство. Па ни ту Хомер не говори о крви која боји разбојишта и реке римских епичара царског доба.

Један поглед на дела римских песника царског доба довољан је да нам открије типолошку зависност наведених Његошевих описа разбојишта од класицистичког римског предања у епу. У реторски развијеном приказу разбојишта који даје Лукан налазимо, на пример, прво „реке које крв гони напред“ (*propulsa cruore flumina*) и високе брегове лешева. После стоичких размишљања о смрти, следи и цео каталог звериња које примамљено крвавом трулежи долази из шумских скровишта и комада мртваца. Ту су вукови, лавови, медведи, пси и свака врста грабљивица, са јастребовима на челу. Они чупају лешеве, кидају им утробу, срчу им срж из костију. Са дрвећа, где се госте птице, капље крв. Са неба падају крвави удови који измичу канцама заморених грабљивица.

Лукан побројане мотиве развија реторски преобилно. Јутро је после боја. Цезар посматра побијену Помпејеву војску на разбојишту. Римска је црта, несумњиво, да песник војсковођу посади чак и за трпезу како би могао уживати у призору разбојишта:

... Посматра реке што крвљу
 теку и гомиле мртвих високе ко брегови сами,
 гомилу која већ тоне у распаду телá што труле,
 гледа и „Великог“ броји војнике, за трпезу затим
 седа баш ту, да, док једе, препознаје крај себе мртве.
 Срећан што не види више емантијско тле и што сада
 погледом прелеће поља скривена под поразом грозним.
 (Срећу и богова осмех он види у просутој крви.)
 И, да не ускрати себи сву радост тог призора грозног,
 не даде јаднике ове да спале, већ злотвору небу
 препусти трулеж и смрад емантијске несрећне равни.²³

Луканов каталог зверова што се врзмају по разбојишту зачињен је ученошћу и митским појединостима. Реторика и римски смисао за крвави детаљ слави у томе одсеку право славље:

Крвави пашњаци смрти тог хемонског бојишта маме
 не само бистонске вуке – привучени трулежом смрадним

23 Lucani *Bell. civ.* VII, 789–799. Прев. Р. Шалабалић.

крвавог покоља, стижу и лавови с фолојског горја,
 медведи долазе сури из пећина, злослутни пси већ
 куће напуштају, стиже све живо осетљива њуха,
 све што ту привлачи задах већ натрулих лешева. Птице|
 које одавно већ мотре тај окршај грађански, већ се
 скупљају. Ждралови, ви који с јесени хрлите Нилу
 бежећ' од трачких зима, сад касније топлеме југу
 кренусте. Никад се небо толиким не прекрили плаштом
 јастребова, толика га крила не притисну никад.
 Крилате послаше госте све шуме, и свако су стабло
 птице попрскале крвљу, па крвавом росом се цеди.
 Победнику на лице, на стегове безбожне често
 падне с висине и крв ил' комађе лешине труле,
 удови, што их из канци већ клонулих испусти јастреб.
 Сав овај народ се јадан не сасуши онде до кости,
 нестале раскомадан од звери, и не маре оне
 утробу сву из дубине и скривен да полочу мозак –
 удове начињу само. Ту највећа маса Латина
 презрена лежи, да сунце и киша и бескрајни дани
 најзад их сатру у прах и врате емантијској земљи.²⁴

Несумњиво, Његошев је опис знатно једноставнији. Али је и пример преузет из Лукана најрепрезентативнији у целој римској епизи царског доба. Подударност у мотивима је очигледна. Да подударност између Лукановог историјског спева и *Свободијаге* овде треба објаснити Његошевом зависношћу од реторског предања које је европском класицистичком епу завештала епопеја царскога Рима показује нам још једна чињеница. Луканов је опис у схеми епског излагања смештен на исто место на коме се налази и одговарајући краћи опис разбојишта у првом певању *Свободијаге*. Његошевом низу: победа у сутон, војска уснула после боја, зора открива псе и птице које на разбојишту растржу лешеве, одговара код Лукана низ: победа у сутон, војска пљачка, одлази на починак, нови дан открива разбојиште и звери које растржу лешеве.

За овакву традиционалну схему епског излагања други пример можемо узети из историјског спева Силија Италика, где се у једноме певању бој завршава наступањем ноћи, а у следећем започиње митском перифрасом јутра и описа разбојишта. Титан Хелије долази са својом запрегом и осветљава разбојиште натопљено крвљу и покривено разбацаним удовима. Ту је и језеро чије се воде пене од сукрвице (*spumans sanie lacus*) и носе безбројне лешеве (*Punica* VI, 1–13). Видели смо да и код Његоша опис разбојишта следи за митском перифрасом јутра. На другоме месту Силијевог спева јавља се на разбојишту и река чији се „таласи ломе од покланих ратника“ (*amnem strage virum undantem*, *Punica* XVII, 601–602). Ово нас враћа Његошевој реци која измешана с крвљу „од мртвог људског трупја стаде хитре вале ломит“ (X, 321–322).

24 Lucani *Bell. civ.* VII, 825–846. Прев. Р. Шалабалић.

Смештај у схеми епског приказа боја, подударност не само у мотивима него и у појединостима израза, па реторска патетичност,| обиље крви и драстичних детаља, везују Његошеву типичну сцену комадања палих бораца типолошки и недвосмислено за класицистичко наслеђе европске херојске поеме. И то за оно наслеђе које је та поема преузела нарочито од римских епичара из времена после Вергилија.²⁵ Сам третман сцене говори о истоме утицају. Када развија овакве типичне сцене европске епике, Његош их претвара у посебне целине, у неку врсту уоквирене уметничке слике. Опис (*descriptio*) улази у појединости и тежи да створи реалистичку слику (*credibilis rerum imago*). Циљ јој је да својом конкретношћу дирне осећања слушалаца (*in affectus penetrat*) – баш онако како учи реторика римског класицизма царског доба када говори о живописности или живом сликању оваквих сцена (*illustratio, evidentia*).²⁶ И баш као и у римској класицистичкој епици, реторска техника коју је посредно прихватио и млади Његош води у патетичност. Гомилање „конкретних“ појединости доприноси једној живописности која није права животност или прави реализам.

Орнаменталне дигресије и *loci communes* (општа места), реторска патетика и описивање крвавих сцена били су својствени декламаторској реторској техници царскога Рима. Њихова примена у епу нарочито је изражена код Лукана, који је један од главних посредника реторске патетичности и у новијим раздобљима европске књижевности.²⁷ Републиканац Лукан уживао је велики углед у револуционарној другој половини XVIII столећа. Његова реторска патетичност оставила је дубок утисак и на младога Шелија.²⁸ Не изненађује нас стога што је млади Његош у *Свободијади* местимице испољио исту склоност за патетичну реторску стилизацију и технику, за орнаменталне дигресије и описе крвавог разбојишта. Само, како претпостављамо да се Његош у овоме највише угледао на класицистичку поему, изненађује нас у којој је мери наш самоуки песник, ослоњен на посредне изворе, успео да уочи и оживи неке основне особености и мотиве античке реторизоване епике у делу писаном у раној младости.

25 Види друге паралеле J. P. Miniconi, нав. дело, 174.

26 Quintiliani *Inst. orat.* IV, 2, 123, VIII, 3, 67; ed. L. Radermacher. – Квинтилијан, нав. дело, VIII, 3, 68–70, када даје упутства за овај поступак, као пример наводи ратну сцену – заузеће града – и препоручује посебно сликање сваке појединости у оквиру целине описа. Присцијан, *Praeexerc.*, 10, наводи као типичан пример за живо описивање „предмета“ (*rerum*) опис битке на копну или мору. Види H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, 811, стр. 401.

27 Види E. Fränkel, *Lukan als Mittler des antiken Pathos*, Vorträge der Bibl. Warburg, 1924, 229 и д.; L. Eckardt, *Exkurse und Ekphraseis bei Lucan*, Heidelberg 1936; K. Seitz, *Der pathetische Erzählstil Lucans*, Hermes 93 (1965) 204 и д.; M. P. O. Morford, *The Poet Lucan*, Studies in Rhetorical Epic, Oxford, 1967, IX и д., 1–4, итд.

28 G. Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1951, 421.

О ЕЛЕМЕНТИМА АНТИЧКОГ И КЛАСИЦИСТИЧКОГ ЛИТЕРАРНОГ ПРЕДАЊА У ЊЕГОШЕВИМ КРАЋИМ ПЕСМАМА

1. Питање о класичној или класицистичкој инспирацији

Међу Његошевим краћим песмама, поред оних епских састављених у духу и стилу народних јуначких песама,¹ налази се велик број таквих које тоном и стилизацијом улазе у традиционалне редове европске литерарне оде, елгије и епиграма, песничке епистуле и козерије. Оним првим не припадају само „Ода на дан рођења сверусијског императора Николаја Првог“ или „Ода сунцу, спјевата ноћу без мјесеца“ него и песме које нису обележене именом ода, на пример песма „Кнезу Метерниху“, па „Црногорац к свемогућем Богу“, „Добродетель“, „Просвештеније“ и друге. Обимом, тоном и стилизацијом предању европске елгије припадају Његошеве песме поводом смрти Лукијана Мушицкога и Симе Милутиновића, Чедомиља Фрушића и Павла Петровића;² за традицију епиграма везују се већ и самим називом „натписи“ на топовима са Спужа и Жабљака и на Косовској медаљи;³ поетска писма и козерије имамо у Његошевим поздравима, честитањима и описима путовања у стиху. Та су писма краћа, ближа епиграму или дужа,⁴ сасвим као у античкој и класицистичкој литератури, а дуже козерије здружују рефлексiju, дескрипцију и лични доживљај, као песме „Три дана у Тријесту“ или „Полазак Помпеја“.⁵

Знамо да је Његош преводио Хомерову *Илијад*у и писао *Свободијад*у уносећи у овај спев традиционалне елементе хомерске и античке епске технике.⁶ Стога се намеће питање како се Његошева ода односи према одама Пиндара

1 Његош, *Целокуйна дела* I, Београд, 1967, стр. 9, 12, 97, 102, 109, 176, 196.

2 Његош, *Целокуйна дела* I, стр. 139, 141, 149, 213.

3 Његош, *Целокуйна дела* I, стр. 52, 118, 230. – Овамо спадају и песме које нису обележене као натписи, а припадају епиграматској традицији, као песма „Милораду Медаковићу“, стр. 171, која почиње старом формулом комеморативних и надгробних епиграма „Стан, путниче...“

4 Његош, *Целокуйна дела* I, стр. 132, 153, 166 и сл.

5 Његош, *Целокуйна дела* I, стр. 155, 225.

6 В. моје чланке у *Сиварање*, год. XVIII (Титоград, 1963), бр. 9–10, стр. 41–62 и год. XIX (1964), бр. 2, стр. 201–212.

или Хорација, или Његошево песничко писмо према Хорацијевим епистулама, тј. питање да ли је у Његошевим песмама присутан непосредан утицај античких песничких узора, или су те песме састављане просто према песмама Мушицкога, руских класициста, Пушкина и француских романтичара.

Из сачуваних Његошевих књига видимо да је наш песник познавао или могао познавати дела оних античких песника који су потоњој европској лирици служили као главни узор. За песника ода то су у првоме реду Пиндар и Хорације, први присутан целим својим песничким делом у Његошевој библиотеци, а други заступљен великим бројем песама. Хеленски анакреонтчари, који по своме утицају на потоњу европску књижевност заузимају треће место, иако далеко заостају за Пиндаром и Хорацијем,⁷ такође су готово у потпуности присутни у Његошевој библиотеци. У њој је било и превода из *Палатинске антилоџије*, чији утицај на европски епиграм може да се мери са утицајем античке анакреонтике. Већ је године 1834. Његош имао довољно прилике да се преко руских превода упозна са овим представницима античког песништва. Али је Његош од ране младости имао прилике да се упозна и са делима Мушицког и руских класициста. Године 1834. објављена је Његошева збирка *Пусџињак цеџињски*, која садржи песме састављене за време Његошева пута у Русију и непосредно по повратку са тога путовања.⁸ Још је П. А. Лавров показао да су Његошеве оде руском цару у поменутој збирци сличне одама Мушицкога и Державина.⁹ А Вук Караџић нам је сведок да је Његош 1833. читао песме Лукијана Мушицког и да је наизуст знао *Глас народољубца*.¹⁰ Ово је значајно јер сведочи и о утицају књижевног утицаја Лукијана Мушицког на младог Његоша. Лукијан у стиховима из 1819. као лектиру образованих Срба тога времена помиње Хорација, Пиндара и Клопштока, Волтерову *Анријаду* и Хомерову *Одисеју*, као и Державинове песме. У *Гласу народољубца*, састављеном исте године, Лукијан опет казује да су Клопшток и Хорације, Хердер и Платон они писци које ваља читати.¹¹ Да је овај књижевни укус и интерес за младога Његоша доиста био меродаван 1833. године показује нам не само наведени податак о Његошом поштовању за Мушицкога, већ још боље састав Његошеве библиотеке, односно оне скупине књига коју је Његош набавио у Русији те године.]

Стога је и лако разумети одакле сличности којих има између песама *Пусџињака цеџињског* и ода Мушицкога и Державина. О степену и карактеру тих подударности у поједином случају може се расправљати,¹² али оне несумњиво постоје. Тако се, како ми се чини, утицај одређених елемената из

7 Исп. G. Nighet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1949, 221.

8 Исп. Р. Лалић, *Објашњења уз његошеве песме*, у: Његош, *Целокуйна дела* I, 295.

9 П. А. Лавров, *Нџош*, Москва, 1887, 225–254.

10 Вук Караџић, *Писма*, Београд, 1947, 200 (писмо од 22. августа 1833).

11 *Лукијана Мушицког Стихопвореня* I, Пешта, 1838, 89, 94–95.

12 Исп. Р. Лалић, *Објашњења уз Пјесме*, у: Његош, *Целокуйна дела* I, 295.

Державинових песама религиозне садржине може пратити кроз цео низ година у Његошевом песништву, при чему је Державин, свакако, само један од вероватних раних извора Његошевог познавања тих традиционалних метафора и слика, представа и симбола европског песништва.¹³ Овде ће о томе Державиновом утицају бити речи само уколико преноси нашем песнику античко наслеђе, односно елементе чије се античко порекло може показати.

2. Пиндарове епиникије и Његошеве похвалне оде

Похвална химна и ода већег обима која се у Европи развила под утицајем Пиндарових епиникија, али не само захваљујући њему, најчешће је посвећена некој личности и спевана је за одређену прилику. У таквим се песмама, разумљиво, не славе више такмичарске победе које је певао Пиндар, већ годишњице сваке врсте, венчања и сахране, рођендани, крунисања и слично. Да би се Његошеве песме овог типа могле боље оценити – а оне су често поменуте и критички –, треба имати на уму каквим је плодом уродило у европској књижевности подражавања Пиндару. Један од истакнутих стручњака за питања утицаја античке књижевности на развој новије западноевропске литературе, Џ. Хајет, сматра да ни у једној другој области подражавања античким узорима није настао толико велик број осредњих и слабих песама колико је настало захваљујући тежњи песника да певају према Пиндаровом узору.¹⁴ Разлог треба делимично тражити у различитој друштвеној средини од које зависе и разлике у ставу и темама песника, као и у самоме веома сложеном облику и изразу Пиндарових ода. Укратко, Пиндар је био сувише тежак и особен песник да би га потоњи писци могли лако подражавати. Стога су такозване пиндарске оде новије европске књижевности стварно много ближе одама Хорацијевим, а од Пиндарових епиникија преузеле су, углавном, само дужину и компликовани израз.¹⁵

Разумљиво је да је млади Његош под утицајем Мушицкога и руских класициста настојао да и сам запева вишим тоном. Па када је својом „слабом руком“ хтео да сплете|

в'јенац тијем особама
којијем га била не би
кадра сплести вјешта рука
Хорација и Пиндара,¹⁶ –

13 Исп. мој рад *Традиционалне теме Луце у новије визионарско и метафизичко песништво*, Зборник филозофског факултета, књ. IX-1 (Београд, 1967) 315–362.

14 G. Highet, *Classical Tradition*, 242.

15 G. Highet, *The Classical Tradition*, 230 i 233; U. v. Willamowitz, *Pindaros*, Berlin, 1922, 4; E. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrunferte*, Leipzig, 1921, стр. 103 et passim; исти, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, Leipzig, 1906, passim.

16 Његош, *Целоујна гела I*, стр. 68, 75, 115, 133.

тада је и он сам употребио нешто од онога блага што су га ова два античка песника предала потоњим песничким поколењима. Али и наш се песник, као и толики старији и искуснији, у томе ипак поводио више за узорима класицизма, нашега и рускога, а не за самим Пиндаром, мада је Пиндарове епиникије читао са великом пажњом и интересовањем, како можемо закључити из места обележених у Његошевом примерку Пиндарових дела. Тако Његошеве оде царевима и великанима, које су као пригодне похвалне песме најближе Пиндаровим епиникијама, стварно више настаљају традицију класицистичке оде.

Да Његошево читање Пиндара у руским прозним и стиховним преводима није дало Његошевим одама пиндарски вид и тон показују неколике битне разлике између Пиндарових епиникија и Његошевих ода. Основна четири елемента Пиндарових епиникија као похвалних песама су: лично-енкомијастички (тј. похвални), химнички, гномски и епско-митолошки елемент.¹⁷ Ти се елементи мешају у разним сразмерама и на разне начине у појединим Пиндаровим епиникијама, па понеки понекад и код Пиндара може недостајати. Али гномски и епско-митолошки су стални битни елементи који одређују карактер искључиво песникове асоцијације.¹⁸ У Пиндаровим песмама диспозиције стварно нема, а по правилу није могуће пратити кроз целу песму јединствену основну мисао. Даље, поједине мисли или мисаоне целине ретко се завршавају са завршетком строфе, па тако ни строфа не чини неку јасно ограничену целину која би бар формално артикулисала скоковити ток мисли и нарације.

Од Његошевих песама садржајем и обликом блиске су донекле Пиндаровим епиникијама оне похвалне песме већег обима: „Ода на дан рођења сверусијског императора Николаја Првога“, „Ода на дан рођења насљедника рускога престола цесаревића великог књаза Александра Николајевића“, „Ода ступљења на престол Фердинанда I“, „Кнезу Метерниху“.¹⁹ Док је химнички елемент јаче изражен у Његошевим религиозно-философским одама, као што су „Црногорац к свемогућем Богу“, „Вјерни син ноћи пјева похвалу мислима“ и „Ода сунцу“,²⁰ дотле се у поменутиим похвалним одама тај елемент јавља тек у мањој мери, и то махом сасвим пренесен на лично-енкомијастички план. Уместо божанства слави се владар коме се дају атрибути неког античког божанства и митолошког лика. Руски је цар, примера ради, громометни владар Олимпа и баца своје громове на све стране. Ова је црта карактеристична за класицистичку оду, а долази одатле што је Пиндарова песма певана о светковинама божанстава и митских покровитеља градова, култова и такмичења, па је славила и божанске претке владара и

17 Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlin, 1921, 113–114.

18 И поред неких донекле устаљених увода и завршетака, који ипак нису обавезни елементи облика, већ више долазе због саме похвале.

19 Његош, *Целокуйна дела I*, стр. 68, 75, 115, 133.

20 Његош, *Целокуйна дела I*, стр. 62, 119, 129.

такмичара. Класицистичка ода упућена хришћанским владарима сачувала је тај елемент везујући га епитетом и сликом за владарске функције.

Падају у очи и друге, битније разлике између Његошевих ода и Пиндарових епиникија. Гномски елемент, један од најкарактеристичнијих елемената Пиндарових песама, готово је стран Његошевим похвалним одама, тако да у њима једва да што и наговештава сентенциозни израз *Горској вијенца*. Даље, епско-митолошки елемент у Његошевим одама такође не игра значајнију улогу. Имена из античке митологије и епа јављају се у одама само у истрошеном руху класицистичких реминисценција. Цар Николај је Марс Словенства и цар словенског Олимпа, а Феб је просто метонимија за сунце. Помиње се Вулкан, а сјајни Олимп се завије у тамне облаке када умире аустријски цар. Ту је, у песми „Кнезу Метерниху“ и Муза као песничко надахнуће, и Ареј као рат, а Феб и Никс као дан и ноћ, па љубимица Титонова као зора, Аполон као сунце, и Хефест као митски пример вештог занатлије. Нема то никакве сличности са оним дигресијама које Пиндар сваки час чини да би испричао мит о постанку такмичења, о домовини или роду победника.²¹ У Пиндаровим песмама мит је још жив, тесно је везан за живот аристократских породица и за прошлост Хеладе, мада и код Пиндара има ретких места где се мит почиње претварати у песнички украс без дубљег значења.²²

Другим речима, у Његошевим похвалним одама стварно је још жив само енкомијастички, тј. лично-похвални елемент од она четири елемента који чине карактеристичне састојке Пиндарових епиникија. Овом особеношћу Његошева ода је ближа класицистичкој него Пиндаровој.

3. Строфа и структура исказа

Пошто смо рекли да Пиндарове епиникије нису грађене према одређеном композиционом принципу већ да ток излагања у њима| следи слободне песникове асоцијације, као и да Пиндар ни строфу није узимао као затворену мисаону целину, морамо се сада упитати како је код Његоша са диспозицијом и са развојем основне мисли песме. Како Његош распоређује мисаоне целине унутар појединих строфа и да ли поштује строфу као јединствену целину. Можемо као пример узети „Оду на дан рођења сверусијског императора Николаја Првог“. Она је подељена на 12 строфа од по 10–12 стихова. Све строфе, сем једне, завршавају се тачком и садрже заокружене мисаоне целине. Песник се у првом, уводном делу обраћа „Славенству“: сви Словени треба да принесу жртве Богу на дан рођења цара

21 Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, 120.

22 Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, 53. – Време мита и аристократских генеалогича било је, додуше, већ прошло, али Пиндар је песник аристократије окренут прошлости и стога анахроничан већ за време свога живота (в. и А. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1953, том I, 71).

Николаја (строфа 1) и песник их све позива да певају и поведу коло чији ће коловођа бити Рус (строфа 2); обраћа се и руским рекама, позива их да и оне поиграју са својим валовима (строфа 3) да би разгласиле цареву славу широм света (строфа 4). У другом, средишњем делу оде песник се обраћа непосредно цару и позива га да покаже руску силу свима Словенима (строфа 5) да би се сви они удружили са Русима славећи његов рођендан (строфа 6). Затим се песник у доста неодређеној алузији обраћа „ономе што горди и ледни Кавказ држи на плећима“, а то и могао бити Атлас који носи цео свет, и позива га да натера становнике Кавказа да се покоре сили рускога цара (строфа 7) јер се нико не може одупрети тој сили која је покорила силна царства (строфа 8) и која пружа многим царствима помоћ и управља њиховим судбинама (строфа 9). У трећем, завршном делу Његош се опет обраћа Русима који треба да се највише радују царевом рођењу (строфа 10–11) и изражава приврженост Црне Горе Русији (строфа 12).

Како се из овога прегледа садржине види, Његош похвалу спроводи доследно и праволинијски кроз целу песму, без дигресија које би прекидале њен ток, а камо ли га сасвим разбијале, као што је то готово правило у Пиндаровим епиникијама. Овај „хорацијевски“ принцип спроведен је и у другим Његошевим одама, само што су у неким од њих односи између делова нешто мање уравнотежени. На пример, у оди „Кнезу Метерниху“, у којој има и највише нагомиланих митских алузија, па и стога треба погледати да у тој песми Његош није ипак ближи „пиндарској“ него „хорацијевској“ оди, не само обимом, него и композицијом.²³ Први уводни део оде „Кнезу Метерниху“ има седамдесет стихова а то чини више од половине целе песме која броји укупно 127 стихова. Али ова диспропорција ипак не нарушава доследно и праволинијско излагање. Уводни део, и поред својет необичног обима, има сасвим прегледну структуру. Сва је заснована на питању – шта је то песника подстакло да пева тако снажно како га Муза до тада још никада није инспирисала:|

Божанствену шћер Олимпа
не знам што је пробудило
те пламеном својим светим
мога ума слабе силе
крјепко тако распламћела:
Ареја ли крвопијце
какве жртве страховите;
ил' преласна бистросјајност
и летење немирнијех
крилах Феба огњесипца,
или Никса, таме цара,
кабаница преширока...

(ст. 7–18)

23 Његош, *Целокуйна дела* I, стр. 133–138.

У даљем набрајању песник се пита није ли га инспирисало „шетање златостопе љубимице Титонове“, дакле свитање зоре и дана, или „паденије тавне ноћи и Ереба“, није ли, најзад, врело инспирације био „пир синоћни“ у кнежевом двору. Сва ова питања заденуо је Његош у митолошко класицистичко рухо, али он истим редоследом, потпуно симетрично одговара на свако то питање негативно, па иза тога двоструког низа стварно препознајемо словенску антитезу омиљену у народној песми, са типичним завршетком:

Но су мога ума слабе
силе јако узиграле
да на ово Ново љето
сплетем мојом слабом руком
в'јенац тијем особама...

(ст. 62–65)

Други део оде „Кнезу Метерниху“ слави самога кнеза од стиха 71–102, кнегињу од стиха 102–113, и обома честита Нову годину у стиховима од 114–127, којима се песма завршава.

Како се види, и поред веома опширног увода који подсећа на уводну топику наше епске народне песме где често налазимо исту диспропорцију, прослављање се код Његоша проводи кроз песму доследно и праволинијски. Јер и увод, са свим својим митолошким украсима и перифрасама, компонован је строго, можда баш захваљујући угледању на словенску антитезу, и води право главној теми песме. Другим речима, ни у овој похвалној оди митолошки елеменат није добио никакву посебну улогу, није одвојен од целине и не прекида ток излагања како је то готово правило у Пиндаровим епиникијама.

И остале Његошеве похвалне оде показују углавном исте особености у излагању и композицији. Како се у тим основним цртама Његошеве оде разликују од Пиндарових епиникија, очигледно је да о неком значајнијем непосредном утицају Пиндаровог песништва на структуру Његошеве похвалне оде не смемо говорити, и поред тога што знамо да је Његош пажљиво читао и проучавао Пиндара.

Када погледамо поједине, изоловане елементе песничког исказа у Његошевим одама за које знамо да им порекло треба тражити у античком песништву, увек се наново суочавамо са питањем о посредном или непосредном угледању на античко песништво, јер је већина тих елемената опште добро потоње европске, класицистичке оде. Примера ради, у Његошевој оди „Кнезу Метерниху“ слика плетења венца узета је за састављање песме не мање него пет пута,²⁴ а песник казује, како смо видели, да жели да исплете венац оним особама којима није кадра да га исплете рука Пиндарова и Хорацијева. Ту се морамо сетити чињенице да је „плетење венца песме“

24 Његош, *Целокујна дела* I, стр. 134–136 (стихови 57, 67, 103, 117); исп. и стр. 75 (стих 19), др. 122 (стих 19) и др.

поетска слика која се у античкој књижевности први пут јавља код Пиндара, и то тако често да се убраја међу специфичности Пиндаровог песничког израза.²⁵ Али ни за ту слику, као ни за епитет „златостопа“ који се први пут у класичном предању везује за зору код песникиње Сапфе,²⁶ не можемо поуздано рећи да их је Његош преузео непосредно из њиховог најстаријег, античког извора. Па ипак извјестан број мотива који се јављају у Његошевим одама у доста развијеном облику морамо обилежити као изданке античких, и то таквих које је Његош могао познавати и у њиховом изворном облику, иако их је изграђивао угледајући се на класицистичко песништво.

4. Вергилијево божанско дете у Његошевој класицистичкој оди

П. А. Лавров, који помиње неке сличности Његошеве песме „Црногорац к свемогућему Богу“ и Державинове оде „Бог“ указује и на подударности између завршних стихова Његошеве „Оде на дан рођења насљедника руског престола цесаревића великог књаза Александра Николајевића“ и стихова којима се завршава Державинова ода „На рождение въ сѣверѣ порфирородного отрока“.²⁷ Подударности су опште природе па једна сама није довољна као доказ о Његошевом угледању у томе одређеном случају. Ипак, како их има више него што је Лавров забележио, оне се не могу занемарити. Погледајмо почетак Његошеве оде који гласи:

Што се сјевер, св'јету страшни,
у лучама сјајног сунца
оно саде обукао?
Јал' се сунце обратило
с друге стране течност чинит,
и природе закон вјечни
тако страшно нарушила?
Јал' су мора ледом скрита
и планине свег сјевера
у св'јетлећа клупка бистра
окренуле с' и провргле?

(ст. 1–11)

Затим Његош говори о сјају у коме се Петроград купа и како све те појаве указују на неко чудесно пролеће које је грануло светом приликом рођења овога детета, неко пролеће које свиме наговештава једно ново, сретно доба.

25 Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, 59.

26 V. Sappho, fr. 15, Diehl; као епитет Хере: *Od.* XI, 606 и *Hesiod.*, *Theog.* 454.

27 П. А. Лавровъ, *Нѣбошъ*, 225. – Његош, *Целокуйна дела I*, 73. – *Сочиненія Державина*, ed. Грот, I, СПб., 1864, стр. 81.

Код Державина „порфирородно дете“, дакле опет владар који се родио, изазива исти преокрет у природи, а тај је преокрет код Державина још потпуније приказан него код Његоша. Державин казује како је седи Бореј, дакле ветар северац, засуо свет снегом и покрио реке ледом, али је рођење царскога детета изазвало чудесну промену. Дунуо је Зефир, благи западни ветар.

... и солнце красно
обратилося къ веснѣ.
(ст. 30–31)

Подударност ових стихова са Његошевим

Јал' се сунце обратило
с друге стране течност чинит,

довољно је упадљива и тешко би било претпоставити да је само случајна. Дете које се родило код Державина се сместа прихвата пурпура

... И весь Сѣверъ возсіялъ.
(ст. 36)

А код Његоша чујемо прво:

Што се сјевер, св'јегу
у лучама сјајног сунца
оно сада обукао... –|

па опет, нешто даље,

Гле чудеса што се ради
Ка Петров град сјаје, блиста...
(ст. 12–13)

Да у Державиновом и Његошевом мотиву рођења новог владара који као чудесно дете у неочекиваном козмичком пролећу обнавља свет и људима доноси нов период мира и благостања имамо класицистички изаданак средишњег мотива познате Вергилијеве „Четврте еклоге“, није потребно посебно доказивати. Вергилијево чудесно божанско дете – *puer divinus* – из чије колевке расте цвеће један је од најпознатијих мотива европске класичне традиције и типичан литерарни симбол за нагли преокрет и нови низ столећа, *novus ordo saeculorum*, тако да су га прихватили не само класицисти него и романтичари²⁸. Већ је код Вергилија рођење тога детета праћено новим пролећем и поремећајима устаљеног козмичког тока и поретка,²⁹ већ је код њега то рођење везивано за новог конзула и монарха, а имало је и реалну, мада у симболику скривену политичку позадину. Ова позната чињеница као и високо свечана стилизација Вергилијеве еклоге учинили су да се мотив лако могао пренети у класицистичке похвалне оде поводом рођења престолонаследника, и то као провидна реминисценција на класичну античку књижевност.

28 P. B. Shelley, *Hellas*, 1060 и д.; в. G. Highet, *The Classical Tradition*, 442.

29 Verg., *Ecl.* IV, 50–53.

Треба додати да је Његош међу својим књигама имао и руски превод Вергилијеве „Четврте еклоге“.³⁰ То значи да му је могао бити познат и сâм антички извор мотива о чудесном детету и новоме владару, иако је на основу изнесених паралела очигледно да је тај Вергилијев мотив на Његоша утицао посредно, преко руског класицизма и поменуће Державинове похвалне оде.

5. Антички и класицистички реторски клише у неким Његошевим описима јутра

Сличну подударност у мотиву и константама израза налазимо и у описима јутра које читамо у Державиновој песми „Утро“ и Његошевој „Заробљен Црногорац од виле“.³¹ Код Његоша се одређивање времена када почиње приказани догађај претвара у развијени опис:

Пред зору је, и тишина мртва;
глас ничему чут не могу умну,
досим вјетру ће трепеће листе,
златокрилке пјесну над цвијећем,
блек овчице и јагњета млада...

(ст. 22–25)

Чобанин не може да се смири и сведе очи, па устаје и посматра рађање зоре. Сунце се још крије,

... ал' је зора бистра
и плам зраках исток запалиле,
сабиле се таме на западу.
Дуго гледећ, начну лепћет крила,
златосјајна износећа цара;
начну ми се очих додиркати.
Закри таму од мога погледа,
у себ' сали сву звијездах свјетлост.
Мало летећ, подиже се много;
вихори га одсвуд сретоше,
скидоше му огњезлатна крила,
огњезлатна крила и аљине,
у сребро га огње преођеше,
па му б'јела свуд пустише крила.
Наче пуштат в бесконачје иста,
Прелету се земље пуштавати.

(ст. 33–48)

30 А. Мерзляковъ, *Подражанія и йереводы*, том II, стр. 132–136 (књига са Његошевом налепницом и сигнатуром бр. 60).

31 Његош, *Целокуйна дела I*, 84–93. – *Сочиненія Державина*, ед. Грот, том II, СПб., 1865, 59.

Овај је опис јутра уграђен у песму која је већим делом писана у стилу народне епске песме. Али с пуним је правом И. Секулић за те стихове казивала: „Опис изласка сунца нема ничег народнога, потпуно је уметнички. Нешто је сувише огрезао у слике тај опис, али је [Његош] већ ту песник оригиналних сцена и визија...“³²

Али овој примедби треба додати и следеће: Његошев нас крилати „цар свјетлости“ много подсећа на крилата кола Аполона Феба, а у Державиновој песми „Утро“ читамо овакве стихове:

лежала на холмахъ вкругъ ноць и тишина,
вселењная была безмолвія полна;
а только вѣтровъ свистъ, лѣсовъ листы шептали.

(ст. 3–5)

Код Державина главно је лице стоички филозоф Клеант, јер је песма „Утро“ само увод у филозофску химну Зевсу, коју је саставио Клеант а прepeвао ју је на руски Державин. Као што се код Његоша буди чобанин тако код Державина устаје филозоф Клеант и дочекује зору, слушајући први пој птица:

... и вскрикнулъ соловей.

(ст. 13)

Затим Клеант, као Његошев чобанин, посматра како звезде тону у светлост зоре (ст. 29). Овај Державинов израз има блиску паралелу у Његошевом „закри таму од мога погледа, у себ' сали сву звјездах свјетлост“, а исти је случај и у следећем излагању Державиновом како Зора припрема пут Сунцу и води га на кола која му је упрегла:

... крылатых коней запрягла
и звѣздъ царя, сего вѣнчаннаго возницу,
румяною рукой взвела на колесницу...

(ст. 32–34)

Код Державина је Зора та која води на блистава кола цара Сунце, и описује се како кола полете и шире црвенило и злато по целоме свету. Державинов је опис веома обиман, протеже се преко 60 стихова у којима се злато, сребро и пурпур стално наново помињу у приказу постепеног простирања и преовладавања сунчевих зрака, а видели смо да је преливање тих царских боја доминантно и у краћем Његошевом опису „златосјајна цара“ Сунца. Код Державина се на песму „Утро“ и њен опис надовезује превод Клеантове филозофске химне божанству, а код Његоша за описом јутра следи прича о визионарском лету и доживљају црногорског „чобанина“ који се употребом првога лица идентификује са самим песником.³³

32 И. Секулић, *Његошу* I, Београд, 1951, стр 111.

33 О народним предањима на која се ова Његошева прича могла ослањати писао је Н. С. Мартиновић у *Гласнику Етнографској музеја на Цетињу*, књ. 3, (Цетиње, 1963) 358–

Однос Његошевог и Державиновог песничког описа јутра сличан је ономе између Његошевог и Державиновог приказа козмичког пролећа које наступа са рођењем чудесног детета. Код Державина налазимо обимно изграђен опис, код Његоша у многоме веома близак, али и самосталан опис, знатно сажетији од онога код Державина и без оних сасвим јасних митолошких реминисценција које налазимо код рускога класицисте. Рекло би се да је млади песник у овој песми хтео да избегне неподударност између елемената које преузима из народне песме и оних које дугује своме познавању класицистичког песништва. Али поред ових разлика, које показују да је Његош већ рано умео да буде изразито самосталан приликом преузимања устаљених облика песничког израза, подударности су такве да се не може помишљати на случајан сусрет два песника. Знамо уосталом да је Његош Державинова дела набавио 1833. у Русији а баш су подударности овога типа честе у песмама *Пусџињака цетињској* у којима је Његош први пут, несумњиво под утицајем лектире, почео одлучно да напушта народни гусларски израз.³⁴

Морали смо се задржати на овоме опису и на његовој вероватној зависности од Державиновог стога што је опис Његошу био веома драг, тако да га је још у два маха развијено употребио, и то тако да је његова природа још јаснија а његово порекло из античке поетско-реторске традиције још уочљивије. Погледајмо прво опис који садржи Његошева „Ода сунцу“, објављена у *Грлиц* 1837:

Али сада торжествује људство,
е помоља весела зорица;
цвјетови су поља окитили,
а вјенчеви горе вјенчали су;
поју тице са царом славујем,

369. – Исп. и Т. Ђорђевић, *Вештица и вила*, Београд, 1953, 87–89. – Вероватно је да треба рачунати и са литерарним утицајима. Помишљало се на Дантеа, али још је ближи С. Милутиновић, који у *Србијанци* (IV, стр. 148) даје приказ једнога визионарског доживљаја са сличним национално-историјским значењем (исп. мој чланак у *Живој антици* VIII-1 [Скопље, 1958] 67–70 и б. 76).

34 Паралела у опису Сунца као „златосјајна цара“ Феба Аполона води нас можда и ка једном античком извору, разуме се опет посредно. Державинова песма „Утро“ испевана је 1800. године као увод преводу Клеантове „Химне Зевсу“. А опис доласка сунца као Феба Аполона у тој Державиновој песми има блиску паралелу, може се слободно рећи узор, у једној старијој Державиновој песми састављеној 1797. (в. *Сочинения Державина*, ed. Грот, II, 59). Песма носи наслов „Пришествие Феба“, а уствари је слободан превод „Химне Аполону“ која се приписује песнику Дионисију из 2. века старе ере. Тако можемо рећи да је Његош описујући јутро у поменутој песми *Пусџињака цетињској* био инспирисан Державиновом песмом „Утро“, која је опет инспирисана једном хеленском химном богу Аполону. А треба додати да има још знакова који говоре у прилог тога да је опис јутра са царем светлости, његовим златним колима и крилатим коњима, са златом, сребром и пурпуром, оставила на Његоша дубок утисак. Сличне описе налазимо не само у песми из 1834, него и у опису *Свободијаге* VIII, 673–674 и VIII, 936–938, као и опис на крају „Оде сунцу“ објављене 1937, стихови 75–80 (Његош, *Целокујина дела* I, стр. 131).

људству кажу да у поља иде
и у китне башче и цвјетнике,
е се златна кола помаљају
и крилати коњи излећују,
који воде цара од свјетлости.

(ст. 71–80)

Овде видимо да се доиста мисли на кочије Феба Аполона, чији је непосредни помен Његош избегао у песми „Заробљен Црногорац од виле“. А да је реч о традиционалној константи израза пореклом из античке књижевности, то најбоље може да покаже једна паралела из веома утицајног песника Овидија, једног од најчитанијих узора потоњег европског, а нарочито класицистичког песништва. У Овидијевим љубавним елегијама (*Amores* I, 13) налазимо пуну паралелу Његошевом и Державиновом приказу јутра, који се састоје од митолошке перифразе пореклом из епског одређивања времена и од конкретног описа буђења природе и поласка људи на послове (в. Державин, „Утро“, стих 98–101). Притом је пресудна потпуна подударност која сведочи о континуитету предања. Код Овидија, који је сам радо узимао реторско-поетски клише и певао устаљене мотиве и теме, у првome делу описа, тј. у митској перифрази, имамо слику Ауроре–Зоре која се на својим кочијама диже на небо и доводи свету дан, а затим, у другом делу, у оквирима другог описа јутра, имамо набрајање и кратак приказ послова и професија. Притом, свакако, није случајна подударност што и код Овидија налазимо, одмах после помена путника који у зору наставља путовање, прво помене војника који се наново лаћа оружја и земљорадника који полази да ради на њиви:

Te surgit quamvis lassus veniente viator,
et miles saevas aptat ad arma manus;
prima bidente vides oneratos arva colentes,
prima vocas tardos sub iuga panda boves...

(ст. 13–16)

Другим речима, код Овидија, који тему развија па даље говори о одласку деце у школу, правника у судницу и о женама које се прихватају домаћих послова – ове су последње по реду да би Овидије у љубавној песми могао да говори о девојци са којом би хтео да дуже остане у ложници –, код Овидија су на првome месту у овоме традиционалномe опису ратар и војник, сасвим онако као и код Његоша. Треба додати да Његош исти антички реторски клише није применио само у „Оди сунцу“ 1837, него и у епској *Свободијаги*, започетој вероватно 1834:

Мармонт ноћу преноћио
на суторска поља дуга,
па сјутрадан, тек запламће
из безданах источнијех
лучесипни Титан бистри,

и животној твари смаче
 са магнетом својим сјајним
 трепавице са зјенице,
 а ратаја мирна зивну
 да весло важни посâ
 на цвијетне плодносне
 њиве, поља савршује,
 и ратнику мач припаса,
 и на рамо копје припе...

(ст. 523–536)|

Овај последњи пример узет из *Свободијаге* која садржи многе елементе класичне епске технике указује на историјско исходиште двоструког описа јутра који смо као поетско-реторски клише утврдили код Његоша, Державина и Овидија. Он је очигледно настао из устаљених формула за одређивање времена уопбичајених у хомерским еповима. Већ се у *Илијади* на одређивање времена формулом за појаву нове зоре веома често надовезује приказ наоружавања и одласка бораца на бојно поље:

Јер кад огране сунце и светлост распе по земљи,
 ми се сабрасмо за бој...

(IX, 374–375)

А кад нам сутра лепа ружопрста Зора заруди,
 онда пред лађама брзо уреди и борце и коње,
 па их охрари, и сам се ти међ првима бори.

(IX, 707–709)

Сунце зрацима својим оранице обасја
 Оставив тихе воде океанске дубоке, те се
 Пењаше на небо горе, те једни сретаху друге...

(VI, 421–423)

Иако помен „људских ораница“ поред мегдана у коме се срећу јунаци садржи, у последњем наводу, онај за клише код Његоша, Державина и Овидија типични спој две основне активности – ратарства и ратништва, ипак су у *Илијади*, која пева ратна јунаштва, ретки примери где се на помен зоре надовезује неки опис мање више мирнодопских послова:

... док им не свану зора ружопрста. Тад Агамемнон
 Мазге и људе пошље из шатџра одасвуд
 Нека дрва доведу...

(XXIII, 110–113)

Али у *Одисеји*, која говори о путовањима и мирнодопском животу, овакав је случај готово правило: и ту, додуше, Телемах када зором устане припаше мач, али то не чини да би ратовао, а на помен зоре надовезују се мирнодопски послови – Нестор устаје да суди и влада, Одисеј зором зазива

савет, зором се његови другови прихватају весала, зором се излази у лов.³⁵ Тај мирнодопски амбијент даје хомерској формули нови тон који преовладава над ратничким, па сунце излази да би светлело боговима и људима који обрађују своју земљу (III, 1–3). А нова се зора у *Одисеји* одређује и поменом сакупљања слушкиња ради јутарњих послова (XX, 122–127), или богиња Атена доводи нову зору када мисли да се Одисеј довољно наживао сна и супруге (XXIII, 345–348). И једно и друго налазимо и код Овидија, који помиње ратника и ратара, али и женске послове, да би пожелео да дуже остане са драгом у ложници. Да овај последњи антички мотив имамо и код Његоша, видећемо нешто ниже, када будемо говорили о песми „Ноћ скупља вијека“.

Примери узети из *Илијаде* и *Одисеје* јасно показују да је основни спој ратничког и ратарског посла уз слику јутра произашао из константе израза формиране у хомерском епу, одакле су формула и клише преузети у потоње класично и класицистичко песништво, у коме су се и даље ослањале, у развијању детаља, на Хомеров узор. Тако су доспеле и у потоњу европску поезију, не само епску него и лирску, па у песме нашега Његоша који је, како смо показали, ову константу израза у више наврата применио.

6. Одјек Хорацијеве песме „Eхegi monumentum“

Завршни стихови Његошеве песме „Спровод праху Симе Милутиновића“, састављене 1848, гласе:

Драг остаје твој спомен код Славенства правог свугде.
Твој споменик сјајан дуби у химнама народнима;
на аманет вијек ће га предавати вјековима.

(ст. 40–42)

Већ неколико стихова раније Његош казује „Споменик се теби хоће...“, па је очигледно да слика споменика у овим стиховима није случајна ни узгредна, већ доминантна. Тај споменик који траје кроз векове у једноме народу а песник га себи подиже својим песмама, добро је познат традиционални мотив европске књижевности, па се може са разлогом претпоставити да су и поменути Његошеви стихови њиме инспирисани.

Ушао је тај антички мотив преко Хорацијеве песме „Подигао сам споменик трајнији од туча...“ (С. III, 30) у потоњу европску књижевност. Кажем преко Хорацијеве песме стога што је тај мотив много старији од Хорација. Римски га је песник свакако преузео из нама изгубљене хеленистичке лирике, као и многе друге мотиве и теме. А у хеленистичку лирику доспео је тај мотив из староегипатске литературе како се мора претпоставити на основу једног египатског текста, једне песничке похвале писара и писаца из времена новог египатског царства (1600–1100 старе ере).

35 *Одисеја* II, 1–5, IV 305–310; III, 404–411; X, 185–188; IX, 560–564; XIX, 427–430. – Сви примери Хомера дати су у преводу М. Н. Ђурића.

Позната Хорацијева песма имала је необично велик број подражавалаца, од којих овде треба поменути Державинову и Пушкинову| песму „Споменик“, јер је Његош прву несумњиво имао у својој библиотеци, а врло је вероватно да је читао и ону другу.³⁶ Томе треба додати да се у песмама Лукијана Мушицког Хорацијеви стихови о споменику јављају у целом низу обрада, па и *Гласу народољубца*,³⁷ који је Његош од ране младости знао наизуст. Тако наш шесник ступа у ред многобројних европских поета који су из старог Мисира, преко хеленистичке Александрије и Римљанина Хорација наследили овај најмање три хиљаде година стари мотив. Разуме се, непосредни утицај античке, Хорацијеве песме на Његоша мало је вероватан због саме стилизације мотива код Његоша, код кога нема ближих подударана са Хорацијем.³⁸

7. Класичне реминисценције у песми „Ноћ скупља вијека“

Веома карактеристичне за Његошеве лирске песме су и густо посејане реминисценције на антички мит и поезију у песми „Ноћ скупља вијека“ за коју се мисли да је настала 1844. године.³⁹ Откако песму имамо у Његошевом аутографу знамо да је њен први наслов гласио „Парис и Јелена“. Тако је интимна исповест песника, која није смела да буде објављена јер је песник био и владика, везана асоцијативно већ у наслову за антички мит и хомерско песништво. А француски мото песме потиче, посредно,⁴⁰ из Апулеја, из описа богиње Исиде који је Његош унео и у своју бележницу: »la douceur de l'haleine de cette déesse surpassait tous les parfums de l'Arabie Heureuse«. Апулејев оригинални текст гласи: »Spirans Arabiae felicia germina, divina me voce dignata est« (*Metam.* XI, 4).

И у тексту песме „Парис и Јелена“ нижу се класичне реминисценције различитог типа и значаја. У стиху 30. помиње се златни праг Ауроре, што указује на добро Његошево познавање античке митологије и поезије. Пра-

36 В. нпр. E. Stemplinger, *Das Fortleben der horazischen Lyrik*, 369–375. – Сочинен. Державина II, стр. 145, песма бр. 28 (књига са Његошевом налепницом и сигнатуром бр. 4). – О Пушкину в. Д. Вуксан, *Библиотека владике Рада*, у: *Цетиње и Црна Гора*, Београд, 1927, стр. 216, бр. 671–680 списка.

37 *Лукјана Мушицког Стиховиборенья* I, стр. 18 (песма 8), 50 (песма 19), 85 (песма 34); II (Будим, 1840), стр. 2 (песма 1), 27 (песма 10), 68 (песма 26), 145 (песма 49), 158 (песма 53), као и I, 100 (песма 36) = *Глас народољубца*, ст. 176–199.

38 Треба напоменути да међу сачуваним остацима Његошеве библиотеке налазимо велики број превода из Хорација, али не и превод Хорацијеве песме о споменику „Elegi monumentum“.

39 Његош, *Целокујна дела* I, стр. 168, и објашњења, стр. 360.

40 Непосредни је извор А. Wahlen, *Nouveau dictionnaire de la conversation* XIV, Bruxelles, 1843, стр. 136–138. – Исп. Ј. Миловић, *Сиварање*, год. XVIII (Титоград, 1963), 213; П. Шоћ, *Из Његошеве бележнице*, Београд, 1964, стр. 11.

гови су обложени металом већ у описима Хомерове *Одисеје* (XIII, 4, XVII, 33), палате божанстава су од злата, а о сребреним вратницама сунчевих двора говори у античкој поезији Овидије (*Metam.* II, 4).|

Лепотица ове Његошеве љубавне песме, изједначена у наслову са лепом Јеленом из Спарте, а у моту са богињом Исидом, у тексту се пореди са Дијаном, Аурором и Атеном. Већ је одавна утврђено да се Његош сећа Калимахове *Химне Артемиди* када пева:

Устав', луно, б'јела кола, продужи ми часе миле
кад су сунце над Инопом уставити могле виле.

(ст. 33–34)

Реминисценција је очигледна а реч је о нимфама које окружују Артемиду–Дијану на острву Делу, крај извора потока Инопа, и ради којих Сунце зауставља своја кола да их се нагледа. У руском преводу Мартинова, који је припадао Његошу, Калимахови стихови гласе:

... ибо Солнце никогда не проходит сего прекрасного хора, но
остановливая колесницу, взирает на него у дни продолжаютя.

Треба рећи и то да су баш ти стихови у Његошевом примерку Калимаха и обележени.⁴¹

Да би се боље уочили и методи класицистичког певања и круг предања у коме идентичне реминисценције могу настати и независно, подсећам на поменуто место *Одисеје* (XXIII, 242–246), где богиња Атина задржава коње што их Зора преже у сунчева кола да би тако продужила прву љубавну ноћ коју Одисеј после дугогодишњег растанка проводи са Пенелопом. Рекли смо и то да се и Овидије обраћа Зори и предбацује јој да сада жури да доведе дан, а када би била у загрљају свога љубавника Кефала и она би свакако узвикнула: „О, трчите спорије, хатови Ноћи“. А код Овидија, у истој љубавној песми, следи затим и алузија на мит према коме је Јупитер спојио две ноћи у једну када је лежао са Алкменом, и никако није хтео да види Зору:

*Ipse deum genitor, ne te tam saepe videat,
commisit noctes in sua vota duas.*

(*Amores* I, 13, 45–46)

Ово последње сведочанство из Овидија показује како су хомерски мотив и митска тема прешли у љубавну песму већ у антици сасвим на исти начин као што је и Његош у своју песму унео мотив из Калимаха. Да ли се Његош при томе сећао и *Одисеје*, коју је читао у истој збирци руских превода као и Калимахове *Химне*, то се не може поуздано утврдити. Али све су ове реминисценције сведоци о| сталној и дубокој вези нашега песника са античким митом и античком песмом, за коју имамо довољно сведочанстава из разних периода Његошевог стваралаштва.

41 Исп. Р. Лалић, *Објашњења уз Пјесме*, у: Његош, *Целокујна дела* I, 362–363.

Али у овоме случају не смемо се задржати на површинском значењу реминисценције, јер у овој веома личној Његошевој песми кроз реминисценцију и алузију отвара се једна нова, симболична димензија, која тек објашњава тон и значење целине. Морамо поћи путевима Његошеве инспирације које материјално паралелисање израза и слика теже открива, а далеко су важније од површинских, формалних зависности. Таква се унутрашња инспиративна веза може открити између француског мота о Исиди и уводних стихова песме „Ноћ скупља вијека“:

Плава луна ведрим зраком у прелести дивно тече
 испод поља звјезданије у прољећну тиху вече,
 сипље зраке магическе, чувства тајна нека буди,
 те смртника жедни поглед у дражести слаткој блуди.
 Над њом звјезде ројевима брилијантна кола воде,
 под њом капље ројевима зажижу се ројне воде;
 на грм славуј усамљени армоничку пјесну поје,
 мушице се огњевите кâ комете мале роје.
 Ја замишљен пред шатором на шарени ћилим сједим
 и с погледом вниматељним сву дивоту ову гледим.
 Чувства су ми сад трејазна, а мисли се разлетиле;
 красота ми ова божа развијала умне силе.

(ст. 1–12)

На први поглед реко би се да је лик Исидин у моту узет само као један од песничких комплимената девојци паралелисањем са лепим богињама хеленског мита. Али Његошева љубавна песма почиње, надовезујући се на мото о Исиди, ноћном сценом и неком врстом свечаног, философско-религиозног расположења инспирисаног месечевим ликом, расположењем којим као да доминира мисао о лепотама природе и свест о идентичности месечева српа, богиње Дијане и очекиване девојке:

Претчувствијем неким слатким ход Дијанин величави
 душу ми је напојио – све њен в’јенац гледим плави.
 О насљедство идејално, ти нам гојиш бесмртије,
 те са небом душа људска има своје сношеније.
 Слух и душа у надежди пливајући танко пазе
 на ливади движеније – до њих хитро сви долазе!
 Распрсне ли пупуљ цв’јетни али кане роса с струка –
 све то слуху оштром грми, код мене је страшна хука;
 затрепте ли тице крила у бусењу густе траве,
 срецања ме рајска тресу, а витлења муче главе.

(ст. 15–24)|

Иако се појединости овога описа могу схватити као приказ песникове жеље да угледа девојку коју очекује у ноћи, идентификација месеца са Дијаном и везивањем драге за хор нимфи Дијане–Артемиде на Делу, о коме је

било речи, објашњавају тек мото у коме је девојка изједначена са Исидом као и свечану интонацију описа појаве Луне окружене звездама на ноћноме небу. Јер ту у Његошевој песми налазимо готово исто оно свечано и мистично расположење које појава месеца изазива и у опширном приказу Исидине епифаније код Апулеја, из кога, посредно, потиче и Његошев мото. У ово се може лако уверити, већ и основу следећег навода из Апулејева описа:

Негде око прве ноћне смене отприлике, пробуђен изненадним страхом, угледах огроман и сјајан пун месечев круг, како израња из таласа на озареном треперавом видику пучине. И онда, користећи самотност и тишину тамне ноћи и свестан да највиша богиња неприкосновено влада и да њена промисао управља свим стварима, да не само питомо благо и дивље звери него и све неживо оживљава њена божанска светлост и свемоћ њене узвишене воље, да данас сва бића у мору и на небу њеним даром множе своје потомство и послушна њој губицима ограничавају своју врсту... одлучих да се помолим величанственом лику богиње пред собом...

Кад нуту, сред модрине морске, помаљајући се лагано из таласа ликом од кога и бозима мора да застане дах, изрони из бездана морског једно дивно лице. А онда, мало по мало, као привиђење, стаде преда ме цела неисказано прозачна и блистава прилика стресајући бисер-пену мора...

Само те раскошне дуге косе, благо таласаве што се меко спуштаху низ божански врат! Та круна од разног, шареног цвећа тек дотакла теме, на чијој средини глатка округлина попут огледала или пуног месеца бацаше блештаво белу светлост... Туника јој се преливаше у хиљаду боја, изаткана од најтањег лана, час блиставо бела и прозачна као дан, час жута попут шафранова цвета, а час пламтећи ружичасто-руменом игром ватре. Али ме далеко, далеко изнад свега опчињаваше њен црни плашт, црн као најгушћа тама, чудесног блиставог тамног сјаја... Амбросијска стопала јој обувена у сандале оплетене листом победнице палме. У таквом велелепном обличју, запахнувши ме срећним мирисима Арабије, удостоји ме свог божанског гласа.⁴²

Завршне речи овога цитата из Апулеја су речи које Његош у француском преводу ставља као мото пред своју песму – »La douceur de l'haleine de cette déesse surpassait tous les parfums de l'Arabie heureuse.« –, па тако постаје разумљиво и свечано-религиозно расположење којим одишу први стихови Његошеви. Из његове бележнице, где се поменуте француске речи налазе у ширем контексту бележака о Исиди, видимо да је Његошу било добро познато да је Исиди идентификована са месецом и звездама, односно са Дијаном–Артемидом, што објашњава и Његошев асоцијативни повратак Калимаховој *Химни Артемиди* у помену вила на Инопу. Његош је такође добро знао да је Исиди схваћена пантеистички као богиња све природе, да је она, како казује парафразирајући свој француски извор, „природа, мати свијех стварих, госпођа стихијах...“, да управља „височеством небесах, здравим вјетровима морским и тишином жалоснога пакла“,⁴³ а ово

42 Apul., *Met.* XI, 3–4 (превод Р. Шалабалић).

43 Његош, *Билежница*, Цетиње, 1956, стр. 184.

последње донекле објашњава и Његошева размишљања о судбини душе у песми „Ноћ скупља вијека“.

Тако се низом идентификација очекиване девојке са Луном–Артемидом–Исидом објашњава свечани тон и развијена, крупно интонирана слика природе, као и алузија на судбине душа и значај који сваки и најмањи шум у природи има за песника. Девојчин долазак је префигурисан у изласку Луне – одатле стихови

Претчувствијем неким слатким ход Дијанин величави
душу ми је напојио – све њен в’јенац гледим плави –,

а цео свечано интонирани увод даје Његошевом љубавном доживљају размере епифаније богиње Исиде и претвара га у крупно осмишљен додир песника са свемајком природом у љубавном чину. Није ово ни произвољна реинтерпретација, ни натегнуто објашњење. Символика Његошевих идентификација девојке са Исидом–Дијаном је недвосмислена и песник истиче озбиљно свештеност тренутка свога сједињења са њом –

завид’те ми, сви бесмртни, на тренутак овај свети!
(ст. 28)

И свеобухватно значење које има лепота девојке приказано је уопштено, без најмање личне црте, као мајсторско дело и слика природе:

Совршенство творенија, таинствене силе боже,
ништа љепше нит’ је када нити од ње створит може!
(ст. 43–44)

Да та основна, како закључујемо, идентификација није само уводни класицистички украс, приступ самоме опису љубавне игре, не показује само висока стилизација којој песник остаје веран до краја песме, него и последњи њени стихови у којима Његош кроз традиционалну перифрасу за јутро обнавља и потврђује своје паралелисање девојке са Луном–Дијаном–Исидом:

Луна бјежи с хоризонта и уступа Фебу владу,
тад из вида ја изгубим дивотницу моју младу!
(ст. 63–64)|

Као што је песма започела сликом месеца на ноћном небу тако се доследно и завршава, нестанком Луне и девојке, па песник и ту изостављањем сваког конкретног детаља – није реч о томе како му се девојка отргне из загрљаја и одлази, него му се „губи из вида“, као месец – остаје веран стилизацији и симболици целине и затвара круг који је отворен мотом о Исиди и почетним посматрањем Луне–Дијане. Класична митска тема и симболика хеленистичко-римске Исиде–Дијане владају песмом од почетка до краја и уносе у њу оне свечане и мистичке акценте који њоме доминирају.

8. Осврт

Анализом структуре Његошевих ода и наведеним сведочанствима о присуству античких константи песничког израза у Његошевим краћим песмама, којима се због њихове неједнаке вредности посвећује мање пажње, може се, дакле, довољно осветлити природа Његошевих формалних и суштинских зависности од класичних и класицистичких узора. Иако је наш песник често црпао елементе класично поетског израза из друге руке, преко класицистичког песништва, успевајући понекад да им удахне нову свежину и локални колорит, као на пример у уводним стиховима песме „Заробљен Црногорац од виле“ –

Пред зору је, и тишина мртва;
глас ничему чут не могу умну,
досим вјетру ће трепеће листе,
златокрилке пјесну над цвијећем,
блек овчице и јагњета млада,
јошт и полет с Ловћена сокола
за зеленокрилом јаребицом –,

иако се, нарочито у пригодним одама, често поводио за сувим маниризмом класицизма гомилајући митске метонимије и перифрасе, ипак и кроз такве његове творевине и настојања назиремо присуство античких оригинала којима се Његош једнако враћао у часовима када су му то државне бриге и послови допуштали.

Мада Његошеве класицистичке оде и елегије, химне и епиграми садрже укрштаје разних утицаја, а мало на први поглед очигледних трагова непосредне античке инспирације, има константи израза античког порекла које код Његоша показују и непосредну зависност песника од хеленске традиције, као када се у елегији „Праху народољупца“ смрт Лукијана Мушицког слика развијеним и у венац сложеним поредбама:

Мушицки нам паде кâ орај крилати,
житељ надоблачни, високо летећи,
кад устрељен буде стрелом Јупитера,
како дуб велики на високој гори
на којег буре јарост своју мећу,
и вјечно се с њиме силама упиру
доклем завидљиве њега не положи.

(ст. 18–24)

Структуралној подударности ове целине са хомерским поредбеним венцима приступа и типично хомерска садржина друге поредбе, јер Хомерови јунаци стоје у боју као дуб и одупиру се ветровима, а падају као хрст, топола, оморика или јасен када их дрводеља посече.⁴⁴

44 II. XII, 131–136; XIV, 482–486.

Нарочито је речито сведочанство о присном контакту са хеленском поезијом и античким митом што је Његош баш у сасвим личној исповести своје песме „Ноћ скупља вијека“ дубину значења засновао на класичној реминисценцији којој даје пресудно место у песми, што је одатле црпао њену основну симболику идентификујући драгу са Луном као Артемидом–Исидом, највишом богињом и свеопштом мајком природом. Ово и остале класичне реминисценције у песми могу се једино тако разумети ако се очима Његошевим Јелена и Парис, прелепа свемајка Исида, девичанска Дијана–Артемидида и њен умиљати круг нимфи виде као живи, поетском лепотом и сјајем узвишени ликови који са собом носе лепоту узорног античког песништва и дубину сложене симболике који је око тих ликова развила синкретистичка спекулација хеленистичко-римског времена. И не смео заборавити да су таквим светлом Његошу и многим његовим савременицима сјала и она имена чије помене укус и знања данашњег читаоца лако одбацују као празан класицистички манир, превиђајући и њихову песничку и њихову симболичку лепоту и садржину.

ХЕЛЕНСТВО ЛАЗЕ КОСТИЋА

I Први сусрети са Хеладом

Аница Савић Ребац одредила је Костићево место у процесу усвајања елемената хеленске културе на нашем тлу овим речима: „Ти елементи, који су вековима доприносили несвесном образовању наше духовне структуре, први пут су се код нас у Лази Костићу срили са хеленизмом у модерном смислу – а то је дивљење са пуним проживљавањем, хеленизам као свесни став духа, који уствари потиче тек од Гетеа и Шелеа”. Али стигла је да се задржи само на једном од питања из тога обилног поглавља, и значајног за нашу књижевну и културну историју, којим је сматрала хеленизам, или, како бисмо пре рекли, хеленство Лазе Костића.¹

Оно је почело да се формира веома рано. Када је преводио стихове Хомерове *Илијаде*, Костић је био „ђаче превођаче у седмом разреду гимназије у Будиму”.² Знамо да је међу првим Костићевим самосталним покушајима у песништву била једна „буколика, дакле говеђа појезија, на прилику Виргилија или Теокрита, управо потрагуша ђачкога читања таквих пољских производа”.³ И знамо да се Костић није враћао буколској песми, нити уопште надахнућу које му је могло доћи из позније, хеленистичке, а нарочито из римске књижевности, него да је осуђивао и западни, римски менталитет и утилитаризам старих Римљана, који „су на вршку свога развоја тек успели, да Јелине којекако – подражавају”.⁴ Костићева лектира и Костићева сајзнања у време школовања веома су широка и свакако да су она одредила овакав став у коме одјекује и отпор новијем, католичком Риму. Па ипак треба поменути да је потврде за осуду оскудног староримског подражавалаштва и за похвалу хеленског појма лепоте, одређеног хармонијом и симетријом, Костић налазио и у *Последњим данима Помпеја*, које је почео преводити 1864/65, заједно са бројним Булверовим бакховкама, анакреонткама и епикуркама у славу вина, љубави и уживања.

Анакреонтског елемента има, несумњиво, у Костићевим песмама, као и оног „класичног закона поезије који за лирику тражи грацију и умилност

1 А. Савић Ребац, *О једној песми Лазе Костића*, Универзитетски гласник, III бр, 40–41, од 26. децембра 1950, 5. – Зборник СКЗ *Лаза Костић*, изд. Мл. Лесковац, Београд, 1960, 244.

2 Л. Костић *Извештај о његовом преводу Омیرهве „Илијаде” у њрози од Јоксима Новића*, Српски летопис, књ. 112 (1871), 508.

3 Л. Костић, *О Ј. Јовановићу Змају*, Сомбор, 1902, 13.

4 Л. Костић, *Основа лејоше у свейшу*, Н. Сад, 1880, 118.

па макар се и о смрти певало”⁵ Али и када се Лаза загрејан диже „у по ноћи превесељке, са нетренке теревенке”, њега не опколи несташна Љубавчад која расположеног Проперција одводи драгани, него он сретне своју вилу, она га узноси у свемир и ту –

Као смели морепловац
древних прича и времена
што је везан за катарку,
у безумљу слатку, жарку,
слуш’о песме од Сирена,
дивних мамних морских жена... –

Костић слуша дозивање класика литературе, Хомера, Пиндара и Анакреонта, Шекспира, Милтона и Бајрона, Гетеа, Шилера и других.⁶ Од раних је година Костићево хеленство врло „класично”, упућено је највише на Хомера и Пиндара, атинску трагедију и предсократовске мислиоце. Додуше, на овоме ступњу испитивања, када су материјални подаци о Костићевој раној лектури и предавањима која је слушао још оскудни, изучавање се често мора ограничити на анализе представа, облика и тона.

Када говори о химнама за Панчевачко певачко друштво, Ст. Винавер казује да су „надахнуте као какав грчки дитирамб, као метричко Пиндарово светло пијанство, као нешто недокучно и пророчко – а недостаје им она лака приступачност на први поглед, на први звук”⁷ Мене опет, при сваком поновном читању, више и одређеније, сећа на Пиндара, само са тоном неосетно помереним према питомини пејзажа, Костићева песма *У Срему*, из 1861. Ритмичко богатство и разноликост сасвим су пиндарски, а да није онога усека после уводне апострофе „Убава Фрушко, дивота моја...” имали бисмо чисти пиндарски тријадни систем, строфу, антистрофу и еподу. И похвала, и персонификација, и неостварени загрљај свештеног брака неба и земље, и горостасни| лик Фрушке–Танталице, митско уобличење и мисао о ћудљивом дару богова и његовој клетви, све то неодољиво сећа на Пиндара и, мисаоно, на хеленску трагедију:

Убава Фрушко, дивота моја,
у теби нема врлета горостасних,
ти се не намећеш поносном небу,
не нудиш му љубави твоје
пружајући му голе, камените руке
у разблуди силовитој;
ти се смешиш, само се смешиш.

Тај осмејак пусти,
кад га је видело небо први пут,

5 И. Секулић, *Лаза Костић* (1941) – Зборник СКЗ *Лаза Костић*, 328. и д.

6 Л. Костић, *Међу звездама* (1872). – Одабрана дела I, Н. Сад – Београд, 1962, 31.

7 Ст. Винавер, *Заноси и њркоси Л. Костића*, Н. Сад, 1963, 31.

чисто га гледам где од милина
 раствори груди сјајне,
 де изли на тебе љубавни благослов,
 најплеменитије племе раја свога,
 чедо љубави, анђела страсти:
 вино;
 чисто га гледам де ти се хвали рајем,
 де ти га нуди,
 тај одузети поклон боговске ћуди,
 што сам у себи труне,
 невиђен, неуживан и неблагословен,
 де ти га нуди,
 а ти се смешиш, само се смешиш.

На уснама ти плодови висе,
 па зар је и теби забрањен плод?
 – Еј! танталски роде, Фрушко танталицо!
 црви га једу, аветни црви, а ти? –
 а ти се смешиш, само се смешиш.

Рај ускраћен човеку, боговска ћуд и тиранија, танталске муке без престанка и пркос негога смешка, свему томе у Костићевим другим песмама из 1861–66. одговара смех окована Прометеја и слика небеског тиранина, бога тлачитеља људи, али и неумитнога закона нужности, коме је тај бог час једнак, час опет подложен, као у Хомера и у атичкој трагедији. Анти-теза слободе и ропства, изречена 1860. национално у стиховима „Рајо, тужна рајо...” диже се у песми *Еј, ројски светије*, испеваној 1861. када и химна Фрушкој, врлетно до револуционарно-романтичне и потпуно нехришћанске апострофе самога начела тираније, небеске самовоље божје:

У небо?
 Та ту је тек најропскије блаженство
 блажених робова, највећа самовоља –
 бог!
 – – –
 Небо је само
 угнута стопа господа бога,
 њоме да згњечи самртног роба
 до последњег дроба.
 А што се дигло тако високо,
 то би да види, па да ужива
 како се робље
 превија, кида.

Наш се песник ту ближи и хераклитској слици божанства, можда самостално и нехотично. Божанство за које Ефешанин традиционално везује име хеленског Зевса и његов гром, изједначено је са начелом

енантиодромије, а у Хераклитовој митској индивидуализацији појмова деловање божанског духа је одређено јединством супротности које је и садржина божанског закона. Како је у то већ демократско време појам закона везиван за одлуке скупа људи, Хераклит се нашао у дилеми удружујући козмички номос са сликом божанског аутократе. Њу је разрешио допунском одредбом правнога појма: „И вољи једнога покоравати се јесте закон”.⁸ Како Хераклитови одломци у овоме иису нарочито експлицитни, Костићева бога тиранина из 1861. не можемо довољно поуздано везати за хераклитска схватања, иако баш од њега пут води право до „господа вриска очајника”, до бога господе и господара робља хераклитовске *Имне* Дамаскину.

У *Максиму Црнојевићу*, учила је то оштро Исидора Секулић, ударац судбине сасвим хеленски погоди јунака, заљуља дом, ископа породицу, а ни бог сам не може изменити догађаје или повратити задату реч:

Ох, боже благи, да ли си ти благ
кад мене гониш тако жестоко?
Ох, свемогући, да л' си свемогућ
кад не можеш повратити ми реч
што дадох дужду! Ни то не можеш!

Па шта да ради смртан човек ту
кад бесмртниче, и ти малакшеш?⁹

Доиста, свеколика је трагичност Максимова сасвим у складу са оном представом о трагичној језгри драме насталој под утиском хеленске трагедије, са представом о човеку сатрвеном тајанственим судбинским силама који страда неупоредиво више и теже него што би одговарало далеком узроку или кривици. И треба поменути и то да се Костићева трагедија и стихом| везује за античку, јер, по сопственом исказу, Костић се за јамб, за тај смели прекид са домаћим предањем и за одступање од „начела народности” за које се тако непоколебиво залагао у превођењу *Илијаде*, одлучио колико преводити Шекспира, толико и по угледу на хеленску трагедију.¹⁰

Могли бисмо низати примедбе о подударанима и претпоставке о појединачним утицајима хеленске књижевности на нашега песника. Укизивао је, на пример, М. Н. Ђурић на неке сличности у схватању надахнућа код Хесиода, Парменида, Његоша и Лазе Костића и на сличну појаву симбола славуја у Костића и у античкој поезији.¹¹ Изнете су још недокументоване

8 Heracl., fr. 33 Diels⁴. – Прев. Н. Мајнарић. – Исп. и W. Jaeger *Die Theologie der frühen griechischen Denker*, Stuttgart, 1953, 145–146. Слично се у Ксенофоновим *Сјоменима* расправља питање да ли се законом може називати онај који не донесе народ, и долази се до закључка: „Па и то се зове закон што донесе тиранин, док је на власти”, *Comm.* I, 2, 43.

9 Л. Костић, *Максим Црнојевић*, чин II, појава 2. – Одабрана дела II, 45. – Исп. И. Секулић, *Лаза Костић* (1941) – у зборнику СКЗ *Лаза Костић*, 324.

10 Л. Костић, *О јамбу у српској и хрватској новијој поезији*, Одабрана дела I, 206–207.

11 М. Н. Ђурић, *Инспирација у Хесиода, Парменида, Његоша и Лазе Костића*, Гласник Етнографског музеја на Цетињу, књ. 3 (1963), 23–27. – *Славуј у хеленских, латинских*

претпоставке о великом утицају који је хеленски речник могао имати на Костићеве опипљиве изразе, на образовање његове конкретне терминологије, стручне и философске.¹² Наглашавана је и генерално велика улога хераклитовских ставова у Костићеву делу. Међутим, време њихове појаве у Костића још није систематски испитано, а није, колико ми је познато, уочен ни значај емпедокловске компоненте и њеног места у Костићевој уметничкој критици и теорији. Доста је замршена и понекад заморна Костићева спекулација на којој се, кроз многе године, заснивају његова тумачења античких митова, религијских ставова, философема, књижевних дела, од *Илијаде* и хеленске трагедије до наше народне песме и поезије Змајеве. Нит која се кроз њих провлачи може се доста одређено открити и у својем одвијању пратити на Костићевој особеној варијанти хераклитско-емпедокловских концепција, и то слагањем и састављањем разасутих текстуалних сведочанстава у целину.

II Хераклитовски прелудиј

На питање како су хеленска поезија и мисао учествовале у градњи Костићевих естетских и философских схватања, изнетих мајпотпуније у расправама *Основа лейоџије* и *Основно начело*, одговор се може тражити само у оквиру сведочанстава о генеси тих дела из 1880. и 1884. Пут којим се испео до уопштавања начела укрштаја Костић је сам приказао у поговору *Основе лейоџије*. Као најранији ступањ у развоју тада „бар десетак година” старе замисли помиње своје излагање о народној песми *Косовка| девојка* на састанку новосадске Омладине. Знамо да је то своје прво јавно предавање Костић одржао 27. аугуста 1867.¹³ А као најзначајнију етапу развоја замисли узима предавање које је, на немачком језику, одржао 1877. у Научном клубу у Бечу. Тек после овога предавања дошао је – каже – до тврде одлуке да пође смером око кога су му се и пре најрадије свијале књижевне мисли – „око смера, да из наших народних песама изведем нову теорију естетике, која би се у згоди и прилици могла развити у нов поглед на свет, на живот човека и на све што је у њему најдраже, најскупоценије, најтрајније”. А његове су мисли, тврди, ишле управо обрнутим путем од онога којим је еволуисало начело лепоте у свету: „Што сам се дубље пуштао у чари пеничких створова нашега народа, све ми се јасније, све очевидније, све несумњивије истицао пред умни поглед праузрок те јединцате лепоте, те почнем истраживати праоблик тог првог узрока у осталим појавама природе ... тако сам ја праначело лепоте угледао прво у последњем, најразвијенијем

и српских ђесника, Кроз хеленску историју, књижевност и музику, Београд, 1955, 221. Могло би се овде додати да у Булверовим *Последњим данима Помпеја* (књ. I, гл. 3) читамо примедбе о лепоме гласу Гркиње која мора бити да се храни самим језицима славуја.

