

Филолошки преглед
XXXII 2005 1

YU ISSN 0015-1807
УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД
ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOLOGIE

XXXII 2005 1

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOLOGIE
<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>

Comité de Rédaction:

Zoran Božović
Ljubiša Jeremić
Sonja Dekanić-Janoski
Željko Đurić
Petar Bunjak

Rédacteur en chef

Jelena Novaković

Faculté de Philologie
Belgrade
2005

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

Часопис за страну филологију
<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>

Уредништво

др Зоран Божовић
др Љубиша Јеремић
др Соња Деканић-Јаноски
др Жељко Ђурић
др Петар Буњак

Главни и одговорни уредник
др Јелена Новаковић

Филолошки факултет
Београд
2005.

Издавач

Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3

За издавача

др Ратко Нешковић

Секретар Уредништва

др Петар Буњак

11000 Београд, Студентски трг 3.

Тел. 638-622/134, 639-550. Факс: 630-039.

Ликовно-графичка опрема и корице

Ненад Лазовић

Коректор

Добрила Живанов

Тираж

500

Штампа и повез

Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13

Часопис излази два пута годишње.

Рукописе и сву пошту намењену Редакцији часописа треба слати на адресу главног и одговорног уредника:

др Јелена Новаковић

11000 Београд, Студентски трг 3.

Тел. 638-716. Факс: 630-039.

Необјављени рукописи се не враћају.

Рукопис предат у штампу јануара 2005. Штампање завршено фебруара 2005.

Издавање овог часописа финансира

Министарство за науку и технологије Републике Србије.

Adresser manuscrits et correspondance au rédacteur en chef et directeur de la revue:

Jelena Novaković

Filološki fakultet, Studentski trg 3.

Tel.: (381-11) 638-716. Fax: (381-11) 630-039.

Le Secrétaire du Comité de Rédaction:

Petar Bunjak

11000 Beograd, Studentski trg 3.

Tel.: (381-11) 638-622/134, 639-550. Fax: (381-11) 630-039.

Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés

САДРЖАЈ – SOMMAIRE

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ – ETUDES

- Srdan Bogosavljević, *Gottscheds Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“* 9
- Persida Lazarević-Di Giacomo, *La guerra russo-austriaca contro i turchi (1787–1791/92) negli scritti di Joso Krmpotić e di Dositej Obradović* 37
- Петар Буњак, *Борђе Поповић-Даничар као преводилац и популаризатор пољске књижевности* 55
- Marija Džunić-Drinjaković, *L'univers romanesque ayméen: a la limite de deux genres* 79
- Veran Stanojević, *Les noms de nombre nus et les noms de nombre modifiés en français* 93

ИСТРАЖИВАЊА – RECHERCHES

- Lucie Kempf, *Autour des Trois sœurs de Tchekhov* 113
- Marko Čudić, *Jedna malo poznata prevodilačka avantura Danila Kiša: tri mađarske pesme Mihajla Vitkovića* 125
- Biljana Đorić-Francuski, *Kritička recepcija dela Vilijama Goldinga kod Srba i Hrvata. II. Posle dobijanja Nobelove nagrade* 141
- Предраг Мутаваџић, *Један поглед на претерите у колоквијалној комуникацији (прилог синтакси балканских претерита)* 161

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ – COMPTES RENDUS

- Dalibor Soldatić, *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana. – Beograd i Kragujevac: Filološki fakultet i Nova Svetlost, 2002. – 290 str. (Miloš D. Đurić)* 175
- Axel Maugey, *Désirs francophones, désirs francophiles. – Paris : Editions Lettres du Monde, 2004. – 195 str. (Бранка Гератовић)* 179
- Benešić i Poljaci (Lech Paździerski, *Julije Benešić i Poljaci*. Priredio Dušan-Vladislav Pazdjerski. – Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2004. – 276 str.) (*Branislava Stojanović*) 181

Robert M. Hammond, Jelena Filipović, <i>Fonética y Fonología Españolas para Serbiohablantes</i> . – Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004. – 487 str. (<i>Natalija Panić</i>).....	185
Марія Цимборська-Лебода, Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. – Томск-Москва : Водолей Publishers, 2004. – 254 стр. (<i>Божана Сабо</i>)	188
<i>Савремени украјински роман</i> (Світлана Пиркало, <i>Зелена маргарита</i> . – Київ : Смолоскип, 2001. – 144 стр.; Олександр Ірванець, <i>Рівне/Ровно. Стіна</i> . – Львів : Кальварія, 2002. – 190 стр.) (<i>Дејан Ајдачић</i>)	190

IN MEMORIAM

Оливера Милићевић (1946–2004) (<i>Михаило Поповић</i>)	195
Иван Димић (1921–2004) (<i>Јелена Новаковић</i>)	199

Srdan Bogosavljević
Philologische Fakultät – Belgrad

GOTTSCHEDS ESSAY „ZUFÄLLIGE GEDANKEN VON DEM BATHOS IN DEN OPERN“

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit Gottscheds Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“, der 1734 als Anhang zu Schwabes Übertragung der Swift zugeschriebenen parodistisch-satirischen Schrift „Peri bathous, or the Art of Sinking in Poetry“ (1728) erschien. Gottscheds Essay ist ein Meilenstein der frühen Rezeption von „Peri bathous“ im deutschsprachigen Raum, ein wichtiges Glied einer langen Kette von ähnlichen Versuchen seitens des Leipziger Literaturpapstes, das „widersinnige“ Medium der Oper zu diskreditieren, vor allem aber ein bedeutendes Dokument des Kampfes gegen den sogenannten „Schwulst“. Aufgrund einer Bestimmung des durch ironische Umkehrung der ursprünglichen („Longinschen“) Bedeutung der „Tiefe“ als einer Dimension von „hypsois“ entstandenen Begriffs „Bathos“, sowie aufgrund einer eingehenden Analyse von Gottscheds Bathos- im Zusammenhang mit dessen Schwulst-Auffassung wird gezeigt, daß die Gleichung „falsche Hoheit = Schwulst = Bathos“ Niederschlag einer charakteristischen terminologischen Zerfahrenheit ist, die sich zu allerlei polemischen Mißbräuchen eignete.

I

„Ich weis wohl“, schreibt Gottsched im Jahre 1734, „daß es noch viele Liebhaber der falschen Hoheit in Gedanken und Ausdrückungen giebt, die sich an [...] vermeyntlichen Edelgesteinen, als herrlichen Zierrathen der poetischen Schreibart, wie die Kinder an dem Flittergolde ihrer Puppen ergetzen“. ¹ Beifall jedoch findet solches „Flittergold“ „nur bey den Unverständigen“ (ebd.), d. h. bei Menschen, die keinen guten Geschmack haben. ² Den echten „Liebhabern einer gesunden Schreibart, und Freunden der wahren Hoheit in Gedanken und Ausdrückungen“ (ebd., 70) hingegen kann ein Stil, der „von einem trüglichen Firnisse glänzet“ (X 2, 415), nicht imponieren; denn sie haben einen guten Geschmack und können deshalb „nichts für schön halten, was nicht wahrhaftig schön ist“ (VI 1, 175).

Was ist der gute Geschmack im Gegensatz zum schlechten? „Jener ist [...] der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung richtig

¹ Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, 12 Bde., hrsg. von Joachim Birke, Brigitte Birke u. P. M. Mitchell, Berlin und New York, 1968–87, X 1, 43. Vgl. X 2, 415.

² Johann Christoph Gottsched, *Akademische Redekunst*, Leipzig, 1759, S. 245. Vgl. VII 1 [*Ausführliche Redekunst*], S. 151.

urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniß hat: Dieser hergegen ist ebenfalls der Verstand, der nach der bloßen Empfindung von undeutlich erkannten Sachen urtheilet; aber sich in solchen seinen Urtheilen betrüget“ (ebd., 174). Der gute Geschmack wurzelt nicht unbedingt in der Kenntnis der „Regeln der Vollkommenheit“. ³ Obwohl Kenntnis der Regeln für die Erhaltung des guten Geschmacks nicht notwendig ist, kann sich dieser jedoch nur durch Übereinstimmung mit ihnen ausweisen: „Derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinstimmt, die [...], in einer Art von Sachen, allbereit festgesetzt worden“ (ebd., 176). Solche Regeln „kommen nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen an“ (ebd., 175), sie sind nicht einmal „von den Künsten geschaffen, sondern sie sind in dem Beyspiele der Natur vorgezeichnet“; ⁴ sie haben ihren Grund in der „unveränderliche[n] Natur des Menschen“ (VI 1, 175; vgl. VII 1, 97), in der „unveränderten Natur der Dinge selbst; in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen, in der Ordnung und Harmonie“ (VI 1, 174; vgl. VI 2, 366), welche die Vollkommenheit, ⁵ aber auch die Schönheit der Natur ausmachen: „In ihr [der Natur] liegen Schönheiten und Ordnungen [...]. Die Natur hält die Grundrisse aller regelmäßigen Werke, und die Entwürfe aller Zierrathen, die uns gefallen können, in sich [...]. Daher ist sie das Muster oder das Vorbild aller Künste. [...] Die Künste sind daher nie vollkommener, als wenn sie die Natur selbst vorstellen“ oder nachahmen (*Handlexicon*, Sp. 1153). „Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlerischen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird: und die Abweichung von ihrem Muster, wird allemal etwas ungestaltetes und abgeschmacktes zuwege bringen“ (VI 1, 183 f.). ⁶

Weder die allgemeinerfahrungsmäßige Wirklichkeit („was wirklich zu geschehen pflegt“; ebd., 255) noch die sinnlich erfaßbare Natur („Dinge, die

³ Siehe VI 1 [*Versuch einer kritischen Dichtkunst. Erster, Allgemeiner Theil*], S. 176.

⁴ Johann Christoph Gottsched: *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, 1760 (Nachdruck Hildesheim 1970), Sp. 1153.

⁵ Gottsched schreibt in der *Weltweisheit*: „Die Aehnlichkeit in der Art und Weise, wie die Dinge neben einander sind, und auf einander folgen, heißt die Ordnung“ (Johann Christoph Gottsched: *Weltweisheit*, theor. Tl., 7. Aufl., § 253). Die Ähnlichkeit entstehe „aus der Gleichförmigkeit der Bestimmung, darnach eine gewisse Zahl von Dingen eingerichtet wird. Jede Bestimmung aber giebt eine Regel ab; und daher hat eine jede Ordnung ihre Regel“ (ebd., § 254). „Wenn vieles an einem Ding wohl übereinstimmt, so, daß es nach einerley allgemeinen Regeln eingerichtet worden: so nennet man solch ein Ding vollkommen. Die *Vollkommenheit* ist also die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen“ (ebd., § 256).

⁶ Ein Kunstwerk muß demnach die Natur nachahmen, um schön sein zu können: „Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch etwas schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen“ (ebd.). Die Schönheit (zumal die Schönheit eines Kunstwerks) ist für Gottsched eine objektive Kategorie: eine Kategorie, welche „ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge“ hat und deren Quellen „das genaue Verhältniß, die Ordnung und richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding besteht“, sind (ebd.).

wir wirklich vor Augen sehen“ – ebd., 150 f.), sondern gerade diese vernünftig erkannte „vollkommene“ Natur – der Inbegriff all dessen, „was ist,⁷ oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können“ (*Handlexicon*, Sp. 1153)⁸ – bildet den metaphysischen Hintergrund der Regeln, welchen jedes Kunstwerk folgen muß, wenn es vollkommen, und das heißt schön und wahr sein will. Von der erkennenden Vernunft selbst festgesetzt (VI 1, 176), sind diese „unverbrüchlichen“, ewigen Gesetze „durch langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen“ (ebd., 174) von „rechten Meistern“ (ebd., 176) in jeder Kunst, zumal von den „Meistern der Alten“, aber auch von deren „Kunstverständigen“ (ebd., 181) „untersuchet, entdeckt und bestätigt“ worden, und als solche sind sie der allgemeinmenschlichen Erfahrung zugänglich und durch die „gesunde Vernunft“ überprüfbar, zumal das, was diese Instanz lehrt, identisch mit dem „Gesetz der

⁷ Möller weist auf einen wichtigen Aspekt des Naturbegriffs der theoretischen Philosophie Wolffscher Provenienz hin, der Gottsched huldigt: „Unter ‘Natur’ versteht die theoretische Philosophie eine beständig wirkende Kraft im Bereich der Körperwelt. Diese elementare Kraft ist in allen einfachen Dingen und damit auch in den kleinsten Elementen oder Monaden als Substanz anzutreffen. Da sich alle zusammengesetzten Dinge aus einfachen Dingen zusammensetzen, ist die wirkende Kraft oder Natur überall in der ganzen Welt als ‘Natur aller Dinge’ zu finden. Jedes natürliche Ding läßt sich deshalb in seiner Besonderheit aufgrund der spezifischen Zusammensetzung und der dabei wirkenden Kraft als Teil der gesamten Realität erklären“ (Uwe Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*, München, 1982, S. 17). Vgl. Joachim Birke: *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*, Berlin, 1966, S. 42.

⁸ Der letztere Aspekt der „Natur“ geht bekanntlich auf Wolffs Begriff der „möglichen Welten“ bzw. auf dessen Bestimmung des Wahrscheinlichen als eines Modus des Möglichen zurück. Nach Wolff ist das Wahrscheinliche ein *widerspruchsfreier* Schluß vom Möglichen auf das Wirkliche, der in der Wirklichkeit keine Entsprechung zu haben braucht: „Da nun dasjenige, was möglich ist, nichts widersprechendes in sich enthält; so ist freylich mehr als zu klar, daß etwas deswegen noch nicht ist, weil es möglich ist, und lässet sich von der Möglichkeit allein nicht schließen, daß es sey oder seyn werde“ (Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt, und der Seele des Menschen*, 3., verm. Aufl., Halle, 1725, § 13). Gottscheds Naturbegriff enthält außerdem eine ethische Facette. Die Grundregel der notwendigen ethischen Verbindlichkeit jeder menschlichen Handlung, welche Gottsched in Anschluß an Wolff „das Gesetz der Natur“ nennt, lautet: „Thue alles das, was die Vollkommenheit bey dir und bey andern befördert; und unterlaß hingegen alles dasjenige, was dir oder andern zur Unvollkommenheit gereicht“ (ebd., § 32). Es leuchtet ein, daß Gottscheds äußerst komplexe Naturauffassung keineswegs auf ein paar gemeinsame, geschweige denn auf einen einzigen gemeinsamen Nenner gebracht werden kann. In der bekannten Kontroverse um Gottscheds Naturbegriff zwischen Hans Peter Herrmann einerseits und Bruck et al. andererseits (Jan Bruck u.a.: Der Mimesisbegriff Gottscheds und der Schweizer. Kritische Überlegungen zu Hans Peter Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90, 1971, S. 563–578), sowie in Hohners Kritik an Herrmanns angeblich „striker Weigerung, zur Festlegung der ästhetischen Kategorien auf Gottscheds und Wolffs Philosophie zurückzugreifen“ (Ulrich Hohner: *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlangen, 1976, S. 9), haben alle Parteien mehr oder weniger einseitige Positionen genommen. Brucks zutreffender Kritik an Hermanns Gegenüberstellung von einem („rhetorisch-traditionellen“) formalen und einem („neuzeitlichen“ bzw. „vorwärtsweisenden“) inhaltlichen Naturbegriff bei Gottsched liegt außerdem die irrtümliche These zugrunde, die Nachahmungstheorie Gottscheds sei allein auf der Grundlage der Aristotelischen Poetik zu verstehen (Jan Bruck: *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*, Diss. Phil. Erlangen–Nürnberg, 1972, S. 9 ff.).

Natur“ ist.⁹ Aus der Gleichsetzung des „Gesetzes der Natur“ mit dem Diktat der „gesunden Vernunft“ folgt nun das Hauptpostulat von Gottscheds rationalistisch-empiristischer Poetik: „Was nicht bey der gesunden Vernunft die Probe oder den Stich hält, das kann nicht für vollgültig genommen werden“ (ebd., 282).

Die Regeln, welche die Vollkommenheit einer Sache begründen, sind in jedem einzelnen Fall „der poetische Proberstein, der das Zweifelhafte entscheiden, und die wahren Schönheiten so sehr ins Licht setzen, als die falschen Putzwerke und wesentlichen Unrichtigkeiten sinnreicher Schriften beschämen kann“ (ebd.; vgl. ebd., 193). Da sich aber mindestens manche Teilgebiete und -fähigkeiten der Dichtkunst einer Bestimmung durch die Regeln entziehen,¹⁰ da es weiter oft „mehr auf den Geschmack, als auf Regeln“ ankommt (VI 1, 443), da schließlich sogar ein Kritiker wie Bouhours – „der vernünftigste Criticus in Frankreich“ (ebd.) – bisweilen gar nicht sagen kann, *warum* dieses oder jenes so anstößig oder schön klingt,¹¹ so muß – das gelegentlich hingeworfene Geständnis fällt dem Regelgläubigen schwer – die angebliche Allmacht der Regeln wesentlich beschnitten und der Kunsturteilende im großen und ganzen auf seinen (guten) Geschmack angewiesen werden. Es ist eine andere Sache, daß dieser mit den möglichen Regeln übereinstimmen kann und muß.

Da die „sinnreiche“ („prächtige“, „hohe“) Schreibart „große Schönheiten an sich hat“, ist es kein Wunder, daß viele Poeten in der unmittelbaren Vergangenheit versucht haben, sich in ihr zu erproben.¹² Es ist jedoch nirgendwo leichter, Fehlritte zu tun, als in dieser Schreibart, denn es gibt da trotz allem *keine Regeln*, deren Beachtung den Absturz in die „fasche Hoheit“ verhindern könnte (VI 1, 443). Dennoch schwingt sich Gottsched zu einer solchen Regelfindung auf, indem er positive Anweisungen erteilt, wie man „das Natürliche“, den Gegenpol des „Schwülstigen“, erreichen und dadurch den

⁹ „Das Gesetz der Natur ist [...] einerley mit demjenigen, was einem die gesunde Vernunft giebt, oder was sie lehret“ (*Weltweisheit*, prakt. Tl., 7. Aufl., § 35). Wenn Gottsched außerdem behauptet, daß alle Regeln, die Aristoteles vorschreibt, „auf die unveränderliche Natur des Menschen und auf die gesunde Vernunft“ gründen (VI 1, 175), so muß man sich fragen, ob es einen wesentlichen Unterschied zwischen der oft apostrophierten „Vernunft“ und der „gesunden Vernunft“ gibt. Ich bin der Meinung, daß ein solcher Unterschied in der steten Deckung dieser Instanz in der allen Menschen zugänglichen („normalen“) Erfahrung liegt; „die gesunde Vernunft“ ist *common sense*, welcher sich auf keine metaphysische Realität zu berufen braucht, da er der „allgemeinen Meynung“ entspricht.

¹⁰ Das gilt z. B. für „die Einfälle, oder scharfsinnigen Gedanken“. Da die Scharfsinnigkeit – das „Vermögen, an einer Sache mehr, als andere daran sehen, wahrzunehmen“ – nur zum kleineren Teil „durch Lesung sinnreicher Schriftsteller und eigenes Nachdenken“ erworben werden kann, zum größeren Teil aber eine natürliche Gabe voraussetzt, ist es „nicht möglich, Regeln zu geben, wie man sie [scharfsinnige Gedanken; S. B.] erfinden soll“ (*Akademische Redekunst*, S. 150). „Da also mit Regeln hier nicht viel ausgerichtet ist: so muß ich“, behauptet Gottsched, „wohl mit Beyspielen“ vorliebnehmen (ebd., 152).

¹¹ Siehe VI 1, 342.

¹² „Ein jeder Poet hat vor einiger Zeit recht sinnreich oder hoch, wie mans insgemein zu nennen pflegt, schreiben wollen: Allein da so wenigen von Natur die Federn dazu gewachsen gewesen, so ist es den meisten wie dem Ikarus gegangen [...]“ (VI 1, 443).

Schwulst indirekt vermeiden kann: „Man suche nicht von allen, auch niedrigen Dingen, groß, prächtig und erhaben zu reden [...]. Man zwingen sich zu keinen Allegorien, stolzen Gleichnissen, und tollen Metaphoren. [...] Man frage bey jedem prächtigen Ausdrucke: ob er sich zu der Sache recht schicke. [...] Man brauche die Wörter in ihrem gewöhnlichen Verstande“ (*Akad. Redekunst*, 246). Sich in seiner vollen aufklärerischen Größe zeigend, erweitert Gottsched in der *Ausführlichen Redekunst* solche Anweisungen um zwei „epistemologische“ Punkte, und zwar im Einklang mit der eigenen rationalistischen Überzeugung, daß die meisten Fehler in der „prächtigen“ Schreibart aus Unkenntnis „der wahren Regeln der Natur und Vernunft [...] in der Dicht- und Redekunst“¹³ entstehen: „Man kläre sich durch philosophische Wissenschaften den Verstand auf, daß man die Natur einer jeden Sache, so viel es möglich ist, einsehe“; und „Man setze sich auch im Denken kein ander Bild in den Kopf, als die Sache selbst, davon die Rede ist“ (VII 1, 398). Es braucht nicht gesagt zu werden, daß solche Ratschläge niemanden von Schwulst-Erzeugung abhalten könnten.

Man kann dennoch einen guten Geschmack erwerben und dadurch gegen den „Schwulst“ gefeit werden, indem man zunächst „lauter Poeten von gutem Geschmack“ liest¹⁴ und danach allmählich Einsicht in die „Ursachen“ der Schönheit von deren Werken bzw. in die Ursachen der Häßlichkeit von Werken gewinnt, welche von den in jenen manifestierten „Regeln der Vollkommenheit“ abweichen (VI 1, 182). Dieses kann nur unter der Leitung eines wahren Kunstverständigen („Criticus“) geschehen, der *per definitionem* zur klaren Erkenntnis der Vollkommenheitsregeln vorgezogen ist.¹⁵ Nebst Aristoteles und Cicero zählen nach Gottsched zu solchen unentbehrlichen Kunstrichtern Longin, der Autor der berühmten Schrift über „die wahre Hoheit“ (*Peri hypsous*),¹⁶ Nicolas Boileau (*L'art poétique*), Dominique Bouhours (*La mani-*

¹³ Johann Christoph Gottsched u. a. (Hrsg.): *Beyträge Zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig, 1732 (Photomechanischer Neudruck Hildesheim, 1970), Bd. I, 3. Stück, S. 498.

¹⁴ In der *Critischen Dichtkunst* empfiehlt Gottsched „Terenz, Virgil, Horaz, von den Lateinern; Petrarca [*sic!*] und Tasso, von den Italienern; Malherbe, Corneille, Boileau, Racine, Moliere, la Motte, Rousseau, Destouches und Voltaire, von den Franzosen; Heins und Cats, von den Holländern; Opitz, Dach, Flemming, Tscherning, beyde Gryphier [Andreas und Christian Gryphius; S. B.], Canitz, Besser, Neukirch und Pietsch von unsern Landesleuten“ (VI 1, 182); in der *Ausführlichen Redekunst* – Cicero, Cäsar, Plinius und Fleschier (VII 1, 398). Bemerkenswert ist das Ausbleiben von altgriechischen Autoren wie Herodot, Platon und Xenophon.

¹⁵ In der Vorrede zur ersten Ausgabe der *Critischen Dichtkunst* (1730) wird der „Criticus“ ein Gelehrter genannt, „der die Regeln der freien Künste philosophisch eingesehen hat, und also im Stande ist, die Schönheit und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwercke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurtheilen“ (Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig, 1730, S. ii). Demnach ist der Geschmack gut, insoweit er mit dem Geschmack eines solchen „Criticus“ übereinstimmt!

¹⁶ Wir werden im weiteren Text den noch immer unidentifizierten Autor dieser Schrift Pseudo-Longin nennen, da es seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als bewiesen gilt, daß er nicht – wie früher geglaubt wurde – der Philosoph Cassius Longinus, der Berater der Königin Zenobia war.

ère de bien penser dans les ouvrages d'esprit), Alexander Pope (*Essay on Criticism*), der Basler Professor Samuel Werenfels, der Autor der *dissertatio* über „die falsche Hoheit“,¹⁷ und Jonathan Swift, der vermutliche Verfasser der Schrift *Peri bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (1728).¹⁸ Besonders diese zwei letztgenannten Werke wurden dem deutschen Publikum mehrmals als „das beste Mittel wider den schwülstigen Geist“ (VI 1, 349), also gegen schlechten Geschmack, empfohlen:¹⁹ wer diese Schriften „mit Bedacht“ studiert habe, der werde – so Gottsched – als Leser immer die falsche von der wahren Hoheit („das Flittergold vom echten Gold“) unterscheiden können, als Schaffender „unmöglich auf eine so seltsame Art des poetischen Ausdruckes verfallen: gesetzt, daß er noch so erhaben zu schreiben gesonnen wäre“ (ebd., 350).

Um einen Beitrag zur „Aufnahme des guten Geschmacks“ bei den Deutschen zu leisten und dadurch die letzten Überbleibsel der Faszination mit den geschmacklosen Erzeugnissen des „schwülstigen Geistes“ abzuschaffen, ließ Gottsched zwei seiner Anhänger die besagten Meisterwerke der „gesunden Kritik“ ins Deutsche übertragen: Johann Simon Buchka übersetzte Werenfels' *dissertatio* im Jahre 1730;²⁰ Johann Joachim Schwabe

¹⁷ Samuel Werenfels: *Dissertatio de meteoris orationis*, Basel, 1694; (mit „Logomachis eruditorum“) Amsterdam, 1702; 1716; abgedruckt Frankfurt, 1724. Im Gegensatz zu Pseudo-Longins *Peri hypsous*, besteht Werenfels' *dissertatio* auf drei verschiedenen Gattungen von „falscher Hoheit“ (*meteora*): „Es wird entweder eine wahrhaftig hohe Schreibart bey einer geringen Sache gebraucht; oder die Hochheit der Schreibart ist bey einer prächtigen Materie nicht richtig; oder es ist endlich weder die Sache hoch, noch die Hochheit der Schreibart wahrhaftig“ (*Akad. Redekunst*, 367 f.).

¹⁸ Die Schrift *Peri bathous* wurde bald nach ihrem Erscheinungsjahr sowohl in Frankreich als auch in Deutschland nicht Alexander Pope, sondern dessen Freund Jonathan Swift zugeschrieben. Dafür gab es mehrere Gründe. Erstens wurde der Essay im „letzten“ Band von Mottes *Miscellanies* als gemeinsame Arbeit von Swift und Pope in einer Reihe von nicht unterzeichneten Werken publiziert. Zweitens ist der Stil des Essays – zumal seine ironische Strategie – in der Tat „Swiftisch“. Und drittens legte die früher erreichte Popularität Swifts (besonders nach dem großen Erfolg von *Gullivers Reisen* im Jahre 1726) die Vermutung nahe, daß er der Autor *aller* anonym erschienenen Schriften aus dem Scriblerianischen Kreise war, die „Swiftisch“ klangen. *Peri bathous* kann zwar auf ein früheres Projekt der „Scriblerianer“ Pope, Swift und Arbuthnot (Frühjahr/Sommer 1712) zurückgeführt werden und ist in diesem Sinne ein Kollektivprodukt; da ihm aber Pope die endgültige Gestalt gab (siehe Popes Brief an Swift vom Januar 1728; *The Correspondence of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams, Oxford, 1963, III, 261), ist er der eigentliche Autor. Das ist heute der Konsensus der anglistischen Forschung. Siehe: Alexander Pope: *The Art of Sinking in Poetry. Martinus Scriblerus' Peri bathous*, ed. Edna Leake Steeves, New York, 1952, pp. xiii-lxix; Marie-Luise Spieckermann: Swift in Germany in the Eighteenth Century: A Preliminary Sketch, in: *Proceedings of The First Münster Symposium on Jonathan Swift*, ed. Hermann J. Real and Heinz J. Vienken, München, 1985, S. 269–286; Peter J. Schakel: Theme, Structure, and Influence in the Swift-Pope Miscellanies of 1727, in: *Reading Swift: Papers from The Second Symposium on Jonathan Swift*, ed. Richard H. Rodino and Hermann J. Real, München, 1993, S. 103–112.

¹⁹ „Anti-Longin“: z. B. VI 1 [*Critische Dichtkunst; Erster allgemeiner Theil*], S. 251, 350, 380; VI 2, S. 380; VII 1 [*Ausführliche Redekunst*], S. 206, 361, 382; *Akademische Redekunst*, S. 151; *Handlexicon*, Sp. 586, Sp. 1531 f. Werenfels: VI 1, S. 350, 430, 443; VII 1, S. 361; *Akademische Redekunst*, S. 151, 239.

²⁰ Samuel Werenfels: *Abhandlung De meteoris orationis oder von der hochtrabenden Schreibart*, übersetzt von Johann Simon Buchka, in: den *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigenen Schriften und Übersetzungen...*, Leipzig, 1730, S. 339–412; 2. Auflage 1742, S. 445–542.

Peri bathous im Jahre 1734 (unter dem Titel „Anti-Longin“).²¹ Wie wichtig dem Schwulst-Bekämpfer Gottsched beide Übersetzungen waren, kann man daraus ermessen, daß er die zweite noch als Anhang zu seiner *Akademischen Redekunst* von 1759 neudruckte,²² die erste mit seinem eigenen Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“ behängen ließ. Dieser Essay wird uns nun als ein zentrales Glied einer langen Kette von ähnlichen Versuchen seitens des Leipziger Literaturpapstes, das „widersinnige“ Medium der Oper zu diskreditieren,²³ als ein bedeutendes Dokument des Kampfes gegen den sogenannten „Schwulst“, schließlich als ein Meilenstein der frühen Rezeption von *Peri bathous* im deutschsprachigen Raum beschäftigen. Gleichzeitig wird er uns Anlaß dazu bieten, auf den Mißbrauch des neuen „terminus technicus“ *Bathos*²⁴ im Rahmen der polemischen Gleichung „falsche Hoheit = Bathos“ hinzuweisen.

II

„Ich war anfangs willens“, behauptet Gottsched im Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“, „diese Oper [Postels *Iphigenia*; S.B.] nach den theatralischen Regeln zu untersuchen, und die Fabel, die Wahrscheinlichkeit, die Charactere, die Verwirrung, u.s.w. auf die Probe zu stellen. Allein vors erste hätte mich das zu weit geführt“ (X 1, 44). Diese Äußerung straft jedoch die Tatsache Lüge, daß Gottsched einen großen Teil seines Essays solchen Problemen widmet. Gottsched wiederholt in seinem Essay die – wohl strategisch bedingten

²¹ *Anti-Longin, Oder die Kunst in der Poesie zu kriechen, anfänglich von dem Herrn D. Swift den Engelländern zum besten geschrieben, itzo zur Verbesserung des Geschmacks bey uns Deutschen übersetzt, und mit Exempeln aus Englischen, vornehmlich aber aus unsern Deutschen Dichtern durchgehends erläutert...* Leipzig, 1734. Schwabes Übertragung sollte die ein Jahr zuvor erschienene – „unbeholfene“ – Übertragung von Georg Christian Wolf ersetzen. Sie scheint in starker Anlehnung an die französische Übersetzung aus dem Jahre 1733 entstanden zu sein (siehe Vera Philippović: Swift in Deutschland, Diss. Zürich/Agram 1903, S. 10, Anm. 1; Marce Blassneck: *Frankreich als Vermittler englisch-deutscher Einflüsse im 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1934, S. 101–105). Ein weiterer Unterschied zur Wolfschen Übersetzung besteht darin, daß sie an Stelle von vielen englischen Beispielen entsprechende Beispiele aus den Werken zeitgenössischer deutscher Autoren wie Amthor, Wenzel, Neukirch, Morhof, Feind, Hofmannswaldau und Lohenstein, des Statthalters des „Schwulstes“ in Deutschland, gibt. Weder Wolfs noch Schwabes Übersetzung war mir zugänglich, doch die genau referierende, ja paraphrasierende Rezension von Schwabes Übersetzung und Gottscheds angehängtem Essay ermöglicht die nötige Einsicht.

²² II. Anhang, S. 349–416: „Des berühmten D. Werenfels Abhandlung, de Meteoris orationis“; dort mit dem Titelzusatz „oder von der schwulstigen Schreibart“.

²³ Solche Versuche machten sich schon in Gottscheds 1727/28 erschienener Zeitschrift *Der Biedermann* (etwa Bd. II, S. 138) geltend. Gottscheds Opernfeindlichkeit ist mehrmals untersucht worden. Z. B. Alfred R. Neumann: Gottsched versus the Opera, in: *Monatshefte für den deutschen Unterricht* 45 (1953), S. 297–307; John D. Lindberg: Gottsched gegen die Oper, in: *The German Quarterly* 40 (1967), S. 673–683; Gerhard Schäfer: „Wohlklingende Schrift“ und „rührende Bilder“. *Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer*, Frankfurt/Bern/New York, 1987, S. 228–232.

²⁴ Siehe Srdan Bogosavljević, *Batos. Nacrt za jednu poetiku*, in: *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja* 3 (1999), S. 9–27.

– moralischen Bedenken gegen die Oper „als eine Beförderung der Wollust, und Verderberinn guter Sitten“ (VI 2, 368),²⁵ die angeblich zweifelhaft moralische Tendenz der Oper ist jedoch nicht die primäre Zielscheibe seiner schonungslosen Kritik. Gottscheds erster gravierender Einwand gegen die Opernschreiber ist, daß ihre Fabeln bedeutende Fehler aufweisen: es würde ihnen – so Gottsched – gar nicht einfallen, „eine wohleingerichtete Fabel zu machen, die [...] Verknüpfung und Schönheit an sich hätte“ (X 1, 47); statt einer solchen „schönen“ Fabel, die den Fabeln der antiken Tragödien bzw. Komödien entspräche, herrschen in ihren elenden Produkten „die ohne Verknüpfung hintereinander laufenden Auftritte einzelner Personen, Gespräche, Arien, u. s. f.“ (ebd., 46); denn „es ist ihnen nur um schöne Theile zu thun: die mögen hernach zusammen passen wie sie wollen!“ (ebd., 47). Schlechteingerichtet wie sie einmal ist, versündigt sich die typische Operfabel vielmehr gegen das oberste Gesetz der Kunst – Naturnachahmung. Die für die Oper charakteristischen „Handlungen und dazugehörigen Fabeln“ kommen gewöhnlich nicht über „eine unvernünftige Haupt- und Staatsaktion“ (VI 1, 245) hinaus; oder sie haben „mit den alten Ritterbüchern und Romanen mehr Aehnlichkeit [...]“; als mit der Natur, so, wie wir sie vor Augen haben“ (VI 2, 366). Von dem steten, durch kein Gesetz der Wahrscheinlichkeit gerechtfertigten Einsatz der sogenannten „Maschinen“ ganz zu schweigen (VI 1, 240), alles in einer Oper ist „so gar unnatürlich“, daß wir uns einbilden müssen, „wir wären in einer andern Welt [...]“: „Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben²⁶ thut: und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebte, als es uns die Opern vorstellen“ (VI 2, 366).²⁷ Eine Naturnachahmung ohne die Natur, der sie ähnlich sein soll, und daher ganz untauglich,²⁸ sieht die Oper „einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfordert“ (ebd., 366 f.).²⁹

²⁵ Vgl. *Der Biedermann* II, S. 138; *Beyträge* II, 4. Stück, S. 671.

²⁶ Gottscheds Naturbegriff umfaßt also auch einen „naturalistischen“ Aspekt; wie wir sehen werden, dient dieser nicht der Rechtfertigung der Nachahmungsforderung, sondern in der Regel als ein etwas wackeliges Argument gegen die „ausschweifenden“ Einfälle eines der „falschen Hoheit“ verhafteten Kunstwerks.

²⁷ „Wo sieht man im gemeinen Leben“, fragt sich Gottsched, „Leute, die sich einander als Götter anbethen; Liebhaber, die auf den Knien vor ihren Gebietherinnen liegen, und sich das Leben nehmen wollen; Prinzen, die in Gestalt der Sklaven in weitentlegene Länder ziehen, weil sie sich in den bloßen Ruff von einer Schönheit verliebet haben; Könige, die ihre Kronen, um eines schönen Weibes halber, verlassen, und was dergleichen Phantasien mehr sind?“ (ebd., 367).

²⁸ „Eine Nachahmung [...], die der Natur nicht ähnlich ist, taugt nichts: denn ihr ganzer Werth entsteht von der Aehnlichkeit“ (VI 2, 366).

²⁹ Eine Oper ist viel weniger die Nachahmung einer Wahrheit, welche „Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfordert“, als ein nachgeahmter Traum: eine ungeordnete Unwahrscheinlichkeit, insofern in Träumen (und in den Phantasien von vielen Poeten) „weder Wahrscheinlichkeit, noch Ordnung [...] anzutreffen ist“ (VI 1, 268).