12 Ст. Винавер, *Заноси и ђркоси Лазе Костића*, 193 и д.

13 В. Матица II (Н. Сад, 1867), 603–604. – Исп. М. Савић, *Лазе Костић*, Н. Сад, 1929, 97.

чину, у песничком створу, па сам га тек после мучног испита могао открити у његовим простијим, пречим облицима”.¹⁴

Овим је Костић накнадно и само донекле оправдао наслов своје расправе о лепом, где читамо да је она састављена „с особитим обзиром на српске народне песме”, иако се у њој о тим песмама готово и не говори; а наговестио је и даљи преображај те естетичке студије у „критички увод у општу философију”, како стоји у поднаслову *Основној начела*. Потоњим историјским и кренолошким испитивањима својих погледа дао је Костић тако исходиште и основу, уопште, питањем како треба схватити самосвојност на коју Костић полаже право за најранија своја разматрања о народној песми и начелу укрштаја, и посебно, питањем које нас овде заокупља, када и како су у његова размишљања ушли ставови античких мислилаца које Костић у философским расправама назива првацима и пионирима учења о укрштају.

Да је Костић на основу наших народних песама дошао до начела укрштаја, да је потврде за то начело потом нашао и код других мислилаца, нарочито хеленских, и да су тако настале Лазине две философске расправе, тврдио је већ Милан Будисављевић.¹⁵ Милан је Савић нешто проширио то тумачење: „До своје замисли, да основу лепоте у свету а с тим и основно начело тражи у вези размере, премости, у укрштају, симетрији, хармонији, дошао је Лаза проучавањем српских народних песама и Шекспира”.¹⁶ Дакле, не само народна песма него и Шекспир, што обоје потпуно одговара омладинско-романтичарским концепцијама.¹⁷

Али, са друге стране, у написима о Костићу, наилазимо и на тврђење да је Лазино целокупно дело прожето, већ од најранијих радова, хераклитском идејом укрштаја, премости, при чему се, додуше, махом и не говори сасвим одређено о утицају Хераклита који би у Костићеву делу био уочљив још пре пишчева позивања на хеленског философа, 1880. Станислав Винавер је мислио да може рећи како је Костић од раног детињства у себи носио слутњу о „основном начелу“ и да та слутња провирује кад разговетније, кад мање разговетно „из сваког његовог стиха, из сваке његове реченице, из сваког његовог потеза”.¹⁸ Одређеније стоји на књижевно-историјским позицијама Аница Савић Ребац када налази да је *Певачка имна Јовану Дамаскину*, коју је Костић саставио 1865, у 24-ој години живота, песнички прелудиј Костићеве философије супротности. Поставила је проблем рекавши да не знамо тачно када је Костић почео да чита хеленске философе, пошла је од претпоставке да је то било рано и дошла до закључка да се у тој *Певачкој имни* може видети један спонтани израз утиска који је

14 Л. Костић, *Основа лейоше*, 135 и 136.

15 М. Будисављевић, *Лаза Костић*, Рад и именик Матице српске за год. 1912, 224.

16 М. Савић, *Лаза Костић*, 99

17 Исп. и М. Будисављевић, *Лаза Костић*, нав. место, 229–230.

18 Ст. Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, 181.

на Костића учинила Хераклитова мисао о складу супротности, позивајући се на одређену подударност израза и концепције: „у *Имни Дамаскину*, космички закон, укрштај и склад супротности оличен је још у прастаром симболу, богу, вероватно не само због намене песме, него, и још више, због непосредности утиска Хераклитова 36. одломка, по коме је „бог и ноћ и дан, и зима и лето, и рат и мир, и ситост и глад”.¹⁹ Како Костићева предавања о српским народним песмама падају у године 1867, 1868, 1871. и 1877. и како је Мл. Лесковац указао на јасан заметак хераклитовске концепције садржан већ у Костићевој *Жрјиви Шејтану* из 1864,²⁰ то се морамо прво задржати на оваквим ранијим сведочанствима, да бисмо ближе одредили време када се Костић почео занимати Хераклитом или када је то занимање почело остављати трага у његовом делу.

Доиста је велика и непосредна блискост нашега песника Хераклиту у стиховима *Имне Дамаскину*, који на Винавера остављају – нешто неодређено дефинисани – утисак као да је грчка и „орфичка”, као да ју је певао Хелен за Хелене:²¹

Богу зефира, богу олуја,
господу сфера звучнога ма,
богу славуја и богу гуја,
господу тутња громовима...

Богу целива блажена цика,
пакленом страшћу што пише рај,
господу вриска очајаника,
рушећи вечним надама трај...

Богу тишине живога гробља,
богу поретка вечнога сна,
богу господе, господу робља,
немоче богу муклога стра...

19 А. Савић Ребац, *О једној њесми Л. Костића* (1950) – у зборнику СКЗ Лаза Костић, 245. – Нерац., fr. 67 Diels⁴. – Напомињем да најновија испитивања указују на неаутентичност неких 35 фрагмената приписаних Хераклиту и препознају у њима махом слабе парафразе аутентичних Хераклитових исказа (в. М. Marcovich, *Herakleitos*, Pauly-Kroll-Ziegler, Realenc., Suppl. X, col. 259, 56). Како се Л. Костић ослањао на основне хераклитске концепције и највише се позивао на фрагменте чија оригиналност није оспорена, то питања текстуалне аутентичности фрагмената не додирујем у овоме раду. Костић је Хераклита читао у збирци *Fragmenta philosophorum Graecorum*, ed. Fr. Guil. Aug. Mulachius [Mulach], Parisiis, F. Didot, 1860.

20 В. преглед предавања Костићевих код М. Савића, *Лаза Костић*, 97. – Мл. Лесковац, *Лазе Костића „Беседа”*, Летопис Матице српске, књ. 387 (1961), 106, поред јаснога трага у *Жрјиви Шејтану* упућује и на могуће трагове хераклитске концепције у *Максиму*, али без ближих образложења: „сматрам да елемената за такве Костићеве ставове има већ и у његовом *Максиму Црнојевићу* (завршеном крајем 1863. године)”. – Даље, бележим да је и Пр. Вукадиновић, *Дијалектичка и лејоџа*, предговор књизи Л. Костић, *Опједи*, Београд, 1965, стр. 18, запазио како је Костић у песми *О Шекспировој шрисџаодишњици* сагледао Шекспира „као тоталитет супротности, дакле – кроз оптику Хераклитових фрагмената”.

21 Ст. Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, 32.

Чини ми се да доказну моћ паралелисања Хераклитових речи о божанству и стихова *Имне Дамаскину* могу употпунити неки подаци које А. Савић Ребац није узела у обзир. Пре свега мисао па и израз *Имне* налазимо развијене већ у песми *О Шекспировој ѿрисијаѿодишњици*, из 1864, и наговештене у *Ђурђевићевим стиуиовима*, из 1863, па се тако и датум прве појаве хераклитовске концепције божанства и света код Костића помера бар за две године у студентску младост Лазину.

У Костићевој песми Шекспиру та је концепција дата у облику паралелисања божанског и песничког твораштва, створеног света и спеваног дела, на начин познат из европске поезије и поетике, где је томе паралелисању корен највише у позноантичком платонизму. Антички *divus poeta* и Макробијево изједначење божанског и песничког твораштва обновљени су у ренесансној поетици и философији, пре свега платоничарској, на пример код Марсилија Фичина, али и у оквирима пантеистичке космологије Ђордана Бруна, а потом се јавља као мотив у космогонијској и шестодневској поезији.²² Ова поезија, према устаљеном значењу термина, тематски обухвата, поред *Посијања*, и остале библијске легенде, па у њу подједнако убрајамо Ди Бартаов спев *Седмица или Сиварање светиа* (1578) као и недовршену *Давидијаду* енглеског песника и есејисте Каулија, објављену 1656. Код француског песника речи *Посијања* „и дух Божји дизаше се над водом”, окренуте су у поредбу са духом писца који непрестанце лебди над својом књигом:|

Ainsi q'un bon esprit, qui graue sur l'autel
De la docte memoire vn ouvrage immortel,
En troupe, en table, en lict, & nage sur son livre,
Ainsi l'Esprit de Dieu, sembloit, ens'esbatant,
Nager par le dessus de cest amas flottant.²³

Учени енглески песник заснива свој опис стварања света, из кога наводим почетне стихове, на паралелисању божанства и песника, света и поеме, као и на традиционалном подударању макро- и микроkozма и хармоничној игри сфера:

As first a various unform'd Hint we find
Rise in some god-like Poets fertile Mind,
Till all the parts and words their places take,
And with just marches verse and musick make;
Such was Gods Poem, this Worlds new Essay;
So wild and rude in its first draught it lay;
Th' ungovern'd Correspondence knew,

22 Исп. E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, 5), Leipzig – Berlin, 1942. – Исп. K. Reichenberg, *Die Schöpfungswoche des Du Bartas*, II: Themen und Quellen der Sepmaine, Tübingen, 1963, 46.

23 G. de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine* I, 289–294, ed. K. Reichenberg.

And artless war from thwarting Motions grew;
Till they to Number and fixt Rules were brought
By the eternal Minds Poetique Thought.²⁴

Хексамерална тема стварања света у Костићевој се поезији јавља рано, као основа две песме из првог периода, из 1858–1862, али веома неконвенционално: у песми *Шести дан* као фолклорно стилизовани етиолошки мит о пореклу лозе и вина, те у песми *Стварање светиа*, и ту опет у слици и стилизацији блиској народној књижевности, а шаљиво интонирана.²⁵ У песми *О Шекспировој тристајогодишњици*, међутим, очигледна је Костићева зависност од предања литерарног шестоднева. Песма почиње описом постања датим у стилу библијске егзегесе и приказом творачког духа божанства, дакле чисто хексамералним темама, да би потом, пошто је човек створен и стварање завршено, додала традиционалном опису још једно створење које библијска космогонија не познаје – Шекспира, као микрокозам у коме је сажет, у коме се огледа васцели макрокозам:

Вештака вечног творилачка свест
умарала се мучних дана шест
док створи свет:
светлине зрак у ноћни врже мрак
висине кршне одби од мора,
славуја ружи, гуји даде зуб,
магарцу уши, а голубу љуб,
и стварајући све без одмора
кад шесту зору рад му дочека,
и своју слику створи, човека,
створења цвет.
И по томе – – –|
На особит оправљао се рад:
у једном лику, једном животу,
светлост и мрак да стопа, ноћ и дан,
анђелску сласт и пакленички плам,
непроникнута бисер-језера
уз недогледна виса урнебес,
славуја глас, сикута гујског бес,
сред летњег жара зимогрозан јез,
уз ружин мирис отрован задај;
и све то чудо, сав тај комешај,
у један лик да сложи, један лог,
и учини, – Шекспира створи бог.

Сплету тема и мотива из хексамералног предања приступа у Костићевој песми хераклитовска концепција света и божанства и традиционално

24 Abraham Cowley, *Davideis*, одломак цитирам према В. Rajan-у: *Paradise Lost and the Seventeenth Century Reader*, London, 1947, 54.

25 Л. Костић, *Песме*, Н. Сад, 1909, 55 и 77.

поређење божанства и песника, те имплицитно и поређење песничког дела са свеукупношћу света и живота. Дух Шекспиров није ни у рају ни у паклу, него у споју обога, он је у делима песника у коме „творца читав створи свет”. Ту, у свету свога дела, Шекспир је „рајски цар паклених страсти”; као што је бог окружен својим светитељима, тако је он окружен јунацима својих драма, најсветлијим, мученицом свете љубави, Јулијом, и најтамнијим, кнезом од Глостера, ругобе јежом одабраним. Нашли смо ту, дакле, већ у 1864, једно Костићево тумачење књижевног дела засновано на слици сукоба и јединства супротности. И стварност свемира и микрокозам Шекспирова духа и дела доследно и једнако су приказани у јединству антиномичних парова раја и пакла, љубави и мржње, добра и зла, светла и мрака, висова и понора, благовоња и задаха, а то је упоређивање хераклитовски антиномичног макрокозма и песникова света нарочито наглашено кључним симболом пара славуј–гуја у подударним стиховима: „славуја ружи, гуји даде зуб” – „славуја глас, сикута гујског бес“. Можемо додати да је Костић већ претходне године, 1863, у *Бурђевим стиујовима* наговестио хераклитовску слику божанства и света кроз стихове апострофе

Боже вечности, боже тренутка,
боже ’сељене и сваког кутка
ох, боже клетве, боже милости,

а таква ће слика, видели смо, 1865, у *Певачкој имни Дамаскину*, обухватити и симбол антидетичног пара славуј–гуја из песме Шекспиру: „господу сфера звучнога ма, богу славуја и богу гуја...”

Мој професор Аница Савић Ребац видела је у *Имни Дамаскину* песнички прелудиј Костићеве философије супротности и налазила у њој одјек једног Хераклитова одломка о божанству. Показали смо да се већ у две претходне године исте хераклитовске концепције оглашују у Костићеву песништву и да наговештавају и припремају *Имну* чак и у самоме изразу. Стога сада и није беспредметно – иако је реч о основним „супротицама”, дакле о паралелизму који, када би био усамљен, не бисмо могли узети као знак хераклитског утицаја, – да поменемо и то како Хераклитову одломку, по коме је „бог и ноћ и дан, и зима и лето, и рат и мир, и ситост и глад...” у Костићевој песми Шекспиру одговара не само поновљена супротица ноћи и дана, већ и супротност изражена у стиху „сред летњег жара зимогрозан јез”.

Додуше, истих година супротица ноћи и дана, леда и пламена јавља се у Костићевим песмама и независно од космолошке тематике и паралелисања божанског и песничког стваралаштва. Мислим на стихове песме:

Видим ли те, душо моја,
из осаме ноћи тије,
у зору се нојца крије,
мој узоре дивотан! –

па очима засенутим
 час погледим, час заслепим,
 у очима твојим слутим,
 у очима твојим лепим,
 сан и јаву, ноћ и дан.

Љубим ли те, душо моја,
 љубим ли те, дане бели,
 у мени се слашћу дели
 сан и јава, ноћ и дан;
 ледена је моја рука
 око плама твога струка,
 па осети, душо сетна,
 како су ми уста ледна
 то је нојца, то је сан.

Поред оних између дана и ноћи, жеге и студени, имамо ту нову супротницу јаве и сна, која у истоме раздобљу чини и тематску основу Костићеве песме *Међу јавом и мед сном* (1863), исплетене око средишњег митског и хомерског лика Пенелопе и њеног ткања. Супротност Пенелопина дневног и ноћног пословања подигнута је ту до симбола за положај песника и човека разапета између сна и јаве:

Срце моје, срце лудо,
 шта ти мислиш с плетивом?
 к'о плетила она стара,
 дан што плете, ноћ опара,
 међу јавом и мед сном.

Видимо да је супротност сна и јаве у Костићевеј поезији већ 1863. била подигнута до општијег, симболског значења. И у песми „Видим ли те...” сукоби ноћи и дана, сна и јаве, леда и пламена прелазе значењем опис психосоматског стања, заноса који је и Сапфа описала као изненадну заслепљеност, као ватру (πῦρ) и језу у стиховима:|

Чим те видим само за тренут један
 глас ми се губи,
 језик ми се осуши, па ми одмах
 нежни трнци прођу кроз цело тело,
 нити видим очима, нити чујем,
 уши ми брује,
 зној ми чело облива, сва се тресем
 као шиба...²⁶

Тешко је претпоставити да се Костић, састављајући своју песму „Видим ли те...” није сећао те познате Сапфине оде, коју је свакако познавао и у Католову препеву. Али доследно поларизовање жара и језе, њихова подела на два носиоца, црта је својствена Костићевеј хераклитовској мисли.

26 Sappho, c. 2, *Anth. lyr. Graeca* I², ed. Diehl, 4, 9–10. – Прев. М. Н. Ђурић.

Стога треба рећи да је друга супротица у тој песми, супротица сна и јаве, у Костићевим одређеније хераклитовским песмама уврштена међу атрибуте божанства, па ћемо о њеним паралелама у Хераклита још говорити. И морамо указати на истодобну љубавну песму „Срце рече...” где Костић психосоматско стање љубавне страсти описује сликом „вечне” плиме и осеке, меном која сећа на хераклитски логос:

И моја је душа море,
твоје лице њен месече

Кад се дигне море крви,
море крви, море душе,
пољупци га свег осуше:
али опет у дно врви,
навек ново море чека,
вечна слека и ослока.

Вратимо се *Имни Дамаскину*, у којој, сем општег хераклитовског схватања, има стихова чији парови супротица и елиптични наговештаји сећају на неке основне теме и омиљене примере сажетих Хераклитових одломака. У фрагменту на који се позвала Аница Савић, рат и мир само су један од типичних парова супротица који објашњавају Хераклитова бога и допуњени су исказом да се тај бог мења као ватра када се помеша са кадовима и добија име по мирису свакога од њих. Али у одломку „рат је отац свему, свему краљ, и једне је учинио боговима, друге људима, једне робовима, друге слободнима”,²⁷ Хераклит је рат, дакле једну појаву дејства начела супротности, подигао до симбола за свеукупност постојања, и, указујући на овај људима нарочито немио вид живота, изрекао је упечатљиво своје прихватање и прослављање таквог основног начела бића. Оно је као| рат једнако Хераклитову богу, и ватри, па и грому, јер по 64-ом одломку Гром управља светом – τὰ δὲ πάντα οἰκίζει Κεραυνός.²⁸

Можемо се стога питати, зар и тај гром, и бог и рат, који од једних ствара робове а од других слободне људе, нису садржани у „господу тутња громовима” *Имне Костићеве*, у њеном

Богу тишине живог гробља,
богу поретка вечнога сна,
богу господе, господу робља,
немоме богу муклога стра...

А треба овде поменути и апострофу из *Жрџиве Шејћману*, на коју је указао Мл. Лесковац, јер ту песму јубиларно издање не само да ставља у скупину из 1864–1867. него је смешта између песме Шекспиру и *Имне Дамаскину*, којој би, по томе претходила:

27 Heracl., fr. 53, Diels⁴.

28 Heracl., fr. 64, Diels⁴.

Боже жића, боже смрти,
боже јаве, боже снова,
боже суза неутргих,
боже круна и окова!

Поред паралелизма муклога страха и неутргих суза и поред супротних парова живота и смрти, господства и ропства, у овим се стиховима јавља још једна подударност: у стиховима из *Жрiвe* имамо супротицу јаве и сна, а прва два наведена стиха *Имне* као да наговештавају некакву сложенију супротицу живота, сна и смрти. И онај двојни и овај тројни, нешто нејасни однос, једна је од честих слика и тема Хераклитових. Костићева тишина живогa гробља чини да помишљамо на Хераклитов одломак „Смрт је све што гледамо будни, а сан, што гледамо спавајући”, који је, потпун, можда садржавао и тврђење „а живот што гледамо мртви”²⁹ Претходиле су речи из којих излази да је Хераклит рођење узимао као несрећу и кудио га, говорећи о људима да, рођени, хоће да живе и да кроз то умру, или – пре – да се одморе, и да децу остављају да би и она дочекала смрт.³⁰ Казивао је Хераклит „жив се дотиће мртва спавајући, будан спаваћива”, и тврдио је да „једно исто пребива у нама: живо и мртво, будно и спавајуће, младо и старо...”³¹

Већ у уводу његова дела, где није реч о физиолошком стању већ о несхватању основног начела бића, а то ће рећи Хераклитова логоса, стајало је: „Други пак не знају што будни чине, као што заборављају, што чине спавајући”³² Тема духовне будности, спремности и способности да се схвати и прихвати основно начело одјекује у Хераклитовој поуци „Не ваља радити ни говорити онако као они, који спавају. Јер у том стању мислимо, да радимо и говоримо” – а уграђена је у Хераклитов систем и обједињењем супротности у исказу: „И људи, који спавају, су радници и помагачи при догађајима у свемиру”³³ Стога, када хераклитовски бог супротности и рата, славуја и гуја, госпoде и робова, код Костића влада и тишином живогa гробља, тешко је то живо гробље ставити просто у ред аутономних песничких израза, а немогуће га је убројати међу устаљене метафоре, као што бисмо лако могли учинити са поретком вечног сна, да је овај последњи израз изолован. Иако се ти стихови асоцијативно везују за тему ослобођења наговештену идућом строфом *Имне*, слика живогa гробља уврштава се и одвише у хераклитске примере и хераклитске теме, да би се могла олако одбацити претпоставка о реминисценцији на свет настањен према Хераклиту људима који будни спавају, јер не схватају његове основе, и не знају да је смрт све оно што гледају будни, да су једно исто смрт и живот, Хад и Дионис.³⁴

29 Heracl., fr. 21, Diels⁴. – Исп. Heraklit, *Svjedočanstva i fragmenti*, prev. N. Majnarić, Zagreb, 1951, 38 и бел. 136.

30 Heracl., fr. 20, Diels⁴.

31 Heracl., fr. 26, 88, Diels⁴, прев. Н. Мајнарић.

32 Heracl., fr. 1, Diels⁴, прев. Н. Мајнарић.

33 Heracl., fr. 73, 75, Diels⁴, прев. Н. Мајнарић.

34 Исп. Heracl., fr. 15, Diels⁴.

Овде, сећајући се Хераклитова 102-ог одломка, према коме је за бога „све лепо и добро и праведно, а људи сматрају неке ствари праведним а друге неправедним“ – треба, иако се на први поглед чини да је Костићев бог славуја и гуја потпуно хераклитовски, са Аницом Савић уочити, како је тежиште хераклитовске концепције *Имне* „у узајамној условљености ропства и ослобођења, са имплицитним тријумфом ослобођења” као свеобухватног обећања, „иако се у дну, у позадини, ипак води борба супротности”.³⁵ Ово патриотизмом надахнуто лако померање тежишта могло је условити и лако померање значења у представи о живоме гробљу. Одступање од хераклитског схватања о релативности етичких судова, одређено националним осећањем и народном историјом, наговештено је у последњој строфи *Имне*:

Господу сева бритких мачева
кад се поведе последњи бој,
богу што звуком скрханих негва
припевне гусли победопој...

Наговештено је то померање и одступање већ у *Ђурђеви м сѣујовима*, где се Лазин бог клетве и милости, на крају, ставља ипак на страну обесправљених и поробљених:

Спаљени леже Ђурђеви ступови,
сведоци негда божје љубави,
а сад сведоци божија гњева...|

Чини се да, на основу изнетог, можемо прихватити као довољно основану претпоставку да су Хераклитова схватања, на која ће се Костић позивати у доцнијим философским расправама, привукла пажњу нашега песника већ у време његових студија, у годинама од 1863–1865, и да су већ 1864, преко упоређења бога и песника, света и песничког дела, ушла као битна компонента у Костићев приказ и оцену Шекспирових драма. То је, како смо поменули, време када Костићеву пажњу привлачи хеленска трагедија, чији се утицаји огледају у *Прометјеју* и *Максиму*, делима из 1863. Овакав закључак као да налази још једну потврду у чињеници да је Мулахова збирка одломака из хеленских философа, на коју се Костић позива у *Основи лејоџије*, објављена у Паризу 1860, тако да је Лаза ту књигу могао познавати и набавити већ у доба својих студија у Пешти.

III Емпедоклове силе у Шекспировој драми

Показали смо да код Костића први пут налазимо примену хераклитовског закона супротности на уметничко дело – тј. тумачење песничког остварења хармонијом која настаје из низа супротних начела – у песми *О*

35 А. Савић Ребац, *О једној њесми Л. Костића* – у зборнику СКЗ Лаза Костића, 246.

Шекспировој *ѿрисѿаодишњици*, чију основу чине егзегеса шестодневног постања, паралелисање макрокозма и микрокозма, божанског демиурга и поете-творца. Развој књижевно-естетичких погледа Костићевих у годинама које следе везује се баш за ово исходиште, само се у њима, поред опште хераклитовске, јавља нова, наглашено емпедокловска компонента, и то већ 1866, дакле годину дана пре предавања о народној песми *Косовка девојка*, за које ће сам Костић рећи да представља најранији ступањ његове замисли о улози начела супротице и укрштаја у књижевности, животу и свету.³⁶

У песмама раног раздобља у којима смо нашли елементе хераклитовске борбе супротности, нагласак је сасвим претежно на рату и борби, а супротица љубав – мржња, иако прећутно присутна у симболском пару славуј – гуја, тек се једном одређеније јавља, у супротстављању Шекспирових ликова, Јулије и кнеза од Глостера. Али ни у тим стиховима из песме *О Шекспировој ѿрисѿаодишњици* ово супротстављање није навластице истакнуто, јер Јулија је, додуше, мученица свете љубави, али Глостер није обележен као представник мржње, већ као одабрани примерак ругобе. Међутим, две године после поменуте песме, а годину после *Имне Дамаскину*, читамо у *Маѿици* I, за 1866, почетак Костићеве расправе *Ромео и Јулија*, чији први, програмски одељак носи наслов „Једна глава из Шекспирове Библије”. Изразом, обликом и концепцијом то је транспозиција библијског | *Посѿања* у књижевно-теоретску сферу, али је у овој литерарној космогонији уметничког дела хераклитовска општа борба супротности замењена борбом два начела, љубави и мржње, дакле двома козмотворним силама којима код Емпедокла потпуно одговарају *φιλότης* и *νεϊκος*.

Како ова за Костићев развој веома значајна расправа ни фрагментарно није нашла место у новијим издањима Костићевих одабраних дела, а на сабрана још чекамо, морамо се ослонити на нешто обимније наводе, пре свега из текста програмског уводног одељка:

У почетку беше страст, и страст беше песник, и песник беше страст, и што је год бивало ништа није бивало осим страсти./ Ал' у души песниковој настаде стварање новог света./ И посред начела страсти указа се начело које ое зове: позив, идеал, а у светом писму се зове: отац небесни./ И то начело разлучи узмућене страсти и подели их на двоје./ И она страст што се покори идеалу назва се: љубав; она пак што се одметну од идеала назва се: мржња./ И љубав сијаше мирно на небу идеала и не мицаше се са њега, и обасјаваше цео свет песников благодати својом./ А мржња беше скучена у паклу одметништва свога и врћише се од муке сама око себе./ И у том силовитом вртењу избаци из себе два последња остатка што остадоше у њојзи од борбе с идеалом и љубави, избаци их на десно и лево./ И пођоше те две одмети мржњиног осора својој мети, своме начелном врелу, сунцу љубави./ И пођоше једним махом, једним путем, једна супроти другој./ Две звезде љубавнога сунца мржњом отиснуте, две планете, две

36 А. Костић, *Основа лейоѿе*, 135–136.

звезде блуднице./ Звезде, али блуднице; блуднице, али звезде./ И једна се звезда звала Ромео, а друга се звала Јулија. / Две звезде, али блуднице; две блуднице али звезде./ Јер беху близанци, зачети љубављу, одојени мржњом./ И по љубави беху звезде, а по мржњи беху блуднице.³⁷

Костићева теоретска тумачења овог симболичног постања говоре о антропоцентричности Шекспирове философије, о њеном односу према индијским, египатским, хеленским и библијским учењима. Иако Костић алудира на Сократа и говори о Елеатима, он не помиње ни Емпедокла ни Хераклита. Они су ипак присутни у двојности козмотворних сила, у начелу коегзистенције, односно хармоније у дисхармонији, и у борби две васионске прасиле из које, по Костићевој поетичарској космогонији, произлази исконска трагичност човекова:

Дух, као повор стварајућег начела, као син божји, морао је одпочети радњу према мртвome благу. Није могао друкчије отпочети него савлађујући га, обарајући га; настаде борба; али та борба морала се доборити у границама творчевог условља заједнице, коекзистенције: и борба и заједница, армија у дисармонији. Но битна противност борећи се начела тако је огромна, да је тежња борби морала преотети мах над првашњим опредељењем на заједницу. Ал' у том првашњем опредељењу тек ипак је остало толико власти, да даде борби извeстан правац. По томе нападање духа на градиво није могло имати другога краја, него, свлађујући га, претапати га у себе. Благо се морало одуховити. Али претапањем блата морао је и дух примити у себе нешто од побеђеног противника: дух се морао облатавити. – То је прва постаначка перипетија, којом настаје трагичност човека, мучеништво му, ал' и спасење му: јер осим мучеништва нема спасења. Осим крста нема ускрса. Осим облатења духа нема одуховљења блата...³⁸

Метафорику засновану на напоредности макро- и микро-козма и на хераклитовско-емпедокловској васељенској борби, Костић изграђује до сложености каква је била драга већ Платону, питагоровцима и херметичарима кад су приказивали сплет подударности који везује свемир и човека. Костић љубавно сунце Ромеа и Јулије супротставља пакленом пламену мржње њихових породица, говори о омраженој љубави која креће Хамлета и ољубављеној мржњи која покреће Ромеа и Јулију, изједначује Хамлета са мозгом, а Ромеа и Јулију са сунцем–крвљу, па ту метафорику макро-микрокозмичког подударања заплиће и развија додирујући и физикалну алегорезу старих, када етер–уранос проглашава за чисто, божанско начело духа и живота:

Хамлет мозак, а Ромео и Јулија срце–крв./ Монтекићи и Капулетићи црна, венозна крв–мржња; Ромео и Јулија артеријозна, црвена крв–љубав./ Црна крв, што јој је најобилатије врело доње тело, утроба; и црвена крв, што провире од живила дијања, од плућа, што јој је начело зрак, етер, уранос./

37 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I, бр. 36 (1866), 841–842.

38 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I, бр. 37 (1866), 865.

Црна крв благо; црвена крв дух./ ... Црна крв постаје црвеном крвљу дотакнувши се чистог бојјег зрака те изгоревши у њему./ ... Облатовљен дух и одуховљено благо ударе се на једном бојишту, то се бојиште зове срце; с једне стране две преплате: Монтекићи и Капулетићи, с друге две преплате: Ромео и Јулија; а између њи непробојна преграда, као суд божији, што дели добро од зла, мржњу од љубави, Монтекиће и Капулетиће од Ромеа и Јулије. На том уском бојишту развија се борба између два начела васијонска и појављује се у трусу бојишта, у куцању срца: борба Монтекића и Капулетића са Ромеом и Јулијом, борба црне крви са црвеном, борба блата са духом; борба мржње са љубави, борба груди са доњом утробом.³⁹

У складу са вишечланим преслојавањем аналогична између свемира и човека, демиурга и песника, стварања и певања, васионе и поетског света, тј. дела, Костић и саму трагедију слика опширним упоређењем са човечијим организмом, дакле на начин како се човек од античких времена приказује системом подударности са макроkozмом:|

Погледајте човечији облик. Не изгледа ли вам зар као какво оживило драме у пет актова? – Две ноге, два прва акта, експозиција, основа читаве радње, свршујући се у куковима, те тако подржавајући собом заплет и замет кривице јунакове. Две руке, трећа и четврта радња, обимајући, заступајући по положају своје бољу половину човека потискујући кривицу, што се у прве две радње замела, пробуђеном савести, кајањем и страхом. На послетку глава; старешина у прочељу, председник, судија, што суди дижућој се кривици и ућуткујућој савести; па ако се кривица толико занела, да не слуша погодбе, онда судија изриче пресуду, против које нема апелације, досуђујући савести, пријатношћу греха изненађеној, *restitutio in integrum*; да изврши пресуду позајми судија брахијум, глава позајми руку, ум обезум; начина извршења не може бити ван једнога: да се стане на пут напредовању кривице мора јој се пут – пресећи. Индивидуум гине. Зато ја мислим да је у трагедији најприроднији, најзгоднији начин смрти јунакове самомора. Кад се узме да је у појму самоморе главни моменат воља, а не рука, види се да су облици у којима се може појавити, неизбројни.⁴⁰

Не може се сумњати у то да се Костић оригинално укључује у предање европске литературе и да свој исказ гради прилагођујући познате константе и теме њенога наслеђеног израза. Ако су у његовој „глави из Шекспирове Библије” схеме и мотиви шестодневног постања тако наглашени да песник-козмотворац као старозаветни створитељ првобитни хаос узмућених страсти библијски дели на двоје, то не умањује емпедокловску природу ове „генесе”, као што то не чини ни даљи опис надахнут Кант–Лапласовом теоријом. Јер том поделом настају љубав и мржња, две основне козмотворне прасиле Емпедоклове, из чијег привлачења и одбијања, сукоба и борбе настаје све и код Костића и код Емпедокла.

39 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I, (1866), 937.

40 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I, (1866), 939.

Овде још треба поставити и питање где су корени Костићеве теорије драме, исказане аналогички, указивањем на „подударности” између човека и трагедије, која је за Костића, видели смо, оличење макрокозмичког поретка и хераклитовске борбе супротности у свету и човеку. Исходиште за одговор на такво питање може бити једино схема распореда психичких функција у човечијем телу на коме се то Костићево аналогисање заснива – а то ће рећи прво кукови или доња утроба, као седиште страсти и извориште кривице и огрешења, тј. трагичног заплета, затим груди са срцем, као „боља половина човекова” која потискује кривицу осећањем кајања и страховања, и најзад глава, као седиште интелекта који суди и васпоставља јединство савести–срца подељеног на двоје јер је изненађено „пријатношћу греха”.

Са предсократским и емпедокловским предањем везује Костића и поменуто појединоста физикалне алегорезе: Костићев зрак–етер–уранос као начело духа и живота налазимо и у Емпе|докловим одломцима. Знамо, додуше, да од четири прасупстанције философа из Акраганта – земље, воде, ваздуха и огња – у алегоричном оличењу Зевсу не одговара ваздух него огањ, док као еквивалент за ваздух неки узимају Емпедоклову Херу, а други његова Ајдонеја. Али Костић говори о зраку који је етер–уранос, а код Емпедокла етер блиста као и Зевс и представља највиши небески свод, уранос, састављен од ваздуха који је огањ сажегао и пречистио.⁴¹ Додајмо да је код предсократоваца блистави и чисти етер (Зевс) био на највишем месту у лествици стихија, јер је најудаљенији од грубе земље, па им је служио као објашњење живота и мишљења, тј. духа.⁴² Другачије речено, као ни пар козмотворних сила, тако ни Костићев зрак–етер–уранос не може да се објасни само тиме што је Костић доследно спровео своје аналогисање – дакле улогом ваздуха и плућа у пречишћавању венозне крви. И само такво аналогисање је традиционално, традиционални су и термин и алегорија етер–уранос, па има довољно разлога да се у том Костићеву етеру види изданак из предсократско-емпедокловског круга представа, и то тим више што је већ у томе кругу етер–уранос као начело духа супротстављано земљи као најгрубљој стихији.

Даље, неће бити случајна подударност са античким предањем ни Костићево преношење борбе између два васионска начела у човеково срце, где се према Костићу етер–дух сукобљава са блатом–земљом, и то тим мање што је та борба мржње и љубави обележена као борба груди са „доњом утробом”. Груди, односно дијафрагма и простор изнад ње, као седиште виших психичких функција (θυμός) античка су, хомерска концепција, што Костић добро зна и памти, а у средишту античке етике стоји сукоб елементарних различне вредности у човечијој души, борба разумности са нагонима.

41 Emped., fr. 97–98, Diels⁴ – Исп. и F. Buffière, *Les mythes d'Homère*, Paris, 1956, 270 и д.

42 F. Buffière, *Les mythes d'Homère*, 106.

Према античким тумачењима за такву борбу зна већ Хомер, а нема сумње да је хомерски $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$, смештен у грудни кош као дах, душа и начело живота, схваћен код Хомера местимично и као принцип љубави и мржње, па и као принцип сазнавања и мишљења.⁴³ У замршеној хомерској психологији напоредо са вишезначним $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ јавља се и термин $\phi\rho\acute{\eta}\nu$ или $\phi\rho\acute{\epsilon}\nu\epsilon\varsigma$, за који су антички аутори казивали да означава дијафрагму, док у новије време испитивачи за неке хомерске употребе тога термина претпостављају и значење плућа, као и срчана опна, и, уопште, срце или душа.⁴⁴ Преносном значењу Костићева израза доња| утроба, који својом специфичношћу захтева објашњење, одговара у хомерској психологији императив који човеку намеће желудац ($\gamma\alpha\sigma\tau\acute{\eta}\rho$) као седиште ниских прохтева, а у Платоновој, која хомерску у томе наставља, нижи део човекове материјалне душе ($\acute{\epsilon}\pi\iota\theta\upsilon\mu\acute{\iota}\alpha$), смештен испод дијафрагме.⁴⁵ Тако се Костићева борба груди да доњом утробом, као оличење борбе духа са блатом подударара са хомерском опозицијом $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ – $\gamma\alpha\sigma\tau\acute{\eta}\rho$ и платонском $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ – $\acute{\epsilon}\pi\iota\theta\upsilon\mu\acute{\iota}\alpha$. На ту подударност треба указати и стога што Платон о размештају ових принципа говори у *Тимају* када је реч о живодајној улози срца и плућа у људском микрокозму, дакле у опису који тематски одговара Костићеву приказу поетске козмогоније и микро-макрокозмичких кореспонденција, а столећима је био образац за такву врсту описа у европској књижевности.

Да је Костић био упознат са проблематиком хомерске психологије разумљиво је већ одатле што се као преводилац *Илијаде* рано са њом сукобио, пре свега у првом певању, у чијем је средишту приказ Ахилова гнева. Када обележава стедиште жеља и прохтева у човеку, Костић израз $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ преводи са срце⁴⁶, док хомерску фразу „... ἀλλ' ἀπὸ $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ μᾶλλον ἔμοι ἔσειαί”, где реч обележава станиште осећања, преноси са „све ћеш мени више омрзнати”.⁴⁷ Највише се домишља и труди да опише садржину израза када преводи приказ борбе гнева и разума у Ахилевим грудима. То показују удвојени термини у преводу стиха ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε $\theta\upsilon\mu\acute{o}\nu$: „ил' да стиша срце и љутину, да заузда бијес и помаму» (I, 192). Док је $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ овде бес и помама, у следећем стиху израз $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\phi\rho\acute{\epsilon}\nu\alpha$ $\kappa\alpha\iota$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\theta\upsilon\mu\acute{o}\nu$ преведен је са „У срцу и души“, а десетак стихова даље за хомерско $\theta\upsilon\mu\acute{o}\nu$ $\acute{o}\lambda\acute{\epsilon}\sigma\eta$ (I, 204), стоји Костићево „изгубити главу”, јер реч ту доиста обележава животно начело у човеку. У завршним стиховима ове познате сцене – ὥς ἄρα φωνήσασ' ἀλεβήσετο, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ χωόμενον $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\theta\upsilon\mu\acute{o}\nu$ $\acute{\epsilon}\upsilon\zeta\acute{\omega}\nu\iota\omicron$ $\gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ – јавља се и карактеристична спрега израза срце и срдити се:

43 Hom., *Il.* I, 562 sq.; XII, 228 sq. – Исп. А.-Ј. Festugière, *REG* LXVI, 403, и F. Buffière, *Les mythes d'Homère*, 263.

44 Исп. нав. места код А.-Ј. Festugière-а и F. Buffière-а, претходна бел., као и М. Грошељ, *Quid phrenes ἀμφιέλαιναί apud Hom. II I, 103 significant*, Жива антика II (Скопље, 1952), 77.

45 В. Plat., *Tim.* 69 с sq. Исп. и F. Buffière, *Les mythes d'Homère*, 270. и д.

46 *Il.* I 173 и 468: „Бјеж одатле кад те срце вуче”; „латише се објед обједоват, срцу доста за свакога госта”.

47 *Il.* I, 562.

Тако рече богиња па оде,
остави га тамо гђе се срди,
гђе се срди и у срцу љути,
ради оне танковите моме.

Видимо, Ст. Винавер с разлогом казује да Лаза, упорно и стално трагајући за смислом у корењу речи, доводи у везу срце и срдњу, те да стога у своме преводу из *Илијаде* избегава реч| гњев.⁴⁸ Млади Његош Хомерово Μῆνιν ἄειδε... преводи са „Пој, богињо, љутост...”, док седамнаестогодишњи Костић понавља кључну реч за коју се определио: „Срдњу пјевај, богињо дјевојко, – Срдњу пјевај Ахил Пелејића...” 1872, у Лазиним теоријским излагањима о *Илијади*, први стих пева је снабдевен и тумачењем где Костић казује да јонски гуслар пева „оно што покреће оружје, што оружјем управља, он пева срце, он пева срдњу, μῆνιν...”⁴⁹ Овакво повезивање срца и срдње сасвим је у духу хомерске психологије у којој се θυμός, начело живота, воље, па и интелигенције, као носилац пријатељства, љубави, храбрости, гнева, па и разбора, изједначује са својим седиштем у грудима, са срцем.⁵⁰ Додуше, за разлику од Хомерове, троделна психологија Платонова смешта воῦς, разум или дух, у главу; али баш стога што тако чини и модерни човек, још је очигледније Костићево слагање са хомерском и платонском опозицијом живодајних функција и начела. Дух, воῦς, је за Платона бесмртна „душа”, а о таквој души и духу Костић у млађим годинама не говори. 1862/63. Лаза–Алкивијад пише своме старијем пријатељу Новаку Радонићу: „Јел’те, предраги мој Сократе, јел’те да ми не знамо има ли после смрти некаквог живота?”⁵¹ У расправи из 1866. дух је, дакле, само израз за више састојке људске психе којима одговара хомерски и платонски θυμός.

У студији *Ромео и Јулија* из 1866, у којој се поетско дело, психа и свет тумаче алегоријски супротним паровима љубав–мржња, дух–блато, срце–доња утроба, Костићево позивање на Елеате и Сократа, као и гомилање елемената из античког алегоријског предања и психологије, допуњују сведочанство садржано и скривено у емпедокловском пару козмотворних прасила. Можемо стога закључити да су већ у тој студији Костићеве мисли о књижевности биле надахнуте не само Хераклитовим већ и Емпедокловим учењима. Подударности се не могу објаснити случајем, иако ће Костић Хераклита и Емпедокла поменути као претече својих схватања тек у *Основи лейоџије*. Према томе, после песме *О Шекспировој ѿрисијаодмишњици*, рани развој Костићевих естетичко-философских погледа зна за још једну фазу када у тумачењу света и Шекспира хераклитовском општом борбом – из којег настаје и особена Костићева теорија драме заснована на одјецима

48 Ст. Винавер, *Заноси и ѿркоси Лазе Костића*, 148, бел. 2.

49 Л. Костић, *Илијада – Појед на једну лейу ѿлаву*, Српски летопис, књ. 113 (1872), 95.

50 Исп. значење хомерског καρδιά, *II*. I 225 и др.; XXI, 441. и др.

51 М. Савић, *Лаза Костић*, 16.

хомерске двојне и платонске тројне психологије – средишње и пресудно место добија емпедокловски васељенски сукоб љубави и мржње, а у методу излагања и образлагања се јављају и елементи античке алегорезе.]

IV Укрштај античких и модерних схватања

Хронолошки тек сада долазимо до оног ступња у развоју Костићевих књижевно-теоретских и естетско-философских схватања што га је сам песник означио као најранији, исходни – до предавања о народној песми *Косовка девојка*, одржаног 27. аугуста 1867. Из сажетог приказа тешко је докучити целину Костићевих излагања.⁵² Међутим, он у годинама које следе чешће развија мисли наговештене у приказу предавања, па их ми, уз помоћ тих потоњих написа, сагледавамо целовитије и пратимо у њиховом наглом развоју. Ипак, већ нам два места из приказа могу предочити теме и мотиве што се са предавањем почињу оглашавати у Костићевим разматрањима. Имамо, пре свега, уводни одсек приказа који сведочи о Костићевим настојањима да излагању да веома широку мисаону позадину:

У литурџији је срце и језгра јеванђеља. Ал' осим Христово јеванђеља, те књиге општег човечанства, треба да има сваки народ још и своје народно јеванђеље... Христово јеванђеље долази из књиге у срца, народно јеванђеље, што треба да га сусрета, долази из срцаца у књиге. То сусретање народног, срдачног јеванђеља са књишким јеванђељем, то преливање и претапање племенског чувства у свест општег човештва и обратно, оличено је најдивније у српским народним песмама. Па као што цела жива природа дели своје створове у два табора, у мушки и женски, као што се и у Христовом јеванђељу може готово о свакој глави рећи, је ли мушка или женска, тако и у српским народним песмама. – Међу најкрасније женске главе тог нашег народног јеванђеља долази и „Косовка девојка”.]

Имамо овде три за Костића значајне теме: питање односа екуменски оријентисаног хришћанства према религиозно-етичким поставкама из других, националних култура, у овоме случају из српске културе; затим, поларност у живој природи која се, ретроспективно, може везати за хераклитовске супротице, а у даљим ће Костићевим написима бити развијена до свеобухватне козмичке теме; и, треће посебни вид поларности оличен у мушкарцу и жени, као основицу за изучавање херојских ликова у књижевности и за оцену књижевних остварења уопште. Начин на који Костић у своје предавању преноси опште природне законитости из геологије и биологије у књижевност и естетику, и то чак и у уже језичку област, показује нам и следеће место из извештаја, где је реч о нашим наречјима и о књижевном изразу у песми *Косовка девојка*.⁵³

52 [Л. Костић], *Прво јавно предавање у Новоме Саду*, Матица II, бр. 24 (1867), 603–604.

53 [Л. Костић], *Прво јавно предавање у Новоме Саду*, Матица II, нав. место.

Један брат (Ј. Живановић) предлагаше у неком од последњих бројева Матице да омладинска скупштина прогласи јужно наречије за опште у српској књижевности. Баш кад би се то и могло једним прогласом решити, ова нам песма показује, да би то било противно законима кристалисања књижевног језика. Ова нам песма показује да се плодност сваког организма условљава укрштањем: што је у човека укрштање крви, то је у језику укрштање, измена облика и реченица, ако не баш из једног језика у други, оно бар из једног наречја у друго.⁵⁴

Иза овога тврђења стоји и еволуционизам 19-ог столећа, па и Дарвиново учење. Можемо то тврдити стога што је годину дана раније – а седам година после објављивања *Посџанка врста* – у Костићевој расправи *Ромео и Јулија*, поменута „Дарвенова теорија о постанку човека из мајмунске поврзе”.⁵⁵ Значи да се 1866/67. у Костићевим размишљањима о литератури модерни еволуционизам и учења његових хеленских претеча, Емпедокла и Хераклита, преплићу онако како ће се преплитати и у потоњим песничким књижевним и философским расправама. Ако додамо да је Хераклитова поставка о рату и борби као изворишту свега у свету утицала на Дарвина, и да је Хераклитово учење о јединству супротности одјекнуло не само у Хегеловој дијалектици него и у Спенсеровој развојној философији, чији се дисолуциони ступањ неповезане и неиздиференциране хомогености ритмички смењује са еволуционим ступњем повезане и издиференциране хетерогености, па је та смена сродна фазама Емпедоклове космологије – онда је већ очигледна чврста уклопљеност Костићевих разматрања у крупне токове научне и философске мисли његова времена.

Додиремо питање које изучавања античке инспирације Костићеве не могу заобићи, питање у којој су мери неке античке концепције на Костића утицале посредно и у спреси са сродним модерним схватањима. На ово ће питање потпунији одговор бити могућ тек пошто надлежни стручњаци претресу Костићеву лектуру, а његова схватања испитају компаративно. Колико је потребна таква анализа показују и терминолошке појединости, као када Костић, у претходном наводу, напоредо са ставовима о укрштају и плодности говори о „кристалисању” књижевног језика. Наоко, била би то просто метафора, баш нимало необична. Међутим, стоји тај израз у извештају о предавању који сажима шира излагања, а кристалисање ће бити исходиште Костићево када буде проводио своје хераклитовско начело супротности преко свих пречаница на лествама бића, почев од „блата“ и минерала, па све до језика и књиге, лепоте и мисли, све до „духа”. Непосредно по предавању, исте године и у истоме часопису, Костић објављује прве наставке своје студије *О јунацима и женама*, дајући развијено све теме предавања, па ту, у самоме уводу, читамо:

54 [Л. Костић], *Прво јавно предавање у Новоме Сагу*, Матица II, нав. место.

55 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I (1866), 961.

Природа је свакоме створу своје дала и услове напредовања, услове даљег развијања му. То се види и у оној природи што се зове мртва, у царству камења, особито пак у оној врсти камења, коју би требало назвати живим каменом, у кристалу. Кристал постаје и расти... То растење није тек просто прилепљивање растопљени честица на тврде зидове кристалове, него то слагање бива по извесном закону привлаке и одбоја, по закону што целом свету даје живота, па и камену.⁵⁶

Ако погледамо уназад, овај је живодајни закон „привлаке и одбоја” једнак емпедокловском пару љубави и мржње, оним козмотворним начелима која чине основу расправе о Ромеу и Јулији, тематски подударне са овом о јунацима и женама. Погледамо ли, опет, унапред, видимо да се на почетку Костићеве естетичке расправе из 1880, после примедби о светлости, магнетизму и електрицитету, укрштај прво приказује у анорганској природи, а најпрво на кристалу, причем нас покушај тумачења кристалисања враћа Емпедокловим слутњама:

Сви облици у природи удешени су према основном значају праснага, као што па ми разумемо, према начелу укрштаја, премости, симетрије. – Први облици почињу још у оном царству природе које зовемо мртво, у царству рудина, у кристалима... Која је од основних природних снага... прави узрок постанку кристала, то још није испитано, није нико ни покушао да испита. Само једном старом природњаку као да се привиђао један узрок, оном, који је од првих наговестио основно начело свега света, начело премости, супротине и укрштаја, древноме песнику-мудрацу, Емпедоклу. Он је ту своју слутњу исказао у овоме стиху: ἄλς ἐλάγη ριπήσιν ἑωσμένος ἥελίοιο (Со је склопљена набојем сунчевих удараца). По томе се чини, као да је Емпедокле пола песничком а пола научном слутњом погодио праву трепетаву природу сунчеве зраке.⁵⁷

Идеја о развојку преовладала је у наукама 1850, и то не само у биологији, која у другој половини столећа чини позадину философске мисли, него и у геологији, па ова последња наука добија свакако стога стално место и у Костићевим литерарно-естетским разматрањима. У наставку наведеног излагања он се позива на Спенсерову *Биологију* казујући како је енглески философ доказао да живот није постао и не постаје сам собом – „јер између химизма и кристализације с једне и првих почетака живота с друге стране мора бити неког прелаза, неке свезе”.⁵⁸

Два тома Спенсерових *Principles of Biology* објављени су 1864–1867, па је отворено питање да ли су већ 1867. утицали на Костића они или неки од Спенсерових ранијих есеја. У *Есејима* тај је веома типични представник свога доба, још пре Дарвина, изразио идеју еволуције као борбу за опста-

56 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица II, бр. 34 (1867), 822.

57 Л. Костић, *Основа лејоџије*, 23–24.

58 Л. Костић, *Основа лејоџије*, 25.

нак и надживљавање најспособнијих, па је ускоро затим покушао да примени ове мисли и на област духа. Спенсеров закон еволуције, формулисан као интеграција материје и описан као циклични прелаз из неповезане хомогености у повезану хетерогеност, послужио је као објашњење настанка васионе и земље, мора, копна и планина, промене хемијских елемената, развоја биља и човека са њиховим деловима и органима, те развоја породице, заједнице и државе, уметности, религије и философије. Веома речито говори о Костићеву познавању савремене мисли и њених крупних токова, што је и он покушавао да спроведе своје начело укрштаја кроз све те појаве у годинама када је Спенсер исто чинио са идејом еволуције у своме *Систему синтетичке философије* (1862–1896).

Речено је да Костић, тежећи истој свеобухватности тумачења, истоме продору у сферу друштва и духа, уопштавањем закона о укрштају супротности „води хераклитовски дијалектизам у модерни еволуционизам”.⁵⁹ Стога не можемо а да се не сетимо и овога како дијалектичка мисао у философији већ на прелазу из 18-ог у 19-и век тумачи свеукупност бића једним начелом. Другим речима, не само као Спенсер већ и слично Шелингу или Хегелу, који нису били врсни природњаци емпиричари, Костић настоји да покаже деловање свога дијалектичког начела уз помоћ података из егзактних, из природних наука. Колико у Костићевим схватањима о борби духа и блата одјекују, примера ради, Шелингова схватања, испитаће позванији. Али и овде морамо имати на уму место што га у Шелинговој философији природе има појам поларности и доказивање како је за природу, као и за људску свест, битан и основан процес одбијања идентичних и привлачења различитих полова. Јер тема поларности у Костићеву споју хераклитовског дијалектизма и модерног еволуционизма има веома значајно место и управо она отвара пут преношењу козмичког начела супротности и литерарна размишљања о јунацима и женама:

Земља, на којој људи живе, није мртва грудва; у њој има живота, као ма у ком другом створењу, што на њој живи. Две њезине поле, север и југ, сударају се у непрестаној, у вечитој борби. Ал’ онде, ди се најжешће сударају, ту се и помирују: на појасу земљином, на екватору стоји магнетова иглица равно, мирно, неврдице. – У томе је наша прамајка земља преставница свега живота што га има на њојзи: мир у сред борбе, армонија у дисармонији. – У што у коме суштаству има више живота, у томе се све више и више, све јасније, све разазнатије, мора огледати то начело, што га можемо назвати, кад је о земљи разговор, начелом екваторијалне поларности, а кад је разговор о другим живим суштаствима на њојзи, начелом утројене двојности. – Човек је вршак живота на овој земљи, па зато у њему и доспева начело земаљског живота, начело екваторијалне поларности, до свога вршка, до свога крајњег развитка.⁶⁰

59 Д. Недељковић, *Српски дијалектички јанкализам у XIX веку* – зборник СКЗ Лаза Костић, 240.

60 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица III, бр. 6 (1868), 135.

Полазећи од ове опште законитости, Костић се тек спрема да покаже „исту основну мисао у двама полама човекова рода, у мушкој и женској”, па тако изграђује наговештај садржан у приказу предавања о *Косовци девојци*. Видимо да исходиште Костићеве критичарске и естетичарске мисли ни у предавању ни у истовременој расправи није, првобитно, посматрање народне песме за себе, како би се из Костићева поговора у *Основи лейоше* могло закључити и како су то за Лазом понављали неки испитивачи, додајући народној песми и Шекспирове драме. Као што је већ у песми *О Шекспировој ѿрисѿајодшињици* и у расправи *Ромео и Јулија* Костић узимао хераклитовско-емпедокловске концепције и из њих изводио своја тумачења уметничког дела, тако је и у предавању о *Косовци девојци* и у расправи *О јунацима и женама* његово стварно исходиште научно-философска мисао, тј. емпедокловски и модерни еволуционизам, хераклитовски и модерни дијалектизам, при чему начело екваторијалне поларности као да указује и на Шелингову философију идентитета.

Чини се да концептуалне и термилошке подударности довољно подупиру овакву претпоставку, мада појединости захтевају још посебно испитивање. Ово тим више што Костић, и када је реч о поларности, као да полаже право на потпуну самосвојност. У једном накнадном саопштењу он нам казује да је тек пошто је објављен последњи наставак његова рада *О јунацима и женама* прочитао Палацкога и његово следеће тврђење: „Auch in der Sphäre des Geistes herrscht das Naturgesetz der Polarität vor, das in allen organischen Bildungen die Gegensätze des Mänlichen und Weiblichen hervorbringt”.⁶¹ За нас је овде битно да је у свим Костићевим написима ове врсте општим и уводним разматрањима чије се мисли подударују са хераклитовско-емпедокловским и са модерним еволуционизмом и дијалектизмом посвећено толико места да Костић до исцрпније анализе народне песме једва и долази. А то свакако да не би било тако да је Костић своје основно начело прво упознао и сагледао у народној песми и књижевности.

Видели смо, Костић је већ у првом предавању узимао поларност мушког и женског у природи као основу за тумачење| мушких и женских ликова у *Јеванђељу* и народној песми, уводећи тако у круг својих разматрања и проблем религиозности, њених облика и развојних ступњева. И ово аналогисање појава у природи и у производима духа потпуније је развио и везао га за општи закон поларности у расправи о јунацима и женама, где читамо како религијска мисао врхуни у тројству хришћанског једнобоштва као оличењу начела екваторијалне поларности и утројене двојности. До тога ступња се религијско мишљење, према Костићу, уздигло постепено, ступњевито. Поменуто начело, у коме се скрива принцип хераклитског укрштаја, хармоније у дисхармонији, непотпуно је наговештено у старо-

61 Л. Костић, *Чиѿаоцима јавној предавања „О јунацима и женама”*, Матица III, бр. 15 (1868), 348.

индијској тријади коју чине Брама, Вишну и Шива, док су представе старих дуалистичких религија ранији, несавршени ступњеви религијског мишљења у којима се огледа само закон поларности, али без сазнања о укрштају и премости као основи физичког и психичког постојања:

Двојебоштво је прва кристализација из вреве многобоштва, па зато и несавршена, оно преставља само поларно начело земаљског живота, екваторијалнога начела у њему нема. Између Ормузда и Аримана нема помира, између мрака и светлости нема омрквивања, између дана и ноћи нема сутона, између плача и смеја нема прелазног уздисаја, између лавовог рика и славујевог прижељка нема армонијског заграда жуборовитог поточића.⁶²

Овде се сећамо паралелисања три стадија постепеног и закономерног развоја људског мишљења у систему Огиста Конта, према коме је највиши ступањ теолошког стадија достигнут прелазом од политеизма на монотеизам, највиши ступањ метафизичког стадија прелазом са схватања које оперише мноштвом апстрактних сила и појмова на објашњење свеукупног бића једним обухватним ентитетом, природом, док ће највиши ступањ позитивног стадија бити достигнут када све појединачне појаве буду објашњене једном чињеницом, на пример законом гравитације. Таква основна чињеница, закон или начело, за Костића је већ у цитираној расправи хераклитовска борба и премост супротности, начело утројене двојности. Стога када Костић открива наговештај, наслуту тога принципа у монотеистичком тројству, то стварно представља паралелисање највишег ступња теолошког мишљења са највишим ступњем научног тумачења света.

Концепције предавања и расправе из 1867/68. находе се и у најразвијенијим Костићевим размишљањима о основама естетике и философског тумачења света, када, 1880. и 1884. и појединости као што је кристалисање изреком везује за учења и слутње предсократоваца. Контова три стадија као да се огледају и у| уводу монографије о основи лепоте. Костић прво описује религијско сазнање „када се човек упутио сматрати у свакој вишој појави нешто налик на себе самога” и говори о многобоштву и хришћанству – што одговара дефиницији Контова теолошког стадија са његовим анимистичким, политеистичким и монотеистичким ступњем; потом, наш песник говори о стадију када Емпедокле, Анаксагора и Хераклит „могоше ухватити бар основну црту првога закона свега живота и бића” – а знамо да се због недоследности у логици мишљења и недовољне егзактне заснованости философеми античких представника начела укрштаја могу сврстати међу поетске метафизике и да је сам Лаза убрајао Емпедокла међу „метафизичке писце”; и најзад, Костић за такве, како сам казује, пола песничке а пола научне слутње, везује трећи стадиј који се огледа у настојањима позитивне науке и мисли да индуктивним методом дође до истине, односно

62 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица III, бр. 9 (1868), 205.

до основног закона света.⁶³ Само док Кант и позитивисти тек очекују остварење трећег ступња позитивног стадија путем споре и дуготрајне индукције, Костић у више поетском него научном замаху гледа да га достигне захтевајући „хераклитовски“ укрштај индуктивног и дедуктивног метода.

Проблему метода и граници сазнања биће посвећене последње странице *Основној начела*, где читамо да Костић намерава да прикаже начело укрштаја као главну и „скоро једину“ основу васељене, другим речима да подигне на тој идеји читав закон васељенски, како је то Кант, по Костићу, хтео учинити на својој замисли. Супротстављајући Кантова размишљања о животу на Јупитеру и Сатурну строго повученој граници коју, са једном оскудном олакшицом, поставља „васељенском“ сазнању позитивизам Џона Стјуарта Мила, Костић се ипак изјашњава за кантовску смелост, макар она остала и подређена староме правилу *in magnis et voluisse sat est*. Узимајући и ово као доказ дејствовања закона укрштаја у области духа, Костић се позива на историју људске мисли у којој је стално присутан укрштај поезије и философије, преплет разума и маште, узајмице чувства и разума, па полази од старих Хелена:

У старих Грка, на пример, врло је лако показати ту занимљиву, узајмицу. Философија у највећих јелинских песника, у Омира, у Ешила, Софокла и Еврипида, сасвим се јасно може распознати. Па ни сам Аристофан, поред свег његовог ругања Сократу, није у том оскудан. И у самим најуживалачкијим песмицама Анакреоновим има дубока философија што је наследио и развио Епикур. – Колико пак има поезије у грчких философа, о томе не треба уверавати зналце метафизичких писаца, у којих је машта главна чинилица њиховог умовања. Довољно је само напоменути, да је Емпедокле своје мисли написао у стиховима и да је Епихармо био| философ и песник уједно. Па шта тек да речемо о Платону и о путовању његових душа к сунцу и к планетама! То је јамачно довољан доказ колико су се стари грчки мудраци служили фантазијом у својим списима.⁶⁴

Тако је Костић „васионски“ закон укрштаја и премости провео не само по свим пречаницама лествице бића од минерала до људске психе него и кроз сва три периода историје људског мишљења, налазећи да се свакад најбоље огледа у највишем достигнућу одговарајућег периода, – да би тај закон најзад узео и као основу своје гносеологије, позивајући се на хеленске песнике и философе. Познато је да је учење о „трећем периоду“ као коначном остварењу прогресивног откривања, односно сазнања, заступао већ Лесинг, сећајући се и есхатолошких пророчанстава Ђоакина да Фјоре, и да су Лесингове мисли одјекнуле не само у делима сенсимониста и Конта него и код Фихтеа, Хегела и Шелинга.⁶⁵ Како је учење о три стадија доспело

63 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 1–2, 5; исп. 24 о „песнику-мудрацу“ Емпедоклу.

64 Л. Костић, *Основно начело*, Н. Сад, 1884, 79–80.

65 Исп. М. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, 217–219, са литературом.

у Костићево дело показаће можда испитивање његове лектире и подаци о предавањима из философије која је Костић похађао као студент у Пешти. Ми смо се морали задржати на траговима тога учења јер оно, заједно са старом лествицом бића, одређује склоп песничког и мислилачког аналогисања појава у Костићеву делу, а у не малој мери и тумачења античке митологије, историје и поезије, односно њихово паралелисање и повезивање са елементима хришћанске религиозности и модерне науке код Костића.

Пре него што погледамо пажљивије неке типичне примере тога Костићева поступка, треба поменути да је М. Будисављевић став младога Костића према хришћанству истовремено везивао за француски сенсимонизам и немачки хегеловски идеализам, и то као израз идеалистичке философије наше Омладине 60-их и 70-их година. При том је Будисављевић указивао на одударање овога правца од Шлегелова и Новалисова романтичарског „идеализма изолованог субјекта” и његове подлоге у хришћанским концепцијама, као и на чињеницу да је сенсимонизам надомештао религију у духу Сен-Симонова трактата о новоме хришћанству.⁶⁶ Али он при том није пропустио да нагласи како је Костић, стварно, лично био ближи идеализму изолованог субјекта него утопијском социјализму сенсимониста. Доиста, наглашена „овостраност” Лазиних младићких концепција има општу паралелу у сенсимонизму идејно везаном за антику, за Платонову утопистичку мисао окренуту овоземаљској проблематици човековој. Али се исто тако може рећи да специфична друштвена оријентација сенсимонизма и Платонове *Државе* није надахнула Костића ни трајно ни дубоко.⁶⁷ За Костића је био далеко пресуднији доживљај историје националног робовања и, са друге стране, хераклитско основно начело према коме су укрштај и премоност основа свега што јесте и бива. Одатле су, путем аналогисања разних равни бића и разних фаза развоја људске мисли произашли многи Костићеви основни ставови и судови.

V Символистичка тумачења крста и Прометејева мита

У низу Костићевих аналогija начелу утројене двојности, односно хераклитовског укрштаја, на религијској равни мишљења не одговара само хришћанска монотеистичка тријада, него и крст, и то, рекли бисмо, већ и самом силом етимолошке сродности израза која је у Костићеву мишљењу имала тако значајно место. Полазећи у погледима на хришћанство од свога хераклитовско-емпедокловског основног закона и од уверења да је то она истина која се крије иза свих појава, она нит која се провлачи кроз исто-

66 М. Будисављевић, *Лаза Костић*, Рад и именик Матице српске за год. 1912, 241–242.

67 Исп. Л. Костић, *О Ј. Јовановићу Змају*, 130. и д., 132. и д., 243 и д., 246 и д.

рију васионе и човека, која се огледала и поступно откривала мишљењу у трима његовим епохама – Костић је 1866, описујући „васионску” борбу и коегзистенцију начела духа и блата у Шекспировој трагедији, већ сасвим одређено рекао да је то она „прва постаначка перипетија којом настаје трагичност човекова”, његово мучеништво и спасење, јер – „Осим крста нема ускрса. Осим облатења духа нема одуховљења блата”.⁶⁸

Тако је Костић за хераклитски укрштај почео везивати крст, основни симбол хришћанства, а за хераклитску поставку о узајамној условљености смрти и живота хришћански ускрс или васкрс, основно учење хришћанске религије. Ова друга аналогија као да је нов моменат у прихватању хераклитовских концепција јер, видели смо, хераклитско и Гетеово „умри и постани” није се одређеније огласило у првим хераклитовски надахнутим песмама Костићевим. Да је однос овакав како смо га одредили, дакле да је хришћанско учење везано за хераклитовско начело, а да није било обратно, показује довољно речито начин на који Костић начело „умри и постани” развија у својим хераклитовским разматрањима о природи; исто је то тако разумљиво на основу Костићеве слике о богу тиранину без милости која је у пуној супротности са хришћанским учењем о милостивом Спасу. Библија даје Костићу само мит, причу у којој се огледају дубље истине живота и бића, сасвим као и у другим, сличним. У| студији *О јунацима и женама* из 1867/68. Костић начело „умри и постани“ приказује као основни закон природе који се на највишем, свесном ступњу бића, у човеку, очитује као херојска пожртвованост за заједницу:

У живој природи, у биљном, животињском па и човечијем створу могуће је напредовање само постајањем нови и нестајањем стари облика, тако да сваки нестанак носи у себи клицу постанка бољег, лепшег, савршенијег облика од пређашњег... Као што се сваки природни закон у човеку понајобилатије огледа, тако особито и та нужда пропадања појединца у корист напретка целине. – Само што то постаје у човеку већ свесним, оптимичним пропадањем.⁶⁹

Док овај принцип овде служи као објашњење лепоте и величине пожртвовности херојских ликова јуначке песме, у естетичкој расправи *Основа лейоџије*, из 1880, Костићева аналогијска мисао хераклитовску условљеност живота смрћу налази архетипски префигурисану у чину зачећа, изводи одатле трагичност целог човекова живота, позива се на легенду о Фениксу и тим сазнањем објашњава хришћански васкрс плоти.

Начин, како се збива оплодак, огледало је свега живота и праузрок свеколике нарави човекове, како животињске тако и духовне. Кад се семе састане са јајетом женским, продре семеник у јаје кроз једну рупицу и одмах угине. Тиме је свршен оплодак... семеник у маху оплоде гине; а то је по нас

68 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I (1868), 866.

69 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица II, бр. 34 (1867), 822.

главно, јер је то заматак и праоблик трагичности у животу. Семеник мора да гине, ако хоће да буде творац новом животу. Из пропасти, смрти, ниче нов живот. „Орао” се спаљује у пламену, само да подмлађен, обновљен опет излети из пепела. Стари народи су ту истину... по свој прилици слутили. Те слутње као да се тиче стара јелинска, управо мисирска прича о птици Финику, што се у нашој црквеној појезији спомиње као „орао”... Та је слутња уједно једина могућа алегориска основа веровања у васкрс „плоти”.⁷⁰

Имамо опет низ поступних откривења истог хераклитског начела на разним ступњевима сазнања – у миту, религијској догми и природној законитости која подједнако одређује физиологију зачећа и психологију херојске трагичности човекове. У хришћанском учењу, „тој најдивнијој појави укрштајног начела, не само по знаку, по символу свом, већ и по језгри своје божанствене замисли”,⁷¹ обновљене су, према Костићу, слутње из прастарих времена и стога су нашле толики одјек код верника. Разлика између мита и религије је у ступњу развоја теолошке мисли: „Као што је замисао и вера старих Јелина давала њиховим боговима човечије лице, тако је можда и вера првих хришћана праузрок постанка обоготварала у божијем сину. Онде антропоморфизам, овде антропологизам. Онде лице, овде мисао”.

Разуме се, Костић не тврди изрично да је подударност између мита и научних сазнања настала антиципацијом, интуитивним продором митотворне маште и религијске спекулације у области научне биологије. Стари народи и први хришћански проповедници схватили су значај херојске пожртвовности у животу заједнице и из књижевности која је ту пожртвовност овековечила у легенди и песми: „Ако се нова наука у својим испитима сусретне са наслеђима таквих старих прича, то је само доказ, да је наука на најбољем путу, да докучи праизвор истине”.⁷² Тако је Костић древни мит и фолклорну приповетку дигао до значајних сведока о правој истини, до мерила на којима и модерна наука може да провери исправност својих сазнања.

Даље, према Костићу, као што наслута начела укрштаја садржана у миту и народној књижевности даје значај и лепоту таквим творевинама, тако и у делима уметника новијих времена учлањени наговештај поменутог начела продубљује истинитост значења и обогаћује естетски доживљај. Већ је М. Будисављевић запазио да се у *Пери Сејегинцу*, састављеном години дана после расправе о основи лепоте, такво схватање јавља у следећем опису Рафаелове Богородице са дететом, ликова које је уметник окружио рајском славом и блаженством:

Ал’ ни у сина ни у матере
на лицу нема блажености те.
Из очију им читаш тугу, бол;

70 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 76.

71 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 119.

72 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 77.

далеко им се поглед упире
у једну тачку, један кобни знак:
и сину се и Божјој матери
сред незагледне славе небесне
привиђа грдан откуп суђени,
по који свету може бити спас,
те славу ту заслужић занавек;
усред милости срца божијег
привиђа им се распетије, крст;
у детињој у дивној зеници
наговешћен разазнајеш му знак.⁷³

Иако није уочио да је везивање укрштаја, крста, васкрса и херојске пожртвовности оличене у јунацима народне приповетке, епа и трагедије устаљења и развијена аналогичка тема Костићева, Будисављевић је указао на дубљу мисаону и теоретску основу наведених стихова:

И док би, можда, већ по том, што то казује један митрополит, могао когод помишљати, да песник ту прихвата некадашње схватање метафизичке идеје, дотле – баш по Лазину начелу укрштаја – овде чини лепоту т. зв. естетско| одуховљење, *eine Beseelung des Unbeseelten*, уносећи у нашу свест нови низ идеја споменом на распетије – крст. Супротица је у том, што је према насликаном лику, па и самом лицу детињем, постављена мисао, која се опет цепа на двоје: из смрти ниче нови живот; и тако се редом та двојност представа умножава, а с њоме расте и естетско уживање.⁷⁴

Додајем да постојаност и разгранатост ове Костићеве теме показује и њена појава у *Основном начелу* 1884, где је мимо естетског значења наглашена њена свеобухватна козмичка и козмотворна симболика, јер песник тврди да су симетрија и хармонија, које по њему стварају васиону и оживљавају је вечним животом, стварно „близнакиње начела крста, оплођене чистим укрштајем”.⁷⁵

Поставка да се начело укрштаја као права истина огледа мање или више одређено у митовима, народној књижевности и уметности уопште поуздано нас води кроз многа Костићева наоко произвољна и замршена разматрања о литератури. Док је Феникс–Христос традиционална аналогичка добро позната од времена Лактанцијеве песме *О иџици Фениксу*, а Костић јој додаје само позитивистички члан из модерне биологије, на другом се примерима може видети да је овај поступак био конститутивни елемент Костићева критичарског и мислилачког метода већ од раних његових расправа. Узмимо тумачење Прометејева мита и значење прометејског бунта у Костићевим песмама и написима, не само као песнику драгу тему

73 Л. Костић, *Пера Сејединац*, чин III, појава 2. – Одабрана дела II, 195.

74 М. Будисављевић, *Лазе Костиић*, Рад и именик Матице српске за год. 1912, 239–240.

75 Л. Костић, *Основно начело*, 37.

него и због њене дубље везаности за претходни низ кореспонденција, за укрштај, крст и васкрс, и за Костићево аналогисање значења „скривених” у библијској и античкој књижевности.

Већ 1863. Костић је испевао свога првога *Прометјеја*, слику окованог титана жељног да силом својих мисли проспе благослов светом и да нов потоп подигне у небо, борбу правде и поноса противу „силе саме” оличене у Олимпу и ономе Зевсу камена срца који самовољно кроји правду – τραχὺς καὶ παρ’ ἑαυτῷ ὁ δίκαιον ἔχων, како је казивао Есхил.⁷⁶ Историјска, патриотска алузија садржана у потопу којим прете валови Прометејева мора још је једва приметна, и тек нешто јаснија из стихова наравоученија додатог овој суштински симболичкој слици.⁷⁷

Есхилове трагедије сећао се Костић несумњиво већ у тој песми, као што се на њу позива у *Јагранском Прометјеју* 1870, где је алегоричну садржину првога *Прометјеја* изрекао сасвим одређено, али далеко сложеније. М. Будисављевић је стога чак тврдио да су обе те песме заправо „мисаони коментари Есхилова *Окованог Прометјеја*, тог представника напупелог јелинског индивидуалитета и људског достојанства”.⁷⁸ Тиме, међутим, није обухваћен Костићев однос према Прометеју хеленског мита и Есхилове трагедије, и то не само стога што је Прометеј био омиљен лик Sturm-und-Drang-а и романтичарског песништва, када је његов мит схватан као симбол сукоба слободе и тираније, слободе и нужности, омиљених тема Алфијеријевих и раних Шилерових трагедија, а Бајрон је себе видео као окованог Прометеја, Шели је допунио Есхила *Одгрешеним Прометјејем*, Гете саставио песму *Прометјеј* и хтео је можда да је уклопи у драму *Пандора* изграђујући симболику ових митских ликова као што ће и Костић трагати за њиховим дубљим значењем. И баш у томе трагању огледају се битне особености Костићева приступа миту одређене песниковим општим теоретским погледима.

1867. Костић тумачи библијску причу о Еви сећајући нас како се Зевс приликом својих галантних авантура претварао у животиње, па закључује да мора „да је та иста основна мисао у библијском преображају ђавола, која је и у митологијским метаморфозама Зевсовим”.⁷⁹ За целу причу о Еви наглази „подобну причу међу старијим народима и то у стари Грка, у Јелина”, па му је то „тим удесније, што се сваколика образованост свију садањи хришћански народа оснива на библији и на јелинској класичности”. А мисли при том на овако исприповедану причу о Прометеју и Пандори:

Прометеј, промисао, син Јапета, снаге, и Темиде, правде, титан, бесмртни див, створио је човека. Борећи се за своје створење у погодби са Олимпијевићима, са врховним боговима, размири се с овима и ови се

76 Aesch., *Prom.*, 186.

77 У извештају о преводу *Илијаде* од Јоксима Новића, састављеном јуна 1867, а објављеном 1871, Костић помиње Есхилова *Прометјеја*. Исп. Српски летопис, књ. 112 (1871), 515.

78 М. Будисављевић, *Лаза Костић*, нав. место, 227.

79 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица II бр. 35 (1867), 858.

науме осветити и њему и његовим охрanchадима. Њега прикују на једну стену кршнога Кавказа, пустише на њега крагуја, да му кида плуће, а плуће му непрестано дорашћиваше, јер беше бесмртан. Од оти мука избави га Јеракле, по римски Еркулес, устреливши крвничкога крагуја. А да се освете људма удесише Олимпијевић овако: Ефестос, огањ, створи жену од земље и воде, Палада јој даде умешности, Афродита је обдари лепотом и милокрвношћу, Ермес, бог трговине и крађе, иначе и весник боговски, учини је смелом и замашљивом. По томе је назову Пандором, Сведарком, јер сви су је богови обдали. То створење приведу богови човеку.⁸⁰

Костић говори о Пандорину миразу, о кутији коју је отворио радозналица човек па су из ње искочиле све невоље, зла и чудила што отаод облећу светом и у овоме јасно разазнаје „мисао битија, да је жена први повод невољама и слабостима мушким”.| Има ипак једна разлика између библијске строгости и хеленске дражести: кривица и није до Пандоре; она по свој прилици није ни знала шта чини, а после отварања њене кутије ипак остаје нада.

А шта је нада? Нада је сва лепота овога света, нада је потомство, нада је будућност, нада је бесмртност, нада је вечност, па сва та нада ипак није ништа друго до лепа омана, јер нада је – жена. Ал’ омана та вреди за сву збиљу, јер је кадра загладити све клетве што излетише из Пандорине кутије и претворити их у благослове. И то је све женина заслуга, а женино оличје то је – кутија. Тако приповеда Изидод, тако збори класичност, у томе се оличава јелинство.⁸¹

Трагао је Костић предано за откривењем истине садржане у библијској причи и хеленском миту као за неким заједничким именовитељем и свеопштим кључем појава. Чинио је то озбиљно чак и када се, као у овоме „предавању” о јунацима и женама, повремено шали и галантно обраћа слушатељкама – чега се није одрекао ни у својим естетско-философским монографијама. Његова суштинска озбиљност огледа се и у томе што, суочен код Хесиода са две варијанте мита, иде више за оном из *Теогоније*, јер налази да је „ближа класичном замишљању него *Дела и дани*”, и то тиме што „по Теогонији као да је Прометеј створио само мушкиње; жена пак долази као дело боговске освете”.

Недоречено, то Костићево тврђење заснива се, свакако, на ставу који је песник узео као обележје хеленске мисли, да се кривица за несрећу људскога рода приписује боговима. По томе обележју и сам се Костић морао осећати ближи Хеленима него *Библији*, јер је од младости певао о богу тиранину и тлачитељу људи и о неумитном закону нужности и судбине, коме је његов бог час једнак, час подложен, баш као у хомерском епу и атичкој драми. Схватање је то комплементарно ономе у Костићеву ставу да је „дражест” (χαρίς) хеленства оличена у нади за коју се зна да је само обмана, у

80 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица II бр. 35 (1867), 860.

81 Л. Костић, *О јунацима и женама*, Матица II бр. 35 (1867), 862.

нади која је потпуно нехришћанска и човеков земаљски живот чини подношљивим не уклањајући дубоко песимистичко гледање на њега. И ту се, у битном, Костић додирује са хомерском есхатологијом и атинском трагедијом. Али питање остаје колико је Костић, овако прожет „хеленском класичношћу”, јединственом и неисторијски апстрактном, имао разумевање и за мит по себи, ван епа и трагедије, па и за његову стварну улогу у Хесиода, који у тој и таквој класичности није учествовао.

Склоност алегоричкој и симболичкој егзегеси проговара веома одређено у Костићеву приказу митских ликова и имена: из спреге Јапета–снаге и Темиде–правде настаје Прометеј–проми|сао, дакле укрштајем два нескладна начела, јер од силе долази насиље које је супротно правди. Опет, и ту, некакав хераклитовски укрштај, премост, Костић нам казује и то да је оличје жене кутија, па се морамо сетити како је три године доцније објашњавао зашто жена не може бити средишњи лик, јунак трагедије:

Што је забат на зградама, то је драма на зрачном храму песништва. Па као што забат има врх, тако и драма мора имати свога јунака; јунак је тај обично мушко лице већ по томе што врх обликом и положајем симболише мушко начело. Кад се том лицу придода и женско, то ништа друго не значи него да сваки вршак има свој кут. Значи да се сваки забат може замислити и као испуњен шиљасти свод.⁸²

Симболичко тумачење које се протеже и на појединости каква је Пандорина кутија – а она и није била кутија, него големи ђуп – непрестано је у опасности да изневери, да искриви „смисао” мита, чак ако се овај и може, у општим цртама, сводити на предложено тумачење. Веза митске приче са таквим „општим значењем” – оно би у миту о Прометеју било у оличавању напора, бунта и патњи човекових – по правилу је нежна, неухватљива и веома кидљива. Стога покушаји да се оно у свим члановима и чланчићима нарације открије, осиромашује мит, ништи његову праву природу, лишава га протејске многозначности и чари аутаркичне поетске целине.

Костићева теоретска разматрања, и овде и другде, пренебрегла су то, тако да их сва језичка свежина и лепршава маштовитост не ослобађају увек и стварно извесне систематичарске педантерије која као клетва прати алегоричко и симболичко тумачење мита и поезије од његових античких зачетака, Усто, тај је метод потпуно супротан историјском, па Костић, који у анонимном миту и песништву тражи дубока интуитивна сазнања народног духа и философеме старих мудраца и свештеника, превиђа све што његовом тумачењу не иде у прилог – да је Прометеј првобитно етички потпуно индиферентан лик, спадало, домишљан и варалица, и да му је високо морално достојанство дао тек Есхил градећи од њега човекова заштитника и борца против тираније богова. Такво достојанство није Прометеј имао још ни код Хесиода, далеко ближег фолклору и „народном духу”. А повест

82 Л. Костић, *Јелисавейџа Ђуре Јакишића* – Одабрана дела II, 277.

о Пандори уопште и није мит, већ додатак Прометејеву миту, вероватно Хесиодова сатирична и алегорична, али надасве антифеминистичка приповетка, што нехотице и противно крупној намени провирује и кроз Костићеву интерпретацију.

Не смемо заборавити како се историјско и компаративно изучавање мита развијало почетком 19-ог столећа, после и напоре са симболистичким Кристијана Готлиба Хајнеа (1729–1812)| и његових ученика Кројцера (1771–1858) и Гереса (1776–1848), чије је тумачење у митовима видело философско-религијска сазнања древних свештеника изречена кроз тако звани *sermo symbolicus et mythicus*. Већ 1825. је Карл Отфрид Милер показао све недостатке овога метода истичући локалну и хронолошку везаност хеленских митова и казујући да је само делатност песника изазвала утисак као да има митова „свеопштег” значења. У којој су мери Костићеви ранији ставови према миту и шире теоретски били засновани, тешко је рећи. Али његово је алегоричко и симболистичко изналажење философских наслута у миту по методу слично Кројцерову. Као за Хајнеа митови су за Костића философски о козмосу и он, са Кројцером и Гересом, није уважао Хајнеов озбиљни савет да таква интерпретација митова не сме да буде одвише духовита и суптилна, јер та својства модерне мисли не могу одговарати древној, митотворној. У складу са овом симболистичком митолошком школом је и Костићево позивање на индоиранске аналогije, јер баш под великим утиском индијских текстова, који су у то време први пут објављени у Европи, Кројцер и Герес су и развијали своја схватања.

Тек у чланку *Живи њалимјесџи* из 1879. Костић ће говорити о историјском настанку и чврстој локализацији мита, објашњавајући је тиме да су се у старини људи мање кретали па су мислили да и самим боговима морају да одреде станишта:

Та тенденција локализовања традиционалних идеала може кадшто: ако јако да искочи, е се чини као да су ти идеали сами изабрали какав извештај предео за своје стално боравиште, не обзирући се на народ који им је испрва то боравиште наменио. Тим начином могло је бити да су богови, митоски и историјски јунаци, који су каквом знатном народу служили за узоре и које је тај народ обожавао, славио и опевао, не само обичним културним путем писма и слике доспели до потомства, него да је успомена на такве ванредне створове, кад је сасвим изумро народ чији су били, прешла у наследство другим племенима која су се доселила у те пределе...⁸³

Овде Костић, 1879, помиње упоредну етнологију и позива се на Макса Милера, истакнутог представника етимолошке митолошке школе која је поређењем митова хтела да реконструише индогерманску прарелигију. Овога другог Милера Костић, додуше, помиње само стога што га омаловава Стеван Верковић, чијој је проблематичној *Веги Словена* (1874)

83 Л. Костић, *Живи њалимјесџи* – Одабрана дела I, 159.

чланак посвећен. Али се Костић позива и на рад Илариона Руварца – Вајунова, објављен 1856/57. у *Седмици*, чија историјско-митолошки коментар српских народних песама открива „смелом и духовитом комбинацијом неке моменте о блиском сродству појединих знатнијих балада и легената с боговима и јунацима на Олимпу и у| Ведама”.⁸⁴ Да ли је Руварчев чланак Костић већ пре читао, није ми познато. Али је из реченога довољно јасно да се Костић у својим ранијим радовима није руководио начелима историјске и компаративне митолошке науке која се у тим годинама развијала, него да је у духу романтичке симболистичке митолошке школе тражио у миту скривена филозофска сазнања посматрајући их као сведоке општег и основног светског закона и не разликујући оригиналне митске приповести од њихових поетских обрада.

Костић је, симболистички, и Прометејев мит хтео да уврсти у свој низ аналогија, у оквире манифестација општег хераклитског сукоба, при чем му је исходиште отпор боговској и судбинској тиранији, борба роба и господара. Стално је у потрази за том „основом” и стално се враћа миту и поезији, где налази мерило истинитости примењиво чак и на резултате егзактних наука. Исте 1867, када је тумачио мит о Прометеју и Пандори, он аналогију протеже и на историјски Кавказ и Црну Гору, на кавкаског и црногорског „Прометеја”, па њоме обухвата и историју и психологију човеку; у ликовима Московске етнографске изложбе налази оличену мисао „угођења тежње у човеку да се рве са природом, да осваја земљу, не само у ширину, него и у дубљину, да се отима од земље, од судбине ил’ од случаја који га је избацио на овом ил’ оном месту плодног тела рађајуће земље; иста она мисао што је изрекао деда Мојсије у првим књигама свога битија, иста она што је оличио Есхил у *Прометјеју*, Софокле у тирану *Ојдипу* и што је напоследку збио најаугустјејши Хорације у оно своје *nitimur in vetitum semper cupimusque negata*”.⁸⁵

Романтичарски симболистички принцип Костићева приступа миту и митској поезији Хелена објективисао се синтетички у густој алегоричности и симболичности *Јагранској Прометјеја*, године 1870. Насупрот широком, мирним потезима и прегледној површини митско-алегоричне слике првога *Прометјеја*, Костић до кондензовања и продубљивања значења и израза долази гомилањем и преплитањем алегоријских појединости описа са разнородним реминисценцијама на поезију и историју, на митове и хералдичку симболику. Ту су већ у приступу престоље од костију жртава, јунонска велемоћ, руменило народне срамоте, чудотворни пџс богиње слободе, мисирско повесмо, двоглава аустријска орлушина, олимписке стреле громава, словенски оковани див, јагрански Прометеј као оличени грех Видовдана, као сећање на слободу изгубљену на Косову.

84 Л. Костић, *Живи йалимјесџи* – Одабрана дела I, 164.

85 Л. Костић, *Дан и ноћ у Московској „висјавки”* – Одабрана дела I 237–238 и 242. – Исправио сам „тирепу Ојдипуту” које издање задржава иако је коруптни текст латинског цитата у њему исправљен.

А над свим и у свему је Есхилов оковани титан – у натпису песме ἐλεύθερος γὰρ οὐτὶς πλὴν Διός, у алегоричним лико|вима Силе и Власти, у свеколикој броби олује и морске пучине, све до у рефрен, до у смех дубина у коме одјекује „безбројан осмејак морских таласа” што га Есхилов Прометеј зазива као сведока својих патњи и онај страшни смех којим су се устаници довикивали на бојишту према извештајима аустријских новина:

Олуја бесни, бора јадранска
бори се бора с морском пучином
фијуком гујским шибајући вал:
у смртној муци вал се пропиње,
подузима га беле пене бол;
ал’ у олује нема милости,
док сама својим бесом не клоне,
сумртва паднув на разјарен вал
очекује судбине освету.
И вал се свети гонилици злој:
у несвести је видећ немоћној,
на бистрим леђма љуљушка је благ,
те место љуте слушаш освете
у отпљускају опад-ослеке
чак из дубина бисернога дна
небројен смех: ха-ха, ха-ха, ха-ха!

И див се крену, пробуди га крес,
и један покрет само, један стрес,
и уста див, јадрански Прометеј,
крвника тражи немилосна, зла,
ал’ крвник оде, односи га смеј,
појекујући за њим на сав ма’:
Ха-ха, ха-ха, ха-ха, ха-ха, ха-ха!

Симболичком митском аналогijом уврштена је национална борба против тираније поробљивача у општу, вечну и свемирску енантиодромију сила. Супротица мрскога фијука олује и благога љуљушкања осветничких валова одговара борби мржње и љубави којом Костић тумачи свет, историју и поезију. Гујски фијук буре упућује на кључни симболски пар славуј–гуја раних хераклитовских песама Лазиних, где је те козмотворне силе затупао „славуја глас” и „сикута гујског бес”. У благости осветничког вала словенског као да одјекује познати мотив о благим и питомим Словенима који се у литератури јавља од времена Константина Порфирогенита, а скрива у себи античку легенду о мирољубивим северњацима, Хиперборејцима. А ово су и године када се у Костићеву делу потпуно развила симболика воде, вала и мора за Србословенорусију и источну „водену науку” Христову која је супротност „науци крви” католичке цркве и „крвничког рода западног”.⁸⁶ Вода је за Лазу знак Словенства, Српства и Христа, спаса

и освете, па у самом средишту његова сложеног алегоричног и симболичног платна стоје стихови:

На хладне груди стене прикован
Прометеј српски пригрливши кам
на распетију мре вековиту. |

Тако је Лаза песничком речи, у песми, објединио јуначку жртву, народну историју, начело укрштаја, прометејски бунт, хришћански крст, казујући синтетички ону основну мисао за којом је трагао испитујући појаве аналитички, у расправама. Стога за *Јагранским Прометеејем* убрзо следи рад у коме је Костић најпотпуније применио своје начело и свој симболички метод тумачења једног поетског дела, напис о *Илијади*. У овоме је, у прози, најпотпуније стоио симболичку романтичарску анализу са синтетичким симболским изразом поезије.

VI Вечити тројански рат Хомеров

Костић је *Илијаду*, а посебно њено прво певање, познавао темељито, и то не само њен текст, него свакако и питања склопа и настанка која су у 19-ом столећу, после Вуда (1769) и Волфа (1795), претресали њени многобројни тумачи. Видели смо да је као седамнаестогодишњак смишљено одабирао изразе превodeћи термине хомерске психологије. Извештај о прозном преводу *Илијаде* од Јоксима Новића Оточанина, који је Костић саставио 1867, а објављен је 1871, годину дана пре Костићева рада о *Илијади*, показују да је и у тој деценији живота Костић студирао Хомеров текст, нарочито прво певање, упоређујући га са Поуповим и Дербијевим енглеским, Фосовим немачким, Демелићевим и Светићевим српским преводом, и да се при томе служио и стручном литературом, од објашњења Негелсбаха и Аутенрита до расправа Ла Роша и Бернхарда Гизекеа.⁸⁷

У деценијама које су претходиле Костићевим разматрањима о *Илијади* низале су се расправе утемељивача и поборника теорије о самосталним пемама (К. Лахман, 1847), теорије о језгри (В. Милер, 1824. и 1836, Г. Херман, 1832. и 1840, Г. Гроут, 1846, Л. Фридлендер, 1853), теорије о компилацији (А. Киркхоф, 1859) и унитарске теорије (Г. В. Нич, 1834–39, 1852–53, 1862). Хомерско је питање било у средишту пажње не само филолога, па се Костић са њим, по свој прилици, донекле могао упознати већ у гимназији, а свакако је и потом читао радове у којима је оно барем додиривано. Његов се напис *Илијада – Појед на једну леју главу*, објављен 1872, не осврће на

87 C. F. v. Naegelsbach's *Anmerkungen zur Ilias* (A. B 1–483. Г.), von Dr. G. Autenrieth, Nürnberg, 1864; La Roche, *Homerische Studien, Der Accusativ im Homer*, Wien, 1861; V. Giseke, *Homerische Forschungen*, 1864. – В. Л. Костић, *Извештај о преводу Омилеве „Илијаде“ у прози од Јоксима Новића*, Српски летопис, књ. 112 (1871), 514, 516 и 517.

такве расправе у непосредној полемици, али Лаза помиње како се „вајкају испитивачи слепчеве песме, ћорави преметачи плесних пергамената” што Хомер није сам испевао до краја тројански рат, „па мисле да мудро зборе, а не виде да су они слепци”. Костић романтичарски| говори о Хомеру као слепоме гуслару, али не сумња у његово постојање и нигде *Илијаду* не разглаба и не разлама. Као Гете или Шилер, па и педантни Фос, Костић није могао да прихвати поставке аналитичара Волфова правца. Стога се *Појлед на једну леуу љаву* мора посматрати као Костићев одговор на расправе о хомерском питању.

Видели смо, тумачио је Костић хераклитовским супротицама и емпедеокловским антитетичним паром козмотворних сила Шекспирове трагедије, Мојсијеве књиге, хеленски мит и атичку трагедију, изналасио је подударне манифестације тих начела на свим пречаницама лествице бића и на свим ступњевима развоја човека, његове мисли и његове поезије. Припрема је била обимна, Костићев се метод аналогисања и алегорисања продубио, прескочио је и у песму, да би сада дошао ред и на симболистичко тумачење *Илијаде*. Опет, као и у песми на Шекспирову тристагодишњицу, у расправама о Ромеу и Јулији и о јунацима и женама, Костић полази од првог и најобухватнијег, од исконског постаначког заплета. Окамењени покрет васионских праснага и вечитих супротица оливен је у геоморфолошкој разуђености азијског копна и тај је облик, по Костићу, узроковао кретање човека из његове азијске колевке:

... пут као да му је означен већ обликом површине земаљске, низовима ледовити гора и успоредом пространи висина матере Азије, што јој се испупчена средина показује сматраоцу сунцу као стињено, расплићено тело каменитог титана земаљског, што се први овде истакао испод притиска свеземног потопа, па је пружио горостасну десницу на запад преко аријски и миђански гора, као да је тео још једаред запливати у опадају потопа, а кад осети да му је противник већ умакао, а он стиште брдовите своје краке у незграпну, у ужасну пестетину.⁸⁸

Због спорог буђења из потопске обамрлости дух човечији, у тој фази свога кретања од Хималаја до Хелеспонта, још није напредовао душевним оружјем, него је „морао отпочети освајајући силом”. Стога је азијска фаза историје започела, према пластици свога азијског развијалишта, захуктајем који се завршио у Малој Азији „са заманутом грозом деспотске пестетине”. Али насупрот геоморфолошком оличењу тиранског поробљивања силом стоји оличење слободарског бунта човекова духа, коме Костићев опис пева умиљату песму хвале:

Према западном приморју мале Азије диже се из жуборовитог мора један комад суве брдовите земље врло чудноватог облика. То је баштина

88 Л. Костић, *Илијада – Појлед на једну леуу љаву*, Српски летопис, књ. 113, 90.

по превари Фружана Пелопа, древни Пелопонез, садања Мореја, колевка Леонидина, и гладна Атика, завичај Периклов, тавница Сократова, глумилиште Ескилово и збориште Димостеново.

Та хеленска шака Европе као да ће скупити прсте и ударити на анadolску пестетину Азије, да пропадне или реши борбу слободе и ропства. Само, очекивани динамички обрт у опису не следи, јер покрету супротних начела у овој мајсторској симболској транспозицији Костићевих философских ставова одговара постојана непроменљивост основног односа сила супротстављених у вечном хераклитовском закону енантидромије:

Ал' не бојте се, несташне ћери морског старца, пенасте Нереиде, заплускујте само, само милујте, целујте само без бриге затоновиту руку земљинога сина, бесмртног титана, не бојте се, не ће вас поклопити! Јер везан је, прикован је на вреле груди брижне своје мајке, исто као што је прикован и онај брат му тамо преко, заједно са заманутом песницом својом.⁸⁹

Тако у ову поетску визију окамењеног сукоба вечних супротности Костићева алузија уплиће дивну песму Есхилова и јадранског Прометеја, хор океанида-нереида и безбројни осмејак морских таласа, јер је песник нашао, уврштавајући прапочетке човекове у свој систем симболичних подударности, да „први покрет историјског човека беше неотице протест слободне воље против неоодољиви закона самодржавне природе, беше пркос човечијег духа леноме блату његовог живалишта” – дакле прометејски отпор потопској обамрлости, буђење духа у блату, отпор блату.

Погледајмо уназад, и видећемо да је Костић већ у расправи о Ромеу и Јулији аналогичан за борбу груди и ниже утробе, духа и блата, мржње и љубави у човекову срцу нашао не само у склопу и ликовима Шекспирових трагедија него и у историји људских култура када, индивидуализишући алегоријски и митски, каже:

Дивно је сматрати у повесници света та два борења се дива, духа и блата, што им борба у големом оквиру свом обима све оно што зовемо просветом рода човечијег; дивно је сматрати те борце, дивно и ужасно: како се потераше од ушћа Индова и Гангова па се гонише од приморја до приморја, од ушћа до ушћа; како најпространија царства остадоше узета и употна без оте борбе, како се перзијска грдосија мораде сурвати код Саламине кад се огледа са племеном које се вежбало у тој борби већ и по положају домовине своје.⁹⁰

Од Херодотова времена супротни парови које чине Ахајци и Тројанци, Хелени и Персијанци, Европа и Азија, Запад и Исток, слика су борбе између слободе и деспотизма, либералне просвећености и ропске заглупљености. Као сажет *exemplum* и развијена тема та је антитеза драга антич-

89 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну леју плаву*, нав. место, 91–92

90 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I, бр. 37 (1866), 866–867.

кој, класицистичкој и романтичарској књижевности, па се јавља и у нас.⁹¹ Поистоветивши борбу љубави и мржње са антитезом Хелени – Варвари, Европа – Азија, Костић је већ у расправи о Ромеу и Јулији дошао до „сведочанства” о деловању тих емпедокловских сила у историји, да би их сада и овде, у раду о *Илијади*, удружио са прометејском темом и унео као многоструко језгро значења у Хомеров спев:

Тако стоје од памтивека та два брата титана, што им се горостасне ручерде огледају у плавим дубинама сињег мора, а телеса им се губе с једне стране у пространим висинама громорне Азије, с друге у чланковитом копну окретне Јевропе. Стоје од како их мајка земља роди оцу небесном високом Урану, устремљени један на другога, διαρραϊσαι μεμῶτες.⁹²

Рекао сам „унео у спев” јер завршним цитатом из *Илијаде* II, 473 Костић широко платно своје хераклитовско-емпедокловске титанوماхије везује одређено за сукоб Ахајаца и Тројанаца, од кога полази још дубље у слојеве које његово алегоричко и симболичко тумачење приписује Хомерову спеву. Само, прво се за тренутак зауставља, да би, као у *Имни Дамаскину* и у *Јадранском Промејеју*, у своје платно, чију основу чини борба супротности без краја, унео некакав неодређени есхатолошки наговештај – као да узајамна условљеност слободе и ропства ипак некако може да имплицира коначну победу слободе, макар и у некој врсти укрштаја, премости. Та недоречена есхатолошка могућност, то умирење које је и освета потлаченога, опет проговара у симболици знака крста и прометејског бунта:

Ал, ако су богови што у зраку станују и приковали побеђене титане на груди мајке њијове, ипак је још доспео један титан да нађе себи коме ће завештати и благословен и проклет завештај да настави борбу, што титана беше уморила. Титан је тај Прометеј, презиралац и поругљивац поношљивог победника свог олимпијског, слободни, гоњени, на Кавказ прикивани, никад не разумљени, бесмртни Промисао (од Прометејевога Кавказа до крста тек је један корак); а завештајник титанов, то је човек!⁹³

У човеку и његовој историји се сукобљавају стиснута песница азијског насиља и отворена шака хеленске опозиције, а ова је знамење клетве и знамење благослова, шака „што као да само треба да скупи своја три прста морејска, да прекрсти балканске своје груди; а док се не би Балкан прекрстио, дотле та опружена рука значи – клетва!”

Костићева варијанта хераклитско-емпедокловских ставова, његово тумачење античке легенде и Хомерова спева иду упорно путевима алегоријског и аналогичког начина мишљења, иако се у појединостима

91 В. М. Pohlenz, *Griechische Freiheit*, Heidelberg, 1955, 10–21. Нпр. Сима Милутиновић, *Србијанка* I, 221–224, 228–230 и III, 124; Његош, *Свободијага* I, 30–37. Испр. и П. Поповић, *О Горском вијенцу*, Расправе и чланци, Београд, 1939, 156. и д.

92 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну леуу главу*, Срп. летопис, књ. 113, 92.

93 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну леуу главу*, Срп. летопис, књ. 113, 93.

концепција среће и са најсавременијим тежњама европског мишљења, са дијалектизмом, еволуционизмом и, овде можда, са Теновим поставкама – јер је по Костићу *Илијада* могла настати само на томе земљишту на коме је и настала. Напореда са овом поставком стоји по своме типу веома старо и застарело тумачење мита и тројанске легенде: „Отмица лепе Јелене, нападај господског бојтара Парида, представника азијске деспотске силе, на представницу питоме јелинске просвете, јелинске мисли, лепоте и слободе; то је она стиснута песница азијског дива. А поход јелинске војске на освету, то је заманута шака јелинског титана, ограда слободе против ропства”. Дакле, не само да се борба супротних сила огледа на свим равнима постојања него је и сва историја човекова, у мери у којој је релевантна, само понављање архетипског сукоба оличеног у миту и епу. По Костићу Хомер –

он је гледао у свој песми онај вечити тројански рат, што још ни данас није извојеван, онај титански сукоб између азијске песнице и јелинске шаке, неизбориву борбу између азијатства и јевропејства, између слободе и ропства. Па као што тој борби нема краја, тако нема краја ни онемо догађају, што га пева *Илијада*, већ као што та два начела, и као што њихови симболи, азијска песница и јевропска шака, стоје вечито устремљене једна на другу: тако стоје и војске Омирови јунака у вечитом захуктају, на крају певања као и на почетку: διαρραῖσαι μετὰῖτες.⁹⁴

Доиста је обележје Костићеве мисли да је баш у овоме видео најкрупнију заслугу аутора *Илијаде*, објашњење и оправдање зашто видовити слепац Хомер није допевао тројански рат као што су учиниле његове потрагуше, „мајушни окати слепци – Омирићи”. То у егзегези Хомера и књижевних дела уопште значи пуно прихватаније симболичког и алегоријског тумачења, онога приступа којим су у Хомерову спеву већ антички мислиоци и коментатори трагали за дубоким, скривеним умовањем о свету. На таквој теоретској основи, коју ће баш Костићево столеће одбацити, стоји свеобухватно Костићево тумачење пева, његове лепоте и истинитости, структуре и величине:|

Илијада није испевана, *Илијада* је упевана, упевана до најскривенијих кутака у срцима јунака јој. Све је у њој упевано: Сва васионска борба ропства и слободе, сва неиспричана гроза песнице и шаке титанске, сви болови матере Гаје, све је то упевано у сусрету јелинске и тројанске војске. Па још дубље: у сукобу бесних четовођа и јунака јелинских међу собом и тројанских међу собом. И још дубље: у судару страсти са разумом у грудима сваког од тих јунака. А нај- и најдубље је упевана та борба у мањавим грудима највећег јунака, боговског јогунице Ахила кад му Оно срце στήθεσιν ἐνὶ λαοίοισιν διάνδιχα μερμήριζεν (у мањавим грудима на двоје размери).⁹⁵

94 Л. Костић, *Илијада – Појлед на једну леју плаву*, Срп. летопис, књ. 113, 94.

95 Л. Костић, *Илијада – Појлед на једну леју плаву*, Срп. летопис, књ. 113, 95.

Костићево тумачење средишне сцене првога певања *Илијаде*, којој је назив „Срдња”, сцене сукоба између јачега Ахила и моћнијега Агамемнона, показује нам и постојаност Костићеве теме о сукобу прасила у човекову срцу и деломичну сродност Костићевих интерпретација са античком моралном алегорезом. За античко алегоричко тумачење унутарњи сукоб који погреса Ахила ката φρένα καὶ ката θυμόν представља τὴν φρόνησιν καὶ τὴν ἀντικειμένην αὐτῷ θυμικὴν οὐρίην, дакле сукоб разумности и гнева, а теофанија Атенина објашњавана је као деловање разбора, разумности јунакове која, на крају, односи победу над гневом.⁹⁶ Са овим античким подударара се Костићево тумачење када казује:

Мука га спападе од љутине, ἄχος γένετ' смрче му се пред очима, маши се балчака: у душевном сумраку пуче му срце на две поле διάνδιχα μεμήριξεν, једна пола мисли, да ли да потегне оштра мача, да убије Атревића, а скупштину му, његове мамелуке, да растера; друга пола мисли, да уталожид себе, да се срце опет састави, не признајући, да може пола срца штагод цело, добро учинити. – У томе му сијну пред очима богиња Атина сишла је с неба, мозак се сишао у срце, да му сложи обе расцепљене половине.⁹⁷

И све се то опет у Костића уклапа у големи, свеобухватни систем аналогија у коме су стена, човек и божанство, мит, песма и историја подједнако и подударно симболични:

Омирова богиња улази јунаку у сред мисли, не да му ни да извуче мача да потера њиме Атревића и да растера скупштину; то би већ сувише било, томе више нема накнаде, нема лека. У томе се огледа јелинско чувство мере, јелински разбор, зазор, како ли ће се назвати оно, што се јелински зове σφροσύνη, што се ни једном језику више не може исказати. – У томе се огледа она грдна стеновита шака титанова заманута на азијску песницу: Ахилова срдња заманута на сурову силу Агамемнонову. Па чак и у души јунаковој огледа се тај живот мртве природе *Илијади*|ној пониклишта, устремљеност пеонице и шаке титанске: у замаху јунакове срдње на свест му, срца му на разум.⁹⁸

У раду о *Илијади* Костић је открио сву своју склоност за персонификовање и алегорисање у вези са појмом премости и хармоније елемената. С једне стране је тврдио „да је човек оличник, представник армоније свију стихија”, док је с друге узимао Дива као зрак, Тетиду као море, а прамајку Гају, Земљу, као трећу стихију, да би сцену састанка Тетиде и Зевса и стихове народне песме „или грми...” протумачио подударно, у духу физикалне алегорезе.⁹⁹

Треба овде додати да Костић свакако не би толико био обузет начелом супротности, да не би тако упорно трагао за његовим испољењима у

96 Исп. F. Buffière, *Les mythes d'Homère*, 268 и бл. 36.

97 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну леиу главу*, Срп. летопис, књ. 113, 104.

98 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну леиу главу*, Срп. летопис, књ. 113, 106.

99 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну леиу главу*, Срп. летопис, књ. 113, 111.

козмосу и људској психи, да није и сам био дубоко антитетична личност. Аналогијско и рационално мишљење преплићу се у његовим написима, па то видимо и у неким веома реалистичким Костићевим тумачењима *Илијаде*, или тачније појединости њених. Тако према Костићу она висока цена и оцена жене која се огледа у првом певању долази отуда што ахајска војска већ девет година седи под Тројом „а дуго је добреме јунаку девет година невидети жене”. У Калхантову држању, опет, види особити језуитизам, а његов пророчки савет објашњава тиме што се у ахајском свештенику пробудио еснафски дух, *esprit de corps*, јер је био понижен његов сабрат у Аполону, свештеник Хрис.¹⁰⁰

Оваква реалистичка и рационална тумачења неких појединости не умањују, међутим, тежину општих Костићевих ставова и судова заснованих доследно на аналогијском мишљењу и симболистичком методу, ставова који су и у студији о Ромеу и Јулији и у есеју о *Илијади* тако одређено формулисани да се никако не може говорити само о метафори и традиционалној алегорици. Основа је дубља. Симболистички схваћен мит и аналогисање Костић узима и сувише доследно као метод за објашњавање појава да би се то смело сводити на *ornatus*, на поетско рухо којим заогрће исказ, и то тим мање што одатле произлази и једна нова слика класичног хеленског појма лепоте.

VII Костић и његове претече предсократовци

У поговору *Основе лејоџије* стоји, поменули смо у почетку, Костићево сведочанство из 1880. о томе како је он своју идеју за једну нову естетику, која би потом прерасла у нов поглед на свет, развио полазећи од посматрања народних песама. Сада на питање да ли је за ту идеју од самих почетака била меродавна хеленска мисао, можемо поузданије потврдно одговорити јер смо видели да се хераклитовска и емпедокловска схватања јављају као исходиште Костићевих размишљања о поезији и лепоме већ од 1864–66. и да чине основу његова тумачења *Илијаде* 1872.

У уводу монографије о лепоме Костић се и сам одриче самосталности у изналажењу основног начела својих размишљања и указује на хеленске зачетнике учења о укрштају. Расправљајући о методу, разликује између прелогичког и логичког, митског и научног мишљења, и ту разлику илуструје с једне стране митом старих Хелена и хришћанским монотеизмом, а са друге потрагом за суштом истином, основним и првим законом свега створења, живота и бића, како су га најпрво сагледали и објаснили стари хеленски космолози, Емпедокле, Анаксагора и Хераклит. Монографија развија поставку о начелу борбе, укрштаја и премости чији је резултат симетрија као основа

100 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну лејо џаву*, Срп. летопис, књ. 113, 99 и 100.

лепоте у свеху. Појам симетрије Костић дефинише уз помоћ семантичке и етимолошке анализе хеленског термина ἁρμονία, и закључује „да би се оно што садања наука, садања уметност, садање искуство зове симетријом, требало по класичном мишљењу старих Јелина да се зове армонија”.¹⁰¹

Хеленска хармонија, која се тако јавља у средишту Костићеве естетике, то је и опипљива хармонија Хомерова, и апстрактна питагоровска хармонија бројева и звукова, али надасве то је она ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστη ἁρμονία, онај „најлепши склад из разноликог” Хераклитових одломака. У тој је хераклитској компоненти и њеној емпедокловској доградњи Костићева оригиналност.

Симетрија и хармонија као одреднице класичног хеленског појма лепоте – било је то опште место у Костићево доба, тако да већ прва поглавља Булверова романа, која је Костић преводио 1864/65, говоре о хармонији и симетрији хеленских кипова и Грка Глаука, о тако лепо симетричној и сразмерној руци неког гладијатора, а надасве о оној величанственој и духовној мирноћи која је лепоту Хеленке Ијоне задахнула божанском и класичном хармонијом.¹⁰² То је она величанствена мирноћа, онај склад и она сразмерност монументалне главе Хере Лудовизи која се Гетеу чинила „као једно певање Хомерово” и у којој је и Јакоб Буркхард нашао пуно оличење хеленског осећања мере и лепоте. А ту је величанственоу, окамењену мирноћу лепоте Костић испунио силном динамиком хераклитске енантиодромије и емпедокловске борбе љубави и мржње већ у своме напису о *Илијади*, који је стога и назвао погледом на једну лепу главу. Јер Хери| Лудовизи одговарају сведочанства о лепоти Фидијина колосалног Зевса у коју је Костић унео претњу хераклитског сукоба изједначујући је са „вечитим” тројанским ратом свога тумачења *Илијаде*:

... у томе миру, у томе непокрету вреба вечити покрет, као што Фидијев Олимпијац, онај горостасни кип Дива Кроновића у јелинском храму, што га је истесао из она три стиха Омирова и из једнога комада титанске шаке јелинске, као што тај камен прећаше, да ће устати са свога седишта, те да ће бесмртном главом пробити кров у храма.¹⁰³

Овај се завршетак расправе о *Илијади* чита доиста као увод у излагања *Основе лейоiше*, а она је, према Костићу, симетрија, тј. „појава оног основног закона светскога, што га је Емпедокле познао у „раздвојеном јединству” и у „уједињеном двојству”, Анаксагора у васеленској „противности”, а што га је Јераклит најезгровитије исказао речима: „да из разноликог најлепши склад, најлепша армонија постаје и да све бива борбом”.¹⁰⁴

101 Л. Костић, *Основа лейоiше*, 9.

102 Е. Л. Булвер, *Последњи дани Помпеја*, књ. I, гл. 1 и 5. – Костићев превод ове књиге романа објављен је у Н. Саду 1865.

103 Л. Костић, *Илијада – Поглед на једну лейу главу*, Срп. летопис, књ. 113, 111.

104 Л. Костић, *Основа лейоiше*, 9.

Око појединости Костићева етимологисања речи *ἄρμονία*, у коме има поузданих података и тачних претпоставки, нећемо се овде задржавати. Али треба рећи да у романтичарску потрагу за најбољим смислом речи, за дубоким значењем у корењу речи као сведочанству о души и схватању народа који је реч створио, Костић упорно и на кључним местима уплиће ставове свога метода аналогисања појава. Као што је повезивао срце и срдњу, крст и укрштај, тако је трагао за својим основним начелом и у тумачењу речи хармонија и хомерске честице *ἄρα*, супротстављајући се с правом, мада не и са правим разлозима, стручњацима свога времена:

Ја бих рекао, ма шта казале славне јелинисте немачке, да се партикула *ἄρα*, та најчешћа узречица у Омира и његовог натрашка, своди на исти глагол који је родио и Омирову армонију. И ако немачки научењаци доводе корен речице *ἄρα* од *ἄρω*, што значи дижем, ми мислимо да је наш поглед на ствар много ближи и прикладнији класичном начину мишљења него што је ипозетеза са својим вечитим дизањем и спуштањем, што нам управо долази смешно. Наш објашњај постанка те речице највише доликује схватању света и живота у оно златно доба, које је тражило савршенство ствари у присноћи њихове везе, њиховог склада, којом је свет био тако пун да се чисто пресипала из душе чувених песника и приповедача и утицала и упијала се у сваку пукотину, у сваку рупицу говора и певања мајушним неуморним, свепроникљивим својим *ἄра* или *ἄρ*.^{105]}

Овакво тумачење склопа Хомеровог песничког језика у складу је са начелом народности које је Костић већ 1867. узимао као једино исправну основу за превођење *Илијаде*, јер: „Осећајност и мисленост у каквог народа мора по тој истој природној нужди стварати себи особне начине појаве своје, по којој мора разлика ил' сродност у крви узрочити разлику ил' сродност у облику. Најобичнија појава осећаја и мисли долази нам у језику”.¹⁰⁶ Већ ту је Костић аналогiju био провео кроз биолошку, духовну и поетску раван, тј. применио је „природни закон” на појаве народне душе и духа, да би потом, у монографијама о лепоме и основном начелу, објаснио као манифестацију хеленског осећања лепоте Хомеровог језика, све тамо до у ситне његове појединости, а грчки термин хармонија и његову историју узео као сведочанство да је хеленски народ „оно сам слутио, што је Јераклит увидео и исказао, слутио је у свом урођеном поницању природе и њених закона да све бива склапањем раскопа и расклапањем склопа, или складом расклада и раскладом склада, једном речи: укрштајем. Јераклит је само слутњу свога народа ухватио у огњену тачку, у фокус чистог огледала свога духа, те је тако у јасној слици, у пуном, савршено, и врло кратко и збијено израженом начину, оставио потоњем свету”.¹⁰⁷

105 Л. Костић, *Основно начело*, 26–27, бел. Исп. и *Основа лейоше*, 9–10.

106 Л. Костић, *Извештај о преводу Омیرهве „Илијаде” у њрози од Јоксима Новића*, Српски летопис, књ. 112 (1871), 508.

107 Л. Костић, *Основа лейоше*, 10.

У Основном начелу Костић је зависност своје замисли од хеленског мислилаштва нагласио најпотпуније и формулисао је најодређеније свој суд о значају хеленских космолога.¹⁰⁸ Настојећи да индуктивни метод науке удружи са дедуктивним, да уму научника врати изгубљену вољу за спекулацију, Костић се са дивљењем сећа метода мишљења наговештених први пут у Емпедоклову космолошком песништву. Знамо да је Емпедоклово дело Вилхелм Вундт с разлогом узимао као пример за поетску метафизику, а и сам је Костић говорио о Емпедоклу као песнику-мудрацу и метафизичком писцу.¹⁰⁹ Само Костић као да не уочава значење овакве класификације Емпедоклових стихова за њихово тумачење. Он ни њих, као ни митове, не посматра у историјски датим границама и ограничењу, већ као израз схватања готово идентичних са идејама модерне науке и мисли:

Емпедокле је сасвим добро схватио, можда само по некој наслути, да свет не би могао опстати само привлачном силом, једино љубављу, но да му свакојачо треба још и одбојна сила, сила центрифугална, што је он зове ехтос и никос. – Проширењем свог основног начела о појавама при[роде на љубав и пријатељство, на милост (φιλότης) и на мржњу (ἔχθος), Емпедокле је први отворио пут покушају да се ириродни закони примене на унутрашњи живот човеков, на појаве душе и духа. – Емпедокле је, према томе, први психофизичар, он је духовни праотац Кабаниса и Бишата, Спенсера и Бена, Фехнера, Прајера, Јегера и т. д.¹¹⁰

Знамо како Лаза одаје признање методолошком настојању психофизичара да испитају везу „између појава физичких и духовних, између посматрача и посматраног света” и како он мисли да су они „изазвали наду, да ће све појаве душевне и умне покушати да објасне физичким законима, те да ће допрети и до производа лепе књижевности и уметности, до царства лепоте”. И знамо да се од њих одваја долазећи „до уверења, да праузрок свих појава, како физичких тако и духовних, не може бити у каквој материји, но да га морамо тражити у каквом начелу премости што влада и материјом и покретом, старијем и пречем и од материје и од покрета”.¹¹¹ Одатле разумемо и одушевљење са којим Костић прихвата Емпедоклово јединствено двојство привлачне љубави и одбојне мржње као иматеријално начело укрштаја чији је плод „симетрија”. Разумемо зашто се и не пита да ли је Емпедокле стварно покушавао да примени природне законе на појаве душе и духа, или је, напротив, појаве људске психе преносио у космотворна кретања материје.

Личност Емпедокла, научника и философа, пророка и мистика обавијеног легендом, и учење Емпедоклово, дато у песничком руху и философском

108 Л. Костић, *Основно начело*, 51–52; исп. и *Основа лейоџије*, 2–5.

109 W. Wundt, *Metaphysik – у Systematische Philosophie, Die Kultur der Gegenwart I, VI* (2. изд., Berlin – Leipzig, 1908), 109 и д. – Л. Костић, *Основа лейоџије*, 24, и *Основно начело*, 79–80.

110 Л. Костић, *Основно начело*, 57 и 53.

111 Л. Костић, *Основно начело*, 10 и 12.

миту, привлачили су од старине поете склоне рефлексивности и философе песнички надахнуте. Међу првима су Хелдерлин, Метју Арнолд и Ромен Ролан, а другима припадају Платон, Лукреције и Ниче. Платон у своме позноме делу, у *Законима*, оштро критикује философа из Акраганта, али козмолошка и антрополошка учења Платонова *Тимаја* као да су у многоме следила Емпедокла, замењујући, разумљиво, механицистичка тумачења телеологијом. Иако је одрицао учешће божанског начела у козмичким процесима, Лукреције се као мислилац могао послужити Емпедокловим описима у своме приказу покрета и еволуције материје, и то због сличности Емпедоклове козмологије, у којој је све сведено на четворну праматерију и две антитетичне прасиле, са физиком атомиста и епикуроваца. Као песника Лукреција је свакако највише привукла до мита уздигнута слика Емпедоклова динамичног козмоса.

Костић је већ престао да пева када је почео писати своје философске монографије, али је остао песник који је већ у младости своја критичка разматрања о литератури на махове претварао у симболичан и алегоричан поетски опис. Таквог је песника и мислиоца морала привући Емпедоклу, као и Лукреција, и митско-поетска страна Емпедоклова система, исто онолико колико мисаоно-теоретска. Костићева склоност митском оличењу у алегоричном приказу сусреће се са Емпедокловом у одсецима као што је овај о промени значења хеленске хармоније која је, према Костићу, обележавала сасвим особиту појаву начела укрштаја, укрштај у центрипеталном виду, склопљени крст:

Тим проширењем значења Армонија је свакојако добила у простору, нашла се унапређена, уздигнута у небеске висине. Из тескобе скучености дрводељских и лађарских радионица узлетела је она у светове идејала самртних људи; истргнувши се из црвљивих и загушљивих жљебова брвана она постаде у један мах другарица и гошћа богова. Колика срећа! Ал' се и поносила, као и свака питомица брвана и „дасака што значе свет”, кад постане великом госпођом. Видимо је како се труди да се прилагоди новој господској околини, ено је по целом Олимпу, меша се и плете у сваку ствар, без ње нема никаквог весеља, никакве забаве, она се прерушује, облачи и кити сваки час друкче, само да се нико не сећа њеног сиромашног порекла.¹¹²

Слично као у диновској свемирској драми чији су протагонисти две супротне Емпедоклове прасиле, противнице и сараднице у градњи васељене, слично као у Емпедокловој фантастичној слици развоја ка све хармоничнијим и симетричнијим бићима кроз „премост” љубави и мржње (в. 59-ти одломак), и код Лазе, поред свега гомилања података из савремене науке, а нарочито тамо где писац домаша врхове својега излагања, слика света се у приказу и оличењу на махове додирује са емпедокловским поста-

112 Л. Костић, *Основно начело*, 27.

начким митом – на пример када Костић дефиницији хармоније као синтезе симетрије и симетрије као анализе хармоније додаје ове речи:

Слично томе као да се природа није задовољила да зачне те две најважније појаве органског света и свега другог живота из једне клице, из начела укрштаја, требало је још да се и оне међу собом укрсте. Близнакиње начела крста, оплођене чистим укрштајем, симетрија и армонија су успеле да зачну васелену и да је роде, развију и населе вечним животом. Зато су радо у заједници на сваком послу, у сваке појаве. Почевши од постанка неких кристала до најзвишенијих производа човечијег духа, до узоритих дела уметности и песништва, налазимо навек и свугде симетрију и армонију у плодној, благословеној задрузи, што приснија та веза, што се веселенске другарице јасније, чешће обилатије појављују у ком живом створу ил' у ком умном производу, тим је тај створ, тиме је тај производ савршенији.¹¹³

Питање у којој су мери поједини Емпедоклови одломци; непосредно утицали на излагање Костићевих монографија, није ни лако ни поуздано решиво. Емпедоклове одломке издања распоређују по узлазној лествици развоја од минерала до човека, а такав се редослед наметао и Костићу који се ослањао на Дарвина, а и на Спенсера. Ипак, како Костић жели да покаже подударане Емпедоклових поетско-научних слутњи са сазнањима модерне науке, ова подударност у схеми неће бити довољна да објасни зашто се Костићева разматрања о примерима из модерне науке чешће подударују са наговештајима садржаним у Емпедокловим одломцима и зашто баш у тим случајевима Костићев израз радо постаје поетичан и алегоричан. Тако је у уводним одсецима Костићевих разматрања реч о хармонији чије се основно значење у хомерском стиху о брвнима ужљебљеним у жљебове одређује као жљеб, ужљебак, склоп или заглавак, док у првим Емпедокловим одломцима, где је реч уопште о сарадњи супротних прасила, читамо да чланак, зглоб (ἄρθρον) спаја две ствари (фр. 32).¹¹⁴ А поменули смо већ како је Костић прво материјално оличење закона укрштаја налазио у појави кристализације и да се при том позивао на Емпедоклов одломак о настанку кристала соли склопљеног „набојем сунчевих удараца” (фр. 54), примедбу која у Емпедокловој развојној схеми има исто место као и у Костићевој.

Затим, по Костићу се у парењу сисара „најчистије огледа начело укрштаја, особито у смислу класично-јелинске армоније”, а оплођење у човека је савршена инкарнација „армоније у класичном смислу те речи”, те о њој говори опширно, митски и алегоријски. Морамо се ту сетити да се оплођење и рађање објашњава опширно и код Емпедокла (фр. 65–67) и да се Костић сам позива на сведочанства која Емпедоклу или Анаксагори приписују тврђење „да има баш у самом семену велика противност“, додајући како налази микроскопске анатомије „нехотице потврђују језгру

113 Л. Костић, *Основно начело*, 36–37.

114 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 9–10, и *Основно начело*, 26.

замисли Емпедокло-Анаксагорине”. Даље, Костић као манифестацију начела укрштаја узима и разлику између кичмењака и љускара, јер у првих су „кречне тврдине” изнутра, а код других споља. При том између кичмењака са „ужљебљеним” унутрашњим костуром и љускара смешта рибе, у којих „има малих костију, што су без икакве свезе са осталим костуром разметнуте по месу”. У фрагментима Емпедокла, чија еволуција такође напредује ка све симетричнијим и повезанијим облицима, на одговарајућем месту у схеми налазе примедбе о постанку и анатомији риба, шкољки, морских јежева, па и Емпедокле говори о разлици између животиња чији је чврсти део унутра и оних чији је, као у љускара, споља (фр. 73–76). Најзад, када Костић потом казује да „очи теже да се својом унутарњом половином саставе, као што збиља и нису осовине очне успоредне, паралелне, него се примичу, конвергују, према мозгу”, сећамо се да иза побројаних Емпедоклових одломака следе они о чулу вида, где се каже како два ока дају само једно виђење (фр. 88).¹¹⁵ Сва ова подударана, која служе као илустрација Емпедоклове и Костићеве мисли о развоју у правцу симетричнијих и повезанијих производа укрштаја сила, тешко да би се могла објаснити као последица подударне схеме узлазне еволуције; а Костићево позивање на Емпедокла речито сведочи како му је текст Емпедоклових одломака био стално на памети и како је све њихове разнолике примере узимао као сведоке сукоба прасила, „јер кад не би било у стварима борбе, све би било једно, као што вели Емпедокле”.¹¹⁶

Од Хераклитових одломака Костића нарочито инспиришу Мулахов тридесети и тридесет и седми, које овако преводи: „Растављено навек се саставља”. – „А Јераклит вели да је противно корисно, и да из разноликог најлепши склад постаје и да све произлази из борбе”.¹¹⁷ Највише се задржава на противности у складу – ἀρμονία τῶν διαφερόντων, изразу од кога као да је потекао Костићев напор да продре дубље у прошлост хеленске душе и да у речи ἀρμονία и структури Хомеровог језика пронађе „хеленски” појам лепог – укрштај и склоп, склад и сразмер. Стварно, када хераклитски логос налази код старијих хеленских песника, Костић се одваја од Хераклита, коме је Хомер, мада најмудрији од Хелена, ипак био пример за обману којој подлежу људи док сазнају видљиви свет.¹¹⁸ Додуше, као да се руководи Хераклитовим ставом да у откривању логоса, дијалектичке законитости козмоса, треба упознати „невидљиву хармонију” која је јача од видљиве,¹¹⁹ па оправдање за своје уопштавање налази у Хераклитову тврђењу да многознаштво не

115 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 18–20; 24; 58 и 75–78; *Основа лейоџе*, 3, и *Основно начело*, 54; *Основа лейоџе*, 78; 103.

116 Л. Костић, *Основно начело*, 61.

117 Heracl., fr. 8, Diels⁴. – А. Костић, *Основа лейоџе*, 4, и *Основно начело*, 56.

118 Heracl., fr. 56, Diels⁴.

119 „Логос” као метафизички склад и као супротност складу који се може чулима осетити. Heracl., fr. 54, Diels⁴. – Исп. N. Majnarić, *Heraklit*, Zagreb, 1951, 43, бел. 154.

учи ум – *πολυαθία νόον οὐ διδάσκει*.¹²⁰ Али и ту одступа од Хераклита који осуђује слепо многозналаштво Хесиода и Питагоре, док је Костић, како смо видели, у Хесиодовој *Теοιονији* откривао мисао класичног хеленства, а идеју укрштаја, премости и хармоније сада налази у хеленској философији и пре Хераклита, Анаксагоре и Емпедокла – код Питагоре.

Костић је себи приписивао као велику заслугу што је схватио и прихватио учење својих претеча предсократоваца. Обарао се на Шопенхауера јер није „разумео кратких, питијских наговештаја старих мудраца”, јер се од њих отпадио и јер је нехотице, у методу и суштини свога разлагања о свету и човеку, ударио правцем „којим је била пошла вера старих Јелина и осталих народа, који су своје богове одевали у човечију – или животињску – кожу; ударио правцем субјективисања објекта, те је тако постала по себи врло умно спроведена, ал’ у ствари неистинита, неспретна философија”.¹²¹

Костић као да не види да је Емпедокле, додуше, порицао човеколикост божанства, али да називи којим обележава козмотворне прасиле личе на пројекцију људских осећања у козмос. Емпедокла, чудотворца и богочовека, проповедника религијских учења блиских питагорејству, познајемо довољно добро, па његову љубав и мржњу не можемо узети само као метафоре за одбојну и привлачну силу. Није без разлога указивано на подударност између Емпедоклова учења о четири елемента и две прасиле и египатске митске космологије, где поред четири елемента стоје антагонистички ликови Сета и Осириса, односно Сета и Хоруса, Осирисова сина, као оличења два супротна начела, једнога које елементе здружује и другога које их раздваја. Исти је то дуализам на физичком и етичком плану и слично је то преплитање митског оличења и научних знања као код Емпедокла, независно од питања морамо ли претпоставити Емпедоклову зависност од мисирског космогонијског мита.¹²²

Можда Костићу, суштински, не би ни било тако тешко да прихвати Шопенхауерово субјективисање објекта да се мање заносио објективношћу Емпедоклова и сопственога покушаја „да се природни закони примене на унутарњи живот човеков, на појаве душе и духа”. Као идеализам немачке романтике, као Фихте и Шелинг, и Шопенхауер је прелазио границе које је сазнању поставио Кант, залазио је у метафизику и тражио пут у светску тајну у самој себи, у људској психи и подсвести. А као што прасиле Емпедоклове поетске метафизике немају шире подлоге у егзактним научним сазнањима, него стоје на спекулацији, сећају нас сила у људској психи и подударују се са митом, тако су и у Костића козмотворна љубав и мржња прво приказане у поетској алегорији, у космогонијском миту „једне главе

120 Heracl., fr. 40, Diels⁴. – Л. Костић, *Основно начело*, 58.

121 Л. Костић, *Основа лейоше*, 5.

122 За такво тумачење ове подударности је нпр. J. Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, 1964, 236.

из Шекспирове Библије” и прво протумачене на психологији Шекспирових јунака и јунакиња.

Костићу, који је васцели свет видео као деловање начела укрштаја чије су појаве хармонија и симетрија, који је еволуцију света видео као борбу љубави и мржње којом се гради све већа хармонија, дубље је морала сметати алогичност Шопенхауерова света лишеног сваке телеологије и битно супротног схватањима о хармоничној васељени која су се столећима служила питагорским формулама, сликама и симболима. Није стога без дубљег значења да Костић, сада када је експлицитан у указивању на своје претече, иде преко Хераклита и Емпедокла у прошлост хеленске мисли, и насупрот Хераклитову изричном суду, најстарији израз основног начела налази код Питагоре.

Проглашујући једну идеју премости, један закон односа, једно начело размере, као једину основу свих појава у свету, ја не помишљам ни часа као да сам ја нешто оригинално пронашао, као да је Бог мени тек открио тајну, како је створио овај свет и човека. – Та је мисао стародревна и ми је налазимо чак у Питагоре, а можда је и до њега дошла од куд из Мисира. – Питагоровац Титеј написао је у своме делу „О души света и природе” ово: Εἰς μὲν ὧν ὄδε ὁ κόσμος δακτονίῳ δεσμῶ τῷ ἀνὰ λόγον ἐστίν (Једнина овога света оснива се само на божанској вези размере, премости).¹²³

Како погрешно име Титеј није поправљено у исцрпним исправкама на крају књиге, чини се да је Костић овај податак однекуда у таквом облику преузео. Јасно је да се ради о Тимају из Локра, главном лицу Платонова истоименог дијалога, које можда уопште и није историјско. Костићев цитат потиче из дела Περὶ ψυχᾶς κόσμου καὶ φύσιος (IX, 99 б), једне неинтелигентне парафразе Платонова дела, вероватно из 1. столећа наше ере, које је Херман био издао уз *Тимаја* 1852. Иако је податак због хронологије прилично мале вредности, само везивање за питагоровску спекулацију баца светло на Костићев начин мишљења у коме су хармонија и симетрија, али исто тако и аналогија и симболистичко тумачење тако пресудни.

Да је Костић у својој потрази за основама лепоте следио „помало старинском начину мишљења, нарочито питагорејском”, када је говорио о способности неких животиња да стварају хармоничне звуке, запазио је већ Д. Недељковић.¹²⁴ Стварно, аналогички и алегоричко-симболски метод је стално присутан у Костићевим естетско-философским монографијама, и претежно се на њему заснива онај укрштај индуктивног и дедуктивног метода, разума и маште, науке и поезије за који се Костић залаже. Као пример нека послужи ово место у коме нема ни античког мита, ни хеленске поезије или архитектуре, ни питагоровске философије, који је, дакле, са Костићева становишта, сасвим у области научне егзактности:

123 Л. Костић, *Основно начело*, 13.

124 Д. Недељковић, *Српски дијалектички јанкализам у XIX веку* – зборник СКЗ Лаза Костић, 226.

У опште је тај украс на репу „вењаминке” праоблик мушког и женског начела, те се може скоро математички приказати: Два крака, рашље, казују женско; дијагонала, попречник, мушко начело. Као што знамо, иста је појава укрштаја у паралелограму снага. По истом закону кружи земља око сунца.¹²⁵

Овај „помало старински начин мишљења”, удружен са романтичарском поставком о народном духу и философемима скривеним у симболичком језику митова и песама, дозволио је Костићу да Емпедоклу припише настојања модерних психофизичара, да за Хераклитове претходнике прогласи Питагору, Хесиода и Хомера, да емпедокловско-хераклитску борбу супротности и еволуцију ка све хармоничнијим облицима кроз премост супротности поистовети и здружи са Гетеовом и Шилеровом, Винкелмановом и Лесинговом визијом смирене, складне и сразмерне лепоте класичног мрамора. Костићев покушај једне нове естетике, засноване на дијалектици и еволуционизму има тако у своје средишту много више хеленство него народну песму, а новина му је најпотпуније изражена у споју хераклитске и винкелманске „хармоније”. Као што је Лесинг винкелманску природну хармонију племените једноставности и мирне, продуховљене величине, оличене у пластици класичног 5-ог столећа, налазио чак и у позној, барокној скупини Лаокоонта, тако је, са друге стране, Костић, својим методом аналогисања и откривања хераклитског логоса у језику, миту и поезији, тај смирени идеал испунио идејама свога времена, законом дијалектике и еволуције, али полазећи и позивајући се стално на античке претече тих схватања и на целокупну „јелинску класичност”.

VIII Атичка трагедија и последње хераклитовске интерпретације

Како је у средишту наше пажње примена Костићева начела у тумачењу мита и поезије, осврнућемо се још и на Костићеве ставове о трагедији. Видели смо да је 1864. и 1866. Шекспира тумачио хераклитовском енантиодромијом и емпедокловским сукобом љубави са мржњом, да је у тој првој постаначкој перипетији видео извор човекове трагичности, везујући је за херојску пожртвовност, за мучеништво без кога нема спасења, за крст који се код њега јавља као симбол укрштаја и узајамне условљености живота и смрти. Поменули смо да је 1880. у чину оплођења открио исто хераклитско схватање, „заметак и праоблик трагичности у животу” јер се у начину спаривања сисара уопште „најчистије огледа начело укрштаја, особито у смислу класично јелинске армоније”. Та се размишљања и одређеније везују за хеленску трагедију с једне и за модерни еволуционизам са друге стране. |

125 Л. Костић, *Основа лейоџе*, 44.

Према Костићу *μίμῆσις*, глумина, дакле, „онај нагон, што Аристотеле на њему оснива сав песнички и уметнички свет”, јавља се и код гдекојих највиших животиња, оних које су најближе човеку, а највише код мајмуна. Поред тога „нагона потраговања, мимесе” стоји у виших животиња, почињући од птица, и снага уображења, машта, како се закључује одатле што сневају. Прву манифестацију коби која се крије у великој лепоти, а оличена је у трагедији и нашој народној песми, Костић види у томе што птицама-мужјацима за време парења нарасте шарено и дугачко перје које им смета у лету, привлачи непријатеља и доноси им тако пропаст:

Ту се дакле први пут помаља једна појава, која се тек потпуно развија у човека, те провлачећи се кроза цео живот човечији, доспева до свога вршка у врхунцу песничког и уметничког света, у трагедији, где се зове: трагична језгра, трагичан моменат. Лепота је кобна. Ту на најсвојскијем укрштају основану истину почињу нам приповедати и птице немим језиком леопте свога перја. Велика лепота, ни мушка ни женска, скоро никада не пролази добро. – Како је тај природни закон онако простом дивотом, онако дивном простотом разумео песнички дух нашета народа у оној тужној песми о „женидби Милића барјактара”. Народ је у својој слутњи измислио томе непосредан узрок, урок; а урок није ништа друго, до опште, неодољиво признање ванредне лепоте. У томе је српска дух сродан са старом јелинском класичности, са узором и матером све умне лепоте. – Но у томе закону, у тој судби, у тој коби лепоте, показује се и нека правда у распореду светскога блага, у подели среће живота... – Но у човека постају и остале врлине трагачнима, па и сама необична снага; јер врло јаки људи навикну се поуздавати се сувише у своју снагу, те не само не избегавају опасности већ их чисто траже, да одлахну сувишку „бијеса”, што веле Црногорци. То је она дубока мисао, што лежи у народној пословици: „Небојшу вуци једу”. – Како свака невоља, свако зло на свету нађе своју корективу, свој устук, тако се и свака необична врлина устукује сама својом „бјесноћом”, сама собом. Тако се свет у свим својим разгранцима и огранцима држи, да „не врда ни тамо, ни амо”; две снаге, што се сретну, саставе се увек у резултанти, у посредници, те или се потру, или се погоде.¹²⁶

Чита се овај одељак расправе о лепом као накнадно тумачење уз Максима, чију хеленску класичност одређује коб која ненадано руши прекомерно лепог јунака. А црногорски појам „бјесноће” одговара хеленској *ἄβρις*, оној обести, охолости, дрској предузимљивости силнога човека која чини основу трагичности јунака у драми, а чије сузбијање успоставља нарушену хармонију светског поретка над којим бдију судбина и завидљиви хеленски богови. Битно за Костића је како је подударност духа два народа, која се тако огледа у хеленској трагедији и песми| Срба и Црногораца, и овде објашњена подударном наслутом хераклитовско-емпедокловског начела опстанка из којег се рађа и сама лепота.

126 Л. Костић, *Основа лейоше*, 46--47.

Клетву лепоте помињао је Костић већ 1866, сећајући се Гундулићевих *Суза сина размейноiа* и Ромеових уздисаја,¹²⁷ а периоду од 1864–1867. припада *Клейни блаiослов*, песма о развоју драмске уметности у Хелади и Србији.¹²⁸ Та „алегоријска драма без дијалога”, чију је нејасноћу и недореченост оштро кудио Гига Гершић, хтела је да ослободи „српку Вилу” од подражавања народним јуначким песмама и да је упути на глуму, на велику трагедију, сећајући се Ескила, Софокла и Еурипида.¹²⁹ Већ ту је Костић указивао на фолклорне зачетке драмске уметности код нас, на краљице, прпоруше, додоле, вертеп, свакако у намери да националној позорници оцрта узлазни развојни пут онако како су Аристотел и модерни испитивачи одредили успон и нагло цветање хеленске, атичке трагедије.

Као ни друге рано зачете мисли, ни ова није напуштала Костића. У чланку *Народно iлумовање*, из 1893, он опет указује на „некоје појаве самониклог народног театра што их изводи прости, неписмени народ”, па тврди да не треба чинити разлике између фолклора као „природне појаве” и позоришта које је „умјетност, вјештачки производ”, и то стога што уметности има чак и међу животињама. Опет потеже Дарвинова обавештења о љубавним пантомимама птица и казује да је суштине тих драма од искона па до века „љубав и мржња, парење и бој, нагон и страх, ситост и глад... – Па им се ипак не досади, исто као ни човјеку, иако се и његове муке и радости врзу око истог стожера. А како да му се досади, кад је то основа и потка свега бића, кад се из кресива тијех супротица рађа живи огањ вјечите љепоте“. И стога што је то тако, чинило се Костићу и чини му се у овоме чланку „да је у коледама, ладалицама и додолама исти замет што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у свештеним обредима мисирског Озира, у фригијској служби Кибели–Атис и Дионису, што се у Грка развило из обичаја „кабирске смрти у занос око бога Диониса, Баха”.¹³⁰

Видимо да је Костић историју трагедије и суштину трагичног заплетта приказао и одредио уврштавајући га уз помоћ свога основног начела у свој општи систем аналогича. Као што није случај што у овој позној Костићевој дефиницији суштине трагедије на првоме месту стоји супротност љубави и мржње подударна са Емпедокловим козмотворним праначелима, тако није случај ни то што нас последња, супротност ситости и глади сећа| Хераклитова 36-ог одломка по коме је „бог и ноћ и дан, и зима и лето, и рат и мир, и ситост и глад”. Стварно је Хераклитова и Костићева четворна формула обликом идентична, а Костићеви средњи парови, парење и бој, нагон и страх, чини се као да су настали као укрштај емпедокловске и хераклитовске формуле.

127 Л. Костић, *Ромео и Јулија*, Матица I (1866), 893–894, бел.

128 Л. Костић, *Беседа IV*, Песме, Н. Сад, 1909, 226–227.

129 Исп. М. Савић, *Лазе Костић*, 65.

130 Л. Костић, *Народно iлумовање* (1893) – Одабрана дела II, 338–339.

Ове мисли о постанку поезије и лепоте Костић носи у себи годинама, деценијама. Сведоче о њиховом трајном присуству у Костићевим разматрањима о литератури и места из књиге *О Јовану Јовановићу Змају*, објављене 1902. Још и у њој Костић слика човека и тумачи песника и његову песму као попрште хераклитских супротица и Емпедоклових прасила: „Прво радовање, потоње јадовање, плачна радост, певалица туга, то је живот сваког душевног створа, то је песников свет”. – „Као што и сваком другом човеку, тако се и песнику окреће свет и век између два пола, између љубави и мржње, па и Змајови”. Од овог општег теоретског исходишта полазе и Костићеви судови о песнику Змају: „... Змајев хумор није никада могао заронити у оне дубине, где се осмејак састаје са сузом”. – „Мени се чини да из тих очију излећу све саме славујанке, тек замишљене, недопеване, једна другу вија, једна се за другом губи, па ће се тако разлазити и сретати док се, кадгод, у некој вечности, не смире за навек у „ентропији” душевне „васионе”. Иако налази да је у чика-Јовиној песми *Радујмо се друже* „Веселко... доскочио не само своме другу Туговану, него свима мудрацима и злопоглеђама, од Ираклита до Шопенхауера”, нема сумње да је Костић двоструку, антиномичну природу песника тумачио имајући на уму Емпедокла и Хераклита: „Није значајна поредица, него супротица, није паралелизам, него антагонизам, и ако напореда, јер у једној души, па и једноличке, ипак антагонизам, или још удесније, она Ираклитова енантиотропија на коју сам се ја некад ослонио у *Основном начелу*.”¹³¹

И, даље, Зоран Мишић је с правом у овоме исказу књиге о Змају: „Песнички занос није ни јава ни сан, већ неко треће стање душе, оно „најдужевије” стање” – видео израз, мада невешт, дијалектичког мишљења, видео суд Костићев према коме се у уметничком остварењу разрешује антиномија сна и јаве.¹³² Тако је Костић и овде дао хераклитовски одговор на ово питање које је поставио већ 1863, у песми *Међу јавом и мед сном*, одговор који је стварно већ био назначен 1864, у песми *О Шекспировој тиристијодишњици*, где је речено да песников дух није ни на небу ни у паклу, већ у споју неба и пакла, да је песник рајски цар паклених страсти а његово дело је приказано јединством антиномичних парова љубави и мржње, добра и зла, светла и мрака, висова и понора.]

Измирење сна и јаве у песми, али и смирење у некој вечности, смирење „за навек у ентропији душевне васионе”, уклопљено у хераклитску енантиодромују, као да је у књизи о Змају већ наговештај нове, есхатолошке теме око које се свија последња Костићева песма, наговештај онога обрта који се огледа у песми *Santa Maria della Salute*. Мислим на Костићево приближавање идеализму романтике са његовом хришћанском компонентом и мадонизмом који је Костић у млађим данима осуђивао као болешљиву и неприродну реакцију на „моралну подност женскиња” оличену у Вергилијевој *Енеиди* и Гетеову *Фаусту*.¹³³

131 Л. Костић, *О Ј. Јовановићу Змају*, 6 и 402; 187 и 450; 124 и 109.

132 З. Мишић, *Лаза Костић* (1955) – зборник СКЗ *Лаза Костић*, 353–354.

133 Л. Костић, *Илијада – Пољед на једну леуу плаву*, Српски летопис, књ. 113 (1872), 98.

На везу између Костићевих похвала Змајевим песмама *Срца стирейе кашћо*, *Све шћо време даље хића*, *Шћо је јава ћако кивна*, *Бисенија*, и Костићеве *Santa Maria*, указивали су М. Савић и А. Савић Ребац, која као средишњу душевну тему Костићеву уопште издваја „премошћивање живота и смрти, и сједињење са умрлом драгом”, па тако Костићеву „чежњу за сливањем овога и онога света, дантеовски рођену из неизлечене љубави” не посматра толико као заокрет у схватањима, колико као даљи развој и дограђивање Костићевих хераклитовских концепција.¹³⁴ Тражена је и последња „премост” Лазине последње песме и на естетичком пољу, као у овој суду о Костићу: „усред буке и вреве нашега романтизма разбарушен и егзалтиран и сам, он прокламује закон врховне космичке хармоније, венчање „земље и раја”, „памети и сласти”, јаве и сна, и приклања се, у заветној својој песми, класичном идеалу склада и пропорције:

Зар није лепше носит лепоту
сводова твојих постати стуб

Зар није лепше вековат у те,
*Santa Maria della Salute?*¹³⁵

Али видели смо да је Костић за тај класични идеал био целог живота, на свој хераклитовски начин. Можда би се одјек старијих Костићевих хераклитовских мотива и хомерских формулација, пре него у целој концепцији последње Лазине песме, у којој се стварно одриче борбе која је за хераклитовца била вечна, могао тражити у стиховима о антагонизму разума и страсти, о јединству мудрости и лудости:

Две се у мени побише силе
мозак и срце, памет и сласт.
Дуго су бојак страховит биле,
к’о бесни олуј и стари храст:|
Напокон силе сусташе миле,
вијугав мозак одржа власт,
разлог и запон памети худе,
Santa Maria della Salute.

Памет ме стегну, ја срце стисну’
утекох мудро од среће, луд...

Дошли смо до краја обимног поглавља које чини Костићево хеленство, иако га нисмо исцрпили; до тачке где као да је, позно, јелинска класичност Костићева нешто устукнула пред мадонизмом романтике, као да се, на-послетку, и она хтела смирити у „премости”. Ове су странице покушале да

134 М. Савић, *Лаза Костић*, 67–68. – А. Савић Ребац, *Лаза Костић, као шћумач ћоезије Змајеве*, Српски књижевни гласник, књ. 28 (1929), 213.

135 З. Мишић, *Лаза Костић* (1955) – зборник СКЗ *Лазе Костић*, 359.

покажу, пре свега на исказима Костићевих текстова, да су хераклитско начело борбе супротности и емпедокловска супротица љубави и мржње, да су хераклитска противност у складу, класични појам хармоније и хеленска мисао о коби велике лепоте, да су, најзад, хераклитска узајамност живота и смрти, изложеност човека тиранији богова и судбине у атичкој трагедији и бунт Есхилова Прометеја противу ње, били и остали кроз живот не само велике теме Костићеве, извор сталнога његова надахнућа, него и одреднице самога његова мишљења.

Ма колики да је удео модерне мисли, дијалектичке философије и еволуционизма, романтичарског револта и поетике у Костићевим схватањима, његова се мисао непрестано окретала хеленству, јелинској класичности како је казивао песник, тражећи у овој – морамо рећи веома неисторијски – узорне манифестације свога и предсократског „основног начела” и потврде саме истинитости тога начела. У томе послу тражења и откривања служио се једним, на жалост, и одвише прилагодљивим оруђем, оним симболичким тумачењем митова које је у доба романтике узело маха од 1810, у делима Кројцера и Гереса, па и старим алегоричким тумачењима, која су се у овоме митолошком правцу донекле продужавала. Када се томе додају романтичарска схватања о скривеном, дубоком значењу у корену речи, о народној души која се у тој речи и народној песми огледа, оцртан је пут којим је Костићева аналогичка мисао могла емпедокловско-хераклитовско начело укрштаја да пронађе у грчкомезику, Прометејеву миту, Хомеровој *Илијади*, учењима Питагоре, атичкој трагедији, на забату хеленског храма и у лику Фидијина Зевса. И не само ту, него свугде једнако, да је нађе на целој лествици бића уз помоћ античког и модерног еволуционизма, и на свим ступњевима духовног развоја човекова, ово последње, можда, у смислу Контова закона о три периода.