Der gleiche widernatürliche, widersinnige Geist beherrscht auch die Sprache der Oper. Indem sie „lauter gedrechselte Einfälle, und künstliche Ausdrücke“ (X 1, 61 f.) an den Tag legt, ist sie „hochtrabend und ausschweifend“ (VI 2, 365; vgl. ebd., 367), ja „sehr lächerlich“ (VI 1, 252). Indem sie durch einen Sprachmischmasch verschleiert und durch ein „unnatürliches“ Durchgesungensein verschüttet ist,³⁰ ist sie fast unverständlich und daher unvernünftig. Sie ist obendrein völlig von dem Auszudrückenden getrennt, völlig verselbständigt: ihre „Verse und Ausdrückungen“ entsprechen nicht der „Erforderung der Hauptfabel, der Handlungen, Affecten, Charactere und anderer Umstände“, sondern sie müssen so ersonnen werden, daß die „Musikanten“ „ihre Kunst nur recht können sehen lassen“ (X 1, 46). Eine größere Kunst – die Sprachkunst – wird da einer geringeren – der Musik – völlig subordiniert.³¹

Weil ihre Sprache zur Unverständlichkeit neigt, ist die Oper „ein bloßes Sinnenwerk“ (VI 2, 369), welches dem Verstand und dem Herzen nichts gibt: „Nur die Augen werden geblendet; nur das Gehör wird geküzzelt und betäubet [...]“ (ebd.). Und indem sie – hauptsächlich infolge ihrer „Sprachlosigkeit“ – ein bloßes Sinnenwerk bleibt, das nur vergnügen („kitzeln“) will, verfehlt die Oper den unabdingbaren moralisch-didaktischen Zweck des Kunstwerks, somit den eigentlichen Zweck der Kunst überhaupt.³²

Da „das innre Wesen und der ganze Grund“ der opernhafte Vorstellungen „aus lauter widersinnischen Dingen“ bestehen, da die Oper die Frage gar nicht zuläßt, „ob die Sache vernünftig und natürlich ist“ (*Beyträge* III, 7. Stück, S. 625 f.), da man vielmehr „die Vernunft schweigen heißen“ muß, um sie genießen zu können (VI 2, 368), sieht sich Gottsched dazu genötigt, die Oper an sich „das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat“ (ebd., 366), zu nennen.

III

Die Pope/Swiftsche Schrift wird in Gottscheds Essay gegen die „bathetische“, „Operschreibart“ eingesetzt. Der regelbesessene Gottsched-Kreis wollte in dieser Schrift die Regeln gegeben sehen, „darnach man so wohl die Alten als [auch] die Neueren des Bathos überführen kan“ (X 1, 42). Solche Regeln bringt

³⁰ Die Frage, ob es „unnatürlich [wäre], die Musik mit allen Worten der Redenden zu verbinden“ (*Beyträge* III, 308), gab Anlaß zu Gottscheds Auseinandersetzung mit Ludwig Friedrich Hudemann und Johann Friedrich von Uffenbach (siehe auch VI 2, 378–380).

³¹ Gegen die Vorrangstellung der Musik lehnte sich besonders Muratori in der Vorrede zu seiner Anthologie *Teatro Italiano* (Verona, 1728) auf. Gottscheds zitiert ihn mehrmals als opernfeindliche Autorität (z. B. X 1, 49).

³² Da der Endzweck eines jeden sprachlichen Kunstwerks ist, die Leser „bey der Belustigung zu bessern und zu lehren“ (VI 1, 225), muß „ein Gedichte oder eine Fabel [...] eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätigt wird“ (VI 2, 366).

das satirische Werklein bestimmt nicht, obwohl es andererseits eine Art negative *ars poetica* anbietet,³³ indem es in ironischer Umstülpung von Pseudo-Longins *praecepta* den angeblich Gleichgesinnten „ordentliche Anweisungen“ verabzureichen scheint, „wie sie ungereimt schreiben sollten“ (*Beyträge* III, 165 f.). Dieses Stück „gesunde[r] Kritik“ stellt auf jeden Fall einen glänzenden Versuch dar, die häufigsten Verstöße „wieder die Regeln der gesunden Vernunft und wahren Kritik“ (X 1, 43) in der sogenannten „hohen oder sinnreichen Schreibart“ bloßzulegen. Die Entlarvung nimmt schon am Anfang die Gestalt einer positiven Empfehlung an den Liebhaber des Bathos, die „gesunde Vernunft“ (*common sense*) zu durchkreuzen: „Wer in dem Tiefen vortrefflich werden will, muß alles vermeiden und verabscheuen, worinnen man die gesunde Vernunft spüren kan“ (*Beyträge* III, 174), und zwar u.a. deshalb, weil diese die größte Feindin des (ausschweifenden) Witzes und Verderberin aller „schönen“ (lies: „ungereimten“, „hochtrabenden“) Figuren sei. Der Liebhaber des Bathos „muß den wahrhaftig verkehrten Geschmack zu erlangen suchen, und sich auf eine wundersame Art zu denken legen“ (ebd.). Das bedeutet aber, daß er der allgemeinen modernen Tendenz, allen natürlichen Dingen aus dem Wege zu gehen, entgegenkommen und sich jeder („antiquierten“) Naturnachahmung enthalten soll: „Er muß sich als einen Groteskmahler betrachten, dessen Arbeit nichts seyn würde, wenn er die Natur nachahmen oder die Uebereinstimmung in der Zeichnung beobachten wollte. Die aller verschiedensten Stücke und mißhelligsten Gattungen muß er zusammen mischen, als Landschaften, Geschichten, Porträte, Thiere, und sie kopf- oder schwanzweise wie es seiner Einbildung gefallen, und seinem Hauptzwecke am beförderlichsten seyn wird, vereinigen [...]“.³⁴ Da es jedoch in der Dichtung keinen größeren Kunstgriff gibt, „als das Wahre und das Erdichtete durch einander zu werfen, damit das Glaubwürdige mit dem Ueberraschenden vereinigt werde“, so wird der Bathos-Jünger dieses erreichen, „indem er der allgemeinen Meynung widerspricht“, jenes, „indem er die „die Natur in ihrer niedrigsten Einfalt schildert“ (Dusch, 62). Zu diesem Zweck sollte er sich von einer „widernatürlichen Art zu denken in so weit Meister machen, daß er im Stande wäre, so wie ihm ein Gegenstand vor Augen käme, seine Einbildungskraft mit Begriffen anzufüllen, die unendlich niedriger sind, als der Gegenstand selbst ist. [...] Seine Augen sollten wie ein umgewandtes Fernglas jeden Gegenstand verkleinern“ (ebd., 63 f.).

³³ Siehe Joseph Spence: *Anecdotes, Observations, and Characters*, ed. S.W. Singer, London, 1820, p. 176.

³⁴ Wir werden im weiteren Text oft aus einer späteren Auflage von Johann Jacob Duschs bahnbrechender Prosaübersetzung von Popes sämtlichen Werken (5 Bde., Altona 1758-64) zitieren müssen. *Des Alexander Pope sämtliche Werke* mit Wilh. Warburtons Commentar und Anmerkungen, 7 Bde., Straßburg, 1778, Bd. VIII Mannheim, 1779; Martinus Scriblerus Peri bathous oder die Kunst in der Dichtkunst zu sinken, VIII, 45-159. Die angeführte Stelle ist eine Paraphrase von Horazens berühmtem Wort von ungeschickten Dichtern, die sich selbst und dem Leser allerlei unnatürliche „Zwitterwesen“ zumuten (*De Arte Poetica*, 11–13).

Auch bei der Wahl von sogenannten „Umständen“ sollte der Liebhaber des Bathos dieser „widernatürlichen“ Methode Folge leisten: „Die natürlichen Umstände stellen sich von selbst dar, und haben also nichts erstaunendes an sich. Daher muß man sie von weitem herholen und solche aufsuchen, deren man sich nicht vermuthet hätte“ (*Beyträge* III, 177). Der Liebhaber des Bathos sollte mit anderen Worten solche Umstände aufsuchen, die wegen ihrer Unnatürlichkeit den Leser in Erstaunen setzen oder ihn mindestens überraschen können. Vor allem soll dies – entgegen der „klassischen“ Lehre – ohne Wahl und Unterscheidung geschehen; „denn Wahl und Unterscheidung sind dem Geiste nicht nur ein Gebiß ins Maul, die der beschreibenden Fähigkeit Grenzen bestimmen, sondern machen das Buch auch um so viel kleiner; welches dem Verfasser oft die schlimmsten Folgen zuzieht“ (Dusch, 82). Der Liebhaber des Bathos sollte hingegen in allen Dingen eine „löbliche Weitläufigkeit“ (ebd.; *Beyträge* III, 177) beibehalten; das heißt, alle Arten von Erweiterungen ausbeuten.

In den Kapiteln X bis XII wird die Ebene des Ausdrucks, also die Tropen und Figuren, behandelt. Die allgemeine Regel: „Der Ausdruck ist passend, wenn er so niedrig ist, als die Tiefe des Gedankens“ (Dusch, 119), gilt besonders für die „Königin der Figuren“, die Metapher: „Die erste Regel dieser Figur ist, sie von der niedrigsten Sache herzuleiten, welches der sicherste Weg ist, das Erhabene zu erniedrigen“ (ebd., 98).³⁵ Die zweite Regel des bathetischen Metapher-Gebrauchs lautet: „[...] wenn man eine *Metapher* auftreibt, muß man sie abhetzen und sie verfolgen so weit sie läuft“ (ebd., 99). Der Gottsched-Anhänger Schwabe „füget zum rechten Gebrauch der Metaphore folgende Regeln noch bey“, welche aber nur Variationen auf die zweite Regel darstellen: entgegen dem Aristotelischen Gebot muß eine Metapher „sehr weit gesucht seyn“; sie ist vielmehr „recht schön, wenn sie mit der Sache selbst in gar keiner Aehnlichkeit stehet“ (*Beyträge* III, 180). Die letztgenannten „Anweisungen“ leiten sich ihrerseits von einer übergreifenden Regel her, welcher nicht nur weithergeholte Metaphern, sondern auch alle anderen Figuren, und besonders deren Vermischung, unterstehen: wie jede bathetische Figur muß auch die bathetische Metapher „den eigentlichen Ausdruck mehr verdunkeln, als sinnlicher machen“ (*Beyträge* III, 180). Sie darf vielmehr nicht deutlich sein, weil sie „zu gemein“ werden und dadurch eine wesentliche Eigenschaft „der Tiefe“ (Dusch, 106) bzw. „des Tiefen“ (*Beyträge* III, 181) verfehlen würde: „Finsterniß“ oder „Dunkelheit“. Auf diese kann das Bathos nicht verzichten, da sie „einen Zug des Wunderbaren“ gibt und „mit Orakelwürde alles das [bedeckt], worinn kein Sinn ist“ (Dusch, 119).

³⁵ Schon das fünfte Kapitel brachte viele Beispiele der metaphorischen Herabsetzung der Idee „Gott“ bei Richard Blackmore, dem „Vater“ bzw. „Homer des Bathos“. Schwabe fügt ein entsprechendes Beispiel aus Wenzel hinzu, wo Gott zu einem „Capellmeister“ gemacht wird: „Gott aller Eintracht Grund und Freund der Harmonien, / Von dem die Reichs=Musik den sanften Tact empfängt“ (*Beyträge* III, 175).

Alle Vorteile des Bathos – und es gibt deren viele – rühren von seinem angeblichen Verwurzeltheit in der menschlichen Natur her. Zum Beispiel: „Ein wahrhaftig zur tiefen Poesie gebohrner Mensch hat selten einen Mangel an Spielwerken, poßierlichen Einfällen, Vergleichen und Gleichnissen“, die ihm besonders bei Äußerungen der Leidenschaft zugute kommen; indem er „gar zu viel Witz und Spitzföndigkeit anwendet, die Leidenschaften auszudröcken“, hindert er den Leser daran, sich in heftige Emotionen auszulassen – er löst sogar „einen sanften Schlaf“ aus, welches bestimmt viel besser ist, „als eine Art von Wut und Wahnsinnigkeit zu erwecken“. Diese „kalte Schreibart“³⁶ ermöglicht „die vornehmste Wirkung des Tiefen“: „eine Ruhe des Gemüths“ (*Beiträge* III, 179), welche auf die Dauer sogar politische Nutzen haben könnte.

So weit könnte der Eindruck entstehen, daß das Bathos ausschließlich durch die Anwendung eines für den intendierten „hohen“ Gegenstand allzu niedrigen Ausdrucks, welcher jedoch der angeblichen Niedrigkeit des „Gedankens“ entsprechen soll, zustande kommt. Wenn Ähnliches von der „lebhaften

³⁶ Hier – in Schwabes, aber auch in Duschens Übersetzung – wird nicht „die kalte Schreibweise“ bzw. „das Frostige“ (Aristoteles’ *psychron*), sondern „das Kindische“ (*to meirakiôdes*) des Pseudo-Longin umschrieben. Pseudo-Longin „bestimmt“ diese Fehlergattung als „eine schülerhafte Denkweise [*sholastikê noisê*], die am Ende vor lauter Beflossenheit [*hypo periergasias*] frostig [*psychrotêta*] wird; in diesen kindischen Stil gleitet ab, wer ungewöhnlich [*periton*], kunstvoll [*pepoiemenon*] und besonders wer gefällig [*êdeos*] schreiben will, dabei jedoch in kleinlichen Plunder [*to ropikon*] und Manieriertheit [*kakozêlon*] strandet“; „will [...] der Schwulst [*to oidein*] nun Erhabenes überhöhen, ist [...] das Kindische gerade das Gegenteil von Größe; ist es doch ganz und gar niedrig [*tapeinon*], kleinlich [*mikropsychron*] und wirklich der ordinärste Fehler“. Longinus: *Vom Erhabenen*, Griechisch / Deutsch, übers. u. hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart, 1988, S. 11 (3.4). Aus der Kategorie des „Kindischen“ leitete Werenfels die zweite Art der zweiten Gattung der „falschen Hoheit“ (*meteora*) ab: „Auch diejenigen unterscheiden das Hochtrabende und Hohe in einer Rede nicht, die sich bemühen, in der hohen Schreibart allzugestülzte Zierrathen anzubringen. Sie suchen allenthalben wohl abgemessene Perioden. Alle Cola und Abschnitte müssen genau auf einander passen. Gegensätze und Vergleichen werden in den meisten Gliedern abgewogen: und wie sie sich endigen, so müssen sie sich wieder anfangen. Wörter und Töne werden nach dem Tacte wiederholet, und wie sie zu Anfänge schallen, so müssen sie auch am Ende klappen. Sie suchen abgezirkelte Sprüche, unvermuthete Endformeln aus. Sie spielen spitzföndig mit Gleichnissen, Gegensätzen und zweydeutigen Wörtern“ (*Akad. Redekunst*, 384). Sie künsteln Umschreibungen aus, die „öfters mehr Worte, aber selten mehr Verstand“ haben (ebd., 388). Fast jedes Nennwort muß bei ihnen von mindestens einem prangenden Epitheton begleitet werden (ebd., 389). „Sie bringen Fabeln, alle Reden und Thaten der alten bey. Kurz, die ganze Natur wird durch eine sinnreiche Allegorie gefoltert, damit sich solche zu ihrer Materie gebrauchen läßt“ (ebd., 384). Zu diesem lächerlichem, „kindischen“ Stil neigen vor allem „diejenigen [...], welche in schönen Sprüchelchen weinen, und in weitläufigen Umschweifen etwas fordern [...]“ (ebd., 388) – kurzum diejenigen, die gegen eine allgemeine Regel der „pathetischen Schreibart“ verstoßen: „Bey der Auszierung muß man sich [...] so mäßigen, damit man den Zuhörer nicht auf fremde Gedanken bringe, und ihm Anlaß geben möge, die Schönheit der Rede zu bewundern. Denn hiedurch wird der Affect ersticket, den man bey ihm erwecken will“ (ebd.). Die Bestimmung der pragmatischen Auswirkungen eines solchen Stils stammt zum größten Teil aus Demetrius’ *Peri hermêneias* (§ 15, 27, 28, 247, 300). Das „Kindische“ von Longin (und Gottsched) hat übrigens nichts gemeinsames mit dem „Infantile“ der Schrift *Peri bathous*: der „kindische“ Stil entsteht dort, „wenn ein Dichter so sehr einfältig wird, daß er denkt und redet wie ein Kind“ (Dusch, 112 f.).

Schreibart“ (*Beiträge* III, 182) bzw. vom „naseweisen Stil“ (Dusch, 126 f.)³⁷ und der „Mode-Schreibart“ als Quellen des Bathos gesagt werden kann, so ist es jedoch fraglich, ob das gleiche auch für die sogenannte „blumigte oder gezwungene“ und die „beschwerte“ („beschwerliche“) Schreibart zutrifft.³⁸ Andererseits darf es als sicher gelten, daß die sogenannte „gestiefelte oder hohe Schreibart“³⁹ das genaue Gegenteil der ersten bathetischen Grundstrategie darstellt: während alles bisher Erwähnte „das eigentliche Werkzeug ist, wodurch das Erhabene niedergepreßt wird“, dient diese Schreibart dazu, „das Niedrige [etwa „die allgemeinsten Handlungen des Lebens“; Dusch, 133] bis zu einer lächerlichen Sichtbarkeit zu erheben [...]“ (ebd., 132). Der Begriff *Bathos* umfaßt beide Grundstrategien. Indem aber Pope/Swift zwecks satirischer Diskreditierung von Liebhabern des Bathos im allgemeinen und insbesondere von dessen „Vater“, dem persönlichen Feind Richard Blackmore, die natürliche bzw. anezogene Niedrigkeit sowohl der Gedanken als auch des Ausdrucks *überbetonten*, nahmen sie eine irreführende Verengung der Begriffsbedeutung in Kauf, die den Implikationen der verbalen Metapher *sinking* im Untertitel zuwiderläuft: diese Vereinseitigung verdunkelt die Tatsache, daß es sich beim Bathos nicht um vorgegebene, sich gleich bleibende Niedrigkeit, welche jedes „Erhabene“ herunterzieht, sondern immer um „unnatürliche“ Erhebungsversuche der Einbildungskraft handelt, deren durch Mangel an echter Gedankenhoheit und poetischem Geschick bedingtes, unvermeidliches Ergebnis der Sturz in „sollemn nonsense“,⁴⁰ also eine abortive „Hoheit“ ist.⁴¹

³⁷ „[...] die Schönheit und Stärke dieses Stils ist nie so auffallend, als wenn er angewandt wird, die Werke der Alten **neu zu machen**, und sie nach dem Geschmack **der heutigen Welt** einzurichten“ (ebd.).

³⁸ „Dieser [Stil] geht schwerfällig unter einer Last von Bildern und hat ein großes Geschleppe von Worten hinter sich drein“ (ebd., 132).

³⁹ Duschens Übersetzung nennt diesen Stil (the Buskin, or Stately) – halb richtig – „tragisch oder stattlich“, wohingegen „die gestiefelte oder hohe Schreibart“ der Schwabeschen Übertragung kaum der Sache entspricht. So wie „die lebhaftere Schreibart“ für „the Pert Stile“ legt der Ausdruck „die gestiefelte Schreibart“ (le Stile Botté) Zeugnis von der Abhängigkeit dieser Übertragung von der französischen aus dem Jahre 1733 ab.

⁴⁰ Siehe Arbuthnots Brief an Swift vom 26. 6. 1714: „Pope has been collecting high flights of poetry, which are very good; they are to be sollemn nonsense“ (*The Correspondence of Jonathan Swift*, II, 43).

⁴¹ Die Verschwommenheit des Begriffs „Bathos“ läßt sich auch an einer wichtigen Bestimmung gegen Ende des zwölften Kapitels ablesen: wenn die Werkzeuge, wodurch das Erhabene niedergepreßt wird, mit den Werkzeugen, das Niedrige zu einer lächerlichen Sichtbarkeit zu erheben, gleichzeitig angewandt werden, dann ist – so Pope/Swift – „das Bathos vollkommen“ (Dusch, 132). Wir stellen die Möglichkeit einer solchen Kombination in der schriftstellerischen Praxis nicht in Frage (sie bildet die konstitutive Strategie des komischen Heldengedichts à la Popes *Lockenraub*); wir sind bloß nicht mit der Erklärung zufrieden, die in diesem Zusammenhang gegeben wird, weil sie zu einer theoretischen Bewältigung des Problems nicht beitragen kann: durch eine solche Kombination soll das Bathos vollkommen werden, „eben als wenn man einen Menschen umkehrt, daß der Kopf auf die Erde, und der Steiß in die Höhe kömmt; dann ist seine Erniedrigung völlig geschehen: Sein eines Ende ist so hoch als er sonst war, aber es ist *das Verkehrte*“ (ebd., 132 f.)! Durch die simultane Herabdrückung des Hohen

IV

Da *Peri bathous* sich stets parodistisch auf *Peri hypsous* von Pseudo-Longin, das Synonym des „Erhabenen“, bezieht, hatte der Gottsched-Anhänger Schwabe Recht, seine Übertragung der Schrift über „die tiefe Schreibweise“ mit dem Untertitel „Anti-Longin“ zu versehen.⁴² Wohl durch die Überbetonung der einen Erscheinungsform des „Bathos“ verleitet, ging aber die von Gottsched überwachte Übersetzung mindestens in einem wesentlichen Punkt am Geist des Originals vorbei. Die verbale Metapher *kriechen* im Untertitel (*die Kunst in der Poesie zu kriechen*), welche in den barocken Poetiken als Bezeichnung für den allzu niedrigen Stil gebraucht wurde,⁴³ ist der Hauptbedeutung des Pope-Swiftischen Begriffs unangemessen: man *kriecht nicht* im Bathos, sondern man *sinkt* darin bei „unnatural flights of fancy“, d. h. indem man – mit schlechten geistig-poetischen Voraussetzungen ausgestattet – „auf Stelzen zu gehen“⁴⁴ oder sich zum Erhabenen aufzuschwingen versucht.

Wenn der Untertitel der Übertragung auf ein fundamentales Mißverständnis hinweist, so liefen die Freiheiten, die sich Gottsched bei der Anwendung des neuen *terminus technicus* herausnahm, auf eine Verfälschung hinaus. Wenn Werenfels' *dissertatio* von der „falschen Hoheit“ handeln soll bzw. „die falschen schwülstigen Einfälle der Deutschen“ (!) soll gezüchtigt haben,⁴⁵ so war der „Anti-Longin“ des „sinnreichen Swift“ analog dazu „ein kritisches Werkchen, welches alle die lesen sollten, die sich itzo so sehr in den Schwulst englischer Dichter verliebt haben“ (*Handlexicon*, Sp. 1532). Die kritische Anspielung auf

und künstliche Erhebung des verhältnismäßig Niedrigen kommt jedoch etwas anderes zustande als eine einfache Umkehrung des im Grunde genommen sich selbst gleich Bleibenden.

⁴² Die französische und die Wolfsche Übertragung dagegen haben „Anti-Sublime“ im Untertitel.

⁴³ Z..B. in Daniel Georg Morhofs *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (Lübeck und Leipzig, 1718): Metaphern „müssen in einer Poetischen Rede seyn / sonst kriechet sie auff der Erde / und hat nichts / wodurch sie sich erheben kan“ (*Daniel Georg Morhofens Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*, hrsg. von Henning Boetius, Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1969, S. 318). Dieselbe Metapher wird gelegentlich auch von Gottsched benutzt. Z.B.: „Allein wir wollen uns erstlich erinnern, daß Horaz uns vor beyden Fehlern gewarnet, und weder zu hoch über allen Wolken nach leerer Luft zu schnappen, noch im Staube zu kriechen, sondern die Mittelstraße zu halten, und auf dem erhabenen Parnaß zu gehen, befohlen hat“ (VI 1, 321). Der Ausdruck „im Staube kriechen“ bezieht sich vor allem auf Christian Weise und seine Schüler, die aus Abscheu vor dem Schwulstigen zu einer allzu prosaischen („niedrigen“) „Schreibart“ Zuflucht nahmen (siehe VI 1, 287 f., 319 ff.).

⁴⁴ Mit der verbalen Metapher „auf Stelzen gehen“ bezeichnet Gottsched fast immer die „hochtrabende Schreibart“ bzw. den Schwulst (VI 1, 288, 303, 435; VII 1, 82, 303, 321; X 1, 65; *Akad. Redekunst*, 247; *Beyträge* I, 3. Stück, S. 520). Die einzige Ausnahme ist VI 1, 342: „Die tragische Schreibart geht fast immer auf Stelzen, d.i. sie redet fast durchgehends verblümt“. Hier bezeichnet die Metapher den stattlichen, figurenreichen („verblümt“) Stil der Tragödie.

⁴⁵ Nur wenige deutsche Autoren werden bei Werenfels explizite aufs Korn genommen; er kritisiert meistens die spätantiken und neulateinischen Schriftsteller.

die „falsche Hoheit“ oder den „Schwulst“⁴⁶ englischer Dichter gilt vor allem Milton, der bekanntlich zum Anlaß des berühmten Literaturstreites zwischen den Leipzigern und den Zürichern (Bodmer und Breitinger) wurde. Indem Gottsched Milton dem Hauptträger des deutschen Schwulstes – Lohenstein – gleichstellte,⁴⁷ erklärte er indirekterweise alle seine Bewunderer in den deutschsprachigen Ländern zu Förderern „der falschen Hoheit in Gedanken und Ausdrückungen“, aber auch zu Handlangern eines ähnlichen Übels: Milton, heißt es im Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“, „würde ganz allein alle Exempel zu dem gedachten Tractate [über das Bathos; S. B.] haben hergeben können: So viel falsche Hoheit steckt in seiner Schreibart; der regellosen Phantasie zu geschweigen, davon sein verlohrenes Paradies [...] überall voll ist“ (X 1, 42). Diese und viele andere Stellen lassen deutlich erkennen, daß für Gottsched das sogenannte „Bathos“ identisch mit „falscher Hoheit“, also mit „Schwulst“ war. Eine solche Gleichsetzung ist aber – wie noch zu zeigen sein wird – höchst problematisch, und zwar nicht nur deshalb, weil sie ihre Entstehung einem logischen Kurzschluß schuldet, sondern auch deshalb, weil sie sich zu allerlei polemischen Mißbräuchen eignet.

⁴⁶ Die bei Gottsched übliche – vielfach belegbare – Gleichsetzung von „Schwulst“ mit „falscher Hoheit“ (Werenfels’ *meteora*) beruht auf einem Mißverständnis. Bei Werenfels ist „Schwulst“ nur eine (die fünfte) Art der zweiten Gattung der *meteora*. In diesen Fehler geraten nach dem Basler Professor „alle diejenigen, die reicher an Einbildungs- als an Beurtheilungskraft sind“ (*Akad. Redekunst*, 393 f.) und „nirgends Maß halten“ (ebd., 394) können: „Will sich ihr Gemüth ein großes Bild von einer Sache machen, so wird es übergroß. Soll es hoch seyn, so wird es unmäßig; und da es wundersam seyn soll, so wird es ungeheuer, daß es allen Glauben übersteigt“ (ebd.). Die Vertreter dieser Art der *meteora* „laufen von einem Ende der Welt bis zum andern, um Metaphorn und andre tropische Ausdrückungen aufzuhaschen. Kommen sie nicht freywillig, so werden sie mit Haaren hergezogen. [...] Was nun in der Welt Großes zu finden ist, der Himmel mit seinen Gegenden, alle Gestirne, alle Länder und ihre Einwohner, alle Meere, Seen, Flüsse, Berge, alle Götter und Göttinnen, endlich alle Ungeheuer müssen ihre Namen, Beynamen und Beywörter dem Scribenten leihen, damit durch deren Zusammenstoppelung die Hoheit der Rede vermehret werde“ (ebd., 398 f.). Solche „Scribenten“ „erdichten schreckliche Umschreibungen, die man in einem Athem nicht aussprechen kann“ (ebd., 399). Sie gebrauchen „anderthalb Schuh lange, oder großsprecherische Wörter“ (ebd., 401). Sie „suchen nicht allein in dem Verstande der Wörter, sondern auch in den Tönen selbst eine Hoheit“ (ebd., 398). Deshalb finden sie – wie die Vertreter der zweiten Art – kein Gefallen an einfachen Ausdrücken; denn „sie haben nicht Hoheit, nicht Schall, nicht Nachdruck genug“ (ebd., 400).

Wie ich anderswo gezeigt habe, besteht diese fünfte Art der zweiten Gattung der *meteora*, welche – laut Werenfels’ – äußerst vager und im „Gottschedschen“ Idiom der Übersetzung noch vagerer „Bestimmung“ – „nichts anders, als eine Übersteigerung der Hoheit“ (ebd., 393) sein soll, fast ausschließlich aus den Elementen der vorangehenden vier Arten. „Schwulst“ besteht also aus Elementen des „Nicht-Schwulstes“! Siehe Srdan Bogosavljević: Samuel Werenfels’ *De meteoris orationis* in English Translation, in: *Filološki pregled* (Beograd) XXX (2003), 1, S. 51–63.

⁴⁷ Für Gottsched ist Milton der Inbegriff der „schwulstigen Schreibart“: seine „Erzählungen [sind] fast durchgehends gar zu verblümt, stolz und prächtig [...]. Er verschwendet tausend Bilder, Gleichnisse und Beschreibungen. Er bringt, gleich dem lohensteinischen Armenius, alle seine Gelehrsamkeit und Belesenheit an, und verfällt auf langwierige Ausschweifungen, die den Sinn des Lesers zerstreuen“ (VI 1, 437). Bei Pope/Swift dagegen ist Milton keineswegs ein Vertreter des „bathetischen“ bzw. bombastischen Stils, sondern einer der größten Klassiker der englischen Literatur!

Gottsched gibt als zweiten Grund für die angeblich ausgebliebene Besprechung der fehlerhaften Fabel, Charaktere u.s.w. in seinem Essay vor, daß „das Bathos in allen diesen Dingen nicht eigentlich zu Hause [ist], sondern bloß in der Schreibart herrschet [...]“ (X 1, 44). Schon angesichts der Universalität, die Pope und Swift dem Bathetischen zuzuschreiben scheinen, fraglich, sollte diese Äußerung vor allem nicht so verstanden werden, daß das Bathos bzw. der Schwulst ausschließlich auf der Ebene der *elocutio* zu finden ist; dieser Stilfehler (diese Stilfehler) entsteht (entstehen) meistens schon auf der Ebene der *inventio*, etwa der „Erläuterungen“.⁴⁸ Das Bathos (der Schwulst) umfaßt sowohl „ungereimte Einfälle“ bzw. „falsche Scharfsinnigkeit“ als auch ausschweifende, aufgeblasene, hochtrabende „Ausdrückungen“, sowohl „Redensarten“ als auch „Gedanken“ (X 1, 44), genau so wie der gute Stil „die Richtigkeit sowohl der Gedanken als [auch] der Sprache“ voraussetzt.⁴⁹

Gottsched traute sich, in der Sprache der Libretti von verpönten deutschen Operschreibern „alle die Fehler, und zwar aufs häufigste zu finden, die wieder die Regeln der gesunden Vernunft und wahren Kritik, in der falschen Hoheit der Schreibart begangen werden können“ (X 1, 43).⁵⁰ Statt aber seine kritische Energie durch einen wahllosen Angriff auf die „bathetische“ „Operschreibart“ im allgemeinen zu verzetteln, konzentriert er sie auf die Sprache einer einzigen – und zwar angeblich einer der besten – zeitgenössischen deutschen Oper: Postels

⁴⁸ „Erläuterungen“ bestehen aus Gleichnissen, Zeugnissen, Beispielen, ähnlichen Fällen, Widerspielen, guten Einfällen und Lehrsprüchen (VII 1, 194; *Akad. Redekunst*, 138).

⁴⁹ Johann Christoph Gottsched: *Die vernünftigen Tadlerinnen*, Leipzig, 1726 (Reprint Hildesheim / Zürich / New York, 1993), II, 29. Stück, S. 226. Das folgt schon aus Gottscheds Auffassung der „Schreibart“: „Ueberhaupt ist die Schreibart ein Ausdruck unserer Gedanken durch solche Worte, daraus man ihre ganze Beschaffenheit einsehen kann“ (VII 1, 294; vgl. VI 1, 421). Da es in jedem Stil „hauptsächlich auf die Art zu denken“ ankommt (ebd.; Hervorhebung von mir, S.B.; vgl. VII 1, 295), hebt die *Qualität der Gedanken* die gute von der schlechten Schreibart ab: jene ist „ein Ausdruck guter und wohl verbundener Gedanken in einer Schrift oder Rede“; diese „der Ausdruck schlechter und übel zusammenhangender Gedanken, in einer Schrift oder Rede“ (VII 1, 359; vgl. *Akad. Redekunst*, 242). Die Qualität der Gedanken hängt von der (Un)fähigkeit eines „Scribenten“, gut zu denken, diese ihrerseits von der Schwäche oder Stärke seiner Vernunft bzw. seines Verstandes ab: „Denn so schwach oder stark dieselbe [die Vernunft; S.B.] bey einem Scribenten ist, so schlecht oder gut pflegt auch seine Schreibart zu gerathen“ (ebd.). Die für jeden schönen Stil unabdingbare „Vollkommenheit des Verstandes“ (*Die vernünftigen Tadlerinnen*, II, 32, 254), welche sich vor allem in der Schärfe der Urteilskraft („Beurteilungskraft“) äußert, kann durch ein umfassendes Studium der Wissenschaften (z.B. VI 1, 421 f.) bzw. durch „Einsicht in gründliche Wissenschaften“ (*Akad. Redekunst*, 161), durch „das Lesen wohlgeschriebener Bücher“ (*Die vernünftigen Tadlerinnen*, II, 32, 254), durch Erfahrung sowie durch Umgang mit vernünftigen und wohlgesitteten Menschen (VII 1, 295 f.), schließlich durch „ein fleißiges Nachsinnen“ (*Die vernünftigen Tadlerinnen*, II, 32, 255) erworben werden, doch ändert diese Möglichkeit nichts an der Tatsache, daß „kein Mensch [...] besser schreiben [kann], als er vorher gedacht hat“ (VI 1, 421): „Wer lauter phantastisches Zeug, lauter ungereimte Einfälle und thörichte Fratzen im Kopfe hat, der kann unmöglich etwas kluges schreiben“ (VII 1, 295).

⁵⁰ „Dieses würde“, fügt er hinzu, „einen ausführlichen Tractat von dem Bathos in der Operschreibart abgeben“ (ebd.).

Iphigenia.⁵¹ Gerade wegen ihrer bevorzugten Stellung mitten in einer ungeheueren Produktion von erschreckend niedriger Qualität dient ihm diese Oper als Modell.

Die Kritik, welche im Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“ anhand von Postels *Iphigenia* an der „falschen Hoheit in Gedanken und Ausdrückungen“ geübt wird, knüpft an die Strategien der Kritik am Schwulst an, die schon mit den *Vernünftigen Tadlerinnen* (1724/25) angesetzt hatte.⁵² Ihr Hauptkriterium ist: „Jeder Ausdruck muß der schärfsten Prüfung der Vernunft standhalten“ (ebd., 230 f.; vgl. *Akad. Redekunst*, 245); jeder – sogar der erhabenste – poetische Ausdruck muß letzten Endes ein „vernunftmäßiger poetischer Ausdruck“ (X 1, 43) sein,⁵³ um positiv beurteilt werden zu können. Das Kriterium des vernunftkonformen Ausdrucks impliziert einerseits das Festhalten an dem „aristotelischen“ Ideal der Mitte in der „poetischen Schreibart“ („weder zu hoch über allen Wolken nach leerer Luft [...] schnappen, noch im Staube [...] kriechen“), andererseits den Glauben an die Existenz eines begrifflichen Substrats in jeder „verblühten Ausdrückung“; genauer: eines seinem eigenen Wahrheitsgehalt verpflichteten „Gedankens“, auf den jede „verblühten Ausdrückung“ ohne Bedeutungsverluste rückführbar sein⁵⁴ und welcher ihre rationale Überprüfbarkeit gewährleisten soll. Gerade die Konvergenz des aus dem relativen Primat des Gedanklichen hervorgehenden Wahrheits-Kriteriums⁵⁵ und des Glaubens an das Vorhandensein einer begrifflichen Grundlage in der poetischen Sprache hat in Gottscheds kritischer Praxis einerseits zu einer strengen Zerlegung der „Logik“ jeder dichterischen Aussage, andererseits zur Nörgelei geführt.⁵⁶

⁵¹ Der redigierte Text von Christian Heinrich Postels *Die wunderbar-errettete IPHIGENIA in einem Singe-Spiele* erschien im ersten Band von C. F. Weichmanns *Poesie der Nieder-Sachsen...*, Hamburg 1725, S. 326-82.

⁵² Z.B. II, 14, 110 f.; II, 29, S. 230 ff.; II, 35, S. 277 f.; II, 40, S. 313 ff.

⁵³ In Opitzens und Flemmings Lobgedichten, sowie in Günthers Oden, soll ein „vernünftiger erhabener Ausdruck“ herrschen (VI 1, 442 f.).