ЈОВАН ДУЧИЋ ИЗМЕЂУ АТИНЕ И РИМА

Пре четврт века Милан Кашанин је написао да је Јован Дучић „формиран у орбиту медитеранске културе“ и да је он био „већи Латин од иједног српског песника.” Образложио је то, најпре, тврђењем негативним: да у мишљењу и осећању, у говору и писању Јована Дучића „нема ничег из Средње Европе, из које су изишли наши романтичари, нити ичега од Русије, у коју су гледали наши реалисти крајем прошлог века”. И појаснио је такав свој суд на следећи начин:

Ближи Риму но Византу, Французима но Русима, паганству но хришћанству, Јован Дучић је изразито медитерански човек латинске културе. Као да није православљанин, трајно се заносио величином историје католичког света. Не само да су светитељи које он помиње у својим путописима сви одреда католички, него и све што зна о хришћанској вери он зна од Латина.

Одрешит у тврђењу и одлучан у супротстављању два културна и религијска круга, Милан Кашанин је ту своју карактеризацију Јована Дучића још и дограђивао:

Он се не уноси у православље које не познаје, и нема никакве радозналости за византијску културу – он не зна ни за њене архитекте и сликаре, ни за њене песнике и беседнике. Годинама је живео у Атини, а чини се да није пошао до Солуна, или, ако је и био у њему, да се није задивио његовој историји, ни његовим базиликама и мозаицима у њима. Изгледа да није посетио ни Свету Гору, нити зажелио да види Хиландар, или, ако их је видео, да их није разумео. Читајући Латинске писце, Дучић је у Византији и православљу налазио оно што су у њима видели Латини.¹

Карактеризација Јована Дучића коју даје Милан Кашанин широка је у потезима. Привидно је и засићена аргументима. Али је заснована на уопштавању и стереотипу. Подлога јој је доста упрошћена мрежа од појмова, сва у конвенционално противстављеним паровима: Визант – Рим, православље – католичанство, Русија – Француска. Такве опозиције знају бити корисне – у контексту где им је садржина дефинисана. За читаоца су махом и привлачне – упечатљивом пластичношћу. Али нису увек и| добар

1 Милан Кашанин, *Усамљеник (Јован Дучић)*, 1968. Прештампано у зборнику *О Јовану Дучићу, 1900 – 1989*. Додатак издању *Сабраних дела Јована Дучића*, објављен као књига VI, приредио Ж. Стојковић, БИГЗ – Светлост – Просвета, Београд – Сарајево, 1990, стр. 286.

ослонац у излагању, поготово ако аутор претпостави да им је садржина до краја позната, да је већ и самим противстављањем разјашњена. Као у случају одредница *Латин/Латинин*. Звучна је то и наоко погодна ознака када Кашанин у њу сажима основну поставку свог гледања на Јована Дучића – према којој је овај био дужник и заточник „латинске”, тј. романске књиге и романског културног модела и предања; и то толико искључиво да и у домену религије показује блискост искључиво римском и романском Западу.

I

Није ми намера да оцењујем убедљивост или домет Кашанинове карактеризације Јована Дучића као „већег Латина од иједног српског песника”. (Напоменуо бих овде само да упрошћено супротстављање културних модела, у овом случају византијског и „латинског”, лако заводи мисао у произвољно закључивање.) Поменута карактеризација везала ми је пажњу са два нешто другачија разлога. Прво, нисам се могао ослободити утиска да Милан Кашанин у њој развија једну од оних ненаклоних опаски које је Матош изнео давно, још у својој негативној критици прве збирке Дучићевих песама, оне објављене у Мостару, године 1901. Наиме, Матош је, у Бранковом колу за 1902, рекао и то да Дучић „увек слави католичку, никада православну лепоту”; и ту је опаску, заједно са осталим својим приговорима, поновио и три године касније. Сматрао ју је, рекло би се, тако тачном и толико важном – или убојитом? – да је дословно цитира и у свом потоњем огледу о Дучићу, где овога, у закључку, обележава као песника „великих претензија али ограничног талента”.²

Матошев општи, негативни а само на првој Дучићевој збирци засновани суд био је, како је познато, противан Скерлићевом, одлучно похвалном. Матошев став је потом оповргаван у критици, отворено полемички или прећутно – опредељивањем за карактеризације сасвим супротног усмерења. Рекао бих да је Аница Савић Ребац, у есејима из године 1919. и 1924, на овај други начин иступила против Матошеве осуде наводне Дучићеве прециозне одрођености и његовог „латинизма”. Већ у првом есеју она је изнашла овакву, Матошевој супротну формулу: као што је – каже ту Аница Савић – Мештровић уметнички најбоље изразио једну страну српске душе положене у народну песму, а то је Снага, тако је Дучић изразио другу, а то је Лепота. Инсистира она, наравно, на артистичкој транспозицији, уопште на Дучићевом артизму заснованом на „обожавању културе”; и тако, упркос уочљиве песникове формалне удаљености од народне усмене поезије, препознаје у њему израз „једино друге стране наше народне психе: Лепоте”; што је, према суду Анице Савић, „додуше једностран, али есенцијалан

2 Текст Матошевог огледа *Јован Дучић*, из 1905, прештампан је у наведеном зборнику *О Јовану Дучићу, 1900–1989*, стр. 31–47; Матошев аутоцитат на страни 32.

израз расе.”³ Ову своју формулу и карактеризацију српског песника Аница Савић је поновила готово дословце и пет година доцније, у есеју *Песник царских сонета*.⁴

При образлагању такве своје формуле за разумевање Дучићевог песништва Аница Савић се, успутно, позвала и на Фридриха Гундолафа. Но, у основи, за њену апологију Дучића битан је, чини се, један концепт преузет из романтичарске критике: концепт о „души народа” израженој у језику и народној песни. Отуда овакав њен одговор на Матошев приговор Дучићу – да овај говори само о „католичком” лепом, односно да је образовно и културно окренут „латинизму” – баца светло и на пола века млађи покушај Милана Кашанина да окарактерише Дучића као „већег Латина од свих српских песника”. Иако противни, наведени судови поједнако су ослоњени на подударно поједностављени концепт о природи „културног модела”.

Други, а за тему овог излагања главни разлог са којег ми је Кашанинова карактеризација песника Јована Дучића везала пажњу јесте начин како критичар у њу уводи Атину и антички Рим. Наиме, након осмотреног одсека, у коме Кашанин доказује Дучићево „латинство” постулишући песникову већу блискост Риму него Византу, Француској него Русији, католичанству него православљу, следи нови, обиман одсек о песниковој блискости антици. Критичар га закључује следећом констатацијом: „Дучићево схватање уметности и, добрим делом, људског живота, првенствено је класично и паганско.“ До ове формуле Кашанин је дошао уводећи у своја резоновања, поред Рима и Париза, још и Атину. Сада тачније указује и на раздобља за која су ови градови – у очима песника Дучића – били репрезентативни. Каже Кашанин најпре: „као и за већину медитеранских људи с почетка овог века, за Јована Дучића светску историју представљају античка Грчка, ренесансна Италија и модерна Француска”. У следећој Кашаниновој реченици Рим као да још увек стоји за ренесансну Италију: „Нико у српској књижевности није с толиким заносом говорио о Атини, Риму и Паризу, нити се тако дивео хеленској и латинској култури.” Али се, док читамо те Кашанинове тврдње, нехотично двоумимо. Можда је Кашанину ипак на уму била и *Roma aeterna*. Дакле, у једноме, и антички Рим и онај из њега произашли, потоњи и „вечити”. Дакако, одмах потом, а већ у наредној реченици, критичар усредсређује пажњу на античку Атину и одређује Дучићев однос према овој: „У старих Хелена, који су, по њему, највећи и најхуманији народ на свету, не зна се шта више воли, земљу или историју, мудрост или уметност.” Тако да Кашанин, напосокон, а као Дучићево темељно опредељење у уметности, истиче опредељење за „апсолутно”, за „грчко лепо”, дефинисано речима: „лепота у хармонији”.⁵

3 Аница Савић Ребац, *О Јовану Дучићу* (Јединство, НС, I, 1, 1919). Текст прештампан у наведеном зборнику *О Јовану Дучићу, 1900–1989*, стр. 58–66.

4 Време, 26/28. IV 1924, 847. Текст прештампан у наведеном зборнику *О Јовану Дучићу, 1900–1980*, стр. 67–70.

5 М. Кашанин, *нав. ојлед*, стр. 287.

Заиста не можемо без сваког двоумљења читати ова и оваква излагања Милана Кашанина као да нам она нуде до краја конзистентан, у свему сагласан низ исказа. Недоумицу изазива двојак или двосмислен начин употребе назива *Латин*; односно, придева *латински*. Но више је| у питању сам домет стереотипних карактеризација у које су сведени Јован Дучић и његово дело – указивањем на пишчеву јаку или општу зависност од античког културног модела, пре свега од грчке паганске старине, али можда и од оне римске; након претходног истицања Дучићеве пуне зависности од културног модела ренесансне Италије и модерне Француске, као „латинског”. Овоме треба додати и раскорак у суду између Кашанина и других критичара. Не мислим само на споменути суд из пера Анице Савић Ребац, такође заоденут у стереотип – о песнику Дучићу који изражава *лейо* као једно од два иманентна обележја српске народне песме; него и на скорије судове засноване на екстензивнијем осматрању Дучићевог дела.

Навешћу примере из неколиких радова Славка Леовца релевантних за нашу тему. У Леовчевим раним разматрањима о Дучићевом односу према хеленској традицији – а ова су објављена године 1963, на неких пет година пре Кашаниновог текста – читамо и овакву општу оцену: „Антички мотиви и имена у Дучићевом песништву имају једино ту улогу да његове слике и идеје добију извесну патину прошлости”.⁶ Скорије исти је аутор ушао, поново и потпуније, у тумачења како Дучићеве поезије тако и његове есејистичке прозе.⁷ Да би сада, а обухватно закључио како је Дучићево схватање хеленизма „у бити неокласицистичко са доприносима симболизма”; да стоји у знаку уверења да је хеленизам донео „лепоту велике, недефинисане хармоније и ведрине”; да је Дучић у „хеленизму” видео „израз високе духовности и уметничке зрелости, правилности и склади; затим благодсти и тишине, мудрости у стицању среће и уживање у ведрини”.⁸ Но ослоњен на путописне огледе окупљене у књизи *Градови и химере* Славко Леовац осетљиво бележи и други аспект Дучићевог доживљаја. Казује да се чини као да су та писма, а нарочито *Друјо њисмо из Грчке*, писала заправо два Дучића: „један који је ученик Винкелмана и Гетеа, поклоник ведрога хеленизма; а други симболистички песник, и песник новог времена, кога обузима меланхолија због пролазности, због мрвљења и нестајања далеких, лепих и чудних бића, појава и лепота Хеладе”.⁹ А позвао се ту Леовац и на

6 S Leovac, *Helenska tradicija i srpska književnost XX veka*. Izd. pred. „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1963, стр. 25.

7 С. Леовац, *Дучићев симболизам*. У зборнику *Српски симболизам – Тилолошка ироучавања*. САНУ (Научни скупови књ. XXII, Одељење језика и књижевности, књ. 4), Београд, 1985, стр. 312–319. – С. Леовац, *Пућојисни есеј Јована Дучића* (1983). Део текста објављен у наведеном зборнику *О Јовану Дучићу, 1900–1989 – VI књига Сабраних дела Ј. Дучића*, стр. 375–389.

8 С. Леовац, *Пућојисни есеј Јована Дучића*, Нав. VI књ. *Сабраних дела Јована Дучића*, стр. 380–382.

9 С. Леовац, *Пућојисни есеј Јована Дучића*, Нав. VI књ. *Сабраних дела Јована Дучића*, стр. 383.

самог Дучића истичући да је овај за себе рекао да је „остао Европљанин”. Развио је тај исказ Леовац експликацијом датом у речима – „и то медитерански Европљанин, дубље везан за хеленизам и за његове одјеке и преображаје у западној европској култури”. Тако је овде, на неки начин, премошћен онај осетан јаз између „хеленизма” и западног, новијег „Латинства” који су биле отвориле наведене формулације Милана Кашанина. И још једно. Славко Леовац –| доста другачије него Кашанин – одлучно указује и на Дучићева разматрања у којима улазе у спрегу паганска хеленска схватања и темељна хришћанска учења; и то тако да – по Леовцу – за српског песника и есејисту Дучића смиреност јесте „судбина човека и цивилизације у зрело време, па, с тим у вези, српске државе у њено зрело доба, успона средњовековне државе и државне религије”. Но Леовац уједно и напомиње да Дучићево *Писмо из Палесјине*, где се на овакав начин узвисује српска мисао, показује доста некритичности и да је писано и са „доста реторике”.¹⁰

* * *

Реторика и реторичност иначе су одредбе на које се чешће може наћи у текстовима о Дучићевом песништву. Неретко су оне узете сасвим уопштено; а по правилу су употребљене пејоративно – иако не увек и не само тако. Па опет, као да се у критичким написима о Дучићу не јавља помисао да би било могуће и некакво испитивање пишчеве „реторичности” засновано на поређењу са реторичношћу античком, тако јако израженом и толико чврсто теоријски заснованом у прози и поезији хеленистичког и римског раздобља. Подједнако на грчкој и на латинској страни. Можда се на то није помишљало зато што се, с разлогом и јаким нагласком, истицало да се Дучић упознао с античком историјом, књижевношћу и филозофијом „преко књига француских научника” и да Дучић класичне писце „није читао у оригиналним текстовима, него у француским преводима”.¹¹ Има ипак повода и разлога за упоређивање Дучићевог израза са изразом античке реторизоване књижевности. Може се то ишчитати из есеја Миодрага Павловића о Дучићу и француским симболистима – највише оним другог реда. (Садржи тај текст и један антологијски екскурс о примитивности „аргумента о плагијаторству који је био често употребљаван против наших песника”). У том есеју из 1963/64. године Миодраг Павловић дао је колико сажет толико и садржајан приказ Дучићеве духовне формације, а и места антике, грчке и римске, у њој. Није при томе, нимало, подлегао стереотипу супротстављања Агине и Рима; стереотипу коме се, видели смо то, још и неколико година потом није успео да одупре Милан Кашанин.

10 С Леовац, *Путописни есеј Јована Дучића*, Нав. VI књ. *Сабраних дела Јована Дучића*, стр. 380–382. стр. 384–397.

11 М. Кашанин, *Усамљеник (Јован Дучић)*. Нав. VI књига *Сабраних дела Јована Дучића*, стр. 287.

У есеју Миодрага Павловића читамо и следеће редове где су, с много више историјске прецизности, расветљена питања о Дучићевој већој или мањој блискости неке од накнадно издељених токова европског културног предања утемељеног у грчко-римској антици:

Духовна формација Дучићева, судећи и по његовим песмама и путописима, у доброј мери изражава Европу и њену књижевну културу с краја прошлог века. Она изражава њене најопштије тенденције, или бар оне које су у последњим деценијама биле карактеристичне у Француској, Енглеској и Немачкој, и у мањим срединама под утицајем оних великих културних организама. У најширим оквирима узев, француски песници и литерати с краја века и њихови богатији пандани у викторијанској Енглеској, обожавали су културу и културну традицију, дичили се великом образваномошћу, имали један култ, помало закаснили, како према антици, грчкој и римској, тако и према медитеранским културама.¹²

Има у овом критичком огледу Миодрага Павловића и других опаски и констатација важних, и посредно и непосредно, за тачан приступ питању о положају Јована Дучића „између” Атине и Рима, па и кључних за интерпретацију Дучићевог укупног израза и исказа. Напомињући да је песник бежао од сваког призвука наивности и фолклора, и Павловић истиче да је Дучић волео реторику, био за њу обдарен, да је често знао да подлегне њеним искушењима, и да је, склон реторици како јесте био, морао имати афинитета за Виктора Игоа; те да је Дучић „створио импозантну реторику мисаоних и љубавних тема”.

Где је о прози реч, Павловић примећује да је Дучић понајвише ђак француске књижевне традиције, и то оне деветнаестог века, али да његова прозна реченица ипак често „подсећа на реченицу француских моралиста седамнаестог века, и често на исти начин, у парадоксу и изненађењу разума, тражи и налази своје ефекте”. Ту је одмах, наравно, реч и о Дучићевим есејима о срећи, љубави, жени, пријатељству:

Његов афористички стил, са доста знања, не брине много филозофских брига: ако понегде у песмама имамо далеке доказе да је Дучић познавао Ничеову мисао, у својим филозофемама у путописима и *Блају цара Радована* он више подсећа на Карлајла, Ренана, па ако хоћете и на Волтера Патера, него на било ког систематског филозофа деветнаестог века.¹³

Очигледно, еклектицизам није једино што чини да је тешко свести Дучића „у неку од основних филозофских оријентација” – како констатује Миодраг Павловић. С најбољим разлозима.

Где је реч о реторичности и филозофији не смео заборавити на један скорији а од Павловићевог веома различан текст. Говори тај текст о *Блају*

12 М. Павловић, *Јован Дучић* (1963/64), *Изабрана дела Миодрага Павловића*, Књ. III: *Есеји о српским ђесницима*, Београд, 1981, стр. 289.

13 М. Павловић, *Јован Дучић*, *Изабрана дела Миодрага Павловића*, Књ. III, стр. 290.

цара Радована и о филозофији среће којој је Дучић посветио први оглед ове књиге. На памети ми је текст Зорана Глушчевића, из године 1989.¹⁴ Не због Глушчевићеве тезе о ирационализму Јована Дучића и претпоставке по којој је он „знао за магијско мишљење, магијску аутогену моћ и психосоматску технику” којој одскора и модерна медицина поклања пажњу; односно, не због Глушчевићевог уверења да је српски песник „са свега неколико реченица антиципирао најбитније токове и смерове митско-магијског мишљења којима је тек наше време признало равноправност, или чак и надмоћ постојања и деловања у од|носу на такозвану егзактно-емпиријску мисао”.¹⁵ Нисам спреман нити опремљен да пратим Глушчевића у његовом покушају да за кретање Дучићеве мисли „у парадоксима” нађе глобално тумачење у пишневој склоности да тако „разрешава комплексе животних и медитативних противречности” и у пишневој тежњи да открије „метафизичку основу” противречног карактера светских процеса.¹⁶ Но Глушчевићева излагања везала су ми пажњу неколиким појединостима. С једне стране, у њима је без устезања и педантске критичности забележено да Дучићево излагање закорачује преко логичних јазова без правдања и без образложења. Рецимо, када Дучић најпре одлучно формулише тврђење, заправо тезу о случајности среће; а потом ипак одређује праву, велику срећу као успех сопственог дела и сврстава је „у стваралачку аутономну сферу људске личности”.¹⁷ На другој пак страни, Глушчевић налази да су Дучићеви необично модерни „психолошки и антрополошки увиди” преточени у исказ „са елегантном лакоћом и класичном афористичком сажетошћу, школованом на најбољим класичним обрасцима грчке и латинске књижевности”; те да је Дучићева антрополошка концепција људске судбине „веома блиска стоицистичкој класичној филозофији” – али „лишена цинизма и оплемењена хришћанским хуманизмом” – и да, истовремено, и „антиципира савремени егзистенцијалистички стоицизам”.¹⁸ Теза на овакав начин изнесена ставља нагласак још и на то да је „Дучићева психолошка и моралистичка аргументација развијена на класичном искуству и животној мудрости”; и да по Дучићу сопствено искуство не би много значило „да не постоји историјско искуство највећих светских цивилизација, поготово оних медитеранских из класичне антике, највећма хеленске и римске”.¹⁹

14 З. Глушчевић, *Благо цара Радована или филозофија среће*. Нав. VI књига *Сабраних дела Јована Дучића*, стр. 413–444.

15 З. Глушчевић, *нав. ојлед*, стр. 416.

16 З. Глушчевић, *нав. ојлед*, стр. 417–418. – Овакве тезе у извесној мери су паралелне закључцима из неких скоријих покушаја разоткривања филозофских основа српског модернизма. Уп. Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка филозофија*, Институт за књижевност и уметност, Студије и расправе, Књ. XXV, Београд, 1989.

17 З. Глушчевић, *нав. ојлед*, стр. 419.

18 З. Глушчевић, *наа. ојлед*, стр. 422 и 426.

19 З. Глушчевић, *нав. ојлед*, стр. 430.

Дучић „између” Атине и Рима – то нам се данас и не чини предметом испитивања који би био бременит упрошћеним закључком о српском песнику и писцу као заточнику само једног од два „културна модела” радо супротстављана у окошталој схеми Грк – Латин, Визант – Рим и томе подобно.

Истина, промена у приступу критике и померање критичарског стајалишта назначени су више посредно, а без полемике са претходницима. Али одустаје се од руковања антагонистичким паровима стереотипа. Сада је већ више реч о Дучићевом укупном односу према грчко-римској старини. Говори се о Дучићевом образовном искуству и да ово ваља ставити у повесне оквире што га нуди променљива историја европског приступа антици и херменеутика уопште. Први јачи снопови светлости покушајно су усмерени на два домена испитивања: на област стоичког филозофског предања и на област афористичког и поентираног књижевног израза и стила. Ово последње, додуше, у осврту на реченицу француских моралиста из седамнаестог века. Но већ и век раније Монтењ је уобличавао свој и европски оглед поводећи се за примером два највећа представника античке прозе есејистичких обележја – Плутарха и Сенеке Филозофа.

Први је био беотски Грк, а уједно и одани поданик Римског царства. Други је био Римљанин пореклом из провинције Хиспаније, васпитач и министар цара Нерона; а истовремено и један од најзначајнијих античких представника стоичког списатељства и пропагатора стоичке филозофије у потоњој Европи, и то као мајстор афористичког и поентираног казивања и као стилски узор за европске писце кроз многа столећа.

II

Као подлога за процену начина како Јован Дучић користи античку гному, афоризам, апофтегму, а нарочито егземплум, то јесте пример из античке историје и књиге, оглед нашег писца *О Срећи* није исувише ограничен узорак. Знатан део његовог текста чинс преузети искази споменуте врсте. Ипак, још непредузето а стрпљиво колико и екстензивно филолошко испитивање Дучићевих „извора” – или, како се данас радије каже, изучавање „контактних веза” између тог Дучићевог огледа и античких текстова – као да не обећава посебно корисне и сасвим поуздане резултате. Наиме, у питању је грађа која је била на много начина и веома често коришћена како у делима античких писаца тако и у потоњој европској литератури. Подједнако приступачна та грађа је била, сем тога, и у антологијским зборницима из различитих времена и различне намене.

У огледу *О Срећи* Дучић се позива на античке ауторе без ближег упућивања на дело које управо има у виду или чак на одређено место у његовом тексту. Тако „цитира” Хомера и Херодота, Платона и Аристотела, Епиктета и Марка Аурелија, Ксенофонта и Плутарха, па Цицерона, Сенеку, Тацита и Јувенала, и још друге неке грчке и римске ауторе. Није овде сувишна ни опаска да су то у Дучића понајвише они аутори на које се и Монтењ најчешће позивао.

Гдекад, али само изузетно, Дучић уноси у текст свога огледа неки анегдотски пример или апофтегму, гному или афоризам упућујући непосредније на дело и на место одакле је тај традиционални елеменат исказа преузео; или где му је, барем по нашем непотпуном сазнању, првобитни извор. Ово друго, рецимо, у случају када наводи из друге руке. Дешава се неретко да нам Дучић такво обавештење пружа узгредно, наоко чак и нехотично; али опет и препознатљиво, због самог аутора или склопа и природе списка који му је на уму. Тако једном, а у важном случају, доноси две опширне анегдоте проткане апофтегмама двојице античких филозофа киничара, Антистена и Диогена, напомињући пред првом да ово о Антистену приповеда Диоген Лаерћанин – кога је, напомнимо то и посебно у овом случају, и Монтењ користио као антологијски извор и као прави мајдан анегдота о античким филозофима. Наиме, дело Диогена Лаерћанина *Животи и схваћања њрослављених филозофа* једини је из антике потпуно сачувани а обимни преглед историје античке филозофије. Настао је вероватно крајем II или почетком III века наше ере. (Тако закључујемо будући да се у њему не спомиње филозоф|ска школа новолатоничара.) Биографски прикази, дати у десет античких „књига”, груписани су у томе делу на необичан а и неадекватан начин – по свој прилици под утицајем неког ранијег античког аутора. Јер, Диоген Лаерћанин – списатељ као личност нама непознат – само је компилатор. Не показује готово никакве трагове властитог суда или опредељења. У методском и у стилском погледу његово дело је сасвим оскудног квалитета. Драгоценост је само по томе што су у њему екстензивно коришћени наводи из многих изгубљених списка грчке филозофије. Ових цитата има преко хиљаду, а потичу из двестот и педесет аутора. Но извесно је да најчешће нису преузети из изворника, него да потичу из разних антологија, пре свега из већ у антици омиљених збирки гнома и апофтегми, те обухватају и обиман анегдотски материјал.²⁰

У покушајима морфолошког описивања и типолошког сврставања исказа садржаних у Дучићевим огледима – а посебно у првом, о срећи – потребно је држати на уму нарочито разлику између гноме и афоризма, с једне стране, и апофтегме, с друге, као и блискост ове послење такозваној хрији; па к томе и напоредно јављање два типа „примера”, историјског и, много ређе, митског егземплума. Сви су поменути типови малих али дидактичном и концептуалном садржином значајних морфолошких јединица исказа и у Дучићевом огледу обликовани према правилима реторске теорије античког литерарног израза. Није у питању само устаљена грађа преузимања и употребљавана мање или више сагласно у античким делима разних жанрова

20 Премда неретко преузети чак из треће руке, многи од тих цитата драгоцени су као једина из антике сачувана сведочанства о мислиоцима чија су нам дела изгубљена. Знатан је међу њима и број оних већег обима. Велика је заслуга Диогена Лаерћанина што нам је у целини сачувао три Епикурова филозофска писма и збирку Епикурових основних поставки.

и различите садржине. Античка гнома и афоризам, апофтегма (са хријом) и егземплум (из старе историје и мита) нашли су били своје место и доби-ли значајну функцију – како смо већ назначили – и у морфологији исказа типичног за нововековни жанр есеја.²¹ У томе традиционалном материјалу, поред честих апофтегми и анегдота везиваних за круг око Сократа, и уопште за филозофе из раздобља пре и до у време стоичара Хрисипа, нарочито су бројне још и оне везане за имена и ликове прослављених освајача и владара – Александра Великог, и Цезара, и других. Но типолошко посматрање све те грађе не пружа, само за себе, и друге поузданије индиције за испитивање начина како Дучић уграђује овакве константе исказа у свој оглед о срећи. Да бисмо се упознали с Дучићевом техником казивања, до-казивања и само|сталног резоновања заснованог на поменутиим елементима из античког предања, морамо се задржати над неколиким местима где наш писац прибегава нарочито систематски таквом поступку.

* * *

Има у Дучићевом огледу о срећи много места где се егземпла из антике не само помињу и наводе као сведочанства, него се и непрекинуто нижу – готово да кажемо: каталогски. Има у томе огледу и одсека који тексту-ално готово да и не нуде ништа друго до низ или ланац сачињен од „при-мера”. Управо међу одсецима ове последње врсте има и већи број таквих који су за наше излагање посебно занимљиви и вишеструко илустративни. Осврнућемо се најпре на један карактеристичан и по самом начину како га Дучић уводи.²² Чини он то двома следећим реченицама: „Често је смешно што многи људи називају срећом. Уосталом, сваки то чини више по туђем мериљу него по сопственом осећању.”

Након ових генералних исказа очекујемо „примере” који би били не-спорна илустрација и доследна аргументација у прилог схватању о човеко-вој неразложности у процени онога што чини срећу, а и сведочанства о ње-говој поводљивости када о томе доноси суд. Морала би то бити егземпла која не наилазе ни на делимично Дучићево разумевање, а поготово не и

21 Разлика је овде за структуру излагања битна. Јер *гнома* исказује на упечатљив начин и сажето, али у претежно апстрактнијој формулацији, неко сазнање општег важења. Отуда је гнома експлицитна и доречена. *Ајофџејма* означава неки нарочито импресивно и вешто формулисани „исказ” („изреку”), везан за одређено лице и условљен ситуацијом говорника. Уп. Aristot., *Rhet.* 1369a 16; 13941b 34; Xenoph., *Hell.* II, 3, 36. Приказана ситуација је, истина, неретко типска. Мудар и духовит одговор дат је на неко тешко и намерно закучасто формулисано питање, оптужбу или приговор. Овај последњи често је оповргнут преокретањем елемената из саме формулације приговора, при чему долази до друкчијег вредносног одређивања у њему садржаних појмова. (Схема: покуда изокренута у похвалу, негативан суд преокренут у позитиван.) Апофтегма по правилу настоји да буде истиноподобна; веродостојност увећава конкретизовањем фингиране ситуације, стварањем чврстог анегдотског оквира.

22 *Блајо цара Радована. – О срећи* (5), стр. 29.

на некакво његово одобравање. Па, следствено, и таква која не би наилазила ни међу читаоцима на прихватање или чак и дивљење. Међутим, оно што нам нуди Дучићев низ примера није такве природе; а није ни у таквом неком кључу и тону презентирано читаоцима. Отуда је оправдана наша почетна читалачка неспремност, па и несвесна одбојност, да све примере нанизане у томе Дучићевом пасусу разумемо као негативне. Сем у првом случају, где је реч о Меценату. Једино ту, на самом почетку низа, као да смо пре склони да пример схватимо у неповољном, негативном значењу.

Ево, дакле, целога низа примера надовезаног на Дучићев горе цитирани исказ о „смешним” и несамосталним човековим погледима на срећу:

Мецена је имао генија да буде велики беседник, али се задовољио тиме да буде само богат куртизан; међутим, Сенека је био исто тако богат, али се сматрао срећан само што је био филозоф. Катон је био велики богаташ, али није уживао у раскоши него у врлини, за коју је уосталом и умро. – Многи људи нису ни живот сматрали главном срећом. Епиктет прича како је Веспасијан поручио једном сенатору да ће га убити ако оде тај дан у сенат и буде тамо беседио. Овај му је одговорио да ће ипак отићи на тај дан у сенат и говорити, додавши: „Твоје је да ме убијеш, а моје је да умрем без страха.” Стоицизам је доктрина Филозофа Зенона, али је, као осећање, та доктрина Сократова. Овај божански човек, осуђен на смрт, рекао је пре пресуде за своје тужитеље глумце и софисте: – „Анит и Мелит ме могу убити, али ми не могу нашкодити.”²³

Илустративан је овај пасус како за Дучићев начин излагања и вођења мисли, тако и за његов избор „примера”. Јер, од Мецене, погодног да илуструје уводну опаску о „смешном” поимању среће, Дучићев низ примера се, доиста неочекивано, окреће лицима и анегдотама који су у античким текстовима били устаљена *exempla virtutis*; дакле, хваљени узорци врлог и ваљаног става и понашања. Уз ову треба уочити још једну особеност у Дучићевом излагању. Цео тај даљи низ имена и ликова, анегдота и апофтегми тиче се непосредно или посредно стоичког круга филозофа, његових моралних начела и његових схватања о томе шта је у животу срећа. Дакле, илуструје и преноси нам размишљања античких стоичара *de vita beata*, *περὶ εὐδαιμονίας*. И нису само наша читалачка очекивања та која у остатак Дучићевог низа сачињеног од егземпла уносе позитивне конотације. Разлог није само знани „позитивни” набој који су ти примери имали у античкој и сачували у потоњој европској књижевности. Разлог је и у томе што Дучић уз поједине примере ништа не додаје као властити коментаторски исказ; – као појашњење и као суд о поједином примеру и о његовом односу према сопственом ставу и личном схватању среће. При курзорном читању целог одсека ти узлазно градирани примери отуда делују све привлачније, изазивају читаочево све потпуније одобравање. Некаква потврдна нота напокон као да се и непосредно оглашава у тексту када Дучић за Сократа каже

23 *Благо цара Рагована. – О срећи* (5), стр. 29.

„Овај божанствени човек”. Као читаоци ту извесно већ више и не држимо у сећању оно иронично и негативно Дучићево уводно тврђење.

И следећи пасус не обнавља ни на који начин ту почетну скептичну, па и критичку ноту. Напротив. Дучић просто каже – у виду констатације и наоко сасвим афирмативно – да су две највеће човекове несреће „немати здравља и немати пријатеља”. Ипак додаје и то да се може оздравити или умрети, а и наћи нов пријатељ. Па наставља своје излагање и своја размишљања о срећи овако:

Част је најтеже поново задобити ако се једном изгуби. Зато су сви други губици само лични, а овај погађа породицу и земљу; а ако је посреди велики човек, онда погађа и његову идеју. Сократа су после пресуде хтели да откупе ученици, или да му помогну да побегне, али је он радије испио отров, говорећи своје последње побожне речи: „Треба жртвовати једног петла Ескулапу.” Другим речима, смрт је оздрављење.²⁴

Очигледно је: у уводним ауторовим исказима два овде осматрена одсека су различно интонирани – први декларативно нуди примере за „смешне” човекове погледе на то шта је срећа; други аподиктички констатује да се част лако губи а тешко може повратити. Оба пак та одсека Дучић гради позивајући се на подударне примере и подударно их закључује – и то не само у реторско-техничком погледу. Наиме, списатељ| окончава оба узаступна пасуса – започета различно, у ироничном оспоравању и у недвоумној афирмацији – анегдотским појединостима међусобно подударним у основном афирмативном, па и лаудативном тону. Штавише, оба одсека у оквиру тих анегдота доносе на свом крају по једну апофтегму преузету из похвалних античких извештаја о последњим данима и о смрти атинског мудраца Сократа. Сетимо ли се да је Сократ у првом од Дучићевих одсека изреком означен као родоначелник стоичке филозофије – схватање што су га и антички представници ове школе заступали – онда то баца некакво калејдоскопски трепераво светло и на она општа, овде набачена питања: најпре, на питање о наводној Дучићевој блискости стоичком мислилаштву, а затим и на питање о улози историјских „примера” из античке Атине и Рима, и уопште из грчко-римске књиге, не само у тим Дучићевим пасусима него и у целини његовог есејистичког израза и исказа.

* * *

Јован Дучић одступа у неколиким основним концепцијама свога огледа о срећи од учења античких стоичара. Међу тим одступањима треба на првом месту споменути Дучићев експлицитно формулисани став да апсолутне среће нема без богатства.²⁵ Римски стоичар Сенека сматрао је, на-

24 *Блаіо цара Радована. – О срећи (5), стр. 29–30.*

25 *Блаіо цара Радована. – О срећи (14), стр. 55*

против, да богатство по себи нема удела ни у срећи ни у несрећи; и да оно не представља ни добро ни зло. Дакле, сврставао је богатство, сасвим онако као телесну снагу или добро здравље, као високе части и звања или моћ над људима, као и саму смрт напokon, у категорију такозваних *indifferentia* или *ἀδιάφορα*; а то ће рећи, у ред неутралних појава што стоје по средини између добра и зла.²⁶ У томе се слагао са осталим представницима стоичке филозофске школе. Једино што је Сенека био вољан – противно екстремистички настројеној скубини своје сабраће стоичара – да означи богатство као животну погодност, као *commodum*.²⁷ У расправи *О срећном животу*, а она нам овде пре свега везује пажњу, па и у писмима о моралу, Сенека ипак исказује и презир према богатству, те побраја многа његова рђава дејства на човека појединца и на људску заједницу у целини.²⁸ У расправи пак *О сивокојсџиву духа* још је критичнији и каже да наследна имања, као и богатство у новцу, притискају човека неспокојем и свакојаким невољама, и то теже од свих осталих зала заједно.²⁹ Заправо, Сенека Филозоф сагледава богатство као *commodum*, као животну погодност, само када и само уколико има у виду човека-стоичара и његово настојање да делатно реализује ону и онакву врлину за какву се залаже и коју дефинише стоичка филозофија. У служби таквог човека, и тек ако је подређено таквој намени, богатство – према Сенекином уверењу – обезбеђује веће могућности за исправно делање и ваљано држање од скромног стања и немаштине; па тада, и само под тим условом, и богатство може допринети срећном животу.³⁰

Казивање Јована Дучића о богатству и животној срећи – како смо видели – радикално одудара од оваквог Сенекиног схватања. А опет у огледима српског писца то казивање није лишено низа црта и појединости које непосредно подсећају на излагања античких стоичара посвећена истоме предмету – и то у равни појмовној, у аргументацији и у егземплификацији.

Малочас споменути одсек свог огледа *О срећи* наш писац започиње тврђењем да ниједна једнобожачка религија нијс сматрала да је срећа у богатству. Зашто је на овоме месту ограничио и усредсредео пажњу на религију, и то монотеистичку, то нам не казује. Међутим, пада у очи да Јован Дучић своје тврђење образлаже на начин у многome подударан с оним којим су стоичари објашњавали негативан утицај богатства па човекову срећу. Дакако, може да зазвучи као истрошена метафора, или као опште место, када наш писац започне образложење оваквог свог, са стоичарским

26 Seneca, *Ep.*, XCIV, 7–8; LXXXI, 10–13, 17.

27 Seneca, *Ep.*, LXXXVII, 15, 22, 28, 35–36; *De vita beata*, XXII, 4; XXIV, 5.

28 Seneca, *De vita beata*, XX, 3; XXI, 1–2; XXVI, 1; *Ep.*, XVIII, 13; LXII, 3; XCII, 31–32. – Уп. *Ep.*, CXV, 10 (угрожава часност); LXXXVII, 31–32, 40 (изазива неоправдан понос); LXXXIV, 11 (опасност је или терет).

29 Seneca, *De tranqu. animi*, VIII, 1.

30 Seneca, *De vita beata*, XXI, 4; XXII, 1.

сагласног тврђења речима: „То је зато да блесак злата не би заслепио човечји ум...” Ипак, помен монотеизма упућује нам неизоставно мисао најпре на хришћанство. Стога се и питамо: зар у том Дучићевом исказу не очекујемо другу ознаку, другачији термин, а не ум – рецимо *срце*? Ум, то извесно није водећи појам у хришћанској монотеистичкој религиозности. Стоичка пак, у суштини пантеистичка спекулација налазила је своје једино и средишње упориште управо у појму *ум* и *разум*; то јесте, у рационалности човековој коју је схватала као део свеопште рационалности, као делић или искру из *logos*-а који управља свеукупном васионом. Отуда и Сенека Филозоф не казује само да спољашњи сјај великог богатства заслепљује пук, обичан и филозофски необразован народ – *excaecat populum*, већ истиче да богатство неретко зна да стоји на путу и самом умовању и бављењу филозофијом – *multis ad philosophandum obstitere divitiae*.³¹ Уопште, антички стоичари су управо среброљубље и грамзивост проглашавали најштетнијим пороком, а њему су придруживали, као пратеће пороке, раскош и лењост. Намеће нам се стога сећање на управо поменута три стоичка појма – код Римљанина Сенеке су обележени терминима *avaritia*, *luxuria*, *ignavia* – и то још и јаче, док читамо наставак Дучићевог излагања о односу богатства и среће. Монотеистичка религиозност, тврди наш писац, осуђује богатство „и зато да би умањила урођену грамзивост човекову за ленствовањем”. На стоичку листу порока изазваних богатством као да указује и наставак истог Дучићевог образложења: „И, затим, да сузбије пороке које би богатство могло направити принципом живота.”

Доиста, нећемо погрешити ако у Дучићевом објашњењу негативног става који монотеистичке религије имају према богатству – става који наш писац не дели – препознамо појмове, аргументе и мотиве умногоме паралелне стоичким. Пада то у очи стога што су они у тој античкој филозофској школи, и у делу римског стоичара Сенеке, држани под сенком једног Дучићевом противног гледишта: таквог према коме богатство не суделује, по себи, у добру или злу и није ни за једно од њих од важности. Поменути паралелизам изненађује мање од Дучићевих варијација на тему. Наиме, с једне је стране извесно да је хришћанство радо преузимало и користило моралистичку аргументацију из античких стоичарских огледа и расправа; на западу Европе нарочито аргументацију из списка Сенеке Филозофа, познатог мајстора у латинском стилу и реторизованом исказу. На другој је страни за Дучићев еклектицизам и за његову склоност варирању „античке” теме карактеристичан нарочито завршни аргуменат, онај према коме је – како наш писац вели – религија пропагирала негативну оцену богатства још и из практичних разлога, и то из разлога социјалног реда: „да отупи завист сиромаша према богаташу, која је узрок толиких злочина”.³²

31 Seneca, *Ep.*, CXXX, 11; XVII, 3.

32 Блајо цара Радована. – *О срећи* (14), стр. 54.

Нас овде првенствено занимају лични Дучићев ставови о срећи, они кључни и експлицитно изречени; заправо, однос таквих Дучићевих ставова и формулација према онима који су нам познати из списка античких стоичара. Дакле, поновимо. Сенека је и богатство и сиромаштво сврставао међу *indifferentia*; са старијим стоичарима препознавао је у богатству, додуше, извор многих зала и мана, али је ипак богатству дао предност над сиромаштвом – уз образложење да богатство пружа веће могућности за делатно развијање стоичке врлине. У Дучићевом овде осматраном одсеку налазимо једну сличну, Сенекиној паралелну формулацију. Након реченице у којој је монотеистичким религијама приписао осуду богатства због мана и зала која изазива, Дучић износи следећи свој суд: „Али је ипак срећа која долази од богатства већа него срећа која долази од сиромаштва.” Осврћемо се узалудно по прочитаноме и видимо: у претходним редовима Дучић није споменуо срећу која долази од сиромаштва. А ни на претходним странама. Ипак он то сада чини, ненадано, а у реченицама у којима као да одзвањају разматрања стоичара.

У складу с уверењем свих представника ове школе, и Сенека је у сиромаштву налазио неке посебне могућности за срећан живот и такво је стоичарско схватање – видели смо – образлагао тиме што је сиромаш ослобођен великих брига и силног немира у коме живот проводе богати и моћни; па је у сиромаштву, као прилици за развијање стоичке врлине, препознавао и ваљани узрок и прави темељ првог развоја римске државне моћи.³³ Укратко, Сенека је са свим осталим стоичарима ценио срећан живот какав приврженику ове филозофије може пружити чак и сиромаштво; али са једним делом представника своје филозофске школе ипак је налазио да богатство пружа веће могућности за остваривање стоичких врлина. А Јован Дучић? На шта српски писац мисли и на чему је заснована његова аргументација када тврди да је „ипак срећа која долази од богатства свакако већа него срећа која долази од сиромаштва”?

* * *

Треба нешто ближе осматрити поводе и разлоге који су навели неке наше критичаре да у Дучићевим разматрањима препознају елементе античког стоицизма. Наиме, такви поводи као да су нађени претежно у равни формулација и опште аргументације; а уз то, и пре свега, у „примерима” из античке књиге и из историје грчко-римскога света. Усредсређено пак читање Дучићевог текста неизоставно нам открива, поред подударња, и коренита размимоилажења између Дучићевог и Сенекиног руковања аналогним или сличним арсеналом категорија, формулација и егземпла.

33 Seneca, *Ep.*, XVII, 3–5; XIV, 10; LXXXVII, 41.

У одсеку о богатству и срећи над којим смо се овде задржали Дучић никако не приказује богатство као појаву из неутралне вредносне категорије стоичарских *indifferentia*. Исказ да је већа срећа која долази од богатства него од сиромаштва Дучић образлаже додајући му аподиктички заострен став: „Богатство је, неоспорно, половина људске среће на земљи.” Такав став, како смо показали, противан је стоичком начину резоновања и стоичком гледању на богатство. Ипак, у Дучићевом образложењу таквог сопственог а стоицизму противног става јавља се, одмах затим, а наново, и један мотив који неизбежно подсећа на средишњи став чест у стоичарским размишљањима о срећи. Наш писац каже: „Највећи степен среће то је независност, а богатство је ипак човеку пут да дође до своје слободе.” Следећа Дучићева реченица као да горње тврђење нешто ограничава. „Човек богат” – каже он – „то је човек независан бар од људи.” Али ово ограничење сопственог исказа никако не наводи Дучића да скрене своју мисао потпуније у смер типичних стоичарских разматрања о односу у коме стоје богатство, слобода и *fatum*. Што би доиста и упућивало на једну од Дучићеве битно другачију концепцију слободе.

Заправо, Јован Дучић истрајава на своме смеру и у своме величању богатства као „половине” среће; па и као услова за „потпуну” срећу. Потеже ту опет у своја разматрања и један пример, један егземплум из антике. Наиме, каже:

Човек богат, то је човек независан бар од људи. А ово је, несумњиво, највише благо на земљи. Истина, друга половина среће на земљи далеко је од тога да се може купити златом. Алкибијад је био срећан што је био најлепши Атињанин, и врло учен ђак Сократов, и врло храбар, али је био и богат. Сократ је био срећан иако је био убог; а био је срећан што га је делфијско пророчиште у храму Аполона прогласило најумнијим Грком, и затим, што је био храбар војник и племенит човек. Алкибијад је, дакле, био потпунији у свом богатству него Сократ, али није био потпунији у својој срећи. Има људи који су сретни и са само једном од горњих срећа, али апсолутне среће, и разумљиве за сваког другог човека, нема без богатства, зато што оно једино значи савршено ослобођење човека од другог човека. Без богатства нема слободе, него само борбе. Истина, и убоги Сократ се сматрао независним, а то најзад и посведочио својом смрћу.³⁴

Управо наведени низ исказа о уделу богатства у срећи – у ствари, о богатству као предуслову среће – одликује се у своме склопу истим основним цртама као и два овде већ осматрена пасуса из истог Дучићевог огледа. И овај трећи низ исказа састоји се у свом претежном делу од „примера” из античке књиге. Само је у овом случају егземплификација узета искључиво из грчке старине; а везана је у целини за један средишњи лик, за Сократа. Отуда и утисак да су анегдотско-биографске појединости овде изложене

34 *Благо цара Радована. – О срећи* (14), стр. 54–55.

у нешто развијенијој формулацији него у оним раније осмотреним пасу-сима. (Тамо су кумулативно низани сажети помени егземпларних ликова из грчке и римске старине.) Но битније је за типологију исказа што су и овде след и правац излагања опет обележни специфичним контрапунктирањем ставова; заправо, ланчање реченица је у служби хармонизовања две различне и у основи опречне „мелодијске линије” у значењу исказа – оне Дучићевог аподиктичког суда и оне Сократовог животног, а и смрћу потврђеног става. Намеће нам се утисак да у оваквом контрапунктирању можда смемо препознати Дучићев списатељски ductus, специфичност његовог есејистичког „рукописа”.

Питање о природи и значењу овог списатељског поступка у Дучићевим огледима важно је по себи. (Несагласност декларисаног ауторовог суда, с једне стране, и става израженог „примером”, на другој, чини двосмисленим, а и спорним, поступак егземплификавања – којим се, начелно, „доказује” исправност уводно изреченог општег суда.) У непосредној је вези са проценом неколиких видова Дучићевог руковања егземплумом из античке књиге; односно, начина на који све Дучић користи овај традиционални елеменат „реторског” аргумендовања.

Вратимо се нашем последњем наводу из огледа *О срећи*. У концептуалној равни Дучићево средишње, лично схватање среће стоји у оквиру узрочног ланца појмова *βοιαισιγίω – слобода* (као независност од других) – *срећа*. Овај ланац конципиран је, како сам већ истакао, на начин супротан ставовима из стоичарских расправа *de vita beata*. У техничкој равни казивања, међутим, такав начелан а изричит Дучићев став изложен је и егземплификован уз осетно „сенчење”; заправо, контрапунктирање. Дучић, видимо, додаје своме безусловном тврђењу како апсолутне среће нема без богатства егземплум Алкибијада и Сократа. А у овоме је садржана другачија порука: она да срећу од мудрости ваља претпоставити срећи од богатства. Несагласност Дучићевог личног суда и наведеног античког „примера” ипак је премошћена. Обазрив читалац то ће запазити. Јован Дучић само наоко доводи у питање своје начелно тврђење о богатству као незаобилазном предуслову за апсолутну срећу. Упечатљивост и концептуална садржина Сократовог „примера” сенче, додуше, скепсом такав Дучићев лични став и суд; прекривају га лаким велом ироније. Но ипак, формулација егземплума у једној појединости дозива у наше сећање и ранију Дучићеву примедбу – да је „смешно” шта су све људи сматрали или сматрају срећом. Јер списатељ, наводећи Сократов егземплум, каже да је грчки мудрац *смајирао* да је *независан*. А то у Дучићевом следу мисли значи и *срећан*. Дакле, Сократ је такво своје „мишљење” и „сматрање” – или је најбоље овде рећи „мнење”? – потврдио и својом смрћу. Доследном и достојанственом смрћу ваљаног и часног човека. Но ова се – сходно импликацијама Дучићевог контрапунктираног излагања – ипак не може сматрати „доказом” у прилог објективне истинитости концепта о „срећи од сиромаштва и мудрости”.

* * *

Наш осврт на неколике карактеристичне пасусе Дучићевог огледа није провера доследности Дучићевих схватања о срећи. А то и не може бити. Пред нама је текст списатеља-есејисте коме сам жанр дозвољава, па од њега чак и захтева, асоцијативност у излагању и аргументовању, слободну и таласаву, чак и дифузну, а опет не и лишену неке врсте конзистентности. Отуда нам пажњу и везује управо сложена корелација у коју Дучић ставља, с једне стране, значења изречена у виду личног става или суда и, са друге, она што их у себи носе „примери” преузети из античке књиге. Ова друга, у „примерима” садржана а традиционална значења учествују као елементи градње у равни свеколике структуре Дучићевог есејистичког казивања. Стога напрегнути, непотпуно сагласни однос између ставова самога аутора есеја и ставова изражених античким „примерима” захтева обазриву интерпретацију, и то најпре у контексту посебних одсека и одељака. Тим пре што, поновимо ово, првобитна и основна функција оваквог егземплума у „реторизованом” исказу јесте да оснажи, да потврди и да „докаже” став што га непосредно заступа аутор, био он беседник, или писац-прозаиста, или чак и песник. Не треба, даље, изгубити из вида ни то да шири контекст читавог Дучићевог есеја има пресудан удео у калејдоскопском релативисању значења традиционалних „примера”. Позивањем на Дучићев општи став да су „смешна” – то јесте, произвољна – схватања што их људи имају о срећи ми смо могли некако оправдати, али ипак не и до краја отклонити инконзистентност спреге у коју је Дучић ставио властито условљавање среће богатством и Сократово разумевање среће као среће од мудрости приступачне и убоготе. У ширем контексту значај ироничне релативизације аподиктичких тврђења добија и нове потврде. Дучић говори на другом месту истога огледа о имагинацији, па и аутосугестији као извору среће. Срећу ту изреком означава као илузију, као химеру. Док ово читамо, морамо да се упитамо у каквом је односу овај безусловно формулисани став о психичком изворишту среће са Дучићевим једнако аподиктичким тврђењем о материјалном богатству као предуслову апсолутне среће. На то питање може се потражити одговор само у осврту на уводни текст Дучићеве књиге огледа *Блаіо цара Радована*.

* * *

Но вратимо се накратко нашем ужем а непосредном предмету. Гледамо на егземплум као на „реторску” и „античку” компоненту Дучићевог излагања – у равни концептуалној и у равни доказивања анегдотским „примером”. Следеће непосредно питање нам се отуда такође намеће: зашто и одакле Дучићу помисао или потреба да своја схватања о богатству, независности и срећи, премда она одударају од стоичарских и Сократових,

илуструје примером из Сократове биографије? Намеће се такво питање сасвим одлучно стога што, како смо видели, Дучићево излагање о срећи и слободи, и о њиховој условљености богатством, садржи цео регистар појмова кључних у размишљањима што су их истом проблему посвећивали антички стоичари – чијим духовним оцем и Дучић сматра Сократа. Следи за нас обавеза да се, напokon, осврнемо и на питање да ли је указивање на Сократов живот и на Сократову смрт имало своје место, и какво, у стоичарским разматрањима не само о мудрости и срећи, него и о слободи.

Сократова смрт, њене спољашње околности, кукута коју је Сократ испио, последње Сократове речи – све то се често спомиње у Сенекиним списима, и то на два начина: кратко и алузивно – сасвим као и код Дучића на овде већ споменутом месту;³⁵ а и нарaтивно развијеније, у ширем анегдотском казивању.³⁶ У оба случаја Сократ је код римског стоичара споменут и у ланцу од више „примера”; а уз помен Сократа долази, готово по правилу, и помен Катона Утичког. (Живот и смрт овог Римљанина били су најдражи узор за стоичаре из времена Царства.) На ову спрегу парадигматских ликова потребно је указати. Јер, и код Јована Дучића, на другом једном месту, помињу се у спрeзи Атињанин Сократ и Римљанин Катон, као највиши узори врлине и ваљаности. Штавише, Сократов лик и Сократов став према животу имали су, као „пример”, истакнуто место и у списима других стоичара. За представнике ове филозофске школе, и то још од раних, грчких ступњева њеног развоја, и затим кроз целу грчко-римску антику подједнако, Сократ је био прототип идеалног мудраца. (Неки модерни испитивачи су чак уверени да је аутентични Сократов лик потпуније и тачније одсликан у списима стоичара него у Платоновим дијалозима.)³⁷ Отуда смо дужни – иако Дучић говори о „убогом” Сократу – да промислимо није ли наш писац уочио неку појединост у слици „стоичког” Сократа која му је послужила као повод да тим ликом егземплификује сопствену представу о срећи условљеној независношћу што се стиче богатством. Ту бисмо могли узети на ум само једну црту или појединост. У апстрактном моделу мудраца какав је изградио антички стоицизам јавља се и помен „независности” од других људи.³⁸ Узгредно, а у оквиру ширег образлагања начелног става према коме је права мудрост, као остварење стоичких врлина и саме среће, заснована на унутрашњој независности мудраца-стоичара од спољних утицаја сваке врсте. У узлазној градацији, све тамо до душевне независности од свих па и најтежих обрта среће и удараца судбине; и оних, дакле, који угрожавају саму човекову егзистенцију. Овакав став у логичком је сагласју

35 Seneca, *Ep.*, XIII, 14; LXVII, 7; LXX, 9; XCVIII, 12; *De provident.*, III, 4; *De tranqu. animi*, XVI, 1.

36 Seneca, *Ep.*, CIV, 28; *De provid.*, 12.

37 Види нпр. Seneca, *Ausgewählte Briefe*, herausgegeben von P. Hauck, Weidmann, Berlin, 1910, 1–2.

38 Нпр. Seneca, *Ep.*, LXII, 4.

са специфичним развојем мисли о слободи личности, па и о каузалитету уопште, који су у античкој филозофији инаугурисали управо грчки представници старије стое; а међу овима већ и сам оснивач стоичке школе, Зенон; па затим и њен први велики систематичар, Хрисип.³⁹

Све то ипак и не доводи у питање наш основни закључак. Разматрања Јована Дучића о срећи противна су стоичарским не само по томе што апсолутну срећу условљава материјалним богатством као предусловом спољашње човекове независности од других људи. Дучић већ од самог почетка свог излагања истиче и то да су све „велике среће случајне” и да „нема човека који је измислио једну срећу”.⁴⁰ Тај је приступ у супротности са уверењем старих стоичара да човек својим интелектом, а као морална личност, треба да се уздигне изнад свега што се у обичном животу назива случајем и да само том и таквом „слободом” може домаћити срећу – дакле, унутрашњом слободом; то јесте, психичком, духовном, интелектуалном независношћу од свих врста спољашњих услова живота.

III

Гдекад, рекли смо, а тек изузетно, Јован Дучић и сасвим тачно упућује на антички извор неког свог низа „примера” из грчко-римске књиге и старине. У целом огледу *О срећи* то чини само једном. Тамо где указује на редни број Јувеналове стиховане сатире из које преузима примере да би показао оправданост властитих тврђења. То место налазимо на крају четрнаестог одељка Дучићевог огледа о срећи; дакле, на крају оног одељка у чијем уводу стоји већ споменути одсек о две „половине” среће, једној од богатства и другој од мудрости – за коју, срећу од мудрости, Дучић ипак као да сматра да је она тек плод човекова уображења и аутосугестије; у ствари, фикција. Или бисмо ипак морали закључити да се овај Дучићев суд односи на оба дела, на обе „половине” среће? Но да се и овде задржимо најпре на свом ужем предмету: Дучићевом начину коришћења традиционалних „примера” о којима је реч.

Након разматрања о поменутом два главна услова и вида среће, Дучић прелази на сликање разних врста среће. Одељак писац завршава овим пасусом:

Слава, то је једина човекова срећа која није спокојна, и која је најскупље плаћена. У својој десетој сатири Јувенал проповеда умереност, која је била и римска мудрост. Описује Ксеркса после његовог пораза код Саламине, самог на једном броду, и окруженог само лешевима који пливају по води. И описује Александра којем је свемир био тесан, али који се

39 Види нпр. М. Pohlenz, *Griechische Freiheit – Wesen und Werden eines Lebensideals*, Quelle und Meyer, Heidelberg, 1955, 141 и даље.

40 *Благо цара Радована. – О срећи* (1), стр. 15.

морао задовољити најзад једним уским саркофагом. И Тирана Марија, које су претеране жеље отерале у изгнанство и тамницу, и у баруштине Минтурне, и да најзад просјачи парче хлеба у Картаги. Ни Ханибалу није била довољна Африка од Атланског океана до Нила, јер је сматрао да његова слава није довољна ако у Риму не забоду своју заставу усред Субуре. А завршио је бедно живећи од милосрђа једног тирана у Витинији. Затим, каже Јувенал, због своје високе речитости су погинули Демостен и Цицерон. Први је попио отров, а другом су одсекли руку и главу. Јувенал додаје да никад крв обичног трибуна и малог човека није попрскала говорницу на римском форуму него само крв славних великана. Одиста, велики људи били су срећа за човечанство, али су били стварно највећи несрећници. Највећи део историјских имена првог степена свршавали су како свршавају само злочинци, и скоро није било великог човека који није био и велики несрећник.⁴¹

Јован Дучић овде своди поруку Јувеналове десете сатире у оквир интерпретације према којој римски писац и загрижени сатиричар у њој препоручује и проповеда *умереноси* – што је, како наш списатељ напомиње, била „и римска мудрост”. Питамо се да ли је овакву интерпретацију Јувеналове прослављене десете сатире Дучић негде прочитао; или је наш писац до ње сам дошао, а током рада на овоме свом тексту и више за сопствену потребу. И, ако јесте сам до ње дошао, да ли је та интерпретација у посебном сагласју, и у каквом, са неким од учења што су заступана у античкој филозофији, пре свега у филозофији стоичара?

Најпре треба да погледамо у Јувеналов текст и на улогу која је у њему додељена примерима што их Дучић отуда преузима – а као аргуменат у прилог *умереноси*.

У десетој сатири римски сатиричар стварно се не служи поменима Ксеркса и Александра, Марија и Ханибала, дакле примерима војсковођа и освајача, на истоветан начин и у исту сврху као и поменима Демостена и Цицерона, прослављених беседника – премда су и ови, у Атини и Риму, учествовали у вођењу државних послова као политичари. Десетој Јувеналовој сатири и није средишња тема умереност – како разумева тај текст и своје читаоцу казује Јован Дучић. Затим, та сатира се не може читати као доследан израз одређеног филозофског уверења и ставова само једног правца античке филозофије. У десетој сатири Јувенал развија једну од традиционалних тема свеколике античке моралистике: тему о празним жељама и таштим молбама које људи неразумно упућују боговима. По Јувеналу, сујетне жеље које долазе до речи у човековим молитвама крију у себи злоћуде замке, погубне и физички и психички. Богатство, та толико честа човекова жеља, излаже овога многим опасностима; велика жеља за влашћу, а и стечена моћ, исто тако; па су и тирани стално угрожени и често завршавају насилном смрћу; а и жеља човекова да дуго поживи само увећава његове

41 *Блајо цара Рагована. – О срећи (14), стр. 58–59.*

изгледе да ружно и насилно оконча живот; као што и толико жељена лепота не доноси лепоме човеку задовољство и добро. Примери које Дучић преузима из Јувеналове сатире говоре, дакако, о славним људима. (Историјска егземпла упућују увек на такве људе.) Али Јувенал спецификује. Позивајући се на разна егземпла он ставља целу палету боја у службу сликања празних и таштих жеља, и овима подстакнутих а неумесних и неразумних молитава. Код римског су сатиричара Ханибал, Александар и Ксеркс примери за људе којима је испуњена жеља за војним победама и војничком славом – а они су ипак заршили као и други обични смртници; или чак и сасвим бедно. Марије пак, а и Помпеј, код Јувенала су примери за људе којима је испуњена жеља за дутим животом – а дуг живот им се напослетку показао несрећом и учинио је да они дочекају ружан и мучан крај. Насупрот овим победитељима и дуговечницима, Демостен и Цицерон примери су за људе који су желели и постигли славу у беседништву – а та их је слава стајала главе. Цела Јувеналова сатира завршава се препоруком и поуком да човек треба да препусти своју судбину боговима и да ове не мори таштим молбама и сујетним молитвама; а када од богова ипак нешто иште и моли, нека то буде „здрав дух у здравом телу” – *mens sana in corpore sano*; и нека још моли да му богови подаре истрајност и храброст да ваљано проведе живот.

Дакле, ако пажљиво пратимо Јувеналово казивање, уочавамо да он у десетој сатири, прво, не излаже ставове одређене филозофске школе; и, друго, да он реторским поступком *exemplum* развија тему омиљену и већ традиционалну у античкој сатири. (О таштим људским жељама и неумесним молитвама писао је пре Јувенала, а сажетије, и сатиричар Персије – близак стоичарима. Али и Хорације. А пре овога писали су о истој теми грчки песници и писци.) Овде, где је реч о Дучићу, на основу осматрања Јувеналовог поступка поново смемо да истакнемо како је за реторско коришћење „примера” у античкој литератури карактеристично то да они служе као „доказ” за неко опште тврђење, за поставку сажету у облик максиме. У време Римског царства та је техника примењивана у свеколикој античкој књижевности. Мајстори у њеној примени били су подједнако и Јувенал, у хексаметарској сатири, и Сенека Филозоф, у моралистичким расправама састављеним у два облика – епистоларном и псеудодијалашком. Дучић се, то је извесно, учио употреби „примера” и у школи ових античких аутора. Сасвим као што су се у тој вештини на делима истих античких аутора учили пре Дучића и творци нововековног есеја, Монтењ и Бекон. Стога овде треба забележити да се већ и Сенека Филозоф, пре Јувенала, послужио готово истоветним низом примера. Наиме, код Сенеке се у таквом низу јављају Александар и Цезар, Марије и Помпеј – и то у одсецима једног моралистичког писма где овај стоичар осуђује превелике и сујетне амбиције.⁴² Тако ни у овоме случају реч није била о умерености по себи, као врлини.

42 Seneca, *Ep.*, XCIV, 62–66.

* * *

Сатиричарска моралистика Јувеналова дотиче се тема и поставки које су радо расправљане у све оне три филозофске школе које су биле популарне од раздобља раног хеленизма све до у последње античке векове. Јувенал је у филозофији само еклектичар, без јасног и коначног опредељења. Заправо, Јувенал је, пре свега, реторски образовани писац сатире у хексаметру, склон да из свег књижевног наслеђа одабере и користи најефектније појединости – од слика и језичких обрта, преко композиционе технике, до општих места, мотива и тема. Па опет, при читању Јувеналових сатира није сасвим оправдано ако се поведемо за тврђењем самога Јувенала – да он није начитан ни у киничкој, ни у стоичкој, ни у епикурској књижи.⁴³ Тај исказ исувише одговара једном од основних захтева што су га постављала правила реторске школе, како беседнику тако и писцу: да овај треба да придобије наклоност публике умањујући своја знања и градећи се скроман. (Стручна ознака овог поступка гласи *captatio benevolentiae*.) Управо стога и оно што је у поменутих речима римског сатиричара остало неспоменуто није неважно и за читање и разумевање Дучићевог огледа.

Јувенал који пише почетком II века, свакако након Домицијанове смрти, не спомиње – поред оне три филозофске школе развијене и утицајне од доба хеленизма – две веома значајне, а старије: академију и перипатос. Знамо разлог овоме. У Јувеналово време, а већ и одавна – заправо у раздобљу између 250. старе и 150. године нове ере – били су слабо познати Платон и Аристотел. Сасвим мали број филозофа од струке у томе је раздобљу заступао учења академије и перипатоса чак и у самој Грчкој. У римском свету, где је занимање за систематску филозофију одувек било мало, епикурејска и стоичка филозофија делили су међу собом наклоност образованог света, и то као практично руководство за живот и као корпус етичких максима. Дакако, ту је још био и кинизам. Али овај није одвајан од стоицизма, јер и није био нека доследно организована филозофска школа. Став просечно образованог Римљанина у овоме погледу верно је репродукован и код самог Јувенала, иако овај спомиње и киничаре. Наиме, док истиче сопствену малу упућеност у списе стоичара и епикурејаца, римски сатиричар напомиње да се стоичка учења једва нешто разликују од киничарских – *stoica dogmata a cynicis tunica distantia*; заправо, на овакав сликовит начин Јувенал казује да је стоицизам од кинизма различит само утолико што у мањој мери осуђује изобиље и богатство; то јесте, што не одбацује, како су то чинили киничари, чак и саму „кошуљу” (*tunica, χιτών*). У питању је начелан киничарски став изражен у немарном и крајње скромном одевању, па и у запуштености спољашњег изгледа. Што је био начин којим су киничари демонстрирали своју осуду добара и одбацивања тековина рафиноване хеленистичко-римске урбане цивилизације.

43 Iuven., *Sat.*, XIII, 120–123.

Вратимо сад поглед на есеј Јована Дучића о срећи. Једва да и треба упозорити пажљивијег читаоца тога текста на то како и код нашег аутора доктрине академичара и перипатетичара нису узете често и доследно у обзир. Помени Платона и Аристотела сразмерно су малобројни. А Сократ је – видели смо – схваћен као префигурација стоичког идеала мудраца. Киничари се спомињу, као и анегдоте о њима, и то на два начина. С једне стране да би се сажето а без одобравања приказао њихов горе споменути екстремистички став и негативни однос према „цивилизацији”. На пример, када Дучић, позивајући се на Диогена Лаерћанина, приповеда и слика тобожњи сусрет Сократовог ученика и оснивача кинизма Антистена и његовог ученика Диогена из Синопе.⁴⁴ При чему не можемо превидети да Дучић и ту, заправо, ствара један „генеалогски” низ, са првом кариком у лику Сократа као „највећег примера античког самоодрицања”. Па стога и морамо констатовати да Дучић – премда се још и на другим местима сећа анегдота о киничарима – не показује никакав афинитет за киничарски екстремизам, за киничку осуду богатства и свих благодети цивилизације. И не можемо се отети утиску да Дучић, тамо где се сећа киничара, ово заправо чини, или стога што је подлегао упечатљивости тог анегдотског казивања, или опет стога што анегдоте о киничарима наводи као илустрацију оних општих опредељења која су представници кинизма делили са стоичарима.

Није неосновано ако кажемо да између Дучића и Јувенала има општих подударана у избору поставки из античке филозофске моралистике, а и самих „примера” којима су те поставке илустроване. Нарочито у позивању на киничку, стоичку и епикурску школу. И појединости и максиме пореклом из старијих филозофских школа – као што је она о средњој мери – јављају се у Дучића онако како се јављају у свеколикој књижевности хеленистичког и римског раздобља. (Рецимо, код Хорација.) А најчешће у спреси са „примерима” који су у тим каснијим античким раздобљима били нашли место не само у списима стоичке или епикурејске оријентације, него у свеколикој реторизованој књижевној продукцији.

Међутим, како сам већ рекао, није овде реч о „утицају” Јувенала на Дучића; или првенствено о Дучићевим „контактним везама” са античком књигом. Упоредбење с Јувеналом, са писцем на кога се Дучић и сам позива, сем осталог ставља поново у средиште пажње и склоност српског писца за „реторско доказивање”; пре свега као питање о начину Дучићевог низања илустративних примера, па гнома, апофтегми и афоризама, анегдота и анегдотских појединости чија је улога да у тексту служе као потврда општих исказа. Заправо, као „реторски” аргуменат, што је *exemplum* превасходно био у античкој и поантичкој беседничкој и реторизованој књижевности.

44 *Благо цара Радована. – О срећи* (9), стр. 39–40.

* * *

Напоменули смо унапред да ће овде бити речи свега о неколиким од тако бројних одсека из огледа *О срећи* у којима се Дучић служи примерима и низовима примера из античке историје и књиге. Сада стога и смемо одустати од даље а систематичне типолошке сондаже пишчевог есејистичког казивања подударног по основним карактеристикама у целом том есеју, и уопште у знатном делу књиге *Благо цара Радована*. Завршићемо додатним освртом на питање о Дучићевом „месту” између Аџине и Рима; заправо, о Дучићевом односу према два именима тих градова означена културна круга или модела; као и неколиким примедбама о Дучићевом односу према стоицизму.

У уводним одсецима овог излагања нисмо се још били усредсредили на оглед *О срећи*. Стога тамо и нисмо споменули да се управо у томе огледу Дучић послужио, успутно али експлицитно, и противстављањем она два позната стереотипа: „филозофске” Грчке и Рима „војничког” колико и грађански „дисциплинованог”. Дакле, треба још погледати како је Дучић у огледу *О срећи* руковао том опозицијом и тим стереотипним карактеризацијама – у којима су сталожена општеприхваћена запажања о водећим карактеристикама помепута два цивилизацијска круга.

Прво, Дучић на тај традиционалан начин противставља античку Аџину и аптички Рим не скривајући симпатију за Грчку и за „грчки начин” у живљењу и гледању на живот. Али он у такво противстављање два културна „модела” не улази без опреза и без нијансирања судова. Ослања се на разликовање историјских ступњева развоја и у оквиру само једног, грчког круга. Друго, римском, опет не замера експлицитно због прагматичности. Видно је то, на пример, из следећих Дучићевих реченица:

Глупост је несумњиво у основи сваког порока и злочина. Требаће најзад глупог лечити клинички као опасног болесника. Велика је несрећа друштва што пороци долазе одозго, а глупост одоздо. Од рђавих се можемо одбранили, али глупак је једини злочинац који нас унапред обезоружава. Кад је Аџина престала бити Сократова и Периклова, и постала Аџина демагога и простака, град Клеона, Пизандра и Клеофана, онда је Платон проповедао култ интелектуализма као спасење друштва. Али су простаци и глупаци већ били узели маха, и руља је конфузно посматрала пропаст државе и катастрофу мудрости. – Савременици старог Катона су, напротив, сматрали претерано филозофисање у Грчкој као главне узроке њене пропасти. Један од разлога што је војнички Рим увек мрзео филозофију, било је то црно искуство Грчке. У другом веку пре наше ере, римски је сенат наредио да се изгоре књиге краља Нуме, зато што су сенатори били нашли да у њима има филозофије. Исти сенат је мало доцније протерао филозофе из Рима, сматрајући филозофију за перверзију, донесену са стране; а Каракала је протерао филозофе из Александрије, новог филозофског средишта, да ту перверзију коначно истреби. Та мржња на аџинску мудрост трајала је вековима. У шестом веку хришћанском, Јустинијан је укинуо указом

предавање филозофије у Атини, и конфисковао велика имања филозофа платониста, који су затим побегли у Персију.⁴⁵

Примећујемо: и сам Дучићев начин издвајања доминантних црта карактеристичних за поједина раздобља античке грчке и римске историје, овде је ослоњен, чак условљен, традиционалним репертоаром „историјских примера” наслеђених из античке књиге. „Филозофска” Грчка у Дучића је ипак поистовећена, пре свега са „класичном” Перикловом Атином. А потискивање те „филозофске” Грчке узрочно је повезано са раним назадовањем атинске моћи у искушењима Пелопонеског рата и захваљујући политици демагога пресудној у томе раздобљу. Да је Дучићево излагање, при томе, ослоњено на историјска егземпла преузета из литерарног предања и сасвим устаљеног кова, то се може показати. А потребно је. Наиме, као примери необразованих и злоћудних демагога устоличени су још у атинској комедиографији V и IV века Дучићев „Клеон, Пизандар и Клеофан”. Клеона је и историчар Тукидид са уздржаном јеткошћу приказао као заступника бескомпромисне и сурове ратне опције у првој половини Пелопонеског рата. Но модерна историјска процена тумачи крајње негативан став комедиографа Аристофана и историографа Тукидида према Клеону везаношћу ових атинских списатеља за конзервативне аристократске кругове. Аристократи су још и у Периклово демократско доба играли главну улогу у атинској управи и политици. Заправо, Клеон је био први значајни атински политичар из нижих, занатских кругова. Каријеру је започео радикалним оспоравањем Перикла и његове политике у време када је овај већ био зашао у године. Клеон је својом способношћу да утиче на атинску масу осујећивао сваки покушај склапања мира или примирја. Промовисао је најодлучније политику истрајавања у рату по сваку па и најтежу цену. Након почетног а краткотрајног војног успеха, та цена је ускоро и плаћена – поразом. Клеон, изабран за стратега премда је био потпун лаик у војним стварима, и сам је у томе изгубио живот. Дакле, лако је увидети зашто су Аристофан и Тукидид приказали Клеона као заводника народа и жигосали га тако да је његов лик трајно служио списатељима као прототип и као егземплум обманљивог народног вође и политичара-демагога. Насупрот овој пракси, која није само античка, у данашњој историографији узима се у обзир и могућност да је Тукидид у Клеону могао видети једног од виновника свога двадесетогодишњег изгнанства из Атине. Отуда се скорије огласио и суд према коме би иронично Тукидидово омаловажавање Клеона могло чак да се узме као најачи аргуменат против уверења да је Тукидид у свему реализовао своју програмску историчарску објективност и савршену непристрасност.⁴⁶

45 *Блајо цара Радована. – О срећи (7), стр. 32–33.*

46 Уп. Konrat Ziegler, чланак *Kleon*. У лексикону *Der kleine Pauly*, III (1969), col. 244.

И два преостала, код Дучића уз Клеоново стављена имена стекла су још у антици статус негативних примера. Тако су се јављала већ и у делима атинских комедиографа, а са сличних разлога као и Клеоново име. Пизандар је био – као екстремни поборник атинске демократије – члан комисије за испитивање случаја „сакаћења Херми”, због чега је оптужен Алкибијад, па је пребегао Спартанцима. Пизандар је потом заузео челно место међу вођама олигархијског преврата, да би напoкон, после његовог слома, и сам пребегао у Декелеју запоседнуту од Спартанаца. (Ту му и губимо траг.) Знамо да је и Пизандар био чест предмет поруге у атинској комедији. Жигосан је и као „кукавица”, па је у тој неславној улози ушао и у грчку пословицу живу још и у византијско време.⁴⁷ Дучићев „Клеофан” је погрешна графија за име Клеофон. (Можда је то списатељева омашка; или је слагачка грешка која се провлачи кроз издања Дучићевог текста.) Несумљиво је реч о Клеофону (Клеофонту), угледном атинском политичару-демагогу из слоја занатлија. И Клеофон је крајње непомирљиво заступао радикалну ратну опцију, током последњих година Пелопонеског рата. Започео је политичку каријеру након пада олигархије у Атини. Постигао је да Атињани године 410. одбију мир што им га је нудила Спарта пошто је поражена у поморској битки код Кизика. Допринео је пресудно и Алкибијадовом паду подигавши против овога оптужбу због издаје. У време блокаде Атине, године 405–404, Клеофон није презао ни од заплашивања и притисака како би спровео и одржао своју фанатичну политику „истрајавања” у рату. У таквој мери и са толико жара и утицаја да до преговора о миру није могло да дође све док Клеофон није оборен. Погубљен је на основу намештене и недовољно аргументоване оптужбе којом му је – иронично – импутирано занемаривање дужности у домену војних послова. У атинској комедији и овај заговорник екстремне ратне опције био је предмет пизматичне критике и поруге. А негативно је његово деловање потом оценио и Аристотел.⁴⁸ Но у модерној историографији огласио се и у овоме случају и супротан суд. Такав према коме би Клеофон пре свега био занесени патриота затрчан у ћорсокак свог опредељења за рат, али човек несобичан и некористољубив. Знамо да је умро у оскудици након што је, још активан и задужен бригом о финансијама, увео „диоболију” – врсту државне помоћи за издржавање осиромашених грађана Атине.⁴⁹

Све речено потврђује наше запажење да је Дучић систематски уплитао у своје есејистичко излагање карактеризације сливене у имена егземпларних историјских ликова, а наслеђене из античке књиге, и да је то чинио и тамо где нијансира и хронолошки прецизира појединости у оквиру своје стереотипне опозиције културног модела „филозофске” Грчке и „војничког” Рима.

47 Уп. Suda, с. Πεισάνδρου δειλότερος.

48 Aristoteles, *Athen. Polit.*, 28, 3; 34, 1.

49 Види Konrat Ziegler, чланак *Kleophon*. У лексикону *Der kleine Pauly*, III, col. 251.

Не морамо подробно говорити о сваком од историјских „примера” што их је Дучић навео у своме супротстављању Атине и Рима. Но два су у томе низу посебно важна. Реч је о примеру Нуме Помпилија и о примеру Јустинијана I. Помен краља Нуме односи се на најранији, полулегендарни степен римског културног развоја. За античку историографију Нума Помпилије није само један из низа најранијих римских владара. Историчари и остали писци приказивали су Нуму као краља-филозофа и мирољубивог градитеља римске цивилизације. Приписивали су му уређивање старог сакралног законодавства. Отуда је Нума, у античкој и потоњој европској књижи, снабдевен и цртама хероса-полубога (највише у легенди о његовој вези са нимфом извора Егеријом); на другој пак страни, Нума је проглашаван учеником грчког филозофа Питагоре. Тако је Нума, везаношћу за грчки „филозофски” модел и као заточник мира, нека врста примера-изузетка који потврђују општу „војничку” оријентацију Рима. Отуда његов пример у Дучићевом излагању има вредност аргумента у прилог „филозофског” културног модела оличеног у класичној Атини из времена Сократа и Платона. Јустинијан I је владар Источног Римског царства у чије време античари стављају гашење грчко-римске антике, њену крајњу тачку и границу. Разлога за ово има више. Најпре, у општем Јустинијановом настојању – он се радо и недовољно стручно бавио и питањима хришћанске теологије – да консолидује и обједињавањем ојача хришћанску цркву. Али разлог је надасве декрет из године 529, онај којим је цар забранио рад Платонове Академије у Атини, затворио је након осам векова постојања и конфисковао њену имовину – због тога што је била прибежиште и уточиште нехришћанских филозофских учења. Византолози пак убрајају Јустинијана I у ред раних владара Византијског царства на чији почетак они стављају Константина Великог. Свакако је Јустинијанов главни допринос развоју цивилизације потоње Европе кодификација римскога права. Дакле, код Дучића се Јустинијан оправдано јавља као егземплум за културни модел „војничког” и „грађан|ски” дисциплинованог Рима. Имплицира тај пример и некакво уздржано списатељево дистанцирање од радикално негативног Јустинијановог става према паганској грчкој филозофији.

Укратко, горе наведени пасаж из огледа *О срећи*, то главно место на коме Дучић прибегава стереотипном противстављању културних модела оличених у Атини и Риму, дат је у објективном исказу, без експлицитног пишевог опредељивања, а кроз низ историјских егземпла. Но Дучићеви из античке књиге наслеђени „примери” носе у себи елементе вредносних оцена јер су део једне традиционалне аргументације. Отуда се тај пасаж и не може просто читати као исказ хладног аналитичара и као равнодушно безлична дескрипција две појаве. Тај пасаж далеко пре се може схватити као Дучићева апологија једног од два супротстављена културна модела: оног оличеног у стереотипу „филозофске” Грчке.

* * *

Рекли смо нешто раније да одустајемо од даље а систематичне сондаже Дучићевог начина коришћења „примера” из античке историје – посебно у низовима. Но наш двојни предмет – сем о „културним моделима” и „егземплификацији” реч је још и о Дучићевом „стоицизму” – захтева кратак осврт и на неколике Дучићеве сажетије и уопштено дате карактеризације културних модела Атине и Рима које наш писац у више наврата износи у своме огледу *О срећи*. Када истиче да је мала моћ мудровања тамо где треба живот мењати, Дучић казује: „Ни грчка мудрост није била свемоћна, као ни вера хришћанска, која је још дубља.”⁵⁰ Наш списатељ нам затим открива своју склоност да у филозофији види пре свега систем етичких начела и норми:

О принципима среће говорило се од времена Питагоре и Сократа, па све до киника и хедониста, и до доба епикурејаца и стоика. Један од великих случајева грчког морала био је то што је свака од ових филозофских школа проповедала да се принципи морала морају доказивати личним примером. Одиста, примерима личним су све своје принципе доказали Сократ и Фокион, као доцније Христос и мученици. Сократова срећа, то је био живот у чистоти, а чистота је у самоодрицању... Сократ је највећи пример античког самоодрицања.⁵¹

Као да нам Јован Дучић овде открива некакав битнији разлог свога толико учесталог позивања на античке „примере” управо у филозофском огледу *О срећи*. Разлог битнији од техничког поступка образлагања и доказивања оправданости општих ставова егземплумом. Но ово не мења ништа на чињеници да се Дучић служи ликовима из сталног и стереотипног репертоара античких „историјских примера”. Фокион, атински војсковођа и политичар, нашао се код Дучића у истом низу са Сократом и представницима других филозофских школа старе Грчке просто зато што је Фокион, од античких времена, спомињан као пример врлине, умерености и самоодрицања. У одсеку који за управо цитираним следи Дучић| опет прибегава развијеним анегдотским примерима везаним за имена киничара Антистена из Кирене и Диогена из Синопе. А наредни одељак огледа *О срећи* пружа доста исцрпну слику о Дучићевом односу према основним поставкама стоицизма – како оним из области етике, која и ту суштински везује пишчеву пажњу, тако и оним из области темељних онтолошких учења ове филозофске школе. Пада ово у очи јер се Дучић у томе огледу по правилу не задржава на таквим ставовима других античких филозофских школа, темељним и за њихов етички систем. Но у овоме једном одељку где подробније говори о стоицизму, наш писац се дотиче и стоичке онтологије, и то у вези са козмологијом античких стоичара. Дучић читаоца алузивно уводи и у ту ширу проблематику када примећује: „Бог стоика је

50 Блајо цара Рагована. – *О срећи* (9), стр. 37.

51 Блајо цара Рагована. – *О срећи* (9), стр. 39.

Провиђење, душа света, Јупитер који је Бог-Све, који није персоналан ни моралан, него фаталност хладна и немилосрдна.” Ове Дучићеве примедбе тачно истичу оне темељне поставке стоицизму које од овог филозофског система чине неку врсту материјалистичког пантеизма. Свако разматрање склоно претпоставци о Дучићевој нарочитој блискости стоицизму морало би да узме у обзир ове исказе садржане у десетом одељку огледа *О срећи*. Ово тим пре што се у завршним речима управо наведеног Дучићевог исказа о „стоичком богу” и о фатализму стое огледа пишчев уздржани, чак одречни став према онтолошким основама стоичког поимања човека, његове природе, његове улоге у козмосу, па отуда и саме његове среће.

Десети одељак огледа *О срећи* Дучић започиње овим реченицама:

Стоици су истицали две своје познате максиме: Мудрац је срећан и све припада мудрому. Али сва стоичка мудрост и сва срећа јесте у идеји о дужности. Највеће добро јесте част; част нам нико не може отети, а све друго није наше. Стоик сматра да кад изгубимо имање и породицу, ми смо их само вратили Богу, а једино наше имање, то је врлина, част за коју треба живети и умрети.⁵²

Дучић овде показује да је добро упознат са ставовима стоичара формулисаним у специфичном облику такозваних „стоичких парадокса”. Међу таквим је ставовима и онај према коме једино добро јесте морално лепо. (Уз овај парадокс Цицерон је навео, као пример, анегдоту о Бијанту који спокојан и без икаквог пртљага напушта свој од непријатеља освојен град, а упитан зашто ништа није понео узвраћа: *omnia mea tecum porto*.)⁵³ Истоме кругу парадоксално формулисаних учења стоицизма припадају и две „максиме” стоичара на које Дучић упућује и наводи их готово дословно. Прва од њих, да је мудрац срећан, казује заправо да је *једино* мудрац срећан. Дакако, реч је о типу идеалног мудраца-стоичара. Према стоичком учењу такав човек-мудрац је и *добар* и *срећан* човек. Ово отуда што такав мудрац „поседује” врлину која је у стоицизму изједначена са добром и са чашћу. Одговара то стоичком парадоксу самодовљности „врлине” као услова за срећу *ὅτι αὐτάρκης ἢ ἀρετὴ πρὸς εὐδαιμονίαν* | – *in quo virtus sit ei nihil deesse ad beate vivendum*. Друга стоичка „максима” на коју упућује Дучић, да све припада мудрому, одговара стоичком парадоксу да је само мудрац богат: *ὅτι μόνος ὁ σοφός πλούσιος* – *quod solus sapiens dives*.⁵⁴ Ови су „стоички парадокси” подједнако израз основног уверења ове филозофске школе према коме мудрац-стоичар није зависан од других људи, због личне духовне слободе коју је као филозоф у себи развио, а исто тако и због тога што од њих ништа не ишчекује, сасвим као што и не полаже своје наде у наклоност превртљиве Среће или Случаја.⁵⁵

52 *Благо цара Рагована. – О срећи* (10), стр. 41.

53 Cicero, *Paradoxa stoicorum*, I: *ὅτι μόνον τὸ καλὸν ἀγαθόν* – *quod honestum sit id solum bonum esse*.

54 Cicero, *Paradoxa stoicorum*, II и VI.

55 Уп. нпр. Seneca, *Ep.*, LXXII, 4.

Управо споменуте и поново истакнуте поставке стоичке филозофије поуздана су помоћ и чврст ослонац при одређивању Дучићевог личног односа према стоицизму. При томе нас само наоко може довести у недоумицу подударност нских Дучићевих лично интонираних исказа са неким од исказа и формулација што су и за стоицизам карактеристични. Осврнимо се само на овде већ цитирана места из Дучићевог огледа *О срећи*. Пишчеве речи о погубности људске глупости која лежи „у основи сваког порока и злочина” могли бисмо, на пример, читати као негативну варијанту стоичких учења о пореклу етичких категорија и појмова. Јер, рекли смо већ, стоичка филозофија је у пуној мери идентификовала „добро” са оним што је етички вредно. О питању како је човек сазнао шта је добро и часно – *quomodo ad nos boni honestique notitia pervenerit* – стоичари су расправљали темељно и систематски. Човек не долази до тих знања – тврдили су заступници ове филозофије – по природи, или опет само случајем. По природи човек располаже само „зачецима” или „семенима” (*semina*) знања, а не и знањем (*scientia*). Стоичка спекулација о такозваним *rationes seminales* или *λόγοι σπέρματικοί* сложена је и тиче се подједнако онтологије, козмологије и гносеологије. Наиме, у питању је стоичко учење по коме свака ствар и свако биће носи у себи некакву пра-настројеност некакав ка циљу усмерени пра-узрок. Ово је предуслов козмичке сврсисходности свега и отвара могућност већег или мањег остварења властите намене у козмосу. Но стварно код Дучића не налазимо непосредних трагова ове сложене стоичке спекулације, њене темељне терминологије и развијене метафорике. Битно је ипак да уочимо две особености. С једне стране, Дучићево настојање на каузалној повезаности глупости и порока јесте негативна варијација схватања које једначи знање и врлину. Но то схватање по себи није карактеристично само за стоу. Заступао га је већ Платон, а у складу са својим филозофским схватањима. И друкчије је заступано у стоицизму чији су представници, нарочито у каснијим раздобљима, сматрали да је човек предодређен и оспособљен да интелектом схвати *врлину, част* и *добро* управо јер у себи носи оно „логичко семе” или „рационални заматак”. На другој страни, стоичари су сматрали да човек сазнаје шта је добро пре свега посматрањем одговарајућих примера понашања и да такви примери и велика дела буде у човеку дивљење. А за стоичара, као већ и за Платона, дивљење или чуђење – *θαυμάζειν* – јесте почетак филозофисања. Позивање на при[мере великих људи, и на њихова дела или речи, добило је тако у стоицизму каснијих античких раздобља необично важно место. Отуда бисмо смели, гледајући на улогу „примера” у самој структури есејистичког филозофског казивања, заиста рећи: Дучићев оглед показује одлике сродне онима својственим списима Сенеке Филозофа, где су те одлике биле непосредно условљене споменутиим постулатом стоичарске етике.⁵⁶

56 Уп. Seneca, *Ep.*, СХХ. Ово писмо римског стоичара садржи појединости у којима је рефлектована позиција платонизујућег средњег стоицизма, и то нарочито такве који откривају блискост тих становишта платонској теорији анамнезе.

Но ако Дучић, наоко слично стоичарима, порекло етичких категорија налази – рекло би се – у разуму, а не у осећањима или чулности, то суштински не умањује његову удаљеност од основних поставки стоичког схватања среће и морала; односно, моралности као среће. Да ово сада нешто прецизније покажемо, морамо узети у обзир и всђ раније речено и још неколика, до сада неспоменута места из огледа *О срећи*.

Прво, како смо већ забележили, Дучић је, супротно стоичарима, најодлучније тврдио како је богатство, „неоспорно, половина људске среће на земљи” јер „највећи степен среће, то је независност, а богатство је ипак човеку пут да дође до своје слободе”; и Дучић је у истом, четрнаестом одељку свог огледа, и у истом његовом првом одсеку, поновљено и најодлучније образложи овакав ствој став – супротан основном ставу филозофа стоичара.⁵⁷ Свеједно што је Дучић раније, у петом одељку свог огледа, казао и ово: „безусловно, највећи део среће је у самоодрицању”; па је у истом одсеку још и додао следеће образложење: „Права срећа човека биће ако постигне своје ослобођење од других људи; а ослободити се, то је најпре одвојити своју судбину од пресије туђих примера, дајући свом животу печат своје сопствене природе и својих укуса.” Јер, како произлази из даљих Дучићевих излагања, за то и такво ослобађање предуслов је ипак материјално богатство – што стоичари нису мислили, а многи су, видели смо, богатство чак и сматрали сметњом „ослобађању” духа каквом су они тежили. Кључне су, у горњем, речи „своје природе и својих укуса”. Нарочито последње добијају пуну рељефност у оквиру ових наших промишљања и кроз додатно Дучићево тврђење: „Тада бисмо разумели да срећа за Петра не мора бити што и срећа за Павла.”⁵⁸ Ово је потпуно супротно стоичким погледима на човекове обавезе и човеков пут ка срећи. За стоичаре оно што представља добро, поновимо и ово, то јесте морално добро, и оно је такво без обзира на своју корисност; отуда је и вредност „лепог” моралног делања за стоичаре апсолутна, па је и „срећа” за све људе једнака и лежи у истоме.

Сенека Филозоф управо са горњег разлога упозорава на то да човек не треба да буде добар или да чини добро „у складу са својом природом” – *secundum suam naturam*; то јесте, као јединачно биће. (Овакво држање показују животиње.) По Сенеки човек треба да буде добар и чини добро „у складу са свеколиком природом” – *secundum universam naturam*. Ове Сенекине формулације преносе старије, из дела грчких стоичара – да човек не треба да живи сагласно самоме себи, него сагласно „природи” – *ὀμολογουμένως τῆ φύσει ζῆν*. Та „свеопшта природа” то је уједно и општи логос, рационално начело у козмосу; заправо, стоички „Бог-Све”, како ка-

57 *Блаіо цара Радована. – О срећи* (14), стр. 54; затим и страна 55, где читамо ове, у нашем тексту раније цитиране речи: „апсолутне среће... нема без богатства, зато оно једино значи савршено ослобођење човека од другог човека. Без богатства нема слободе, него само борбе.”

58 *Блаіо цара Радована. – О срећи* (5), стр. 26.

зује Дучић. Јер, за стоичаре „природа” и „Бог” су идентични.⁵⁹ Укратко, за стоицизам врлина и мудрост, етички добро и часно, представљају потпуно изграђивање „логичког зачетка” или „семена” у човеку; – пуно изображавања људског разума, људске рационалности. Што нема и не може бити у било каквој вези са уживањем (које је, према суду стоичара, приступачно и детету, а и животињи) или са различитим личним „укусима” – о којима говори Јован Дучић, као услову за различите личне среће.

Свеједно је и што Дучић, у првом одељку свог огледа, каже и то да богатство „није главни услов за срећу, ма колико изгледало да јесте”; те да је злато за човека „извор сигурности, али не и среће” и да „материјално богатство не може никад бити пуном срећом”.⁶⁰ Све то не приближава ни најмање Дучићеве ставове о узајамној условљености среће и богатства, и о самој природи среће, онима античких стоичара; чак ни онима умеренијих заступника стое и стоичке етике, међу које ваља убројати и Сенеку.

Ако сада вратимо поглед на десети одељак огледа *О срећи*, посвећен учењима стоичара, видећемо још и јасније да Јован Дучић – премда изједначава глупост и порок – не показује нарочиту наклоност за стоицизам управо због његове искључиве усредсређености на разум, на *logos* и *ratio*. Наиме, читамо у том Дучићевом одељку и ове реченице:

Стоици су били човекољубиви; и Епиктет говори о љубави према непријатељу, као да је одиста хришћанин. Али ово је стварно једна религија госпде, сујетне на свој понос и идеал, који су били далеки и неприступачни гомили, и нико није ишао да ту доктрину шири и неким намеће... Стоицизам је био филозофија само за филозофе и обраћала се само памети, противно од хришћанства које се обраћало нечем вишем: срцу, и зато је победило. Стоицизам је хладан и прек, свдећи целу мудрост на чување достојанства... Цео стоицизам тврди једино да је срећа човекова у части човековој, али ништа више.⁶¹

Обавезни смо да се изнова осврнемо на уводни, први одељак огледа *О срећи*. Тамо где вели да материјално богатство не може бити пуном срећом за човека Јован Дучић каже и ово:

Само срећа усамљена, недељива, неупоредива, и срећа која стоји по страни свих других човекових благодети, то је срећа свих срећа, средишњи нерв наше љубави за живот, права човекова илузија о судбини. Таква недељива срећа јесу геније, храброст и част. Недељива и неупоредива срећа јесте само слава.⁶²

Након свега већ раније реченог дозвољено нам је да будемо кратки. Нема потребе да доказујемо како Дучићево схватање „недељивих срећа” – а

59 Уп. Seneca, Ep., CXXIV.

60 Блајо цара Рагована. – *О срећи* (1), стр. 15.

61 Блајо цара Рагована. – *О срећи* (10), стр. 41–42.

62 Блајо цара Рагована. – *О срећи* (1), стр. 15.

то су геније, храброст, част и слава – не припада истој концепцијској равни као стоички идеал части и часности – што су их стоичари идентификовали са савршеном разумношћу, врлином и морално добрим. За наш разговор о Дучићевом односу према стоицизму то би било и довољна и коначна констатација. Дакако, остаје отворено питање у којој концепцијској равни онда заправо леже искази Дучићеви о недељивој, или о недељивој и неупоредивој срећи.

* * *

Да закључимо, иако нисмо спремни да дамо целовиту интерпретацију Дучићевог огледа *О срећи*. Чини нам се да би она морала бити део систематске анализе Дучићевог есејистичког казивања у књизи *Благо цара Радована*. Указали смо на једну типолошку одлику пишневог казивања у огледу *О срећи* – каква је Дучићево гомилање и низање „примера” из античке историје и књиге подударно у многоне – али не и потпуно – са античком реторском техником „доказивања” егземплумом. И упозорили смо на битна размимоилажења у неколиким основним поставкама која одвајају Дучићеве начелне исказе о срећи од оних што су их заступали антички стоичари.

О Дучићевом „положају” између „Атине” и „Рима” било је речи у мери у којој се он огледа у противстављању два тако обележена стереотипа и културна модела; изреком, у есеју о срећи. На основу интонације исказа, претежно објективних и лишених примеса пишневог непосредног суда, забележили смо да Дучић, ограничавајући се на „класично раздобље” Грчке, Атине даје предност – односно, идеалу мудрости и контемплативног живота. Пало нам је, даље, у очи да Дучић, у једном од карактеристичних пасажа где супротставља грчки и римски цивилизацијски модел, и то кроз низање историјских „примера” из антике, – да Дучић управо у том пасажу спомиње и Јустинијанов непријатељски став према наслеђу грчке филозофије. Но у томе је пасажу – видели смо – Јустинијан владар Источног римског царства. И споменут је у низу примера који илуструју „римску” одбојност и мржњу према филозофији. Дакле, у „примеру” Јустинијана који забрањује рад Платоновој Академији не може се видети знак неког Дучићевог дистанцирања од хришћанства и његових идеала. Потврђује нам ово још један пасаж из огледа *О срећи* који смо овде дужни и да наведемо:

Углавном, античко грчко доба је стављало за идеал свету тип мудраца, као што је за Римљанина био модел Херој-грађанин. Тај мудрац је имао све главне врлине човекове, нарочито мудрост и скромност, а то је био Сократ. Доцније је хришћанство поставило човеку за идеал самог Христа, а то значи мученика, или љубав према ближњем. Као Сократ, тако и Христос, има све врлине човекове, али с том разликом што Христос није, као Сократ, затворен у себе, и добар ради себе, ни активан само ради усавршавања своје сопствене личности, него Христос живи и ствара ради

другог, само у љубави за остале људе. Оваква хришћанска љубав човека за човека, презирање егоизма, чак и у његовој најсавршенијој форми, (као што је грчки мудрац, који је стварно пасиван), и ово беганье од сваког ограничења на личној срећи, створило је идеју о свеобимној љубави човечанској, у којој затим сваки човек плива као у сјајном топлом мору.⁶³

И у овоме пасажу Дучићев исказ чува спољашње знаке објективног обавештавања и казивања. И у њему наш писац, интонацијом и поступно појачаваном „реторичношћу” – на завршетку човек „плива” у хришћанској љубави „као у сјајном топлом мору”, уздржано разоткрива властити суд и опредељеност. Римски културни модел, и његов идеал „хероја-грађанина”, само је споменут, и сместа остављен по страни као да му и не вреди посвећивати пажњу. Класични грчки идеал „мудрости” је тај који се овде пореди са хришћанским идеалом „љубави”. Егземпларни ликови су Сократ и Христос. Два споменута културна модела стављена су у опозицију – али другачије него они означени именима „Атина” и „Рим”. Готово да смемо рећи да су стављени у корелацију, чак и у неку врсту узлазне двостепене градације. Јер, према Дучићу, разлика није потпуна, радикална. Он истиче да и Сократ и Христос „имају све врлине човекове”. Извесно је да иза оваквог упоређивања атинске „мудрости” и хришћанске „љубави” стоје традиционални комплекси појмова. На првом месту они сливени у опозицију грчких термина *ἔρως* и *ἀγάπη*. У платоничарском предању антике – а у њему је Сократ фигурирао као егземпларни лик – термин *eros* означавао је и тежњу за сазнањем, за највишим Лепим и Добрим. Због његових сексуалних конотација хришћанство га се одрекло и прибегавало је термину *αἰαίη*. Овај је развио, у хришћанској књижи, богату палету значења, почев од основних, а та су: љубав Бога и Христа према људима, љубав људи према Богу, љубав према ближњима, која имплицира благост, праштање и милосрђе. На другој пак страни паралелисање Сократа и Христа произлази из круга појмова и из топике развијене на основу схватања да су стари грчки мудраци имали некаквог удела у првашњем открићењу. Отуда паралелисање Сократа и Христа има многовековну историју, чак у статусу „општег места” према коме стара грчка филозофија на мутан начин „наговештава истине Хришћанске религије.” Ова је паралела између Сократа и Христа нарочито радо повлачена још и у поезији романтичара.

Укратко, и у управо цитираном пасажу, последњем из огледа *О срећи* на који се осврћемо, целина значења објективно формулисаног исказа обележена је контрапунктирањем, игром са традиционалним вредностима елементарна из античке књиге од којих је Јован Дучић сачинио претежни део свог текста. Тај и такав списатељски *ductus* понекад не бежи ни од провокативног несагласја између лично интонираних Дучићевих општих ставова и појединих чланова у низу „примера” који треба – тако очекујемо – да их оправдају

и потврде. Таква несагласја, као уосталом и нека између личних Дучићевих ставова, није довољно тумачити позивањем на предговор; заправо, на истоимени уводни текст у| књигу *Благо цара Радована*. Писац у том предговору, знамо то, тражи прибежиште у агностицизму, звучно прокламује немогућност сазнавање истине. Свакако, то Дучићево опредељење за агностицизам мора се узети у обзир при тумачењу „логичких јазова” којих има у излагањима његове књиге. Но провокативне „пукотине” у исказу Дучићевих есејистичких текстова смишљено су у ове уграђене. Отуда је Дучићев списатељски ductus пре и потпуније препознатљив ако се осматра промишљени начин на који српски писац уноси у целину свог исказа гноме, афоризме, апофтегме, егземпла и топосе пореклом из античке књиге. Можда приступ Дучићевој есејистици ослоњен и на испитивање ових рецепцијских појава може сачувати античара и филолога класичара од замке у које га Дучићеви текстови и одвише лако увлаче. Мислим, овде, на Николу Вулића, гневног због разних Дучићевих огрешења о „историјску истину”.

ИСИДОРА СЕКУЛИЋ НАД ПРЕВОДИМА ИЗ ХЕЛЕНСКИХ ПЕСНИКА

Исидора Секулић није била занета хеленским песништвом. Речено је већ да у њеним ранијим радовима и нема знакова занимања за хеленску литературу; да се прво приближила Латинима, па тек потом и Хеленима; да је у класичним књижевностима нису привлачили рани писци и архаичне творевине.¹ Ипак, тешко да бисмо стога могли говорити о некој њеној опредељености за дела из класичног V века старе Грчке. Судимо ли, на име, по огледима Исидоре Секулић, она је сасвим помно, са јако напрегнутом пажњом прочитала од свих хеленских песника само Пиндара (1941). Овај Есхилов савременик био је, пак, доста анахроничан у своме времену. Секулићева се окретала, у више наврата, и човеођи старогрчке поезије, Хомеру. У познијим својим годинама (1949) дала је својеврсно тумачење *Илијаде*. Имамо (из 1941) њену дефиницију грчке лирике, дату уз позивање на стихове приписане Анакреонту. Имамо и њену, сразмерно рану (1929), интерпретацију једне песме за коју је веровала да је Теокритова.

Хомер и Пиндар, анакреонтске песме и Теокрит стоје за три, па и за четири главна ступња у развоју старогрчке поезије: за архајско доба и његов прелаз у класични пети век старе ере, за доба александријско, хеленистичко, и његово продужење у добу римских царева. Отуда побројана песничка имена обележавају неколико кључних сусрета Исидоре Секулић са хеленском поезијом. Ови сусрети, и када су веома кратки, речити су сведоци о њеном доста случајном и доста личном односу према хеленској књижевности.

Над Хомером: грчки дух у *Илијади*

Исидора Секулић освртала се на Хомера доста ретко. Изнела је ипак, сажето и узгредно, једно своје виђење *Илијаде*. Можемо, условно рећи: своје тумачење *Илијаде*. А дала га је у дугом приступном одсеку огледа *Народни усџанак у Грчкој и епически њесник Бајрон*.²

Текст споменутог огледа настао је почетком 1949. године. У њему се ни речју не дотичу савремена збивања. Али је година његовог објављивања

1 Види S. Leovac, *Helenska tradicija i srpska književnost XX veka*, Sarajevo, 1963, стр. 53 и 57.

2 *Сабрана дела Исидоре Секулић*, Вук Караџић, Београд, 1977, књ. VII, стр. 118 и д. – На то место узгред је указао С. Леовац, нав. дело, стр. 56–57.

она у којој је приведен крају грађански рат међу Грцима. Оглед, дакле, читамо и као својеврстан одзив Исидоре Секулић на догађаје у послератној Грчкој. Отуда њене исказе о *Илијади* морамо осмотрити и према њиховој улози у том и таквом огледу. Но оне јесу и тумачење Хомеровог епа. Претендују на објективност. Претпостављају и неке теоријске погледе на епiku. Усредсређене су на оно од чега полази свака озбиљнија интерпретација *Илијаде*: на Ахилејев гнев као средишњи мотив и окосницу пева. Захватају још и шире: у тумачење „грчкога духа“.

Исидора Секулић радо је откривала у књижевним делима, па и целим културама, менталитет народа, дух народни као константу трајнију од историјских прилика и промена. Године 1911. каже, на пример, да је у свесци Ускоковићевих новела све „у тесној вези са чисто нашим етичким осећањем и са социјалним карактером наше епохе“; али у истом даху наставља: „све је скроз наша душа и наша средина, тако рећи расна карактеристика и расна романтика“.³ Године 1935, над Кочићевим делом, прво се пита шта сам писац представља „расним бићем својим“. Онда налази да је Кочић апсорбовао у своје дело душу и нарав Босне; да је Кочићев Симеун алегорија „о машти народној у срцу народном“. Тражи при томе нешто битно у чему нема промене код једног народа, у једном културном кругу:

Као што латинске државе још од древног Рима повлаче своје *mos, jus, fas*, то јест вољу, праву, и наредбе од људи и по божјем и моралном закону, тако ми носимо наслеђе косовско даље кроз разне савремене догађаје, али увек са везаношћу за нешто што је древно косовски елемент у нашим природама и опредељењу.⁴

И у огледу о грчком устанку трага Секулићева прво за народним духом. Потегнула је списатељица Хомера у увод свог огледа са намером, и то не само једном. Добила је тиме згодну, двостепену схему: неслога старих Грка наспрам неслоге модерних; Хомер наспрам Бајрону. И пребацила је лук од почетака Грка, у *Илијади*, до нових почетака Грчке: у борби против Турака. (Наговештајем првобитног наслова, где је стајала множина „народни устанци“, пребацила га је била и до у време после другог светског рата.) Указује на то своје схватање о повезаности античког и модерног већ у експозицији огледа:

Грци су били, и остали, политички страстан и пргав народ. Неслога Грка је класична црта већ древне класичне Грчке. Неслога та је пекла древнога песника Хомера, и, многа столећа касније, пекла је једног пламеног и племенитог песника туђе крви.

На истој страници огледа, нешто ниже, стоји и ово:

Грчка је класична земља свега, па и политике, где је први пут стављен оштар нагласак на реч *демос*, народ, у вези са речју *крајина*, управљање,

3 *Сабр. дела*, књ. IV, стр. 18.

4 *Сабр. дела*, књ. V, стр. 11, 12, 14, 33, 34.

и одатле је грчка реч демократија пошла по целом свету, ушла у све речнике прогреса политичкога и друштвенога. За невољу, грчке су речи, и грчка је традиција и у речима: олигархија, плутократија, охлократија, аристократија, тиранија.⁵

Из прилика у години 1949. алузија горњих реченица дође јасна; лук којим је засвођена историја Грка, од старих до нових видан. Али Исидора Секулић не обраћа се Хомеру стога што је он „први историчар“, како су казивали стари Грци. Напротив. Од историје Секулићева се доста клони. Каже, додуше, да се Грчка, та „мала земља са огрешном историјом политичком и културном“ није само једаред „купала у грчкој крви на два грчка фронта“. И не пречи Исидору да се на историју старих Грка позове то што сукобе између два античка полиса не би, строго узев, смела назвати грађанским ратом. (Вели неустегнуто: „Грађански ратови између две покрајине, два града, били су дуготрајни и кивни.“)

Секулићева гради оглед о грчким устанцима на двостепеној схеми: антички и модерни Грци; и на згодној спреси: Хомер–Бајрон. Но разлог што посеже у грчку старину све до легенде из рата о Троји, до легенде исприповедане у *Илијади*, сложенији је, дубљи. Списатељица је, при томе, мотивисана највише жељом да нађе чисту и постојану формулу грчкога духа. А верује – са романтичарима – да се таква формула може најпре наћи у епу, оном народном, каквим је и *Илијада* некада сматрана.⁶

Поткрепићемо изнесено тврђење местом из већ споменутог огледа о Кочићу. (Добар је сведок о Исидориним схватањима епскога. Објављен је 1935, и наново 1957, уз мање измене које нису захватиле ставове који нас овде занимају.) Има у том огледу место где списатељица говори о безмало сасвим епском карактеру Кочићевог дела; о Кочићевим босанским горштацима као изразу колективног менталитета и херојства; па она ту каже: „Уметност, поезија, то је можда доиста особит напор да се памти; а епска поезија је само то. Епске творевине дижу се стога изнад временске уметности.“⁷

У новије доба истакнуто је да Исидора Секулић, у расутим својим мислима о уметности, одваја предмет уметности од друштвених циљева и историје; да задатак уметности види највише у описивању душевних стања и приказивању „судбинског и вечног“; те да је, полазећи од оваквих захтева, долазила нужно до необичних и тешко одрживих тумачења књижевних дела.⁸ Томе теоријском видокругу и критичарском приступу припада и романтичарска склоност Исидоре Секулић да трага у књижевном делу за „народним духом“ као за самерљивом и доста надвременом константом.

5 *Сабр. дела*, књ. VII, стр. 118.

6 Упореди И. Удовички, *Есеј Исидоре Секулић*, Београд, 1977, стр. 107 и д.

7 *Сабр. дела*, књ. V, стр. 14.

8 И. Удовички, нав. дело, стр. 103 и д.

Није овде предмет разговора колико је оправдано, или није, када у лику неког јунака видимо главне особине његовог народа. Нарочито у лику из народне, усмене књижевности – из које је и хомерски еп поникао. Романтизму припада веровање у „дух народа“ који „пева“ у народном усменом стваралаштву; али времену романтизма припада и унапређивање историјског начина гледања на књижевност. Јамачно, овде не треба сметнути с ума ни књижевну технику и реторику. Хипостаза погодује песничком изражавању. Отеловљује, доноси у симболском скраћењу апстрактну формулу за цео комплекс представа. Оглед, забављен апстрактним проблемом, такође радо узима персонификацију да би побегао у израз пластичан и конкретан. Али склоност Исидоре Секулић да сведе „дух народа“ у формулу није тек нека њена стилска особеност.

Вратимо се Исидорином виђењу и тумачењу Хомерове *Илијаде*. По усмерењу, оно је послератно. И женско – ако тако смемо рећи, јер се на рат мисли као на „мушки посао“. (И феминисткиња Вирџинија Вулф видела је у војним униформама и одличјима мушку игру, мушку таштину и мушку глупост. Рат већ у Аристофановој *Лисисџраји* окончавају жене.) „Поратно“ је пак Исидорино виђење *Илијаде*, будући да у херојском епу и тројанском рату не види ништа јуначко, ништа смислено. Рекли бисмо, после страхаота другог светског рата списатељица не би да чује за крв епских мегдана чак ни тамо под давном и далеком Тројом.

Исидора је поглед окренула хомерском епу да у њему нађе, од историјских захтева и конкретније мотивације ослобођено све|дочанство о „грчком духу“. Већ је у Ахилеју и Агамемнону нашла слободарске, и умне, и политички раздражљиве Грке. Или просто: Грка, који је „устајао против општег гласа и воље, устајао некако аристократски, индивидуално, као противник против појединца, као ребел против богова“. (Списатељица припрема бираним епитетима преостале странице огледа. Где је највише реч о аристократи, индивидуалисти Бајрону. О његовом, у романтичком кључу прометејском бунту. А понешто и о странчарењу у грчком устанку против Турака. Странчарењу које је пекло Бајрона.)

Неоспорно је: читања Хомера различна су и у науци, доста личној и политичној. Наука Трећег рајха видела је у Ахилеју дивног Аријевца; у Одисеју прототип Јеврејина. А Симон Вел (Weil), пореклом Јеврејка, саставила је, крајем тридесетих година овог века, познати оглед о *Илијади* као песми силе и насиља. У нас пак Милан Будимир (његове радове Секулићева је познавала) анализирао је *Илијаду* као балканску песму о смрти и љубави.

Према суду Исидоре Секулић историјски ратови античких градова-државица, и прави грађански сукоби у њима, мање су репрезентативни за Грке као „политички страсан и пргав народ“; јер ти су историјски сукоби „можда“ (каже Исидора) „имали и неки разлог за почињања, и неку сврху као завршетак“. (Преко речи *можда* не смемо преклизити. Открива она

Исидорин тако мало историјски усмерен поглед.) Према суду Секулићеве, више, понајвише отеловљују политичку неслогу Грка вође тројанског рата; јер, и далеко од Грчке, створили су они, пред Тројом, „два грчка фронта“, „једно другом сметали, пркосили, састајали се да би се свађали и једно друго ружним именима псовали“. И тек лична расположења воде – по Секулићевој – до некакве слоге, до примирја међу сународницима из истог грчког табора:

Кад Тројанци убише драгога му пријатеља Патрокла, зарише нож у срце и Ахилу, онда је јунак рикнуо, скочио, дао пуну меру јунаштва, наравно и грозота осветничких, помогао тако и општу ствар Грка, али извео пре свега личну освету.

Ето, ово је дала Исидора Секулић као интерпретацију *Илијаге*. Знамо, интерпретација је то у функцији написа о грчким народним устанцима и Бајрону. (Мора да је Секулићева знала за неке појединости странчарења у грчкој борби за ослобођење од Турака: за локалне сенате Пелопонеза и западне Грчке; за Ареопаг источногрчког копна и разна правитељства по Острвљу; за бурне народне зборове у Епидаври и Астру; или барем за отворени грађански сукоб око власти и управе у новој држави. Јер, у ту 1823. и 1824. годину падају други Бајронов пут у Грчку и њетова смрт тамо.) Али опет, интерпретација је ово Хомеровог пева, речита и као сведочанство: о малој блискости. Исидоре Секулић тексту *Илијаге*; о малом њеном занимању за историјске услове настанка хомерског песништва; за значење што га у мисаоној равни пева имају богови – „они из Хомерове митологије. који су ходали по земљи и плели се у све људске ствари“, како списатељица казује готово поспрдно.

Повредива величина и прекост без мере јесу основне одреднице Ахилејеве природе. Понео их је у *Илијаду* из мита, из песме и народне легенде. Честа је ово црта у схеми јунака и јуначког живота, и позната усменој књижевности многих народа. Као и мотив о свесном јунаковом избору између неславне дуговечности и ратничке славе што га у рану смрт одводи.⁹ Секулићева је добро рекла: еп чува сећање. Само није рекла да му је то социјално условљена функција у одређеној средини, времену. У Хомеру стоји: епска песма служи херојима и шири им славу. Између херојско-мегданцијских погледа хомерских јунака (из народне песме и легенде наслеђених) и најмање пет векова млађе Аристотелове филозофске етике већ лежи голем развој. Али још и код филозофа Аристотела душевна величина стоји најближе амбицији; а човек који то душевно својство има, који стреми вишем, занима се понајвише за славу и почаст; гледа, пре свега, на успех или неуспех у јавном животу.¹⁰

9 Види нпр. Jan de Vries, *Heroic Song and Heroic Legend*, London (Oxf. U. P.), 1963, стр. 216 и д.

10 Види Arist. Eth. Nic. IV, 7. – Упореди А. Lesky, *Zur Eingangsszene der Patroklied*, у зборнику радова: А. L., *Gesammelte Schriften*, Berlin – München, 1966, стр. 75.

Окренутост почастима, самопотврђивање величине сталним стицањем и притежавањем признања заједнице, кичма је херојских Ахилејевих погледа на живот, стожер његових поступака. Свет јунака-мегданција и племенских вођа који слика *Илијада* још није открио неовисност вредности ваљаног човека од признања јавности. (Аристотел тек креће тим правцем.) Отуда поносни пркос или пркосни понос Ахилеја, који се ради славе одрекао дугог живота; отуда његов усламтели гнев пред непризнањем у већу ахејских вођа, његова тврда одлучност да се освети за јавну увреду. (Паралелу између хомеровских јунака и вођа устанка против Турака ваљало је повући према сличности или несличности средина и концепција из њих произашлих.)

Исидора Секулић није осетила, уочила, ни размак између наслеђених мотива и Хомеровог властитог доприноса *Илијади*. Наслеђени мотиви улазе, наиме, двојако у Хомеров спев: у првобитнијем облику, гдекад концептуално сировом и суровом; и лако, али гдекад и суштински преиначени, у складу са Хомеровим уметничким циљевима и самосвојном концепцијом *Илијаде*. Ахилејев гнев на Агамемнона изазвао је смрт небројених Ахејаца; смрт најбољег Ахилејевог пријатеља Патрокла; смрт непријатеља племенитог држања Хектора. Ово последње јесте чин омразе и одмазде, неумереног гнева који се ни смрћу непријатеља не задовољава, него се продужава у злостављању његовог тела. Да се *Илијада* овим злостављањем Хекторовог тела завршава (завршавала се вероватно тако нека стара песма о Ахилеју), све Хомерово мајсторство у сликању ликова и ратничког живота не би достало да сачува спеву славу међу потомством.

Хомер је *Илијади* дао смисао и дух из свога, од херојско-мегданцијског већ одмакнутог времена. *Илијада* доспева до правог врхунца када Ахилеј одустане од освете над Хекторовим телом и даје га на откупе оцу, староме Пријаму, краљу Троје; када Ахилеј суспрегне и затоми бес, када у једноме сагледа и своју и Хекторову судбину, свој бол за Патроком и Пријамом за Хектором; када Ахилеј најзад види у седоме краљу непријатељских Тројанаца и његовој тузи над мртвим сином и свога седега оца Пелеја, растуженог над смрћу која њега, Ахилеја, већ чека. Заплаче ту Ахилеј. Зачудан призор. Али жив, веран лику што га је Хомер створио из грађе коју је узимао из народне песме и легенде.¹¹

Исидора Секулић и њена интерпретација *Илијаде* оставили су се код Ахилејеве округне одмазде. Гине Ахилејев пријатељ Патрокле – вели она. „Онда је јунак рикнуо, скочио, дао пуну меру јунаштва, наравно и грозота осветничких, помогао тако општу ствар Грка, али извео пре свега личну освету.“ Уставила се интерпретација Исидоре Секулић на завршетку какав је, претпостављамо, имала нека стара *Ахилеида*. Истумачила је Секулићева

11 Речени процес амалгамисања и модификовања модерни испитивачи виде, дакако, различно у појединостима. Али сви препознају у споменутој сцени кључно место *Илијаде*. Упореди нпр. Ch. R. Beye, *The Iliad, the Odyssey and the Epic Tradition*, London – Melbourne, 1968, стр. 156.

ту стару, прекомерску песму. Не *Илијаду*. И не Хомера са чијом сценом сусрета Пријама и Ахилеја почиње повест европског хуманизма.¹²

Читала је Исидора Секулић преводе античких писаца. Није јој стога замерити што појединости текста не прати. Ахилејев епитет у *Илијади* није „човекоубица“. Епитет ἀνδροφόνος носи Хектор, човечни бранилац Троје. (Уз Хектора тек изузетно се јаве мотиви старе сурове песме.) А када су, једном, и Ахилејеве руке ἀνδροφόνοι (XVIII, 317), пркосни јунак не убија него тужи над мртвим Патроклom. Своје „руке човекоубице“ положио је мртвоме пријатељу на груди. Јак је ту контраст. Нама се чини тражен, смишљен. Но знамо: појава и спрега традиционалног епитета са именицом одређени су у епском предању чиниоцима доста неовисним од смисла. Секулићева, међутим, не показује нигде да је мислила на технику усменог стваралаштва када је о *Илијади* говорила. Као литерата она даје Ахилеју епитет „човекоубица“, јер је овај епитет јунаку примерен у њеном виђењу пева. Као да су јој при читању *Илијаде* мисао везале, готово можемо рећи:| притисле, древне ἀνδροκτασίαι, убијања људи, ти стални призори преузети из прекомерског јуначког песничтва.

На почетку смо рекли: Исидорино виђење *Илијаде* ваља осмотрили како оно долази у огледу из 1949. године Није ли списатељица говорила једино о пркосном и наглом Ахилеју, зато што је ово најбоље служило њеном огледу о грчким грађанским сукобима? Но чак и ако судимо само по реченом тексту, одговор на ово питање пре би изашао одречан. Да је списатељица имала отворено уво за хуману поруку *Илијаде*, за завршни преокрет у ставу главног Хомеровог јунака, тешко да би у спеву чула само ропач бораца и несмислену неслогу грчких војсковођа; тешко да би главног јунака знала само као „Ахила човекоубицу“ и прототип наглог, сасвим личног „Грка“, одвајкада преданог странчарењу све до у порок.

Имамо онда и десетак година старије сведочанство. Стоји оно у огледу Исидоре Секулић о амбицији и Пиндаровим епиникијама. У огледу, дакле, где се списатељица највише и најпотпуније позабавила текстовима из старогрчке књижевности. Већ ту читамо: „Омир, више чулан него медитативан песник, оживљавао је моћју песничке речи пре свега слике и сцене у борбеној акцији ...“ Ἀνδροκτασίαι, дакле, убијања јунака. видела је Исидора Секулић у *Илијади* већ и тада, на њима је задржала свој поглед.¹³

Закључићемо. *Илијада* је била мало блиска Исидори Секулић. Уочи другог светског рата и у годинама после њега, нарочито у години окончавања грчког грађанског сукоба, видела је у Хомеровом спеву само ратнички бес и погибије, пркос, неслогу и странчарење. Али ово не значи да је Исидорина интерпретација *Илијаде* настала највише у функцији огледа о народним устанцима и странчарском „духу“ Грка. Видела је Секулићева Хомера стално као сасвим „чулног“ песника који пева о борбеној акцији.

12 Упореди С. А. Trypanis, *The Homeric Epics*, Warminster, 1977, стр. 19.

13 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 60. О датовању текста види *Наймомене* на стр. 511.

Наравно, и за Секулићеву Хомер је велик, поетски моћан, заводљиво речит. Но о томе говори списатељица поводом Одисејевог лика и поводећи се за једним Пиндаровим судом.¹⁴ И о „недостижној и усамљеној величини Омира“ говори Секулићева тек да би нам саопштила доживљај Китсов при првом читању Чапмановог превода *Илијаде*. Њен је коментар: „Шта би тек било да је Китс могао читати оригинал?“¹⁵ Само, овде не смемо сметнути с ума да ни Исидора Секулић није читала Хомера баш у оригиналу. Можда и отуда њена мала блискост хомерском песништву.¹⁶

Над Пиндаром: наслеђено хришћанство

Оглед под насловом *Проблем амбиције односно часнољубља и славољубља – уз Пиндарове епиникије* саставила је Исидора Секулић у годинама пред други светски рат и објавила 1941.¹⁷ Према суду С. Леовца ово је „њен најбољи, најсадржајнији и најинструктивнији текст о хеленској култури“; посебни његов квалитет треба објаснити прво тиме што се књижевница ограничила на само један важан проблем у Пиндаровој поезији“; а можда и чињеницом да је радећи на огледу „непрекидно имала пред собом текст [епиникија] и на основу тога градила своју интерпретацију и своју мисао“.¹⁸ Отуда питање који је и какав текст епиникија Секулићева држала пред собом нема само ограничено, филолошко значење. Оно је и питање о начину којим је књижевница примала Пиндара и хеленске лиричаре уопште.

С. Леовац задовољио се обазривом примедбом: „Плашимо се да је Исидора Секулић читала ову епиникију [реч је о дванаестој питијској песми] у неком романском или германском преводу [...] када спомиње Минерву, а не Паладу Атену.“¹⁹ Затим је напоредо навео Исидорин српски превод одломка из шесте олимпијске песме, његов грчки оригинал и прозни француски превод једног модерног стручњака (Aimé Puech). Закључио је да је српски превод „слободан и у духу савремених интерпретација Пиндара“, те показује како је Секулићева „углавном добро осетила Пиндарову мисао“.²⁰

14 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 60.

15 *Сабр. дела*, књ. VII, стр. 144.

16 Секулићева је имала и читала Хомера у преводима. Неки су сачувани међу остацима њене библиотеке. Тако: *Хомерова Илијада* [дефектан примерак] – УБ у Београду, сигнатура ПБ 20, 302; *The Iliad and the Odyssey*, Extracts from the Translations by Lang, Leaf and Myers and Butcher and Lang, Selected and Edited by H. M. King, London, 1947. – УБ у Београду, сигнатура ПБ 20, 1192. – Сачуван је, истина, међу књигама Исидоре Секулић и старогрчки речник издат године 1950 (A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, 1950. – УБ у Београду, сигнатура ПБ 20, 98). Овим се речником вероватно послужила у реферату о преводу из *Одисеје* што га је Издавачком савету „Просвете“ доставио М. Марковић (год. 1954). Види *Сабр. дела*, књ. X, стр. 196–217.

17 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 50–72.

18 S. Leovac, нав. дело, стр. 61.

19 S. Leovac, нав. дело, стр. 64.

20 S. Leovac, нав. дело, стр. 65.

Међу књигама Исидоре Секулић нашао сам превод Пиндара по коме је она поглавито радила свој оглед. Доиста је то превод на француски језик, у прози, али много старији и мање ауторитативан од онога којим се послужио С. Леовац. Преводац је Поајар (С. Poyard), а књига публикована у серији „Classique Garnier“, без године издања.²¹ Поред Пиндара садржи преводе из Анакреонта, Сапфе и Ерине. Пиндарове епиникије у тој су књизи посуте обележеним местима. Махом су то они одсеци на које се Секулићева позива, или их преводи у есеју о амбицији. Има у књизи и гдекоја маргиналија, на жалост преполовљена приликом опсецања књиге. На страни 177. стоји и једна грчка реч, написана невичном руком. Дваред преправљано αἶθος требало би да буде αἰδώς (стид, осећање части). И не иде уз *la déesse de la guerre*, за које је везано (додуше са знаком питања испред), него уз следеће, на истој страници обележено место: *car aujourd'hui l'amour du gain étouffe ce sentiment de l'honneur, qui ne rapporte que de la gloire.*²² Ипак је Секулићева добро усмерила пажњу: модерни коментар уз ово место бележи да αἰδώς ту одговара појму амбиција (*le point d'honneur, l'ambition*).²³

Исидора Секулић није знала грчки, поготово не толико да би читала тешкога Пиндара. Ипак је у огледу о амбицији забављена питањем како је хеленски песник казивао, или описивао, појам честољубља и славољубља. На два места доноси она грчке речи грчким алфабетом одштампане, истина без нагласка. Прво у покушају да латинску реч *ambitio* повеже са „грчким кореновима у αἰψο *узвишено месџо* или αἰψαίνειν *џеџи се навише*.“²⁴ Овде се Секулићева одмах ограђује. Каже, тумачење је настало из њене жеље да класично латинско *ambitio* ослободи његовог „непријатног смисла“, и не одрживо је према суду класичних филолога. Доцније, међутим, као да је смела с ума овај стручни приговор. Секулићева, додуше, не понавља изреком паретимолошку комбинацију са ἄψων, αἰψαίνειν. Али у преводу стихова из једанаесте немејске песме указује на то да Пиндар појам амбиције описује са ἔψαίνειν:

„... у охолости својој, ἐν βαινομεν (што би се могло, по смислу, превести и са претерано славољубље, велика амбиција), ми се заборављамо, тежимо ка великом [...] вуку нас смеле наде [...] Али треба осетити меру усред преимућства, јер је сувише ватрена манија оних што желе жеље које се никада не постижу.“²⁵

21 *Oeuvres complètes de Pindare*, traduction française par C. Poyard... Nouvelle édition complètement refondue, augmentée d'Anacréon, de Sappho et d'Érinna, Paris, s. a., стр. VI–309. – УБ у Београду, сигнатура ПБ 20.761. – Књига је из исте едиције као и превод Теокрита, чији је предговор потписан 1898. године. Види белешку 61. у овоме раду.

22 Pind. Nem. IX, 34.

23 *Pindare III: Néméennes*, Paris, 1958³, стр. 124, бр. 3.

24 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 51–52. У првом случају мисли, по свој прилици, на етимолошки нејасну реч ἄψων; у другом на епски, поетски (и дијалектални) облик глагола ἄψαίνειν.

25 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 68. Види Pind. Nem. XI, 43–44.

У Пиндаровом тексту стоји $\mu\epsilon\gamma\alpha\lambda\alpha\nu\omicron\rho\iota\alpha\iota\varsigma \epsilon\mu\beta\alpha\iota\nu\omicron\mu\epsilon\nu$ „самоуверено наступамо, упуштамо се охоли (у велике планове), бацамо смело (у подухвате)“. Појам амбиције који се иза ових речи крије није, међутим, одређен толико глаголом ($\epsilon\mu\beta\alpha\iota\nu\omicron\mu\epsilon\nu$, „ступамо у, срљамо у, итд.“) колико, и пресудно, именицом $\mu\epsilon\gamma\alpha\lambda\alpha\nu\omicron\rho\iota\alpha$ „самоувереност, охолост“. Њен плурал у Пиндара преводи се и са „велики [амбициозни] планови“.²⁶ Поајаров превод, од кога је Се|кулићева највише полазила, каже:

Cependant notre orgueilleuse ambition s'élance vers les plus vastes projets; l'homme s'attache à d'insatiables espérances; mais le cours du destin trompe étrangement son attente. Sachons borner nos vœux; car désirer ce qu'on ne peut obtenir, c'est le comble de la folie.²⁷

Видан је у Исидорином огледу напор да се појам амбиције открије и у лексици грчког оригинала. Више мимо него посредством Поајаровог превода, у коме најчешће стоји *ambition*. Вероватно уз помоћ неке старије расправе где је већ претресано како Пиндар исказује појам амбиције. Једино је тако сасвим разумљива не само превазиђена паретимолошка комбинација са $\acute{\alpha}\mu\beta\omega\nu$, $\acute{\alpha}\mu\beta\alpha\iota\nu\epsilon\iota\nu$, $\epsilon\mu\beta\alpha\iota\nu\epsilon\iota\nu$ него и категоричност Исидориног тврђења: „У грчком тексту Пиндаревих епиникија [...] нема доследно одређене речи за појам амбиција“.²⁸ Поајар, наиме, не даје нигде такво обавештење.

Поајаров Пиндар био је, без двојбе, главни, али не и једини Исидорин ослонац у раду о амбицији. Из кратког увода у књигу и неколиких Поајарових бележака потичу сва биографска обавештења о Пиндару која се у огледу јављају. Чак Секулићева неустегнуто преводи тих неколико Поајарових реченица.²⁹ Очигледно, није много настојала око тога да упозна средину и живот песника кога је помно тумачила на преводу његових песама.

26 Уз Pind. Nem. XI, 44. речници тумаче $\mu\epsilon\gamma\alpha\lambda\alpha\nu\omicron\rho\iota\alpha$ са *grand dessein* (Bailly), *mainliness*, *self-confidence* (Liddell-Scott). Преводиоци иду истим путем: „nous nous embarquons dans des grandes ambitions“ (A. Puech); „hochmütigen Stolzes gehn wir einher“ (O. Wemer).

27 Поајаров наведени превод Пиндара, стр. 187.

28 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 52.

29 Упореди *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 57 и 65 са стр. III предговора уз Поајаров наведени превод Пиндара: „На једној утакмици за поезију Пиндар је победио све такмаце, и то тако сјајно да је био одликован низом одлика какве дотле није искусио, по грчки говорећи, ни један смртни.“ (Vainqueur dans les grands jeux de tous les rivaux qui osèrent lui disputer le prix de la poésie, Pindare obtint de ses contemporains les plus magnifiques honneurs que la Grèce ait jamais décernés à un mortel.) – „При свечаностима у част бога Аполона седео је Пиндар на врсти престола с лоровим венцем око чела, као неко божанство у области лепих вештина.“ (Aux fêtes d'Apollon, il siégeait, couronné de lauriers, sur un trône de fer; et le peuple semblait adorer en lui le dieu des beaux-arts.) – „Затим, већ споменута 7-ма олимпијска химна урезана је била целим текстом и златним словима у мрамор.“ (... et les vers de la VIIe Olympique furent inscrits en lettres d'or sur le marbre des temples.) – „Сам Пиндар, поред других награђен је био и правом да му припада половина од свих првих плодова полагааних на олтаре питијске.“ (... la Pythie ordonna, au nom d'Apollon, que le poète recevrait la moitié des prémices qu'on offrait sur les autels.) –

Останимо на страници где Секулићева преузима биографске податке из Поајара. Доноси она ту и одломак из шесте олимпијске песме који је у тексту Поајаровог превода означила оловком. Њен превод гласи:

Свако се обележава својим делом; али ниподаштавања завидљиваца стоје често над главом онога (у овом случају над главом победника Агесијаса) кога је, пошто је дванаест пута прелетео око тркалишта, наклоност богиње славе окрунила сјајем славе.³⁰

Поајар пак преводи:

Chacun mérite d'être apprécié suivant ses actes; mais les rivaux envieux attaquent de leurs calomnies ceux dont le char aura le premier fourni douze fois la carrière, et sur lequel l'aimable Grâce versera le don de ses éclatants honneurs.³¹

Смемо ли разлике између ова два превода објаснити само индивидуалним изразом Исидоре Секулић? Веома индивидуалан, јако економичан у изразу је и Пиндар. „Свако се обележава својим делом“, то је сажетије, мање експлицитно од Поајаровог „заслужује да буде цењен (оцењен)“. Опет, није то ни Пиндарово елиптично: τεκμαίρει χρῆμ' ἕκαστον „све (сваки поступак) сведочи“. Исидорин превод „ниподаштавања завидљиваца стоје често над главом онога...“ опет одговара мање Поајаровом *mais les rivaux envieux attaquent de leurs calomnies ceux...*; а близу је Пиндаровом: μῶμος ἐξ ἄλλων κρέματαί φθονεόντων (Ol. VI, 74). Јер, и у Пиндара покуда „виси над њима“ (κρέματαί τοῖς). Али, уместо поређења многих места указаћемо на једно које уверљиво показује да Секулићева није преводила само по Поајару.

Завршне стихове дванаесте питијске песме Исидора Секулић преноси речима: „... [судбина] може оном ко је очајао одједаред нешто дати, међутим му друто нешто ускратити.“ Није ово само далеко од Поајаровог превода, у коме очајања нема.³² Превод са „очајао“ очигледан је одраз текстуалног и лексичког проблема који издавачи оригинала и преводиоци овог Пиндаровог стиха решавају различно, ослањајући се на двоструко значење грчке речи ἄελπτος „ненадан“ и „очајан“.³³ Анегдотски пак податак о фрулашу Миди, који Секулићева доноси уз превод, античка је схолија преведеног стиха и не јавља се у Поајаровим тумачењима.³⁴

Обавештење о ривалству између Бакхилида, Симонида и Пиндара, песника позваних на Хијеронов двор (стр. 57), потиче из белешке бр. 1 на стр. 3 (обележено) и бр. 1 на стр. 77 (уз обележено место у тексту Поајаровог превода).

30 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 57.

31 Поајаров наведени превод Пиндара, стр 27. са бел. 3.

32 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 67. Поајаров наведени превод Пиндара, стр. 138: „Un jour viendra où le caprice de la fortune dispensera oc différera ses dons tout au contraire de notre attente“.

33 Pind. Pyth. XII, 31. Рукописно ἀελτία, ἀελτία. Момзен је исправљао γ ἀελτεία.

34 Секулићева каже само толико да анегдоту доноси „по једној старој забелешки“. – О схолији види нпр. у *Pindare II: Pythiques* ed. A. Puech, Paris, 1955, стр. 165.

Разумљиво је да у српском преводу насталом по страним преводима Пиндара има и парафразе и исклизнућа. Има и личне склоности за опору реч.³⁵ Али, око превода и извора Исидоре Се|кулић задржали смо се да бисмо се могли одређеније упитати: да ли је књижевница добро пратила Пиндарову мисао? И ако није, где и у чему није, и колико је то утицало на њену интерпретацију Пиндара.

*

Питање еквивалентности уметничког утиска и верности у мислима посебно је сложено у преводима из Пиндара, песника анахроничног у властитом времену. Вратимо се одломку из шесте олимпијске песме, о победнику „кога је ... наклоност богиње славе окрунила сјајем славе“, како то преводи Исидора Секулић. Видели смо да Поајар исто место преводи са: ... *sur lequel l'aimable Grâce versera le don de ses éclatants honneurs*. Који од ових превода води, а који заводи мисао? Исидорина богиња славе или Поајарова умилна Грација? Важно је ово јер је реч о агоналној победи и слави, средишњим концепцијама Пиндарових победних песама.

У Пиндаровом оригиналу стоји име божанске Харите (Χάρις, *Ol. VI, 76*). Латински еквиваленат је заиста Грација (*Gratia*). Но у Пиндара чест је и апелатив χάρις. Речници бележе многа његова значења: љубав, милост, наклоност, добротинство, миље, милина, дражест, љупкост. Пред оваквом многозначношћу намеће се питање да ли је Пиндарова Харита исто што и латинска или чак класицистичка Грација – дакле, персонификована љупкост. Поготово ако додамо да је χάρις (заједно са ἀρετή „врлина“ и већ споменутиμ αἰδώς „стид, осећање части“) једна од Пиндарових омиљених речи, од оних које у његовој песми покривају велика пространства значења и јављају се двојачко: као апелатив и као име неке божанске силе.³⁶

Код кључног смо питања интерпретације Пиндарове мисли и његовог песничког израза. При тумачењу Пиндарових стихова не можемо се, на име, задовољити категоријама из поетике или просто говорити о персонификацији и метонимији.³⁷ Неопходна је и категорија двоједног доживљавања стварности. Ова категорија припада митско-религијском мишљењу

35 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 58: „онај којн све дугује учењу, тај, зато што је опскурант...“; упореди Поајаров наведени превод Пиндара, стр. 149: „l'homme qui doit tout aux efforts de l'étude vit dans l'obscurité.“

36 Издавачи Пиндаровог грчког текста веома се колебају одређујући где треба ставити велико, а где мало слово код једне исте речи, Види о томе нпр. Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlin, 1921, стр. 53 и д.

37 Приликом употребе таквих термина већ се одавна напомиње да фигуративност Пиндаровог језика долази из „природног“, чак примитивног осећања, тако да је алегоричност стварно потпуно страна песниковој мисли и језику. – Види нпр. W. Schmid – O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur I*, 1, München, 1929, стр. 608.

које у једноме види лик и област дејствовања, натприродно и природно, митско и реално.³⁸

Медиј језика, у коме се опажања разних видова стварности тек чланају и обрађују, делује на сам ток тога процеса. Мит и митско онај су језички „међусвет“ који одређује Пиндарову мисао слично као и архајску мисао Хелена у целини. За Пиндара, горе и реке, градови и предмети у једноме су и конкретни предмети, и ентитети митолошког света. А све њих опет носи и држи Свемајка Земља. Отуда је у Пиндара планина „обрва“ и „чело плоднога тла“; град Кирена основан је „на белим дојкама“ Африке; Зевс се здружује са Егином (острво и митско биће) тамо где „златне витице магле“ осенче „леђа земље“. Пиндар појаве радо узима не само митски-персонално него и генеалогски повезано: киша је „дете облака“, вино „син лозе“, Етна „дојиља“ вечнога снега.³⁹

Овакви митско-персонални појмови долазе у Пиндаровој песми напореда и равноправно са култним божанствима. Здружени они граде силно динамичан израз, веома сложен у значењу. Харфа као митска сила која плени и зачарава свет и богове стоји, на пример, за дејство свега музичког, у најширем, античком значењу:

Χρυσέα φόρμιγξ, Απόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισῶν κτέανον...

Злаћена харфо, заједничко
благо Аполона и Муса са косом к'о љубичица
Тебе слуша игра, што славље започиње,
твојим се знацима певач покорава,
када задрхтиш, и први звуци
песме, што хорова воде, забрује,
гасиш и муње вечни плам,
а на палици орао Дивов спава
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 силеција оставља Ареј
оштра копља што стрше и
блажи срце сном. Ти чараш
стреле и душе богова вештином Латониног сина, и
Муса дубоко набраних скута.⁴⁰

38 Немачки стручњаци сковали су, у новије време, и тешке термине Person-Bereichdenken, Person-Bereicheinheiten, како би тај двоједни доживљај стварности боље разликовали од песничке персонификације. Види нарочито W. Pötscher, *Wiener Studien* 72 (1959) стр. 5 и д; исти, чланак *Personifikation* у приручнику *Der kleine Pauly*, IV (1972) col. 661–663.

39 Види F. Domseiff, нав. студија, стр. 47 и д; O. Werner, *Form und Wesen Pindarischer Dichtung*, тумачење у тексту Pindar, *Siegesgesänge und Fragmente*, München 1967, стр. 662 и д.

40 Pind. Pyth. I, 1 и д. Превела А. Савић Ребац.

Једнако стоје и Харите за велика пространства значења, од најстаријег култног до естетског и етичког. Типично архајској избијање мисли из крајности у крајност видно је нарочито у четрнаестој олимпијској песми:

Καφισίων ὑδάτων
λαχοῖσα αἶτε ναῖετε καλλιπῶλον ἔδραν...

Заштитнице вода Кефисових,
ви које боравите у пределу дичну са
лепих пастуха,

Харите, царице прослављене
плодна Орхомена, чуварке
Минијева рода древна,
чујте када вам се молим.
Све што је слатко и умилно
у смртнима са вама ниче,
ако је mudar, ако је леп, ако је славом
блистав човек.

Ни богови никада не воде хорове
нити гозбе без светих Харита, –
но делâ свију на небу чуварке,
ставивши престоле поред златнолуког
Аполона Пителијског,
оне величају вечиту Дивову власт.⁴¹

Још данас ишчитавамо из ових стихова да су Харите најпре демони плодности. (Песма је певана у литији, на путу ка светилишту древног аграрно-хтонског култа. Харите су тамо лежале као три аниконска метеорска камена.) Но Харите су за Пиндара, у истоме даху, и свеприсутне, посве значајне козмичке силе. Делују на небу и на земљи дарујући, у свему, најређи дар: вршак савршенства који као цвет избије над лепотом, над славом, над мудрошћу.

Као „пиндарска реч“ χάρις (име и апелатив) јавља се у епиникијама у два круга исказа: један се свио око агоналне победе, док други чине песникове мисли о деловању уметничке речи. У овом другом кругу место је одломку о Харити из прве олимпијске песме. Харита је ту прво дароваатељица свих чари и милина уопште (Χάρις δ', ἄπ'ερ ἄπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς); али одмах означава и ону обманљиву чар која додаје уважање древним повестима тако да верујемо и невероватно (ἐπιφέροισα τιτκὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστὸν ἔμμεναι τὸ πολλάκις).⁴² Преводилачку дилему пред сложеном Пиндаровом концепцијом Поајар је разрешио доста механички и сасвим рационално. Определио се за тумачење из ужег контекста и према чињеници да је преношење предања у архајској Хелади био највише по-

41 Pind. Ol. XIV, 1 и д. Превела А. Савић Ребац.

42 Pind. Ol. I, 30–31.

сао песника. Отуда наместо „Харита“ каже просто „поезија“, па му и „све чари“ у којима људи уживају настају из песме. Добио је француски јасно и прозно логично: *La poésie, d'où, naît tout charme aux yeux des mortels, relève les fables, et par elle, ce qui est invraisemblable obtient souvent créance*. Али, преточивши митско-персонални доживљај у персонификацију, Поајар је изневерио Пиндарову концепцију о Харитама.⁴³

Митско-религиозна категорија двоједног доживљаја остала је сасвим страна Секулићевој, која је радила оглед о амбицији највише по Поајаровом преводу. Секулићева је Поајара чак и надмашила персонификујући Хариту потпуно рационално, у одломку о победнику „кога је, пошто је прелетео с колима око тркалишта, наклоност богиње славе окрунила сјајем славе“. Није ту остао ни траг од Пиндаровог језика и Пиндарове концепције: ... οἷς ποτὲ πρῶτοις περὶ δωδέκατον δρόμον ἐλαυνόντεσσι αἰδοῖα ποτιστάξῃ Χάρις εὐκλέα μορφάν.⁴⁴ Пиндарова Харита, наиме, излива у капљицама (капа, прска) диван изглед на победнике; лагано их прелива сјајном лепотом и привлачношћу. Поајарова „умилна Грација“ (*l'aimable Grâce*) још „излива“ свој дар на победника; али је то већ прозаични „дар блиставих почести“ (*le don de ses éclatants honneurs*). Код Секулићеве све је тврдо персонификовано, па је у преводу са „наклоност богиње славе“ и „сјајем славе“ укинут највиши квалитет агоналне победе, изневерена Пиндарова концепција Харита.

Осмотримо ли, наиме, она бројна места у епиникијама где се Харите јављају, уверићемо се да је Пиндар веома доследан. Харите делују и могу деловати увек тек пошто су лепота, слава, мудрост већ ту, као наслеђено или стечено својство. Тек тада Харите преливају јединственим неким сјајем ова за хеленског човека највиша добра, додајући им као свој дар особену сласт и ведрину.⁴⁵ Прочитали смо то у четрнаестој олимпијској песми. („Све што је слатко и умилно у смртнима са вама ниче, ако је мудар, ако је леп, ако је славом блистав човек.“) А није другачије ни на наведеним местима из прве и шесте олимпијске песме. Нити је у првој поезија та која дарује сваку чар (χάρις) – како вели Поајар; нити је у шестој песми Харита персонификација славе која победнику дарује блиставе почести – како каже Секулићева. У Пиндара управо је обратно: лепота је већ у песми, агонална победа освојена, па Харита својим даром крунише и песму и победу.⁴⁶

43 Поајаров наведени превод Пиндара, стр. 4. – Новији и савеснији француски преводилац одлучио се за боље решење: „Le Génie, à qui les mortels doivent tout ce qui les charme, les (= fables) met en honneur...“; и додао је објашњење о Харити у белешци уз превод. Види *Pindare I: Olympiques*, ed. A. Puech, 4. éd., Paris, 1958, стр. 27.

44 Pind. Ol. VI, 75–76.

45 Види С. М. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964, стр. 30–31.

46 A. Puech, нав. дело, стр. 84, тачније каже (Ol. VI. 75) да победници „arrivés les premiers au terme du douzième parcours apparaissent dans l'éclat que la Grâce auguste a répandu sur eux.“

*

Осмотрели смо тек неколико одломака из Пиндаровог оригинала и француског превода који је Исидора Секулић поглавито користила у огледу о амбицији. Али одабрали смо те одломке тако да не служе једино утврђивању начина како је књижевница преводила Пиндара, у смислу лексичке тачности из реда у ред. Стиховима о Харфи и Харити илустровали смо митско-религијску категорију двоједног доживљавања стварности која одређује Пиндарову мисао и песму. Неколика места о Харитама узели смо јер се у њима та особеност огледа у концепцији кључној за Пиндара, и то у две главне мисаоне области његових епиникија: поетској и агоналној.

Исидора Секулић одвише је поделила Пиндара на области, испарцелисала његов израз и исказ када је устврдила да се епиникије могу читати било као блистава поезија, било као античка мудрост, било као наговештај хришћанске етике.⁴⁷ Између ње и Пиндаровог света, испуњеног митским силама и људима вичним борацким вештинама, нису се испречили само прозни и прозаично рационални преводи него и уверење да се песник може тако делити. Читала је Пиндара највише на трећи начин, из перспективе хришћанске (она би рекла и „метафизичке“). Читала га је и на други поменути начин, доста овлашно, дакле као античку мисао, јер је на мисао уопште у песништву највише гледала. А није Пиндара читала на први начин, као „блиставу и раскошну поезију“, иако је тај начин очигледно и први и епиникијама најпримеренији. А да је на поезију гледала, не би превидела како је митско у Пиндара медиј у којем се подижу до равни свести и свеснога питања о човековом живљењу и његовим вредностима.

Превидевши Пиндаров двоједни, у митско-религиозном засновани доживљај стварности, Исидора Секулић уочила је нит духовнога, нашла „духовне радости“, само у једној од две главне мисаоне области епиникија: у стиховима о поезији. У агоналном пак свету епиникија, свету архајске и онда још класичне Грчке, видела је само „стихове које носи френетична радост над победама које се чулима опажају“. Тек привидно је ограничила овакав свој основни суд узгредним примедбама како је „тадашњи менталитет телесне дарове и играчке вештине на неки начин одуховљавао“, а Пиндар „уздицао способности стадионских бораца као врсту херојске генијалности“. Те напомене немају стварне тежине јер се јављају уз основна тврђења да је „смисао и стил грчких јавних игара по тадашњем грчком менталитету садржавао увек врсту ратног елемента“, и да Пиндар „полази од триумфа телесних дарова и остаје при њима“.⁴⁸

Недостаје Исидори Секулић осетљив смисао за мит, стару хеленску поезију и свет хеленски и пагански који иза њих стоји. | Одбојност према све-

47 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 62.

48 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 53.