⁵⁴ Siehe Franz Mansfeld: *Das literarische Barock im kunsttheoretischen Urteil Gottscheds und der Schweizer*, Diss. Halle-Wittenberg 1928, S. 80; Ulf Graefe: *Die rationalistische Kontrolle der Metapher in der kritischen Poetik Gottscheds*, in: *Kommunikative Metaphorik. Die Fuktion des literarischen Bildes in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Holger A. Pausch, Bonn 1976, S. 92.

⁵⁵ Das relative Primat des Gedanklichen in Gottscheds Auffassung der „Schreibart“ legt den Maßstab der „Wahrheit“ bzw. die Forderung nahe, daß ein Werk der „Wohlgeredenheit“ „lauter wahre und wohlbegründete Gedanken“ (VI 1, 235 f.; vgl. ebd., 311) enthalten soll: „Will man einen Probierstein solcher falschen Gedanken haben, so sehe man dabey durchaus auf die Wahrheit der Sachen. Hält diese nicht Probe, so ist das vermeynte Sinnreiche nur eine verguldete Schale sonder Kern“ (*Akad. Redekunst*, 156 f.).

⁵⁶ Das ist nicht anders auch in der kritischen Praxis von Gottscheds zeitweiligen Verbündeten Bodmer und Breitinger. Zumal in ihrer frühen Phase („Die Discourse der Mahlern“, 1721-23, und „Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft...“, 1727) gaben sie Gottsched an pedantischer Kritelei nichts nach.

Das Ausschweifende, das Hochtrabende, und das heißt das Bathetische, ist für Gottsched unnatürlich und gleichzeitig vernunftwidrig: „vernunftwidrig“ wie alles, was der Prüfung der (gesunden) Vernunft nicht standhalten kann; wie alles, was „unnatürlich“ ist, entweder indem es über ein bestimmtes, von der „Natur“ gesetztes und von der gesunden Vernunft bejahtes Maß hinausgeht, oder indem es dem „Wesen“ einer Sache widerspricht und daher das Stigma des Unmöglichen trägt. Fragt man sich aber, welche konkreten Maßstäbe der „Unnatürlichkeit“ Gottsched auf die „ausschweifende“ Sprache von Postels *Iphigenia* anlegt, so muß man eingestehen, daß sie höchst unpräzise sind, da die sie tragende Natur-Auffassung beständig zwischen einem „naturalistischen“ („was man im gemeinen Leben sieht“), einem „empiristischen“ („die Natur, so, wie wir sie vor Augen haben“), einem „anthropologischen“ („die unveränderliche Natur des Menschen“) und einem formalen Begriff („die unveränderte Natur der Dinge“) schwankt. Der aktuelle Maßstab der „Unnatürlichkeit“ hängt in Gottscheds Essay meistens davon ab, aus welcher Perspektive und mit welcher Absicht etwas kritisiert wird.

Es ist vielmehr sehr oft klar, daß der – ohnehin schillernde – Natürlichkeitsmaßstab Gottsched nur dazu dient, ein kritisches Argument zu untermauern, welches auch ohne ihn auskommen könnte. Im vierten Auftritt des ersten Akts z. B. spricht die junge Titelheldin „so hochtrabend, als ob sie Postels Schülerin im Bathos gewesen wäre“ (X 1, 65), oder als ob sie zeigen wollte, „daß sie im Bathos was gethan hätte“ (ebd., 66):

Grünt holde Lieb aus trotzigem Geberden?
O warlich, warlich nein!
Apollo fährt mit frechen Feuerpferden,
Und Jupiter dräut mit dem Blitz der Erden,
Ihn schließt ein Thron pechschwarzer Wolken ein.

„Was ist das für eine Sprache? [...] Was für Stelzen sind das?“, ruft Gottsched aus, und dann zerlegt er jeden einzelnen Bestandteil dieser Aussage: „*Die Liebe soll aus trotzigem Geberden grünen*. [...] Apollo, der schönste unter den Göttern, der allezeit junge, der allezeit muntre, der verliebte Gott, wird von der Prinzeßin als ein Exempel zu den trotzigem Geberden angeführt. [...] Auch Jupiters Blitz und sein Wolken-Thron hätte ihr so fürchterlich nicht vorkommen dürfen. Denn er weis sich sonst auf allerley Art gefällig zu machen, wenn er einmal verliebt ist“. Aber Postel muß seine junge Heldin „schlecht in der Mythologie unterrichtet haben [...]. Darum braucht sie schwülstige Ausdrückungen, um elende Vernunftschlüsse zu verbergen“ (ebd., 65 f.). Was dieser poetischen Aussage zum Vorwurf gemacht wird, ist wohlgemerkt nicht so sehr ihre angebliche „Unnatürlichkeit“, wie ihr Mißbrauch von „schwülstigen Ausdrückungen“ zwecks Verhüllung von „elenden Vernunftschlüssen“, die auf ein irritierendes Defizit an „Einsicht in gründliche Wissenschaften“ aufweisenden Tatsachenfehlern beruhen.⁵⁷

⁵⁷ Tatsachenfehler – etwa Verquickung von verschiedenen Religionen (X 1, 66) – gehören nach Gottsched überhaupt zum Bathos (z. B. ebd., 68).

In vorläufiger Ermangelung eines nichtnaturalistischen Maßstabs muß Gottsched zu den rein faktischen Indizien der Vernunftwidrigkeit dieser Stelle Zuflucht nehmen, um sie der „Unnatürlichkeit“ überführen zu können. So bleibt ihre angebliche „Unnatürlichkeit“ ein unbewiesenes, unverbindliches Postulat.

Ob im Essay „Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“ etwas als „unnatürlich“ abgestempelt wird, hängt andererseits von dem situationalen bzw. personalen Kontext ab. Wenn Gottsched beispielsweise an Agamemnons Aussage „Mein Vaterherz ist Taurus Felsen gleich“ Anstoß nimmt, so nicht deshalb, weil deren figurenreiche Sprache an sich hochtrabend oder „kindisch“ wäre, sondern weil sie *diesem* situationalen („Schmerz“) und *diesem* personalen Kontext („älterer Mann“/„Vater“) angeblich völlig unangemessen und daher „unnatürlich“ ist: „So drückt sich“, heißt es im Rückgriff auf eine „naturalistische“ Anthropologie, „die Natur im Schmerze nicht aus. Die Traurigkeit redet nicht stolze Metaphorn [...]. Vielweniger nimmt sie sich die Mühe weit gesuchte Gleichnisse zu reden. Dieses gehört vor den Witz eines müßigen Dichters, der so lange nachsinnen kan, als ihm beliebt. Agamemnon aber ist kein Postel; er muß sprechen als ein trauriger Vater, nicht als ein sinnreicher Poet. Das vermeynte Hohe also von den Felsen des Taurischen Gebürges ist ein wahres Bathos *in dem Munde dieses Königes*“ (ebd., 52 f.; Hervorhebung von mir, S. B.). Ähnliches gilt auch für Agamemnons „Dialog“ mit seinen Tränen:

Was wollt ihr thun, ihr Töchter meiner Pein!
Ihr Thränen, rinnt, mein liebstes zu beklagen:
Nein, rinnet nicht, ihr müßt verstopfet seyn,
Ihr würdet sonst an Clytemnestra sagen
Was ich verhehlen muß.

„Hat er [Agamemnon; S. B.]“, fragt sich der gelegentliche „Naturalist“ Gottsched, „nicht seine Prinzeßin, die er anreden kan: Armes unschuldiges Kind! Du sollst mir aus den Armen gerissen, du sollst geopfert werden! Welch ein Herzeleid! Ich armseliger Vater! ach! ach! wie wie groß ist mein Elend u. Unglück“. So würde die Natur einen höchstbetrübten Vater reden lassen (ebd., 61 f.). In beiden Fällen wäre derselbe Ausdruck eines pathetischen bzw. tragödienmäßigen Gefühls im Munde eines Erzählers oder eines Dichters „natürlich“ bzw. „schön“, wohingegen er in *dieser* figuralen (personalen) Konkretisation allzu „sinnreich“, allzu „scharfsinnig“ ist; somit verstößt er gegen das Gebot der Natürlichkeit, welches sich diesmal auf die anthropologische Konstante „die unveränderliche Natur des Menschen“ bzw. „die Natur menschlicher Affecten“ (VI 1, 261) beruft; somit kann er nur negative pragmatische Auswirkungen haben.⁵⁸ Daß aber der gleiche Ausdruck im Munde eines andersgearteten Aussageträgers „natürlich“ und „schön“ wäre, spricht für den

⁵⁸ Statt ergriffen zu sein, reagiert der Leser (Zuschauer) auf eine solche „kindische“ Aussage mit Ekel oder mit Gelächter. Zu den pragmatischen Auswirkungen des „Kindischen“ siehe Anm. 36.

rein funktionalen Charakter der „Natürlichkeit“, welche hier dennoch als ein absoluter Maßstab aufgestellt wird.

Angenommen, das Unvernünftige sei für Gottsched dasselbe wie das Unnatürliche; trotzdem kann jenes insofern aus dem Zeugma „Natur und Vernunft“ abgekoppelt werden, wie es manchmal Sonderbedingungen untersteht. Im Einklang mit der ironischen Regel der Pope/Swiftschen Schrift, daß ein echt bathetischer Ausdruck „nicht immer grammatikalisch“ sein darf, „denn sonst könnte er pedantisch und tölpisch scheinen“ (Dusch, 119), zählt Gottsched sogar „Schnitzer wieder die Sprachkunst“ (X 1, 61) zum Bathos,⁵⁹ und zwar nicht deshalb, weil solche Fehler „unnatürlich“ wären, sondern weil sie „unvernünftig“ sind. Aus demselben Grunde gehört zum Bathos auch die Vorliebe für „hochklingende Worte ohne Verstand“ (ebd., 55), d. h. für „schön klingende Worte [die] nichts sagen, was vernünftig wäre“ (ebd., 54), in welcher sich gerade das tiefste Geheimnis der „tiefen Schreibart“ kundgibt: die ihr angemessene Rezeption setzt voraus, daß wir „unsre Vernunft gefangen nehmen“ (ebd., 61), daß diese ausgeschaltet wird. Das Unvernünftige von hochtrabenden Ausdrücken äußert sich ferner in Verstößen gegen zwei Grundregeln der Metapherbildung: gegen die Regel, daß „eine gute Metaphore oder Allegorie eine wahre Aehnlichkeit in sich haben [muß], die in den Sachen und nicht bloß in Worten anzutreffen ist“ (VI 1, 329 f.),⁶⁰ und gegen die Regel, daß eine Metapher oder ein Gleichniß „nicht gar zu weit hergesucht seyn [darf], so, daß man es leicht verstehen kann“ (ebd., 331).⁶¹ Da sie die Sache nicht mehr, sondern weniger sinnlich veranschaulichen als der eigentliche Ausdruck,⁶² da sie vielmehr der primären Fuktion der Sprache – der verständigenden Klarstellung – zuwiderlaufen, sind sowohl eine weithergeholte Metapher als auch eine, die auf keiner „wahren“ Ähnlichkeit beruht, „unvernünftig“; und indem sie – zumal in Ballung – die „Sache“ verdunkeln, sind sie „bathetisch“, insofern Dunkelheit eine wesentliche Eigenschaft „des Tiefen“ sein soll. *Einzelne* bathetisch-unvernünftige Metaphern sind jedoch nicht unbedingt dunkel; sie sind meistens einfach „ungeschickt und albern“ (*Die vernünftigen Tadlerinnen*, II, 276). Hier ein Paradebeispiel von Gottscheds Kritik an einem solchen „albernen“ metaphorischen Ausdruck. Im vierten Auftritt des ersten Akts sagt Achilles zu der verkleideten Deidamia: „Der Hoheit Glanz löscht Amors Fackeln Schein“. Gottsched kommentiert:

„Die Ehre dämpfet die Liebe, will der Poet ohne Zweifel seinen Achilles sagen lassen. Allein warum drücket er diesen an sich richtigen Gedanken falsch

⁵⁹ Z. B. X 1, 54, 61, 68.

⁶⁰ „Z. E. Wenn ich den Himmel ein Engelland nennen wollte, so wäre es nichts: denn hier käme es bloß auf das Wort Engel an“ (ebd.).

⁶¹ Auch die Übersetzung des Gottsched-Schülers Schwabe führt diese Regeln an (*Beyträge* III, 180).

⁶² „Endlich [...] müssen die Metaphoren, so viel möglich, alles sinnlicher machen, als im eigentlichen Ausdrucke seyn würde“ (ebd.).

aus? Die Ehre hat einen Glanz: gut. Amor hat Fackeln; das steht noch dahin! Hymen trägt zwar Fackeln, aber Amors Zeichen sind Köcher, Pfeil und Bogen. Doch wir wollen so scharf nicht seyn. Er mag sie vom Hymen geborget haben. Diese haben einen Schein: Noch ist alles richtig. Aber wie der *Glanz der Ehre den Schein dieser Fackeln Amors löschen* könne, das begreife ich nicht. Denn es mag dieser Glanz der Ehre entweder ein eigenes, oder entlehntes Licht haben: So kan er doch keine Fackel damit auslöschen. Denn weder der Mond kann die Sonne, noch diese die allergeringste Lampe ausleschen, sie mag so stark glänzen als sie will. Verdunkeln kan sie dieselbe wohl: Aber wer das vor ein Auslöschen halten will, der mag zur Strafe den Finger in die bey Tage brennende Lampe stecken“ (X 1, 55 f.).

Diese und ähnliche „witzige“ Stellen⁶³ vergegenwärtigen am besten Gottscheds Strategie der Dekonstruktion eines „ungereimten“, „hochtrabenden“ metaphorischen Ausdrucks: Gottsched zerlegt eine solche „bathetische“ Metapher nach strengen logischen (manche würden sagen: „poesiefremden“) Maßstäben und zeigt, daß sie ihre innere Kohärenz mit Hilfe von mangelhafter Logik und manchmal auch von Tatsachenfehlern vortäuscht. Dabei wird ihr Unkenntnis „der wahren Regeln der Natur und Vernunft [...] in der Dicht= und Redekunst“ als Entstehungsgrund unterstellt, um sie als „vernunftwidrig“ und „unnatürlich“ zu entwerten.

Die oben verhalten geäußerten Bedenken über die vermutlich notwendige Dunkelheit jedes einzelnen hochtrabenden Ausdrucks sollten indirekt auf die Tatsache hinlenken, daß Gottscheds Auffassung des „Bathos“ von derselben Schwankung zwischen rein qualitativen und vorwiegend quantitativen Kriterien belastet ist, die auch seine Auffassung des „Schwulstes“ geprägt hat: so wie „derjenige Fehler der poetischen Schreibart [...], den man das Phöbus oder den Schwulst zu nennen pflegt“⁶⁴ einerseits „hauptsächlich“ „auf die Menge verblümter Redensarten, und die ungeschickte Vermischung derselben in einer Schrift“ hinausläuft (VI 1, 343; Hervorhebung von mir, S.B.), andererseits *immer* dadurch entsteht, daß „kleine Sachen mit großen und prächtigen Dingen“ verglichen werden (VII 1, 197), manifestiert sich auch das „Bathos“ einerseits nicht so sehr in vereinzelt metaphysischen Entgleisungen, wie in einem

⁶³ Z. B. ebd., 56 f.

⁶⁴ Im französischen Sprachraum setzte sich schon im frühen siebzehnten Jahrhundert der Ausdruck *phoebus* (seit dem 18. Jahrhundert *phébus*) als das genaue Äquivalent von *meteoros* durch: „parler phoebus“ hieß so viel wie hochtrabend sprechen, dauernd, auch bei trivialen Anlässen, den Sonnengott und die Sonne heraufbeschwören (Walter von Wartburg: *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, 1952, VIII, 394). Fast gleichzeitig bürgerte sich jedoch eine andere Bezeichnung ein, deren Bedeutung nichts mit Himmelskörpern zu tun hat, sondern an die *oidein-* bzw. *inflatus-*Tradition anknüpft: *l'enflure* bzw. *le style enflé*. Noch ehe seine Bedeutung durch Boileaus bahnbrechende Übersetzung von Pseudo-Longins Schrift (1674) konsolidiert wurde, war dieses Wort im deutschen Sprachraum – etwa bei Schottel – als das französische Pendant zum Wort *Schwulst* bekannt (Manfred Windfuhr: *Die Barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1966, S. 317).

„Mischmasch von Ideen“ (X 1, 58) bzw. in einem „Mischmasch von Metaphorn, den man im französischen ein Galimatias zu nennen pflegt“ (ebd., 59),⁶⁵ andererseits hängt es *nicht* von der Menge fehlerhafter Ausdrücke ab, sondern äußert sich prinzipiell in jeglichem – im weiteren Sinne des Wortes – „axiologischen“ Mißverhältnis von *res* und *verba*; einmal sind die *verba* zu „hoch“ für die *res*, ein anderes Mal zu „niedrig“ für sie.

Obwohl es nicht immer ganz klar ist, unter welchen Umständen ein metaphorischer Ausdruck allzu niedrig zu nennen wäre,⁶⁶ gibt es dennoch ein absolut zuverlässiges Kriterium von dessen axiologischer Richtigkeit: eine Metapher darf „nicht von solchen Dingen hergenommen seyn, die eine Sache verächtlich oder lächerlich machen können; es wäre denn, daß man mit Fleiß satirisch schreiben wollte“ (VI 1, 330). Als eine solche „niedrige Ausdrückung, [welche] sich fürtrefflich ins Bathos schicket“, erweist sich die verbale Metapher „spinnen“ im Satz „Man klagt umsonst den Schluß der Sternen an, / Wenn man ihm selbst sein Unglück spinnnet“, weil sie „von einer gar zu schlechten Beschäftigung hergenommen ist“ (X 1, 53); zu solchen Ausdrücken gehören ferner die gelegentlichen „Küchen-Gleichnisse“ (ebd., 69),⁶⁷ Bilder, bei welchen man an etwas Banales denken muß,⁶⁸ schließlich „pöbelhafte, und höchst niederträchtige Sprüchwörter“ (ebd., 56).⁶⁹ In allen solchen Fällen soll der *einzelne* Ausdruck „bathetisch“ sein, weil er ohne satirische Absicht eine „erhabene“ Sache „niederpreßt“.

Da alle *res* in Postels tragischer Oper „erhaben“ sind, schöpft ihre ausschweifende Sprache vor allem aus der Art des Bathos, welche sich mit den verschiedenen Arten der zweiten Werenfelseschen Gattung der „falschen Hoheit“ („erhabene“ *res* – „ausschweifende“, „hochtrabende“ *verba*) über-

⁶⁵ Der Begriff *Galimathias* kann bei Gottsched Verschiedenes bedeuten: einerseits „ein seltsames Mischmasch vieler Ideen“ (VII 1, 337), „ein Galimatias verworrener Ideen“ (ebd., 381), ein Mischmasch von „spitzfindigen Einfällen“, *Concetti* (VI 1, 345), die ebenfalls „verblümete Redensarten“ sein sollen; andererseits „ein Mischmasch von Metaphoren“ (X 1, 59), aber auch „ein vortreffliches Mischmasch von Metaphoren, Belesenheit, Gleichnissen und spitzfindigen Einfällen“ (*Beyträge* I, 3. Stück, S. 521) bzw. „ein Mischmasch von Belesenheit, von Muthmaßungen, von Satiren, und von Lobsprüchen in einem einzigen Satze“ (ebd., 506). *Galimathias* ist also jede Art (ungeordnete, chaotische) Menge entweder von „Gedanken“ oder von sprachlichen Elementen, im allgemeinen „Unsinn“ oder „Nonsens“ (*Die vernünftigen Tadelinnen*, II, 29, S. 227).

⁶⁶ Ist z.B. eine „verliebte Tändeleey“ wie „schönstes Seelchen“, „die vielleicht mit recht zu der Art des Bathos zu zählen [ist], die Swift die *Kindische Schreibart* heisset“ (X 1, 58), zu niedrig für eine „Sache“ oder bloß zu niedrig für einen bestimmten Gattungskontext? Der Gattungskontext spielt in vielen Fällen die entscheidende Rolle bei der Bestimmung der (Un)angemessenheit eines Ausdrucks.

⁶⁷ Ein solches Küchen-Gleichnis, das „zum tiefen Bathos gehört“, da es dem Gattungskontext (der „musikalischen Tragödie“) völlig unangemessen ist, findet Gottsched in Thersites' Rede von verliebten Pralern, von welchen „So mancher sich des Fleisches rühmt, / Und nicht die Brüh genossen“ (ebd.).

⁶⁸ Z. B. der Vers „Laß erfrome Lieb erwarmen“, bei welchem man „sogleich an erfrorene Füße, oder Nasen; oder an erfrorene Aepfel, die dadurch faul werden“, denken muß (ebd., 53 f.).

⁶⁹ Z. B. „Schmeichelt auch mit glatter Zunge; / Aber denkt wie Goldschmieds Junge“ (ebd.).

schneidet,⁷⁰ wohingegen sie nur gelegentlich die „erniedrigende“ Art aufweist, die bei Pope/Swift das bevorzugte Paradigma ergibt, bei Werenfels jedoch gar keine Rolle spielt. Ihrer bloß punktuellen Anwesenheit ungeachtet, legt die Einbeziehung der letztgenannten Art in den Begriff „falsche Hoheit“ ein „theoretisches“ Problem nahe. Wenn nun das „Bathos“ für Gottsched mit dem „Schwulst“, dieser mit „falscher Hoheit“ identisch ist und wenn „Schwulst“ immer dadurch entsteht, daß „kleine Sachen mit großen und prächtigen Dingen“ verglichen werden, so liegt die Frage nahe, ob auch „pöbelhafte“, „höchst niederträchtige“ Ausdrücke, die eine (verhältnismäßig) hohe Sache „niederpressen“, zum „Bathos“ und damit zum „Schwulst“ gezählt werden dürfen. Wenn aber auch solche Ausdrücke, im allgemeinen die „niederträchtige Schreibart“, dem „Bathos“ zuzuordnen wären – wie das sowohl bei Pope/Swift als auch bei Gottsched tatsächlich der Fall ist – so stimmt etwas mit der Gleichung „falsche Hoheit = Schwulst = Bathos“ nicht; denn „die niederträchtige Schreibart“ soll der „falschen Hoheit“ diametral entgegengesetzt sein. Wenn demnach das Element „die niederträchtige Schreibart“ aus der Menge „falsche Hoheit“ ausgeschieden werden muß, so muß auch die Gleichsetzung von „Bathos“ mit „falscher Hoheit“ (Schwulst) als Niederschlag einer charakteristischen terminologischen Zerfahrenheit verworfen werden.

VI

Sowohl die in den *Beyträgen zur Critischen Historie* erschienene Rezension als auch Gottscheds Essay verraten eine gewisse Ratlosigkeit dem zweideutigen Pope/Swiftschen Begriff gegenüber: der anonyme Rezensent umschreibt die Produkte „der tiefen Schreibart“ mit Ausdrücken wie „poetischer Unsinn“ (*Beyträge* III, 166) und „das Widersinnige“ (ebd., 169), die jeder stilkritischen Aussagekraft bar sind, während Gottsched das Wort *Bathos* – ohne Rücksichtnahme auf dessen Doppelbödigkeit und oft sogar mit dem unbestimmten Artikel⁷¹ – als bedeutungsverschwommene Scheltformel für jeden Verstoß „wieder die Regeln der gesunden Vernunft und wahren Critik in der falschen Hoheit der Schreibart“, also als Waffe im Dauerfeldzug gegen den „Schwulst“ benutzt. Diese Ratlosigkeit führte zum baldigen Verschwinden des Wortes *Bathos* aus dem Idiom des Gottsched-Kreises, welches dessen begriffsgeschichtliches Schicksal im deutschsprachigen Raum zu besiegeln schien: da der – niemals begrifflich geklärte – Terminus *Bathos* weiterhin als bizarrer Fremdkörper empfunden wurde, wurde er bis zum zwanzigsten Jahrhundert nie wieder – nicht einmal von einem Pope-und-Swift-Kenner wie Wieland – in seiner spezifischen technischen Bedeutung gebraucht.

⁷⁰ Siehe Anm. 17.

⁷¹ Z. B.: „Sind [...] hochklingende Worte ohne Verstand nicht ein leerer Schellenklang, und ein wahrhaftiges Bathos?“ (X 1, 55); „Das ist abermal ein Bathos?“ (ebd.).

BIBLIOGRAPHIE

Anonym, Anti-Longin, oder die Kunst in der Poesie zu kriechen, in: *Beyträge Zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, hrsg. von J. Ch. Gottsched u.a., Leipzig, 1734, III, 164–186.

Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 1982.

Aristoteles, *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*. Bd. 4: Rhetorik, übers. u. erläutert v. Christof Rapp, Darmstadt, 2003.

Bernhard Asmuth, Angemessenheit, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gerd Ueding, Tübingen 1992, I, Sp. 579-604.

Joachim Birke, Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 85 (1966), S. 560-575.

Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*. Gottsched – Scheibe – Mizler, Berlin, 1966.

Marce Blassneck, *Frankreich als Vermittler englisch-deutscher Einflüsse im 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1934.

Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft; zur Ausbesserung des Geschmacks...*, Franckfurt und Leipzig, 1727.

Srdan Bogosavljević, Batos. Nacrt za jednu poetiku [Das Bathos. Skizze zu einer Poetik], in: *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja* (Beograd) 3 (1999), S. 9–27.

Srdan Bogosavljević, Samuel Werenfels' De meteoris orationis in English Translation, in: *Filološki pregled* (Beograd) XXX (2003), 1, S. 51–63.

Nicolás Boileau-Despréaux, *L'Art Poétique*. *Die Dichtkunst*, französisch und deutsch, übers. u. hrsg. von Ute und Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart, 1967.

Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*. *Dialogues* [1687], Seconde Édition Paris, 1688 (Nachdruck Hildesheim / New York, 1974).

Friedrich Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, 2 Bde., Frauenfeld, 1888/89.

Johann Jacob Breitinger, *Critische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741, Stuttgart, 1967.

Jan Bruck, Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer, Diss. Phil. Erlangen-Nürnberg, 1972.

Jan Bruck u.a., Der Mimesisbegriff Gottscheds und der Schweizer. Kritische Überlegungen zu Hans Peter Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90, 1971, S. 563-578.

Marcus Tullius Cicero, *Orator / Der Redner*, Lateinisch/Deutsch, übers. u. hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart, 2004.

Demetrius: *On Style*, Greek/English, Introduction and Translation W. Rhys Roberts, Cambridge, 1902.

Johann Christoph Gottsched, *Grundriß zu einer Vernunftmäßigen Redekunst*, Hannover, 1729.

Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen...*, Leipzig, 1930.

Johann Christoph Gottsched, *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit...*, Theoretischer Theil, 5. verm. u. verb. Aufl., Leipzig, 1748; Praktischer Theil, 5. Aufl., Leipzig, 1749.

Johann Christoph Gottsched, *Akademische Redekunst*, Leipzig, 1759.

Johann Christoph Gottsched, *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1760 (Nachdruck Hildesheim, 1970).

Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, 12 Bde., hrsg. von Joachim Birke, Brigitte Birke und P. M. Mitchell, Berlin/New York, 1968–1987.

Johann Christoph Gottsched (Hrsg.), *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, Halle/Leipzig/Hamburg, 1725–27. Neu hrsg., mit einem Nachwort und einer Themenübersicht v. Helga Brandes, 2. Bde., Hildesheim [u.a.], 1993.

Johann Christoph Gottsched (Hrsg.), *Der Biedermann*. Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig, 1727–29, mit einem Nachwort und Erläuterungen hrsg. von Wolfgang Martens, Stuttgart, 1975.

Johann Christoph Gottsched u. a. (Hrsg.), *Beyträge Zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig, 1732–44 (Reprint Hildesheim, 1970).

Ulf Graefe, Die rationalistische Kontrolle der Metapher in der kritischen Poetik Gottscheds, in: *Kommunikative Metaphorik. Die Funktion des literarischen Bildes in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Holger A. Pausch, Bonn, 1976, S. 81–95.

Gunter E. Grimm, Von der ‚politischen‘ Oratorie zur ‚philosophischen‘ Redekunst. Wandlungen der deutschen Rhetorik in der Frühaufklärung, in: *Rhetorik 3* (1983), S. 65–96.

Bertold Grosser, Gottscheds Redeschule. Studien zur Geschichte der deutschen Beredsamkeit in der Zeit der Aufklärung, Diss. Greifswald, 1932.

Ekkehard Gühne, *Gottscheds Literaturkritik in den „Vernünftigen Tadlerinnen“ (1725/26)*, Stuttgart, 1978.

Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich, 1970.

Ulrich Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlangen, 1976.

Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica. Die Dichtkunst*, lateinisch und deutsch, übers. und mit einem Nachwort hrsg. von Eckhart Schäfer, Stuttgart, 1972.

Rainer Klassen: *Logik und Rhetorik der frühen deutschen Aufklärung*, Diss. München, 1974.

Manfred Kraus, *Affectatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gerd Ueding, 1992, I, Sp. 209–218.

John D. Lindberg, *Gottsched gegen die Oper*, in: *The German Quarterly* 40 (1967), S. 673–683.

Longinus, *Vom Erhabenen*, Griechisch/Deutsch, übers. von Otto Schönberger, Stuttgart, 1988.

Franz Mansfeld, *Das literarische Barock im kunsttheoretischen Urteil Gottscheds und der Schweizer*, Diss. Halle-Wittenberg, 1928.

Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, 4 Bde., Berlin, 1956.

Uwe Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*, München, 1982.

Daniel Georg Morhof, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* [1682], hrsg. v. Henning Boetius, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich, 1969.

Benjamin Neukirch, *Anweisung zu Teutschen Briefen* [1709], 4. Aufl. Leipzig, 1727.

Alfred R. Neumann, *Gottsched versus the Opera*, in: *Monatshefte für den deutschen Unterricht* (Madison) 45 (1953), S. 297–307.

Thomas Pago, *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*, Frankfurt/Bern/N.Y./Paris, 1989.

Vera Philippovič, *Swift in Deutschland*, Diss. Zürich/Agram, 1903.

Alexander Pope, *Martinus Scriblerus Peri bathous oder die Kunst in der Dichtkunst zu sinken*, in: *Des Alexander Pope sämtliche Werke*, mit Wilh. Warburtons Commentar und Anmerkungen, Straßburg/Mannheim, 1778–79, 8 Bde.; Bd. VIII [Mannheim 1779], S. 45–159.

Alexander Pope, *The Art of Sinking in Poetry. Martinus Scriblerus' Peri bathous*, ed. Edna Leake Steeves, New York, 1952.

Alexander Pope, *The Prose Works*, vol. II, ed. Rosemary Cowler, Hamden, 1986.

Isabella Rossmann, *Gottscheds Redelehre und ihre antike Quellen*, Diss. Graz, 1971.

Gerhard Schäfer, „*Wohlklingende Schrift*“ und „*rührende Bilder*“. *Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer*, Frankfurt/Bern/New York, 1987.

Peter J. Schakel, Theme, Structure, and Influence in the Swift-Pope Miscellanies of 1727, in: *Reading Swift: Papers from The Second Symposium on Jonathan Swift*, ed. Richard H. Rodino and Hermann J. Real, München, 1993, S. 103-112.

Rosemary Scholl, Die Rhetorik der Vernunft. Gottsched und die Rhetorik im frühen 18. Jahrhundert, in: *Akten des V. internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*, Bern/Frankfurt/M., 1976, Heft 3, S. 217-221. (*Jahrbuch für internationale Germanistik*. Reihe A, Bd. 2)

Peter Schwind, *Schulst-Stil. Historische Grundlagen von Produktion und Rezeption manieristischer Sprachformen in Deutschland. 1624–1738*, Bonn, 1977.

Volker Sinemus, *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat. Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert*, Göttingen, 1978.

Joseph Spence, *Anecdotes, Observations, and Characters*, ed. S.W. Singer, London, 1820.

Marie-Luise Spieckermann, Swift in Germany in the Eighteenth Century: A Preliminary Sketch, in: *Proceedings of The First Münster Symposium on Jonathan Swift*, ed. Hermann J. Real and Heinz J. Vienen, München, 1985, S. 269–286.

Ursula Stötzer, *Deutsche Redekunst im 17. und 18. Jahrhundert*, Halle/S., 1962.

Jonathan Swift, *Traité des Dissensions entre les Nobles et le Peuple. L'art de Ramper en Poesie. L'art du Mensonge Politique*, Lausanne & Geneve, 1742.

Jonathan Swift, *The Correspondence of Jonathan Swift*, 4 vols., ed. Harold Williams, Oxford, 1962–63.

Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 24 Bde., Basel, 1948–78.

Gerhard Wechsel, *Johann Christoph Gottscheds Rhetorik*, Leipzig, 1933.

Samuel Werenfels, *A Dissertation Concerning Meteors of Stile or False Sublimity* [1712], Los Angeles, 1980. (The Augustan Reprint Society; Publication No. 199)

Samuel Werenfels, Des berühmten D. Werenfels Abhandlung, de Meteoris orationis oder von der schwulstigen Schreibart, in: Johann Christoph Gottsched: *Akademische Redekunst*, Leipzig, 1759, S. 349–416.

Angelika Wetterer, *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*, Tübingen, 1981.

Manfred Windfuhr, *Die Barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1966.

Christian Wolff, *Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt, und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, 3., verm. Aufl., Halle, 1725.

Срдан Богосављевић

ГОТШЕДОВ ЕСЕЈ „УЗГРЕДНЕ МИСЛИ О БАТОСУ У ОПЕРАМА“
(Резиме)

Овај рад се бави Готшедовим есејом *Узгредне мисли о батосу у операма*, који – објављен 1734. године као додаток Швабеовом преводу Свифту приписаног пародијско-сатиричног трактата *Peri bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (1728) – представља значајан документ како његове ране рецепције на немачком говорном подручју, тако и дугогодишње кампање против такозваног „високопарног стила“, али и против „разуму противнога“ медијума опере. Претходно одредивши значење (значења) речи *батос* код Поупа, односно Свифта, затим анализирајући Готшедово поимање тог новог „техничког термина“ у склопу његовог поимања „високопарности“ (*Schwulst*), рад показује да често инструментализована једначина „лажна узвишеност = високопарност = батос“ мора да буде одбачена као манифестација карактеристичне термилошке збрке, јер код Поупа (Свифта) примарна подврста батоса („пад“ проузрокован нескладом између интендираних „великих“ ствари и „ниских“ израза у форсирано узвишеном стилу) не може, по дефиницији, да буде конституента појму „високопарност“ идентичног појма „лажна узвишеност“. Присутна већ у импликацијама герунда *sinking* (тоњење; падање) непримереној вербалној метафори „пузити“ у поднаслову ауторизованог превода (*oder die Kunst zu kriechen*), та термилошка збрка се такође очитује у (зло)употреби појма *батос* у самом Готшедовом есеју: Готшед га користи (неретко са неодређеним чланом!) као погрдну етикету за хетерогена стилска огрешења о „правила здравога разума и истинске критике“; тачније, као неку врсту оружја у (још увек) актуелној борби против „високопарности“ великог броја немачких писаца.

Кључне речи: Готшед, Поуп/Свифт, батос, Веренфелс, лажна узвишеност (*meteora*), високопарност (*Schwulst, phoebus, bombast*), природност, разумност.

BIBLID: 0015-1807, 32 (2005), 1, (pp. 37–53)
 UDC 821 163.41 Obradović. 09 : 94 "1787/1792"
 821 163.42 Krmpotić. 09 : 94 "1787/1792"

Persida Lazarević-Di Giacomo
 Università "Gabriele d'Annunzio" – Pescara

LA GUERRA RUSSO-AUSTRIACA CONTRO I TURCHI (1787–1791/92) NEGLI SCRITTI DI JOSO KRMPOTIĆ E DI DOSITEJ OBRADOVIĆ

Il fulcro di questo lavoro è costituito dall'analisi, sia dal punto di vista storico che da quello letterario, della guerra russo-austriaca contro i turchi (1787–1791/92) nelle opere di due scrittori slavi meridionali: il croato Joso Krmpotić (1750–1797)¹ e il serbo Dositej Obradović (1739 ca-1811). L'intento, tuttavia, è quello di ripercorrere l'iter creativo completo dei due scrittori, in quanto essi presentano dei tratti comuni e finalità letterarie che inevitabilmente si incrociano², riflettendo gli aspetti propri di un'epoca comune.