му чулном и мушки ратном спречила је списатељицу да Пиндарову мисао прати у ону и онакву митско-персоналну надградњу појмова какву су његово време, средина и опредељеност једино допуштали. Њен овде претресани превод одломка из шесте олимпијске песме прави је модел њеног неспоразума са Пиндаром. Хариту је могла претворити у богињу славе само стога што је агонални круг Пиндарових мисли свела на луку честољубивост, чулну и ратничку, на тријумф телесних дарова, на коме песник, према њеном уверењу, и остаје. А још и стога што није видела, нити осетила, да мисао чулна има свој виши квалитет у Грка и да скаче у тај виши квалитет највише посредством естетског и митског.

Показали смо већ да је раздвајање Пиндарових исказа о поезији и такмичарству неоправдано. (Довољна потврда за то биле би слике из такмичарства које Пиндар узима да искаже природу и деловање песме.) Видели смо да је Харита у песми исто што и Харита у агоналној победи. Треба овде додати да веома широка и значајна концепција Харите (или Харита) долази у Пиндаровом песништву од најранијих његових епиникија.

Шесту питијску песму двадесет осмогодишњи Пиндар испевао је пријатељу, младићу Трасибулу према коме је осећао јаку наклоност. Трасибул је победник у утрци кола. У уводу епиникије стоје Харите заједно са богињом љубави: „Почујте, обрађујемо њиву Афродите краснооке и Харита док ступамо ка храму где је пупак земље која мукло тутњи...“ (ἦ γάρ ἐλικώλιδος Ἀφροδίτας ἄρουραν ἀναπολίζομεν). Било би једноставно рећи: стоје ту заједно Љубав и Песма. Само, рационалном персонификацијом не разрешује се Пиндаров текст. Зашто овде за песму, певање, метафора из ратарства? Можда отуда што су Харите из старог аграрно-хтонског култа? А онда: Харита се, видели смо, везује и за победника, у тренутку извојеване победе нарочито. Питамо се опет на који то квалитет гледа Пиндар највише, када говори о такмичару-победнику?

У похвали младога победника Трасибула, у којој врхуни и окончава се песма, Пиндар нити остаје на телесним даровима, – како Секулићева одређено тврди – нити овима даје највише место у лествици вредних дарова човекових. Трасибул се мудро служи богатством (νόφ πλοῦτον ἄγει), без неправичности и без дрскости бере плодове младости, а по скровитим пределима Муза знање (σοφίαν δ' ἐν μυχοῖσι Πιερίδων). Уз истрајност и окретност спортисте – што му је победу донело – стоји на самом крају, у круни похвале, умилност, драж и пријатност у опхођењу. Текст завршава речима: „сладак му дух у збору с гозбеницима надмаша слашћу медно саће“ (γλυκεῖα δὲ φρήν καὶ συμπόταισιν ὀμιλεῖν μέλισσᾶν ἀμείβεται τρητὸν πόνον).⁴⁹ Над похвалом снаге и атлетства, младости| и лепоте стоји тако, већ у овој раној

49 Модерни француски преводаца вели: „la grâce de son esprit, dans le commerce entre convive, surpasse en douceur les gâteaux ajourés des abeilles“. И коментарише: „en dernier lieu, une image ingénieuse nous laisse sous l'impression de cette grâce exquise qui le distingue

Пиндаровој песми, разборитост, мера, образовање, а надасве „сладак дух“ (γλυκεῖα φρήν) победника. Речи Пиндарове долазе ту, дакако, и из личне наклоности. Али, хеленско дивљење за физичку лепоту, пре свега у снажним и здравим људима, имало је увек у себи и еротски елеменат. Атлетске игре и дивљење за победнике поготову нису били без тога елемента.

Исидора Секулић је, дакле, добро рекла: чулност. Пиндар је беспрестано свестан физичке стране човекове коју налази савршену у младом такмичару-победнику. Али, Секулићева је рекла: чулност, и брзо одвратила поглед, окренула се ономе што назива духовним радостима. На мисао веома бестелесну. А како ни на мит није гледала осетљивим оком, стално јој измиче „чулна“ и „митска“ Пиндарова мисао. Ова пак узима љубав као божанску силу која моћно делује у физичком свету и гради око дејствовања те и других божанских сила своју филозофију акције и постигнућа. Отуда има у Пиндаровим стиховима и нека антеципација Платоновог ероса. Загледан у лепоту у акцији, Пиндар казује да лепота намеће и етичке обавезе; а хеленско дивљење за младе, снажне и лепе победнике наводи га да размишља о правом значењу агоналног успеха и славе.⁵⁰

Исидора Секулић ишчитавала је Пиндарову мисао о слави и амбицији само из апстрактних формулација одвраћајући поглед од свега „чулног“ и „ратног“. Од онога, дакле, што је њу и од Хомера одбило. А Пиндар се без Хомера не чита, као ни без чула и мита. Где је Секулићева ставила уз победника „богињу славе“, Пиндар је другачије видео, мислио и рекао: Харита дарује младим такмичарима озареним радошћу победе неку чаробну привлачност и сјајну умилност. Обухватио је Пиндар кључни тренутак агоналног живота оком силно осетљивим за чулно, хеленским смислом за митско. Сећа нас то хомерских јунака на које богови у тренутку излију чаробну привлачност и сјај, као круну њихове снаге, ратничке вештине и лепоте, те се јунак озари, постане доиста „богу сличан“. Јер, богови Хеладе имају лепоту младог и лепог тела у надљудској мери и необичној сјајности.

Исидора Секулић много наглашава ратни дух утакмица у старој Хелади. А када каже „ратни“, као да мисли на славољубиве мегданције *Илијаде* у којој су њој метале древне ἀνδροκτασίαι, сцене убијања људи. Но ваља ту имати на уму и разлике у начину гледања. Другачије него поглед савременог човека, засићеног ужасно суровим призорима рата, који погибију у рату види као| смрскане удове, као кашу од мяса и костију; другачије него поглед средњовековног хришћанина, који гледа на путену лепоту са осећањем стида и кривице – поглед старих Хелена види и на мртвоме борцу пластичну лепоту младога тела. Готово као неки устук, једини, несмислу и неизбежности смрти.

et dont Pindare paraît avoir senti si vivement le charme“. Види *Pindare II: Pythiques*, ed. Aimè Puech, Paris, 1955, стр. 106 и 102.

50 Види о овом комплексу представа С. Bowra, нав. дело, стр. 163 и д.

Илијада говори о рањавању и смрти реалистички-прецизно, мада не без формуларне стилизације својствене епици. Али Хомер не губи ни ту из вида лепоту младога тела. Старцу Пријаму ставио је у уста речи: $\nu\epsilon\varphi \delta\acute{\epsilon} \tau\epsilon \lambda\acute{\alpha}\nu\tau' \acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\upsilon\kappa\epsilon\upsilon\nu, \acute{\alpha}\rho\eta\kappa\tau\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\varphi...$

... Младићу у борби што падне,
и кога оштро копље прободе, личи да лежи;
што год се на њему види лепота је и кад је мртав;
али седу кад главу и седу кад браду и мушку
снагу убијеном старцу пси нагрђивати стану,
онда то најљућу жалост у јадних ствара смртника.⁵¹

У ратничкој песми за Спартанце Тиртај обнавља овај Хомеров мотив; насупрот мрском призору што га на бојишту пружа леш обнаженог старца, младић, коме се диве људи и воле га жене, леп је још када падне у првом бојном реду – $\kappa\alpha\lambda\acute{o}\varsigma \delta' \acute{\epsilon}\nu \rho\rho\omicron\mu\acute{\alpha}\chi\omicron\iota\varsigma \lambda\epsilon\sigma\acute{\omega}\nu$. Уз заслужену славу, лепота озари и неизбежну смрт. Етичка мисао песника неразлучна је од естетско-чулне, јер он се не нада оностраном животу са посмртним казнама и наградама.

Видно је овде, рекао бих, откуда недодире између Исидоре Секулић и оних врхова хеленске поезије чије је откривање значило откривење за многе великане европске књижевности. (Она сама спомиње Китса над преводом *Илијаде*.) Чулно и ратничко за књижевницу је напросто нижи квалитет од хришћанског и метафизичког. Пиндаром се позабавила јер га је ипак некако одвајала од Хомера. Стога што Пиндар не описује опширно ток борбе „на начин Омира, ораторском и уметничком вештином“. (Као да сажетост и алузивност нису условљени наменом хорске лирике.) И што је за садржину епиникија ипак некако нашла да је сачињена од „духовних момената“, садржаних највише у Пиндаровим дигресијама. (Као да право Пиндара треба откривати у дигресијама, и као да химника песникова не израста органски из најстарије култне песме.)

Али ни таквим поступком Секулићева није могла сасвим ослободити Пиндара за свој други и трећи начин читања:

У Пиндаревим епиникијама дакле, да ли по обичају, да ли с разлогом, нема чисто духовних амбиција, нема речи о скривеним, у самоћи вођеним напорима који се не хране славољубљем и славом у јавности него честољубљем *ad majorem Dei gloriam*.⁵²

Све што је Секулићева у Пиндару напокон нашла јесте – по њеном суду – да је хеленски песник проблем односа славољубља и честољубља осетио, питање о њему поставио на начин који наговештава хришћанску етику.

51 *Илијада*, XXII, 71–76. Превео М. Н. Ђурић.

52 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 55.

Над Анакреонтом и Теокритом: недодири

Има у судовима Исидоре Секулић смелих уопштавања; а нису сва проишашла из истог мисаоног корена. Но и када остају више у књижевној области, и не прескачу у спекулације о паганским наслутама хришћанства, као да се опет ослањају на исте, не баш бројне и не много савремене књиге превода.

Ваља да се овде опоменемо како је Секулићева, године 1941, у раду о Лази Костићу и његовом „хеленизму“, одсечно формулисала недакав „класични грчки закон“ за лирику, и готово изазовно истицала његово опште и трајно важење.⁵³ Има ту термилошки проблем. Године 1933. Аница Савић Ребац писала је о Гетеовом хеленизму. Овим термином обележила је свесно дивљење антици и свест о њеној симболској вредности. Она хеленизам дефинише као тај и такав „свесни став душе“.⁵⁴ Исидора Секулић одређује мање јасно вредност овога термина. За Секулићеву хеленизам је једнак класици. Казује она да Лаза Костић, по основним цртама свога духа, спада „у категорију класичних песника у грчком смислу“; посебно у својој лирици он се „није огрешио о свој хеленизам, о класични закон поезије који за лирику тражи умилност и грацију, па макар се и о смрти писало“. Следећи исту жицу, Секулићева тврди како је „класична лирска песма“, како је „грчки лирска песма“ она која „не сме бити тежа од лептира, дакле не сме заправо садржати ни осећај, него само грациозну стилизацију осећаја“; и како је „класични божји и класични грчки закон: да суза, у лирици, има да кане у хумор, да хумор има да блиста од сузица“, те да управо у томе лежи „сав Лазин лирски хеленизам“.⁵⁵

У недоумици смо већ пред низом примера што их Секулићева даје за Лазин „лирски хеленизам“. Тешко да бисмо, са њом, под исту капу ставили песме *Међу јавом и мед сном*, *Минадир* и *У сјоменицу Ленки Дунђерској*. Јамачно, *Минадир* иде са Хајнеовом песмом Мухамеду Азри. Али зар са овом иде и песма *Међу јавом и мед сном*? И зар са овом Лазином песмом стварно иде Гетеова „о дечаку и ружици“? Баца нас на још веће муке Исидорин суд о хеленској лирици: да је ова сва лепршава, лака, хуморна, тако да осећања у њој готово и не сме бити. Где је онда| место Сапфи, Алкају, правом Анакреонту? Доказивати не треба. Свако ко узме у руке те песнике, наћи ће убрзо да је Исидорина формула неприкладна и на њих неприменљива. Не треба расправљати ни о некој могућој заснованости Исидориног суда у њеном времену. Записала га је 1941, а већ смо цео век раније добро упознали античке лиричаре и научили да разликујемо изворно и неизворно у њима.

53 *Сабр. дела*, књ. V, стр. 262–282. (Први пут у „Српском књижевном гласнику“ од 1941, стр. 358–371.)

54 Види А. Савић Ребац, *Гетеов хеленизам*, у зборнику: *Хеленски видици*, Београд, 1966, стр. 188.

55 *Сабр. дела*, књ. V, стр. 262, 265, 266.

Остаје стога само питање на каквом је читању Секулићева засновала свој нама зачудни суд о „класичној“ и „грчкој“ лирици.

Уз побројане песме Лазе Костића, Хајнеа и Гетеа, Секулићева наводи, као потврду свога гледања на старогрчку лирику, и једну античку песму. Каже да све побројане песме стоје управо тамо

где стоји она грчка о Амору који је на пљуску покисао, куцнуо на врата и пробудио младића; младић му угрејао ручице и исцедио воду из косице; а Amor се онда још само запитао: да ли је омлитавио од кише коноп на луку. Запео је, окинуо, погодио младића,

о, непознати младићу, о,
лук ето није настрад'о,
ал' страдаће срце твоје.⁵⁶

Оригинал песме о покислом шерету Амору препознаће класичар одмах. И не само класичар. Јер анакреонтика је три столећа била веома омиљена у европском песништву. Сама Исидора имала је у личној библиотеци књижицу *Анакреонџске оде и њесме*, са богатим избором из немачких анакреонтичара XVIII века.⁵⁷ Има у тој збирци и Гетеових анакреонтских песама. Нема, међутим, и то је сасвим разумљиво, Гетеове песме о дечаку и ружици, која долази из сасвим другог круга.

Оригинал песме о покислом Амору налази се у збирци грчких *Anacreontea*. Ове песме творевине су стихотвораца из познијег хеленистичког, римског, па чак и византијског времена. Не могу, очигледно, да се узму као узорци „класичне“ грчке лирике. Од XVI до XVIII века сматране су, додуше, барем добрим делом, за аутентичне песме Анакреонтове. Али њихова је неизворност утврђена, коначно, већ половином XIX века, када су, и независно од питања ауторства, изгубиле раније уважење у очима критике и публике.⁵⁸ Како је онда Секулићева могла да узме као чист пример класичне грчке лирике управо песму о шерету Амору? Песму: Μεσονυκτίοις ποθ' ὄραϊς?]

Рекли бисмо да је за ово криво читање случајних књига и спремност књижевнице да хеленску поезију упозна преким путем. Нашла је Секулићева у свом старом француском Пиндару и додатак са Поајаровим преводима из Анакреонта, Сапфе и Ерине.⁵⁹ У том додатку стоји прво Анакреонт, али пре правога Анакреонта, који је само из фрагмената познат, дата су, редом, *Anacreontea*. Поајар, истина, у уводној белешци указује на проблем аутентичности ових песама; али се уздржава од суда. Налази да су то мајсторске творевине, живога, утанчаног, грациозног израза. И додаје:

56 *Сабр. дела*, књ. V, стр. 268.

57 *Anacreontische Oden und Lieder*, Ausgewählt aus der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts von Fritz Adolf Hünich, Leipzig (E. Rowohlt), 1911 (Drugulin-Drucke, Bd. 10). – УБ у Београду, сигнатура ПБ 20, 876.

58 Види M. Baumann, *Die Anacreonten in englischer Uebersetzung*, Heidelberg, 1974, стр. 22 и д.

59 Види белешку 21 овог рада.

„Лака поезија није, ни у ком језику, произвела ништа одабраније од *Ластиа-вице* и *Покислої Амора*“.⁶⁰

Секулићева као да је пречула Поајарово „*la poésie légère*“. Потражила је и нашла тридесет и четврту песму, ону о Амору на киши. Препричала је, чак и пренела из прозе у некакав тобож првашњи стиховни облик њен завршетак. (*Etranger, dit-il, réjouis-toi; l'arc n'était pas endommagé; mais ton coeur te fera souffrir.*) Уз тепање „ручице“, „косица“ (чега у Поајара нема, као ни у оригиналу), представила нам је ову позну песничку играрију као „класичну грчку лирику“ сачињену према класичном божјем и класичном грчком закону.

Откинути од реда и поретка коме припадају, упознати читањем малобројних, случајних књига, стихови из хеленских песника долазе понекад на заиста необичан начин у огледима Исидоре Секулић. Напречац освојени служе не само као недовољно примерена илустрација него и као основа ширих, уопштених тврђења чија особеност не искупљује увек њихову малу убедљивост.

*

Стављам преда се још један француски превод из кога је Исидора Секулић ишчитавала, на свој начин, поруке хеленског песништва. И ово је књига из Исидорине личне библиотеке. Из исте је серије као Поајаров Пиндар, али у књизи нема обележених места, неспорних знакова преданог пречитавања. У наслову стоји: *Теокријова целокуйна дела*. Превод је рађен у прози, уочи 1898. године. Преводилац, Франсоа Барбије, образложио је у уводу своје опредељење за прозно превођење античких стихова.⁶¹

На проблем како преводити античке хексаметре, у стиху или прози, нећемо овде гледати, мада се Секулићева њиме бавила у више наврата. Реч ће бити о томе како је она видела Теокрита у прозној верзији Франсоа Барбијеа. И о Теокриту, песнику који је пуна два столећа млађи од Пиндара, и од овога далеко различнији но сам Пиндар од Хомера. Морала је бити свесна ове разлике и Исидора Секулић. Већ и на основи превода песама. А у књизи коју је имала налази се и студија Шарла Барбијеа *Теокријове идиле*.

У огледним радовима и написима Исидоре Секулић нема, додуше, нарочитих потврда да је њу Теокритово песништво особито занимало, или чак пленило. Има ипак знакова да се гдекад враћала француском преводу Теокритовог корпуса, да га је прелиставала. Тако у *Белешци (о ирија-*

60 Поајаров наведени превод Пиндара, стр. 261–262.

61 *Oeuvres complètes de Théocrite*, Traduction, introduction et notes par Francois Barbier, avec une Étude sur les Idylles de Théocrite par Charles Barbier, Paris (Garnier), s. a. – УБ у Београду, сигнатура ПБ 20, 875. – Књига је објављена, вероватно, око 1900. године. Увод преводиода потписан је маја 1898, како се, упркос непотпуно отиснутој години може закључити из податка на стр. 3 увода да је „недавно умро“ Леконт де Лил (година његове смрти је 1894) и из обавештења да је аутор студије о Теокриту пре десет година, школске 1887/88. године, слушао Мориса Кроазеа (види стр. 18 увода, у белешци).

ѡељсѡву) има одломак где Секулићева говори о песми *Рибари*. Одломак изврсно илуструје поступак списатељице – њен однос према античком тексту, улогу навода у њеном огледу. Но да би се то уочило, ваља одломак прво у целости прочитати:

Грчки песник из школе Александриске, Теокрит, чувени поет идила, има између других и идилу о пријатељству. Усамљени старци рибари, спавају на истом лежишту од маховине, под главом им кошуља, покривени су огртачем. Ни кључа, ни врата, ни псета. Ни суседа, ближег од мора које им ноге заплускује. Један од њих тужи се другом на несаницу и на тешке снове, и каже: „Пријатељу, нећу да ти кријем моја сновиђења; као од риболова, узми свој део и од мојих снова.“ Живот та два пријатеља свео је песник на најједноставније: лове рибу; виђају снове; теши један другог да ружни снови нису истина. Везе пријатељске између њих, на изглед, танке су: живот њихов, на изглед, такав да нема могућности за проблеме и тешкоће. Рибице изброје и поделе без проблема; постеља на земљи је нешто тако безгранично и безоблично, да је око ње сваки спор искључен; али сан? Кад један искусни старац види сан са смислом, тако је тешко веровати да је тај сан сав од лажи; пријатељ који узима на се да уснивено разложи, узима на се задатак да у души другог човека једну вредност замени новом. Теокрит се ту служио, симболично, простим податком. Али пројекција те поезије везује просто и сложено. Који задатак чека пријатеља ако онај други стане често виђати један исти сан? Ако се у његову душу забије нешто као клин у тврд зид? Ако се сан оствари? Пријатељ има често да подупре не само пријатеља, него да подупре и самог Бога у оном што је спремио да се збуде...⁶²

Ако бисмо, одмах по првом читању одломка, хтели да одредимо пут којим иде Исидорина мисао, рекли бисмо спремно: води, готово у скоку од рационалног александринизма до хришћанске спекулације и види те крајности у једноме. У основи не бисмо много погрешили. Но дугујемо одломку и анализу. Ово тим пре што је одломак о рибарима већ побудио пажњу испитивача и похвалу критике.

Оно што је у преводу речено течно, не мора бити тачно. Оно што у интерпретацији делује упечатљиво, не мора бити уверљиво. Или, да се послужимо Исидорином парафразом из Пиндара: таленат варљиво заводи причањем.

Одломак о *Рибарима* освојио је Иванку Удовички која већ дуго проучава есеистику Исидоре Секулић. У недавно објављеној студији каже о Секулићевој:

Да би показала пријатељство сличних, дивно је дочарала идилу Теокритову у којој се описује „обичан“ живот рибара. Спавају на земљи под небом, поделе уловљене рибице без проблема, али и у том идиличном животу дође човеку невоља, макар у сну, односно у стрепњи. И Исидора Секулић зна да изабере не само песника, и слику, него да нађе и прави навод којим ће

објаснити суштину проблема: „Пријатељу, нећу да ти кријем моја сновиђења; као од риболова, узми свој део и од мојих снова“, и зна да преведе поруку песника, истичући рибара пријатеља који каже да снови нису истина, иако није сигуран у то, али изговара тако да може да умири пријатеља.⁶³

Таланат варљиво заводи причањем. Но Иванка Удовички, мада заведена, учинила нам је добру услугу. Свака парафраза јесте интерпретација, ма колико била уздржана. Отуда наведена парафраза Исидорине интерпретације *Рибара* има вредност сведочанства, објективног стога што је нехотично дато. Показује нам како Исидорино причање о Теокриту заводи мисао читаоца.

Ако, на првом месту, кажемо да песма *Рибари* није Теокритова, па чак ни из његовог времена; ако додамо да она није у модерном смислу идила, а то ће рећи да није идилична – није у питању само спољашња чињеница и термилошка тачност. Управо због тона и поруке готово нико, већ одавна, не сматра *Рибаре* Теокритовом песмом. Франсоа и Шарл Барбије, међутим, као да још нису сумњали у аутентичност ове и других неких песама Теокритовог корпуса. (Нису, вероватно били упознати са *Сингулијама о Теокрићу*, што их је исте, 1898. године, био објавио Ф.-Е. Легран.) Но знали су добро да су песме из реченог корпуса у жанру веома разнородне. Знали су, такође, да антички назив идиле (εἰδύλλια) значи „сличице“ – *petits tableaux*. Истина, ми се још и данас колебамо између значења „сличица“ и „мала [по]себна] песма“. Но поуздано знамо оно што је Секулићева могла прочитати у студији Шарла Барбијеа, па и сама из превода закључити: назив идила (εἰδύλλιον), који су, уосталом, тек познији схолијастии наденули песама Теокритовог корпуса, не значи никако да су то све песме идиличног тона.

Исидора Секулић рекла је – ваља ово нагласити – тек толико да су *Рибари* идила Теокритова, идила о пријатељству. Али по начину како је испричала и протумачила песму стичемо утисак да је у њој налазила нешто идилично. Отуда у парафрази Иванке Удовички стоји, изреком, да (по Секулићевој) ова „идила Теокритова“ говори о „идиличном животу“ двојице рибара. Код првог смо чвора интерпретације. „Идила“ вуче у „идиличност“. Реч вара и заводи јер пути мисао на идеализовану слику сеоског живота и људских односа.

*

Наметнуло нам се питање: како стварно стоји са идиличношћу песме *Рибари* и Теокритових εἰδύλλια? Да будемо бржи, позваћемо се на Албина Лескија, данас водећег стручњака за хеленску књижевност. Лески *Рибаре* узима као најзанимљивију међу неаутентичним песама Теокритовог корпуса, и то управо због њеног „непоштедног реализма који далеко прелази све што је Теокриту својствено“. (И аутентичним Теокритовим песама ја-

63 И. Удовички, нав. дело, стр. 238–239.

вљају се многе реалистичке појединости.) Штавише, додаје Лески, „у античкој књижевности може се упоредити само приказ тегобног сиромаштва у Псеудо-Вергилијевом *Ајвару*, који се веома оштро одваја од идеалнога света *Еклоја*“.⁶⁴

Теокритове песме састављене су за књижевне сладокусце, образоване и рационалне. (Француски Парнас није насумице посегаво за Теокритом.) Отуда ће модерни читалац, навикнут на реализам новијег романа, можда тек после другог, или чак трећег читања уочити оно у чему је стручна критика једнодушна: *Рибари* нису Теокритова песма јер је реализам Теокритове буколске песме утанчанији, хуморан и заокупљен природом, љубављу, певањем. Ни у једној поузданој Теокритовој песми не дотиче се питање новца, не говори о предностима сиромаштва. Ни једна нема поучан, морализаторски тон или поенту. Нигде се у њима не јавља склоност за мотиве из света бајке. А сан о златној рибици сећа нас неумитно на бајку. Само, ето нас код новог чвора, и поново код Исидорине интерпретације.

Тумачење Исидоре Секулић доста произвољно помера значење у песми *Рибари*. Сан, главни мотив песме, за Исидору је из категорије тешких снова, те пријатељ пријатеља теши како „ружни снови нису истина“. У оригиналном тексту, међутим, сан није| ружан. Напротив. Пре неголи га исприповеда, рибар каже другу: χρῆστὰ εἶδον „нешто дивно сам уснио“. Франсоа Барбије није завео Секулићеву. У његовом преводу речи првога рибара гласе: *As-tu appris à interpréter les songes? J'en ai eu de bien beaux. Je ne veux pas te priver de mes visions; comme de la pêche, prends ta part de mes rêves*.⁶⁵ Но Секулићева тврди да су то речи у којима се рибар „тужи другом на несаницу и на тешке снове“, те доноси, као кључни цитат своје интерпретације, само други део исказа: „Пријатељу, нећу да ти кријем моја сновиђења; као од риболова узми свој део и од мојих снова“.

Тешко се отимамо осећању забуне упоређујући Исидорину интерпретацију са француским преводом *Рибара*. Шта стварно стоји у оригиналној песми? Говори ли она о пријатељству? Или о нечем другом? Какав се сан у песми приповеда?

Песма има увод. Јасно одељених пет стихова. Увод има облик посвете неком Диофанту. Али стварно се ту одређује предмет песме. Прво долази општа максима: „Сиромаштво је једина сила која човека учи вештинама и напорном раду“ (Ἄ πενία Διόφαντε μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει αὐτὰ τῷ μόχθοιο διδάσκαλος); уз максимум долази образложење: јер човеку који живи од рада својих руку тешке бриге не дају да се устави, да отпочине, тек што сведе очи, већ се брижан прене. Тема је, дакле, према уводу у песму: сиромаштво као подстицај на рад.

64 А. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 3. изд., Bern, 1971, стр. 815.

65 Барбијеов наведени превод Теокритовог корпуса, стр. 159.

Тема је онда развијена на примеру два сиромаша рибара. Песма оцрта њихову немаштину и колибу (они не спавају „под небом“ па им и постеља није „нешто тако безгранично и безоблично“). Буде се у ноћи, после мирног сна, и на посао мисле. Али први рибар хоће да исприповеда другу сан који је уснио, дивни сан. Ловио је рибу – шта би бедни рибар и у сну радио – и уловио чудесну ловину: рибу златну, златом прекривену. Порадовао се силно. Али и препануо. Можда је извукао на суво неког миљеника морских божанстава. Нека, уживаће он своје изненадно богатство као цар, на копну, што даље од мора. Заклео се: на море се неће више никада навести. Ту се пробудио. Сада брине због дате заклетве.

Тема одређена у уводу присутна је у целој песми. За сиромаша сан је неспокојан и када њише златне снове; следи му отржењење, брига за опстанак. И једно (сан као из уста народних) и друго (празноверна препадност) примерено је описаном типу „простог сељака“. Осећамо, на послу је писац од заната, упознат са карактерологијом хеленистичке књижевности. У другом пак рибару, који је друг у послу оном првом, одреднице реченог типа нису извучене. Погледамо ли пажљивије, видимо и са којег разлога. Други рибар, то је глас здравога разума који саветује: „Не страхуј. Заклео се ниси. А ни рибу од злата ниси уловио. Сновиђење је обмана. Једино ако будеш трагао на јави по нашем мору,| нада из снова могла би ти се остварити. Пођи, потражи рибу од меса, да не би умро од глади и злаћаних снова.“ (Ζάτει τὸν σάρκινον ἰχθῦν, μὴ σὺ θάνης λιμῶ καὶ τοῖς χρυσοῖσιν ὀνειροῖς.)

Порука песме стварно гласи: ради, не занеси се сновима, радом се бори против оскудице. Тумачење сна дато је у пет завршних стихова песме, потпуно симетрично сентенциозном уводу. Стоји оно, као и увод, ван домена народског и празноверног. Отуда за другог рибара можемо слободно рећи да је то овлашно травестирани аутор песме који се, са смешком, супротставља празноверју сељака-наивчине и пути га, рационално, на рад и аргатовање. Завршни стихови песме понављају, дакле, поруку увода (*сенјениције*), у виду поуке која као да произлази из испричаног „примера“ (*ἰαραδιίμε*). Све ово познат је поступак из популарних моралистичких текстова, и није никако својствен ни Теокритовој идили нити модерној, у новоме смислу идиличној.

Песма *Рибари* говори, према реченоме, о сиромаштву и потреби рада. Зашто је Секулићева рекла да је предмет ове „идиле“ пријатељство? Највише из потребе своје белешке (о пријатељству). И тек на основи оскудних ослонаца у тексту. Рибари су представљени као другови у послу. Обраћају се један другоме изразима који значе, подједнако, идруже, побратиме“, и „пријатељу“. Француски превод узима стално израз „пријатељу“. Онда је Секулићева још схватила емотивно и стихове: „као од риболова, узми свој део и од мојих снова“. За имућну и образовану античку господу емотивних импликација ту нема. (Схватили су можда пре овако: немају кукавци шта

да поделе сем дневног улова и празних снова.) И сасвим је невероватно да су *Рибаре* читали као песму о пријатељству.

Није Исидори Секулић недостајала самосталност. Она се на свој утисак ослонила, на своје читање, можда чак и непонављано. Није погледала ни у студију која је у њеној књизи претходила преводу Теокритовог корпуса. Могла је у њој прочитати тачније схватање песме. Шарл Барбије не расправља, додуше, о ауторству и не штеди похвале. Али сасвим прецизно казује да песма *Рибари* бележи, и то на крајње објективан начин, душевна стања човека из народа: жељу да се обогати, запањеност пред благом које је ненадано стечено, тужно отржењење при буђењу из сна, празноверни страх од кривоклетства (у сну), и („као узде за машту која се отргла и блуди“) наглу победу практичног духа у окретању раду, свакодневном, непрестаном:

trionphe prompt du sens pratique, résignation et belle humeur dans le retour au travail, au bon, à l'éternel travail, qui assure à l'esprit et au corps la santé, et qu'il faut accomplir toujours, sans plus de lassitude que n'en semble éprouver la mer à frapper le rivage de ses vagues depuis des siècles...⁶⁶

Шарл Барбије непотребно поетизује поуку последњих| речи песме. Ту га не можемо пратити. Но, јасно је, Шарл Барбије приказао је верно предмет и поруку песме *Рибари*, коју је Секулићева веома произвољно и субјективно протумачила као идилу о пријатељству.

Субјективност у гледању на властите предмете и у тумачењу одабраних потврда јесте обележје једне, субјективне гране есејистике. А онда, према Монтењу, који је у њој водећи писац, прави предмет књиге огледа јесте сам њен аутор. Питамо се стога, не обележава ли Исидору Секулић као писца есеја и читаоца хеленског песништва управо то што је њен избор у Теокритовом корпусу пао на песму *Рибари*. Има међу песмама Теокритовим, и онима под његовим именом сачуваним, правих ремек-дела и веома разнородних творевина. Поред пастирских песама, има ту драмских и лирских мимова, малих епова („прича“), има писама и похвала генералима и владарима, има љубавних песама. Исидора Секулић посегла је у то обиље и одабрала – у стихове преточено моралистичко предавање.

Тематиком („врлине“ сиромаштва) и техником казивања песма *Рибари* је наима, недвојбено, дијатриба. Овај назив узима се као ознака одређеног стилско-тематског комплекса својственог популарно-филозофским предавањима и текстовима из хеленистичко-римског раздобља, нарочито онима из киничко-стоичког круга.⁶⁷ Учињен је и покушај да се песма *Рибари*, према тим одликама, прецизно датира, веома ниско, чак у II век наше ере.⁶⁸

66 Уводна студија у Барбијеовом наведеном преводу Теокритовог корпуса, стр. 27–28.

67 Види E. G. Schmidt, чланак *Diatribai*, у: *Der kleine Pauly*, II (1967), col. 1577–1578.

68 Види Th. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet*, Berkeley – Los Angeles – London, 1973, стр. 162 и 318, где је изречена сумња у могућност прецизног датовања које предлаже L. Gil, *Comentario a pseudo-Teocrito*, *Idil. 21*, *Emerita* 30 (1962), стр. 241–261.

Битно је за нас двоје. Прво, да се дијатриба, као поступак и тематски круг, јавља управо у оним облицима античке прозе на које радо примењујемо нововековне називе есеј, есејистички. (Одређује дијатриба, на пример, начин излагања у писмима и расправама Сенеке Филозофа, једног од претеча и меродавних узора модерне есејистике.) И друго, али не и мање важно, да Секулићева песму *Рибари*, коју смахра делом александринца Теокрита, супротставља и поставкама „латинског мудраца“, које, стварно, припадају истом киничко-стоичком кругу представа као и моралистичка поука речене песме.⁶⁹

*

Има у огледима Исидоре Секулић, тамо где се они на античке изворе позивају, и неспоразума и недоследности. Крива су томе њена одвећ брза открића о природи грчког или латинског „духа“, заснована највише на преводима из античких песника и писаца. Крива су томе и њена уопштења – мање изведена из| чињеница, а више добијена поларизовањем појмова у антитези, или њиховим изједначењем у низовима који треба да извуку на светло некакву надвремену константу у мишљењу људи и народа. Неспоразуме откривамо већ у једном огледу, недоследности нарочито у огледима разног датума. У овом другом случају, дакако, ваља помишљати и на еволуцију у ставовима саме списатељице.

Останимо код Теокрита. У огледним радовима Исидоре Секулић јавља се, узгред, још један исказ о овоме песнику. Налазимо га у Исидорином фрагменту о Гетеу. Овај текст саставила је, по свој прилици, године 1949, за предавање у Српској академији наука. Он говори о симболима у којима своје мисли износе разни мислиоци и песници. И о једној, по Секулићевој, сада и овде, општој мисли и законитости.

Тврди Секулићева:

Међу мислицима, међу великим песницима који су, наравно, такође мислиоци, иначе велике поезије нема – можда су најближи истини они који су као свеопшти закон уочили, искусили, или интуирали: сталну промену свега. Све иде, све тече, све се мења, све је пролазно јер је само промена стална.

У низању, у гомилању примера каквом је списатељица склона, дођу онда различна имена. Поред Питагоре и Канта, Маркса и Бергсона, и Гетеа наравно, још и ови „симболисти философи“: Лао Тсе и (нежно) Хераклит; онда „још бриљантнији симболисти“ или „баш прави систематизатори“: Хегел и (наново) Маркс, Шопенхауер и Ниче, па, наравно, опет и поет-мислилац Гете. Овде Секулићева одсечно каже:

69 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 394–395, 397, 404.

Древне теорије те врсте блаже су, мирније, милостивије. Теокритос је прави мелем од живота и страдања. Све иде, док кажеш јесте, већ више није, нити се узбуђено радуј, нити се у тузи кидај – пролази, сад, сад ће проћи, прошло је.⁷⁰

Неочекивано је ово. Двојак неочекивано. Прво, тај „Теокритос“, како и зашто он дође овде некако и „Хераклитос“? Где у *Идилама* треба тражити основу за такво везивање? Друго, нескладно зазвучи када упоредимо тумачење дато овде са оним датим у *Белешици (о њријатшељстиву)*, уз песму *Рибари* и латинску „изреку“ о пријатељству, јер је у овој последњој Секулићева осуђивала управо убеђење „да су покрет и промена свеопште начело света“.⁷¹ Но, еволуције у ставовима има, у сваком делу. Не гледамо сада толико на несклад временски размакнутих ставова, већ на заједничку одлику у обе интерпретације, на поступак есејисте.

Потрага за општом, некако надвременом мишљу остала је стална црта Исидориног поступка све до у фрагменат о Гетеу; и то потрага у поетско-филозофском медију. Као и у есеју о Пиндару, или у тумачењу *Илијаде*, предметом интерпретације није толико песник, или песма, текст сам. Из текста је узета, или ап|страхована, само нека мисао око које се есеј плете или се њоме његова излагања поткрепљују. За књижевницу су и песнички текст и филозофски став само сведоци о неком општем и надвременом начелу што га, по њеном уверењу, песник и мислилац подједнако казују, слуте, интуирају. Није се, дакле, поступак списатељице ни у фрагменту о Гетеу битно изменио од времена њеног есеја о Пиндару, ког је читала откривајући у њему „песника једне опште, стално људске религиозне филозофије“; а у његовим песмама „мудрости свих великих песника и мислилаца“ и „меланхоличне мисли свих светих књига“.⁷²

О неприступачности античке поезије

Исидора Секулић дотакла се једаред, године 1938, и начелног питања: како је и колико античка поезија приступачна нововековном човеку? Учила је то поводом стихова Лукијана Мушицког, дакле у примедбама о класицизму, његовим стремљењима и постигнућима. Но дала је одговор у општој формули, сасвим начелно:

Угледање на класичну поезију одувек је ваљало само творцима врло великих дарова. Јер је античка битност неприступачна и неразумљива. Јер иза исте речи данас и онда, стоје сасвим друге садржине и перспективе. Јер ванредну једноставност духа класичних песника и мислилаца постижу у

70 *Сабр. дела*, књ. VII, стр. 453.

71 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 394.

72 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 62.

друга времена само изузетно обдарени. Средње обдарености класицизам је гушио и извитоперавао.⁷³

Проблем адекватности доживљаја пекао је Исидору Секулић као неоствариви задатак у превођењу поезије. Управо наведени њен исказ поставља питање шире: као проблем модерне рецепције античког песништва. Долази то доста неочекивано. Јер, и пре и после белешке о Лукијану, Секулићева се није устезала у суду, изналазила је праву суштину и основну законитост у Хомеру, Пиндару, грчким лиричарима.

Ако је поставка по којој је античка битност неприступачна и неразумљива била скровито присутна у мишљењу Исидоре Секулић, могло је ово бити само на одречан начин: као одустајање од напора да се оно што је античко сагледа историјски, и што потпуније. Има такав поступак у огледима Исидоре Секулић. Али тешко да га смемо објаснити реченом поставком ослоњени само на један њен исказ. Приступ књижевнице античким песницима у доброј је мери одређен мање начелним и дубље личним склоностима. Била је Исидора Секулић, наиме, од оних природа које мучи жеђ за непроменљивим, једним, апсолутним.⁷⁴

По реченој склоности одабрала је Секулићева из Теокрита неаутентичну песму *Рибари* и у њој открила безусловну, на идеал незамењивости и апсолутне верности усмерену концепцију пријатеља – који треба „да подупире и самог Бога у оном што је спремио да се збуди“. Овај приступ Теокриту сасвим је различан од осетљивог смисла за буколску идилу какав је показала, већ рано, Вирџинија Вулф, иако је енглеска књижевница начелно заступала тезу о неприступачности старогрчке поезије.⁷⁵

Есејистички рад Исидоре Секулић и Вирџиније Вулф текли су напоре. Барем делимице. Јер, Секулићева је на то гледала другачије, и не без неке повређености. „Бавила сам се есеистиком далеко пре Вирџиније Вулф и то нико није запажао“ – казивала је она.⁷⁶ Да ли с правом, то би ваљало испитати.⁷⁷ Но поуздано је да су се Исидора Секулић и Вирџинија Вулф тек изузетно освртале на античку грчку књижевност. Тим је и занимљивије упоредити однос ове две списатељице према хеленским песницима.

Септембра 1906. године Вирџинија Стивн (Вулф) посетила је Грчку, са сестром Ванесом и браћом Адријаном и Тобијем. Образовано енглеско

73 *Сабр. дела*, књ. V, стр. 43. Рад под насловом *Одабрани сѝихови Лукијана Мушицкој*.

74 Упореди И. Удовички, нав. дело, стр. 77 и д.

75 V. Woolf, *On not Knowing Greek*, први пут у: *The Common Reader*, 1925. године. – Види В. J. Kirkpatrick, *A Bibliography of Virginia Woolf*, sec. ed., London, 1967, A 8 (стр. 19 и д.).

76 Види Н. Маринковић, *Јасна Пољана*, стр. 238 (према И. Удовички, нав. дело, стр. 35).

77 Вирџинија Вулф објавила је прве приказе 1904, а 1905. објављује већ и напис *The Decay of Essay-Writing*. Од 1905. године почиње и њен рад за *The Times Literary Supplement*, а неки од приказа које је ту објавила 1909. године биће доцније уврштени у репрезентативне збирке њених есеја. Види В. J. Kirkpatrick, нав. библиографија, С 7 и С 22–С 27. Упореди и Q. Bell, *Virginia Woolf – a Biography*, vol. I, London, 1973, стр. 104 и 126.

друштванце обраћало се, додуше, грчким сељацима језиком „који би Платон био говорио да је учио грчки у Хароуу“. Препрека језика не омета ипак њихов доживљај Грчке на чијем тлу оживе и прашњави школски класици. Вирџинија уноси у бележницу ове речи:

Силазак низ планину Пентелион задржава један заравњен зелени гребен где се, рекло би се, природа за час пропиње пре неголи опет зарони низ падину. Ту су велики платани што доброћудно шире руке, ту су пријатни грмићи збијени и поређани као у башти, а ту је и поток који као да пева њима у хвалу и уз то велича радости које дарује вино и песма. Могао се чути Теокритов глас у тужалки којом је роморио по камену, и неки Енглези су овај поток баш тако и чули, иако текст што говораше са њихових полица код куће беше прашњав. Овде, у сваком случају, природа и песма клајичног духа подстакосе наших шесторо пријатеља да сјашу и отпочину.⁷⁸

Одабраним епитетима и појединостима у опису енглеска списатељица дочарава Теокритову буколску идилу и онај идеални пејзаж чијем је литерарном уобличавању александријски песник много допринео. Њен доживљај долази као осетљива актуализација Теокритових песама и њихове друге и другачије средине. Секулићева, пак, и када је 1949. у Теокриту открила неког угодно преполовљеног Хераклита, није показала осетљив смисао за размак између некада и сада, нити потребу да тај размак премости уживљавањем. Њен Теокрит, као преполовљени, у идиличну сферу помакнути Хераклит, већ је и сам неисторијски спој различнога. Остала је Секулићева себи верна и када је на место метафизичког Једног ставила некакву симболом изречену и готово мистички обојену Промену, коју, као заједничку концепцију, приписује веома разнородним, временски и просторно размакнутим мислиоцима. Отуда нас њен поступак сећа на откривање „основног начела“ у естетско-филозофским списима Лазе Костића. Ово пак указује на круг романтичарских концепција чији је дужник била Исидора Секулић.

Свога Пиндара Секулићева је открила као „песника једне опште, стално људске религиозне филозофије“; као песника који је „своје победне песме сенчио мудростима свих великих песника и мислилаца и меланхоличним истинама свих светих књига“.⁷⁹ Ни строго историјско посматрање не превидља неке подударности у моделима мишљења и понашања које се јављају на различним ступњевима друштвеног развоја. Испитује, међутим, њихове корене да би проверило реалност подударања и могућу заснованост у човековој природи. Секулићева је, пак, у таквим подударностима, често само привидним, радо и напречац препознавала наслуте хришћанства или неке општељудске метафизичке мисли. Њени изрази „наслуте хришћанске етике“ и „истине светих књига“ имају вредност индикативних

78 Наведено у: Q. Bell, наведена биографија, I, стр. 108. Превео др С. Вукобрат.

79 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 62.

термина. Указују, наиме, на стару тезу о антеципираном хришћанству.⁸⁰ У доба преромантизма и романтизма ова теза развијена је и богато модификована. Митови су у њој схваћени као филозофеме о козмосу који у себи крију зрна једне јединствене религиозно-филозофске мисли (теорија о „прамонотеизму“); а творцима мита и писцима свештених књига сматрани су свештеници, као древни песници и мудраци.⁸¹

У духу споменуте тезе Исидора Секулић налазила је безмало хришћанску смиреност у Пиндаровим речима: „само умерене жеље сме смртни упућивати боговима, имајући увек на уму шта му је судбина“. За списатељицу је безмало у свему подударно када апостол Павле каже: „[...] навикох се бити довољан онијем у чему сам. Знам се и понизити, знам и изобилувати“, и када Пиндар за себе вели: „Што се мене тиче, мали ћу бити са малом, а велики са великом судбином; моје срце да поштује судбину која ми је дата, и вољом, колико год може, покорава јој се“. Но да ли је то заиста тако? Да ли су то, како Секулићева вели, заиста „суштински човечанске и религиозне мудрости које не може не знати и не казати ниједан велики претставник човечанства“?⁸²

Религиозна мисао одређена је историјски, на првом месту, основним односима – према средишњој концепцији и самим методима спекулисања. Основни однос у Пиндаровим стиховима што их Секулићева тумачи јесте однос човека према божанству. У томе пак нема суштинског подударња између Пиндара и хришћана. Тај однос је за старогрчког песника сложен, и одређује га схема архајског мишљења које се креће, у маховима, од супротнога супротноме:

Ἐν ἀνθρώπων, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς
δὲ πνεόμεν ματρὸς ἀμφοτέροι· διείργει
δὲ πᾶσα κεκρίμενα δύναμις...

80 Том тезом већ су рани хришћански апологети гледали да оправдају бављење античком поезијом и филозофијом. Први обраћеник који је платонизам заменио хришћанством, Јустин Мартир, ударио је већ у II веку наше ере основу ове апологетске теме. Изнео је учење да дела античких мислилаца садрже наслуте, односно делимично сазнање (откривење) хришћанских истина. Штавише, по њему су филозофи античке Грчке били нека врста светаца јер филозофија води божанству (платонизам). А хришћанско учење стоји, према Јустину, на платонском и стоичком, и над њима, наравно, али тако да им није супротно. Види нпр. С. Schneider, *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, München, 1970, стр. 160 и 175.

81 Ово је схватање морало бити познато Исидори Секулић. Не стога што се предано бавила Аугустином. Из наслеђа ранохришћанске апологетике је дошло и схватање Сократа као префигурације Христа. Отуда потиче цела *confirmatio Christianorum per Socratica* која је веома присутна и у књижевности романтизма. Види нпр. F. P. Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, 1973, стр. 141 и д. Модификације реченог схватања представљају, у основи и неке теорије мита настале у XVIII и XIX веку, на основи компаративног изучавања фолклора, религије и књижевности Индије, Персије, Грчке, германских народа. Види Jan de Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, München, 1961, стр. 142 и д.

82 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 63.

Заједничко је порекло људи и богова; од исте мајке [Земље] дах смо животни добили, али раздвајају нас наше сасвим разлинне моћи. Овде је све ништа, а на бронзаном небу све вечито траје. Па опет, у многоме се ближимо боговима, природом својом или великим замислима, мада не знамо где нам је судбина, већ према ономе што носи дан или ноћ постављамо мету којој трчимо.⁸³

Позваћу се овде на суд Едуарда Френкела, једног од истакнутих модерних испитивача ране хеленске мисли и поезије.⁸⁴ Он тумачи управо наведене Пиндарове стихове и оне малочас споменуте, на основу којих је Секулићева читала епиникије као књигу „умереног ведро стоичког грчког песимизма који измирено зна да је човекова судбина ван њега“ и као слутње „о оном сложенем песимизму који је потоњим генерацијама донела хришћанска утанчана етика, учења о смирености човека...“⁸⁵

Френкел види боље. За Пиндара човек је, стварно, сродник божанстава и треба да остварује свој природни порив ка великоме. Пиндарови стихови о уздржаности и средњем путу не проповедају грађанску смиреност или безбедну осредњост, нити пак – казује Френкел ово изрично – „стоичко дистанцирање од сопственог живота“. Говоре о потреби да човек буде свестан непостојаности у своме животу и залажу се за храбро држање у недаћама.⁸⁶ Грчка архајска мисао не зна, наиме, за божанство које по правди одмерава људима казне и награде барем у другоме неком свету. Она је реалистички-овострана. Уочава само окрутну противречност у свету, начело непредвидивог преокрета у човековој судбини, што не пружа праве основе за теодицеју. Отуда је грчкој архајској мисли блиско и разумљиво човеково осећање за правду побуњено пред одлукама богова.⁸⁷ За Пиндара човеково „овде“ додуше јесте „ништа“, упоређено са трајношћу која је повластица богова. Али, далеко је од песника свако одрицање од себе, или, како Френкел опет изреком каже, свако хришћанско осећање погружености пред божанством.⁸⁸

Исидора Секулић била је од оних природа које мучи жеђ за једним и непроменљивим. Отуда је њој био стран хеленски поглед на живот – поглед Хомеров, Пиндаров, Теокритов, онај који је у покрету и преокрету ви-

83 Pind. Nem. VI 1 и д.

84 Н. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, 2. изд., 1962, стр. 540 и д.

85 *Сабр. гела*, књ. XI, стр. 62.

86 Н. Fränkel, нав. дело, стр. 543.

87 Види Н. Fränkel, нав. дело, стр. 545. Упореди и Ch. R. Beye, *Ancient Greek Literature and Society*, Garden City, N. Y., 1975, стр. 136 и 140.

88 Н. Fränkel, нав. дело, стр. 541.

део (на сасвим непосредан, а не на хераклитски начин) сам закон живљења и прихватао без погружености човекову угроженост и коначност. Отуда Секулићева тек сасвим узгредно, готово постиђено, препознаје „елеменат страсти, ватрени замах такмичарства у младићу од којег тело цвета снагом и складним покретима“; а предано се задржава на оном што назива „мутним побудама и представама“ о успеху, прослављеном имену, првенству, „опојној радости од успеха“, како би напоскон приметила: „али у којој се истовремено, као црв у јабуци, крије пролазност“.⁸⁹ И Пиндарове стихове: „[...] само су| две ствари, уз пораст богатства, које нашем животу дају сјај и мирис: кад за успехом остаје одјек славе“ (а те стихове сматра сабиром свих песникових искустава о том предмету), Исидора Секулић мери гномским исказом који следи: „Смртнима што је смртно“. У тим стиховима налази и кључ за свога Пиндара:

Тим дивним стиховима Пиндар је казао, у смислу паганског песимизма, оно исто што и ми кажемо стилем хришћанског песимизма: никоји човек, ни гениј, не достиже савршенство, никада.⁹⁰

Колико је различно, колико пријемчивије за антику читала старе грчке песнике Вирцинија Вулф. Већ 1900. године, са наставницом старогрчког Џенет Кејз.⁹¹ А онда у огледу *О нејознавању грчкога* (1925), где јој је тешка приступачност старе грчке поезије само повод да одреди његову особитост и свој однос према свету у античкој паганској песми. Навод из завршног одсека Вирцинијиног есеја, где је реч о хомерском свету *Одисеје*, биће довољан да ту разлику покаже:

Пенелопа пролази одајом; Телемах иде на починак; Наусикаја пере рубље; и њихове радње као да су препуне лепоте јер они не знају да је лепо то што чине, да су рођени као господари свега што им припада, јер су себе свесни баш колико и деца, а ипак, за све те хиљаде година, живећи на својим малим острвима, знају све што треба да знају. Са ромором мора у ушима, окружени виновом лозом, ливадама, речицама, још су свеснији од нас колико је свирепа судбина човекова. У позадини живота присутна је туга коју они не покушавају да ублаже. У потпуности свесни да и они сами стоје под сенком, а ипак осетљиви за сваки дрхтај живота, одолевају тамо где јесу и баш њима, Грцима се обраћамо када нам дотужи неодређеност, пометња, хришћанство и његове утехе, када нам дотужи наше сопствено време.⁹²

89 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 67.

90 *Сабр. дела*, књ. IX, стр. 67.

91 Са деветнаестогодишњом ученицом Џенет Кејз је расправљала о актуалном важењу грчких трагичара. Часови са Вирцинијом претварали су се у дискусије из којих је ученица изнела многа трајно учвршћена схватања о античкој књижевности. Види Q. Bell, нав. биографија, vol. I, стр. 68 и vol. II, стр. 201.

92 V. Woolf, *On not Knowing Greek, Collected Essays I*, London (The Hogarth Press), 1971, стр. 13. Превео др С. Вукобрат.

Ако судимо по тематици објављених огледа, стара Грчка није имала ни у Вирцинији Вулф преданог заљубљеника. Енглеска списатељица, сасвим као Исидора Секулић, била је окренута нововековном свету и књижевности. Но за Секулићеву можемо рећи да заљубљеник у Хеладу никада стварно и није била. Разлика долази од образовања и од опредељења. Кћи филозофа-агно|стика Лезли Стивена и ученица класичарке Џенет Кејз била је и остала атеиста отвореног погледа за паганску Хеладу. Исидора Секулић полази у есеју о Пиндару, где је највише улазила у хеленску песничку мисао, од опредељења које у хришћанској етичкој мисли види квалитет виши, утанчанији од античког. И док Вирцинија Вулф интензивно осећа историјски проблем и пече је жеља да продре у историјску стварност иза текстова, Секулићева издваја, вади из античког текста одломке, трагајући за потврдама свога схватања и опредељења, у духу романтичарске *confirmatio Christianorum per Socratica* или поступком који се од ове суштински не разликује.

DIE LEGENDE VON HERO UND LEANDROS IM ROMAN "DIE INNERE SEITE DES WINDES" (1991) VON MILORAD PAVIĆ

Die Romane des serbischen Schriftstellers Milorad Pavić verbuchen schon über ein Jahrzehnt durchschlagende internationale Erfolge.¹ Sein *Chasarisches Wörterbuch*, 1984 in Belgrad veröffentlicht, fand bald Übersetzer und Verleger in Pressburg (1987), Paris, München, Milano, New York, Stockholm (1988), London, Sao Paolo, Amsterdam, Barcelona, Sofia, Tel Aviv, Lissabon, Prag, Helsinki (1989) und anderwärts.² Ein ähnliches Aufsehen hat auch des Verfassers 1988 in Belgrad veröffentlichter Roman *Die Gegend mit Tee gemalt* erregt. Übersetzungen kamen schon 1990/91 in den Vereinigten Staaten, in Frankreich, Rußland und Kanada, in Brasilien, Österreich und Deutschland heraus. Im Jahre 1991 erschien in Belgrad ein weiteres Buch des Verfassers unter dem Titel *Die innere Seite des Windes oder Roman von Hera und Leander*. Im folgenden Jahr fand es in Italien und Frankreich Verbreitung und Übersetzungen in weiteren Sprachen sind druckbereit.

Gleich zum ersten Roman von Milorad Pavić, dem *Chasarischen Wörterbuch*, wurden in der Kritik Bezeichnungen wie "postmoderner Mittelalter-Roman" gesetzt. (Wohl in Rückbesinnung auf Umberto Eco's Roman *Der Name der Rose*, wobei die Lust an Semiose und Semiotik, die Wiederkehr der "Intrige", Mechanismen des offenen Kunstwerks, und anderes in unser Blickfeld rücken.) Und es wurde gesprochen von Pavićs "raffiniertem Winkelwerk aus unzugehörigen Bildern, Metaphern, Geschichten, Logiken, aus widersprechenden Perspektiven und Fluchtlinien" sowie von einer "Detektiv-Story für humanistisch Gebildete". Jedoch ließ die Kritik fast gleichzeitig verlauten, daß Qualifikationen durch "phantastisch", "kabbalistisch" und "postmodern" im gegebenen Falle unzureichend seien – "wenn auch wahr ist, daß in diesem Roman Zeit und Raum aufgehoben sind, Gesichter wie Salz schmelzen, Traumjäger fremde Tode erleben, Teufel sich reinkarnieren ..."; so daß die Kritik auch mit der Folklore ins Feld rückte und sich zu folgendem Schluß bekannte: "In Pavićs *Chasarischem Wörterbuch* regieren die paradoxen Gesetze des Traums und Bilder von solch urtümlicher Sinnlichkeit wie sie nur Märchen und der Aberglaube hervorzubringen pflegen".³

Eigenheiten der schriftstellerischen Position Pavićs werden seit kurzem auch im Rahmen der postmodernen Strömungen und Entwicklungen in der serbischen Literatur eingehend untersucht.⁴ Hier möchte ich darauf hinweisen,

daß Zwiespältigkeiten, wie sie durch die Antinomie Humanismus-Folk|lore ausgedrückt werden, auch das neuere Werk Pavićs kennzeichnen, so auch im Roman *Die innere Seite des Windes*. In Bezug zur antik/humanistischen literarischen Tradition gestellt, greift der Text ebenso zu Stoffen aus Volksüberlieferung und Volksbuch. (Wobei hervorzuheben ist, daß es sich um noch einen Roman Pavićs handelt, der schlagartig das Interesse des Publikums und der Kritik angezogen hat.)⁵ Der Verfasser weist sich darin wieder als Virtuose im "magischen Realismus" aus. Sein Erzählen läßt die natürlichen und physischen Gesetze außer acht, die wir gewohnt sind als normal aufzufassen. Im Bezug auf "Wahrheit" wirkt der Text als Kommentar zur Unerklärbarkeit des Seienden: *Nomina nuda tenemus*. Es werden die Grenzen zwischen geistiger und materieller Welt verwischt, zwischen Gestern, Heute, Morgen. Vieles kann als Kunstgriff und Strategie der Postmoderne erkannt und bezeichnet werden.⁶ Für uns rückt in den Vordergrund die Art, auf die Pavić intertextuelle Bezüge zu spätantiken Stoffen realisiert hat, vor allem zum Kleinespos *Über Hero und Leandros* des Musaios.

*

Milorad Pavić hat ein Jahrzehnt an der Ausbildung des serbischen postmodernen Romans systematisch Anteil genommen. In seinen Bemühungen ging er folgerichtig vor. Selbst die "äußere" Präsentation seiner Bücher zeugte davon. Hier ist daher ein kurzer Rückblick auf seinen ersten Roman am Platze.

Dessen Titel lautet, wie vermerkt, *Chasarisches Wörterbuch – Ein Lexikonroman in 100.000 Worten*. Die Bezeichnung "Lexikonroman" ist eine terminologische Neuprägung im serbischen Sprachbereich. (Und sonst wohl auch.) Angestrebt ist die Einbürgerung eines "Fachwortes" zur Nennung der neuen, durch dieses Werk programmäßig einsetzenden Roman-Kategorie. Pavić bot auf diese Weise nicht nur eine Antwort auf die Frage nach der Gattungszugehörigkeit seines neuartigen Werkes. Er gab damit, in aller Kürze, auch eine Anleitung, die beim Lesen seines Romans zu beherzigen ist. Der Leser ist ja, schon durch dessen äußere "Wörterbuch"-Form, aufgefordert, sich mit dem Sinngehalt des neuartigen Erzählverfahrens zumindest pragmatisch auseinanderzusetzen. Die Gesamtheit des Textes im "Lexikonroman" von Milorad Pavić wird nämlich aus Texteinheiten gebildet, welche in sich geschlossen und abgerundet sind. Sie sind unter Stichwörtern alphabetisch angeordnet; sind also nach einem mechanischen Gesichtspunkte aneinandergereiht. Thematisch sind sie insgesamt auf das verschollene Volk der Chasaren ausgerichtet. Dabei handelt es sich um ein Volk, dessen Historizität fraglich bleibt. Die unter den Stichwörtern in inhaltlich prekärer Anordnung dargebotenen Texteinheiten wirken auf den Leser etwa nach Art von Stücken in einem "jig-saw-puzzle". Doch der Lexikonroman weist, anders als das Ge|dul- und Zusammensetzspiel, auf keine einzig intendierte, als

endgültig durch Form und Sinngehalt der Teilstücke vorgebildete Enträtselung hin. Eben das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Man wird eher, als Analogie zum Genus Lexikonroman, Werke der modernen Skulptur heranziehen, die Mobile genannt werden. Im Duden-Fremdwörterbuch ist zwar für diese Bezeichnung eine bedrohlich pedantische Erklärung zu finden. Sie lautet: "hängend befestigtes Gebilde aus [Metall]plättchen, Stäben, Figuren und Drähten, das durch Luftzug, Warmluft oder Anstoßen in Bewegung gerät".⁷ Abgeschreckt hierdurch kommt man in die Versuchung, vom Mobile als sinnfälligem Analogon zum Lexikonroman abzusehen, um sich dann doch auf jene anmutigen klirrenden und klingenden Gebilde von ähnlicher Beschaffenheit zu besinnen, welche im Orient von alters her beliebt sind. Und dennoch ist dem Mobile der Vorzug zu geben. Moderne Skulptur und kunsttheoretische Überlegung gehen zusammen. Als Analogon zum Lexikonroman versinnbildlicht das Mobile auch jenes Zusammenspiel der dekonstruktiven und rekonstruktiven Tendenzen, in welchem theoretische Voraussetzungen des postmodernen Schrifttums sich verwirklichen. Auch stehen "Form" und "Inhalt" des Werkes in einem Bezug, der die gnoseologische Position der Postmoderne widerspiegelt. Die "offene Form" des Lexikonromans von Milorad Pavić entspricht dem im Klappentext seiner ersten Ausgabe vom Schriftsteller vermittelten Leitsatz: "Die Wahrheit ist nur ein Trick". Zu dieser Maxime wird die im Buche vorherrschende Fiktion der wissenschaftlichen Seriosität – in den archäologischen, ethnographischen und historischen Betrachtungen, welche über das Volk der Chasaren angestellt werden – in ein spannend ironisches Verhältnis gebracht.

Die Kritik scheute davon nicht zurück, jenes Faszinosum, das die Erzählkunst von Gabriel Garcíá Márquez kennzeichnet, auch im Lexikonroman des serbischen Schriftstellers zu entdecken. Dazu treten aber gleicherweise auch Bemerkungen über Pavićs "detektivische Strategien" sowie Aussagen, es sei Pavićs Roman "ein raffiniert ausgetüftelter Mechanismus von Fallstricken" und, als Montage in Lexikonform, ein ingeniöses "Flickwerk aus Fakten, herbeizitiertes Literatur und ins Kraut schießender Phantasie".⁸ Feste Bezüge zur Postmoderne und zu einem vom Verfasser ad hoc geschaffenen Genus sind auch im Roman *Die Gegend mit Tee gemalt* zu erkennen. Bezeichnet als puzzle-novel, zum Teil in Kreuzworträtsel-Form präsentiert und mit alternativen Abschlüssen versehen, wurde auch dieses Werk unter dem Kennwort *magic realism* klassifiziert.⁹

Hier geht es, wie gesagt, um das antik-griechische Thema, welches Milorad Pavić in sein neueres Werk *Die innere Seite des Windes oder Roman von Hera und Leander* einbezogen hat, also um eine Rezeptionsästhetische Frage. Diese wird durch unseren Rückblick auf das *Chasarische Wörterbuch* richtungsweisend beleuchtet. Die "offene Form" basiert im *Roman von Hera und Leander* auf einer großangelegten Doppelung des Textes. Im *Chasarischen Wörterbuch* dagegen waren die kleinen, unter Stichwörter gestellten Texteinheiten – eigentlich Miniaturerzählungen – als Auszüge aus drei verschiedenen historischen Quellen dargeboten: einer christlichen (das "Rote Buch"), einer islamischen (das "Grüne

Buch“) und einer hebräischen (das „Gelbe Buch“). Diese Quellen erhellen, einstimmig, das dem Lexikonroman zugrundegelegte Problem –, zu welcher der drei Religionen das Volk der Chasaren, angeblich in der Zeit vor 1000 n. Chr. am Kaspischen Meer und am Schwarzen Meer angesiedelt, bekehrt wurde. Der stetige Wechsel des dreifachen Blickpunktes in den Berichten zielt darauf ab, den Leser in die Erforschung der „chasarischen Frage“ aktiv und teilnehmend einzubeziehen. Doch im Grunde handelt es sich um Dekomposition des sprachlichen Zeichens auf erzählerischem Niveau.

Wie bekannt, sieht der Poststrukturalismus von der strukturalistischen Auffassung ab, nach welcher das sprachliche Zeichen in sich geschlossen ist, beziehungsweise, nach welcher das Signifikat durch den Signifikanten „dargestellt“ wird. In der Sicht der poststrukturalistischen Dekonstruktions-Theorie wird das Signifikat jedes Signifikanten auch selbst zum Signifikanten – was zu einer endlosen Reihe der Bezeichnungen führt. Anstatt des geschlossenen Bezuges zwischen Ausdrucks- und Inhaltsseite des sprachlichen Zeichens wird also eine Kette von immer weiterführenden, nicht-darstellenden Signifikanten postuliert, was in der antimimetischen Postmoderne im grundsätzlich „offenen“ Text seinen Niederschlag findet, auch im Zusammenspiel verschiedener Erzählungen.

Gleiches wird im Buche *Die innere Seite des Windes oder Roman von Hera und Leander* angestrebt – auf jedem Niveau der Aussage und auch schon in der technischen Präsentation von Text und Band. Das Buch ist von seinen beiden Deckelseiten aus zu lesen. Es wird von zwei Prosatexten gebildet, deren Seiten, unabhängig paginiert, entgegenlaufend zu einem Bande zusammengebunden wurden. Die zwei Textschlüsse berühren sich, und der Band hat zwei betitelte „vordere“ Buchdeckel (etwa wie eine Medaille Avers und Revers). Die Texte bieten zwei auch chronologisch gesonderte Lebensgeschichten. Diese berichten von einem Manne („Leander“) und einer Frau („Hera“ – Pavićs Transkript für Heró), deren Todestage dreihundert Jahre auseinanderliegen. Daß aber vom Verfasser ein einheitliches literarisches Werk intendiert wurde, ergibt sich nicht nur aus dem alternativen Titel ... *oder Roman von Hera und Leander*. Darauf weist auch der Umstand, daß der ganze Doppeltitel völlig gleichlautend auf beiden „vorderen“ Buchdeckeln zu lesen ist. Nur ist dabei eine Divergenz im bildlichen Schmuck der Buchdeckel in Betracht zu ziehen. Auf der Leander-Seite des Bandes wird der| Titel von dem Bildnis eines militärisch bekleideten und altertümlich bewaffneten Mannes begleitet. Dieser hat eine Pfeife im Munde. Der entgegengesetzte Buchdeckel, vor der Hera-Seite, zeigt, neben dem Titel, die unbedeckte Figur einer Frau. Sie hält ein Bündel Donnerkeile in der frei herabgelassenen Hand. Der Doppeltitel und die Bebilderung der zwei Buchdeckel bewegen, andeutungsweise, mehr als eine Frage. Der ungewöhnliche zweiseitige Band wirft das Problem auf, von welcher Seite die Lektüre in Angriff zu nehmen ist. Ein Roman, der im Titel anzeigt, er werde von *Hera* und *Leander* sprechen, stellt sich in einen programmatischen Bezug zu Bearbeitungen der Legende von dem berühmten antiken Liebespaar Hero und Leandros. Da liegt es nahe zu

prüfen, auf welche Art und Weise dies geschieht, vor allem deswegen, weil die "männliche" und "weibliche" Lebensgeschichte zeitlich gesondert verlaufen und in abgerundeten Erzählungen vorgelegt werden. Es ist auch die Frage zu stellen, wie der *Roman von Hera und Leander* in Anbetracht seines Genres einzuordnen ist. Im Falle des *Chasarischen Wörterbuches* hat der Verfasser selbst eine Lösung des Problems angeboten durch die terminologische Neubildung "Lexikonroman". Die äußere Form und der Aufbau, aber ebenso die dominierende Aussageart waren dabei ausschlaggebend. Für seinen *Roman von Hera und Leander* hat er uns keine neugeprägte kategorielle Bezeichnung zur Verfügung gestellt. Ich finde es angebracht, von einem "Diptychonroman" zu sprechen. Eigenart und Einheit des "Diptychons" werden jedoch erst ersichtlich, wenn man, neben der äußeren Form und Bauart, auch die Rolle der tradierten Fabel von dem hellespontischen Liebespaar in Betracht nimmt. Wie im Titel selbst sind auch in beiden Texten des Diptychonromans Hinweise auf diese Fabel, beziehungsweise auf ihre Bearbeitung in des Musaios spätantiken Kleinepos, zu finden. Durch diese Hinweise wird die Einheit des binären Textes nicht nur bestätigt, sondern es wird diese im eigentlichen Sinne konstituiert, was durch die Aussageart und ihre Bezüge zum "magischen Realismus" und zur "historiographischen Metafiktion" ermöglicht wird.

*

Die zwei Texte berichten über Schicksale, die sich in zwei weitabliegenden Zeitabschnitten der serbischen Geschichte abgespielt und erfüllt haben sollen. Im chronologisch älteren Bericht des *Leander*-Buches erzählt der Verfasser das Leben von Radača Čihorić. In dessen Jugend, die ins Ende des XVIII. Jahrhunderts fällt, erfährt dieses eine dramatische Wendung. Es ist die Zeit der sogenannten Großen Wanderung der Serben. Von der türkischen Obermacht wegen ihrer Anteilnahme im Kriege gegen die Hohe Pforte bedroht, hatte damals ein bedeutender Teil der serbischen Bevölkerung sich entschlossen, seine alten Sitze im Süden, um Peć, zu verlassen. Unter Führung des Patriarchen Arsenije III Čarnojević zogen die Flüchtigen in die Gegenden nördlich der Donau, um da, in der Voivodina und unter österreichischer Oberhoheit, neue ökonomische und kulturelle Zentren zu gründen. Der andere, chronologisch dreihundert Jahre jüngere Bericht des Diptychonromans erzählt im *Hera*-Buch das Leben der Belgrader Studentin Chäronea Bukur. Dieses spielt sich in der Zeit zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg ab. Auf die Einheitlichkeit des Diptychonromans weisen kleine, in beiden Texten sich wiederholende Einzelzüge: symbolische Gegenstände, physische Eigenheiten sowie Übereinstimmungen in Metapher, Bild, Motiv: Diese Entsprechungen sind über beide Texte in einem dichten Netz gespannt. Der Leser wird dadurch auch in diesem neuen Werke von Milorad Pavić zur erforschenden Mitarbeit verlockt und aufgefordert.

In der zeitlich älteren Romanerzählung werden also die Wanderungen eines Flüchtlings aus den alten serbischen Wohnsitzen im Süden beschrieben. Er ist, auch unter diesen höchst ungünstigen Umständen, als Baumeister tätig. Radača, auch Leander benannt, errichtet Kirchen in einem weiten Kreis, der die Siedlungen, welche die Serben ursprünglich und auch in der Diaspora bewohnten oder bewohnt haben, umschreibt. In der zeitlich jüngeren, in das XX. Jahrhundert eingeordneten Romanerzählung, wird von den ganz persönlichen Schicksalen eines Geschwisterpaares berichtet. Die zentrale Figur der Lebensbeschreibung ist hier das Mädchen, eine Studentin der Chemie. Unter ihrem vollen Namen als Chäronea Bukur eingeführt, wird sie jedoch, im Text, fast durchlaufend mit ihren Kosenamen Hera bezeichnet. Dieser ist, wie schon vermerkt, ein Transkript des Namens Heró.

Technisches beansprucht aufs neue unsere Aufmerksamkeit. Wie auf den Buchdeckeln, so steht auf beiden Titelblättern der ganze Doppeltitel des Werks. Es sind aber auf diesen letzteren keine Bilder zu sehen, welche auf eine Unterscheidung des "männlichen" und "weiblichen" Teiles hinweisen könnten. Diese Differenzierung wird jedoch durch je ein weiteres, eingeschaltetes Blatt bewirkt, und zwar explizite. Diese Blätter tragen, als Untertitel der im Bande technisch entgegengesetzten Texte, die Namen Hera und Leander. (Daher dürfen wir auch von einem *Leander*-Buch und einem *Hera*-Buch sprechen.)¹⁰ Die technische Präsentation und die Betitelung des Bandes und seiner zwei Romanerzählungen versinnbildlichen Einheit in Zweiheit, und zwar im Bereiche der Bezüge von Mann und Frau. Somit ergibt sich aus den Titelvariationen, daß der Verfasser sein Werk in ein sorgfältig durchdachtes Verhältnis zur antik-griechischen Legende von Hero und Leandros gestellt hat. Darüber legen weiter auch zwei Mottos Zeugnis ab, welche vor den zwei Texten des Diptychonromans abgedruckt sind. Unauffällig und Schritt für Schritt führen diese in das Konstrukt des Werkes ein.]

Das Motto vor dem chronologisch früheren *Leander*-Buche lautet: "Er war eine Hälfte von etwas. Eine starke, schöne und begabte Hälfte von etwas, das vielleicht noch stärker, größer und schöner als er war. Er war also die wunderbare Hälfte von etwas Hoheitsvollem und Unerreichbarem. Sie aber war ein in sich geschlossenes Ganzes. Ein kleines, desorientiertes und eher schwaches und unharmonisches Ganzes, aber ein Ganzes." Die auf solch eine Weise hervorgehobenen Bezüge *Mann/Hälfte/Leander* und *Weib/Ganzes/Hera* sind auch auf die Werk-beziehungsweise Text-Struktur übertragbar. In dieser Bedeutungsrichtung führt der Verfasser im Motto zum *Hera*-Buch sein präzises Spiel auch weiter. Jedoch ist der allusive Sinngehalt hier auf eine recht verkappte Weise vermittelt. Das Motto vor diesem chronologisch jüngeren Buche lautet: "Die innere Seite des Windes ist jene, welche trocken bleibt, während der Wind durch den Regen weht. *Einer der billigen Propheten.*" In den ersten drei Worten des Zitates erkennt man zwar den Gesamttitel des Werkes. Doch seiner Provenienz kann der Leser nur bewußt werden, falls er den Diptychonroman von der Seite

des *Leander*-Buches aus gelesen hat. Nämlich, das Zitat ist diesem ”männlichen“ Buche entnommen, um als Motto vor dem ”weiblichen“ zu fungieren.

Die Literatur der Postmoderne ist bestrebt, ihren Hang zur ”offenen“ Form durch offengehaltene Alternativen zu verstärken. Immerhin muß des Verfassers Spiel mit Sinngehalt und internen Textbezügen der zwei Mottos durchdacht werden. Ich möchte es als Hinweis darauf verstehen, daß der Lebensgeschichte Leanders – beziehungsweise dem chronologisch älteren, ”männlichen“ Buche – eine Art Unvollkommenheit anhaftet, ein Teil- und Fragmentcharakter; ferner neige ich dazu, daß die chronologisch jüngere Lebensgeschichte Heras – also das ”weibliche“ Buch – irgendwie ausschlaggebend für die Realisation des Werk-Ganzen ist.

Man ist hier versucht, spekulativ vorzugehen. In motivisch-narratorischer Hinsicht ist, einerseits, an die mönchische Lebensführung Radača/Leanders zu denken, vor allem da dessen einziger Versuch, sich sexuell einer Frau zu nähern, durch seine ”Geschwindigkeit“ wiederholt scheitert. So kommen Radača und das Mädchen (Despina wird es genannt) zur Überzeugung, ”Berührung“ sei zwischen ihnen nicht möglich. Nachdem sie sich getrennt haben, tritt Radača ins Kloster ein. Zuvor erblickt er ein Heiligenbild, mit Gottesmutter und Kind und Johannes dem Täufer darauf. Die drei Figuren sind durch Blickrichtung und hinweisende Geste zu einer kreisförmigen Komposition verbunden – etwa wie es das großgeschriebene griechische Theta bildet. (Was auf Θεοτόκος, Gottesgebäerin, hinweist und, vorausdeutend, auch auf die geographische Anordnung der Kirchen, welche Radača später als Flüchtling, in den von den Türken bedrohten serbischen Gebieten erreichen wird.) Es geht beim Anblick des Heiligenbildes dem Helden des *Leander*-Buches, | Radača, durch den Sinn, es sei doch ”Berührung“ möglich, und er geht danach ins Kloster, als Novize. Dagegen bildet ein narrativ realisiertes Liebesverhältnis den Knoten- und Höhepunkt in der Erzählung vom Leben und vom Tode der Chäronea/Hera. Doch es wird im *Hera*-Buch, durch alternative Schlüsse, die Frage offen gehalten, welcher Art das Liebesverhältnis ist, und mit wem es eigentlich eingegangen wird, und ob es wirklich realisiert wird. Es kommt dabei auch der Standpunkt zu Worte, Hera sei gestorben in der Meinung, daß ”Berührung“ doch möglich sei – und zwar mit ihrem Bruder!¹¹ Dadurch wird auch die Frage nach der Art des intertextuellen Bezuges zwischen dem *Hera*-Buch und dem *Leander*-Buch sowie zwischen dem ganzen Diptychonroman und der Legende von Hero und Leandros von neuem aufgeworfen und offen gehalten.

Wir sind so an eine Schwelle geraten, von der aus ein Gedankensprung ins Dunkle zu wagen ist: Von der allusiven ”Anleitung“ zum Lesen des Diptychonromans – die wir aus Bandpräsentation, Titeln und Mottos herauszulesen bereit sind – zur Frage nach dessen ”eigentlichem Thema“ und dessen Sinnbezug zur Legende von Hero und Leandros. *Berührung ist nicht/ist doch, möglich* – das sind Schlüsselworte der zwei ”Flügel“ des Diptychonromans. Sie unterstreichen den

Unterschied zwischen den Reihen *Leander/männlich/Hälfte* und *Hera/weiblich/Ganzes*, indem zur ersten eine unentschiedene, zur zweiten eine mehr behandelnde Stellungnahme erfolgt. Darüber hinaus ist an zwei weitere "thematische" Aspekte zu denken, erstens, indem man in den Bereich der Semiotik und der postmodernen Auffassung des sprachlichen Kunstwerks hinübergreift. "Berührung", das ist ja Fühlungnahme, Kontakt und Kommunikation. Demnach entspricht die von Leander und Hera aufgeworfene Frage, ob "Berührung" möglich sei, auch dem Problem der Vermittlungs- und Kommunikationsfähigkeit von Kunst und Lebenswelt, welches eine hervorragende Rolle in Erörterungen über die postmoderne Erzählkunst spielt¹², wobei Pavić die zwei Aussagen eher different als eindringlich oppositär gestaltet. (Hera *glaubt* an die Möglichkeit; Leander *schwankt* unentschieden.) Wie der postmoderne Schriftsteller überhaupt, so zeigt auch Pavić keine Neigung zur Totalisierung und zur festgelegten "Gesamtaussage". Zweitens, die Aussagen Leanders und Heras über das Kommunikationsproblem haben einen zusätzlichen "thematischen" Wert in ihrem intertextuellen Bezug zur Legende von dem hellenspontischen Liebespaar. Hero und Leandros – zu ihnen gehören die Städtenamen Sestos und Abydos, zu diesen auch Europa und Asien; und auch die Geschichte von der Schiffsbrücke ist zu nennen, die Xerxes von Abydos nach Sestos bauen ließ, um das Projekt des Dareios von einer persischen Universalmonarchie zu verwirklichen. Dies war auch wiederum das Bestreben der Hohen Pforte auf dem Balkan. All das, und anderes, ist eben an Sestos und Abydos anzuschließen, an die Küstenstriche, wo sich Asien und Europa *fast berühren*: Nomina nuda tenemus. Historiographische Metafiktion verneint einmalige Geschichtserklärung. Worte, Namen, Geschichten als Signifikanten weigern sich, auf je ein Signifikat reduziert zu werden. Die Kette dehnt sich ad infinitum. Berührung/Kommunikationsfähigkeit bleibt problematisch.

*

In den Roman *Die innere Seite des Windes* hat Milorad Pavić das Grundmotiv und einige Züge aus der Geschichte von Hero und Leandros eingebaut. Eigentlich handelt es sich um fragmentierte Elemente aus früherer Narration, die der Verfasser in sein Konstrukt einführt. Als hellespontische Lokallegende ist die Geschichte, wie bekannt, an zwei Turmbauten/Leuchttürme gebunden. Die Legendenbildung ist wohl frühhellenistisch. Die artistisch bedeutende spätantike Bearbeitung der Legende im Kleinepos des Musaios ist von der ägyptischen Dichterschule des Nonnos abhängig und wird durch manieristische Züge charakterisiert. Das Grundmotiv aber entspricht einer in der Folklore bei mehreren Völkern bekannten Schwimmerlegende. Dazu gesellt sich das allgemein menschliche Motiv von den zwei Liebenden, die sich nicht zueinander bekennen dürfen. Das spätantike Kleinepos des Musaios wurde durch Drucke in der Renaissance populär, wodurch die Legende beziehungsweise die erotische

Novelle oder kleine Geschichte (mit tragischem Ausgang) zu einem der bekannten Stoffe der Weltliteratur wurde. Ich habe hier an Bekanntes erinnert, da Stichworte wie *Manierismus*, *spätantik*, *Volksüberlieferung*, *Humanismus*, *Weltliteratur*, *Erotik*, *kleine Geschichte* die besonderen und disparaten Interessebereiche des postmodernen Erzählers kennzeichnend umschreiben.

Wie es der postmodernen Literatur eigen ist, verwendet Milorad Pavić fragmentierte Elemente aus Musaios und Motive der Legende auf eine logisch folgerichtige und höchst inventive Art. Dabei beruft er sich auch unmittelbar auf den Text des Musaios. Es handelt sich zwar nur um wenige Zitate. Doch sie bilden einen höchst bedeutsamen Reifen in der Verkettung von Signifikanten, aus denen der Text des Diptychonromans konstituiert wird. Dasselbe ist auch über Pavićs Abwandlung des im zweiten Teil von Musaios Kleinepos tragenden Motivs zu sagen, der durch die Sturmnacht schimmernden Lampe der Geliebten, deren Erlöschen den Tod des Geliebten verursacht. Doch in den zwei Büchern und Texten, die Pavićs Diptychonroman bilden, haben eine gleichermaßen konstitutive Funktion auch fragmentierte Elemente und tragende Motive aus anderen „kleinen Geschichten“, vor allem Elemente und Motive aus einer Erzählung vom abgehauenen Kopfe, welcher am dritten Tag nach dem Tode seines Trägers einen schrecklichen Jammerschrei von sich gibt. Als regionale balkanische Volksüberlieferung dem Leser dargeboten, klingt diese Geschichte jedoch auch an den biblischen Bericht über den Tod Johannes des Täufers an, also an eine Geschichte die, wie jene von dem hellespontischen Liebespaar, zu einem beliebten Stoffe der Weltliteratur geworden ist.

Für die Gestaltung des postmodernen Romans ist die Montage- bzw. die Collagetechnik ein definitorisches Merkmal, eines von jenen, durch deren Reihung man versucht hat, eine Region postmoderner „Indeterminanzen“ zu beschreiben – wobei es um Indeterminiertheit als Immanenz gehen soll.¹³ In dem von Ihab Hassan unternommenen Versuch, solch eine Merkmalreihe vorzulegen, wird auf die Vorliebe für Montage/Collage, für das literarische *objet trouvé*, für das *cut-up*, für die Parataxe sowie auf die Hinwendung zum Paradoxon, zum Paralogischen, zu unerklärten Randzonen hingewiesen. Auch werden diese Merkmale als Eigenheiten der Denkweise des „postmodernen Menschen“ bezeichnet und unter den kategorialen Begriff *Fragmentarisierung* gestellt. Somit werden sie als Ausdruck einer tiefen Verachtung jeglicher „Totalisierung“ und jeglicher Synthese aufgefaßt. Andererseits werden unter den kategorialen Begriff *Hybridisierung* Merkmale wie Parodie, Travestie, Pastiche – also die Neigung zu Genre-Mutationen – zusammengestellt, wobei Klischees und Spiel zusammen mit „Plagiat“ auf eine neue Traditionsvorstellung hinweisen, in der sich hohe und niedere Kultur mischen, alle Stilformen verfügbar werden und im Wechselspiel zwischen dem Heutigen und Nicht-Heutigen eine Dialektik des Gleichzeitigen erwächst, ohne daß in der neu entstandenen Beziehung zwischen den historischen Elementen die Vergangenheit zugunsten der Gegenwart unterdrückt wird.¹⁴ Außer auf die Montagetechnik und die neue Dialektik des Gleichzeitigen

muß ich hier mit Nachdruck auf die Vorliebe des postmodernen Romans zum "kleinen Mythos" beziehungsweise zur "kleinen Geschichte" hinweisen. Genau genommen habe ich hier die Neigung der Postmoderne zur tradierten Erzählung volkstümlicher Provenienz im Sinne. Diese Art von Geschichten wird vom Schriftsteller beansprucht – in Motiv, Thema oder als Stoff, – ohne daß er einen Unterschied macht zwischen der eigentlichen, volkscundlich relevanten Fassung und ihrer künstlerischen, von literarischem Raffinement zeugenden Umarbeitung. Ja es ist im postmodernen Roman eher eine Bevorzugung der literarischen Bearbeitungen zu erwarten. In Form und Darstellungsmitteln gekünstelt, weisen diese Bearbeitungen, auf Grund ihres Verhältnisses zu bekannten oder vorauszusetzenden volkmündlichen Fassungen, solch eine Art von Intertextualität auf, die den Leser zur Mitarbeit am Texte besonders anregt. Dies steht im engsten Zusammenhang mit den Mechanismen des "offenen Kunstwerks" sowie mit dem ästhetischen Gebrauch der Codes.^{15]}

Der Verfasser des Romans *Die innere Seite des Windes* verpflichtet uns durch seinen Text, uns auf all diese Eigenheiten der postmodernen Sprachkunst zu besinnen. Mit gutem Grund haben wir uns zuerst im Bereiche der Epiphänomene aufgehalten: Die Diptychon-Präsentation der zwei Lebensgeschichten in einem Bande (zwei "vordere" Buchdeckel, zwei Titelblätter und zwei entgegengesetzt laufende und paginierte Texte); der beiderseitig angebrachte gleichlautende Gesamttitel, welcher in seiner Alternation die Namen der zwei Hauptfiguren vereinigt (... oder *Roman von Hera und Leander*); die zwei Untertitel, welche danach erscheinen, die zwei abgerundeten Lebensgeschichten voneinander abtrennen und in ungewisser „Reihenfolge“ entgegenstellen (*Leander : Hera*, oder *Hera : Leander* ?); die Mottos, von denen jenes zum *Leander*-Buch "ihn" als Halbes und "sie" als (unvollkommenes) Ganzes bezeichnet, während jenes zum *Hera*-Buch ein aus Leanders Lebensgeschichte übernommenes Zitat ist — all das wirft die Frage auf, wie und ob der Verfasser des Diptychonromans Zweiheit und Einheit, männliches und weibliches, *Hera*-Buch und *Leander*-Buch (oder umgekehrt?) als "Ganzes" verwirklicht hat; oder vielmehr erhebt sich die Frage, auf welche Weise Milorad Pavić seinen Roman *Die innere Seite des Windes* zur spätantiken Bearbeitung der Legende von Hero und Leandros in „intertextuelle“ Bezüge gesetzt hat.

*

In beide Romanerzählungen, die durch den gemeinsamen Titel als Einheit in ihrer Zweiheit dargeboten werden, sind einige unmittelbare, aber meist kurze Rückerinnerung an das Epyllion des Musaios eingelegt.

Im *Leander*-Buche, dessen Geschichte sich in den Jahrzehnten um 1700 abspielt, trägt der Romanheld, wie erwähnt, den Namen Radača (und Miljko) Čihorić. Zwar ist schon auf den ersten Seiten des Textes auch sein später

erworbener Name, Leander, angegeben. Aber erst auf einer der weitabliegenden Seiten wird berichtet, es handele sich um einen Spitznamen, und es wird erzählt, wie ihn Radača erworben habe: Der Romanheld findet erst spät seinen Weg zur Schule. Da wird er vom Lehrer aufgerufen, aus Musaios zu lesen und die Geschichte von dem hellespontischen Liebespaar zu erklären. Radača fällt durch seine abwegige Deutung der Liebes- und Schwimmerlegende den Mitschülern solchermaßen auf, daß sie ihn, spottend, Leander benennen.

Diese Anekdote ist auf Seite 66–67 der rund 116 Seiten umfassenden Romanerzählung zu lesen, also in der Mitte des *Leander*-Buches. Es wird da noch hervorgehoben, daß die Schüler das Werk des Musaios im griechischen Originaltext auswendig lernen mußten. Auf Seite 92 findet man auch zwei Zitate aus dem Epyllion des Musaios, aber hier als Worte, welche der Romanheld zum letzten Male ausspricht, dann vergißt er sie. Eigentlich verlernt er hier, kurz vor seinem Tode, den einst memorierten Text, und zwar indem er dessen Verse in Fenster und Türen eines Baues, den er selbst verfertigt hat, „hineinlegt“. Die Verlernungs-Szene und die Musaios-Zitate in ihr fordern des Lesers ungeteilte Aufmerksamkeit. Radača/Leander hat eben seine Bautätigkeit an einem fabulösen Turme zu Belgrad beendet. Er macht sich nun noch daran, in der Höhe des Baues, – welcher die eigene Zeit überragt – Fenster zu öffnen; unten aber, wo er Öffnungen schon früher angebracht hatte, nimmt er es vor, diese durch Fensterläden und Türen abzuschließen. Er spricht dabei die Verse des Musaios einzeln in die Öffnungen des Baues und läßt sie zurück in den Fenstern und Türen – „wie man ein Geheimnis in einer Grube mit Erde verschüttet“.

Die so beschriebene, eigentümliche Tätigkeit des Radača/Leander muß in ihren Bezügen zur literarischen Überlieferung, ja zum humanistischen Schulbetrieb, betrachtet und verstanden werden. Das seltsam anmutende Verfahren, das Radača/Leander beim „Verlernen“ der Musaios-Verse anwendet, stellt eigentlich eine Umkehrung des Berichtes vom Erlernen des griechischen Werkes dar. Milorad Pavić hat die antike Quelle präzise angeführt, aus der die Schüler der Belgrader Lateinschule sich die von ihnen angewandte mnemotechnische Methode angeeignet hatten.¹⁶ Es ist die im Schulwesen des frühen XVIII. Jahrhunderts hochgeschätzte Rhetorik *Ad Herennium*. Der Verfasser des serbischen Diptychonromans berichtet, daß Radača und seine Mitschüler die darin vom römischen Theoretiker angegebene Anleitung zum Memorieren von Texten äußerst genau befolgt haben. Diese bestand darauf: Man solle sich einen nicht zu großen und wohlgegliederten Bau vorstellen und in dessen imaginierte Öffnungen (zwischen den Pfeilern, unter den Bögen, in Nischen) das zu Memorierende sinnvoll verteilen und „unterbringen“.¹⁷ Aber Radača verwendet, nach Milorad Pavić, diese Methode auch beim Verlernen des Musaios-Textes. Dabei wird dem Unterfangen eine volkstümlich-abergläubische Tönung beigegeben durch die Anspielung auf die in der südslavischen Überlieferung verbreitete Geschichte von des Herrschers Geheimnis, welche sich als Version der Geschichte von des Midas Eselsohren erweist, verbunden mit dem

Geheimnis, das man in ein Erdloch spricht und verschüttet.¹⁸ Auf diese Weise erfährt Radačas "Verlernen" des Musaios-Textes eine überraschende Wendung. Das "Eselohren-Geheimnis" ist ja doch Wissen über etwas Schändliches, das zu verschweigen und zu verbergen ist. Radačas Bemühung, den Text des Musaios zu verlernen, kann daher auch als Andeutung gelesen werden, es sei die Geschichte von Hero und Leandros mit etwas ausgesprochen Schändlichem behaftet. Die postmoderne Auffassung des sprachlichen Kunstwerks ist hier zu berücksichtigen. Es handelt sich um ein Spiel mit Signifikanten. Im betrachteten Falle sind *Bau* und *Grube* in ihren Bezügen | zur literarischen Theorie der Rhetorik, zur antiken Midas-Legende und zur serbischen Volksüberlieferung zu erfassen.

Pavićs Diptychonroman von Hera und Leander bietet, wie gesagt, zwei jeweils in sich abgerundete, chronologisch weitabliegende Lebensgeschichten. Für deren inneren Bezug sind alle vom Verfasser intendierten Zusammenstellungen von Signifikanten gleichermaßen bedeutsam. Hier, am Ende der Erzählung vom Leben Radača/Leanders, ist erstens die latente Analogisierung von *Bau* und *Text* hervorzuheben.

Im imaginierten *Bauwerk* der Schrift *Ad Herennium* steht nämlich vor dem Leser eine traditionelle Konkretisierung jenes "Phantasie-Ortes", der in der antiken Rhetorik als disponierendes mnemotechnisches Hilfsmittel aufgefasst wurde.¹⁹ Nach den unter dem Kennwort *memoria* gegebenen Anleitungen konnte solch ein *Bau (Raum)* ein bekannter oder ein nur erdachter sein. Er hat der Verwirklichung eines harmonisch in sich geschlossenen künstlerischen Textes zu dienen. (Denn *memoria* ist im Bereiche der Redekunst Mittel der Realisation des Textganzen.) Als Anleitung zum Memorieren von literarischen Werken ist aber das *Bauwerk*-Bild auch ein Mittel zum Erkennen der Bauart des Textganzen.

Um uns kurz zu fassen: Im *Leander*-Buch des Diptychonromans wird ein Analogie-Bezug zwischen Radačas *Turmbau (Erlernen des Kleinepos des Musaios)* und der Lebensgeschichte des *Romanhelden*, bzw. dem Text des Romans von Pavić hergestellt. Doch da, wo sich die Erzählung und der Lebenslauf Radačas ihrem Ende nähern, wird das Analogon fließend. Der fabulose Turmbau, den alsbald eine "reale" Explosion zerreißen wird, erfährt als mnemonisches Arbeitsgerät eine Rückbildung – er wird zum Mittel, den griechischen Text des Musaios über Hero und Leandros ins Vergessen zu begraben. Diese gezielte Umwandlung des "Phantasie-Baues" in sein eigenes Gegenbild wird vom Verfasser durch die Hinzufügung eines weiteren Signifikanten, durch das "Vergraben eines Geheimnisses" (Midas-Motiv), bereichert. Da der Verfasser den "Phantasie-Bau" in sein Gegenbild umgewandelt hat – durch eine Technik, die an rücklaufende Film-Projektion erinnert –, wird dieser in ein neues Analogie-Verhältnis gebracht: Jetzt zur Grube für das (Eselohren-)Geheimnis. Der Verfasser des Diptychonromans eröffnet auf diese Weise eine neue Perspektive, eine Erwartung im stofflichen Bereiche, und zwar im Augenblick, da er beschreibt, wie der Musaios-Text von Radača vergessen wird. In die Fenster- und Türöffnungen des

Turmbaues zurückgelegt und verschlossen ist der Stoff von Hero und Leandros nicht annulliert, sondern als ein "vergessenes" und "verschwiegenes" Geheimnis charakterisiert, welches zuletzt auf Erden doch zu hören sein wird und ans Licht kommen muß. Denn auch das vom Barbier in der Grube gesprochene und verschüttete Geheimnis von des Midas Eselsohren wurde ja, im Rauschen der an| jenem Orte ausgewachsenen Binsen, zuletzt hörbar und allbekannt. Doch von dem Wann und dem Wo des Wiederauftauchens der Geschichte von Hero und Leandros läßt der Verfasser im *Leander*-Buch nichts verlauten.

Postmoderne Literatur ist auf Intertextualität ausgerichtet. Pavićs Diptychonroman von Hera und Leander und des Musaios Kleinepos über Hero und Leandros sind in dieser Sicht zu lesen. Es ist angebracht, im Analogon *Turmbau/Musaios Text* auch das Analogon *Turmbau/Pavić's Roman-Text* zu erkennen, wodurch die Vermutung nahegelegt wird, daß die spätantike Musaios-Bearbeitung der Legende von den Liebenden, die sich nicht frei zueinander bekennen dürfen, auf eine kontingente Weise auch im *Hera*-Buch des Diptychonromans von Pavić zum Worte kommen muß, vermutlich als enthülltes schändliches Geheimnis.

Die eben begründete und vergegenständlichte Vermutung führt uns zurück zur mehrmals angeschnittenen Frage nach dem inneren Zusammenhang der zwei chronologisch weitabliegenden Lebensgeschichten, die Pavićs Diptychonroman bilden. Sie hat sich allmählich zur Frage nach der Funktion des Musaios-Textes im Roman *Die innere Seite des Windes* verfestigt. Diese scheint am greifbarsten dort zu sein, wo Pavić unmittelbare Reminiszenzen auf den Text des Musaios in seine zwei Roman-Texte einbettet. Doch haben wir Grund hinzuzufügen, daß es eine Frage ist, die nur unter Berücksichtigung anderer und auf andere Texte hinweisender motivischer und narratorischer Grundbestandteile des Diptychonromans von Milorad Pavić besprochen werden darf.

*

Elemente aus Volkserzählung, Legende und Mythos werden in den Text von Pavićs Roman vorwiegend durch Anspielungen einbezogen. Für das semantische Gesamtfeld des Werkes ist vor allem bedeutsam, wie in den Grundstock der Romanaussage die Geschichte vom abgehauenen Kopfe eingebaut ist. Der Verfasser trägt diese Geschichte im *Leander*-Buch auch explizit vor. Durch mehrere Anspielungen und als wiederkehrendes Motiv wird sie aber in beide Lebensgeschichten und Texte des Diptychonromans mit aufgenommen. In dem *Hera*-Buch gelangt das Motiv zuletzt in den semantischen Brennpunkt der Gesamterzählung – obzwar nur in seinem zweiten, alternativen Abschluß. Eben dadurch werden aber auch die konstitutiven Anleihen aus der Sage von Hero und Leandros in jenes für die Postmoderne so charakteristische Zeichen-Spiel einbezogen, und zwar im Bereiche des Wunderbaren (im Sinne von Marinos meraviglia und des magischen Realismus).

Auch in den Text des *Leander*-Buches ist die Geschichte vom abgehauenen Kopfe als durchlaufendes Motiv allusiv eingebaut. Im Auftakt des Lebensberichtes über Radača Čihorić, später als Leander benannt, wird gleich auf der ersten Textseite dessen schöner, langgezogener Hals erwähnt als unheilswangeres Vorzeichen, als ob dieser – Gott behüte! – auf einen unnatürlichen Tod durch das Schwert hinweisen könne.²⁰ So wird der grazile Nacken Leanders zum Zeichen, das ominös über dem ganzen Wander- und Flüchtlingsleben des Helden steht. Die volksgläubisch anmutende Deutung des Schwanenhals-Zeichens erweckt beim Leser entsprechende, unheildrohende Erwartungen. Und doch enthüllt sich dieses ironischerweise als eine Art "blindes" Motiv, das vom eigentlichen Handlungsverlauf des *Leander*-Buches abzulenken scheint. Die Aussicht auf Leanders Tod durch Köpfung bleibt zwar bis zum Buchende offen, ja sie wird im Erzählten auch mehr als ein Mal ganz nahe zur Verwirklichung gebracht: Zum ersten, als Radača einem Säbelträger in die Hände fällt, der aus eigenem Antrieb, nach Art eines Freischützen, handelt. Zum zweiten Mal, ganz am Ende des "männlichen" Roman-Buchs, als Radača in Belgrad dem Degen seines Verfolgers, eines türkischen Soldaten, entflieht und sich in seinen eigenen Turmbau einschließt. Schon glaubt Radača/Leander, er habe sein Leben in Sicherheit gebracht; doch ist ihm nicht bekannt, daß die Belgrader Türme miniert wurden wegen der drohenden Türkengefahr; sie werden auch gleich darauf in die Luft gesprengt. In der Explosion verschwindet auch Leanders Körper, von zerstörenden Flammensträngen zerrissen.²¹

Die Geschichte vom abgehauenen Kopfe, wie sie in Pavićs Diptychonroman dargeboten ist, wird durch Züge gekennzeichnet, die sie zur regionalen balkanischen Sage und Volkserzählung über Gewalttaten der Türken stellen. Dies betrifft Thema, Motivik und Darbietungsart. Bezeichnet wird sie im Text als eine der grausigen Geschichten, welche Händler in Karawanenzügen auf der Heerstraße zwischen Belgrad und Konstantinopel erzählen. Diese berichten von türkischen Soldaten, die auf die Jagd nach Menschenköpfen ausgehen.²² (Darin ist also ein Zug enthalten, der den Leser auch an Überlieferungen über Kopfjagden primitiver Völker erinnern kann.) Die Provenienz des zentralen Motivs aus der Volkstradition kann jedoch nicht durch einen entsprechenden Nachweis aus Stith Thomsons *Motiv-Index* erhärtet werden. Unter *Head* finde ich darin nur: *retains life after being cut off* E 783 und *cut-off head prophecies* D 1311.8.2, sowie *lovers head put before adulteress at meal* Q 478.1.4. Es ist aber kein Motiv angeführt vom abgehauenen Kopfe, der sich erst nach drei Tagen seines Zustandes bewußt wird und dann einen gräßlichen Klageruf ausstößt.

Die Geschichte selbst wird bei Pavić, im *Leander*-Buch, einem Säbelfechter in den Mund gelegt, der in der Kunst des Tötens ganz erstaunlich bewandert sein soll. Dieser kämpft weder auf türkischer noch auf deutscher Seite. (Man ist in der Zeit der Türkenkriege nach der Belagerung Wiens.) Er hat| sich – wie er dem Burschen Radača/Leander als seinem potentiellen Opfer kundgibt – auf den Weg gemacht, um nach einem Manne mit besonders grazilem Nacken

Ausschau zu halten. Findet er ihn, so wird er dem Manne, mit einem einzigen, überaus feinen Hieb den Kopf abtrennen, diesen mit sich nehmen und ihn zum nächsten Gasthaus tragen. Da wird er den Kopf auf einen Teller stellen, ihn schön kämmen und auf dem Tische vor sich halten. Drei Tage wird der Mörder so am Tische sitzen, Wein trinken und warten, um jenen Klageruf aus dem Munde des abgetrennten Kopfes zu hören, von dem der Volksmund erzählt. Dies sei sein Ziel, sagt Isaias, der Kopffjäger. Und Radača – so fährt er fort – habe einen Hals mit hoch angesetztem Adamsapfel, einen Nacken, der sich zur Verwirklichung der Geschichte vom abgehauenen Kopfe ganz besonders eigne. (Ein seltener Umstand, zumal Isaias schon lange auf der Suche nach ihm ist.) Doch ehe er Radača enthauptet, will der Kopffjäger dessen Stimme hören, so daß er sie nachher, wenn sie aus dem abgeschlagenen Kopfe erklingt, auch wiedererkennen kann. Die Szene bekommt eine überraschende Wendung. Das ganze Projekt des Isaias scheitert auf eine komische Weise. Radača vergeht vor Angst. Die Stimme versagt ihm. Das rettet ihm das Leben, und er verliert nur ein Ohr. An dieser Stelle sind im Texte des Diptychonromans die Worte zu lesen: „Leander konnte keinen Schrei von sich geben. *Der Schrei blieb in ihm für einen anderen Zeitpunkt.*“²³ Aber es ist, wie gesagt, im *Leander*-Buch, in welchem Radačas Lebenslauf und Tod erzählt werden, nichts über einen in Wirklichkeit abgehauenen Kopf und dessen schauerhaften Schrei zu lesen.

Es ist hier auf eine weitere signifikante Stelle des *Leander*-Buches hinzuweisen, nämlich im Abschnitt, aus dem das Motto zum *Hera*-Buch übernommen ist – mit den Worten des „billigen Propheten“ über die innere Seite des Windes – findet man auch eine Erwähnung des grazilen Nackens, durch den sich, so sehr zu seinem Mißgeschick, Radača/Leander auszeichnet. An den billigen Wahrsager hat sich Radača gewandt, um die Zukunft zu erkunden und auch Näheres über den eigenen Tod zu erfahren. Von diesem Wahrsager wird er zuerst über den Unterschied zwischen den zwei Arten von Propheten unterrichtet. „Teuer“ sind jene, welche die nahe Zukunft sehen. (Für bevorstehende Geschehnisse interessieren sich Menschen brennend und bezahlen daher solche Wahrsager hoch.) „Billige“ Wahrsager berichten über Geschehnisse, die sich erst in der entfernten Zukunft abspielen werden. Die Prophezeiungen der zwei Arten von Wahrsagern sind jedoch nicht entgegengesetzt und widersprechend. Es handelt sich eigentlich um dieselbe Prophezeiung – „und kann mit dem Winde verglichen werden, der eine äußere und eine innere Seite hat, wobei die innere jene ist, welche trocken bleibt, wenn der Wind durch den Regen weht.“²⁴ Und es fügt der „billige Prophet“ noch hinzu, man müsse zu beider Art von Wahrsagern gehen, um „ein ganzes Bild zusammensetzen“, um „im eigenen Winde Vorderseite und Futter zusammenzuflicken“. Durch die Wortwahl (*zusammensetzen*, – *flicken*) und den Vergleich (Radačas Lebenslauf als Wind mit *zwei Seiten*) wird der Leser vom Verfasser unmerklich angewiesen, sich zum Text wie zu einem Puzzlespiel zu stellen und in Pavićs Diptychonroman zwei zeitlich weitabliegende Bestandteile „einer“ Lebensgeschichte zu erahnen. Die Frage bleibt jedoch offen,

um welche Lebensgeschichte es sich handelt, und um wessen; ferner ob sie einer einheitlichen Handlung, einem Individuum zugehört.

Während er über wohlfeile und kostspielige Wahrsager spricht und über langsame und flinke Geheimnisse, beteuert Radačas "billiger Prophet", er selbst sei nur fähig, in die weitabliegende Zukunft zu blicken und zwei bis drei Jahrhunderte im voraus zu weissagen – "was für einen Namen der Wolf tragen und welches Kaisertum untergehen wird."²⁵ In Worten, die mit eigentümlicher Bildhaftigkeit übersättigt sind, berichtet der "billige" Prophet weiter, daß der Menschen Anteilnahme am eigenen Schicksal sich in einer Wißbegierde kundmache, welche brennend auf Liebe und Tod gerichtet ist. Den Tod vergleicht er dabei mit einer Schlange, die sich am Baumstamm hinauf und hinunter bewegen kann; und er fügt hinzu, der Tod könne auch "jahrhundertlang im Hinterhalt lauern, noch bevor du geboren bist"; sowie "zurückkommen, dich zu holen, dir entgegengehen aus fernster Zukunft"; und "jemand, den du nicht kennst und nie sehen wirst, kann deinen Tod auf dich hetzen wie einen Jagdhund auf ein Rebhuhn und ihn aus unabsehbarer Ferne schicken, dich zu erjagen."²⁶

Durch diese Worte werden Tod und Todesstunde auf eine eigenartige und rätselhafte Weise in ein zeitlich ambivalentes Verhältnis zum Lebenslauf des einzelnen Menschen gestellt. Aus dem Wortlaut dieser Aussagen folgt jedoch noch keine formale Notwendigkeit, auch auf Umgekehrtes zu schließen: Es könne der Tod sich außerhalb der einem Menschen zugewiesenen Lebenszeit abspielen. Die eben erwähnte Möglichkeit ist dennoch in einem postmodernen Text ernsthaft in Betracht zu ziehen, besonders wenn dieser als historiographische Metafiktion anzusprechen ist. In der Postmoderne wird, wie bekannt, jede auf Totalität ausgerichtete Sehart der Geschichte verworfen. Eine anti-mnemonische Orientation wird ins Spiel gesetzt. Diese geht nicht darauf aus, die Geschichte chronikalisch aufzuzeichnen, sondern sie ist gewillt, sich in diese "einzuschalten", darin zu "intervenieren". Wegen solch einer Blickrichtung wird die postmoderne Literatur in ihrem Bezüge zur Geschichte als *historiographic metafiction* gekennzeichnet (Linda Hutcheon). Und nicht nur, daß solch eine Position die Möglichkeit verneint, die Vergangenheit zu sehen und über sie zu schreiben "wie sie wirklich gewesen ist". In diesen gedanklichen Zusammenhängen – nicht ohne Anlehnung an die Opposition *männlich/weiblich* – wird auch zur Dissoziation des "Selbst", der inneren| Einheit der Person, gegriffen. Ja es wird durch Auflösen des "Selbst" suggeriert, daß in uns nicht *eine* unsterbliche Seele oder *eine* Identität sich befinde, sondern eher mehrere unsterbliche Seelen. So ist das wörtlich in den Ausführungen, welche Brenda K. Marshall dem Konzept der historiographischen Metafiktion gewidmet hat, zu lesen, in denen sie sich auf Michel Foucault beruft.²⁷ Dessen eigene Worte werden da auch angeführt, in englischer Übersetzung: in each of these souls history will not discover a forgotten identity, eager to be reborn, but a complex system of distinct and multiple elements, unable to be mastered by the powers of synthesis.²⁸

Ich bin hier nicht unvorsichtig von unserem Grundthema abgewichen. Die „binäre Logik“ und die Opposition *männlich/weiblich* bestimmen weitgehend Form und Erzählungsweise in Pavićs Diptychonroman. Und die postmodernen Stellungnahmen zur „historiographischen Metafiktion“ und den „mehreren Seelen“ im Menschen geben uns das Recht, bei der aufgeworfenen, auf den ersten Blick abstrusen Frage zu verweilen, ob im Roman *Die innere Seite des Windes* auch mehr als ein Tod einem dissoziiertem „Selbst“ zugeschrieben wird, beziehungsweise ob der Tod, der nach den Worten von Pavićs „billigen Propheten“ zum Menschen von weither, aus Vorzeit und Zukunft, kommen kann, auf irgendeine andere Weise von dem „Selbst“ sich entfernen und sich auch außerhalb eines Lebenslaufes abspielen könne.

*

Der „billige Prophet“ in Pavićs *Leander*-Buch beschließt seine Worte mit der folgenden Voraussage und durch eine apotropäisch anmutende Weisung an Radača/Leander: „Doch lassen wir all das! Du hast einen schönen Nacken. Solch ein Nacken zieht Frauenhände und Soldatenschwert an. Und ich sehe einen Soldaten in Stiefeln; der rasiert sich mit seinem durch eine Goldquaste verziertem Schwert; und er wird dich mit dem Schwert niederhauen. Denn, sieh da, ich erblicke ganz klar auch deinen Kopf. Auf einem Teller ist er, wie der Kopf des heiligen Johannes des Täufers. Und Grund dafür ist die Frau ... Doch, habe keine Angst, es wird das nicht bald geschehen! Es wird zuvor viel Zeit verfließen, viele trüchtige Jahre. Und bis dahin hüte deinen Hals, mein Schwan, vor Frau und Schwert. Und wasche das Gesicht..,“²⁹

Beim ersten Lesen der Voraussage, welche Radača/Leander auf solch eine Weise erhält, und zwar auf den frühen Seiten des *Leander*-Buches, wird der vom Erzähler beeindruckte und faszinierte Leser kaum auf den Gedanken kommen, es könne von zwei oder drei Jahrhunderten die Rede sein. Es scheint ihm töricht, einen so verworrenen Gedankengang zu verfolgen. Und doch hat Pavićs „billiger Prophet“ eben beteuert, er sehe nur das voraus, was in einer weitliegenden Zukunft sich abspielen werde, nach zwei- oder dreihundert Jahren. Noch weniger Grund scheint uns der Wortlaut dieser Weissagung zu geben, uns der hellespontischen Schwimmersage zu erinnern und an den Tod des Leandros und der Hero zu denken. Trotzdem ist dringlich nach dem intertextuellen Bezug der Aussagen des Diptychonromans zur Geschichte von dem hellespontischen Liebespaar und zu der Johannes-Geschichte zu fragen. Letzteres erfordert der hier als Vergleich in der Wahrsagung auftauchende Teller mit dem abgetrennten Kopfe des Täufers, besonders da es sich um eine im christlichen Schrifttum ungemein verbreitete Geschichte handelt, die dank den Berichten der Evangelisten über den Tod Johannes des Täufers auch zum beliebten Stoff der Weltliteratur geworden ist.³⁰

Doch ist auch diese Geschichte in Grundmotiv und Thema antik-heidnischer Provenienz. Hier ist es auch keineswegs überflüssig, auf die Eigenheiten dieser frühesten Varianten aufmerksam zu machen. Schon Hieronymus hat auf die Übereinstimmung der Johannes-Geschichte mit jener, welche Titus Livius über den Konsul Lucius Quinctius Flaminius berichtet, aufmerksam gemacht. In der ersten von den zwei beim römischen Historiker angebotenen Fassungen ist die Geschichte homoerotisch. Aber Livius weiß auch über eine Variante zu berichten, in der neben Flaminius die Hauptrolle einem lüsternen Weibe zugewiesen war.³¹ Bearbeitungen und Abwandlungen der Geschichte über Flaminius hat eine Reihe von römischen Rednern der heidnischen Hörerschaft angeboten – mit Erweiterungen, wie es der verführerische Tanz der Geliebten und das Motiv des unbesonnen gegebenen Versprechens sind.³²

Milorad Pavić läßt in seinem Texte nirgends verlauten (was er doch als allbekannt voraussetzen konnte), daß die Johannes-Geschichte durch das für anstößig oder gar inzestuös gehaltene Liebes- und Eheverhältnis der Herodias und des Herodes – (da Herodias nicht nur seine Schwägerin, sondern auch seine Nichte war) – motiviert und erzählerisch bestimmt wird. Doch für das Lesen von Pavićs *Roman von Hera und Leander* ist es von Bedeutung, auf zweierlei beiläufige Übereinstimmungen zwischen der hellespontischen Schwimmerlegende und der Johannes-Geschichte hinzuweisen. Erstens, die bei Pavić nicht erwähnten Namen der Herodias und des Herodes, deren Verhältnis Johannes beanstandet haben soll, entsprechen in ihrer ersten Silbe den Namen Hero und Hera/Chäronea. Zweitens, „der abgehauene Kopf auf dem Teller“ kommt, wie schon erwähnt, als zentrales Motiv im alternativen, äußersten Abschluß der Lebensgeschichte Heras/Chäroneas vor, also in einem letzten Bericht über den Tod der Heldin des postmodernen Diptychonromans. Auch ist der motivierende Knotenpunkt am Ausgang der Lebensgeschichte Heras ein todbringendes Liebesverhältnis, in das drei Personen verflochten sind, und zwar alternierend: Hera, ihr Bruder und ein gestiefelter Leutnant – der einen Säbel mit goldener Quaste führt. Inzestuöse Zuneigung des Geschwisterpaares, homoerotische Escapade und Eifersucht – die letztere entscheidend – führen, laut dieser zweiten Fassung des Romanabschlusses, im *Hera*-Buche zum Tode der Romanheldin.

Der Frage über den Anteil des Motivs und der Geschichte vom abgehauenen Kopfe am narrativen Konstrukt von Pavićs Roman *Die innere Seite des Windes* ist hier auch weiter nachzugehen. Das Motiv taucht, wie gesagt, am Ende des *Hera*-Buches wieder auf, zwar unerwartet, aber durch Andeutungen doch vorbereitet. Heras/Chäroneas Bruder Manasija Bukur verläßt Belgrad, um in Prag Musik zu studieren. Nach einer geraumen Zeit folgt ihm Hera nach. In Prag knüpft die Heldin der Erzählung ein Liebesverhältnis mit dem Leutnant Jan Kobala. Von diesem wird sie bald wegen dessen neuer Liebenschaft verlassen. Es handelt sich jetzt um ein homoerotisches Verhältnis des Leutnants, und zwar, wie Hera „voyeuristisch“ herausfindet, mit deren Bruder Manasija.

In den Bericht über diese Begebenheiten wird vom Verfasser das Motiv der wegweisenden, durch die Nacht schimmernden, aber zur Unzeit verlöschenden Lampe eingeflochten, jenes Motiv, durch das der tragische Ausgang der antiken Legende von Hero und Leandros bestimmt wird. Die Prager Wohnungen sowie die Zimmerfenster des Geschwisterpaares und des Leutnants Kobala liegen einander gegenüber. (Etwa so, wie die Turmbauten in Sestos und Abydos, die zur Lokalisierung der Legende vom hellespontischen Liebespaar beigetragen haben.) Zur Nachtzeit zündet Kobala bei sich ein Licht an, aber immer erst, nachdem Hera auf ihrer Seite ihr eigenes gelöscht hat. Ihr Bruder, Manasija Bukur, späht währenddessen aus seinem Zimmer durch das Dunkel über die schmale Gasse hin. Man kann an die hellespontische Meerenge denken. Und er sieht, wie seine Schwester, Nacht für Nacht, zu Kobala geht, in dessen Zimmer tritt, sich entkleidet und erst danach die Kerze auslöscht, die Kobala bei sich angezündet hatte. Nach einer Zeit bricht Kobala, wie gesagt, das Verhältnis mit Hera ab. Und eines Abends danach bemerkt Chäronea/Hera, wie ihr Bruder zum Leutnant ins Zimmer tritt, sich entkleiden läßt und die Signal-Kerze Kobalas löscht.³³

Die Lebensgeschichte Chäroneas/Heras drängt zu ihrem (ersten) Schluß. Der Durchschnittsleser wird hier, im *Hera*-Buch, für die unauffälligen und beiläufigen Übereinstimmungen mit Motiven aus dem spätantiken Kleinepos von Hero und Leandros kaum ein empfindsames Ohr haben; etwas mehr wohl, aber erst bei näherer Überlegung, für den Bezug zu signifikanten Motiven und Einzelheiten des *Leander*-Buches. In Pavićs Prag finden wir zwei gegenüberliegende Bauten wieder – ähnlich jenen Türmen in Belgrad, deren einen, den fabulösen, Radača/Leander errichtet hat. Und auch Fenster sind daran zu finden, selbstverständlich – aber doch auch so, daß sie an die Fensteröffnungen am Bau des Radača erinnern können, in die dieser zuletzt die Verse aus Musaios "hineingelegt" und dort "zugeschüttet" hat. Im *Hera*-Buch haben wir aber nicht ein Liebespaar, wie in der Legende von Hero und Leandros, sondern eine Frau und zwei Männer. Und nur die Frau ist durch ihren Spitznamen Hera zur Hero des Musaios in Bezug gebracht. Dagegen scheint jeder Bezug zu des Musaios Leandros zu fehlen und auch zu Radača/Leander, der doch wegen seiner "Schnelligkeit" als sexuell frustrierter Parthenias sein Leben ohne "Berührung" beendet hat.

In Pavićs *Hera*-Buch folgt auf die voyeuristische Fensterszene, in der Chäronea von dem Verhältnis zwischen ihrem Bruder und dem Leutnant Kobala erfährt, der Text einer Nachricht, die an Heras Bruder Manasija gerichtet ist. Daraus erfährt dieser, Hera habe Selbstmord durch eine Explosion begangen, die sie im chemischen Laboratorium hervorgerufen habe. In einer weiteren, chronologisch späteren, sehr ausgedehnten Szene, deren ominöse und makabre Züge zuletzt doch rational und als Gesellschaftsspiel erklärt werden, wird die Frage über die Natur der Prager Liebesgeschichte bei einem Mahl aufgeworfen. Danach tötet sich auch Manasija Bukur, Heras Bruder. In einem letzten Briefe, den er an einen Freund richtet, macht er es klar, daß zwischen ihm und seiner Schwester

eine inzestuöse Zuneigung bestanden habe. Dem Briefe nach haben beide, Chäronea/Hera und Manasija, mit dem Leutnant Jan Kobala ein Liebesverhältnis unterhalten, eigentlich nur, um einander durch Eifersucht zu peinigen.

Für die postmoderne Erzählkunst des Verfassers ist jedoch der alternative, zweite Schluß des *Hera*-Buches charakteristisch. In diesem wird Heras Selbstmord durch Mord substituiert. Dabei wird auch die Geschichte vom abgehauenen Kopf zuletzt als realisierte narratorische Möglichkeit dem Leser dargeboten.

Es wird nämlich am Ende des *Hera*-Buches festgestellt, daß es "leider" nichts Mysteriöses auf der Welt gibt. Der Freund der Geschwister, der sich um des Bruders Begräbnis bemüht, gibt uns als letzter seine Version der Geschichte über Chäroneas Tod. Er hat erfahren, daß der Leutnant Kobala eigentlich – in einem Anfall von Eifersucht oder in irgendeinem anderen Zustande geistiger Verstörtheit – Chäronea/Hera ermordet habe. Und zwar hat er ihr den Kopf abgehauen und diesen dann drei Tage in seiner Wohnung aufbewahrt. Als der Leutnant sich entschloß, sich selbst der Obrigkeit auszuliefern, behauptete er, daß am Abend des dritten Tages der abgetrennte Kopf der Hera einen schrecklichen Schrei von sich gegeben habe – und zwar in einer "tiefen, nahezu männlichen Stimme".³⁴ Diese Worte stehen am äußersten Ende des *Hera*-Buches und des "ganzen" Diptychonromans – so dürfen wir wohl jetzt auch mit vollem Grund sagen. |

*

Milorad Pavić hat unzählige Hinweise auf den Konstrukt-Charakter seines Diptychonromans in dessen Text eingebaut. Von richtungsgebender Bedeutung ist dabei, wie früher bereits angedeutet wurde, des Verfassers Wahl der zwei kurzen Zitate aus Musaios, die er in seinen Text eingefügt hat, sowie die Deutung der hellespontischen Schwimmerlegende, welche er der Hauptfigur des *Leander*-Buches in den Mund legt. Möglich sei es – meint Radača/Leander als etwas bejahrter Schüler –, daß Leandros aus Abydos nach Sestos nicht durch die Wellen des Meeres, sondern durch die Wellen der Zeit schwamm. Vielleicht – hebt Radača pleonastisch hervor – war es die Zeit und nicht das Wasser, das zwischen Leander und Hera trennend gelegen hat.³⁵

Was die wörtlich angeführten Stellen aus Musaios anbelangt, so ist ihr gedanklicher Inhalt nicht unmittelbar auf das Problem der Zeit bezogen. Doch es werden durch diese Zitate die zwei chronologisch weitabliegenden Lebensgeschichten in Pavićs Diptychonroman gleicherweise zur Geschichte von dem hellespontischen Liebespaar in Bezug gesetzt.

Bei der Beendigung seines Turmbaues murmelt Radača – in serbischer Übersetzung – die Verse, in welchen Musaios von der Liebestrunkenheit, ja, man möchte fast sagen, vom Liebeswahnsinn des Leandros spricht und von dessen auf den zarten Nacken des Mädchens gerichteten Blick:

Während sie nieder zur Erde die schüchternen Augen gesenkt hielt, ward Leander nicht müde, mit liebestrunkenem Blicke immer aufs neue zu schauen den zarten Nacken des Mädchens.³⁶

Milorad Pavić hat in seiner Wahl des Zitates mit sicherer Hand ein Detail herausgegriffen, welches in der bei Musaios beschriebenen Szene unauffällig, aber doch fast leitmotivisch wiederkehrt. Schon als Leandros dem Mädchen den ersten Kuß gibt, küßt er den Nacken der Jungfrau, „den schimmernden, duftenden“ (παρθενικῆς δ' εὐδομον εὐχροον αὐχένα κύσσας).³⁷ Das in serbischer Übersetzung dem Durchschnittsleser zugängliche Zitat, welches hier, im *Leander*-Buch, Radača/Leander in den Mund gelegt wird, kommt auch im *Hera*-Buch vor, aber dort nur in französischer Übersetzung. Es wird auf eine fast gleiche Weise in das Erzählte eingefügt wie Radača/Leanders Deutung des Musaios: als Vers aus einem Text, der im Unterricht verwendet wird. Nur ist die Hauptfigur des Buches, Chäronea/Hera, jetzt in der Rolle des Lehrers. Sie gibt Privatstunden, und ihr Schüler, ein Bube, der Französisch lernt, muß ihr die folgenden Verse aus Musaios vorlesen:

Tant que Héro tint son regard baissé vers la terre,
Léandre, de ses yeux fous d'amour, ne se lassa pas
De regarder le cou délicat de la jeune fille...³⁸

Der Bube unterbricht die Lektüre, um Chäronea zu fragen, worin denn Leandros schwimme und ob er „zu ihr“ schwimme, da sie ja Hera genannt werde. Chäronea/Hera antwortet nüchtern, völlig realistisch und zwar klipp und klar: worin sonst könne Leander schwimmen als im Meere und durch dessen Wellen. Doch ist hier, im *Hera*-Buch, vom Verfasser eine erklärende Scholie zur Legende von dem hellenspontischen Liebespaar hinzugefügt. Diese kommt aus dem Munde des Mädchens. Der junge Schüler stellt nämlich die für ein Kind typische Frage – was die Liebenden denn am Ende getan haben. Seine Lehrerin, Chäronea/Hera, antwortet zwar schroff, er solle weiterlesen, um es selbst herauszufinden. Doch fügt sie mürrisch etwas hinzu, was im Kleinespos des Musaios nicht erzählt wird. Es soll dies ein Schluß aus einer anderen Variante der Legende sein, wonach Hero einen Bruder hatte und dieser den Tod Leanders verursacht habe. Auf einem Kahn soll er eine Lampe angezündet und so Leandros auf das offene Meer weggelockt haben. Dann löschte er sein Licht aus und ruderte zur Küste zurück. So ließ er Leandros in der Finsternis ertrinken.³⁹

Auf die Frage nach der Funktion dieser angeblichen Variante der antiken Legende von Hero und Leandros in Pavićs Diptychonroman werden wir zurückkommen müssen. Hier ist noch ein Blick auf das zweite Zitat aus Musaios zu werfen, welches bei Pavić nur einmal, nur im *Leander*-Buch und nur im originalen griechischen Wortlaut, vorkommt gleich nach der serbischen Übersetzung der Verse über den Blick, den Leandros auf Heros Nacken wirft – liebesbesessen, von krankhafter Leidenschaft ergriffen (ἐρωμανέεσι προσώποις, pogledom ludim od ljubavi, de se yeux fous d'amour), also in der Szene des

Verlernens des Musaios-Textes. Zuletzt murmelt Radača da noch zwei Verse in die Öffnungen seines Turmbaues hinein. Pavić bringt sie, wie gesagt, im griechischen Wortlaut. Vor dem Durchschnittsleser stehen diese Verse daher wie eine rätselhafte, magisch anmutende Formel, zumal Radača/Leander sie in seinem Bau "anti-mnemonisch" einlegt und sie darin wie ein schändliches Geheimnis in einer Grube "zuschüttet". Es sind das jene Verse, die das spätantike Epyllion und die Geschichte des Musaios von den zwei hellespontischen Liebenden beenden:

καδ' δ' Ἡρώ τέθνηκε σὺν ὀλλυμένῳ παρακοίτη.
ἀλλήλων δ' ἀπόναντο καὶ ἐν πυμάτῳ περ ὀλέθρῳ.

Sie berichten, wie Hero, nachdem sie sich vom Turme stürzte, "... so im Sterben vereint dem Geliebten zur Seite lag. Also erfreuten einander sie noch in der Stunde des Todes."⁴⁰

Diese zwei Verse bleiben in Pavićs Diptychonroman für den des Altgriechischen unkundigen Durchschnittsleser unenträtselt. Im Bezug zum Musaios-Text und durch ihren eigenen Sinngehalt weisen aber eben sie, ominös und makaber, auf eine Vereinigung der Chäronea/Hera im Tode mit den in den "Wellen" der Zeit schon ertrunkenen Radača/Leander hin. Das Analogie-Verhältnis, in das solcherweise das Kleinepos des Musaios und der Diptychonroman Pavićs "intertextuell" gestellt werden, berechtigt den Leser, die in das *Leander*-Buch eingefügten "geheimnisvollen" griechischen Verse als "magische Formel" und als Hinweis auf den dreihundert Jahre späteren Tod der Heroine des *Hera*-Buches zu lesen und zu enträtseln.

*

Im gesamten Ausdruck des Diptychonromans von Milorad Pavić wirkt neben einer konstruktiven eine "abbauende" Tendenz, welche jeder abgeschlossenen, synthetischen Sicht entgegenzuwirken scheint. Dies ist im Bereiche des ästhetischen und kognitiven "Inhaltes" gleicherweise erkennbar. Bevorzugt werden weiter das Paradoxon und auch Paralogisches. Der Fragmentcharakter intertextueller Bezüge bewirkt im Ausdruck eine Offenheit, die den Leser zum semiotischen Spiel anspricht – durch als Möglichkeit angedeutete allegorische Auffassungsweisen; – durch ein Hinüberspielen in Randzonen der Erkenntnis; – durch explizit angebotene alternative Deutungen in den zwei alternativen Abschlüssen der Gesamterzählung. Jedoch ist es geboten, – man darf deswegen nicht darauf verzichten –, der strengen inneren Logik des Konstrukts nachzugehen.

Hinzuzufügen ist, daß im Roman *Die innere Seite des Windes* die Neigung des postmodernen Erzählens zur Parataxe sich auch im breitesten Textfelde auswirkt und für den Text morphologisch und semantisch grundlegend ist. Erkennbar ist das an der bei Milorad Pavić vorherrschenden Neigung zur Häufung "kleiner Geschichten" (*petites histoires*). Es treten hinzu des Verfassers

stilistische Anleihen, die auch an der Grenze zu seiner Anwendung von Collage- und Montagetechnik stehen. Man findet zum Beispiel in seinem Roman auch Reminiszenzen, die man als gehäufte Kurz-Paraphrasen aus Abteilungen des *Physiologus* lesen kann; oder Passagen, die man als Nachbildungen der für Rabelais typischen kumulativen Reihen von „Exempla“ für Feinschmeckergerichte liest, die aber in einer ironischen, die Bedürftigkeit eines der Romanhelden hervorhebenden Umwandlung dargeboten werden.⁴¹

Im Diptychonroman von Milorad Pavić verfolgen und verwirklichen solch ein Verfahren und solche Kunstgriffe Aufgaben von verschiedener Spannweite. Doch ist es nicht geboten, voreilig den Schluß zu ziehen, es gehe dem Verfasser im Einzelfalle nur um Erzielung vordergründiger Überraschungseffekte. (Selbst in der erwähnten rabelaisianischen Exempel-Häufung ist mehr als bloße stilistische und ästhetische Provokation im Spiele, denn eben durch diese kommt der eigentliche inverse Gehalt zu seiner Höchstwirkung.) Überhaupt ist jedes der Collagetechnik nahestehende Vorgehen in den Romanen von Milorad Pavić darauf gerichtet, verschiedene Bereiche und Ebenen der Wirklichkeit unter sich transparent zu machen, ja eigentlich nicht nur durchsichtig, sondern auch durchlässig.

Beim Lesen des Romans *Die innere Seite des Windes* ist allenthalben mit einer großen Spannbreite der Funktion zu rechnen. Wenden wir beispielsweise den Blick auf die oben erwähnten Reminiszenzen, welche eine Passage des *Hera*-Buches in Beziehung zum *Physiologus* stellen. (Es handelt sich eigentlich um einen „Katalog“.) Die Hauptfigur dieses Buches hat sich entschlossen, in eine Liste alles, was sie träumt, einzutragen. Chäroneia/Hera „evidenziert“ also ihre Träume „nach den Vorschriften für die doppelte Buchführung“. Die Liste enthält als Traumgegenstände Porzellan, Birnen und Bauten, Einhörner und Pferde sowie Haarnadeln, Wildesel und Engel, Gläser und Stämme des Peridexion-Baumes „auf dem, wenn sie herabfliegt und sich daraufsetzt, die Taube zur Krähe wird“; Automobile und das „wohlriechende Gebrüll des Panthers“ – welches all das übrige Getier aus den Träumen der Hera „unwiderstehlich anzieht“. Es steht noch in derselben Passage, daß in Heras Träumen besonders oft die Schlange erschien, „die nicht über den Schatten des Baumes kriechen darf“ und daß in solch einem Falle diese sich gewöhnlich den Baumstamm hinauf bewegte und „sich benahm als ob sie ein Zweig sei, wartend, bis ein Vogel auf sie herabfliege“; und dann stelle die Schlange dem Vogel eine Frage; falls der Vogel die richtige Antwort nicht geben könne, fresse die Schlange den Vogel – „und Hera war sich nicht im klaren, ob dieser Traumgegenstand eine oder zwei Rubriken verdiene.“⁴²

Hier ist es weder möglich noch nötig, Einzelinterpretationen vorzunehmen. Evident ist der disparate Charakter der in die Liste vermischt eingetragenen Traumgesichte. Durch die Erwähnung der Automobile wird die Reihe der sonst recht neutralen und „zeitlosen“ Bilder aus dem Alltagsleben – Trinkglas und Birne, Küchenschemel und Haarnadel – in die dreißiger Jahre des XX.

Jahrhunderts gelegt, in denen sich die äußere Lebensgeschichte der Chäronea/Hera abspielt. Es überrascht aber der Verfasser seinen Leser, indem er provokativ in diese unproblematisch reale und sachlich-konkrete Bilderreihe eine zweite, mit fabulösen Zügen behaftete, einflicht. Dabei weist er nur andeutend auf die Provenienz dieser "Traumbilder" aus dem *Physiologus* hin. Zu den Erwähnungen der einzelnen, märchenhaft anmutenden Tiere und Pflanzen fügt er – wir haben das im Zitat herausgehoben – Bruchstücke aus Kleinerzählungen und Parabeln hinzu, welche durch dieses Hauptwerk der christlichen Natursymbolik weltbekannt geworden sind. Und auch hier ist die logische Folgerichtigkeit, mit der Milorad Pavić seinen Text konstruiert zu bewundern.]

"*Physiologus*", das ist ja mit "Naturkundiger" oder "Naturforscher" zu übersetzen. Chäronea/Hera befaßt sich mit Chemie, also einem Fach der Naturkunde. Der griechische Urtext des *Physiologus* ist in den frühen christlichen Jahrhunderten (II/IV) entstanden, zuerst in Alexandria – wohin wohl eine frühe Phase der Entwicklung einer verlorenen Elegie über Hero und Leandros zu setzen ist. Jedoch ist vor allem zu beherzigen, daß der *Physiologus* als christliches Volksbuch in slavischer Version auch bei den serbischen Mönchen und gebildeten Lesern des Mittelalters eine verbreitete Lektüre war, wodurch man auf den Helden des *Leander*-Buches kommt. Dieser war zuerst Mönch und gelangte erst recht spät zur humanistischen Schulbildung und zur Lektüre des Musaios – in der griechischen Originalfassung.

Und im *Hera*-Buche hat Pavić durch einige beiläufige Bemerkungen auf den Bezug zwischen den Traumbildern und dem Einst und Jetzt aufmerksam gemacht. Unmittelbar vor dem "Katalog" mit Chäroneas Träumen stehen nämlich folgende Worte, welche der Verfasser seiner Heldin in den Mund gelegt hat: "Träume werden reinkarniert, und zwar oft weibliche Träume im männlichen Körper und umgekehrt. Wie vielen Leuten man nur letztens in Träumen begegnet! Ich bin schon ganz übervölkert."⁴³

Man kann da nicht umhin, zu notieren, daß beide Bücher des Diptychonromans auch eine Reihe von Zügen aufweisen, welche auf Androgynie des Helden Radača/Leander und der Heldin Chäronea/Hera hinweisen. Zwar ist aus Spätantike und Mittelalter eine allegorische, auf "etymologischer" Deutung beruhende Interpretation bekannt, die den Namen *Hero zu Eros* stellt und mit *amor/Liebe* gleichsetzt und die den Namen *Leandros* zu einem Worte *lysandros* als *virorum solutio* und *resolutus homo* bzw. die Lösung der Männer, Manneslösung interpretiert. Dabei wird das Paar Leandros/Hero als Abbild des Eros erklärt, als die nie alternde "mannweibliche Kraft", welche Lust, Schönheit, Begierde und Blüte in der Welt verursacht; und auch der Name "Männerlösung" (Leandros/Lysandros) fand seine Deutung dadurch, daß man beteuerte, Leandros habe geliebt "unter Abweichen von männlicher Haltung" (per virtutis derelictionem), und sein Name beziehe sich auf "die Macht die den Mann ohne Charakter zersetzt" (quae dissolvit res fluidos homines).⁴⁴ Doch scheint es mir eher angebracht, an

das Thema der Androgynie im neueren europäischen Roman zu denken (z.B. bei Virginia Woolf)⁴⁵ und überhaupt an das Thema von der dissoziierten Identität, welches in der post-modernen Literatur oft behandelt wird.

Wie gesagt Hinweise auf Androgynie enthalten bei Pavić vor allem die Beschreibungen des Helden und der Heldin der zwei separaten Lebensgeschichten und Bücher. Je ein männliches und ein weibliches Auge haben zum Beispiel Radača/Leander und Chäronea/Hera. Doch ist dadurch eher eine ambivalente Natur des "Selbst" angedeutet als eine durchgehend androgyn Natur. Die Alternationen im erotischen Verhalten, welche in Pavićs Diptychonroman die durch den Zeitabstand von drei Jahrhunderten entzweiten Hauptfiguren durchgehen, zeigen zuerst im *Leander*-Buche eine Art infantiler Furcht und Unmündigkeit, am Ende des *Hera*-Buches aber auch homoerotische und inzestuöse Züge. Man kann kaum übersehen, daß der Verfasser die Motive der "erotischen Novelle" des Musaios zerlegt und in ein Netz von Einzelheiten versponnen hat, in dem die Dissoziation des Individuums gleicherweise an moderne psychologische und psychoanalytische Sehweisen wie auch an antike Mythen und Spekulationen anklingt. Es ist auch an Platos *Symposium* zu denken und an den von Aristophanes dort vorgetragenen Mythos von der Herkunft der erotischen Zuneigung, in dem, wie bekannt, die Spielarten im sexuellen Verhalten des Menschen durch eine Zweiteilung der drei Arten ursprünglicher "Einheiten" (ὄλα) erklärt werden: männerliebende Frauen und frauenliebende Männer vom ἀνδρόγυνον, frauenliebende Frauen vom θῆλυ und männerliebende Männer vom ἄρρεν, was hier zu beherzigen ist, obwohl ich bei Pavić keine augenfälligen Hinweise auf diesen so bekannten Text Platos finde. Denn es ist sicher, daß es sich bei Plato um eine karikaturale Umbildung der antiken medizinischen Kontroversen über die Frage handelt, ob die menschliche Natur als Einheit oder als Vielheit aufzufassen sei.⁴⁶

Explizit werden bei Pavić zwei konzeptuelle Bereiche erwähnt. Erstens, für Radača/Leander wird ausdrücklich gesagt, er komme aus einer Familie von Bogumilen, was auf balkanischen radikalen Dualismus hinweist. Zweitens kommen wiederholt in beiden Büchern Aussagen vor, durch die die Hauptfiguren Leander/Hera als Träger von Seelen bezeichnet werden, welche durch Metempsychose oder auf andere Art in ihr "Selbst" gelangt seien. Auch ist in das *Hera*-Buch eine Geschichte eingeschaltet, die als integrativ zu verstehen ist. Sie wird der Hera als Verfasserin zugeschrieben. Es ist da von einem gewissen Hauptmann von Vitković die Rede, der "eines Morgens in einer fremden Seele aufgewacht sei", und zwar in einer weiblichen; daher kommt er auf den Gedanken, daß "männliche und weibliche Seelen paarweise Vorkommen, ganz wie der Tod auch".⁴⁷ So ergibt sich aus all diesen Aussagen, die bei Pavić auf eine Doppelheit oder Mehrheit der Seelen im Menschen hinweisen, eine Umwandlung der antiken Legende von Hero und Leandros und der zwei chronologisch weitabliegenden Geschichten von Hera und Leander im Sinne eines inzestuösen, jedoch scheinbar unrealisierten Liebesverhältnisses zweier "geschwisterlicher Seelen". Auch das im

neueren Roman so beliebte Thema der *Zeit* ist auf eine "postmoderne" Art in den Stoff der antik-griechischen Legende einverleibt. Denn der Tod des Radača Čihorić fiel, wie gesagt, drei-hundert Jahre früher, aber auf denselben Tag wie derjenige des Mädchens Chäronea/Hera. Und ebenso wie sich diese nach einer Version des Roman|schlusses selbst in die Luft gesprengt hatte, so hat auch Radača ein ähnliches Los erlebt und ist in die Luft geflogen mit seinem die Welt und die eigene Zeit überragenden Turme. Dann ist noch der alternative, zweite Schluß da, der an das äußerste Textende des *Hera*-Buches gesetzt ist. Bezeichnend sind für die Grundsituation die zwei gegenüberliegenden Bauten (Häuser/Wohnungen), das Lichtsignal und das Löschen des Lichtes, welches zu einem tragischen Tode führt. Diese Einzelheiten und Motive stehen zu denen der antiken Geschichte von Hero und Leandros in Bezug. Man darf auch, wie schon gesagt, die Fenster nicht übersehen, hier im Zusammenhang mit dem Zeitproblem. Diese sind nämlich zu jenen Fenster- und Türöffnungen zu stellen, in welche Radača/Leander – dreihundert Jahre früher und am Schlusse seiner Lebensgeschichte – die Geschichte aus Musaios, die er in der Schule erlernt hatte, "hineinlegt", um sie so – zu verlernen. (In Umkehrung der früher erwähnten mnemonischen Anleitung aus der Rhetorik *Ad Herennium*.) An der Prager Behausung der Geschwister Hera und Manasija Bukur durch den Verfasser des Diptychonromans "wiedergeöffnet", deuten sie auf eine Neuaktualisierung des Stoffes von Hero und Leandros im *Hera*-Buche hin.

Die zwei alternativen Schlüsse des Buches sind weiter auch als "Durchschwimmen" der Zeit zu lesen. (Entsprechende Konkretisierungen von Raum/Zeit sind die hellespontische Meerenge und die schmale Gasse in Prag.) Die Selbstmordvariante, mit der Explosion im Laboratorium, läuft parallel zur Todesart des Radača Čihorić – Leander, welcher der Köpfung durch einen türkischen Soldaten knapp entgeht, aber nur um in seinem Belgrader Turmbau in die Luft geworfen zu werden. Dieser ist, wie wir hervorgehoben haben, ein fabulöser Bau. Anders als sein Gegenstück, das zwar von einem erprobten Baumeister errichtet wurde, ragt Leanders Turm über Wolken, Winde und dessen eigene Zeit hinaus. Es ist dies eine von den unzähligen Einzelheiten und Bemerkungen, die in Pavićs Diptychonroman auf das Problem der Zeit und des Zeitablaufes hinweisen. Dieses Problem, welches schon jahrzehntelang den modernen Romanschriftsteller im Banne hält, wird aber bei Pavić im postmodernen Geiste objektiviert, und keineswegs nur im Turmbau-Bild.

Im zweiten Schluß des *Hera*-Buches, der vom abgehauenen Kopfe der Chäronea/Hera erzählt, wird das Motiv aus der Kopfjagd-Erzählung zuletzt doch als realisiert dargestellt. Intertextuell wird sie auf die Johannes-Geschichte bezogen und auch auf die hellenistische Legende und auf des Musaios spätantikes Kleinepos von Hero und Leandros. Die Logik, auf der das Konstrukt eines postmodernen Textes beruht, erreicht damit seine eigentliche Krönung. Nur sind hier darüber keine unbewiesenen Annahmen vorzubringen. Allerdings ist man durch die Schlußworte des *Hera*-Buches angeregt, die Frage zu stellen,

warum denn der abgetrennte (weibliche) Kopf der Chä|ronea/Hera zuletzt mit "tiefer, männlicher Stimme" seinen Jammerschrei von sich gab. Hat man mit genügender Aufmerksamkeit Pavićs Diptychonroman von der Seite des *Leander*-Buches aus gelesen, kann man zwar zur Vermutung geführt werden, es sei in Heras abgetrenntem Haupte die Seele Radača/Leanders laut geworden. Denn bei Pavić wird öfters vom langen Nachleben und vom auf lange Zeit verschobenen Tode, von Seelenwanderung und von paarweise vorkommenden männlichen und weiblichen Seelen gesprochen. Und es hat ja doch, wie wir gezeigt haben, der "billige Prophet" Radača einen Tod durch Schwert und Köpfung, und eben erst "nach vielen trächtigen Jahren", vorausgesagt. Alle diese Einzelheiten sind zwar aufschlußreich, aber können noch nicht als überzeugender Beweis für unsere Vermutung betrachtet werden.

Den Weg zur Lösung der Frage nach der Natur der männlich tiefen Stimme, welche aus dem abgetrennten Haupte Heras kommt, weist uns ein bislang nicht erwähntes Motiv des *Hera*-Buches. Es ist das Vierzahl oder Quartettmotiv. Im *Hera*-Buch hat nämlich die Vier eine magisch-numerologische Bedeutung. Als Ausgangspunkt ist eine Bemerkung über ungerade und gerade Zahlen im allgemeinen zu erwähnen. Bei Pavić ist zu lesen, daß eine gerade Zahl den Toten angehöre (man bringt ja solch eine Zahl von Blumen nur den Toten), ferner daß die ungerade Zahl am Anfang stehe, die gerade aber am Ende.⁴⁸ Etwas weiter im selben Text erfahren wir, daß Manasija Bukur, Heras Bruder, schon jahrelang danach trachtet, durch einen von ihm ersonnenen Abschnitt, durch ein ganz eigentümliches Teilstück, ein Quartett neuer Art zu schaffen. Überhaupt meint er, ein Quartett sei nur gut, wenn es drei männliche und einen weiblichen Teilnehmer habe. Dabei wird als Analogon auch das Siegel aus vier Teilen in Erinnerung gebracht, das die Gemeindevorsteher am Athos verwenden. Dieses soll, laut Pavićs Text, drei männliche und einen weiblichen Teil haben. Vereint bilden die Teile das Siegel für den Paß zum Heiligen Berge. Auch im Kartenspiel muß man Karo, Herz, Pik und Treff verwenden. Ja wenn man Violine spielt, kommen eigentlich die Finger in Berührung mit den (vier) Grundelementen – Wasser, Luft, Feuer und Erde. Zuletzt hören wir auch, daß Manasija Bukur in all den diesbezüglichen Aussagen über Quartett und Vierzahl sowie über die ideale Proportion von drei männlichen und einem weiblichen Teile, überhaupt nicht über die Musik gesprochen habe.⁴⁹ Und unmittelbar danach folgt im Text des Manasija der Bericht über die Liebschaft seiner Schwester und über seine eigene mit Jan Kobala, dem gestiefelten schwertführenden Leutnant.

Am Leser ist es, mit wachen Sinnen vor dem Text des Diptychons von Pavić zu stehen. Narratorisch sind an der todbringenden Liebesgeschichte des *Hera*-Buches drei Personen beteiligt: eine weibliche, Chä|ronea/Hera, und zwei männliche, ihr Bruder Manasija und der Leutnant Jan Kobala – wobei| Heras Bruder eine Rolle hat, welche mit jener aus der angeblichen Variante der Legende von Hero und Leandros – mit der den Leandros verlockenden Brudergestalt – zu vergleichen ist. Die gerade, zum Tode gehörige Zahl des "Quartetts" neuer Art wird durch den Tod der Hera erreicht.

”Berührung“ ist vielleicht doch möglich. Es wandeln Tod und Seele durch die Fluten der Zeit. Im Trio Hera/Manasija/Kobala wird das Quartett hörbar vermittelt der Stimme des Leander/Radača/Leandros, welche aus dem abgetrennten Kopfe der Hera/Chäronea/Hero kommt. Es finden sich so in Pavićs postmodernem Diptychonroman die hellespontischen Liebenden im Tode und erfreuen sich aneinander – ἀλλήλων δ' ἀπόναντο καὶ ἐν πυμάτῳ περ ὀλέθρῳ.

*

Unser Text über den Diptychonroman von Milorad Pavić ist ”offen“ zu halten, im Bewußtsein, daß die postmoderne erzählende Dichtung jeder Beschreibung trotzt und sich jedem Versuch, in feste und endgültige Schranken zurückgeführt zu werden widersetzt. Es ist jedoch geboten, auf Bezüge des serbischen Romans zum ausländischen Roman wenigstens versuchsweise hinzuweisen, nicht etwa in einer auf allgemeine narratorische Eigenheiten der postmodernen Erzählkunst ausgerichteten Weise, z. B. durch Hinweise auf alternierende Romanabschlüsse, deren, wie bekannt, bei John Fowler sogar drei zu finden sind – in *The French Lieutenant's Woman*, wodurch dem Leser die Möglichkeit gegeben wird, ausfindig zu machen, ob er selbst, geistig und psychisch, Viktorianer, Edwardianer oder moderner Existentialist ist. Zu umständlich wäre es, ebenso im allgemeinen auf Romane aufmerksam zu machen, für deren Text antiker Stoff und ”kleine Geschichte“, Volksbrauch und psychoanalytische Topik von grundlegender Bedeutung sind, wie in Muriel Sparks *The Takeover*, wo von Streitigkeiten um einen Hausbesitz in Italien, am Monte Cavo, erzählt wird und von schwindlerischer Scheingläubigkeit, die den renommierten antiken Kultus der Diana zu Aricia wiederzubeleben vorgibt, wobei jedoch im Text weniger die klassische Mythologie in Anspruch genommen wird – mit Artemis und Hippolytos – als die nebenbei laufende altertümliche Kultus-Überlieferung und deren moderne ethnologische Deutung bzw. die ”kleine Geschichte“ von Virbius, das rohe und urtümliche Brauchtum am Lacus Nemoensis, die rituelle Tötung des Hainkönigs durch den entlaufenen Sklaven, welcher ihn in seinem Priesteramt ablösen wird, was assoziativ auch Paralleles aus der Folklore primitiver Völker anklingen läßt, vor allem in Erinnerung an die Lektüre von Frazers Werk über die allgemeine Entwicklung der Religiosität, das durch ein Kapitel über den rex nemoensis eröffnet wird. Doch es will mir scheinen, daß man über Bezüge| zwischen Pavićs Diptychonroman und Iris Murdochs Roman *A Severed Head* (1961) mit Gewinn einige Betrachtungen anstellen kann, nicht zuletzt, da die völlige Verschiedenheit des beschriebenen Milieus und des erzählten Geschehens, welche die zwei Romanwerke aufweisen, keinerlei Anlaß zu einer quellenkundlich orientierten Fragestellung zuläßt.