Entrambi appaiono sulle rispettive scene letterarie nel 1783. Nell'aprile di quell'anno, una delle principali potenze europee dell'epoca, la Russia di Ca-

¹ Josip/Joso Krmpotić/Krmpotich nasce a Barlete, vicino Gospić, tra il 1750 e il 1755. Dopo aver terminato gli studi di teologia, Krmpotić soggiorna periodicamente a Timișoara, nel 1783 come capellano militare e nel 1788 come sacerdote militare, al seguito della spedizione del capitano Filip Vukasović in Montenegro. Successivamente dimora a Vienna. Nel 1782 viene chiamato dall'imperatore Giuseppe II a presiedere la commissione per l'ortografia latina, insieme a Marijan Lanosović/Lanošević e Joakim Stulli. Per motivi di salute smette di lavorare nel 1797, data che si suppone sia anche quella della sua morte. V.: V. Novotni, *Krmpotić Joso – hrvatski epik 18. vieka*, Prvo izdvišće ob obospolnom Kr. Realnom gimnaziju i maloj realci u Bjelovaru koncem školske godine 1876/7, Bjelovar, 1877, pp. 23–33; I. Scherzer, *Joso Krmpotić Ličanin*, „Nastavni vjesnik“, Zagreb, 1984, knj. 2, pp. 266–271; K. Draganić, *Joso Krmpotić's Leben und Werke*, „Archiv für slavische Philologie“, Berlin, 24, 1902, pp. 411–478; F. Rožić, *Život i književni rad Jose Krmpotića*, „Narodne novine“, Zagreb, 68, 23/IX/1902, br. 218; L. Pintar, *Ein Nachtrag zur Krmpotić – Literatur*, „Archiv für slavische Philologie“, Berlin, 26, 1904, pp. 316–318; *Iz rukopisne zaostavštine Tome Matića. Bilješke o hrvatskim piscima rađene na temelju Kriegsarchiva u Beču, br. 6 (8 listova): Ratni arhiv o Krmpotiću*, Nacionalna i sveučilišna biblioteka u Zagrebu, sig. R-7930/6.

² Nel suo articolo, *Sitni priloz: Dositej Obradović i naši zapadni pisci* („Srpski književni glasnik“, 01/07/1911, br. 252, XXVII, 1, p. 766), Jovan Skerlić afferma: „Do sada nije bilo nikakva traga o vezama između Dositeja Obradovića i naše zapadne književnosti, u njegovo doba znatno razvijene, u veliko pisane narodnim jezikom za koji se on borio.“ („Fino a quel momento non c'era stata alcuna traccia dei legami tra Dositej Obradović e la nostra letteratura occidentale, all'epoca notevolmente sviluppata, da tempo scritta nella lingua del popolo della quale egli ne propugnava l'uso.“ – se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono di chi scrive). Va qui menzionato quello che Skerlić cita dall'articolo di Sima Milutinović su Dositej (p. 767): „Blažene pameti starac Dositije nije se stidio priznavati kadšto i pred svimi i u drušeskom razgovoru, da je on čitavši „Satira“ Reljkovićeve i po Dalmaciji Kačića pjesnaricu i „Aždahu sedmoglavu“ i proč. pomišljati ustao i prenuo se i sam o svojima

terina II, occupa il territorio dei tatar di Crimea (episodio noto come l'”annessione russa della Crimea”), ceduto dalla Turchia grazie alla mediazione austriaca, attraverso il trattato di Ainali Kawak (08/01/1784)³. Le vicende successive a questo episodio lasceranno un segno profondo nelle opere dei due scrittori.

Risulta che il primo a intraprendere l'attività letteraria sia stato Dositej Obradović. Nella primavera del 1783, egli lascia Halle, dove aveva soggiornato dall'ottobre 1782⁴ e si trasferisce a Lipsia, poiché qui la tipografia di Breitkopf possedeva i caratteri cirillici („’cirilovska’ slova“). Appena arrivato, il 13 aprile del 1783, pubblica la lettera a Haralampije⁵ che contiene il programma di tutta la sua opera di riformatore e, nello stesso tempo, invita a sottoscrivere per la stampa di *Sovjeti zdravoga razuma* [*Consigli della retta ragione*], uno dei due libri che intendeva pubblicare⁶. Dopo le frasi di saluto al caro amico Haralampije, Dositej introduce una poesia o, per meglio dire, un'ode all'imperatore austriaco Giuseppe II, scritta in decasillabo popolare rimato, alla maniera di Andrija Kačić Miošić⁷. I versi: „Evo vreme zlatno i veselo / Kad nam nije zabra-

prvom zgodom i prilikom, slovenskimi slovima, barem, ka i oni latinskima, svoj isti prostonorodni jezik pisati u knjige, koje bude negde spisavao...” (“Il vecchio Dositej, dalla mente beata, non si vergognava talvolta ad ammettere di fronte a tutti o in una conversazione amichevole che lui, avendo letto il *Satir* di Reljković, la *Pjesnarica* di Kačić in Dalmazia e la *Aždaja sedmoglava*, aveva cominciato a pensare di scrivere alla prima occasione lui stesso libri nella propria lingua semplice e popolare, con le lettere slave, perlomeno come loro avevano fatto con quelle latine...”).

³ A. Wandruszka, *Il mondo politico europeo nel XVIII secolo in: I Propilei. Grande Storia Universale Mondadori*, s.l., Mondadori, 1980, pp. 512; 783. Cfr.: L. Kochan, *Storia della Russia moderna [The Making of Modern Russia]*, trad. A. Martignetti, Torino, Einaudi, 1994, p. 142.

⁴ Il 17 ottobre 1872, Dositej si iscrive all'Università di Halle, dove frequenta le lezioni di filosofia, estetica e teologia naturale del professor Eberhard e dove viene senza dubbio influenzato dall'entusiasmo razionalista dell'epoca e dalle idee illuministe delle riforme di Giuseppe II. V.: M[ilodard]. P[avić], *Dositej Obradović. Hronologija* in: D. Obradović, *Život i priklučenja. Pismo Haralampiju*, Beograd, Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1985, pp. 237–238.

⁵ Si tratta di Mamula Haralampije, ieromonaco della chiesa ortodossa di Trieste, nativo di Ogulin, confratello del monastero Gomirje. Egli arriva a Trieste nel dicembre del 1771 e con lui inizia la presenza costante dei sacerdoti serbi nella chiesa di Trieste. Nel 1779 Haralampije incontra Dositej a Trieste e gli dà informazioni sul servizio di insegnamento. Haralampije Mamula fece il parroco a Trieste fino alla morte (20/05/1790). V.: M. Al. Purković, *Istorija srpske pravoslavne crkvene opštine u Trstu*, Trieste, Comunità Religiosa Serbo Ortodossa di Trieste, 1960, pp. 34–35, 49, 59, 61, 193, 195.

⁶ D. Obradović, *Život i priklučenja*, Beograd, Nolit, 1989, p. 9: „Dajem ti na znanje, družje moj, da sam prešao iz Hale u Lajpsik za slušati i ovde što učeni ljudi govore, gdi nameravam prebivati najmanje jednu godinu i mislim s pomoću boga i kojeg dobrog Srbina dati na štampu s graždanskimi slovami na naš prosti srpski jezik jednu knjigu, koja će se zvati *Savet zdravoga razuma*, na polzu mojega roda, da mi nije zaludu muka i toliko putovanje.“ (“Ti faccio sapere, amico mio, che mi sono trasferito da Halle a Lipsia per sentire anche qui quello che la gente istruita dice e intendo soggiornarvi almeno un anno, e penso, con l'aiuto di dio e di qualche buon serbo, di dare alle stampe, con caratteri borghesi e nella nostra semplice lingua serba, un libro, che si intitolerà *Consigli della retta ragione*, per il bene della mia stirpe, affinché non siano inutili la sofferenza e un tale viaggio.”).

⁷ V.: D. Živković, *Dositej i Vuk in: Evropski okviri srpske književnosti*, I, Beograd, Prosveta, 1997, p. 114, e V. Cvetanović, A. Jovanović, V. Milatović, *Književnost: Izbor književnonaučnih tekstova*, Beograd, s. n., 2002, p. 254: „On [Dositej] peva nekoliko pesama u narodnom desetercu (Pesma u

njeno jelo!“ „Josife Ftori, mili vladjetelju, / Sunce sveta i blagodjetelju!“ e „O vek zlatni! O slatka vremena, / Kad je opšta ljubav užježena!“⁸ rispecchiano in maniera esemplare lo spirito giuseppinista, dominante nella letteratura e cultura serbe di quel periodo, come sostiene Jovan Deretić:

Jozefinizam kao antiklerikalni, prosvetiteljski pokret obuhvatio je sve narode, ali je možda upravo kod Srba najpovoljnije primljen. Srpski prosvetitelji s kraja XVIII stoljeća slave Josifa II kao duhovnog oslobodioca naroda, kao mudrog vladara, kao cara-filosofo. Preko jozefinizma Srbi se uključuju u široki pokret evropske prosvetčnosti.⁹

Dalla seconda metà del XVIII secolo lo spirito utilitaristico e “illuminista” di Maria Teresa e di Giuseppe II si rafforza anche presso gli scrittori croati. In Croazia, il giuseppinismo, a differenza di quanto accade in Serbia, presenta un aspetto contraddittorio, poiché non significa solo affermazione dell’illuminismo, ma anche centralizzazione e germanizzazione. Le idee del giuseppinismo si diffondono, con particolare radicalità, in Slavonia, specialmente per quanto concerne le tendenze religiose ‘aperte’, giacché una delle caratteristiche principali assunte qui dal giuseppinismo fu quella dell’ostilità dichiarata verso gli ordini ecclesiastici¹⁰. La glorificazione dell’imperatore austriaco appare però,

slavu Josifa II u “Pismu Haralampiju”, “Pjesma o izbavljenju Srbije”, “Plač za dva petaka”), doduše rimovanim, po ugledu na Kačića, [...] (“Egli [Dositej] compone alcune poesie in *deseterac* popolare (La poesia in onore di Giuseppe II nella “Lettera a Haralampije”, *Pjesma o izbavljenju Srbije, Plač za dva petaka*), rimato, però, sull’esempio di Kačić [...]).” Cfr.: J. Šetka, *Fra Andrija Kačić Miošić i narodna pjesma*, „Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena“, 1954, knj. 38, p. 10.

⁸ “Ecco l’età d’oro e di gioia / Ora che il cibo ci è concesso!”, “Giuseppe Secondo, caro sovrano, / Tu sei il sole del mondo e benefattore!”, “Oh, secolo d’oro! Oh, età soave, / Quando l’amor generale è acceso!”

⁹ J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Trebnik, 1996, p. 155: “Il giuseppinismo, in quanto movimento anticlericale e illuminista, abbracciava tutti i popoli, ma probabilmente fu accettato meglio proprio dai serbi. Gli illuministi serbi della fine del XVIII secolo glorificano Giuseppe II quale liberatore spirituale, sovrano saggio, imperatore-filosofo. Attraverso il giuseppinismo i serbi entrano nel vasto movimento dell’illuminismo europeo.” Cfr.: J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Prosveta, 2002, pp. 475–476.

Prima e contemporaneamente alle opere di Dositej, ne compaiono altre che costituiscono la letteratura giuseppinista serba. Si tratta soprattutto di traduzioni delle opere di autori austriaci: *Josif vtorij, imperator rimski* (traduzione della apologia dei re, dal tedesco, Vienna, 1773; *Kesara Josifa molitvena knjiga* (traduzione dal tedesco, Vienna, 1794; Budim, 2°, 1799); *Čto est Papa* (traduzione di uno dei più importanti libri giuseppinisti, *Was ist der Papst*, ad opera di Mihailo Maksimović, 1784), v.: J. Škerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, p. 76.

Negli anni Ottanta del XVIII secolo, al culmine del giuseppinismo, immediatamente dopo Dositej, appare sulla scena letteraria anche Jovan Muškatirović (1743–1809) che scrive un’opera contro le feste, nella quale giustifica il provvedimento dell’imperatore contro l’eccessivo numero delle festività ecclesiastiche ortodosse. A lui si aggiunge Emanuel Janković (1758–1792) che glorifica Giuseppe II dedicandogli la traduzione dei *Mercanti* di Goldoni (*Tergovci*, Leipzig, 1787).

¹⁰ M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1961, p. 328; T. Matić, *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije Preporoda*, Zagreb, HAZU, 1945, p. 80.

a prima vista, un elemento comune anche ad alcuni scrittori croati¹¹, come per l'appunto Joso Krmpotić, slavone, che compone un vero panegirico in gloria di Giuseppe II¹².

Nel maggio del 1783, un mese cioè dopo la pubblicazione della lettera di Dositej a Haralampije, Krmpotić si trova a Timișoara¹³, alla festa di Josip Malenica, illustre e ricchissimo commerciante di bestiame del Banato, borgomastro del municipio della città serba¹⁴. Ne dà conferma il titolo della prima opera di Krmpotić, ispirata appunto da: *Joso Malenica postavši vlastelin banatski od dva sela Gaja rečena lita 1783. na 19. m. majja. Biaše, u istom vrimenu izpisan u Temesveru po Josi Krmpotiću Ličaninu misniku. Sada pako po istomu na prošnju srdačni priatelja istog vlastelina obiluiše narešen. U Beču. Pritiskano s' slovih od Trattnera 1783 [Joso Malenica, divenuto patrizio di due villaggi Gaj del Banato, nell'anno 1783, 19 maggio. Fu, nello stesso tempo cantato a Timișoara dal sacerdote Joso Krmpotić di Lika. Ora, invece, è, su richiesta del cordiale amico, lo stesso patrizio abbondantemente ornato. A Vienna. Coi caratteri di Trattner, 1783]*¹⁵. La poesia consta di tre parti (I –

¹¹ Matija Antun Reljković, p. e., nella seconda parte del suo *Satir iliti divlji čovik* (1761) in versi, descrive, nelle aggiunte in prosa al testo, il viaggio dell'imperatore Giuseppe II da Zemun a Osijek nell'anno 1768; le idee fisiocratiche di Reljković incontrano le idee mercantiliste degli economisti di corte attorno a Maria Teresa e Giuseppe II. Lo stesso viaggio del 1768 di Giuseppe II, da Zemun attraverso Vinkovci e Brod na Savi fino a Požega e Osijek, è descritto anche da Antun Tadija Blagojević in *Pjesnik-putnik, nikoi događai pervo i posli puta Josipa II: Cesara Rimsko-Nimačkoga u Slavoniu* (Vienna, 1771); Blagojević rivolge a Giuseppe II parole quali "al miglior monarca" ("najboljem monarki") e "al più saggio di tutti" ("najmudrijem od svih"). Nella parte intitolata "Elegiaca et heroica" della sua opera *Fructus auctumnales* (1791/1794), Matija Petar Katančić saluta cosè il ritorno dell'imperatore Giuseppe II a Vienna nel febbraio del 1779: "Neka te, Josipe, višnji čuvaju." Va menzionato anche Franjo Sebastijanović (1741-1799) che scrisse poesie in latino in gloria di Giuseppe II e del suo arrivo a Zagabria, *Poemata sparsim antea edita...*, pubblicate postume nel 1805 a Budim dal vescovo di Đakovo, Antun Mandić. V.: M. Kombat, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, op. cit., p. 340; F. Martinović, *Život i pjesme Franje Sebastijanovića, zagrebačkog kanonika i latinskog pjesnika*, Zagreb, 1904.

¹² B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, Zagreb, Naklada knjižare M. Breyera, 1907, p. 51: „Krmpotić je zgoljni prigodničar, panegiričar, slavitelj Josipa II., dapače neki dvorski pjesnik [...]“

¹³ K. Draganić, *Joso Krmpotić's Leben und Werke*, op. cit., p. 412: "Schon im Jahre 1783 wird er als Militärkaplan in Temesvar in Ungarn erwähnt und von da geht er nach Wien.", e p. 415: "Das erste Gedicht Krmpotić's erschien im Jahre 1783. Damals diente er als Militärkaplan in Temesvar."

¹⁴ La famiglia Malenica era tra le più illustri di Timișoara. L'imperatrice Maria Teresa investì Josip Malenica del titolo nobiliare nel gennaio del 1773 per i meriti nella guerra contro i Turchi e per la conduzione della direzione del magistrato comunale a Timișoara. Josip Malenica acquistò, nel 1781, i poderi di Veliki Gaj e di Trnjan nella contea di Torontal, e di Mali Gaj e Balad nella contea di Timișoara, e di Stamura, e per questo motivo diede, verso la fine del 1782, la festa alla quale, tra i vari partecipanti provenienti dall'Impero, era presente anche Joso Krmpotić. V.: D. Popović, *Srbi u Banatu do kraja osamnaestog veka: istorija naselja i stanovništva*, SAN, Beograd, Posebna izdanja knj. CCXXXII, Etnografski institut knj. 6, 1955, pp. 70, 104; id., *Srbi u Vojvodini. Od Karlovačkog mira 1699 do Temišvarskog sabota 1790*, knj. 2, Novi Sad, Matica Srpska, [1957], pp. 197, 433.

¹⁵ Adam Alojzije Baričević (1756–1806), condiscipolo di Krmpotić, ebbe questa primizia dello scrittore e ne fu entusiasta, affascinato probabilmente dalla bella parlata štokava di Krmpotić. V.: D. Dukat, *Korespondencija Adama Alojzija Baričevića*, Rad-JAZU, knj. 243, Zagreb, 1932, pp. 164-165.

Malenica po naputi sve učini; II – Malenica gospodu na veselje zove; III – Gospoda sobedvaju i vesele se u Gaju¹⁶) ed è scritta in *deseterac* non rimato; per quanto riguarda la lingua, Krmpotić, di nascita štokavo ikavo, introduce forme ikave nello jekavo. I versi glorificano Joso Malenica descrivendo i festeggiamenti a Timișoara per il suo investimento nobile poiché per i meriti acquisiti nella guerra contro i turchi, l'imperatrice Maria Teresa gli fa dono di una collana d'oro e di una sciabola („britku sablju zakovanu“):

Kad ju trgneš na sve strane sine,
Slavno ime slavonske kraljice.
S' jedne strane jerbo stoje ova,
Od suoga zlata sedam slova:
Neka žive gospoja kraljica,
S' druge: neka žive Malenica.¹⁷

Vengono qui menzionati, inoltre, i vescovi di Timișoara e di Vršac, Sofronije Kirilović e Vićentije Popović, il metropolita di Karlovci, Mojsije Putnik, personaggi epici e storici quali Janoš Hunyadi (Sibinjanin Janko), *vojvoda* di Erdelj, e gli ospiti Traječek, Waldpot, Baro Olczy, Mussil e Kerestury¹⁸, amico di Krmpotić. L'influenza di Andrija Kačić Miošić è evidente anche in questa poesia.

Joso Malenica è presente anche nell'opera di Dositej Život i priključenija [*Vita e avventure*], pubblicata nell'agosto 1783, precisamente nel capitolo *Kako sam postao kapamadžija i trgovac* [*Come sono diventato artigiano e mercante*], durante il colloquio tra l'archimandrita e l'episcopo¹⁹. Nessuna introduzione o presentazione viene fatta di lui, ma dalla lettura dei brani in questione traspare un personaggio controverso, potente e capace di far ridere. Dopo la pubblicazione, Dositej ne invia subito alcune copie a Vienna, ad Arad (città del banato di Timișoara), a Timișoara, ad Osijek, a Novi Sad, a Trieste e in Russia. Da qui arriva l'invito del generale Zorić²⁰, il favorito della zarina Caterina II e

¹⁶ “I – Malenica fece tutto secondo le istruzioni; II – Malenica invita tutti i signori alla festa; III – I signori pranzano e si divertono in Gaj.”

¹⁷ “Quando la sguaini risplende da tutte le parti, / Il nome glorioso della regina slavone. / Giacché da un lato ci sono queste / Sette parole d'oro puro: / Evviva la nostra signora regina, / Dall'altro: evviva Malenica.”

¹⁸ Josip Keresturi/Kerestury (1739–1794) di Međumurje, *agens aulicus* che visse a Vienna, veniva glorificato da Krmpotić come poeta croato. Keresturi ha scritto le seguenti opere in latino: *Josephus II. in Campus Elysiis Sominum Eleutherii Pannonii*, s. I. (1790) e *Leopoldus II. In Campo Rákos*; è conservata solo una sua poesia, *Nikaj na svetu lepšega ni*. A sua moglie, Antika Arbanas, Krmpotić dedicò le altre sue poesie: *Viteška pisma od glasovitoga vojvode kneza Dibranina Musa Arbanasa* (Vienna, 1785), *Pisma xalosna na uspomenu blagorodnu Gospoje Antice* (Vienna, 1786), e *Cvil i suze djetinske nad umirajuschim roditeljom* (Vienna, 1794). V.: M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, op. cit., p. 328; T. Matić, *Josip Keresturi i njegovi pogledi na političke prilike poslije smrti Josipa II*, Zagreb, Rad JAZU, 270, 1941.

¹⁹ *Život i priključenija*, Beograd, Nolit, pp. 46, 48–49, 57–59, 61, 64.

²⁰ Simeon Zorić/Zarić (1743–1799) fece una grande carriera nell'esercito russo – divenne generale grazie alla particolare attenzione dell'imperatrice Caterina II e si arricchì enormemente. A Šklov aveva i suoi poderi e li invitò Obradović, giacché all'epoca ci fu l'idea di fondarvi una tipografia serba;

questo atto rappresenta il primo giudizio positivo sull'opera. Dositej dunque parte per recarsi da lui verso la fine del 1787 e rimarrà a Šklov sei mesi.

Caterina II è oggetto del poema di Joso Krmpotić, pubblicato a Vienna nel 1788, *Katarine II. i Jose II. put u Krim [Il viaggio in Crimea di Caterina II e Giuseppe II]*. Milorad Pavić, nella sua *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII–XVIII vek)*²¹ riporta erroneamente²²: „Istim povodom jedan hrvatski pesnik i savremenik Rajičev, J. Krmpotić i sam je nešto ranije, na istu temu napisao i objavio spev pod naslovom *Katarine II i Jose II put u Krim* (Beč, 1788), unevši u radnju i simbolično lice – Muhameda.“²³ Predrag Stanojević nota giustamente che, benché il poema di Krmpotić, *Katarine II. i Jose II. put u Krim*, sia vicinissimo all'opera di Jovan Rajić, ovvero *Boj zmaja s orlovi [Lotta del drago contro le aquile]* (1791), tuttavia il motivo del poema dello scrittore slavone non è quello riferito da Pavić, cioè la guerra russo-austriaca contro i turchi, bensì l'incontro tra l'imperatrice russa Caterina II e l'imperatore austriaco Giuseppe II in Crimea, avvenuto nel maggio del 1787. Krmpotić, infatti, termina la sua opera nell'ottobre di quell'anno²⁴.

Ecco come Georges Catellan sintetizza l'intera vicenda:

Nel 1782 Caterina intavolò negoziati segreti con Giuseppe II e gli svelò i suoi progetti. La Russia avrebbe annesso, puramente e semplicemente, il khânato di Crimea, che già occupava, cioè la penisola di Crimea, la Tauride e il Kuban'; i principati di Moldavia e Valacchia si sarebbero unificati in uno stato indipendente, cuscinetto fra la Russia e l'Austria, per il quale fu tirato fuori l'antico nome di Dacia, e alla testa del quale sarebbe andato Potemkin, il favorito della zarina; Costantinopoli – riunita alla Tracia, alla Macedonia, ai paesi bulgari e al nord della Grecia – avrebbe formato il nuovo impero bizantino destinato al giovane Costantino. Per controbilanciare questo gigantesco spostamento del centro di gravità russo verso il sud, l'Austria degli Asburgo avrebbe preso la maggior parte dei Balcani occidentali: Oltenia, Serbia, Epiro, Bosnia-Erzegovina e i possedimenti veneziani in Dalmazia. La Serenissima veniva risarcita con la cessione della Morea, di Creta e di Cipro.

Su queste basi Potemkin si mise all'opera: colonizzò le steppe dell'Ucraina meridionale, creò i porti di Cherson e di Sebastopoli; nel 1783 l'imperatrice decretò l'annessione del khânato di Crimea, accettata, l'anno seguente, dalla Porta. Quattro anni dopo, Potemkin organizzò per la sua sovrana, accompagnata dall'imperatore Giuseppe II e dal re Stanisław Poniatowski, il famoso “viaggio di Crimea”, che si

Dositej invitò anche lo scrittore Emanuilo Janković in qualità di insegnante della scuola militare di Zarić. V.: M. Pavić, *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma. Klasicizam*, Beograd, Nolit, 1979, p. 149.

²¹ Beograd, Nolit, 1970.

²² L'errore è stato già registrato da P. Stanojević, „Boj zmaja s orlovi” *Jovana Rajića u književnoistorijskom kontekstu*, «Književna istorija», XIV, 53, 1981, pp. 91–92, 97–98.

²³ M. Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII–XVIII vek)*, op. cit., p. 184: «Per lo stesso motivo un poeta croato e contemporaneo di Rajić, J. Krmpotić scrisse e pubblicò anche lui, poco prima, sullo stesso tema, un poema col titolo *Katarine II i Jose II put u Krim* (Vienna, 1788), introducendo nell'azione anche un personaggio simbolico – Muhamed.»

²⁴ I. Scherzer, *Joso Krmpotić Ličanin*, *Nastavni vjesnik*, 1894, II, p. 268.

concluse a Sebastopoli, dove fu innalzato un arco di trionfo, inizio della via per Costantinopoli.²⁵

In lode a questo incontro, Joso Krmpotić scrive il suo poema *Katarine II. i Jose II. put u Krim*²⁶ in *osmerac*, 453 versi in quartine rimate ABAB, composto di tredici canti: 1) Piesma; 2) Muhamed s-Sergiom od Bogovah u sovjetu pomoć kupi; 3) Muhamed i Sergio iz sovjeta protirani, svrha sovjeta, Juno Katarini II. piše, Katarina odpisuje Juni; 4) Muhameda cvil i srdžba; 5) Katarina II. Josi II. piše, Joso odpisuje; 6) Katarina i Joso putujući; 7) Katarina II. s-Stanislavom II. poljskim kraljem u Kanjevu; 8) Joso II. s-Stanislavom II. u Kerzonu; 9) Katarina II. s-Josom II. u Kerzonu; 10) Zbori, gosti, igre i veselja u Kerzonu; 11) Katarine s-gostom Josom put po Krimu; 12) Muhameda na Crnom moru pogibel, bjeg u Asiu i proklinjanje; 13) Sergja pokora.²⁷

I versi più citati sono generalmente quelli del III canto in cui Giunone scrive alla zarina russa e la chiama ‘sua sorella’:

Poljubljena sele Kate!
U Olimpu uzvišena
Juno sestra misli na Te,
Jer si slavom nakičena.

U Olimpu ja carica,
Ti na zemlji slavna glava
Moćna i glasna cesarica
Mnogih puki i država.

Ti si živa moja slika,
Ja uraljujem na visini,
A u Tebi ma prilika
Gospoduje na nizini.

²⁵ G. Catellan, *Storia dei Balcani: XIV–XX secolo [Histoire des Balkans (XIV^e–XX^e siècle)]*, trad. F. Cezzi, Lecce, Argo, 1999, pp. 233–234.

²⁶ Atanasije/Athanasije Demetrović Sekereš/Szekerés, censore viennese della stamperia di Kurzböck, sostiene che vale la pena di leggere l’opera di Krmpotić, *Katarine II i Josipa II put u Krim*, per le qualità letterarie e l’arte oratoria in essa espresse. Egli è oltretutto amico di Dositej che soggiornò in tre occasioni a Vienna (1771–1776, 1785–1787, 1789–1802), incontrando ogni volta questo intellettuale che più di ogni altro influenzerà il suo percorso letterario. Viene menzionato con affetto nell’*Etika* (1803). V.: J. Forko, *Crnice iz slavonske književnosti u XVIII. stoljeću*, Osijek, Tiskom Julija Pfeiffera u Osieku, 1884, p. 76; cfr.: M. Kostić, *Dositejev prijatelj i savetnik Sekereš*, Glas SANU CCLVI, knj. 12, Odeljenje društvenih nauka, Beograd, 1903; D. Medaković, *Srbi u Beču*, Novi Sad, Prometej, 1998, pp. 107–115.

²⁷ “1) Poesia; Maometto e Sergio chiedono aiuto agli dei nel consiglio; 3) Maometto e Sergio vengono cacciati dal consiglio, dall’alto del consiglio Giunone scrive a Caterina II, e Caterina II risponde a Giunone; 4) Il pianto e la rabbia di Maometto; 5) Caterina II scrive a Giuseppe e Giuseppe risponde; 6) Il viaggio di Caterina e Giuseppe; 7) Caterina II insieme al re polacco Stanislao II a Kanjev; 8) Giuseppe II con Stanislao II a Herson; 9) Caterina II con Giuseppe II a Herson; 10) Discorsi, ospiti, danze e allegria a Herson; 11) Il viaggio in Crimea di Caterina con l’ospite Giuseppe; 12) La sconfitta di Maometto sul Mar Nero, la fuga in Asia e la maledizione; 13) Il rimprovero di Sergio.”

Carstvo s tobom na po dielim,
 Što je Juno u sovjetu,
 To Ti krasna sele velim,
 Ti ćeš biti na svietu.²⁸

Nel suo studio *Poetika i ideologija Krmpotićeva epa: "Katarine II. i Jose II. put u Krim"*²⁹, Dunja Fališevac evidenzia non solo le caratteristiche principali del poema, ma anche le opere e le correnti letterarie che hanno influenzato Krmpotić, quali ad esempio la letteratura ragusea barocca, l'*Osman* di Ivan Gundulić con il suo concetto della "ruota della fortuna" (*kolo sreće*) e probabilmente gli altri poemi epici barocchi come *Sveta Rožalija, panormitanska divica* [*Santa Rosalia, ragazza di Palermo*] di Antun Kanižlić. Da l'*Osman*, senza dubbio, Krmpotić ha ripreso la quartina di otto sillabe e l'idioma ijekavo; notevole poi anche l'influsso esercitato dall'epica folcloristica e da Andrija Kačić Miošić, con il *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* [*Dilettevole conversazione del popolo slavo*], sebbene si tratti di un verso di otto sillabe e non di dieci. Infine è stata riconosciuta anche una certa contaminazione da parte di poeti della letteratura tedesca classicista, cioè gli "Hofdichter" Johann Ulrich König (1688–1744), Freiherr von Canitz (1654–1699), Johann von Besser (1654–1729), Carl Gustav Heräus (1671–1730)³⁰, soprattutto per quanto riguarda i segmenti tematici e motivazionali della narrazione epica e la descrizione degli abiti imperiali che denotano la simbologia araldica e del potere. È stata invece notata l'assenza di un'interpretazione personale degli eventi storici e politici³¹, essendo il poema una rappresentazione naïf dell'assiologia politica con una netta distribuzione di simpatia e antipatia, per cui si compone, in realtà, di una serie di elogi-panegirici³², un genere all'epoca molto in voga.

L'11 ottobre del 1787 Krmpotić invia il suo poema a Gioacchino Stulli per una recensione³³ ("Josephus Kermptichius Licanus Joachino Stulli Ragusino salutem."³⁴), ma dovrà aspettare l'inizio dell'anno successivo affinché venga pubblicato.

²⁸ Amatissima sorella Catarina! / In alto nell'Olimpo / La sorella Giunone pensa a Te, / Giacché di gloria sei ornata. // Io sono zarina nell'Olimpo / Tu sei guida sulla terra / Una zarina, potente e forte, / di molti popoli e stati. // Tu sei l'immagine di me stessa, / Io regno in alto, / E attraverso te la mia immagine / Regna sulla terra. // Con te divido l'impero a metà / Quello che è Giunone nel consiglio / Tu, dico, bellissima sorella, / Lo sarai nel mondo.

²⁹ *Ključevi raja: hrvatski književni barok i slavonska književnost 18. stoljeća*, Zagreb, Meandar, 1995, pp. 91–117; id., *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*, Split, Književni krug, 1997, pp. 263–291.

³⁰ I. Scherzer, *Joso Krmpotić Ličanin*, op. cit., pp. 269–270.

³¹ D. Fališevac, *Ključevi raja*, op. cit., p. 103; *Kaliopin vrt*, op. cit., p. 277.

³² D. Fališevac, *Ključevi raja*, op. cit., p. 105; *Kaliopin vrt*, op. cit., p. 279.

³³ K. Draganić, *Joso Krmpotić's Leben und Werke*, op. cit., pp. 431, 441.

³⁴ Nel 1782 fu creata a Vienna, secondo l'ordine di Giuseppe II, una commissione per il riordino della grafia illirica, croata. Della commissione facevano parte Gioacchino Stulli, Josip Krmpotić, Marijan Lanosović/Lanošević e Antun Mandić; gli altri componenti non sono noti. La commissione si

Qualche mese prima e precisamente il 24 agosto del 1787, la Turchia aveva dichiarato guerra alla Russia. La guerra durerà fino al 1792.

Nel 1788, tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio (probabilmente il 9 febbraio), l'Austria entra in guerra a fianco della Russia e il 13 giugno dello stesso anno si costituisce la Triplice Alleanza tra Prussia, Gran Bretagna e Olanda. Nella sfera degli interessi dell'Austria rientra anche il Montenegro e a tal fine essa stabilisce di intraprendere un'azione decisiva³⁵. Vienna manda in spedizione tra i montenegrini il maggiore Filip Vukasović (1755–1808), ufficiale del Confine Militare („krajiški časnik”), insieme ad alcuni ufficiali che portano con loro anche la “Patente” datata 17 (28) aprile 1788 per combattere la “tirannia del potere ottomano” e per richiamare dalla loro parte Mahmud-pascià Bušatlija che già dal 1784 intendeva attaccare il Montenegro³⁶. L'abate raguseo Frano Dolci³⁷ insiste invece affinché il Montenegro mantenga i legami con la Russia ed eviti la gente di Vienna³⁸. Il vladika Petar passa dalla parte russa, ma per evitare spargimenti di sangue, poiché gli ufficiali austriaci cercano di provocare disordini tra i montenegrini, cede e accetta la cooperazione degli austriaci. Dal confine di Lika, giungono circa cento militari in aiuto di questi ultimi ormai delusi dal comportamento di Bušatlija che li inganna e prepara un agguato. Dopo questo evento diventa facile convincere i montenegrini ad attaccare Spuž, con i loro quattrocento uomini uniti ai duecentoventi soldati di Lika. All'attacco assistono il vladika, il generale Vukasović, molti capi ed anche Joso Krmpo-

incontrò tra la fine del 1783 e gli inizi del 1784. A causa della discussione tra la grafia dalmatina e quella slavone, sostenuta da Krmpotić, ci fu un forte scontro tra Stulli e Krmpotić. Stulli sosteneva “litterae characteres hieronymici” quale modo di scrivere la lingua illirica con caratteri latini. Krmpotić, invece, all'inizio della lunga discussione – *Vindicatio Orthographiae Illyrico-Slavonicae* – avuta il 21/IX/1785, rifiuta il modello ragusino-dalmato di Stulli, sottolineando il progresso della Slavonia nelle discipline filosofiche, teologiche, legislative, matematiche, mediche e militari. In particolare elabora il significato della letteratura e della grafia cosiddetta illirica, cioè slavone. Tra gli scrittori evidenzia Antun Kanižlić, cita Vid Došen, Antun Tadija Blagojević, Ignjat Jablanczy, Jovan Rajić, Stevan Vujanovski. Nell'introduzione al poema *Katarine II i Josipa II put u Krim* (V–VI), Krmpotić ritiene un suo successo il fatto che la Commissione Imperiale per gli Studi, nonostante avesse chiamato alcune persone illustri di nazionalità illirica, abbia optato per un'ortografia unica per i libri illirici stampati con caratteri latini: “Orthographiam talem adhibui, quae simplex, naturalis, neque tanto consonantium alphabeti litterarum concursu omista sit, tum quod excelsa Regia studiorum Commissio jussu Augusti Imperatoris, convocatis ad id quibusdam ex natione doctissimis viris, fixerit et tamquam lege cantum stabilitunquae fecerit, ut eiusmodi orthographia a singulis diligentissime adhibeatur.” V.: M. Brlek, *Leksikograf Joakim Stulli*, Zagreb, JAZU, 1987, pp. 69–78.

³⁵ V. Čorović, *Istorija srpskog naroda*, II, Banja Luka-Glas srpski, Beograd-Ars Libri, 1997, pp. 498–500.

³⁶ *Op. cit.*, p. 499

³⁷ Frano Dolci (1742–1805), nipote del noto biografo raguseo del XVIII secolo, Sebastian Slade-Dolci. Dopo alcune peripezie, Frano Dolci arrivò in Montenegro dove svolse la funzione di segretario di Vladika Pietro I, e in seguito venne accusato di tradimento e ucciso. V.: M. Pantić, *Sebastijan Slade-Dolci dubrovački biograf XVIII veka*, SAN, Posebna izdanja knj. CCLXXXVIII, Odeljenje literature i jezika knj. 7, 1957, p. 35.

³⁸ *Ibid.*

tić in qualità di inviato di corte³⁹. Nella sua relazione, *Bericht von den Operationen des Hauptmanns v. Vukassovich in Montenegro u. Albanien. – Ermordung des v. Broguard und anderer au Befehl des Pascha v. Scutori*, egli attribuisce tutto il merito ai militari di Lika, mentre secondo lui i montenegrini combatterono in mala fede, cioè solo apparentemente⁴⁰, per cui vennero in seguito considerati nemici. La missione finisce con un insuccesso completo.

La relazione di Krmpotić sulla missione russa coincide, a quanto pare, almeno per quanto riguarda questa parte, con la relazione di Dolgorukov⁴¹, altrettanto poco positiva nel giudizio verso i montenegrini definiti voltagabbana e avidi di denaro. Ćorović aggiunge: „Međutim, Krmpotić ne ocenjuje u dovoljnoj mogućnosti, da je crnogorsko držanje rezultat ruske političke agitacije i uopšte nepoverenja prema austriskim ljudima.“⁴²

Vladimir Ćorović non cita, però, che in quello stesso anno, cioè il 1788, Joso Krmpotić pubblica a Vienna un poema che ha per tema proprio la vicenda di cui sopra: *Pjesma Cernogorcem izpievana i vojvodi Filipu od Vukassovich pripjevana / po Josi Kermopotichu, vojnijskom sveshteniku. – u Bescu: Slovoitšom od Jose Hraschanky, 1788* [*Poesia composta in onore dei montenegrini e del duca Filip Vukasović, da parte di Joso Krmpotić, capellano militare, a Vienna, coi caratteri di Joso Hraschanky*]⁴³. Se paragoniamo il poema di Krmpotić con la sua relazione, si nota una considerevole differenza, in quanto nel poema la spedizione viene descritta come un grande successo del generale Vukasović. Il poema è scritto in *deseterac*, con rima accoppiata AA, in vari gradi di purezza alla maniera dei cronisti di guerra slavoni Antun Ivanošić/Ivanišić, Grga Čevapović, Tituš Brezovački e Đuro Hidža. Contiene 252 versi ed è diviso in due parti (nella seconda parte 18 quartine hanno rima ABAB). Notevole in esso è l'influenza della poesia popolare e di quella di Andrija Kačić Miošić⁴⁴. Krmpotić utilizza l'idioma štokavo-ikavo per descrivere la missione vittoriosa di Filip Vukasović e, per sollecitare il sentimento patriottico, menziona Zrinski e Frankopan e molti personaggi storici ed epici fra cui Miloš Kobilić

³⁹ Di ritorno dalla spedizione, verso la fine del 1788, Krmpotić diventa capellano di corte e rimane tale fino al 1790, v.: T. Matić, *Urkundliches über einige kroatische Schriftsteller: I. Josip Krmpotić*, Archiv für slavische Philologie, XXXV, pp. 444–447, cit. in: id., *Josip Keresturi i njegovi pogledi na političke prilike poslije smrti Josipa II.*, op. cit., p. 152 (4).

⁴⁰ Op. cit., p. 500. Cfr.: O. Žigić, *Dvije prigodne pjesme Josipa Krmpotića* in: *Ključevi raja*, op. cit., p. 135, nota 38.

⁴¹ V. Ćorović, *Istorija srpskog naroda*, II, op. cit., p. 500.

⁴² *Ibid.*: “Krmpotić, però, non ritiene che il comportamento dei montenegrini fosse il risultato dell'agitazione politica russa e in genere della sfiducia verso gli austriaci.”

⁴³ Konstantin Draganić (*Joso Krmpotić's Leben und Werke*, op. cit., p. 459) e Krešimir Georgijević (*Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1969, p. 258) registrano erroneamente la pubblicazione del poema nel 1789. Il manoscritto dell'opera, conservato nell'HAZU, porta invece la data del 1788.

⁴⁴ O. Žigić, *Dvije prigodne pjesme Josipa Krmpotića*, op. cit., p. 129.

(Obilić), Crnojević, Relja, Novak, Grujica e Marko Kraljević. Gli eroi, protagonisti del poema, sono paragonati ai falchi: „Eto lete sivi sokolovi“; i montenegrini, presentati sotto una luce positiva, ricoprono un ruolo etico e danno a Vukasović la prova di una “fede salda” impegnandosi a rimanere sotto il suo comando e a giurare fedeltà all’imperatore Giuseppe II.

Krmpotić, inoltre, definisce i concetti di *slavenski*, *Slaven* e *Slavonac* in modo etnico e riunisce alcuni popoli slavi – sia cattolici che ortodossi – in una comunità etnica omogenea, lo *slavensko kolo*, come faranno in seguito anche gli illirici:

Dvi hiljade jur imade ljetah,
Odkad Serbljin slavom puni svijeta.
Kad gledamo po svuda junake
Porođene od slavonske majke:
Il’ Horvate, ili Dalmatine,
Il’ Slavonce, ili Bišnjanine,
Hercegovce, Bugare, Pemake,
Silne Ruse, viteške Poljake:
Svi su ovi od slava koljena,
Svi hrabreni našega vrimena.

Vidićete kad od Ljeke ravne
Nova četa iznenada bane
Da lošiji nisu vitezovi,
Neg su bili stari sokolovi.
Indi tko je od roda serbskoga
Nek izvadi brjetka mača svoga!⁴⁵

Omerka Žigić sottolinea come, in questo caso, non sia solo la poesia popolare ad influenzare Krmpotić: altrettanto notevoli sono gli echi di Andrija Kačić Miošić, Ignjat Đurđević, Ivan Gundulić e la poesia barocca di Antun Kanižlić⁴⁶.

Nel 1788 si combattono anche le battaglie di Isma ‘Il (oggi porto fluviale della Moldavia) vicino al Mar Nero, e Očakov. Lo scontro decisivo della battaglia di Očakov ha luogo il 17 e il 18 giugno 1788. Cinquantotto navi russe attaccano i turchi, due volte più numerosi. La presa di Očakov avviene il 16 dicembre 1788 sotto il comando di Potëmkin. All’inizio dell’anno successivo cade anche la fortezza di Isma ‘Il. In gloria di quelle imprese e in onore dei condottieri che conquistano Očakov e Isma ‘Il, Krmpotić scrive, nel 1789, il poema *Pjesma voevodam austrianskim i rosianskim pripjevana od Jose Krmpotića c. k, dvora*

⁴⁵ “Già da duemila anni, / Il serbo impregna di gloria il mondo. / Vediamo gli eroi dappertutto, / Tutti nati dalla madre slavone: / Sono croati, oppure dalmati / O slavoni, oppure oriundi di Bihać / Erzegovesi, bulgari, cechi, / Russi gloriosi, polacchi coraggiosi: / Tutti sono d’origine gloriosa / Tutti eroi del nostro tempo. / Vedrete quando dalla Lika piana / La nuova truppa piomba all’improvviso / e essi non sono cavalieri peggiori / Ma sono falchi anziani. / Per cui chi è d’origine serbica / Sguaini la propria sciabola!”

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 129.

sveštenika u Beču, slovotisom od Jose Hrašćansky 1789 [Poesia composta in onore dei voivoda austriaci e russi, da parte di Joso Krmpotić, capellano di corte a Vienna, coi caratteri di Joso Hrašćansky, 1789]. Il poema è in *dese-terac* rimato, reso più complesso dalla rima accoppiata (ABABA, ABABCC, ABABABCC) e si compone di due parti: nella prima vengono descritte le guerre contro i turchi, nella seconda, invece, la *vila* slava rimprovera il suo popolo, pavido, e lo incita alla guerra. Il poema termina con la presa di Očakov. Tre personalità si schierano sul campo di battaglia: l'imperatore Giuseppe II, Francesco I Stefano ed il feldmaresciallo Laudon; compare anche la *vila*, ma non ne si conosce l'origine: „Slavonkinja, gizzava carica, / Horvatica ali Dalmatinka, / il' Ruskinja, Pemkinja, Poljkinja, / il' Bosnjanka, Bugarka, Slavonka, / ili starica majka Panonkinja.“⁴⁷ Essa, in realtà, si chiama a volte Slavonia, a volte Pannonia o Illiria, ma qui ha un centinaio di nomi ed è madre di tutti gli slavi. Ancora una volta Krmpotić ricorda Kačić, per cui Konstantin Draganić sottolinea: “Nicht nur historisch, sondern auch dichterisch, dient hier Kačić zum Vorbilde unsern Dichter.”⁴⁸

Krmpotić, però, non è l'unico tra gli scrittori croati a cantare questa guerra: „Ovaj je rat ostavio u našoj literarnoj historiji najviše uspomena od svih ratova XVIII. stoljeća“⁴⁹, commenta Nikola Andrić. Il tema del conflitto di Giuseppe II viene inteso come lotta politica per scacciare i turchi dall'Europa⁵⁰ ed è l'oggetto di poemi di altri scrittori croati che formano così, con le loro opere, una corrente di letteratura bellica⁵¹. Essi sono: Antun Ivanošić (Ivanišić), autore dei poemi *Pjesma od junačtva viteza Peharnika* [Poesia del coraggio del cavaliere Peharnik] del 1789⁵² e *Pisma od uzetja Turske Gradishke iliti Berbira grada* [Poesia sulla presa della Gradiška turca oppure della città di Berbir] pubblicato nel 1789⁵³; Đuro Ferić che scrive, nel 1788, *Uzetje Očakova* [La presa di Očakov] e Vaso (Blaž) Bošnjak che pubblica, anonimo, lo *Ispi-*

⁴⁷ “La slavone, bella imperatrice, / la croata e la dalmata, / oppure la russa, la ceca, la polacca, / o la bosniaca, la bulgara, la slovena, / oppure la vecchia madre pannone.”

⁴⁸ Joso Krmpotić's *Leben und Werke*, op. cit., p. 452.

⁴⁹ N. Andrić, *Iz ratničke književnosti hrvatske. Literarna slika XVIII. vieka*, „Prosvjeta“, tečaj X, 1902, Zagreb, br. 2, p. 48: “Questa guerra ha lasciato nella nostra storia letteraria [croata] più ricordi di tutte le altre guerre del XVIII secolo”.

⁵⁰ D. Dukić, *Turci u hrvatskoj književnosti 18. stoljeća*, Prvi hrvatski slavistički kongres, II, Zagreb, 1997, Hrvatsko filološko društvo, p. 141.

⁵¹ Cfr.: B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, op. cit., p. 78: „Dolazim do uvjerenja, da su austrijski bojevi u drugoj polovici XVIII. vijeka sami sobom dali direktan impuls stvaranju hrvatske književnosti u Slavoniji.“ (“Arrivo a concludere che le battaglie austriache nella seconda metà del XVIII sec. di per sé diedero un impulso diretto alla creazione della letteratura croata in Slavonia.”).

⁵² K. Georgijević, *Dve pesme ispevane na narodnu Antuna Ivanošića*, „Zbornik MS za književnost i jezik“, knj. 12, sv. I, 1964, pp. 77–78.

⁵³ Op. cit., pp. 79–82; v. anche: K. Georgijević, *Utjecaj narodnog stvaralaštva na našu književnost XVIII veka*, „Narodno stvaralaštvo. Folklor“, sv. 8. oktobar 1963, pp. 584–590.

sanje rata turskoga pod Josipom cesarom II. početog godine 1787., po jednome regemenskom patru skupljeno i u stihove složeno za razgovor narodu iliričkomu prikazano [Descrizione della guerra turca sotto l'imperatore Giuseppe II, incominciata nell'anno 1787, raccolta da un frate del reggimento e composta in versi per la conversazione del popolo illirico], Osijek, 1792. Nel calendario dello stesso anno, Ivan Matković pubblica lo *Ispisanje vojske među našim i turskim dvorom* [Descrizione dell'esercito di fronte alla nostra corte e quella turca] e Josip Stojanović, anch'egli da anonimo, la *Od Slavne Regimente Gradishke sloxena u Vrime ratta Turskoga Godine 1788* [Poesia del glorioso reggimento di Gradiška composta durante la guerra turca dell'anno 1788] (Osijek, 1792)⁵⁴.

Il 14 agosto del 1789 il feldmaresciallo Laudon arriva alle porte di Belgrado e assume il comando al posto del maresciallo Hadik che si era ammalato. Il 15 settembre inizia il bombardamento, il 23 settembre viene dato l'ordine di conquistare la città e una settimana dopo vi entrano le truppe austriache. Il 7 ottobre il pascià chiede l'armistizio e solo due giorni dopo l'esercito austriaco conquista vittoriosamente la città (che aveva già conquistato precedentemente due volte, nel 1688 e nel 1717). Il 14 ottobre i turchi abbandonano Belgrado.

All'accaduto reagiscono alcuni poeti tedeschi con le cosiddette "die Türkenkampflieder", lo scrittore e storico serbo Jovan Rajić con *Boj zmaja s orlovi* (1789) ed Emanuel Janković che traduce la biografia di Laudon⁵⁵, il conquistatore di Belgrado.

L'opera di Rajić sarà pubblicata a Vienna soltanto nel 1791, nella stamperia di Joseph Kurzböck. Molto probabilmente Rajić ha usato, come fonti, lo *Offnerische Zeitung*, il *Wiener Zeitung* e lo *Ausführliche Beschreibung des Krieges zwischen Russland, Österreich und der Türkei*⁵⁶. Il confronto e il con-

⁵⁴ Vanno menzionati qui anche Brno/Bernard/Bernardus Zamanja/Zamagna) che su questa vicenda scrive in latino e Juraj/Josip Malevac/Maljevac (Gregur/Grgur Kapucin) che canta la guerra in kajkavo negli annuari del 1789, del 1790 e del 1791, *Nestrančno vezdašnjega tabora ispisavanje*. V.: N. Andrić, *Iz ratničke književnosti hrvatske. Literarna slika XVIII. vieka, op. cit.*; D. Dukić, *Povijesna epika u slavonskoj književnosti 18. stoljeća* in: *Ključevi raja, op. cit.*, pp. 31–46; K. Georgijević, *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni, op. cit.*, p. 274; V. Vratović, *Brno Džamanjić/Bernardus Zamagna (1735–1820)* in: *Hrvatski latinisti, II*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1970, pp. 543–547; V. Dukat, *Pater Gregur Kapucin (Juraj Malevac), kajkavski književnik XVIII. vijeka*, Rad JAZU, 207, Zagreb, 1915.

⁵⁵ Ernst Gideon Feiherr von Laudon/Loudohn/Loudon (13/02/1717–14/07/1790), condottiero austriaco, ha diretto l'esercito austriaco in Croazia e sconfitto i turchi a Dubica nel 1788. Nel 1794 il croato Josip Stojanović, capitano militare del Reggimento di Gradiška durante la guerra turca contro Giuseppe II, pubblica *Smrt preuzvišenog gospodina Gedeona Laudona, sve skupštine vojničke viteza najkripostnijega i generala najstarijega, navištena vojnikom slavne regemente Gradiške, u vrime rata turskoga, duhovnoga pastira*. V.: N. Andrić, *Prijevodna beletristika u Srba od godine 1777–1847*, „Književna studija“, Zagreb, 1892, pp. 16–22; cfr.: F. Psendorfer, *Feldmarschal Laudon*, Wien, 1991; J. Kunisch, *Loudons Nachruhm*, 1999.

⁵⁶ Cfr. uno dei passi più caratteristici del poema *Boj zmaja s orlovi*: „Pod Ulisem što Troja, što Rim pod Neronom, / Tako bukti Beligrad sad pod Laudonom [...]“

tatto tematico e formale tra Joso Krmpotić e Jovan Rajić sono evidenti e già rilevati⁵⁷, soprattutto per quanto riguarda l'opera di Krmpotić, *Katarine II i Jose II put u Krim*⁵⁸. Vladimir Stojančević osserva:

Kako je poznato, Rajić je spev napisao povodom poraza Turaka i zauzeća Beograda (i dela severne Srbije) 1789. od "bečarske" vojske – "cesarca". Poseban mu je značaj bio, svojevremeno, što je Rajić, poznati i priznati pisac, zajedno sa slavnim Dositejem Obradovićem, ovaj rat shvatio kao oslobodilački, pre svega u humanitarnom i civilizacijskom smislu; u njemu je sa puno poetske hvale ispevao velike zasluge austrijskog cara Josifa II, iako bez posebne dedikacije, kao što je to učinio tada Dositej.⁵⁹

In merito a Obradović, Stojančević si riferisce qui, oltre che alla seconda parte di *Život i priključenija*, anche a un'opera che questi pubblicò a Vienna nel 1789, cioè *Pesna o izbavljeniju Srbije* [*Poesia sulla salvezza della Serbia*]⁶⁰. Questo "piccolo poema"⁶¹ è stato composto in onore della liberazione della Serbia dai turchi attraverso la guerra russo-austriaca contro l'impero ottomano: „Srbija je mila izbavljena“, dice Dositej e continua a cantare che in essa, nel 1788, non ci sono più turchi:

ne ima hodža ili ludih hadžija (derviša),
Gordeljivih ne ima janičara,
Niti turskih aga ni spahija,
Ni njihovih noža ni handžara !...⁶²

⁵⁷ K. Draganić, *Joso Krmpotić's Leben und Werke*, op. cit., pp. 454–456; Cfr.: T. Popović, *O nekim strukturalnim i stilskim odlikama Rajićevog speva „Boj zmaja s orlovi“* in: *Jovan Rajić: život i delo*, op. cit., pp. 161–166.

⁵⁸ P. Stanojević, *„Boj zmaja s orlovi“ Jovana Rajića u književnoistorijskom kontekstu*, op. cit.

⁵⁹ V. Stojančević, *Rajićev spev „Boj zmaja s orlovi“ kao istorijski izvor*, op. cit., p. 155; in: *Srpski narod u svojoj novijoj istoriji: kraj XVII – početak XX veka*, Novi Sad, Prometej-Pravoslavna reč, 1998, p. 41: “Come si sa, Rajić ha scritto il poema motivato dalla sconfitta dei Turchi e dalla presa di Belgrado (e di una parte della Serbia settentrionale) nel 1789 da parte dell'esercito dell'imperatore. Il significato particolare di quest'opera era che all'epoca Rajić, scrittore conosciuto e affermato, come il famoso Dositej Obradović, abbia compreso come quella guerra fosse stata liberatoria, prima di tutto in senso umanitario e civilizzatore; in essa egli ha cantato con molta lode poetica i grandi meriti dell'imperatore austriaco Giuseppe II, sebbene senza una dedizione particolare, come allora fece Dositej.”

⁶⁰ Massimiliano Manzin nel suo *Dositej Obradović e la Serbia del suo tempo* (Roma, La Nuova Europa Editrice, 1963), cita erroneamente questa poesia come *Pesna na vzattije Belgrada* (p. 36), un titolo probabilmente riscontrato in *Istorija nove srpske književnosti* di Jovan Skerlić (op. cit., p. 81). È stato accertato che la poesia in questione, così intitolata, non esisteva: è stato Pavle Šafarik, non avendo visto la poesia, a darle questo titolo, seguendo un'annotazione di Jovan Čaplović su Dositej. Đuro Gavela, nel III libro della *Sabrana dela* di Dositej (1961, pp. 382–386), ricorda: „[...] da je Tihomir Ostojić bio prvi koji je posumnjao u postojanje ove sporne pesme.“ (“[...] è stato Tihomir Ostojić il primo a dubitare dell'esistenza di questa poesia controversa.”). V.: J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, op. cit., p. 459.

⁶¹ B. Lilić, *Dositejeva znanja o Srbima u Turskoj* in: *Život i delo Dositeja Obradovića*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000, p. 159.

⁶² “Non ci sono né imam, né pellegrini folli (dervisci), / Né giannizzeri alteri, / né aga turchi né latifondisti, / Né i loro coltelli né cangiarì!...”

L'atmosfera della poesia rispecchia quella generale della gente che vede nell'Austria la salvezza e glorifica l'imperatore Giuseppe come illuminista:

Serbije mile blagog spasitelja,
koji silu sultansku obara [...] ⁶³

Il 22 febbraio del 1790 Giuseppe II, imperatore romano germanico, muore all'età di 48 anni a Vienna. Gli succede Leopoldo II, imperatore del Sacro Romano Impero che della pace fa il proprio vanto, firmando la fine dei conflitti tra Austria e Turchia il 4 agosto 1791 a Sistova (Svistav, sul Danubio, in Bulgaria). La Serbia torna all'impero ottomano e il confine con i turchi viene ripristinato nuovamente sulla Sava e sul Danubio. Per questo motivo „razočarenje Dositejevo bilo je ogromno, [...]“ ⁶⁴ La Russia continua la guerra, però Potëmkin muore il 15 ottobre del 1791 e poco dopo, il 9 gennaio dell'anno successivo, viene firmato il trattato di pace a Iași che segna definitivamente la fine della guerra tra la Russia e la Turchia. Nello stesso anno, all'età di 24 anni, Francesco II diventa l'ultimo imperatore del Sacro Romano Impero (in seguito Imperatore d'Austria come Francesco I, 1804–1835).

Obradović loda le riforme di Giuseppe II e in questo senso viene considerato un giuseppinista dichiarato ⁶⁵:

U njegovom životu crkvene i prosvetne reforme Josifa II bile su objektivni pokretač, ali pokretač [sic!] od sudbonosnog značaja – koji mu je izmenio život, promenio putanju, a ona se kasnije drugim činiocima razgranjivala i bogatila. [...] On je sasvim ispravno shvatio da Josif II svojim reformama omogućuje srpskom narodu pristup velikim kulturama naprednih zapadnih naroda i stvara uslove za njegov kulturni preporod. ⁶⁶

La fede nell'imperatore e nella sua azione salvifica rimarrà immutata nonostante la delusione per la firma del trattato di pace, come leggiamo nell'epistola scritta a Stevan Gavrilović il 9 marzo del 1811 a Belgrado:

No ako je što dostojno bilo u mojim načertanijam, sve to pripisati valja onim sčastljivim opstojateljstvom i onoj velikoj, jedinjoj duši blaženoga Josifa vtorego, koji je u svoje vreme premnoge oduševljavao i umove vosperjavao, bez kojega mnoge stvari ne bi kome ni na um pale. ⁶⁷

⁶³ “Salvatore bonario della Serbia cara, / che abbatte la forza del sultano [...]”

⁶⁴ B. Lilić, *Dositejeva znanja o Srbima u Turskoj*, op. cit., p. 159: “la delusione di Dositej era enorme, [...]”

⁶⁵ A. Ćosić-Vukić, *Epistolarni izraz u delu Dositeja Obradovića* in: *Život i delo Dositeja Obradovića*, op. cit., p. 396; Z. Krstić, *Upoređivanje političkih sistema u delu Dositeja Obradovića* in: *Život i delo Dositeja Obradovića*, op. cit., pp. 166, 168, 170.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 397: “Nella sua vita, le riforme di Giuseppe II riguardanti la religione e l'istruzione furono un movente oggettivo, ma anche un movente di significato fatale – che gli cambiò la vita, ne mutò il corso che più tardi, insieme ad altri fattori, si diramò e si arricchì. [...] Egli comprese del tutto correttamente come Giuseppe II, con le sue riforme, rendesse accessibili al popolo serbo le grandi culture dei popoli occidentali avanzati e creasse le condizioni per una rinascita culturale.”

⁶⁷ *Domaća pisma Dositiya Obradovića*, Beograd-Zagreb, SKZ, 1899, p. 177: “Ma se qualcosa di decente c'era nei miei piani, tutto questo bisogna attribuirlo a quella esistenza felice e a quella

Diversi invece sono la concezione e l'approccio di Joso Krmpotić nei confronti della medesima vicenda, nell'ambito dell'intero periodo del giuseppinismo (1780–1790). Benché venga definito poeta di corte, un vero panegirista che scrive solo in lode di Giuseppe II⁶⁸, la studiosa Dunja Fališevac confuta questa tesi e afferma che, forse per la politica estremamente germanizzante dell'imperatore austriaco, è invece possibile notare un latente anti-giuseppinismo di Krmpotić, filtrato attraverso le sue concezioni russofile⁶⁹. La Fališevac aggiunge che, grazie al *Tolleranzpatent* di Giuseppe II che ha reso libere le altre fedi, tra cui quella ortodossa, Krmpotić ha potuto celebrare la Russia senza paura di censura⁷⁰. La sua ideologia è panslavista, per cui egli vede la Russia come liberatrice degli slavi e di tutta l'Europa dai turchi⁷¹; essa rappresenta per lui, anticipando idee che si riveleranno fortemente attuali nel secolo successivo, la grande madre sotto la cui protezione bisogna unirsi: „[...] nedvojbeno je da razloge njegovoj političkoj aksiologiji treba

grande, unica anima del beato Giuseppe II che a suo tempo impressionò troppa gente, innalzò le menti e senza il quale molte cose non sarebbero nemmeno passate per la testa della gente.”

⁶⁸ I. Scherzer, *Joso Krmpotić Ličanin*, op. cit., pp. 266–271.

⁶⁹ D. Fališevac, *Poetika i ideologija Krmpotićeva epa: "Katarine II. i Jose II. put u Krim in: Ključevi raja*, op. cit., p. 114, e in: *Kaliopin vrt*, op. cit., pp. 289–290. Cfr.: J. Škavić, *Književnost u Slavoniji u XVIII. stoljeću*, „Republika“, Zagreb, 1954, god. X, knj. I–II, br. 1–12, p. 248: „I tako razdire naše Prosvjetiteljstvo teško protivurečje: s jedne strane, ono je prožeto ljubavlju prema rođenoj zemlji i svom čovjeku (i to ne buržuju, već seljaku!), poneseno težnjom da se učini toga čovjeka naprednijim, obrazovanim, bogatijim i srećnijim, ali je, s druge strane, stjecajem prilika, prisiljeno da u zvijezde kuje vladare i njihova reformna nastojanja, vladare, koji zapravo osuđuju taj narod na gubitak nacionalne individualnosti. Izuzetak će moći da bude jedino Dositej Obradović, i to tek u drugom periodu svoga rada, kad uoči druge društvene snage, koje nose neobične potencijalne mogućnosti razvoja, kad se bude oslonio na olibodilačku borbu narodnih masa u beogradskom pašaluku, u onoj malenoj ali autonomnoj Srbiji od 1804. godine. Takav oslonac nemaju prosvjetitelji među Hrvatima, i odatle polovičnost njihovih prosvjetno-oslobodilačkih tendencija i težnja prema daleko borbenijim shvaćanjima Dositejevim, naročito u odnosu prema austrijskoj, rudinskoj državi i prema visokom kleru i crkvi uošte.“ („E così il nostro Illuminismo è corrosivo da una grave contraddizione: da un lato, esso è permeato dall'amore verso la terra nativa e i suoi abitanti (non i borghesi, ma i contadini!), è spinto dal desiderio di rendere quest'uomo più emancipato, più colto, più ricco e più felice; dall'altro, per una serie di circostanze, è costretto a innalzare alle stelle i sovrani, i sovrani che in realtà condannano questo popolo alla perdita dell'identità nazionale. L'eccezione potrà essere soltanto Dositej Obradović, e soltanto nel secondo periodo del suo lavoro, quando nota che altre forze sociali sono portatrici di nuove possibilità potenziali di sviluppo, quando si sarebbe appoggiato alla lotta liberatrice delle masse popolari nel pašaluk belgradese, in quella Serbia piccola ma autonoma dell'anno 1804. Tra i croati gli illuministi non hanno questo sostegno e da ciò deriva l'insufficienza delle tendenze e delle mire illuministe e liberatrici croate paragonate alle idee ben più combattive di Dositej, soprattutto quelle riguardanti i rapporti verso lo stato austriaco, straniero, e l'alto clero e la chiesa in generale.”).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Cfr. la poesia di Krmpotić *Radost Slavonije nad knezom iliti grofom Antunom Jankovićem od Daruvara* (Vienna, 1787) in cui la bellissima *vila*, “slavna Slavonija”, è ferita dalle spade turche e tutta in lacrime come “rascviljena udovica” a causa dello sfascio delle regioni circostanti durante le guerre turche.

tražiti u novim, modernim i demokratskim shvaćanjima naroda, države, vjere i jezika, shvaćanjima koja će obilježiti ideloške, političke i kulturne koncepcije u Hrvatskoj u prvoj polovini 19. stoljeća.⁴⁷²

Персида Лазаревић-Ди Ђакомо

РУСКО-АУСТРИЈСКИ РАТ ПРОТИВ ТУРАКА (1787–1791/92) У СПИСИМА
ЈОСЕ КРМПОТИЋА И ДОСИТЕЈА ОБРАДОВИЋА
(Резиме)

У раду се разматра, са књижевно-историјске тачке гледишта, присуство руско-аустријског рата против Турака (1787–1791/92) у делима хрватског писца Јосе Крмпотића (1750–1797) и српског просветитеља Доситеја Обрадовића (око 1739–1811). Иако постоји пуно додирних тачака у обрађивању историјских догађаја и личности, приступ двојице писаца овој тематици се ипак разликује: у складу са јозефинизмом преко кога се Срби укључују у шири покрет европске просвећености, Доситеј отворено слави Јосифа II као спаситеља; Јосо Крмпотић, међутим, иако бива дефинисан као писац хвалоспева, филтрира ипак свој латентни антијозефинизам кроз русо-филске концепције.

Кључне речи: Јосо Крмпотић; Доситеј Обрадовић; славонска књижевност XVIII века; српска књижевност XVIII века; јозефинизам; руско-аустријски рат (1787–1791/92).

⁷² D. Fališevac, *Poetika i ideologija Krmpotičeva epa: „Katarine II. i Jose II. put u Krim”* in: *Ključevi raja, op. cit.*, p. 115, e in: *Kaliopin vrt, op. cit.*, pp. 290–291: “[...] indubbiamente bisogna cercare le ragioni della sua assiolgia politica nelle idee nuove, moderne e democratiche sui popoli, sullo stato, sulla fede e la lingua che segneranno le concezioni ideologiche, politiche e culturali della Croazia della prima metà del XIX secolo.”

Петар Буњак
Филолошки факултет – Београд

ЂОРЂЕ ПОПОВИЋ-ДАНИЧАР КАО ПРЕВОДИЛАЦ И ПОПУЛАРИЗАТОР ПОЉСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Рад се бави доприносом Ђорђа Поповића-Даничара (1832–1914) превођењу и популаризацији пољске књижевности код Срба.

Ђорђе Поповић-Даничар¹ – »човек-институција« српске књижевности и „организатор књижевног живота“ из доба романтизма, како га описује Јован Деретић² – учинио је, поред осталог, и веома много за популаризацију пољске књижевности на српском културном простору. Као преводилац с пољског, Даничар је привлачио пажњу књижевних историчара и компаратиста досад више пута, али његов се допринос на том пољу обично осветљавао делимиче и у склопу ширих прегледа рецепције пољске књижевности, односно појединих писаца у нашој средини. Задатак је овога рада да на једном месту представи Даничара у улози преводиоца и популаризатора пољске књижевности, уз осврт на претходна истраживања али и на нека новија сазнања. Најпре ће бити речи о Даничаревој (формулисаној) поетици превођења, што ће бити од помоћи и у рефлексији о његовим критеријумима избора дела за превођење.

¹ Ђорђе Поповић (*20. X/1. XI 1832, Буковац, Срем, †25. III/7. IV 1914, Београд) био је публициста, уредник, историчар, лексикограф, преводилац са немачког, француског, шпанског, руског, чешког, пољског и др. језика, секретар Министарства спољних послова Краљевине Србије, библиотекар Народне библиотеке у Београду и лични библиотекар краља Петра I. Школовао се у Варадину, Карловцима, Врбасу, Сегедину, Загребу и Бечу, где је, на угледном Терезијануму, матурирао 1851. Докторат правних наука положио је у Бечу 1855. Уређивао је, између осталог, *Седмичу* (1855–1858), *Српски дневник* (1859–1861), *Даницу* (1860–1871), *Напредак* (1864–1869), *Српски народ* (1869–1876, с прекидима), *Србадију* са Драгутином Ј. Илићем (1883) и др. За све време излажења, 1880–1895, уређивао је и панчевачку „Народну библиотеку“ браће Јовановића. – О Даничаревом животу опширније у: Станиша Војиновић, „Ђорђе Поповић Даничар и 'Народна библиотека' браће Јовановића“. [У зб.:] *Књига за народ*, [спец. број часописа] *Свеске*, Панчево, 1998, јул, 71–73.

² Уп.: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*. Београд, 1983, 344.

1.

Године 1883, после готово три пуне деценије бављења преводилаштом, Даничар је изложио своје преводилачко 'вјерују': реч је о тексту из београдске *Србадије* за 1883. годину, на који је први указао Душан Иванић.³ У српској књижевној јавности тада се о превођењу размишљало на нов, зрелији начин, те више није било потребе доказивати нужност тога посла, већ изградити одговарајуће норме за нешто што је постајало стварност. Као и у случају сваке друге естетске норме, и преводилачка је само идеална пројекција, окренута на овај или онај начин насупрот пракси.⁴ Па ипак, већ сам покушај успостављања такве норме више но речито сведочи о ширини процеса којега се тиче.

Даничарев напис у „Србадији“ непретенциозан је – није ни насловљен ни потписан – а штампан је после Шапчанинових препева Љермонтова, Тројана, Ешенбаха и Грина у рубрици „Из туђих перивоја“. И поред тога, као глас уредништва, имао је знатан програмски набој. Према погледима на књижевни превод уопште и песнички напосе, који су у њему изражени, изузетно је отворен, па и виталан, јер неке од његових претпоставки ни данас нису изгубиле актуелност.

Уопште узев, књижевни превод има, по Даничару, две функције. Прво, тако се „приступачнима чине читавом народу најбољи уметнички производи најдаљих народа и времена“. Друго, што је неупоредиво важније, „тима [се] хоће у своме народу да пробуди геније, коме можда само треба мален повод, па да се дигне на дивни рад“. Отуд код свих, а посебно код малих и заосталих народа, превод врхунског дела, па макар био „само средње руке, да се не може казати да је рђав“ има већи значај „од оригинала релативније вредности“. На тај начин се Даничар залаже не само за премошћавање вредносног јаза између оригиналне и преводне књижевности, већ и за њихово изједначавање, јер смисао општег културног напретка није у томе да се велика дела страних књижевности примају у одређеној средини захваљујући познавању језика оригинала, већ да се „добрим преводима [...] и посве усвоје“.⁵

При превођењу страних књижевности, како наглашава Даничар, има и „незгода“. Једна се тиче самих преводилаца: превођењем се, наиме, баве и они „који не знају добро свој језик, или језик са кога хоће да преводне, или пак немају толико укуса и изражаења да би знали за превод оно одабрати од чега би заиста користи било по народну књижевност“. Као пример за то

³ Д. Иванић, *Забавно-поучна периодика српског реализма. Јавор и Стражилово*. Нови Сад, 1988, 90–91.

⁴ О естетској норми, уз ослонац на идеје Јана Мукаржовског, писали смо у раду „О питању историје рецепције стране књижевности“. – *Књижевна историја*, XXX, 1998, 104, 9–12.

⁵ *Србадија*, Београд, III/1883, 3, 94.

Даничар наводи нашу преводилачку праксу, која није сиромашна, али у којој је „избор предмета скоро у свакој прилици био посве рђав, о језику да и не говоримо“.⁶

Друга „незгода“ је то „што сваки превод, па и најбољи, имаде то својство да брзо остари“.⁷ Главни разлог томе Даничар види у непрестаним променама језика живог народа: „сваки нараштај има, такорећи, свој језик, свој начин изражавања“, те је зато „код гдекојих песничких дела“ нужно да „сваки нараштај [...] има свој превод“.⁸

Добар превод, даље, „треба да има све лепоте оригинала“, односно, „треба уколико је само можно да нам даде мисли и упечаток оригинала“. Тај захтев је врло тешко остварив, и зато „нека класика преводи само онај који му је кадар сваку мисао разумети и онако је изразити, како би је сам писац изразио кад би био писао језиком на који се преводи“.⁹

Ипак, кад је реч о песничком преводу, вели даље Даничар, супротстављена су мишљења око питања „да ли је слободно и уколико је слободно у преводу мењати форму стихова оригинала и од ње одступити?“ Укратко, постоје присталице строгог преношења форме и њихови противници који су за »осавремењавање«, јер сматрају да ће текст, нарочито класичан, бити разумљивији, односно истичу у први план »укус публике« као фактор рецепције превода. Оно што је најбитније, Даничар се одредио према овим супротстављеним ставовима. Он је, како каже, „уопште за што вернији превод и по садржају и по форми, по карактеру и стилу“, јер те одлике оригинала нису случајне, већ имају своје унутрашње оправдање. Одступања, чиме год да су мотивисана, у основи не остварују прави циљ превода, што Даничар показује на примеру Шилеровог и Фосовог превода *Енејиде* или Змајевог превода Љермонтовљевог *Демона*, који „колико је [...] по себи лак и течан, ни нанешен није на руски оригинал“. Међутим, ипак „имаде прилика, где се може одступити у превођењу од форме у оригиналу“: 1) при превођењу народних песама, 2) песама блиских народном песништву („гдекоје Сафине песме [...] би се врло добро могле превести метром наших сватовских песама“) и 3) песама чији је ритам неодређен (пример Пиндарових химни). Уопште узев, према Даничару, „у драмату [се] понајмање губи ако се облик мења; већи је губитак у епу, поред свега тога што је десетосложни стих наших јуначких песама тако згодан за епске предмете; али највећи је губитак онда кад се лирским производима у преводу мења форма“.¹⁰

Из овога пројекта преводилачке норме, како запажа Иванић, следи захтев да се напусти „посрба“ и „превод превода“ као пракса, премда преводи-

⁶ Исто, 95.