Begreiflicherweise fesselt unsere Aufmerksamkeit zuallererst das Motiv des ”abgetrennten Kopfes“. Die Kritik hat doch prompt nachgewiesen,

daß die britische Schriftstellerin eine Reihe von Freuds Gedanken und Grundvorstellungen in ihrem Roman *A Severed Head* einbezogen hat. Dieser bietet eine skurille und humorvolle Version des Themas über das Trachten nach Befreiung und Reife, welches die Aufmerksamkeit der Romanschriftstellerin immer aufs neue beansprucht hat, wobei Iris Murdoch Freiheit, Wissen und Rechtschaffenheit in einem sieht, im Sinne eines modernen, der Transzendenz entsagenden Platonismus. Daher ist in ihren Romanen auch eine wiederkehrende archetypische Fabel erkennbar: die Handlung wird ausgelöst und bestimmt durch eine seelische Erschütterung und das dadurch erweckte Bewußtsein der Hauptperson, daß sie der Freiheit ermangele und daß ihr ein Unvermögen zur Liebe anhafte. Vielfältigkeit im Handlungsablauf wird durch einen Kunstgriff erzielt. Die Verfasserin umgibt die in den Mittelpunkt gerückte Geschichte von der "Suche nach Freiheit" – wie für Jean-Paul Sartre ist auch für Iris Murdoch Freiheit das einzige Thema des Schriftstellers – mit einer Anzahl von Abwandlungen komischer und ernster Art, worin die Nebenfiguren über dasselbe Problem belehrt werden oder sich darüber nicht belehren lassen (Elmer Borklund). Zur Maxime *imperfect love must not be condemned and rejected, but made perfect* wird aber eine Folie geschaffen, und zwar dadurch, daß in den Romanen von Iris Murdoch Homoerotik und Inzest eben "unvollkommene Liebe" versinnbildlichen.

Martin, die zentrale Gestalt des Romans *A Severed Head*, zeigt in dessen ganzem Handlungsablauf sein Unvermögen, in ein reifes Liebesverhältnis einzugehen. Auch die sekundären männlichen Gestalten weisen Züge einer unreifen Sexualität auf – bzw. homoerotische und inzestuöse Neigungen sowie Merkmale einer infantilen Furcht vor dem weiblichen Geschlecht. Man kann da kaum vermeiden, an Pavičs Diptychonroman zu denken. Das Buch über Radača/Leander, dessen einmaliger Versuch, sich einer Frau sexuell zu nähern, scheitert, und das Buch über Chäroneia/Hera, die zuletzt als "abgetrennter Kopf" dargestellt wird, können ja als ein Text in zwei Gestalten vom Trachten nach Vereinigung und von der Suche nach einem freien und reifen Liebesverhältnis gelesen werden. Gegen unseren Vergleich, da dieser auf "Intertextualität" und nicht auf "Quellen" hinweisen will, sprechen die äußeren Unterschiede der zwei Romantexte nicht; obwohl Iris Murdoch ihre Geschichte in das großstädtische Milieu und in einen Kreis begüterter, leichtleibiger Protagonisten gestellt hat und dabei nicht zu den Techniken des "magischen Realismus" gegriffen hat, obwohl ihr entrückt unvoreingenommenes Interesse der sadomasochistischen Einstellung des Haupthelden gilt, welcher bemüht ist, eine homoerotisch getönte Zuneigung zum Geliebten seiner Frau zu hegen, obwohl die Verfasserin bei Motiven, die zum Bereich von Voyeurismus, Inzest und Kastrationskomplex gehören, verweilt und so ein ironisch-skurilles Spiel mit Vorstellungen der Psychoanalyse treibt – steht doch der ganze Romantext in einem sinnvollen Bezug zum Medusa-Mythos, zu den magischen Praktiken der Alchimisten und zum rituellen Brauchtum der Kopfjäger. Im Spiele sind also nicht nur Anschauungen des österreichischen

Psychiaters, sondern auch Elemente und Motive aus der antiken Mythologie, der allgemeinen Volkskunde sowie aus "kleinen Geschichten" und anderes mehr. Das zentrale Bild des Romans ist von Iris Murdoch in unmittelbarer Anlehnung an Freuds Erklärung des versteinernenden Blickes und der Köpfung der Medusa konzipiert worden. Freud hat nämlich den Kopf der Medusa als Symbol des männlichen Kastrationskomplexes erklärt.⁵⁰ Doch ist für unser Thema noch zweierlei von Belang. Einerseits gehört die Geschichte von der Köpfung der Medusa zu denen, die über die Taten des Perseus berichten. Diese aber finden Entsprechungen in der Folklore und in der mündlichen Erzählung verschiedener Völker. Es wurde auch glaubhaft gemacht, daß in Perseus eine Gottheit aus dem vorisraelitischen Palästina zu erkennen sei, und folglich im Köpfungs-Motiv eine Widerspiegelung kanaanitische ritueller Menschenopferungen.⁵¹ Auf jeden Fall handelt es sich um eine "kleine Geschichte", die eher der Sphäre des Märchens anzugehören scheint als derjenigen der "großen Mythen". Andererseits wird das zentrale Bild des abgetrennten Kopfes bei Iris Murdoch auf mehr als einen Mythos und auf mehr als eine neuzeitliche Interpretation bezogen. Außer auf die versteinernde Medusa weist es auf die "dunklen (weiblichen) Gottheiten" der Kelten und auf den "wahrsagenden Orpheus" hin; auch wird von der britischen Romanschriftstellerin die Medusa-Deutung Freuds in ein gespanntes Zusammenspiel mit derjenigen von Jean-Paul Sartre gebracht, wonach der Gorgonen-Kopf die fundamentale Furcht im Menschen vor jeglichem Beobachtet-Sein versinnbildlicht.⁵² Auch deswegen können wir nicht umhin, uns beim Lesen des Romans von Iris Murdoch auf Pavić und auf das bei ihm vorkommende Motiv des abgehauenen und doch jammernden Kopfes zu besinnen. Des Orpheus abgetrennter Kopf stößt noch in den Wassern des Hebrus seufzend den Namen "Eurydike" aus, so daß dieser von den Stromufern widerhallt.⁵³ Und die verschiedenen Berichte vom Tode des Orpheus kennen außer der Motivierung durch Homoerotik noch weitere Abwandlungen desselben Motivs, so daß das abgeschnittene Haupt des Orpheus spricht, singt oder wahrsagt.]

Bei Iris Murdoch wird über eine größere Zahl von Liebschaften berichtet als bei Pavić. Doch im Brennpunkt des Romans steht, wie in Pavićs *Hera*-Buch, ein Trio: die Geschwister Honor und Palmer sowie Martin. Martin ist von Honor (= Medusa/abgetrennter Kopf) unwiderstehlich angezogen und fasziniert. Zu deren Bruder – welcher seinerseits mit Martins Frau ein Verhältnis eingeht – hegt Martin, wie schon erwähnt, eine Zuneigung, deren homoerotischer Tönung er sich bewußt ist – zum Teil dank Palmer selbst, da dieser Martins Psychiater ist. Martin entdeckt, daß Palmer und Honor ein inzestuöses Verhältnis unterhalten, und zwar voyeuristisch als Augenzeuge, der die Geschwister zusammen im Bett antrifft. Die Inzest-Frage wird jedoch in diesem ironisch-humorvoll intonierten Roman nicht als ein moralisches Problem aufgeworfen. Martin stellt ausdrücklich fest: "I dont disapprove of incest".⁵⁴ Ja, es wird dieses Wissen vom inzestuösen Verhältnis der Geschwister zur neuen psychologischen Anregung für Martins

Abhängigkeit von Honor. In diesem Sinne wird der Inzest im Text öfters erwähnt und besprochen.⁵⁵ Die Faszination durch den Inzest wird endlich von Honor in einem Gespräch mit Martin erklärt, und zwar durch Worte, in denen sich Honor selbst als *abgetrennten Kopf* bezeichnet – von jener Art, wie ihn primitive Völkerschaften und Alchimisten aus früheren Zeiten, verwendeten, indem sie ihn mit Öl bestrichen und ein Goldkörnchen in seinen Mund legten, damit der Kopf prophezeie.⁵⁶

Diese Züge, welche das Motiv vom abgetrennten Kopf in *A Severed Head* aufweist, sind allgemeiner Art. Sie würden uns kaum bewegen, eben diesen Roman und Pavićs *Die innere Seite des Windes* nebeneinander zu betrachten. Doch sind noch andere Einzelheiten zu berücksichtigen. Bei Iris Murdoch ist Honor, die sich mit der Ethnologie des Fernen Ostens befaßt, im Besitz eines Samurai-Schwertes, und in der japanischen Schwertfechterkunst richtig bewandert.⁵⁷ (Martin liest seinerseits ein Buch japanischer Legenden, in denen „Bruder und Schwester regelmäßig miteinander schlafen.“)⁵⁸ Auch wird Honor, wegen Haltung und Auftritt, wiederholt als Rittmeister – captain – in Stiefeln und mit Sporen, jung, insolent und mitleidslos, bezeichnet⁵⁹ und anschließend auch als beharrlicher Henker – a patient executioner.⁶⁰ Weiter wird ihr dunkler Kopf von Martin als der Kopf eines Meuchelmörders gesehen.⁶¹ Am Ende des Romans, da Honor und Martin doch zueinander kommen – und zwar zum ersten Mal, wie es Martin scheint, auf gleichem Fuße – fragt Martin Honor, ob sie sich dazu entschlossen habe, nur um ihn zu martern; und er fügt hinzu, er wisse, daß sie das Temperament eines Meuchelmörders habe.⁶² In dieser letzten Szene beantwortet Honor auf eine verkappte Weise auch die Frage Martins, warum sie nicht mit ihrem Bruder Palmer abgereist sei. Sie beruft sich auf die Geschichte von Gyges und Kandaules, wie sie bei Herodot erzählt wird. Martin versteht das ungefähr so: Wie Gyges des Kandaules Frau nackt gesehen hat, so hat er, Martin, Honor mit ihrem Bruder Palmer nackt im Bett gesehen; wie Gyges danach den Platz des Kandaules eingenommen hat, so soll er den Platz Palmers in Honors Bett einnehmen. Die Kritik des Romans fand, daß dies mit zuviel Scharfsinn ersonnen sei und unbefriedigend bleibe. Auch wurde hervorgehoben, daß Iris Murdoch, nach eigenem Zugeständnis, in *A Severed Head* der Mythologie nachgegeben habe und ihr geradezu verfallen sei.⁶³

Hier, wo wir uns mit Pavićs Diptychonroman befassen und mit der in diesem enthaltenen, angeblich lokalbalkanischen Geschichte vom abgehauenen Kopfe, ist an die makabre Seite der Gyges-Geschichte zu erinnern. Gyges war, nach Herodot, von des Kandaules Frau vor die Wahl gestellt, entweder selbst dem Scharfrichter ausgeliefert zu werden oder den Kandaules zu töten und dessen Nachfolge anzutreten. Somit liegt über der Schlußszene im Roman von Iris Murdoch auch eine Bedrohung jener Art, wie sie auch auf den letzten Seiten des *Hera*-Buches von Milorad Pavić, im Bericht über den abgehauenen Kopf der Chäronea/Hera, dem Leser angeboten wird. Auch in Pavićs Diptychonroman führt uns das *Hera*-Buch narratorisch ein Trio vor. Die Beteiligten sind, wie

wir gesehen haben, ein Geschwisterpaar, das durch eine inzestuöse Zuneigung verbunden ist; zu diesen gesellt sich als Dritter ein grimmiger, gestiefelter Leutnant mit Säbel. Die Tötung/Enthauptung wird auch bei Pavić motiviert durch den Wechsel des Liebespartners (an die Stelle Heras tritt ihr Bruder Manasija) und durch die absichtlich herbeigeführte Gelegenheit, den entblößten Gegenstand der Zuneigung zu betrachten: Hera, danach Manasija, die sich im Zimmer von Jan Kobala entkleiden, während zuerst der Bruder und danach die Schwester die Szene vom gegenüberliegenden Fenster aus mitansieht. Es können also die drei Akteure und ihre Handlungen vergleichend nebeneinandergestellt werden – etwa im Schema: Palmer (Bruder), Honor (Schwester, Medusa-Kopf, Rittmeister und Schwertfeger) und Martin; beziehungsweise Kandaules, des Kandaules Frau und Gyges; beziehungsweise Jan Kobala (Leutnant mit Schwert), Chäronea/Hera (Schwester, abgehauener Kopf), Manasija (Bruder), nur daß Pavić eine Mehrheit des "Selbst" einführt (Chäronea/Hera hat eine männliche Stimme als "abgehauener Kopf" – offenbar die Stimme Radača/Leanders).

Nicht zuletzt muß hervorgehoben werden, daß auch die "eigentliche Problemstellung" in den zwei Romanen zu vergleichen ist. Nachdem Honor in der Schlussszene des Romans *A Severed Head* auf die Gyges-Geschichte hingewiesen hat, wird von Martin die Frage aufgeworfen: "Kann jemand menschliche Beziehungen zu einem abgetrennten Kopf unterhalten?"⁶⁴ Man muß dabei im Sinne führen, daß im Text von Honors irritanter "äußerster Unberührbarkeit" gesprochen wurde.⁶⁵ So wird in der Schlussszene von Iris Murdochs Roman die gesamte, so verwickelte Romanerzählung auf das Problem| der (Un)möglichkeit einer "Berührung" zurückgeführt – was doch, wie wir gezeigt haben, auch in Pavićs Diptychonroman der Fall ist, und zwar als Frage nach der Möglichkeit der Kommunikation, welche für die postmoderne Sicht und deren Auffassung des Textes so bezeichnend ist.

*

Fragment und Zitat, Intertextualität und Text, Parataxe, Parodie und Paralogie, "offene" Form und "Konstrukt-Charakter", und anderes mehr, wie Faszinosum, "historische Metafiktion" und "magischer Realismus" rückten wir auf den vorhergehenden Seiten ins Blickfeld. Unser Vorhaben war dennoch nur ein bescheidenes: den Roman *Die innere Seite des Windes oder Roman von Hera und Leander* mit einem wachen Auge für dessen Bezug zum antiken Stoff von Hero und Leandros, dem berühmten Liebespaar der alexandrinischen und spätantiken Erotik, zu lesen. Des Jünglings liebester Blick, auf den zarten Nacken der Jungfrau gerichtet, und die Vereinigung der Liebenden im Tode, als Zitate aus Musaios in den serbischen Text eingebaut, haben sich als Bezug auf das Schwanenhals-Omen der (angeblichen) balkanischen Volkserzählung vom Kopfschneider und dem abgehauenen Kopfe erwiesen und im Zusammenspiel

mit diesem auch als tragendes Motiv des ganzen Diptychonromans von Milorad Pavić. Durch die narratorischen Kunstgriffe und das Spiel des Verfassers mit Signifikanten wurden wir aber in die verschiedenen Bereiche des volkskundlichen und artistisch-literären, des abergläubisch-ominösen und religiös-philosophischen, des psychoanalytischen und poststrukturalistischen Denkens verschlagen. Unkundig mußten wir da die Vorliebe der postmodernen Erzählkunst für ad infinitum ausdehnbare Signifikantenketten in Kauf nehmen. Unerwähntes, Unerkanntes und Übersehenes erfordern daher auch keine Rechtfertigung. Dennoch möchte ich vermerken, daß der Roman *Die innere Seite des Windes* eine besondere Beachtung als ”historiographische Metafiktion“ erwecken kann. Mit dem Instrumentarium des Poststrukturalismus und der narratorischen Technik der Postmoderne stellt Milorad Pavić darin auch die geschichtliche Frage des Bezuges zwischen Asien und Europa in den Vordergrund, und zwar als antike und neuzeitliche Balkan-Problematik.

Anmerkungen

- 1 In seiner schriftstellerischen Tätigkeit ging M. Pavić zwar von der Poesie aus. Gegen Ende der siebziger Jahre wurde seine erste Sammlung von Gedichten veröffentlicht, un|ter dem Titel *Palimpseste* (Belgrad, 1967); einige Jahre danach auch eine zweite, *Der Mondstein* (*Mesečev kamen*, Belgrad, 1971). In seinem Schrifttum drängte sich jedoch die Erzählung und das Erzählerische in den Vordergrund. Seltsam, spannend, fesselnd. Sammlungen seiner Erzählungen kamen in stetiger Folge aus dem Druck: *Der Eiserne Vorhang* (*Gvozdena zavesa*, Novi Sad, 1973), *Die Pferde des heiligen Markus* (*Konji svetoga Marka*, Belgrad, 1976), *Der russische Windhund* (*Ruski hrt*, Belgrad, 1979). Diesen Titeln ist eine Sammlung von Gedichten und Prosastücken hinzuzufügen, veröffentlicht unter dem Titel *Seelen nehmen ein Bad zum letzten Mal* (*Duše se kupaju poslednji put*, Novi Sad, 1982).
- 2 Eine Auswahl aus den Besprechungen des Romans bietet, in Original-Fassung (auf Serbisch, Französisch, Deutsch, Italienisch usw.) und Übersetzung (auf englisch, bzw. Serbisch), das Buch: *Kratka istorija jedne knjige – Izbor iz napisa o Hazarskom rečniku Milorada Pavića / Short History of a Book – Critic’s Choice on Dictionary of the Khazars by Milorad Pavić*, KOV, Vršac, 1991, S. 346.
- 3 *Short History of a Book*, S. 114.
- 4 Vgl. z. B. A. Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, (Vlg.) Jedinstvo – Dečje novine, Priština – Gornji Milanovac, 1991. – Derselbe, *Nova tekstualnost*, (Vlg.) Unireks – Prosveta – Oktoih, Nikšić – Beograd – Podgorica, 1992.
- 5 Schon im Jahre 1992 erschienen Übersetzungen in Italien und Frankreich, und weitere, in andere europäische Sprachen, folgten.
- 6 Vgl. Scott Simpkius, *Magical Strategies – The Supplement of Realism*, Twentieth Century Literature, XXXIV/2 (1988), 140–154.
- 7 Duden Fremdwörterbuch (Duden, Band 5), Fünfte neu bearbeitete Auflage, Mannheim – Wien – Zürich, 1990, S. 506.
- 8 *Short History of a Book*, S. 98, 102, 112.
- 9 *Short History of a Book*, Appendix, S. 341–345.
- 10 Zum technischen Bedeutungsspiel gehört auch die Farbe des Bandes. Nämlich, es sind in den Auflagen blaue und rosafarbene Exemplare herausgekommen; also, „männliche“ und „weibliche“.

- 11 *Leander*-Buch. S. 26. – *Hera*-Buch. S. 96. (Zitiert wird auf diese Weise die serbische Erstausgabe.)
- 12 Andreas Huyssen – Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbeck bei Hamburg, 1986, Einleitung, S. 7.
- 13 Vgl. Ihab Hassan, *Postmoderne heute*; in der Abteilung "Literatur" des Sammelbandes *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, herausgegeben von Wolfgang Welsch, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1988, S. 47–55.
- 14 Ihab Hassan, *Postmoderne heute*, im oben angeführten Sammelbande *Wege aus der Moderne*, S. 49 und 52.
- 15 Vgl. dazu z. B. Teresa de Lauretis, *Das Rätsel der Lösung – Umberto Ecos "Der Name der Rose" als postmoderner Roman*, im oben angeführten Sammelband *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, S. 253.
- 16 Als Literaturhistoriker hat sich M. Pavić eingehend mit dem Zeitalter des serbischen Barock und Klassizismus befaßt. – Auf die hohe Wertung der *memoria* im abendländischen Bildungssystem, welches auch die aus den Süden im Jahre 1690 geflüchteten Serben sich angeeignet, stehen kernige Bemerkungen bei G. Ueding, *Einführung in die Rhetorik – Geschichte-Technik-Methode*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1976, S. 285.
- 17 M. Pavić hatte *Ad Herennium*, III, 16, 29 s. und 19, 31–42, im Sinne.
- 18 Auf den legendären "Kaiser Trojan" (vielleicht für *Trajanus*) übertragen. Siehe M. Bošković-Stulli, *Narodna predaja o vladarevoj tajni*, Zagreb, 1967. Volkskundliches zur Midas-Geschichte bei R. Lehmann-Nitsche, *König Midas hat Eselsohren*, Zeitschrift für Ethnologie, 68 (1936), 281 ff.
- 19 "Phantasie-Ort" entlehne ich als Terminus aus H. Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, Registerband, Max Hueber, München, 1960, S. 740, im Paragraphen 1244, s. locus, III, findet sich da auch der "Phantasie-Ort als Gedächtnishilfe".
- 20 *Leander*-Buch, S. 9.
- 21 *Leander*-Buch, S. 116.
- 22 *Leander*-Buch, S. 17.
- 23 *Leander*-Buch, S. 44.
- 24 *Leander*-Buch, S. 19–20.
- 25 *Leander*-Buch, S. 19.
- 26 *Leander*-Buch, S. 27.
- 27 Brenda K. Marshall, *Teaching the Postmodern – Fiction and Theory*, Routledge, New York and London, 1992, S. 177.
- 28 Michel Foucault, *Nietzsche, Genealogy, Counter-Memory*, in: *Language, Counter-Memory, Practice – Selected Essay and Interviews*, Transl. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Cornell U. P., Ithaca, 1966, S. 161.
- 29 *Leander*-Buch, S. 21.
- 30 Markus 6, 14 ss.; Matthäus 14, 3–22.
- 31 Livius, XXXIV, 42, 8–12 (nach Cato) und 43, 1–3 (nach Valerius Antias).
- 32 Vgl. Seneca Rhetor, *Controversiae*, 9, 2 (Flamininus in cena reum puniens).
- 33 *Hera*-Buch, S. 80.
- 34 *Hera*-Buch, S. 98.
- 35 *Leander*-Buch, S. 66.
- 36 Bei M. Pavić werden nur die zwei Verse, Musaeus, 170–171, zitiert: *Hero und Leander – Musaios und die weiteren antiken Zeugnisse*, Gesammelt und übersetzt von Hans Färber, E. Heimeran Vlg., München, 1961, S. 17 (V. 169–171).

- 37 Musaeus, V. 133.
- 38 *Hera*-Buch, S. 23.
- 39 *Hera*-Buch, S. 24.
- 40 Musaeus, V. 342–343. – Übersetzung von Hans Färber in der oben zitierten Ausgabe.
- 41 *Leander*-Buch, S. 87–88.
- 42 *Hera*-Buch, S. 11–12.
- 43 *Hera*-Buch, S. 10.
- 44 So bei Hippolytos Romanus (*Refutatio omnium haeresium* V, 14), bei dem Mythograph III der Vatikanischen Bibliothek (III, II, 19) und bei Baudri de Bourgueil (*Fragmentum mythologicum*, v. 1049) – die Zeugnisse von Hans Färber gesammelt und übersetzt. Siehe das schon zitierte Buch *Hero und Leander*, E. Heimeran Vlg., München, 1961, S. 66, 74, 82 (Nr. 13, 23, 25).
- 45 Vgl. z. B. Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf*, Methuen and Co Ltd., London, 1997, S. 148–149.
- 46 Vgl. z. B. *The Symposium of Plato*, edited by R. G. Burry, Second Edition, W. Heffer & Sons Ltd., Cambridge, 1973, Introduction, p. XXXII.
- 47 *Hera*-Buch, S. 45.
- 48 *Hera*-Buch, S. 62–63.
- 49 *Hera*-Buch, S. 64–65; 68–69; 73.
- 50 In einer 1922 verfaßten Arbeit, die aber erst nach seinem Tode, im Jahre 1940, veröffentlicht wurde.
- 51 Vgl. Michael Grant, *Myths of the Greeks and Romans*, A Mentor Book from New American Library, New York – The New English Library, London, 1967, Seventh Printing, 347–348.
- 52 Darauf macht auch Antonia Susan Byatt aufmerksam, obwohl sie, als renommierte Kritikerin und hochgeschätzter Schriftsteller (seit ihrem realistische und symbolhafte Züge vereinigen- den Roman *The Virgin in the Garden*) vor dem Hang zum ”wild academic symbol-hunting“ warnt, der in so mancher Arbeit über Iris Murdoch fast beunruhigend zum Worte kommt. A. S. Byatt, *Iris Murdoch*, Longman, London, 1976, p. 26–27, 41. (Die erste umfassende Studie über die britische Schriftstellerin wurde von A. S. Byatt in *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*, London, Chatto and Windus – New York, Barnes and Noble, im Jahre 1965 geliefert.) Übereinstimmend auch bei Rubin Rabinovitz, *Iris Murdoch*, Columbia U. P., New York – London, 1968, p. 3031.
- 53 Vergilius, *Georg.*, IV.
- 54 S. 163.
- 55 S. 70 (Martin sieht Honor als Schwester); 189; 229–229.
- 56 I. Murdoch, *A Severed Head*, Chatto and Windus, London, 1961 (Fourth Impression, June 1961), P. 224–225.
- 57 S. 216; das Schwert kehrt auch in Träumen wieder, S. 143.
- 58 S. 192–193.
- 59 S. 72; 121.
- 60 S. 122.
- 61 S. 209 (her dark assasin head bowed a little towards me).
- 62 S. 251 (the temperament of an assasin).
- 63 Rubin Rabinovitz, *Iris Murdoch*, 31.
- 64 S. 252 (Can one have human relations with a severed head?)
- 65 S. 152 z. B. (extreme untouchability).

ПОДАЦИ О РАНИЈЕМ ОБЈАВЉИВАЊУ РАДОВА

- Antike Götter in „Des Drachen Kampf mit den Adlern“, *Živa antika* 7/2 (Skoplje, 1957), 17–37.
- Јован Рајић у *Памјатнику* Лазара Бојића : О теоријској основи, образовној намени и конвенционалном склопу једне биографске скице, Јован Рајић – живот и дело, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања XIX, уредник Марта Фрајнд, Београд, 1997, 275–295.
- О интерпретацији песама Лукијана Мушицког, Манастир Шишатовац: Зборник радова, Балканолошки институт САНУ, Посебна издања, књ. 38, уредник Динко Давидов, одговорни уредник Никола Тасић, Београд: Балканолошки институт САНУ: Друштво историчара уметности Србије, Нови Сад: Матица српска, 1989, 421–424.
- Хаџићева пастирска песма „Обрад и Златоје“ као *prosphonetikon* : О жанровским и композиционим особеностима једне класицистичке еклоге, Зборник Матице српске за класичне студије 1 (Нови Сад, 1998), 237–272.
- Antike-Rezeption und Philhellenismus in serbischen Schriftum, *Die Rezeption der Antike und der europäischer Philhellenismus*, herausgegeben von E. Konstantinou, Frankfurt a. Main, Berlin, Bern: P. Lang, 1998, 53–71.
- Die Ilias des serbischen Aufstandes, *Živa antika* 8/1 (Skoplje, 1958), 43–74.
- Реторски, пародистички и сатирични елементи у романима Јована Стерије Поповића, Зборник историје књижевности, САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 9: Јован Стерија Поповић, уредник Војислав Ђурић, Београд, 1974, 111–429.
- Његош и хеленско песништво, Глас САНУ, Одељење литературе и језика 264/7 (Београд, 1966), 31–60.
- Античка божанства у *Свободијаци*, Стварање, 18/9–10 (Титоград, 1964), 41–62.
- Типичне сцене *Свободијаци* и реторска техника римске епике, Стварање, 25/9 (Титоград, 1970), 808–820.
- О елементима античког и класицистичког литерарног предања у Његошевим краћим песама, Стварање, 12/7–8 (Титоград, 1967), 841–863.
- Хеленство Лазе Костића, Зборник историје књижевности, САНУ, Одељење литературе и језика, књ. 6: Лаза Костић, уредник Војислав Ђурић, Београд, 196, 169–231.
- Јован Дучић између Атине и Рима, О Јовану Дучићу: Зборник радова поводом педесетогодишњице смрти, САНУ, Научни скупови 85, Одељење језика и књижевности 12, уредник Предраг Палавестра, Београд, 1996, 15–48.
- Исидора Секулић над преводима из хеленских песника, Зборник историје књижевности, САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 11, уредник Предраг Палавестра, Београд, 1986, 157–194.
- Die Legende von Hero und Leander im Roman „Die innere Seite des Windes“ (1991) von Milorad Pavić, *Europäischer Philhellenismus – antike griechische Motive in der heutigen europäischer Literatur*, herausgegeben von Evangelos Konstantinou, Frankfurt a. Main, New York: P. Lang, 1995, 93–130.

INDEX NOMINUM

- Август/Аугуст 72–73, 76–77, 303, 305,
 307, 311, 367
 Агамемнон 259, 435, 444–445, 510, 561,
 616, 618
 Агеанакт 82, 87
 Агрикола, Гнеј Јулије 33
 Адам 456
 Адамс, Абрахам 407, 431
 Адисон, Џозеф 405
 Адраст 167
 Ајант 462
 Ајдонеј 536
 Ајсхил 468 (в. и Есхил)
 Алан (Alanus ab Insulis) 456
 Александар Велики 75, 224, 244, 282,
 322, 349, 370, 400–402, 404, 439–440,
 481, 586, 596–598
 Александар Полихистор 439
 Александар II, руски цар 500, 504
 Алкај/Алкеј 439, 632
 Алкибијад 31, 592–593, 603
 Алкман 161
 Алкмена 513
 Алубант 72
 Алфијери, В. 550
 Аминта 82
 Амор 174, 286, 326, 633–634
 Анакреонт 34, 436, 520, 545, 613, 621,
 632–633
 Анаксагора 544, 562–563, 567–569
 Анаксимен, ретор 199
 Андромаха 251
 Андрус, Џозеф 253
 Анит 587
 Антипатар Сидонски 436
 Антистен из Кирене 276, 585, 600, 605
 Апелес 198, 200
 Аполон 72, 174, 361, 448, 453, 460, 462,
 465–468, 472–473, 475, 478–480, 491,
 501, 562, 592, 625–626
 Аполоније Рођанин 157, 161, 163, 166–
 167, 170, 172
 Аполоније Тирски 196
 Апулеј 170–171, 353, 512, 515
 Арат 51
 Аргус 240
 Ареј 479, 501–502, 625
 Аријадна 241–243, 245, 247–252, 262–
 263, 290, 326, 349, 353
 Ариман 544
 Арион, песник 210, 472–473
 Ариосто, Лодовико 236, 350
 Аристарх 441
 Аристид 481
 Аристотел 32, 141–142, 199, 211, 255–
 256, 287, 296, 343, 380–381, 409–410,
 419, 437, 572–573, 584, 599–600, 603,
 617–618
 Аристофан 545, 602, 616
 Арифрон Сикионски 436
 Арнолд, Метју 566
 Арнот, Антоније 25
 Артабан 200
 Артемида 468, 473, 480, 513–516, 518
 Архилох 34, 362
 Архимед 74
 Астраја/Астреа 479
 Атена 72, 443, 468, 511, 513, 561, 620
 Атис 573
 Атлас 502

- Агревић (Агамемнон) 561
 Аурора 153, 169, 171, 331, 441, 472–473, 475, 478, 509, 512–513
 Аусоније 436
 Аутенрит (Autenrieth, G.) 556
 Аутомедонт, атлета 74
 Афродита 551, 629
 Афтоније 210–211, 251
 Ахил/Ахилеј 72, 209, 224, 259, 443–445, 481, 537–538, 560–561, 614, 616–619
 Ахил Татије 233
- Бајрон (Byron, G. G.) 520, 550, 614–617
 Бакхо/Бах 71–72, 384, 573
 Балдансперже, Ф. 379–380
 Бакхилид 74, 436
 Банашевић, Н. 467–469, 472–475, 477–478, 483
 Барбије, Франсоа 634, 636–637
 Барбије, Шарл 634, 636, 639
 Баркли, Џон 139
 Бартелими (Barthélemy, J.-J.) 437
 Батлер, Самјуел 152, 229, 232, 236, 238–240, 262–263, 425
 Бекон (Bacon, F.) 598
 Белона 479
 Бен (Benn, A. W.) 565
 Бергсон (Bergson, H.-L.) 640
 Берић, Павле 25, 63, 65–67, 78
 Бергон, Роберт 365, 385–391, 397, 411, 416, 419, 427
 Бијант 606
 Бион, буколски песник 436
 Бион из Бористена 276–278, 323, 325, 337, 345–346, 349, 357
 Бишат (Bichat, M. F. X.) 565
 Блумауер (Blumauer, Aloys) 152, 175, 229, 232–233, 238–240, 243–244, 262, 320, 425
 Боало (Boileau, N.) 338
 Боетије 231–232
 Бојић, Лазар 23–33, 35–46
 Бокачо (Boccaccio, G.) 383
 Бол (Ball, A. P.) 155
- Бореј 505
 Брама 544
 Бранковић, Вук 150
 Брачолени, П. 383
 Бруно, Ђ. 526
 Будимир, М. 616
 Будисављевић, Милан 524, 546, 548–550
 Булвер (Bulwer-Lytton, Edward) 519, 563
 Буркхард, Јакоб 563
- Вајнрајх (Weinreich, Otto) 155, 323–325
 Валерије Флак 166, 486
 Варон, Марко Теренције 30, 322, 350, 353
 Вебер (Weber, H.) 291
 Велимир (из Видаковићевог романа) 154, 169, 178, 214–215, 217–219, 264, 351
 Велимон (из еклоге Мушицког) 51, 53
 Вел (Weil, Simon) 616
 Венера 80, 175, 232, 240, 262, 326
 Вергилије 50–54, 56, 58, 60, 64, 66, 75, 79, 81, 83–85, 139, 146, 153, 156–157, 161, 163–164, 166–167, 170, 172, 175, 211, 221, 225, 228–234, 236–241, 243–244, 255, 259, 261–262, 290, 309, 319, 352, 436, 448, 450–451, 459, 468, 471, 477, 479–480, 483–483, 486, 496, 505–506, 574
 Верковић, Стеван 553
 Веспасијан 587
 Видак, Викентије 27, 29
 Видаковић, Милован 136, 138–142, 144–145, 147–152, 154–156, 165, 168–169, 171–172, 178, 182–189, 191–193, 197, 200–221, 224–225, 256–260, 263–264, 297, 351, 359, 377, 385, 420, 422–424
 Вилумовиц (Wilamowitz-Moellendorff, U. von) 477
 Виланд (Wieland, Christoph Martin) 200, 239, 262–263, 265, 267–270, 273–275, 285, 320–321, 335, 337, 339–342, 350–359, 361, 363–364, 366–372, 376–380, 382–385, 387–391, 393–394, 397–404, 406–421, 425–433

- Винавер, Станислав 520, 524–525, 538
 Винкелман (Winckelmann, J. J.) 571, 580
 Виоле ле Дик (Viollet-le-Duc, E. E.) 252
 Виргилије 519 (в. и Вергилије, Vergil/
 Vergilius)
 Виридумар, вођа галских Инсубра 74
 Вишну 544
 Волтер, Ф. М. А. 338, 414, 498
 Волф, Фридрих Аугуст 556–557
 Вуд (Wood, Robert) 556
 Вулф, Вирцинија 616, 642, 643, 646–647
 Вулић, Никола 612
 Вулкан 479, 501
 Вуловић, Светислав 482
 Вундт, Вилхелм 565

 Гавриловић, Андра 476
 Гагић, Јеремија 438, 441
 Гаја/Геја (Γαῖα) 467–468, 560–561
 Гален 368–370, 378–380, 382–384, 386–
 389, 402, 404, 411–412, 417, 419
 Гвиницели, Гвидо 199
 Гедеон (Петровић), владика бачки 55
 Герес (Görres, J. J. von) 553, 576
 Гершић, Григорије Гига 573
 Гете, Ј. В. фон 519–520, 547, 550, 557,
 563, 571, 574, 580, 632–633, 640–641
 Гизеке, Бернхард 556
 Гипнос 441, 470, 491 (в. и Хипнос)
 Глаук 563
 Глушчевић, Зоран 583
 Гнатон (из Лонговог романа) 208, 212
 Гњедич, Н. И. 436, 438, 442–446, 470
 Голдсмит (Goldsmith, Oliver) 385
 Гонзалво (из Флоријановог романа)
 164, 267
 Горгија 379
 Готшед (Gottsched, Johann Christoph)
 339, 355
 Грација 624, 627
 Григел, Јожеф 64–66, 69, 71–73, 78–79,
 83, 85, 87

 Гроут (Grote, G.) 556
 Грубер (Gruber, I. G.) 399
 Гундолф, Фридрих 579
 Гундулић, И. Џ. 573

 Дамаскин, Јован 522
 Данај, краљ 80
 Дандамис, гимнософиста 282
 Данило, владика 450
 Данте Алигијери 380, 447, 454, 457, 471
 Дарвин, Чарлс 540–541, 567, 573
 Да Фјоре, Ђоакино 545
 Дафнид 51–53, 85, 205, 208–209
 Демелић, Петар 556
 Демокрит 293, 341, 379, 381, 387–388, 431
 Демостен 304, 319, 439, 597–598
 Дерби (E. Smith-Stanley, Earl of Derby) 556
 Державин, Г. Р. 171, 183, 405, 436, 457,
 498–499, 504–510, 512
 Дери (Dörrie, H.) 252
 Дефо (Defoe, Daniel) 405
 Ди Барта (Du Bartas, G. de Salluste) 526
 Див (Зевс) 34, 561, 563, 625–626
 Дидона 157, 159, 231–232, 240–241, 243–
 244, 262–263, 349, 352–353
 Дијана 166, 176, 195, 198, 439, 513–516,
 518
 Дикенс (Dickens, C. J. H.) 471
 Димостен 558 (в. и Демостен)
 Диоген из Синопе 271–276, 278, 281–
 282, 290, 321, 347, 350, 354, 371, 387–
 388, 404, 585, 600, 605
 Диоген Лаерћанин 29, 44–46, 585, 600
 Дионис 251, 531, 573
 Дирер (Dürer, A.) 380
 Добровски, Јозеф 24
 Домицијан 599
 Дон Кихот 368, 395, 398, 405–407, 431
 Дон Силвио 394, 397, 400–402, 406
 Друсила 328
 Дучић, Јован 577–612
 Душан, цар 214, 224

- Ђурић, В. 264
 Ђурић, М. Н. 158, 522
- Ева 550
 Еврипид 436, 545 (в. и Еурипид)
 Егерија (нимфа) 604
 Егина (митско биће) 625
 Египат, брат Данајев 80
 Егист 462
 Емпедокле 382, 533–536, 538, 540–541, 544–545, 562–563, 565–571, 573–574
 Ендимон 174
 Енеја 175, 177, 231–232, 240–241, 243, 259, 262, 352
 Еније 234, 384
 Еоја 469, 471–473, 480
 Еол 146, 209, 211, 238, 439, 452, 465, 480
 Епиктет 584, 587, 609
 Епикур 545
 Епихармо 545
 Ереб 474, 480, 503
 Ерида 231, 238
 Ерина 51, 621, 633
 Еркулес 551 (в. и Херакле, Херкул)
 Ермес 551 (в. и Хермо)
 Ескил 558 (в. и Есхил)
 Ескулап 588
 Есоп 292, 300, 436
 Есхил 226, 384, 435–436, 462, 545, 550, 552, 554–555, 558, 573, 576, 613
 Есхин 229
 Еубул, комедиограф 436
 Еукрит 82
 Еурипид 161, 199, 229, 573
 Еуфорион 51
 Ефестос 551 (в. и Хефајст, Хефест)
- Живановић, Ј. 540
 Живковић, Драгиша 25, 138–139, 255, 265–266, 358, 403–404, 408, 413, 417–418
 Жуковски, В. А. 267
- Зевс 71–72, 325, 440, 447, 465–468, 507, 521, 536, 550, 561, 563, 576, 625
 Зенгле, Фридрих 413
 Зенон 276, 587, 596
 Зефир 203, 505
 Златоје (из Хацићеве еклоге) 55, 57–58, 61, 79–88
 Зоил 390–391
 Зораида (из Стеријиног романа) 145, 178, 192, 196, 198, 212, 223, 225, 258, 267
- Ибик 159
 Изијод 551 (в. и Хесиод)
 Ијона 563
 Игњатовић, Јаков 266
 Иго, Виктор 582
 Ираклит 574 (в. и Херклит)
 Исида 512–516, 518
 Исократ 32, 42
 Ификрат 31
- Јапет 550, 552
 Јарбант, краљ Нумидије 231
 Јелена (Тројанска) 208, 512–513, 518, 560
 Јеракле 551 (в. и Херакле)
 Јераклит 563–564, 568 (в. и Хераклит)
 Јовановић Змај, Јован 523, 574–575
 Јувенал 86, 365, 584, 596–600
 Југурта 33
 Јулија 528, 533–535, 541, 543, 557–559, 562
 Јулијан Апостата 273, 277
 Јулијан из Египта 436
 Јулинац, Павле 420
 Јунона 244, 322, 479
 Јупитер 72, 249, 322, 324, 344, 346, 465, 468, 479, 513, 517, 545, 606
 Јустинијан I, цар 601, 604, 610
- Кабанис (Cabanis, P. J. G.) 565
 Кајзер (Kaiser, C. G.) 339
 Калан, гимнософиста 244, 282, 349, 352–353
 Калимах 362, 436, 438, 513, 515

- Калипса 157–158, 404
Калхант 562
Кант, И. 535, 545, 569, 640
Каракала 601
Карамзин, Н. М. 405
Караџић, Вук Стефановић 77, 165, 214, 255, 385, 453, 498
Карлајл (Carlyle, T.) 582
Кастор, диоскур 72
Катилина 32–33
Катон Старији 404, 601
Катон Утички 32, 72, 587, 595
Катул 436, 529
Каули (Cowley, Abraham) 526
Кашанин, Милан 577–581
Квинтилијан 41, 49, 155, 166, 216, 226, 234, 242, 283, 285, 290, 309, 319, 383
Квинтилије, пријатељ Вергилијев и Хорацијев 51, 54, 66
Кеик, син Хеосфора 477
Кејз, Џенет 646–647
Кибела 573
Кирка 174, 177, 262, 375, 377, 404, 467–469
Киркхоф, А. 556
Китс (Keats, J.) 620, 631
Клаудијан 179, 228, 469, 486
Клаудије, цар 323–325, 327–330, 334
Клеант, стоичар 436, 507
Клеон 601–603
Клеофан 601–603
Клеофон/Клеофонт 603
Клио 71
Клопшток (Klopstock, F. G.) 498
Кој, тиган (Κοῖος) 469
Константин Велики 180, 208, 604
Константин Порфирогенит 555
Константин Филозоф 459
Конт, Огист 544–545, 576
Копитар, Ј. 385
Костић, Д. 271
Костић, Лаза 519–521–576, 632–633, 643
Кочић, П. 614–615
Кратет из Тебе 272, 276, 281–282
Крез 439
Кројцер 553, 576
Кромвел 367
Крон/Кронос 327, 467
Ксенофонт 200, 370, 584
Ксеркс I, цар 596–598
Ктесија са Книда 335
Курције 437
Курциус, Е. Р. 137, 199
Ла Арп (La Harpe, J.-F. de) 252
Лавров, П. А. 482–483, 498, 504
Лазар, кнез 150, 223, 258, 459
Ла Калпренед (La Calprenède, G. de) 371
Лактанције 549
Лалић, Р. 468, 473
Ламартин (Lamartine, A. de) 457, 460–461
Ламија 373
Лампо (Лаомедонтов син) 471
Лаокоонт 571
Лао Тсе 640
Лаплас (Laplace, P.-S. de) 535
Ла Рош (La Roche, Jacob) 556
Латини (Latini, Brunetto) 231
Латковић, В. 476
Латона 625
Лафонтен (La Fontaine, J. de) 221
Лахман (Lachmann, K. K. F. W.) 556
Легран, Ф.-Е. 636
Леда 72
Леовац, Славко 580–581, 620–621
Леонида 439, 481, 558
Леонтеј, лапит 147
Лесаж (Lesage, Alan-Rene) 267, 385, 414, 416
Лесинг (Lessing, G. E.) 545, 571
Лески, Албин 636–637
Лесковац, Младен 525, 530
Лето 469
Либаније 180, 192–193
Либер 251

- Ливије Гемин 328
 Ликида 82–83, 87
 Ликург 439, 481
 Линкеј 80
 Лок, Џон 377–378, 385, 389, 392, 394–399, 403, 405, 408, 418–419, 429
 Ломоносов. М. В. 213–214, 260
 Лонго 187–188, 190–193, 204–210, 212
 Лукан 64, 228, 486, 494–496
 Лукијан из Самосате 277, 282, 285, 288, 292, 325, 327, 332, 335–340, 346, 348–350, 353–355, 357, 387–388, 391, 397, 419, 426–428, 433
 Лукреције 75, 566
 Луна 166, 513, 515–516, 518
 Лупус, Публије Рутилије (ретор) 227, 237
 Луцилије 376–377
 Луцифер 168
 Љубомир (из Видаковићевог романа) 165, 214, 394
 Макробије 526
 Максим Црнојевић 522, 572
 Малетић, Ђорђе 141, 214
 Маријан Схоластик 436
 Марије (С. Marius) 597–598
 Мариторна (из Сервантесовог романа) 268–269
 Марко Аурелије 584
 Марко Краљевић 200, 224, 265
 Маркс, Карл 640
 Мармонтел (Marmontel, J.-F.) 221, 420
 Марс 479, 501
 Мартинов, И. И. 436, 438, 470, 513
 Марцел, Марко Клаудије 72–75
 Матош, А. Г. 578–579
 Медеја 157, 159, 162, 404
 Мелибеј 51–52, 85
 Мелит 587
 Меналка 52
 Менандар 199
 Менип из Гадаре 277, 323, 325, 338, 346, 349, 357, 387–388
 Мергелина (из Виландове сатире) 268–269
 Мерзљаков/Мерзляковъ, А. 436, 477
 Меркур 176–177, 244, 375
 Метерних (Metternich, K. W. L. von) 497, 500–503
 Метрокле, киничар 281
 Мецена/Меценат 300, 343, 375, 587
 Мештровић, И. 578
 Мида, фрулаш 623
 Мил, Џон Стјуарт 545
 Милева (из Стеријиног романа) 141–142, 256
 Милер (Müller, Max) 553
 Милер (Müller, Karl Otfried) 553
 Милер (Müller, Wilhelm) 556
 Мило (Millot, C.-F.-X.) 437
 Милтијад 72
 Милтон, Џ. 447, 452–454, 457, 460, 463, 467, 476, 520
 Милутиновић Сарајлија, С. 442, 457, 476, 480, 482–483, 497, 511
 Минерва 26, 139, 479, 620
 Миније (Μίνις) 626
 Минос 224
 Минотаур 250
 Мићуновић, Вук 459, 463
 Мишић, Зоран 574
 Мојсије 554, 557
 Момус 367, 390–391, 395
 Монтењ (Montaigne, M. E. de) 386, 392, 584–585, 598, 639
 Мопсо 52
 Морфеј (Хипносов син) 163, 471, 492
 Мосхо 436
 Мразовић, А. 211, 214
 Мулах (Mulach, F. W. A.) 532, 568
 Мурат 70, 209, 223–224, 258
 Мухамед 338, 340, 342, 344, 346
 Мушицки, Лукијан 47–54, 83, 85, 88, 213–214, 480, 483, 497–499, 512, 517, 641–642

- Наусикаја 646
Негелсбах (Naegelsbach, S. F. von) 556
Недељковић, Д. 570
Немезиса (Νέμεσις) 479–480
Ненадовић, Љ. 472–473
Непот, Корнелије 29–32, 35, 46
Нерон 367, 584
Нестор 510
Николај I, руски цар 497, 500–502
Никс (Νύξ) 480, 501–502
Нилсон, М. П. 469
Ниоба 251
Нифус (Augustinus Nifus) 383
Нич, Г. В. 556
Ниче (Nietzsche, F. W.) 566, 582, 640
Новакостић, Стојан 140, 220, 259, 424
Новалис (Г. Ф. Ф. фон Харденберг) 546
Новић Оточанин, Јоксим 556
Ноје 384
Нојнлист, Карл 35
Ноно 468
Нума Помпилије 72, 601, 604
- Његош, Петар II Петровић 171, 211, 435–464, 466–478, 480–483, 485, 487–518, 522, 538
- Обилић, Милош 70, 73–74, 76–77, 146, 209–210, 223–225, 258–259, 264
Обрад (из Хаџићеве еклоге) 55, 57–58, 61, 79–80, 83–86, 88
Обрадовић, Доситеј 24, 45, 141, 242, 286, 338, 421
Обреновић, Милош 70, 74, 76–77
Овидије 51, 64, 67, 86, 141, 169–172, 179, 182, 211, 221, 228, 234, 237–239, 241, 243, 245–252, 254, 260, 262–263, 281, 326, 349, 362, 404, 423–424, 436, 468–469, 471, 509–511, 513
Одисеј 157–159, 174, 177, 262, 375, 468, 486, 510–511, 513, 616, 620
Озир (Ὀσίρις) 573
Олдфатер (Oldfather, W. A.) 477
- Омир 545, 560–561, 563–564, 619–620, 631 (в. и Хомер/Homer)
Опимије 297–298
Опиц (Opitz, M.) 142
Орест 462
Ориген 456
Орион 162, 473–474, 491
Ормузд 544
Орфеј 72
Орфелин, З. С. 23, 36
Осирис 569
Осман 146
- Павле, апостол 644
Павловић, Миодраг 581–582
Палада 551
Палацки (Palacký, F.) 543
Пан 84, 88, 208–209
Пандора 550–554
Панса, Антон 315
Парид/Парис 512, 518, 560
Парменид 522
Партеније (елегичар) 51
Патер (Pater, W. H.) 582
Патрокле 617–619
Паул, Емилије 72
Паул, Жан 265, 359, 412, 416–418, 420, 429, 431–434
Паусанија 439
Пелеј 618
Пелоп 558
Пенелопа 210, 513, 529, 646
Перијандар 473
Перикле 30, 34, 558, 601–602
Персефона 469
Персије 598
Петар I Петровић Његош 476
Петрарка (Petrarca, F.) 383
Петровић, Василије 51, 53
Петровић, Вељко 435
Петровић, Павле 497

- Петроније 148, 194–196, 198, 277
 Пизандар 601–603
 Пиндар 71–72, 436, 438–439, 441, 497–504, 520, 613, 619–631, 633–635, 641–647
 Питагора 348, 569–571, 576, 604–605, 640
 Платон 38, 42, 281, 287, 318, 370, 380, 436–437, 439, 454–455, 458, 498, 534, 537–538, 545–546, 566, 570, 584, 595, 599–601, 604, 607, 610, 630
 Плаут 480
 Плутарх 29–30, 33–36, 46, 242, 279, 350, 584
 Плутон 469–471, 483
 Поајар (Poyard, C.) 621–624, 626–627, 633–634
 Поликлит 34
 Полипет, лапит 147
 Полукс, диоскур 72
 Помпеј 308, 494, 497, 598
 Поповић, Павле 138, 140, 183–184, 201, 214–215, 259–260, 464
 Стерија Поповић, Јован 63–64, 135–159, 162–169, 171–179, 181–186, 189, 191–193, 195–214, 216, 218, 220–229, 231–234, 236–248, 250–282, 284–305, 307–323, 326–327, 330–380, 382–396, 398–413, 416–434
 Порфирије 349
 Посејдон/Посидон 448, 467, 473, 479
 Поуп (Pope, Alexander) 556
 Поцерац, Милош 70–71, 74–77
 Прајер (Prior, M.) 339, 565
 Праксител 195, 198
 Пријам 618–619, 631
 Присцијан 251
 Продик 234
 Промах 440
 Прометеј 521, 546, 549–556, 558–559, 576
 Проперције 51, 362, 436, 520
 Просерпина 469
 Пруденције 237
 Псеудо-Аристотел 380, 382
 Псеудо-Вергилије 637
 Псеудо-Лонгин 436
 Псеудо-Фокилид 436
 Псеудо-Херодот 436
 Путник, Мојсеј 29
 Пушкин, А. С. 498, 512
 Рабенер, Г. В. 253–254, 267–268, 271–272, 274–275, 279, 281, 289, 313–322, 337, 339, 347, 354–357, 392–394, 396, 406, 426–428, 430–431
 Рабле (Rabelais, F.) 229, 239–240, 383–384, 386, 411, 414, 419, 434
 Радонић, Новак 538
 Рајић, Јован 23–32, 35–40, 42–46, 141–142, 148, 150, 224, 483
 Расел, Д. А. 33
 Рафаело Санти 548
 Регул 72
 Реја 467
 Ренан, Ернест 582
 Рихтер, К. Г. 338
 Ричардсон (Richardson, S.) 239, 253–254, 385, 405
 Роде, Ервин 190
 Роксанда (из Стеријиног романа) 197, 266–267
 Ролан, Ромен 566
 Роман (из Стеријиног романа) 154, 169, 174–175, 177, 197, 199, 228, 232–234, 240–245, 248, 250, 257, 262, 264, 266, 268, 270–271, 279–280, 286–287, 293–296, 302–304, 308–309, 312–313, 315, 319–320, 326, 331–332, 335, 338, 341–343, 345, 347, 351–353, 358, 371, 394, 396, 398, 407, 430–431
 Ромео (из Шекспирове драме) 534–535, 541, 543, 557–559, 562, 573
 Ромул 72
 Розинанта (из Сервантесовог романа) 268, 293–294, 320, 395
 Руварац, Иларион 554
 Русо (Rousseau, J.-J.) 273
 Руфин 436

- Савић, Милан 524, 575
Савић Ребац, Аница 519, 524, 526, 528, 530, 532, 575, 578–580, 632
Салустије 29, 31–32
Санчо Панса 268, 270, 296, 321, 338, 343, 345, 348, 406
Сапфа 75, 160, 188, 436, 439, 477, 504, 529, 621, 632–633
Сатана 453
Сатурн 545
Светислав (из Стеријиног романа) 141–142, 256
Светић, Милош (Јован Хаџић) 556
Светоније 29
Секулић, Исидора 507, 522, 613–624, 627–647
Селена 479
Сенека Филозоф 277, 279, 287–288, 291, 293–296, 299–300, 302, 307, 312, 317, 322–337, 355, 357, 367, 387–388, 391, 398, 408, 439, 584, 587–591, 595, 598, 607–609, 640
Сен-Симон (Saint-Simon, H. de) 546
Сервантес (Cervantes Saavedra, M. de) 138–139, 152, 155, 200, 229, 236, 262–263, 265, 267–269, 320–321, 335, 354, 356, 364, 367, 385, 394–395, 397–399, 403–405, 407, 420, 425, 430, 434, 471
Сервије, граматичар 64–65
Сет (Σήθ) 569
Силије Италик 166, 486, 495
Симихида 82–83
Скалигер (Scaliger, J. C.) 85, 379
Скамандар (божанство) 473
Скарон (Scarron, Paul) 155, 229, 233, 414, 416, 471
Скаур (M. Aemilius Scaurus) 72
Скендер-бег 141
Скерлић, Јован 426, 578
Соколов, А. Н. 483
Сократ 273, 276, 370, 439, 534, 538, 545, 558, 586–588, 592–595, 600–601, 604–605, 610–611
Соларић, Павле 224
Солон 72, 439
Сотона 451
Софокле 229, 436, 545, 554, 573
Спенсер, Едмунд 236–238, 350,
Спенсер, Херберт 540–542, 565, 567
Стације, Папиније 64, 67, 88, 166–167, 170, 172, 179, 486
Стевановић, М. 472–473
Стерн, Лоренс 239, 244, 267–268, 270, 273, 275, 285, 319, 340, 350, 354, 357–359, 361, 365, 367, 377–378, 385–398, 405–409, 411–419, 421, 426–434
Стертиније (из Хорацијевог сатире) 298–300
Стефан, игуман 459
Стефановић, Мирјана Д. 24
Стивен (Stephen, L.) 647
Стил (Steele, R.) 405
Стојковић, Атанасије 24, 46
Страбон 349
Сумароков, А. П. 405
Сципион 75
Танатос 441, 470, 480
Тарквиније, римски краљ 72
Тасо (Tasso, T.) 236, 483
Тацит 33, 584
Теја, титанида 467
Телемах 510, 646
Телет, киничар 277, 346, 349
Темида 468, 550, 552
Тен, Иполит 560
Теокрит 50, 56, 58, 60, 79, 81–83, 87, 179, 436, 519, 613, 632, 634–637, 639–643, 645
Теон, прогимназматицар 53, 210
Терон (атлета) 72
Тесеј 241, 243, 246–248, 250, 326
Тетида 561
Тиберијан, песник 180–183, 186, 190, 192–193
Тибул 436

- Тик (Tieck, J. L.) 267
 Тимокреонт с Рода 436
 Тиргај 436, 631
 Титанида 166
 Титеј, питагоровац 570
 Титир 85, 87, 209
 Титон 169, 472–474, 491, 501, 503
 Тихе 222
 Топлица, Милан 145, 158, 163–164, 167, 178, 204, 209–213, 223–225, 258, 263, 267
 Трасибул 629
 Тристрам (из Стерновог романа) 390, 430–431
 Тритон 472, 478–479
 Трлајић, Григорије 24, 45, 420
 Тукидид 32, 602
 Тургењев, И. С. 405
- Удовички, Иванка 635–636
 Улис (Ulysses) 467
 Уран 467–468, 474, 480, 559
- Фабије Максим 34
 Фаетонт 471, 477
 Фама 228–240, 261–262, 290
 Фасман, Давид 338
 Феб/Фојб 166, 329, 441, 445, 447, 452, 468–469, 472–473, 474, 478, 480, 501–502, 507, 509, 516
 Федар, баснописац 374, 404
 Фенелон, Франсоа 221
 Феникс 547, 549
 Фехнер (Fechner, G. T.) 565
 Фиђија 34, 198, 200, 563, 576
 Филдинг (Fielding, Henry) 253, 385, 389, 397–398, 405, 407–416, 418–421, 428–431, 434
 Филемон 34
 Филета са Коса 362
 Филип II Македонски 439
 Филодем 141
 Филон 455–456
- Филострат 349
 Финик 548 (в. и Феникс)
 Фихте (Fichte, J. G.) 545, 569
 Фичино, Марсилио 380, 383, 526
 Флоријан (Juan López de Peñalver) 138, 140–148, 150–152, 159, 162–166, 168, 172, 178–179, 181, 183, 191–193, 195–197, 200–201, 209, 211–212, 216, 218, 220–222, 224–226, 237, 254–259, 263, 267, 420, 424
 Фокион 605
 Фонтенел (Fontenelle, B. Le Bouyer de) 338–339
 Фортуна 222, 224
 Фос (Voss, J. H.) 556–557
 Френкел, Едуард 645
 Фридендер, Л. 556
- Хад 467, 469–470, 531
 Хајет, Џилберт 499
 Хајне, Кристијан Готлиб 406, 553, 632–633
 Хајнце (Heinze, R.) 410
 Хамлет 534
 Ханибал 75–76, 597–598
 Харита 624, 626–630
 Хаџић, Јован 50, 55–59, 61–88
 Хегел, Г. В. Х. 540, 542, 545, 640
 Хектор 251, 444, 618–619
 Хелдерлин (Hölderlin, J. C. F.) 566
 Хелије 168, 467–469, 491, 495
 Хелиодор 138–139, 155, 255, 350, 353
 Хелиос 467
 Хеосфор/Хеосфорос 168, 477
 Хера 34, 479, 536
 Херакле 71–72, 281–282, 351–352, 469
 Хераклит 388, 522, 524–526, 528, 530–532, 534, 538, 540, 544, 562–563, 568–571, 573–574, 640–641, 643
 Херасков, М. М. 452, 456, 483
 Хердер (Herder, J. G. von) 252, 498
 Херкул 72, 324–326, 351, 440, 477
 Херман (Hermann, C. F.) 570

- Херман (Hermann, G.) 556
Хермо 158, 177, 262, 375
Хермоген 210, 251
Херодот 210, 558, 584
Хесиод 229, 472, 522, 551–553, 569, 571
Хесперос 477
Хефајст/Хефест 480, 501
Хипархија 281
Хипел (Hippel, T. G. von) 359, 429, 432
Хиперион 467
Хипермнестра 80
Хипнос 470–471, 480
Хипократ 378–380, 383–384, 419
Хлоја 204, 208–209, 212
Хомер 145–147, 156, 161, 211, 219, 222, 226, 229, 238, 256, 324–325, 384, 435, 438–439, 441–447, 449–453, 459–460, 462–463, 466, 480–481, 483–483, 485–486, 489–494, 497–498, 511, 513, 517, 519–521, 537–538, 556–557, 559–560, 563–564, 568, 571, 576, 584, 613–620, 630–631, 634, 642, 645
Хорације 49–52, 54, 63, 66–78, 80, 88, 141, 173, 175–177, 213, 222, 277, 279, 285, 287–288, 291–294, 297–300, 303–308, 310–313, 315, 317–319, 321–322, 337–338, 343–349, 354–355, 357, 359, 361–362, 364–366, 369–378, 381–382, 384, 386–391, 401, 403–405, 408–411, 414, 416, 419–421, 426–430, 433, 436, 498–499, 503, 511–512, 554, 598, 600
Хорус 569
Хризо/Хрис 445–446, 562
Хрисип 309, 586, 596
Христос 453, 539, 549, 555, 605, 610–611
Хуеције (Huet, Pierre-Daniel) 221–222

Цезар, Гај Јулије 32, 77, 85, 404, 494, 586, 598
Цицерон 44, 75, 214, 237, 242, 287, 363, 383, 388, 433, 584, 597–598, 606
Црњански, Милош 482

Чапловић, Јохан 25
Чапман (Chapman, G.) 620

Чимпеприч (из Стеријиног романа) 198–200, 233, 240–242, 244–246, 248, 250–251, 254, 262, 265, 268–269, 290, 326, 341–342, 349, 352–353, 364
Чосер (Chaucer, G.) 237–239

Шантић, Алекса 159
Шафарик, Павел Јозеф 25
Шафтсбери (A. A. Cooper, Earl of Shaftesbury) 397–399, 403, 405, 408, 415–416, 419, 427
Шедијус, Јулије 213
Шекспир (Shakespeare, W.) 520, 522, 524, 526–528, 530, 532, 533–535, 538, 543, 547, 557–558, 570–571
Шели (Shelley, P. B.) 519, 496, 550
Шелинг, Ф. В. Ј. фон 542–543, 545, 569
Шенди, Волтер 392–393, 395–396
Шенди, Тоби 395–396, 431
Шива 544
Шилер, Фридрих 213, 520, 550, 557, 571
Шишков, А. С. 436
Шлегел, Ф. фон 546
Шопенхауер, Артур 569–570, 574, 640

Abraham 128
Achilleus 115–116
Admetos 115
Adonis 128–129
Adrastus 167
Aeneas 230
Agesilaos 116
Aischylos 100
Albinus 316
Alexander der Große 116
Ali-Pascha 95
Allah 11, 15, 21
Alanus ab Insulis 128
Andromacha 251
Antaios 123
Anthrakites, Methodios 98
Aphrodite 115

- Apollon 115, 119, 125
 Archilochus 362
 Ares 115
 Arion 118
 Aristophanes 673
 Artemis 676
 Asträa 115, 121
 Athene 115
 August 367
 Augustin 128
 Aurora 120

 Belisar 102, 117
 Bellona 118
 Boccaccio, G. 117
 Bogdanovič, I. F. 21
 Boileau, N. 12
 Borklund, Elmer 677
 Botsaris, Markos 91, 95, 99
 Boulgaris, Eugenios 98
 Breitinger, J. J. 103
 Bruchmann, C. F. H. 468
 Bukur, Chäronea 653–655, 666–677, 679–680
 Bukur, Manasija 666–668, 674–676, 680
 Byron, G. G. 90, 95

 Caesar, C. Iulius 76, 85
 Caligula 117, 119
 Callimachus 362
 Camillus, M. Furius 117
 Camões, L. de 17, 107
 Capella, Martianus Felix 128
 Carter, I. B. 468, 473
 Cato (Maior) 119, 128
 Ceres 118
 Chaeremon 101
 Chaos 115
 Charon 116
 Charybdis 115
 Chateaubriand, F.-R. de 90
 Cicero, M. Tullius 128

 Cincinnatus, L. Quintius 117
 Claudius (цар) 324, 329
 Clio 71
 Cromwell, O. 367
 Cumont, F. 476
 Curtius, E. R. 130–131, 471

 Čarnojević, Arsenije III 653
 Čelakovský, F. L. 106
 Čihorić, Radača 653–655, 658–660, 662–665, 667–670, 672–677, 680
 Čihorić, Miljko 658

 Dacier, Anne 17
 Danilo, Bischof 96
 Dante Alighieri 128
 Daphne 194
 Daphnis 85, 115
 Dareios 656
 Democritus 381
 Demogorgon 117
 Dendrinus, Ierotheos 98
 Diana 176, 194, 676
 Dido 230
 Dionysios von Halikarnaß 117
 Dositheos (Notaras), Patriarch von Jerusalem 98
 Douka, Triandaphyllos 92, 108–111
 Dädalos 115, 120
 Đorđević, T. 124

 Echidna 14
 Echo 15, 17
 Eco, Umberto 649
 Endymion 115
 Enyalios 115
 Erebos 112
 Eros 672
 Eurydike 678
 Eustathios (von Thessalonike) 102
 Eynard, J.-G. 90

- Fama (персонификација) 230, 234, 239
Faunus 15, 17–18, 20
Fauriel, Claude 93, 104
Fénelon, F. 117–118
Finsler, G. 471
Flaminius, L. Quinctius (конзул) 666
Foucault, Michel 664
Fowler, John 676
Frazer, J. G. 676
Freud, Sigmund 677–678
- Galenus 368
Gnedič, Nikolaj Ivanovič 93
Goethe, J. W. von 106–107
Grabovac, Filip 106
Grigely, Iosephus 63
Grimal, P. 467, 469, 473
Gräfin, Rosenberg 106
Gundulić, I. Dž. 104–105
Gyges 679–680
- Hardy, T. 125
Hassan, I. H. 657
Hauser, A. 103
Hector 251
Hedžel (демон) 113, 126
Heidenreich, J. 129–130
Hektor 115, 120
Helios 120
Hera/Hero/Heró/Héro (Hrṓ) 649, 652, 654–656, 658, 660–661, 665–677, 679–680
Herakles 115
Heraskov, M. M. 21, 133
Herder, J. G. von 106
Herkules 14, 16–17, 19–20
Hermes 127
Herodes 666
Herodias 666
Herodot 679
Hesiodos 101
Hesperus 120, 477
- Hieronimus 666
Hippolytos 676
Homer 12, 17, 19, 91, 93, 103–107, 109, 111, 120–121, 123, 129, 131–133
Honor (из романа Ајрис Мурдок) 679–680, 683
Horatius 56, 63, 68, 480
Horaz 13, 99, 369
Hugo, Victor 94–96
Hutcheon, Linda 664
- Iarban 230
Ibrovac, M. 110
Ičko, Petar 108
Ikaros 115, 120
Iphigenie 91
Iros 102
Isaias 663
Isokrates 105
Iuppiter 235, 249
Iustinian I 117
- Jehovah 17
Johannes der Täufer 655, 657, 665–666
Josephos, Bischof 95
Jupiter 14, 16–19
- Kačić-Miošić, A. 105–106, 111
Kalliope 121–122
Kanaris, K. 91, 95
Kandaules 679–680
Karađorđe 91, 106, 108, 114, 118, 122, 126–127
Karadžić, Vuk Stefanović 105, 123–124
Katilina 116
Kleobulos 101
Klio 121
Klopstock, F. G. 130
Kobala, Jan 666–668, 675–676, 680
Korais, Adamantios 92, 99
Kottos (хекатонхеир) 115
Kreusa 115

- Kronos 115
 Kyr Dima 100
 Kyr Janja 99–102

 La Calprenède, G. de 371
 Lamia 373
 Laudon, E. G. von 15
 Leander/Léandre/Leandros 649, 652, 654–656, 658–663, 665, 667–670, 672–677, 680
 Leonidas 91
 Livius, T. 666
 Ludwig I von Bayern 90
 Lukijan 133
 Lycambe 362
 Lykurgos 116
 Lysandros 672

 Maecenas 343
 Majkov, V. 21
 Malebranche, N. 98
 Marcellus, M. Claudius 73
 Maretić, T. 123–124
 Marino, G. F. 661
 Márquez, G. G. 651
 Mars 14, 16–17, 19, 118–119, 480
 Marshall, B. K. 664
 Martin (из романа Ајрис Мурдок) 677–680
 Mebold, M. 99
 Medusa 113, 678
 Melibaeus 85
 Melpomene 63, 121–122
 Meniates, Elias 98
 Mentor 115
 Mérimée, P. 104, 106
 Merkur 14, 19, 118
 Midas 115, 118, 659, 661
 Milton, John 17, 128–130
 Milutinović Sarajlija, S. 11, 91–93, 105–108, 110, 112–115, 117–119, 121–122, 124–126, 129, 131–133

 Minerva 480
 Minos 115
 Minotauros 115
 Mohammed 14–21, 132
 Momus 391
 Murdoch, Iris 676–680
 Musaios 650, 653, 656–661, 667–670, 672, 674, 680
 Müller, Wilhelm 90

 Narkissos 115
 Neptun 14, 16–17, 19–20
 Neroulos, J. R. 99
 Nikolajević, Svetomir 92, 107
 Nodier, Charles 104, 111
 Nonnos 656
 Novaković, Dionysios 97–98
 Numa Pompilius 116

 Njegoš, Petar II Petrović 11, 92–96, 105–106, 108, 118, 124–125, 129, 132–133

 Obradović, Dositheos 98–99
 Obrenović, Miloš 91, 106–107
 Odysseus 119, 128
 Orpheus 678
 Ovid/Ovidius 119, 128, 480

 Palmer (из романа Ајрис Мурдок) 678–680
 Pan 123
 Paris 115, 119–120
 Parnell, T. 103
 Pavić, Emerik 106
 Pavić, Milorad 649–652, 656–663, 665–681
 Pegasos 118
 Pelloutier, Simon 103
 Penelope 115
 Perseus 678
 Petrus Comestor 11
 Puech, Aimé 620
 Philoktet 120

- Phoebus/Phöbus 118–121, 166, 329, 480
Plato 101, 116, 118, 128, 673
Plinius der Ältere 117–118
Plotinus 128
Pluto 14, 16
Pollux 128
Polyhymnia 121
Polyphemos 115
Polyxena 115
Porphyrius 128
Poseidon 19–20, 123
Poyard, C. 621
Praxiteles 194
Priam 120
Priamos 115
Proclus 128
Procne 194
Propertius 480
Pyramus 131
- Rabelais, F. 671
Rajić, Jovan 11–13, 15, 17–21, 105, 107, 111, 132
Remus 116
Reschid-Pascha 96
Rhadamanthys 115
Rigas Pheraios 99
Rodrigo, König der Visigothen 96
Romulus 116, 119
Ronsard, P. de 133
Rousseau, J.-J. 104
- Sartre, Jean-Paul 677–678
Saturn 115
Scaevola, C. Mucius 117
Scaliger, Julius 85
Schmaus, Aloys 96
Schott, A. 99
Seneca 367
Sinon 115, 119
Skylla 115
Sokrates 116
- Sophokles 100
Sparks, Muriel 676
Staël, G. de 104
Sterija Popović, Jovan 99–102
- Tantalos 115
Tasso, Torquato 16, 111
Telemachos 115
Teuta 117
Thamyris 124–125
Theotokis, Nikephoros 98
Theseus 115, 119, 246–247
Thiersch, Friedrich 90
Thomson, Stith 662
Tiphys 128
Tithonia (Айποпа) 121, 473
Tityros 118
Tournemine, P. 17
Trajan (цар) 117
Tredjakovskij, V. K. 117
Tritonia 115
Tyrtaios 91
Tytirus 85
- Ulixes 115, 119–120
Uranos 115
- Varro, C. Terentius (конзул) 116
Varus, P. Quinctilius 116
Venus 80, 115
Vergil/Vergilius 12–13, 19, 116, 131, 480
Violla de Sommières, L. C. 104
Virbius (Хиполит) 676
Voltaire (F.-M. Arouet) 17, 133
Vulkan 14, 18
Vulović, S. 107
- Weinreich, O. 471
Wood, Robert 103
Woolf, Virginia 673
- Xerxes 656

Zeus 17–18, 115

Äakos 115

Äolus 14, 18–19

Ödipus 115

Άγεάναξ 87

Άπόλλων 625

Αυτόχθων 118

Άφροδίτα 629

Βορέας 159

Δάφνις 204, 208

Διόφαντος 637

Έρω 670

Έαπετός 467

Κέρβερος 100

Κοϊός 467

Κριός 467

Κρόνος 467

Κύπρις (Άφροδίτα) 159

Μήδεια 162

Νιόβη 251

Όδυσσεύς 157

Όσσα 229

Πάν 208

Σωκράτης 273

Τίτυρος 87, 208

Τύχη 222

Φάμα/Φήμη 229, 233

Φιλητάς 208

Χάρις 624, 626–627

Χλόη 208

Όκεανός (τιταν) 467

Όρίων 162

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:821.12+821.14

ФЛАШАР, Мирон, 1929–1997

Изабрана дела Мирона Флашара. Том 3, Античко наслеђе
у српској књижевности / приредили Војислав Јелић, Ненад
Ристовић. – Београд : Универзитет, Филозофски факултет ;
САНУ ; Нови Сад : Матица српска, 2017 (Нови Сад : Сајнос). –
702 стр. ; 24 cm

Текст ћир. и лат. – Радови на срп. и нем. језику. – Тираж 300. –
Напомене и библиографске референце уз текст. – Регистар.

ISBN 978-86-6427-080-9 (ФФ)

ISBN 978-86-7946-218-3 (МС)

а) Српска књижевност - Антички мотиви

COBISS.SR-ID 254893836



9 788664 270809