⁷ На истом месту.

⁸ Исто, 97.

⁹ Исто, 95.

¹⁰ Исто, 96.

оци овога доба (па ни сам Даничар!) објективно нису могли да му одговоре: још увек су их обавезивали „романтичарски концепт народног језика, народна и умјетничка метрика као основа пјесничке традиције“.¹¹ Песнички језик је тек требало да доживи темељни (модернистички) преображај да би овако формулисан захтев био бар делимично остварив. Размимоилажење преводилачке праксе с нормом у доба реализма, дакле, не значи њено надрастање, већ управо супротно.

До овако формулисане норме Даничар, међутим, није дошао ни брзо, ни лако: претходиле су јој десетине превода из многих књижевности, са многих и посредством многих језика. А кад је реч о пољској књижевности и превођењу с пољског, Даничар је прошао дуг и занимљив пут.

2.

О Ђорђу Поповићу као преводиоцу с пољског до 1871. године писао је врло детаљно Ђорђе Живановић,¹² те ћемо се у представљању раних Даничаревих превода ослањати на његове налазе.

Као преводилац пољске књижевности, Ђорђе Поповић је дебитовао на страницама *Седмице* приповешћу из XVII века *Козачки Ханибал* мање знанога писца из Галиције Лудвика Зјелињског. Пажње је, у првом реду, вредан типично »уреднички« однос према тексту: преводилац је избацивао поједине партије оригинала за које је ценио да нису битне. У питању су стиховани предговор на самом почетку, односно текст козачке песме из IV главе приповести.¹³ Подробним поређењем Поповићевог превода с пољским оригиналом, Живановић је дошао до низа »лажних пријатеља« – међујезичких хомонима, у чију се замку преводилац хватао небројено пута, али и до резултата насумичног погађања значења; разлог је томе, вели Живановић, што „преводилац као да није загледао у речнике“.¹⁴ Следеће запажање изгледа парадигматично:

...„Na podwórću błota po uszy, chude szkapy tratują rozwalone płoty, a kury rozgartują śmiecie“. То је преведено овако: „У двору блато до колена, отрцане патке тапкају међу раструљеним дрвима, а живина рашчепркава ђубре још већма“. У пољском оригиналу нема ни „блата до колена“, нити се говори о паткама и живини, нити се спомињу „раструљена дрва“. Реченица би гласила у преводу: „У дворишту блато до ушију (или слободније, а боље: „до гуше“), мршава кљусад гази разваљене плотове, а кокошке чепркају по ђубришту“.¹⁵

¹¹ Д. Иванић, *нав. дело*, 91.

¹² Уп.: Ђ. Живановић, *Срби и пољска књижевност (1800–1871)*. Београд, 1941, 204–218.

¹³ Уп.: *исто*, 205–206.

¹⁴ *Исто*, 207.

¹⁵ *Исто*, 208.

Почетна констатација Живановићева да је овај Даничарев превод „врло слаб“, односно да се „види да је Поповић на овом преводу учио пољски језик“¹⁶ – убедљиво је доказана.

С друге стране, избор текста за превођење, у првом реду захваљујући његовој тематици (козачки устанак под Хмељњицким), сведочи о романтичарском, егзотичном кључу који одговара тадашњем интересовању наше публике за недовољно знане а изузетно атрактивне малоруске теме.

Као уредник *Седмице*, Поповић је за све време њенога излажења помно пратио пољски књижевни живот, доносећи ситне белешке о писцима и књигама, нпр. о Адаму Мицкјевичу, Винцентiju Полу или Јузефу Игнацију Крашевском.¹⁷

3.

Време када је уређивао *Даницу* (1860–1871), тих дванаест година, чини посебно раздобље у стваралачком раду Ђорђа Поповића, па тако и у популарисању пољске књижевности и преводилаштву с пољскога.

У *Даници* се, понајвише захваљујући уреднику, нашло места за не мали број информација о пољским књижевницима и њиховим делима (нпр., Јадвиги Лушчевској-Деотими, Вацлаву Шимановском, Каролу Шајнохи, Јулијушу Словацком, Антоњију Малчевском, Роману Зморском и др.), за мишљења пољских списатеља о књижевности свога времена (нпр. Крашевски), за податке о превођењу српске народне поезије на пољски итд.¹⁸ *Даница* је, међутим, донела и четири нова Поповићева превода с пољског: роман *Асен* Теодора Томаша Јежа, приповест *Добош* Казимјежа Владислава Вуђицког, роман *Чајчина могила* Паулина Стахурског и приповетку анонимног аутора *Игла*.¹⁹

Процењујући еквивалентност превода првих трију наслова, Живановић успоставља узлазну линију квалитета превода и преводиочевог познавања пољског језика.

3.1.

Кад је реч о Јежевом роману *Асен* – посвећеном ослобађању Бугара од византијског ропства – Живановић тврди да је „надмашио онај претходни“ (тј. приповест Зјелињског),²⁰ да је – и поред једног броја произвољности на лексичком плану – „сад преводио много пажљивије него раније“, те да је оригинал „скоро увек добро разумевао“. У роману *Асен* Даничар се, вели Живановић,

¹⁶ Исто, 206.

¹⁷ Уп.: исто, 208–209.

¹⁸ Уп.: исто, 209–211.

¹⁹ Вид. библиографију на крају рада.

²⁰ Живановић, *нав. дело*, 212.

старао да му буде и речник што богатији и реченица што ближа духу српског језика. И речник му је заиста богат. Пуно је у његову преводу врло лепих српских народних речи, које необично освежавају превод. Да би пак добио бољу српску реченицу, Поповић је морао мењати конструкцију пољску и то му је најбоља ствар у преводу.²¹

О питању избора романа за превођење нешто раније код Живановића читамо:

Ђорђе Поповић је добро учинио што је баш овај роман изабрао да преводи: и блиска бугарска историја и предмет романа могли су привући пажњу ондашњих читалаца. Идеја водиља Жежевог Асана је ослобођење отаџбине, а то је онда и код Срба било главно. Зато је роман сигурно радо читан и примењиван на српске прилике.²²

3.2.

Посебне је пажње вредан превод приповести *Добош* од К. В. Вујџицког, премда не толико због својих књижевних квалитета или књижевноисторијског значаја. Приповест се бави анегдотама из живота хајдука и одметника Алексија Добошчука – Добоша, јунака пољског и украјинског фолклора у Галицији. Занимљив је начин на који је Даничар приступио тексту наглашено стилизованом »на народну«. То Живановић излаже овако:

...моменти из ове приче подсећају много на предмете из наших народних песама. Није ни чудо, те је предмете Вујџицки и узимао из народног причања. Последња глава о смрти Добоша чак је испричана у стиховима. И Поповић је ту главу тако превео. Она почиње овако: „Под зеленим гајем иде Добош млади, иде Добош по долини, по зеленој рудини, у фрулицу дува, ногом поиграва, секиром се подупире и на момке повикује...“ А завршава се у десетерцима: „На чаршији у Станиславову тамо ћете сада зимовати, зимовати, летом летовати, у окову и тешком синциру, тамо ћете лети летовати, тамо ћете зими зимовати, птице ће вам тела разграбити“. А у пољском су мешани стихови: „Będzicie zimować, i te lato latować w Stanisławowie na ryneczku, w ciężkich dybach i żelazie, tam będzicie latować, tam będzicie zimować, a ptaki wasze ciała rozerwą“. Наш Поповић ће и последњу реченицу написати у десетерцима: „Ето Леа, све их похваташе, наопако руке повезаше, за коње их добре привезаше“. Потпуно као и у пољском, где су осмерци: „Wpadli Lachy, wszystkich wzięli, ręce na krzyż powiązali, przy swych koniach porędzali“. Превод није сасвим тачан, али је ипак мисао речена, а језик је врло течан, народски. И у оригиналу и у преводу текст је штампан као прозни, не као стиховани.²³

Значај овог Даничаревог превода сагледавамо пре свега у светлости његове касније формулисане преводачке поетике, као и у самерљивости преводног текста са поетиком српске прозе свога времена, која је остајала у оквирима романтичарске »народности«. Непогрешиво је, дакле, Даничар

²¹ Исто, 213.

²² Исто, 212.

²³ Исто, 215.

декодирало фолклорну филијацију изворника и у преводу приступило – *адаптацији* према узусима српског фолклора.

3.3.

Иако Ђорђе Живановић хвали Даничарев превод романа Паулина Стахурског *Чајчина могила* (оригинал: *Przed laty*, 1865) у смислу његове кореспондентности с оригиналом и ставља га изнад претходних,²⁴ не показује много разумевања за преводилачки избор. Све, с правом, објашњава укусом Омладинског доба. Пита се најпре: „Откуд Поповић да преведе баш овај сентиментални и веома сладуњави роман, који по вредности ништа не измиче нашим *Карловачким ђацима* и *Сестрама Милкама*, тако карактеристичним за слабо развијену приповетку Омладинског доба?“²⁵ Живановић је тим поводом врло критичан:

Избор овог романа не би сведочио о каквом бољем укусу Поповићевом. Можемо га правдати једино тим што [су] се онда такве ствари тражиле.²⁶

Даље, одговарајући на постављено питање избора, Живановић издваја два разлога. Први је по њему тај што је Стахурски непрестано „истицао... величину словенске душе и чистоту словенских обичаја“, а „том идејом су се радо хранили и наши омладинци“. ²⁷ Други је разлог

лежао у томе што се радња дешава на Украјини, а главни јунаци су козаци. Они су били веома популарни међу омладинцима. Те симпатије би се можда могле објаснити самом природом Омладинског покрета. Много је борбености било у омладинским срцима, носиле се душанке, пасали мачеви, сневало се о Душановом царству, о славним бојевима „за крст часни и слободу златну“; шкргутало се зубима при самом спомену турског имена; волеле се народне песме и јунаштво јунака из њих, можда више због њихова пуштахилука него јунаштва. Из тога су се родиле и симпатије према козацима, о чијем се јунаштву и животу сличне приче причале.²⁸

Биће да је овај други наведени разлог био заправо – главни. Све досад изречено говори о Даничару као поглавито романтичарски профилисаном уреднику и преводиоцу: један од појавних облика романтичарске егзотике – како у нашој, тако још и више у пољској књижевности – јесте тематско и проблемско понирање у словенску обичајност, историјско предање и патос борбе за слободу. Поготово је пак украјинско поднебље пружало ризницу таквога материјала.

²⁴ „Превод је много бољи него ранији“... „Види се да је Поповић тражио начина да и српски текст буде што бољи“. – *Исто*, 217.

²⁵ *Исто*, 215–216.

²⁶ *Исто*, 216.

²⁷ *На истом месту*.

²⁸ *Исто*, 216–217.

4.

Епоху у српском књижевном животу друге половине XIX века отвара „Народна библиотека“ браћа Јовановића 1880. године – под уредништвом Ђорђа Поповића Даничара.²⁹ Сваких четрнаест дана у „Народној библиотеци“ излазила је по једна свеска, односно годишње по једно коло од 24 свеске, од чега су половину чинила српска дела, једну четвртину словенска, а другу четвртину несловенска.³⁰ До 1890. године, када је престала да излази, „Народна библиотека“ је нарасла на целих 216 свезака и тако, вредношћу и количином објављених дела, дала не мали импулс како домаћој оригиналној, тако и преводној књижевности.

Што се тиче пољске књижевности, у „Народној библиотеци“ ће се током осамдесетих година појавити чак 12 наслова,³¹ махом у преводу самога уредника – Ђ. Поповића.³² По престанку излагања библиотеке, браћа Јовановић су књиге повезала по областима и продавала као својеврсне изборе. Тако су у два тома сакупљена *Дела пољска* (1890).

Личност уредника „Народне библиотеке“ дала је целом подухвату посебан печат. Змајев вршњак, Ђорђе Поповић је пре свега избором дела, како домаћих, тако и страних писаца, учинио „Народну библиотеку“ понешто конзервативном. Већ летимичан поглед на наслове објављене у првој години излагања библиотеке може то потврдити. Од српских писаца ту су Доситеј (*Дела*), Михаило Витковић (*Спомен Милице*), Стерија (*Даворје*, *Кир Јања*, *Светислав и Милева*) и Његош (*Лажни цар Шћепан мали*), а од страних – класици Макијавели (*Владалац*) и Шекспир (*Краљ Лир*) и новији – Карамзин (*Марта посадница или Покорење Новгорода*), Гошчињски (*Страшни стрелац*), Вл. Сологуб (*Апотекарка*), Ј. Ј. Колар (*Магелона*), Хајзе (*Болесници*), Пузињина (*Јадвига*), Ерјавец (*Хусари на Полици*). Као што се може видети, реч је, дакле, о нашим старијим писцима, а од страних, изузев, наравно, Макијавелија и Шекспира, сви су или романтичари или су у крајњем случају на граници „поетског реализма“ (Сологуб, Хајзе).

Исто се то може рећи и за укупно представљену пољску књижевност у „Народној библиотеци“. У времену од 1881. до 1889. годишње се појављивало најмање једно, а ређе и по два дела из пољске књижевности. Већина их

²⁹ О „Народној библиотеци“ и Даничаревом уређивачком раду в.: С. Војиновић, „Ђорђе Поповић Даничар и 'Народна библиотека' браће Јовановића“. [У зб.:] *Књига за народ*, [спец. број часописа] *Свеске*, Панчево, 1998, јул, 71–123.

³⁰ Уп.: Љубомир Дурковић-Јакшић, „Књижара браће Јовановића“. *Народна библиотека Србије. Годишњак 1979*. Београд, 1980, 138.

³¹ Вид.: П. Буњак, „Две српске књижаре у XIX веку и њихова улога у популарисању пољске књижевности“. *Славистика*, I, 1997, 97–105.

³² О ауторству превода речито сведочи аутобиографија Ђ. Поповића Даничара, која се чува у Архиву САНУ (сигн. 7553/76), а коју је објавио С. Војиновић у: *нав. дело*, 80–87.

је била од несумњиве вредности и потицала су од познатих аутора, али ниједно од њих, није афирмисало реалистичку поетику.

За све време свога излажења „Народна библиотека“ браће Јовановића, коју је уређивао Даничар, издала је једанаест књига са делима пољских аутора, а укупно тринаест наслова. Од тога је Даничар сам превео дванаест, док изузетак чини једино Мицкјевичева *Гражина* у преводу Стојана Новаковића. Од дванаест наслова Даничаревих превода, два су поновљена издања раније већ публикованих, и то романи *Асан*³³ Теодора Томаша Јежа и *Чајчина могила* Паулина Стахурског. Дакле, Даничар је за потребе „Народне библиотеке“ превео десет пољских дела, од којих девет већих (романи, приповести, трагедије) и једну краћу приповетку (*Љутња* Крашевског).

Према естетској и књижевноисторијској вредности пољска дела у „Народној библиотеци“ неуједначена су – од врхунских до прилично слабих, готово тривијалних. Ту су се нашли у првом реду корифеји пољског романтизма – Мицкјевич (*Гражина*) и Словацки (*Миндове, краљ од Леђана*), затим Гошчињски (*Страшни стрелац, Ода*), Т. Т. Јеж (*Асан*) и др. Међу њима би Крашевски, као писац романа с тезом, могао бити изузетак, иако његови романи на које је пао Даничарев избор – делимично *Уљана* и нарочито *Крваво знамење* – још увек задржавају неке битне елементе романтичарске конвенције. Генерацијски међу те писце не спадају једино Станислав Груђињски и Владислав Лозињски, али реч је или о епигонским делима у односу на пољски романтизам (*Крст у шуми*), или о делима невелике вредности и кратког даха (*Две менице*).

Ипак, за избор дела не би могло да се каже да је насумичан. О њему је, према нашем уверењу, у првом реду одлучивало Даничарево нерасположење према (критичком) реализму.

Посебно ћемо се задржати на највреднијим позицијама према хронологији њиховог публикавања – роману Крашевског *Уљана* и младалачкој трагедији Словацког *Миндове, краљ од Леђана* – а затим ћемо начинити преглед осталих Даничаревих превода у „Народној библиотеци“.

4.1.

Роман *Ulana* (1843) Јузефа Игнација Крашевског једно је од првих дела овога писца које припада кругу тема из народног живота. За разлику од неких других, ово дело Крашевског одликује се складном и осмишљеном композицијом, снажном мотивацијом ликова, добрим запажањима и наративним захватима. Иако по фабули не одскаче од романтичарске формуле херц-романа (млади племић заводи лепу сељанку, оставља је, а она на концу сама себи пресуђује), *Ulana* је искорак у правцу психолошког романа са изоштrenom социјалном димензијом. Генеа љубавног осећања Тадеуша

³³ За засебно издање преводилац је одустао од наслова који је роману првобитно дао (*Асен*) и приближио га Јежевом изворнику (*Asan*) – на штету бугарскога антропонимског обичаја.

Мрозачињског – од телесне пожуде, преко истинске љубави до страсти из навике – и Уланина емоционална еволуција – распуштање љубави, постепено одбацивање свих обзира, па најзад и материнске љубави – чине овај роман одиста изузетним у својој врсти. Основа трагичног расплета и уједно копча према поетици реалистичког социјалног романа јесте победа владајућег начела тадашњих пољских друштвених односа – начела класне сегрегације. Међутим, иако знатно надраста романтичарске стереотипе, роман *Ulana* од своје главне јунакиње заправо гради лик романтичарске хероине, узвишене и поносите жртве својих осећања. То је можда одлучило и о Даничаревом преводилачком избору. У сваком случају, *Ulana*, која је у време настанка српског превода већ била преведена на многе европске језике, несумњиво је то и заслуживала.

Даничарев превод под насловом *Уљана* изишао је током 1883. у два дела, као 50. и 54. свеска „Народне библиотеке“. То је уједно и прво засебно објављено дело Крашевског код Срба, које је дошло као природна последица интензивног интересовања наше средине за живот и рад овога писца у неколико претходних година. Наша књижевна публика имала је прилике да дозна доста тога о Крашевском, па и да створи представу о њему као великом књижевнику. Тек са појавом *Уљане* она је могла почети да проверава ту своју представу. У том светлу требало би се поново вратити Даничаревом избору и посебно га похвалити, јер тешко да би се од тако многобројних дела Крашевског могло наћи неко боље и погодније за први додир овакве врсте.

Као и други Даничареви преводи, и *Уљана* се одликује лепим и дотераним језиком, језгровитим изразом и, што је веома важно, лако се чита. Поредећи превод са оригиналом наилазили смо на веома добра решења, нарочито када је реч о преношењу пољске синтаксе. Иако је лексичко-семантички план углавном преношен верно, па покадшто и дословно, структура пољске реченице нигде се не судара са нашом. Сваки карактеристичан пример у том смислу као да говори о поступку који би подразумевао најпре потпуну разградњу реченице оригинала, па тек потом компоновање српске реченице у најбољем духу народног језика. Биће да је то разлог природности и течности овога, па и осталих Даничаревих текстова.

Наравно, у преводу има непрецизно, па и слабо преведених места, понекад и недовољног разумевања изворника. Навешћемо неколико примера, иако они, уопште узев, нису тако чести.

Тако ћемо, нпр., већ на почетку I главе почетак реченице из оригиналног текста [овде и даље курзив П. Б.]: „Sprojzryj ponad to jeziorko, co ciche i spokojne położyło się u stóp wzgórze zajętego przez dwór pański...“ (25)³⁴ у

³⁴ Број стране према: J. I. Kraszewski, *Ulana. Powieść poleska*. Oprac. J. Kijas. Wrocław, 1958.

нашем преводу наћи овако уобличен: „Гледни онамо горе према језерцу, које се тихо и мирно раширило у дну подбрежја, које се пружа према властелинском двору...“ (3).³⁵ Непрецизност је у томе што понављање реченичних делова са „које“ може звучати као синтаксички паралелизам, те се онда не би знало да ли је реч о језеру или „подбрежју“; најзад, и слика у понечему трпи: реч је о језеру разасртном у подножју брда које је заузимао властеоски двор – на тај начин истиче се доминација тога двора у односу на пејзаж, која ће на укупном идејном плану дела играти значајну улогу, док је Даничарево решење у том смислу неутрално.

Реченица из исте главе, која гласи: „O, jak lżej, swobodniej *nad jeziorkiem* niż w tej chacie smutnej i brudnej“ (27) у преводу има еквивалент: „О! колико је лепше и слободније тамо изнад језера, неголи у тој тужној и прљавој кућици!“ (5). **Nad jeziorkiem** значи једноставно на језерцу. Пошто одмах затим следи реченица „Na wzgórzu masz dom dziedzica...“ / „Горе је дворац...“, оним „изнад језера“ поново се нарушава изглед пејзажа – не стичемо утисак језера са равним обалама, изузев узвишења са господском кућом.

На веома важном месту, где се развија Тадеушев унутрашњи дијалог, реплика здравог разума „Może ci się narzykry i porzucisz!“ (74) – можда ће ти досадити, па ћеш је оставити – у Даничаревом преводу звучи: „Можда ће ти се дати прилика, али ти ћеш је одбацити!“ (69). Као што видимо, овде је смисао сасвим промашен, а тиме је искривљен и битан структурни елеменат дела – та реплика »неумољиво« разума је једна од антиципација расплета радње.

Навешћемо и пример неразумевања лексике, који и поред семантичког неподударења не утиче битно на смисао слике, што је много чешћи случај. Реченица из II главе „Wstawszy od *herbaty*, *wdział* prędko swój *ubiór* myśliwski i nie czekając wschodu słońca i ciepła, wybiegł na brzeg jeziora...“ (33) код Даничара гласи: „Кад устаде од јела, узе нагло свој ловачки прибор, па не чекајући ни на исход сунца, ни да отопли дан, оде на обалу језера...“ (14). Јунак Крашевског је, заправо, попивши чај, брзо обукао своје ловачко одело и, не чекајући да сунце изгреје, одјурио на обалу језера.

Све у свему, могло би се рећи да је превод углавном доста добар и чак ефектан, али да Даничарево познавање пољског језика, и поред свих похвала на рачун његовог развојног лука као преводиоца с овога језика, није увек било сасвим поуздано. Како се добро може видети и на примеру овога, али и других, каснијих превода, он се обично ослањао на интуицију, нарочито на лексичком плану, а она га није могла увек одвести најбољем решењу.

4.2.

Даничару као преводиоцу и „Народној библиотеци“ припада заслуга и за прво дело великог пољског романтичара Јулијуша Словацког, објављено

³⁵ Број стране према: Ј. И. Крашевски, *Уљана*. [Прев. Ђ. Поповић]. Панчево, [1883].

у српском преводу. То је *Миндове, краљ од Леђана* (*Mindowe, król litewski*, 1832), трагедија у пет чинова, која, иако на високом уметничком нивоу, не спада у ред најзначајнијих остварења генијалног песника. Ако је Даничар бирао дело у драмској форми, могло је то бити неко познатије и признатије, али сва је прилика да је о избору пресудила како тема из историје Литве, тако и јасна порука. Трагедија *Миндове* бави се историјским ликом – првим покрштеним литавским кнезом из XIII века, који је чак добио и краљевску круну од папе, али је потом напустио хришћанство и завршио као жртва завере. Историјски костур попуњен је романтичарски осмишљеним ликовима и трагичним сукобима, а као врхунска позитивна вредност истиче се изворност литавских обичаја и самосвојност отаџбине.

О Даничаревом преводу, публикованом 1885. као 94. свеска „Народне библиотеке“ писао је Стојан Суботин у раду *Јулиуш Словацки код Срба и Хрвата*, оспоравајући релативно високу оцену верности тога превода коју му је дао Вилим Франчић.³⁶

Велики број Суботинових замерки, несумњиво, стоји. Најпре, превод је начињен у прози док је оригинал у везаном стиху (ово замера и Франчић³⁷), а одиста има дословности, недоследности, па и неразумевања на плану лексике. Међутим, не можемо а да не приметимо да је искључивост неких Суботинових аргумената за негативно вредновање овог превода често претерана.

Једна од најважнијих замерки Суботинових тиче се наслова, тачније формулације „краљ од Леђана“: „Леђан и леђански“ – пише – „означава Пољску и пољски, а преношење тога значења на Литву и литвански је преводиочев ничим не оправдан поступак“.³⁸ Категоричка тврдња о значењу топонима *Леђан* и изведеног придева *леђански*, иако се не наводи извор, заснива се, по свој прилици, на убедљивом објашњењу које је у том смислу дао Стојан Новаковић у раду *Леђан град и Пољаци у српској народној поезији* (1879). Па ипак, иако Новаковићево тумачење узмемо као веродостојно – а оно то доиста јесте – то још не значи да се за Даничарев поступак у превођењу наслова не би могло наћи ваљано оправдање.

У томе ће нам бити од помоћи управо споменути рад Стојана Новаковића. Наиме, у аргументацији своје хипотезе Новаковић полази од једне друге, такође добро утемељене претпоставке. Реч је о хипотези коју је, тумачећи одговарајуће стихове из песме *Женидба Душанова* (Вук II, 29), изнео Иларион Руварац. Уз ослонац на једну формулацију тзв. Бранковићевог летопи-

³⁶ Вид.: V. Frančić, „Słowacki w przekładach serbochorwackich“. *Pamiętnik Słowiański*, 1951, II, 138–140.

³⁷ Франчић вели да у овом преводу, управо зато што је у прози, недостаје само једно: Словацки. – Уп.: V. Frančić, *нав. дело*, 139.

³⁸ S. Subotin, „Juliusz Słowacki kod Srba i Hrvata“. [У књ.] *Iz poljsko-jugoslovenskih književnih veza*. Beograd, 1969, 58.

сца, коју је протумачио Фрањо Ксавер Пејачевић у својој *Historia Serviae...*, Руварац је тврдио да се иза загонетног топонима крије – литавска земља. „Руварац се“ – закључује Новаковић – „приклонио мишљењу Пејачевићеву да краљ од Леђана није ништа друго него краљ од Литве, те по томе да је Леђан – Литва“.³⁹ На истоме месту Новаковић не дискредитује Руварчево мишљење о том питању, већ га напротив оцењује као „најозбиљније“, јер води „к северу“, па сам наставља даље и најпосле доказује своју тврдњу да је реч о *Пољској*.

Важније је, међутим, нешто друго. Иларион Руварац је свој „Прилогъ къ испитиваню србскихъ юначкихъ песама“, под псеудонимом Ваюновъ, објављивао у наставцима – у *Седмици*, коју је, од 1855. до краја (1858), као што знамо, уређивао сам Ђорђе Поповић. У броју 7 за 1857. годину Руварац је објавио и део који се тицао *Женидбе Душанове*, са својим објашњењем да је „Леђан“ – „Литва“.⁴⁰

Није ли ово сасвим довољан и ваљан разлог да се преводилац Словацког, који је много година раније опрезним уредничким оком читао прилоге »Ваюновка« у *Седмици*, определи за наслов који је дао трагедији – *Миндове, краљ од Леђана*? Свакако јесте: Даничар се, закључујемо, свесно ослонио на Руварчево, а не Новаковићево тумачење.

С друге стране, управо овакво посезање за *српском фолклорном традицијом* у давању наслова (који је сасвим регуларно могао гласити „... краљ од Литве“ или „... краљ литавски“) више него јасно сведочи о преводилачкој поетици Даничаревој. Она се непогрешиво темељила на књижевној норми српског романтизма, поред осталог – на романтичарском концепту народног језика, односно усменој поетској традицији.⁴¹

Даље, Суботинови докази за преводиочево неразумевање текста су, поред осталог, стихови 15-17 из I чина, где је при превођењу глагол **marzuj** пренет са „бунцати“, уместо са „маштати“.⁴² Када се изоловане спорне реченице врате у свој непосредни контекст, јасно се види да преводилац ни најмање није погрешно: у питању је друго, сада већ архаично значење глагола **marzyć**, потврђено у сваком већем речнику пољског језика – **śnić, roić we śnie**, дакле, сневати, имати илузију или баш бунцати.

Затим, 44. стих истог чина Суботин наводи у облику „Jeżeli tak, zamiary odkrywasz za wcześnie“, не указујући при том на извор, а замера Даничару на преводу: „Је ли тако? Прерано откриваш намере своје“. Закључак је: „пре-

³⁹ Стојан Новаковић, „Леђан град и Пољаци у српској народној поезији“. *Летопис Матице српске*, СХХ (1879), 161.

⁴⁰ Уп.: Ваюновъ [Иларион Руварац], „Прилогъ къ испитиваню србскихъ юначкихъ песама“. *Седмица*, Нови Сад, VI/1857, 51.

⁴¹ Уп.: Д. Иванић, *Забавно-поучна периодика српског реализма. Јавор и Стражилово*. Нови Сад, 1988, 91.

⁴² Уп.: S. Subotin, *нав. дело*, 58–59.

водиолац није схватио текст, па је неоправдано изменио ауторову интерпункцију и први део стиха превео сасвим нетачно⁴³. Међутим, у различитим издањима изворника тај стих има различиту интерпункцију; она која у том погледу полазе од првог издања дају тај стих овако: „Jeżeli tak? zamiary odkrywasz za wcześnie.“⁴⁴ Можда је баш тако било у тексту који је користио наш преводиолац?

Не стоји у потпуности ни замерка да кад је у питању стих „Jodło, tyś moim bogiem...“; Суботин тврди: „преводиолац не схвата да је у питању дрво, него мисли да је то име неког литванског бога и почиње ’Јодло, ти си мој бог’“.⁴⁵ Разлог за овај поступак у стиху 230 из IV чина – који, наравно, ни ми не можемо похвалити – мора бити неки други, а не обично неразумевање, јер у истој сцени стихови 219–220 гласе: „... do zawarcia powiek / Pomóście cichym szmerem, gałęzie jodłowe...“⁴⁶ са оваквим српским еквивалентом: „позми, о јелово грање! тихим шуморењем да заклопим очи“.⁴⁷

Не залажемо се, наравно, за Франчићев паушални суд. Намера нам је била да, истине ради, ублажимо оштрину Суботиновог става и да га релативизујемо, будући да је заснован углавном на доказима који то нису. Држимо, међутим, да је превод углавном успео да пренесе општи смисао оригинала, иако у формалном погледу доиста не сведочи о томе да се Даничар придржавао прокламованих погледа на преводилаштво. У напред цитираном поетичком тексту, залагао се да се песнички текст преноси у истом метру. Ограда се, додуше, оценом се да се „у драмату понајмање губи ако се облик мења“⁴⁸, али мислио је при том на формат стиха, а не на замену стиха прозом.

4.3.

У „Народној библиотеци“ се већ у првој години, 1881, у 14. свесци, појавила приповетка *Страшни стрелац* (*Straszny strzelec*, 1842) Северина Гошчињског – типично романтичарска проза, мистерија, писана у конвенцији пронађеног рукописа. Гошчињски је, случајно или не, хронолошки и заокружио пољску књижевност у „Народној библиотеци“: као 210. свеска објављена је 1889. романтичарска стилизација старе татранске легенде *Ода* (*Oda*, 1843).

У истој свесци са *Страшним стрелцем* Гошчињског објављена је 1881. године још и приповетка Владислава Лозињског *Две менице* (*Wyprawa wek-slowa*, 1865). У њој су коришћени неки гогољевски захвати у грађењу лико-

⁴³ Исто, 59.

⁴⁴ Према издању: J. Słowacki, *Dziela*, t. VI. *Dramaty*. Wydanie drugie. Wrocław, Wyd. Zakł. Nar. im Ossolińskich, 1952.

⁴⁵ Subotin, *нав. дело*, 60.

⁴⁶ Słowacki, *нав. дело*, 58.

⁴⁷ J. Словацки, *Миндове, краљ од Леђана*. [Прев. Ђорђе Поповић]. Панчево, [1885], 46.

⁴⁸ Србадија, III/1883, 3, 96.

ва, општи тон је гротескно-хуморан, сиже је доста захвалан, али у целини узев, и поред неких добрих запажања, приповетка је бледа и чак помало тривијална. О некаквом зрелијем реализму нема ни говора.

Историјска драма Габријеле Пузињине (која је, узгред, потписана као „Гаврило К. Пузинина“) *Jadwiga (Jadwiga, 1870)*, бави се проблемом брака за добро државе, и то на примеру персоналне уније између Пољске и Литве преко Јадвигине удаје за литавског великог кнеза Јагјела. Драма је грађена строго школски, развучена је и углавном неубедљива. Сама списатељица спада међу данас заборављене представнике пољског романтизма, а ако је веровати библиографији *Nowy Korbut*, једино њено дело преведено на страни језик – управо је ово панчевачко издање. Један од разлога за увршћивање тог дела у „Народну библиотеку“ могао би бити у чињеници да се драма Пузињине ослања на монументално историјско дело Карола Шајнохе *Jadwiga i Jagiello* (1855–1856), о чијем је другом допуњеном издању (I-IV, 1861) Ђорђе Поповић у *Даницу* забележио да је „најбоље можда дело садашње пољске литературе“.⁴⁹

О преводима романа *Асан (Asan, 1860)* Т. Т. Жежа и *Чајчина могила (Przed laty, 1865)* Стахурског, напред је већ било речи – они су са незнатним изменама прештампани у „Народној библиотеци“: *Асан* Чајковског 1882. године (св. 34. и 38), а *Чајчина могила* Стахурског 1888 (св. 182, 186. и 190).

Годину дана после *Уљане*, 1884, Даничар је публикувао превод кратког романа *Отров (Trucizna, 1875)* Паулине Вилкоњске. То је својеврсни моралитет усмерен против француских романа, нарочито против Флоберове *Госпође Бовари*, а у књижевном смислу не представља велику вредност. Главна јунакиња, млада удата жена, под утицајем »лоше« лектире на ивици је да »посрне«, али се у последњем тренутку враћа на прави пут, постајући »добра жена«. Оно што је, међутим, овде занимљиво јесте елеменат есеја о пољском књижевном животу и његовим реалијама. У тексту се, нпр., води разговор о Одињчевим *Писмима*, о часопису *Biblioteka Warszawska*, а затим и о позоришту, при чему се спомиње комад *Богата јединица* Фредра Сина и *Госпође и хусари* Фредра Оца. Све то, уз констатације попут: „Позориште се напунило, јер Фредрове комедије људи радо гледају“⁵⁰ – могло је изазвати резонанцу код српског читаоца, јер су се управо ти комади Фредра Оца и Сина у то време с успехом изводили на српским сценама.⁵¹

Свеске 130, 134. и 138. „Народне библиотеке“ за 1886. заузима роман Крашевског *Крваво знамење* (првобитни наслов *Ongi, 1867; Krwawe znamię* од издања 1878). То је готово типичан романтичарски роман тајне са

⁴⁹ [Ђ. Поповић], „Књижевност“ [Карло Шајноха, *Јадвига и Јагело*]. *Даница*, II/1861, 16, 255. Уп.: Б. Живановић, *Срби и пољска књижевност...*, 210.

⁵⁰ П. Вилкоњска, *Отров. Приповетка*. [Прев. Ђорђе Поповић]. Панчево, [1884], 14.

⁵¹ Уп.: П. Буњак, *Преглед пољско-српских књижевних веза (до II светског рата)*. Београд, 1999, 58, 59, 63 и литература на стр. 73–74.

љубавним заплетом који говори о наследном проклетству двеју старих племићких породица. Слепи фатум, узајмљен од античке трагедије, убија једног за другим и кривце и невине, а старо непријатељство завршава се затирањем обају родова. Уз њега је као додаток штампана и краћа приповетка Крашевског под насловом *Љуџња*. Што се овога дела тиче, нисмо му могли наћи оригинал. Једина претпоставка која нам се намеће у овом тренутку – будући да је реч о лирски интонираном тексту о старом литавском певачу са фантастичним расплетом – јесте та да је у питању прозна прерада неког песничког дела Крашевског, при чему је, засигурно, и наслов доживео темелите промене.

Споменимо напоследку роман *Крст у шуми* (*Krzyż w lesie*, 1879) Станислава Груђињског, објављен у „Народној библиотеци“ 1887. године (св. 154; 158). То је сладуњав, сентименталан роман из малоруског живота, чији заплет показује врло много сличности са *Чајчином могилом* Стахурског.

*

Ниједно од пољских дела која је Даничар уврстио у „Народну библиотеку“ не спада у реалистичку књижевност, бар не у потпуности. Нека од њих – *Отров* П. Вилкоњске – носе чак и изразиту антиреалистичку тезу. Даничарев критеријум за преводилачки, па и уређивачки избор био је, дакле, припадност дела најшире схваћеној поетици романтизма. Поврх тога, представљена пољска дела, односно њихова већина, припада оном слоју пољског романтизма, који је без веће препреке могао допрети до најширих слојева тадашње српске публике, односно до њеног углавном већ стеченог читалачког искуства.

Чини нам се симптоматичним и то што ће Даничар читаву деценију после гашења „Народне библиотеке“ – апстинирати као преводилац пољске књижевности.

Једини међу декларисаним пољским реалистима (позитивистима) који ма ће приступити као преводилац био је – Хенрик Сјенкјевич, и то као писац приповетке *Jamiol* (1880); превод ове приповетке, променивши јој наслов у *Сироче*, Даничар је публиковао тек 1901.⁵² Крај све тадашње популарности Сјенкјевичеве у нашој средини,⁵³ Даничар се зауставио баш на овој, више пута превођеној, наглашено лиризованој приповеци, која би њенога аутора сврставала пре у приврженике „поетског“ неголи критичког реализма. То је уједно и последњи нама знани објављени превод Ђорђа Поповића-Даничара с пољског језика.

⁵² *Коло*, Београд, I/1901, II/10, 594–600.

⁵³ Вид.: Р. Bunjak, „Zarys recepcji dzieł Henryka Sienkiewicza wśród Serbów“. *Зборник МС за славистику*, Нови Сад, 1997, 52, 129–138.

5.

Више од деценије, између 1889. и 1900, када се у српској средини одвија богат пријем пољске реалистичке књижевности, Даничар се, бар према нашим сазнањима, не јавља с пољским темама и преводима пољских писаца. Да ли је то својеврсна »хибернација« у ишчекивању »бољих« времена или само стицај околности – тешко је једнозначно одговорити. Уосталом, слику о његовом преводилачком раду можда замагљује и омиљени манир – да не потписује своје текстове.

5.1.

Како било, после пуних 11 година, Даничар се огласио да би српској публици изложио поетику пољских модерниста, припадника Младе Пољске, и да би први пут детаљније представио најпознатијег међу њима – Казимјежа Тетмајера. У питању је краћи прилог у *Бранкову колу* за 1900, који је претходио Даничаревим преводима из Тетмајеровог циклуса *Melancholia*.

Даничар одређује Младу Пољску као круг песника који се „труде да пољском песништву поврате раније место у светској књижевности“, а који „под утицајем француских и белгијских декадената и симболиста [...] проповедају начело: ’Уметност за уметност‘“. ⁵⁴ Будући да је реч о првом засебном напису о Тетмајеру, навешћемо неке Даничареве оцене. Пољског песника представља овако:

Сета, песимизам, чежња за Нирваном, па онда радост, одушевљење, вера у будућност – непрестано се смењују у његовим појезијама. [...] Новица на којој пољска литература има Тетмајеру да захвали, коју је он у њу увео, његов је снажни индивидуализам, његова је јака темперамента, његова огромна песничка фантазија, леп облик, смеон језик, који је богат у оријенталним сликама и компарацијама. ⁵⁵

Међутим, Даничар, конзервативан какав је био, није баш све одобравао младом пољском модернисти. Споменувши три Тетмајерове књиге песма и изабране песме – „Роезуе I 1891, II 1894, III 1898; Wybór roezyi 1897“ – Даничар каже да је у њима преовлађивала еротика, да је у томе подражавао Французе и да их није надмашио, али да се мења набоље у свему, па и језику. „У његовим ранијим појезијама могао си сваки час да нађеш на изразе као: ’Сребрно мучање’, ’Тишина од смарагда’, ’Песма белага тела’. Сада је у њега скоро сасвим нестало ових прораста ’декадентна’ језика.“ ⁵⁶ Даничару, дакле, смета синестезија као једно од обележја модернистичког песничког језика, баш као што ће касније засметати и Скерлићу кад се буде обрачунавао са Симом Пандуровићем и Дисом.

⁵⁴ [Ђорђе Поповић], „Казимир Прерва-Тетмајер“. *Бранково коло*, VI/1900, 3, 71.

⁵⁵ *На истом месту*.

⁵⁶ *На истом месту*.

Међутим, белешка, а још више преводи који за њом следе, симптом су незадрживог продирања модернизма као књижевне праксе у нашу књижевност на додиру векова. Одговор на питање зашто се Даничар латио Тетмајера можемо потражити пре свега у његовом нерасположењу према поетици критичког реализма, што смо напред већ истицали. У тексту који претходи преводима Тетмајерових лирских проза Даничар је и даље донекле конзервативан, али углавном, као што смо већ видели, само у питањима „прораста ’декадентна’ језика“, док је на његово одобравање наилазио Тетмајеров „снажни индивидуализам, његова [...] јака темперамента, његова огромна песничка фантазија“...⁵⁷ Даничар је без сумње осетио неоромантичарску димензију у Тетмајеровом песништву, што уосталом и није било тешко запазити.

То што се пак Даничар одлучио да своје опажање подели и са читаоцима *Бранкова кола*, са своје стране, може бити поуздан знак или бар наговештај промене климе у нашој средини, па и наговештај окретања публике према ономе што није нужно реалистичко/натуралистичко. Како било, током раздобља модернизма у српској књижевности у свести нашег читаоца управо Тетмајерова песма у прози постаје својеврсни заштитни знак Младе Пољске.

5.2.

Даничареви преводи кратких лирских проза из Тетмајерове збирке *Melancholia* (1899) појавили су се у *Бранкову колу* непуну годину после њеног појављивања на пољском језику. Под заједничким насловом „Одломци“ нашао се овакав избор песама у прози: „Успомена“ („Wspomnienie“), „Љубав“ („Miłość“), „Ждралови“ („Żurawie“) и „Сенка“ („Cień“).⁵⁸ Даничар је тако, стицајем околности, први у дугоме низу наших преводаца које ће Тетмајеров циклус *Melancholia* из истоимене књиге својом једноставношћу, краткоћом и снажним лиризмом привлечити све до тридесетих година XX века.

Обратимо пажњу на преводе.

Као што је био случај и са ранијим Даничаревим преводима с пољског, и овде уочавамо преношење само главног смисла оригинала, и то потпуном декомпозицијом пољске реченице и њеним преобликовањем на начин да буде »у духу« српског језика.

То показује већ прва реченица из песме у прози *Wspomnienie*:

Stało się konającemu bardzo ciemno w oczach i czuł, że śmierć się zbliża – więc począł patrzeć wstecz, poza siebie, chcąc raz jeszcze zobaczyć życie.⁵⁹

У Даничаревом преводу она је добила облик:

⁵⁷ Исто, 72.

⁵⁸ *Бранково коло*, VI/1900, 3, 72–74.

⁵⁹ К. Przerwa Tetmajer, *Melancholia*. Warszawa, 1899, 3.

Пред очима дође му страхотно тамно, осећање блиске смрти обузе свест самртникову, и он поче гледати у своју прошлост. Хоћаше још једном да проживи што је преживео.⁶⁰

Уместо једне, добили смо две реченице, а што се преношења смисла тиче, готово да бисмо могли устврдити да Даничар препричава, и то не увек сасвим верно. Уосталом, **raz jeszcze zobaczyć życie** никако не значи да самртник хоће „још једном да проживи што је преживео“, већ да још једном сагледа живот. Последња реченица овог кратког текста, која се налази на цитираним местима, гласи: „I żał go zdjął, że już po raz ostatni ma wspomnienie tych odczuć i że ich nie będzie mógł wspominać po śmierci...“ У српском преводу читамо: „И он помисли да те сјајне очи неће више видети, па му дође жао што се на њих сетио последњи пут.“ И овде откривамо исти поступак, с тим што овога пута недостаје синтагма **po śmierci** (после смрти) којом аутор појачава оно „последњи пут“.

Поредећи преводе остале три лирске прозе – „Љубав“, „Ждралови“ и „Сенка“ налазили смо нове потврде већ изреченога, те се на томе нећемо задржавати. Пажњу нам, међутим, привлачи изостављање неких делова *Сенке*. Навешћемо цео средишњи одељак текста *Сиес*:

Ale ten cień jest przy człowieku zawsze, i wtedy, kiedy jako niemowlę pierś matki chwytą, i kiedy omdlewającej w miłosnym uścisku kobiecie w przymknięte oczy patrzy, szukając w nich wstydu i silniejszego nadeń pragnienia, i wtedy, kiedy na wiosenną trawę patrząc myśli, że przyszła wiosna może już na jego grobie trawę zazieleni.⁶¹

У Даничаревом преводу он гласи:

Али ова сенка увек прати човека, како у његову детињству на мајчиној сиси, тако и у љубавној опијености и у часовима сумње, када у ливадином пролетњем зеленилу види мртвачки покров, који ће му покривати гроб можда већ првога пролећа.⁶²

И овде су углавном препричани сви мотиви и слике или – готово сви. Код Даничара је, примећујемо, „љубавна опијеност“ заменила читаву Тетмајерову слику у којој је сенка (смрт) уз човека и када жени што замире у љубавном загрљају завирује у полусклопљене очи, тражећи у њима стид и од њега још јачу – пожуду. Можемо само замислити како се руменео од nelaгоде стари Даничар-моралиста заобилазећи ове редове. Једно је сигурно: њихово изостављање никако не можемо приписати неразумевању изворног текста. Уопште узев, закључујемо да је Даничар, и даље веран свом давно изграђеном проседеу, преведећи први пут на српски Тетмајерове *Меланхолије*, био уједно и њихов цензор. Осећајући пулс српске публике код

⁶⁰ Бранково коло, VI/1900, 3, 72.

⁶¹ Tetmajer, *нав. дело*, 5.

⁶² Бранково коло, VI/1900, 3, 74.

које је сазревала потреба за новим, Даничар се побојао да јој то ново пружи у превеликој дози.

Закључак

Сводећи наше излагање о само једноме и, истини за вољу, не најбитнијем сегменту делатности Ђорђа Поповића-Даничара, не можемо извучити генералне закључке. Само ћемо још једном констатовати да је као уредник *Седмице* и *Данице*, „Народне библиотеке“ браће Јовановића, односно као преводилац, бирао за објављивање и превођење дела, ако не са ауром књижевне класике, оно бар с битним одликама романтичарске поетике. Искорак из тога принципа креће се или у смеру „поетског реализма“, или пак – модернистичког неоромантизма. Критички реализам са изразитијим траговима друштвене критике или натуралистичког песимизма био је, изгледа, обележје које је Даничар заобилазио. Понајмање је, чини нам се, реч о „недостатку“ или „неизграђености“ укуса, односно о насумичности и несистематичности избора, што се Даничару готово редовно замерало. Изгледа да је он стрпљиво спроводио свој програм – чинио је доступним својој култури дела „најдаљих народа и времена“,⁶³ циљајући при том заправо на *масовног читаоца*; стога су то морале бити етаблиране вредности, на које је »читалачка већина« навикла, а које неће остављати места за »помодно« експериментисање. Ни када је представљао Тетмајера, Даничар није промовисао експеримент, напротив: критиковао је „прорасте ’декадентна’ језика“; он је поздрављао рецидив романтизма, настојање модерниста да „пољском песничству поврате раније место у светској књижевности“...

Ипак, оно што несумњиво спада у заслуге Ђорђа Поповића-Даничара у области преводилаштва с пољског и популарисања пољске књижевности у српској култури могло би се изложити у неколико теза. Даничар је преводилац *првог* дела Теодора Томаша Јежа на српски (роман *Асен у Даници* 1863) и заслужан је за његово публикување као прве посебне публикације овога писца („Народна библиотека“, 1882). Захваљујући Даничару као преводиоцу српска публика добила је у засебном издању *прво* и, истовремено, једно од уметнички најамбициознијих дела Јузефа Игнација Крашевског (*Уљана*, 1883), као и *прво* и *једино* засебно издато дело великог романтичарског песника, који се код нас, стицајем околности, никада неће много преводити – Јулијуша Словацког (*Миндове, краљ од Леђана*, 1885). Даничар је српског читаоца веома задужио публикувањем песничке приповести *Гражина* највећег пољског романтичара – Адама Мицкјевича („Народна библиотека“, 1886) у преводу Стојана Новаковића, што је до данас једно од свега три засебна издања овога славног песника на српском језику. Даничар је,

⁶³ *Србадија*, Београд, III/1883, 3, 94.

најзад, *први*, 1900, упознао српског читаоца са песмама у прози најпопуларнијег песника пољског модернизма – Казимјежом Тетмајером, чији ће се српски преводи у првој половини XX века бројати десетинама.

Ђорђе Поповић-Даничар, дакле, у укупном доприносу рецепцији пољске књижевности код Срба заслужује место сениора међу најзаслужнијима: од њега ће, један за другим, барјак преузимати Никола Манојловић-Рајко (1864–1897) и Лазар Кнежевић (1876–1932).

ХРОНОЛОШКА БИБЛИОГРАФИЈА ПРЕВОДА ЂОРЂА ПОПОВИЋА-ДАНИЧАРА ИЗ ПОЉСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

1. Zieliński, Ludwik, „Козачки Ханибал. (Приповетка из XVII века)“. – *Седмица*, Нови Сад, V/1856, 34–36, 269–272; 273–276; 282–285.

2. Jeż, Teodor Tomasz (Miłkowski, Zygmunt), „Асен“. – *Даница*, Нови Сад, IV/1863, 18–27, 274–281; 295–300; 308–316; 325–333; 344–351; 358–365; 374–382; 389–397; 406–414; 422–431.

3. Wójcicki, Kazimierz Władysław, „Добош“. – *Даница*, Нови Сад, IX/1868, 17–20, 385–389; 410–413; 439–443; 466–469.

4. Stachurski, Paulin, „Најчина могила“. – *Даница*, Нови Сад (додатак: *Забава Српкињама*), X/1869, 3–7, 48; 64; 80; 96; 112. – 9–11, 144; 160; 176. – 15, 240. – 17, 272. – XI/1870, 1–4, 16; 32; 48; 64. – 7, 112. – 9–16, 144; 160; 176; 192; 208; 224; 240; 256. – 18–22, 288; 304; 320; 336; 352.

5. [Anonim], „Игла. Приповетка“. – *Даница*, Нови Сад, XII/1871, 1–2, 4–7; 21–25.

6. Goszczyński, Seweryn, *Страшни стрелац. Приповетка*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1881], 69+[3]. Народна библиотека, књ. 14.

7. Łoziński, Władysław, „Две менице“. [У књ.:] Goszczyński, Seweryn, *Страшни стрелац*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1881], 37–69. Народна библиотека, књ. 14.

8. Puzynina, Gabriela, *Јадвига. Историјски драмат из XIV столећа у пет чинова*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1881], 70+[2]. Народна библиотека, књ. 22. [На насл. страни: „написао Гаврило К. Пузинина“.]

9. Jeż, Teodor Tomasz (Miłkowski, Zygmunt), *Асан. Приповетка из бугарске повеснице*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1882], 124+[4]. Народна библиотека, књ. 34; 38.

10. Kraszewski, Józef Ignacy, *Уљана. Приповетка*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1883], 125+[3]. Народна библиотека, књ. 50; 54.

11. Wilkońska, Paulina, *Отров. Приповетка*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1884], 55+[1]. Народна библиотека, књ. 86.
12. Słowacki, Juliusz, *Миндове, краљ од Леђана. Историјска трагедија у пет чинова*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1885], 60+[4]. Народна библиотека, књ. 94.
13. Kraszewski, Józef Ignacy, *Крваво знамење. Приповетка*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1886], 179+[1]. Народна библиотека, књ. 130; 134; 138.
14. Kraszewski, Józef Ignacy, „Љутња. Фантастична приповетка из тринаестог столећа“. [У књ.:] *Крваво знамење. Приповетка*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1886], 169–179. Народна библиотека, књ. 138.
15. Grudziński, Stanisław, *Крст у шуми. Украјинска приповетка*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1887], 135+[1]. Народна библиотека, књ. 154; 158.
16. Стахурски, Паулин, *Чајчина могила. Друго издање*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1888], 189+[3]. Народна библиотека, књ. 182; 186; 190.
17. Goszczyński, Seweryn, *Ода. Приповетка из времена Болеслава Великога*. – Панчево, наклада Књижаре браће Јовановића, б. г. [1889], 58. Народна библиотека, књ. 210.
18. Tetmajer, Kazimierz, „Успомена“. – *Бранково коло*, Ср. Карловци, VI/1900, 3, 72.
19. Tetmajer, Kazimierz, „Љубав“. – *Бранково коло*, Ср. Карловци, VI/1900, 3, 72-73.
20. Tetmajer, Kazimierz, „Ждралови“. – *Бранково коло*, Ср. Карловци, VI/1900, 3, 73.
21. Tetmajer, Kazimierz, „Сенка“. – *Бранково коло*, Ср. Карловци, VI/1900, 3, 73–74.
22. Sienkiewicz, Henryk, „Сироче“. – *Коло*, Београд, I/1901, II/10, 594–600.

Петр Буняк

ДЖОРДЖЕ ПОПОВИЧ-ДАНИЧАР – ПЕРЕВОДЧИК И
ПОПУЛЯРИЗАТОР ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЕРБСКОЙ СРЕДЕ
(Резюме)

Одним из полей деятельности знаменитого сербского литератора, издателя, редактора и переводчика Джордже Поповича-Даничара (1832–1914) является популяризация польской литературы в сербской среде. В роли редактора сыгравших значительную роль в истории сербской литературы журналов, как *Седмица* (1855–1858) и, особенно, *Даница* (1860–1871), также как и популярной серии дешевых книг для народа „Народна библиотека“ книгоиздательства братьев Йованович (1880–1890), Джордже Попович заметно продвинул вперед и расширил процесс сербской рецепции польской литературы. Он был переводчиком на сербский язык первого произведения Теодора Томаша Ежа – романа *Асан* (1863; отдельн. 1882), первого и в то же время одного из лучших произведений Юзефа Игнация Крашевского – *Уляна* (1883), первого и единственного отдельного издания на сербском языке Юлиуша Словацкого – трагедии *Миндовг* (1885). Как редактор, Дж. Попович заслужен для издания в „Народной библиотеке“ поэмы Адама Мицкевича *Гражина* (1886) в переводе Стояна Новаковича, являющегося по сей день одним из всего лишь трех отдельных изданий великого польского поэта на сербском языке. Дж. Попович, наконец, первым ознакомил в 1900 г. сербского читателя со стихотворениями в прозе самого популярного поэта польского модернизма – Казимежа Тетмаера.

В работе проводится также анализ отдельных переводов Поповича и его практические приемы рассматриваются в свете сформулированной им поэтики литературного перевода (журнал *Србадија*, 1883). С другой стороны, библиография переводов Дж. Поповича с польского позволяет воспроизвести, хотя бы только на материале польской литературы, его критерии выбора произведений, также как и занимаемую им эстетическую позицию. В случае польской литературы, Попович переводил и публиковал произведения если не литературной классики, то, по крайней мере, обладающие характерными чертами поэтики романтизма. Отклонения от этого принципа были возможны лишь в направлении «поэтического реализма» или же модернистского неоромантизма. Характеристики критического реализма, заключающие в себе какие-либо следы общественной критики или натуралистского пессимизма, были для переводческого или редакторского выбора Дж. Поповича скорее всего отрицательным признаком – такие произведения им явно избегались. Тем не менее, в эпоху сербского романтизма, а также начала модернизма, Попович сыграл выдающуюся роль в популяризации польской литературы.

Кључне речи: полска књижевност, српска књижевност, рецепција, књижевни превод, Ђорђе Поповић-Даничар.

Marija Džunić-Drinjaković
Université de Belgrade

L'UNIVERS ROMANESQUE AYMEEN: A LA LIMITE DE DEUX GENRES

A l'inverse des clichés du genre fantastique classique, dans l'univers romanesque de Marcel Aymé les événements insolites, les métamorphoses et les apparitions des êtres surnaturels ne se produisent pas dans une atmosphère d'inquiétude et de peur; ce qui a amené quelques commentateurs de son oeuvre de classer son univers fictionnel dans le genre merveilleux. Toute étude de théorie et d'esthétique littéraire nécessitant une grande rigueur dans l'emploi des concepts et des catégories esthétiques, l'auteur de cet article jette un regard critique sur certains approches théoriques relatives à ce problème, se proposant de délimiter les champs notionnels de ces deux genres voisins pour démontrer que le concept de fantastique, avec ses résonances profondes et son immense richesse de connotations, est plus propice à rendre compte de la spécificité et de l'originalité de l'univers romanesque ayméen.

Yves-Alain Favre exprime une exigence absolument légitime quand il dit qu'il est nécessaire, dans une étude de théorie et d'esthétique littéraire, de montrer "la plus grande rigueur possible dans l'emploi des concepts critiques et de les définir avec précision afin d'en user à bon escient"¹. Aussi le fait-il, non seulement dans des articles et études consacrés à Marcel Aymé, mais encore dans la préface des œuvres romanesques complètes de cet écrivain paradoxal à maints égards. Après y avoir donné la définition et délimité les champs notionnels du merveilleux, du féerique et du fantastique, Favre conclut que l'œuvre ayméenne relève du merveilleux.

"Lorsque l'irréel émerge du monde réel, sans solution de continuité, et le prolonge tout naturellement, on parlera du *merveilleux*. L'irréel ne se présente pas alors comme étrange; au contraire, il donne l'impression de la réalité familière. (...) Les lois du monde physique, qui régissent l'espace et le temps, continuent de s'appliquer et ne sont suspendues qu'à certains moments; mais l'illusion doit être préservée afin qu'elles demeurent toujours valables. Au contraire, avec le *féerique*, l'irréel constitue un monde clos et autonome, entièrement séparé de la réalité (...) cet univers possède ses propres lois. Enfin, on prononcera le mot *fantastique* lorsque l'irréel vient brutalement s'immiscer dans la réalité, en telle sorte que l'esprit humain reste dans l'incertitude; il hésite à interpréter l'événement en termes de série naturelle ou comme une intervention inexplicable."²

¹ Yves-Alain Favre, "Merveilleux et poésie dans *Les Oiseaux de Lune*", *Cahier Marcel Aymé*, n° 3, 1983, p. 79.

² *Ibid.*, p. 79.

Et ces arguments ne sont aucunement réfutables. Se pose du même coup la question suivante: pourquoi avons-nous choisi de parler du fantastique plutôt que du merveilleux?

Tout en admettant que dans la recherche, tout effort vers une systématisation est sans conteste d'une grande utilité, les choses ne sont pas aussi simples quand il s'agit d'un écrivain qui se dérobe à toute classification traditionnelle, comme il en est de Marcel Aymé. Nombreux sont en effet les commentateurs qui considèrent, contrairement à Favre, que c'est justement dans le genre fantastique qu'il faut classer l'univers fictionnel ayméen. Ce partage est visible jusque dans les textes des auteurs qui ont collaboré à l'édition de ses *Œuvres romanesques complètes*³. Ainsi, à la différence des thèses avancées dans le premier volume (présenté et annoté par Yves-Alain Favre), où nous trouvons des assertions assez catégoriques en ce qui concerne l'appartenance générique de ceux des ouvrages ayméens où apparaît l'irréel ("seul le terme de merveilleux convient"; "l'on ne saurait parler ni de fantastique ni de féerie"⁴), dans le deuxième volume de la même édition (publiée sous la direction de Michel Lécureur) nous sommes déjà confrontés aux points de vue directement opposés. Carmen Camero Perez estime en effet non seulement que pour Marcel Aymé "le fantastique, seul, est source de liberté absolue"⁵, mais encore que son originalité même vient en premier lieu "de la prééminence accordée au fantastique"⁶.

Si nous essayons de suivre cette ligne de suture dans quelques-uns de nombreux textes et études consacrés à cet écrivain paradoxal à plusieurs titres, d'un côté nous trouverons des auteurs tels que M. Lécureur⁷ et P. Gripari⁸, selon lesquels les traits caractéristiques présentés par l'univers fictionnel de Marcel Aymé permettraient de le ranger dans le domaine du genre fantastique; une pareille approche est adoptée par J. Goimard⁹ et J. Falicky¹⁰ qui, dans leurs efforts d'en déterminer la nature et l'originalité, font appel à la même catégorie esthétique. Dans le même sillon, Robert Brasillach évoque "le fantastique philosophique extrêmement curieux, et même déconcertant"¹¹ de ses contes railleurs. D'un autre côté se rangent des auteurs comme J.-L. Dumont, selon

³ Edition de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1989.

⁴ Marcel Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, Préface (Yves-Alain Favre), XXV, Gallimard, Paris, 1989.

⁵ *Op.cit.*, vol. II., Notice (Carmen Camero Perez), p. 1367.

⁶ *Op.cit.*, p. 1364.

⁷ M. Lécureur, "Fantastique et réalisme", *Cahier Marcel Aymé* n°2, 1983.

⁸ P. Gripari, "Le fantastique chez Marcel Aymé", *Cahier Marcel Aymé* n°2, 1983.

⁹ J. Goimard, "Un fantastique les pieds sur terre", *Le Monde*, 29 avril 1977.

¹⁰ J. Falicky, "Suppression du fantastique terrifiant dans les nouvelles de Marcel Aymé", *Romanica Wratislaviensia* VII 47-70, 1971.

¹¹ Cité par M. Lécureur in *Notice*, Marcel Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, vol. III, p. 1849.

lequel le basculement des évidences rationnelles, tel qu'il se manifeste chez Marcel Aymé, relèverait plutôt du merveilleux¹², ainsi que J. Fayard, qui attire notre attention sur une "nécessité du merveilleux"¹³ chez Aymé, alors que R. Garguilo essaie d'en spécifier la nature croyant pouvoir déceler chez le même auteur la présence d'un "merveilleux chrétien"¹⁴. Pol Vandromme, dans la même lignée, évoque un "merveilleux ironique", qui, selon lui, ne serait pas "la conséquence de l'arbitraire", mais "le ton même du style de l'écrivain"¹⁵. Mais tout en écrivant, très poétiquement, que "les enfants de Marcel Aymé sont des enfants du merveilleux"¹⁶, Vandromme attire notre attention sur l'accord "du fantastique et de l'ironie" qui est "comme un instrument de démystification"¹⁷ dans son œuvre.

Dans les contes, comme dans les romans, le fantastique et le quotidien sont des larrons en foire qui se comprennent à demi-mot. Le merveilleux prend ses quartiers d'été dans une basse-cour et il effectue quelques entreprises de reconnaissance aux alentours de la ferme.

[...] Aussi les enfants de Marcel Aymé sont-ils des enfants du merveilleux. [...] Le fantastique ne leur tend pas une perche pour les empêcher de s'engloutir dans la médiocrité [...].¹⁸

Il est aussi des commentateurs de l'œuvre ayméenne qui, dans leurs efforts de décrire et de définir la singularité de son univers, n'hésitent pas à faire appel à des syntagmes tantôt originaux tantôt bizarres, tels que le "fantastique de l'ironie", le "fantastique de la mystification", le "pseudo-fantastique", la "féerie moderne", quand ils ne marquent pas leurs distances avec le terme pur et simple qu'ils sont obligés d'utiliser à défaut d'en trouver un meilleur – soit en le mettant entre guillemets¹⁹, soit en plaçant l'œuvre de Marcel Aymé à la lisière entre fantastique et merveilleux²⁰, afin d'éviter le piège d'une classification trop rigide qui ne pourrait pas rendre compte de toute son originalité et de toute sa nouveauté. Que cela ne nous étonne pourtant pas, car en essayant de nuancer des catégories esthétiques dont ils ont besoin dans leurs approches théoriques, certains auteurs iront jusqu'à évoquer un "fantastique psychologique" (à propos de Cortazar), ou bien un "fantastique oecuménique" (à propos de Borges)²¹.

¹² J.-L. Dumont, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Nouvelles éditions Debresse, Paris, 1967.

¹³ *Figaro*, 16 octobre 1967.

¹⁴ *Cahier Marcel Aymé*, n°2, 1983.

¹⁵ Pol Vandromme, *Marcel Aymé*, NRF, Gallimard, Paris, 1960, p. 137.

¹⁶ Pol Vandromme, *op. cit.*, NRF, Gallimard, Paris, 1960, p. 102.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 136.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 102.

¹⁹ Ainsi pour Jean-Baptiste Baronian, originalité foncière de Marcel Aymé, son "merveilleux", par contraste à celui de la tradition, n'a aucune fonction rassurante. Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, Tournai, 2000.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Saul Yurkevitch, "Borges/Cortazar: Mondes et modes de la fiction fantastique", *Europe*, 58^e année, n° 611, mars 1980, p. 100–101.

Voyons d'abord quels sont les arguments avancés en faveur de leurs thèses respectives. Pour ce faire, nous devons d'abord envisager comment ils définissent les catégories du merveilleux et du fantastique.

Yves-Alain Favre, on l'aura vu un peu plus haut, définit le fantastique dans le sillon de Castex, Caillois et Todorov, à savoir comme un genre impliquant nécessairement le sentiment de la peur et de l'angoisse, de même qu'une incertitude généralisée (car le lecteur hésite entre une explication rationnelle des événements et une interprétation qui fait appel au surnaturel). Il s'en suivrait que le fantastique réside dans la subjectivité du lecteur. Le féerique, en revanche, aurait un caractère objectif car il tend à créer un monde clos sur lui-même, entièrement imaginaire et ne dépendant pas du lecteur. Et Favre de conclure que le merveilleux, résidant justement dans cette zone intermédiaire, serait le genre le plus approprié à caractériser l'univers romanesque de Marcel Aymé, dans lequel il n'y a aucune cloison étanche entre le monde réel et le monde irréel.

Le merveilleux se situe à la charnière du subjectif et de l'objectif. Il mêle de manière inextricable le rêve et la réalité. Il n'édifie pas un autre monde et demeure profondément lié à l'univers réel, mais il en transgresse les lois à sa guise et donne libre cours à l'imagination. Au respect du réel s'allie ainsi le laisser-courre accordé à l'imagination. On ne quitte pas le monde, mais les lois qui le régissent se trouvent assouplies et bien des choses deviennent possibles. Le merveilleux réside donc dans cette zone intermédiaire, dans cet entre-deux de la rêverie, où l'on n'a pas encore rompu les amarres avec le réel, mais où l'imagination n'est plus tenue en bride. Pour Aymé, il n'existe pas de cloison entre le monde réel et le monde imaginaire. On vit à la fois dans l'un et dans l'autre.²²

Dans son article *L'espace et le temps du merveilleux*, Favre approfondit son analyse des moyens narratifs dont se sert Marcel Aymé en vue d'échapper aux contraintes spatio-temporelles. Cela lui permet d'apporter du même coup de nouvelles précisions quant aux trois catégories esthétiques mentionnées:

L'espace-temps du féerique peut se définir comme un espace-temps de la rupture et de l'embellissement. L'auteur crée un espace nouveau où la distance n'existe plus et où de nombreux moyens de locomotion enchantés permettent le déplacement quasi instantané. Le temps, lui aussi, se trouve vaincu et l'on ne vieillit plus. [...] Le féerique crée un espace-temps où l'on oublie les laideurs, les insuffisances et les médiocrités. [...] Au contraire, l'espace-temps du fantastique ne se distingue pas de l'espace-temps de la réalité vécue. Mais des événements s'y produisent qui paraissent inexplicables et dont les lois de l'univers ne peuvent rendre compte. [...] L'univers du merveilleux demeure lié au temps et à l'espace réels, comme le prouve la présence d'éléments réalistes. L'écrivain n'édifie pas un autre monde; il reste dans la réalité, mais il la transforme en laissant libre cours à l'imagination. Les structures de l'espace et du temps se trouvent assouplies et modifiées, voire considérablement altérées. Pourtant, aucune solution de continuité ne se produit.²³

²² M. Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, éd. de la Pléiade, Gallimard, Paris 1989, p. XXVI.

²³ Yves-Alain Favre, "L'espace et le temps du merveilleux", *Une quête incessante Le Merveilleux*, Actes du colloque La problématique du merveilleux / Surgissement du merveilleux 1993, p. 51.

Quant à Jean-Louis Dumont – qui estime, lui aussi, que l'irréel ayméen relève du genre "merveilleux" – il est intéressant de noter que parmi les écrivains qui auraient choisi ce genre comme un moyen propre pour exprimer leurs idées, il mentionne non seulement Marcel Aymé, mais encore des écrivains d'inspiration et de style très hétérogènes tels que Rabelais, La Fontaine, Racine et Voltaire²⁴. Selon lui, le terrifiant ne devrait pas être exclu du champs sémantique du merveilleux, non plus que le macabre, ce qui va à l'encontre des conceptions de la plupart des théoriciens qui se sont penchés sur cette question.

Le merveilleux n'est pas seulement comique; il peut être, dans certains cas, terrifiant, repoussant et macabre selon l'intention qu'un auteur lui prête.²⁵

Pendant, il fait remarquer à plusieurs reprises que le merveilleux a une fonction tout à fait spécifique dans l'œuvre de Marcel Aymé, cet auteur en ayant fait l'instrument favori de son humour.

D'autre part, bien que l'étude de Dumont soit intitulée *Marcel Aymé et le merveilleux*, le concept de fantastique est plus d'une fois évoqué pour apporter plus de lumière sur l'originalité de ses procédés narratifs. Traitant des métamorphoses dans l'univers romanesque de cet écrivain, Dumont constate par exemple qu'Aymé "nous impose *le fantastique* dès le début"²⁶. L'utilisation de ce terme, qui n'est pas un simple lapsus, sous-tend aussi l'analyse de la nouvelle *Pastorale*²⁷, ce qui montre que la notion de fantastique est ressentie comme indispensable pour rendre compte de la particularité de la vision du monde ayméen.

La difficulté de séparer nettement non seulement le fantastique du merveilleux, mais encore de les délimiter des autres genres voisins est visible aussi chez Jacques Goimard. Bien que son texte sur Marcel Aymé soit intitulé "Un fantastique, les pieds sur terre", Goimard n'hésite pas à y inclure d'autres catégories esthétiques voisines censées pouvoir rendre compte des caractéristiques dominantes de l'œuvre ayméenne, telles que l'insolite, le merveilleux (chrétien), voire la science-fiction:

Jusqu'à la fin, ou peu s'en faut, nous nous demandons où il nous emmène: cette perplexité est le propre de l'expérience fantastique [...] S'il faut introduire une distinction, disons qu'il est plus insolite que fantastique. Poser un paradoxe d'emblée, puis le soutenir, par bravade, jusqu'au terme du récit, c'est un procédé classique de l'insolite, tant chez Kafka que chez Alphonse Allais. Même la science-fiction n'est pas loin, qui part de l'arbitraire pour y injecter, petit à petit, un maximum de vraisemblable; d'ailleurs certains textes de Marcel Aymé, comme le *Décret*, sont purement et simplement de la science-fiction.²⁸

²⁴ Jean-Louis Dumont, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ *Op. cit.*, p. 14.

²⁶ *Op. cit.*, p. 49.

²⁷ Dans ce conte fantastique, Aymé donne la parole à ... *Op. cit.*, p. 105.

²⁸ Jacques Goimard, "Un fantastique, les pieds sur terre", *Le Monde*, 29 avril 1977.

Quant à Michel Lécureur, ce grand connaisseur de l'œuvre ayméenne (sous la direction de qui a été publié le deuxième volume des *Œuvres romanesques complètes* et qui a présenté, établi et annoté le troisième volume de la même édition), la notion de fantastique reste prédominante dans son analyse et son approche théorique. Tout en faisant remarquer que Marcel Aymé "excelle dans l'insolite", il insiste sur l'importance du fantastique qui, dans son univers romanesque, "rejoint le réel dans ce qu'il a de plus tragique"²⁹ et assume de multiples fonctions dans l'économie narrative romanesque.

Si le fantastique dans l'œuvre de Marcel Aymé n'est pas purement gratuit, la fonction qui lui est parfois dévolue montre déjà que l'auteur ne s'est pas contenté de faire le procès de la société de son temps et des classes dirigeantes. Au-delà de cette tâche il a tenu également à défendre et à illustrer les principes qui lui tenaient à cœur.³⁰

Dans la même lignée, Pierre Gripari souligne qu'une des dominantes principales de l'œuvre ayméenne reste la veine fantastique, mais que cette veine "est moderne, incroyablement moderne"³¹, en tenant à préciser ailleurs qu'il prend la notion de fantastique dans son sens le plus large, à savoir comme tout ce qui "échappe au réalisme"³². D'autre part, lui aussi constate que chez cet auteur, dont l'œuvre présente une grande variété d'aspects, il y a "de courtes incursions dans l'insolite, cette forme atténuée du fantastique"³³. En développant plus loin son étude thématique de l'œuvre de Marcel Aymé, Gripari n'hésite pas non plus – en vue d'approfondir et de nuancer son analyse – à y introduire certaines catégories voisines du fantastique, sans peur des reproches qu'on pourrait lui faire pour son "inconséquence terminologique". Ainsi il affirme non seulement que "le thème du merveilleux" n'est pas complètement absent de son œuvre, mais encore qu'il devient l'instrument d'une analyse de l'univers contemporain quand il est transposé, repensé dans le monde moderne³⁴.

On peut ici se poser la question de savoir s'il s'agit en l'occurrence d'une inconséquence théorique et conceptuelle, d'un manque fâcheux de rigueur intellectuelle, ou tout simplement d'un refus de tout purisme excessif, de tout rigorisme empêchant de nuancer notre pensée et de travailler finement l'objet de notre étude. Au cas où nous serions plutôt tentés d'adresser des critiques à Gripari, il suffit de nous rappeler d'un texte de Mérimée, dans lequel cet écrivain donne à ses confrères la "recette" pour réussir "un bon conte fantastique", et nous verrons que même les fins connaisseurs en la matière – et Mérimée en est

²⁹ Michel Lécureur, "Fantastique et réalisme", *Cahier Marcel Aymé*, n° 2, 1983, p. 75.

³⁰ Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, La Manufacture, Lyon, 1985, p. 193.

³¹ Pierre Gripari, "Le fantastique chez Marcel Aymé", *Cahier Marcel Aymé* n° 2, 1983, p. 55.

³² *Op. cit.*, p. 52.

³³ *Op. cit.*, p. 53.

³⁴ Pierre Gripari, "Le fantastique chez Marcel Aymé", *Cahier Marcel Aymé* n° 2, 1983, p. 56.

un, sans aucun doute, car il a écrit quelques-uns des meilleurs récits fantastiques – n'ont pu échapper à cet incessant va-et-vient entre les domaines respectifs du fantastique et du merveilleux³⁵ et que l'extrême perméabilité de la frontière entre ces deux zones les a souvent amenés à utiliser ces deux termes en tant que synonymes.

On sait la recette d'un bon conte fantastique: commencez par des portraits bien arrêtés de personnages bizarres mais possibles, donnez à leurs traits la réalité la plus minutieuse. Du bizarre au *merveilleux*, la transition est insensible, et le lecteur se trouve en plein *fantastique*³⁶, avant qu'il se soit aperçu que le monde est loin derrière lui.³⁷

Pourtant, la difficulté d'éviter une confusion terminologique ne relève pas que de cet enchevêtrement incontestable des deux catégories esthétiques. Elle relève aussi d'une modification des règles du jeu gouvernant l'économie narrative. Les stratégies traditionnelles du roman réaliste ne sont plus obligatoires dans la narration du fantastique moderne. Elles étaient par contre en quelque sorte incontournables dans la littérature que Roger Bozzetto appelle *le fantastique classique*, en précisant que le fantastique classique met en scène la rencontre de deux univers, celui du monde rationaliste et l'autre, subsistant dans les marges, mais que dans les deux cas, on représente.³⁸ Pourtant, avec Maupassant, la littérature fantastique ne recherche plus des effets concrets et s'éloigne de la mimésis; c'est en effet en négligeant souvent le cadre matériel que cet écrivain réussit à créer une impression de vide et d'absence qui éveille les hantises. L'homme n'a plus peur des revenants... pourtant il a peur de lui-même, il a peur de la peur, peur des spasmes de son esprit qui s'affole, "peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible"³⁹. Les changements deviennent encore plus visibles avec l'avènement des auteurs qui dorénavant n'ont pas forcément comme objectif de provoquer chez le lecteur une réaction émotionnelle et qui balisent le chemin vers *le fantastique moderne*.

Le FM privilégie l'assertif, l'énonciatif, le descriptif; sans souci d'éventuelles contradictions, de failles, de "coupures". Alors que le FC se situait dans l'univers du (mélo)drame, avec ses coups de théâtre, ses décors nocturnes, ses "satanas ex-machina", le FM est contemporain du cinéma. Il est proche des techniques de

³⁵ Ainsi Maurice Blanchot, dans un article intitulé "Du merveilleux" (*L'Arche*, 3^e année, n^o 27, vol. 7, p. 123), essaie-t-il de définir cette catégorie esthétique en faisant appel au fantastique, qui devrait lui être sinon opposée du moins complémentaire: "L'in vraisemblable est la vérité du réel, voilà le sens de tout conte fantastique qui mérite notre adhésion et notre crédulité".

³⁶ Souligné par M. Dž.-D.

³⁷ P. Mérimée, *Sur Gogol*, cité in François Raymond, Daniel Compère, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, éd. Les compact, Bordas, Paris, 1994, p. 35.

³⁸ Roger Bozzetto, "Le fantastique moderne", *Europe*, revue littéraire mensuelle, 58 année, n^o 611, mars 1980, p. 61.

³⁹ Maupassant, *Lui ?*, *Contes et nouvelles*, vol. I, Gallimard, Ed. de la Pléiade, Paris 1974, p. 870.

manipulation du "réel représenté" qui en sont issues: inserts, ralentis et accélérés, montages infinis, retours, trucages, mixages. (...) Tant par sa stratégie narrative que par sa thématique, le FM renvoie au simulacre, au mécanique sous le vivant.⁴⁰

Et nous verrons que tous ces traits peuvent être facilement relevés chez Marcel Aymé.

C'est que son fantastique, de même que le fantastique contemporain, ne réside plus "dans le doute entre le naturel et le surnaturel, mais entre le motivé et l'arbitraire, le quotidien et l'absurde".⁴¹ L'auteur fantastique cherche à déconcerter son lecteur, à remettre en cause sa connaissance du réel. Il n'a plus besoin de mettre en jeu l'horrible et l'épouvante. Baronian a donc raison quand il dit que le fantastique devient en quelque sorte "le discours de l'incertitude envisagé comme une conviction"⁴².

Or, si nous passons rapidement en revue les plus grandes approches théoriques du fantastique et du merveilleux pour essayer de mieux situer l'œuvre de Marcel Aymé, nous verrons que pour la plupart des théoriciens le fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture, alors que le féerique et le merveilleux sont généralement perçus comme des forces qui ne menacent pas la cohérence de notre monde réel. La définition qu'en avait donnée Roger Caillois avait tracé le chemin vers la structuration d'une théorie du genre, et son ouvrage a longtemps représenté une des balises importantes dans les études consacrées à ces deux catégories esthétiques.

Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite dans le monde réel.⁴³

C'est justement dans la conception historique du genre que Caillois rejoint Todorov, car pour lui aussi le fantastique est "postérieur à la féerie", il naît "au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle"⁴⁴. Cependant, Caillois ne pense pas qu'il soit possible de négliger la fin des récits, qui se déroulent toujours dans un climat d'épouvante et "se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros."⁴⁵

Tout en n'évitant pas d'aborder non plus le fantastique en tant que catégorie universelle et d'en donner une très large définition (il désignerait en effet tout

⁴⁰ R. Bozzetto, "Le Fantastique moderne", *Europe*, revue littéraire mensuelle, 58 année, n° 611, mars 1980, p. 62.

⁴¹ François Raymond, Daniel Compère, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, Paris, 1994, p. 14.

⁴² Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, Tournai, 2000, p. 298.

⁴³ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1977, p. 8.

⁴⁴ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 9.

ce qui "s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation, et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble"⁴⁶), Caillois cherche pour autant, en premier lieu, à en déceler le mécanisme déclencheur et il le trouve dans "la rupture de l'ordre reconnu", dans "l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne". Le fantastique impliquerait donc, selon lui, "la substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux".⁴⁷

Michel Meslin adopte pareille attitude quand il définit le merveilleux (et, avec lui, le fantastique) comme une catégorie universelle. En se reportant à Lucien Febvre, selon qui "le merveilleux serait un sixième sens", il va jusqu'à prétendre "qu'on pourrait à bon droit le tenir pour la manifestation, individuelle et collective, de cette fonction de l'irréel dont Bachelard [...] affirmait qu'il était absolument indispensable à l'homme"⁴⁸. Pour Meslin, qui oppose le merveilleux au sacré et aux mythes, le fantastique et le merveilleux seraient "deux grands imaginaires du désir" qui s'articulent essentiellement sur des pouvoirs de métamorphose. C'est le désir en effet qui est la source du merveilleux, alors que les mythes répondent à des représentations archétypiques. Or, comme "le merveilleux est aux couleurs de l'enfance"⁴⁹, il risque souvent d'endormir les forces de l'homme, à la différence du fantastique, qui, lui, "a du moins le mérite d'alimenter l'inquiétude et de maintenir par là un certain éveil"⁵⁰. Cette réflexion aura trouvé son écho dans le raisonnement de Jean-Baptiste Baronian, qui, à l'opposé de Roger Caillois et nombre d'autres théoriciens, estime que le fantastique "ne serait pas tant le chant d'une rupture, pas tant l'expression de l'ambigu et de l'inadmissible, qu'un art de la vigilance et qu'un profond désir de plénitude".⁵¹

Il semble bien que les mythes ne naissent pas de la même incertitude que les contes et n'éveillent pas le même écho. L'inconnu auquel répondent les uns et les autres est différent. Dans un cas, il est cosmique et métaphysique, dans l'autre il est quotidien et circonvoisin. [...] Or cette différence correspond à deux dimensions de l'imaginaire. L'une est structurelle et collective, l'autre factuelle et subjective.⁵²

Quant à Pierre Georges Castex, le fantastique, "qu'il ne faut pas confondre avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries",

⁴⁶ Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Gallimard, Paris, 1973, p. 83.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ Michel Meslin, *Le Merveilleux*, Bordas, Paris, 1984, p. 6.

⁴⁹ Le merveilleux est, comme le fantastique, une rupture du monde ordinaire. Cependant, lorsque les signes glissent et que la lourdeur imparable des choses semble s'alléger, ce qui apparaît n'est pas la terreur ou la mort, mais la naissance et l'harmonie. Le merveilleux est aux couleurs de l'enfance. Michel Meslin, *Le Merveilleux*, Bordas, Paris, 1984, p. 215.

⁵⁰ Michel Meslin, *op. cit.*, p. 215.

⁵¹ Jean-Baptiste Baronian, *op. cit.*, p. 299.

⁵² Michel Meslin, *op. cit.*, p. 214.

se caractérise surtout "par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle". A l'instar de maints théoriciens qui se sont penchés sur le problème du fantastique en fondant leur analyse sur les récits écrits à la charnière des deux siècles précédents, il estime que le fantastique est généralement lié "aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemars ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs"⁵³.

Il est évident que dans la théorie de la littérature nous pouvons distinguer deux approches différentes du problème du fantastique, de même que nous trouvons deux visions diamétralement opposées concernant le problème du réalisme – soit qu'on limite le concept de réalisme au mouvement littéraire qui vit le jour vers les années trente du XIX siècle, soit qu'on l'élargit à un grand nombre des auteurs chez qui prédomine une volonté mimétique. C'est justement dans ce sens-là qu'Auerbach l'entend, ce qui lui permet d'embrasser par le terme de réalisme des auteurs aussi divers que Villon, Boileau, Diderot, Balzac, Dickens et Tolstoï... Le réalisme est en effet pour lui une catégorie universelle de la littérature, "un mode fondamental de son rapport au monde", tendant "à se confondre avec l'application du 'vrai-semblable vrai'"⁵⁴. En revanche pour Jakobson et les formalistes russes par contre le réalisme n'est qu'un moyen permettant à une génération littéraire de se distinguer de la précédente. Une pareille approche peut de nos jours être constatée chez des auteurs tels que Castex, Caillois et Todorov qui "limitent" le fantastique à un genre historique.

En essayant de classer diverses approches du fantastique, Jean Molino rappelle que nous avons d'une part la méthode historique et philologique, avec Castex (optant pour l'étude diachronique), le modèle thématique ou sémantique avec Caillois, et d'autre part une analyse structurale, née de la linguistique post-saussurienne qui a l'ambition de rendre compte d'un ensemble de phénomènes à partir d'un nombre défini d'unités et de règles de combinaison de ces unités et "qui s'est intéressé plutôt à l'organisation de l'objet qu'à son sens"⁵⁵. Quant à la théorie de Tzvetan Todorov, qui a en quelque sorte révolutionné la pensée sur le fantastique, il y trouve beaucoup de failles et ne ménage pas ses critiques, quelquefois assez dures, à l'égard de cet auteur, en affirmant par exemple que son ouvrage se "caractérise par la disproportion qui existe entre l'ampleur des prétentions et la minceur des résultats"⁵⁶.

Tout en admettant que la théorie de Todorov reste encore aujourd'hui une balise incontournable dans toute recherche sur le fantastique, une de ses "failles"

⁵³ Pierre Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris 1962, p. 8.

⁵⁴ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du Littéraire*, PUF, Paris, 2002, p. 493.

⁵⁵ Jean Molino, "Trois modèles d'analyse du fantastique", *Europe*, 58^e année, n^o 611, mars 1980, p. 20.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 25.

serait peut-être liée au fait que cet auteur a pris pour trait distinctif d'un genre littéraire une catégorie non-littéraire. En effet, il ne définit pas le fantastique par la "nature" des événements rapportés, mais par la réaction ou l'attitude du personnage et du lecteur implicite ("le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés"⁵⁷). D'autre part, le genre "merveilleux" serait, selon lui, caractérisé tout simplement par la nature des événements rapportés.

Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements.⁵⁸

Or, si les catégories de merveilleux et fantastique, envisagés comme genres littéraires, sont voisines, comme l'entend Todorov, est-il pertinent de recourir à des critères différents pour les délimiter, comme il le fait?

Il faut pourtant avouer que face à un nombre de textes fantastiques qui ne peuvent pas rentrer dans ce schéma – par exemple, "Véra" de Villiers de l'Isle-Adam, où aucun personnage ne partage la perception ambiguë des événements rapportés – Todorov assouplit ses propositions théoriques, en remarquant qu'il s'agit là plutôt "d'une condition facultative du fantastique":

[...] le lecteur ne s'identifie donc à aucun personnage et l'hésitation n'est pas représentée dans le texte. Nous dirons qu'il s'agit, avec cette règle de l'identification, d'une condition facultative du fantastique: il peut exister sans le satisfaire; mais la plupart des œuvres fantastiques s'y soumettent.⁵⁹

De même, traitant d'une autre variété de fantastique, en l'occurrence "Aurélia" de Nerval, il ressent le besoin de faire remarquer que ce récit est représentatif d'une ambiguïté fantastique où l'hésitation ne concerne plus la perception, mais le langage.

(...) avec Hoffmann, on hésite sur le nom à donner à certains événements; avec Nerval, l'hésitation se reporte à l'intérieur du nom: sur son sens.⁶⁰

Un autre reproche que l'on pourrait adresser à Todorov est qu'il a limité le fantastique à la durée de l'hésitation et qu'il a accepté – dans son désir de rattacher au fantastique le plus grand nombre possible de textes – une sorte de démembrement du texte littéraire, opération toujours néfaste, car le sens profond d'une œuvre d'art ne peut être décelé que dans un mouvement dialectique, dans

⁵⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.* p. 35

⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 59.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 45.

un va et vient continuuel entre toutes ses parties constituantes. C'est un organisme indivisible auquel on retire la vie si l'on entreprend son morcellement, comme le fait en quelque sorte Todorov quand il entend mettre entre parenthèses, ne serait-ce que "provisoirement", la fin du récit, car elle est autant constitutive du sens que tout autre élément de la structure narrative.

Dès l'instant où l'on examine isolément les parties de l'œuvre, on peut mettre provisoirement entre parenthèses la fin du récit: ce qui nous permettrait de rattacher au fantastique un beaucoup plus grand nombre de textes.⁶¹

Toutes ces difficultés, dont il est parfaitement conscient, amènent Todorov à reconnaître pour autant – assez paradoxalement, toute son étude reposant sur la volonté de construire un système cohérent, rigoureux, permettant de délimiter le fantastique d'autres domaines voisins – que le fantastique "paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome".⁶²

D'un autre côté, il est incontestable qu'il jette une lumière nouvelle sur certains aspects généraux du problème dont il traite, en signalant, par exemple, que le fantastique implique "une manière de lire qui ne doit être ni 'poétique' ni 'allégorique'"⁶³.

On peut aussi avancer certaines réserves quant à l'appréhension même du fantastique en tant que genre. Croce n'est pas resté isolé dans son exigence de sortir des étroites limites des genres, voire d'y renoncer et de nos jours ne sont plus en effet rares les auteurs qui, à la différence de Todorov, estiment qu'on devrait tenter une plus large définition de cette catégorie esthétique. Ainsi Charles Grivel dira – à l'opposé de la critique contemporaine, souvent amenée à voir dans le fantastique une convention d'écriture, un "novum littéraire", voire "l'expression de la nouveauté radicale"⁶⁴ – que le fantastique déborde largement le cadre qu'on lui restreint habituellement, qu'il ne se laisse pas enfermer dans un genre, "mais excède, par définition, la notion qu'on peut en avoir".⁶⁵

Tous ces problèmes théoriques pris en compte, l'on pourrait peut-être donner raison à Max Dupéray, qui opte pour la plurivocité de nature du genre fantastique et sur l'adéquation d'une approche "éclatée"⁶⁶. Son point de vue est par ailleurs assez proche de celui de Roger Bozzetto, qui plaide pour "un pluriel" dès qu'on traite du fantastique. Quant à Marcel Aymé, cela nous permet autant

⁶¹ *Op. cit.*, p. 48.

⁶² *Ibid* p. 46.

⁶³ *Ibid* p. 37.

⁶⁴ Max Dupéray, *Du fantastique en littérature: Figures et figurations* (éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons) – ouvrage collectif, PUP, Aix Marseille I, 1990, p. 4.

⁶⁵ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, PUF, Paris 1992, p. 7.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 5.

de parler de son "fantastique de l'ironie, de la démystification et de la contrefaçon" (Jean-Baptiste Baronian), que de son "fantastique apprivoisé" (un syntagme heureusement trouvé par Rachel Ertel, analysant nombre de points communs entre Aymé et I. B. Singer).

On s'attendrait à éprouver la peur, l'angoisse, le malaise que produit habituellement la juxtaposition de l'irrationnel et du familier. Et pourtant il n'en est rien, l'effet en est tout autre. [...] Il s'agit en quelque sorte du fantastique apprivoisé [...].⁶⁷

Or, bien que certains éléments de l'univers romanesque ayméen, pris séparément, puissent être situés dans le féerique et le merveilleux (l'irréel qui ne relève pas de la zone de l'ombre et des ténèbres; absence de démarcation nette entre le réel et l'imaginaire, passage imperceptible d'un monde à l'autre, événements qui ne se déroulent pas dans un climat d'angoisse et de peur), il s'avère que le concept de fantastique, avec ses résonances profondes et son immense richesse de connotations semblerait plus propice à rendre compte de la spécificité et de l'originalité de cet auteur.

Et il en est de même, on l'aura vu, en ce qui concerne les univers insolites de Kafka et de Gogol, où il n'y a ni hésitation, ni étonnement⁶⁸ ("La métamorphose" et "Le Manteau"). L'absence d'inquiétude, de peur ou de perception ambiguë des événements racontés ne veut en aucun cas dire que nous ne pouvons pas parler de "leur fantastique", inédit et profondément original, car toute œuvre d'art de grande valeur perturbe la définition du genre auquel elle est censée appartenir, de même que toute époque apporte une nouvelle grille de lecture dont résultent à leur tour de nouvelles classifications. Kafka, Gogol, Boulgakov ou Aymé ont donc *métamorphosé* le genre fantastique. D'ailleurs, certains théoriciens de la littérature ont montré qu'il est possible de retenir la notion d'hésitation en tant qu'une sorte de "révélateur" d'appartenance générique, pourvu que ce terme soit de nos jours compris dans un sens autre que celui que lui avait donné Todorov.

Les lecteurs du "nouveau roman" ont parfois postulé que si hésitation il y a, elle n'est pas entre la réalité et la surnature, mais plutôt entre le littéral et l'allégorique, car dans ce nouveau contexte la situation fantastique se trouve dénaturée, banalisée, atone.⁶⁹

Si Aymé s'est donc hasardé à un alliage inédit de l'irréel et du comique, si dans son univers il n'y a pas d'hésitation, cela ne nous autorise aucunement à

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 98.

⁶⁸ Camus dira qu'"on ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement" chez Kafka. Cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁹ Max Duperay, *Du fantastique en littérature : Figures et figurations (éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons)*, ouvrage collectif, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, 1990, p. 6.

l'écarter du domaine de la littérature fantastique. Tout au contraire, il faut lui y assigner une place à part car en ayant mis les éléments irréels en fonction de la satire, Aymé a réussi un heureux mariage entre le rire et le fantastique et a reculé les frontières d'un genre littéraire. C'est pourquoi on peut donner raison à Jean-Baptiste Baronian quand il dit que Marcel Aymé "demeure un cas dans la littérature française" et que "son œuvre est éblouissante"⁷⁰.

Марија Цунић-Дрињаковић

ИЗМЕЂУ ФАНТАСТИЧНОГ И ЧУДЕСНОГ
(Резиме)

Дело Марсела Емеа, у којем је постигнут необично успели спој између фантастичног и хумора, чудесног и реалности, опире се уобичајеним класификацијама у књижевности и потврђује тезу да значајна уметничка остварења не само да условљавају преобликовање појединих естетичких категорија, него често и померају већ утврђене границе између одређених књижевних жанрова. Оригиналноост Емеовог романескног универзума била је изазов за многа надахнута истраживања, али је условила и нека дубока неслагања у погледу одређења његове (не)припадности фантастичком жанру. Овај рад се бави преиспитивањем неких од најзначајнијих теоријских приступа проблему чудесног и фантастичног у књижевности, како би се утврдила линија разграничења између ових додирних, а често и дубоко испреплетаних категорија, које су Емеу послужиле да оствари беспштедну демистификацију "лажних богова", тј. свих неаутентичних вредности.

Кључне речи: Марсел Еме, књижевни род, естетичка категорија, чудесно, фантастично, иронија, комично, приповедачки поступак.

⁷⁰ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, Tournai, 2000.

Veran Stanojević
Faculté de Philologie – Belgrade

LES NOMS DE NOMBRE NUS ET LES NOMS DE NOMBRE MODIFIÉS EN FRANÇAIS

Dans cet article on traite de la distinction sémantique entre les noms de nombre nus (un, deux, trois,...) et les noms de nombre modifiés par 'au moins' (au moins un/deux/trois...).

1. De la phrase au discours: un problème pour les approches dénotationnelles

Des approches dénotationnelles¹ en sémantique formelle, telles que la logique du premier ordre, la Grammaire de Montague et la Théorie des quantificateurs généralisés (Barwise et Cooper 1981, Keenan E., Stavi J. 1986) – TQG – traitent les noms de nombre nus et les noms de nombre modifiés par *au moins* comme étant synonymes. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer l'interprétation des exemples 1) et 2). La seule différence entre ces deux phrases c'est la présence en 2) de l'expression *au moins*. La logique du premier ordre, dont la représentation sémantique est donnée en 3) associe la même sémantique à ces deux phrases: 'il y a au moins deux étudiants qui fument'. Il en est de même de la TQG, selon laquelle les phrases 1) et 2) ont, toutes deux, l'interprétation présentée en 4): 'l'ensemble des étudiants fumeurs contient au moins deux individus'. Il est à noter que les deux interprétations (en 3 et en 4) sont équivalentes.

- 1) *Deux étudiants fument.*
- 2) *Au moins deux étudiants fument.*
- 3) $\exists_2 x[\text{étudiant}(x) \wedge \text{fumer}(x)]$
- 4) $|[[\text{étudiant}]] \cap [[\text{fumer}]]| \geq 2$

Cependant, ni la logique du premier ordre, ni la TQG ne peuvent expliquer le fait qu'un nombre nu, à la différence d'un nombre modifié, n'exige jamais la

¹ Il s'agit d'une famille d'approches issues de la logique du premier ordre qui visent à identifier l'interprétation sémantique d'une expression en langue naturelle aux conditions de vérité que cette expression détermine.

prise en compte de la totalité des éléments ayant la conjonction des deux propriétés pertinentes pour l'interprétation: celle dénotée par le nom commun et celle dénotée par le reste de la phrase. Soient les discours en 5) et 6):

5) *J'ai rencontré trois étudiants ce matin. Ils m'ont demandé un renseignement.*

6) *J'ai rencontré au moins trois étudiants ce matin. Ils m'ont demandé un renseignement.*

Dans l'exemple 6), le pronom anaphorique *ils* reprend nécessairement l'ensemble total des étudiants rencontrés par moi ce matin, alors que dans l'exemple 5) il ne s'agit que de trois étudiants rencontrés par moi ce matin que je peux ou non avoir à l'esprit au moment d'énoncer 5). En effet, le discours en 6) peut se paraphraser comme suit: 'tous les étudiants que j'ai rencontrés ce matin m'ont demandé un renseignement', alors que pour le discours 5) la même paraphrase ne marche pas. Le pronom *ils* en 5) ne reprend, sémantiquement, que l'ensemble des trois étudiants introduit dans le discours par le syntagme nominal (SN) *trois étudiants*.

Cette différence sémantique entre les nombres nus et les nombres modifiés a été captée dans le cadre des sémantiques dynamiques et notamment par la Théorie des représentations du discours – DRT (Kamp et Rayle (1993), Corblin (2002a)). Considérons les deux discours suivants, discutés par Corblin (2002a, p.191):

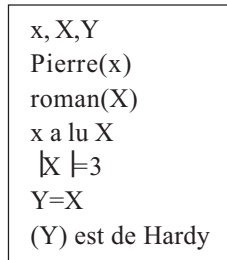
7) *Pierre a lu trois romans cet été. Ils étaient de Thomas Hardy.*

8) *Pierre a lu au moins trois romans cet été. Ils étaient de Hardy.*

D'après Corblin, il ne s'agit ni en 7) ni en 8) d'une différence d'accessibilité anaphorique. Le pronom anaphorique *ils* reprend aussi bien *trois romans* que *au moins trois romans*. Par ailleurs, la sémantique dénotative de la première phrase de 7) est la même que celle de la première phrase de 8): dans les deux cas, dans l'ensemble des romans lus par Pierre cet été il suffit d'en trouver trois pour que chacune des deux phrases soit vraie. Cependant, comme le fait remarquer Corblin, les SN *trois romans* et *au moins trois romans* «déterminent pour la phrase comportant l'anaphorique des conditions de vérité différentes» (Corblin, *ibid.*). Le pronom pluriel *ils* en 7) s'interprète comme reprenant un groupe de trois romans exactement, alors qu'en 8) *ils* dénote la totalité des romans lus par Pierre. La différence sémantique n'est pas située pour Corblin au niveau des propriétés dénotatives des SN *trois romans* et *au moins trois romans*, mais au niveau des propriétés dynamiques des deux types de SN. Cette différence d'ordre dynamique est explicitée par les représentations sémantiques respectives des discours en 7) et en 8), proposées par Corblin dans le cadre de la DRT:

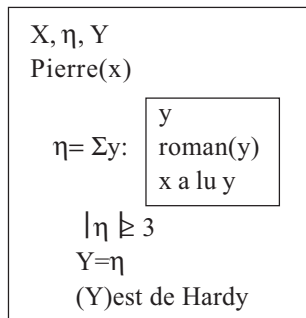
7) Pierre a lu trois romans cet été. Ils étaient de Hardy.

7')



8) Pierre a lu au moins trois romans cet été. Ils étaient de Hardy.

8')



La spécificité sémantique de *au moins trois romans* au niveau dynamique, c'est-à-dire au niveau du contexte discursif incluant l'interprétation de l'anaphore de la phrase subséquente, est explicitée par l'introduction de l'ensemble total des romans lus par Pierre dans la représentation discursive en 8'). Cet ensemble, représenté en 8' par η, qui contient au moins trois éléments (voir la condition $|η| \geq 3$), est identifiée à la somme des 'y' satisfaisant les conditions 'roman(y)' et 'x a lu y' dans la DRS enchâssée.² L'unification de la variable η au référent discursif Y (notée Y=η en 8'), ce dernier étant introduit par le pronom anaphorique *ils*, garantit l'interprétation correcte de la deuxième phrase du discours en 8). Cette solution rend bien compte de la différence sémantique entre un nombre nu et un nombre modifié par *au moins*, cette différence étant située au niveau dynamique, c'est-à-dire à un niveau où le calcul de la dénotation d'une expression donnée a des répercussions sur l'interprétation d'expressions

² En DRT les représentations sémantiques sont appelées des DRS (Discourse Representation Structures). Ces dernières sont représentées graphiquement sous la forme de boîtes, pouvant contenir d'autres boîtes comme en 8').

subséquentes dans le contexte discursif. Les tenants des approches dynamiques diraient qu'en l'occurrence les nombres nus et les nombres modifiés ont des potentiels différents de changement du contexte.

La raison pour laquelle les approches dénotationnelles classiques comme la logique du premier ordre et la TQG ne réussissent pas à capter cette différence sémantique entre les nombres nus et les nombres modifiés est le fait qu'en TQG et en logique du premier ordre l'interprétation d'expressions linguistiques est basée sur les modèles dont l'univers, n'étant pas structuré, ne contient que des individus singuliers. On n'y manipule pas les ensembles d'individus autres que ceux dénotés par le nom commun et par le reste de la phrase. Il n'y a donc pas moyen, dans ce type d'approches, de rendre compte d'ensembles totaux qu'introduisent, par hypothèse, les noms de nombre modifiés. On n'y exprime que la condition minimale concernant le nombre d'individus qui doivent satisfaire la conjonction des deux propriétés pertinentes pour l'interprétation. Il s'agit du nombre explicitement mentionné par le numéral cardinal, qu'il soit nu ou modifié par *au moins*. Cette condition minimale suffit, dans le cas des noms de nombre modifiés, pour le traitement des phrases et des discours dépourvus d'anaphores pronominales qui ont pour antécédent les SN du type 'nom de nombre modifié+nom commun'. Cependant, dès qu'il y a anaphore, cette condition minimale ne suffit plus, si bien qu'il est nécessaire alors de considérer la totalité de l'ensemble intersection pour interpréter correctement la phrase contenant un pronom anaphorique.

Dans la suite de cet article nous allons montrer qu'il est possible de rendre compte, en termes dénotationnels aussi, de la distinction sémantique entre les nombres nus et les nombres modifiés par *au moins*. Pour le faire nous proposerons d'abord un classement des déterminants du nom suivant qu'ils expriment ou non l'information totale relativement à l'ensemble restriction. Ensuite, on verra que la différence sémantique entre les nombres nus et les nombres modifiés est située au niveau de l'intersection des deux ensembles pertinents pour l'interprétation de la phrase, ce qui nous amènera à caractériser les noms de nombre modifiés par la propriété qu'on appellera 'la totalité faible', à la différence des nombres nus qui seront caractérisés par la propriété dite 'la non totalité faible'.

2. L'opposition total-partiel relativement à la restriction du déterminant

On fera une hypothèse selon laquelle les déterminants du nom peuvent être répartis en deux classes suivant qu'ils expriment ou non ce que j'appellerai des informations totales relativement à la restriction du déterminant.³ Il s'agit:

³ La dénotation du nom commun sert à restreindre le domaine de quantification dans les langues naturelles. C'est pourquoi on dit que l'ensemble dénoté par le nom commun est la restriction du déterminant.

1) des déterminants qu'on dira *totaux* et 2) des déterminants dits *non totaux* ou *partiels*. On propose la définition des déterminants totaux en 9).

9) Soit $D(A)(B)$.⁴ Le déterminant D est total si, $\forall x \in A, x \in B$ ou $x \notin B$. Sinon, le déterminant D est non total.

D'après la définition en 9), les déterminants totaux nous permettent de déterminer si un individu ayant la propriété A (dénotation du nom commun) possède ou non la propriété B (dénotation du reste de la phrase). Les déterminants totaux sont, par exemple: *tout*, *chaque*, *aucun* mais aussi des déterminants exceptifs comme *tous les... sauf Paul* et *aucun ... sauf Paul*. Les exemples 10)-12) illustrent les inférences qu'admettent les déterminants totaux, alors que l'absence du même type d'inférences dans les exemples 13)-15) révèle le statut de déterminant non total:

- 10) *Chaque étudiant fume. Paul est étudiant. → Paul fume.*
11) *Chaque étudiant fume sauf Pierre. Paul est étudiant. → Paul fume.*
12) *Aucun étudiant ne fume. Paul est étudiant. → Paul ne fume pas.*
13) *Deux étudiants fument. Paul est étudiant. →/→ Paul fume.*
→/→ Paul ne fume pas.
14) *La plupart des étudiants fument. Paul est étudiant. →/→ Paul fume.*
→/→ Paul ne fume pas.
15) *Tous les étudiants fument, sauf deux. Paul est étudiant. →/→ Paul fume*
→/→ Paul ne fume pas.

Il s'avère que les déterminants totaux sont ceux qui peuvent être définis en TQG par une condition sur l'intersection des ensembles pertinents A et B . Les déterminants totaux sont intersectifs et co-intersectifs non cardinaux de Keenan (1996, p. 56), c'est-à-dire ceux qui n'exigent pas une condition sur le cardinal de $A \cap B$ ou $A - B$.⁵ Les déterminants co-intersectifs et intersectifs non cardinaux

⁴ D =la dénotation du déterminant, A =la dénotation du nom commun, B =la dénotation du reste de la phrase

⁵ Des déterminants exceptifs comme *aucun...sauf Paul* dénotent des fonctions intersectives, parce que pour déterminer la valeur de vérité d'une phrase comme *Aucun étudiant ne fume sauf Paul*, il suffit de prendre l'intersection de la dénotation du nom commun et du prédicat. Autrement dit, cette phrase est vraie si et seulement si $[[\text{étudiant}]] \cap [[\text{fume}]] = \{\text{paul}\}$, c'est-à-dire si parmi les étudiants qui fument on ne peut trouver que Paul. Par contre, des déterminants exceptifs comme *Tous les... sauf Paul* dénotent des fonctions co-intersectives, parce que pour déterminer la valeur de vérité d'une phrase comme *Tous les étudiants fument sauf Paul* il suffit de considérer la dénotation du nom commun sans prendre en compte les éléments de $[[\text{SV}]]$ dans $[[\text{N}]]$. On dira donc que cette phrase est vraie ssi $[[\text{étudiant}]] - [[\text{fume}]] = \{\text{paul}\}$, c'est-à-dire si parmi les étudiants qui ne fument pas on ne peut trouver que Paul.

du type *tous les... sauf Paul* et *aucun... sauf Paul* font, eux aussi, partie de la classe des déterminants totaux. En effet, il est facile de voir que si TOUS ...SAUF Paul (A)(B)=Vrai, alors pour n'importe quel individu $a \in A$, tel que $a \neq \text{Paul}$, $a \in B$. L'exception est explicitement mentionnée, si bien qu'on sait comment la propriété B est distribuée sur A. Il en est de même de *aucun...sauf Paul*: si AUCUN...SAUF Paul (A)(B)=Vrai, alors pour n'importe quel $a \in A$, tel que $a \neq \text{Paul}$, $a \notin B$.⁶ Les déterminants co-intersectifs et intersectifs cardinaux comme *tous les... sauf deux* et *aucun ... sauf deux*, ne sont pas des déterminants totaux. Si *Tous les étudiants sauf deux fument* est vrai, alors il ne suffit pas de savoir que l'individu *a* est étudiant pour savoir si *a* fume ou non.

D'après la définition en 9) les déterminants indéfinis expriment des informations partielles relativement à l'ensemble restriction parce qu'ils ne nous permettent pas d'inférer qu'un individu avec A possède ou non la propriété B. On s'aperçoit facilement, en considérant, par exemple, la phrase en 13), que l'ensemble de deux étudiants qui fument ne constitue pas normalement l'ensemble total des étudiants du modèle. C'est en ce sens-là qu'on dira qu'un nom de nombre ne dit rien sur la distribution d'une propriété B dans l'ensemble restriction A. Il en est de même des autres déterminants dit indéfinis (*un, des, plusieurs, quelques, certains*). C'est aussi le cas des déterminants dits proportionnels (*la plupart, la majorité, la moitié, 30% etc.*). Si, par exemple, une phrase interprétée comme LA PLUPART DES (A)(B) est vraie, tout ce qu'on peut savoir sur la distribution de B dans A c'est que le nombre des A qui sont B est supérieur au nombre des A qui ne sont pas B. Donc, on ne peut pas dire d'un élément *a* de A qu'il a ou non la propriété B, ce qui signifie que *la plupart*, mais aussi les autres proportionnels, est un déterminant partiel.

Il semble que peu de déterminants dans les langues naturelles, parmi lesquels les universels positif et négatif et les exceptifs non cardinaux, servent à exprimer des informations totales relativement à l'ensemble restriction, c'est-à-dire à l'ensemble dénoté par le nom commun qu'introduit le déterminant. Enoncer que tous les individus d'un ensemble que dénote le nom commun, ont une certaine propriété, qu'aucun ne l'a, que tous sauf Paul l'ont, que personne sauf Paul ne l'a, c'est exprimer ce qu'on appelle une information totale relativement à l'ensemble restriction.⁷ Par conséquent, les noms de nombre, qu'ils soient

⁶ Si on considère *seul* comme déterminant, ce à quoi s'opposent certains auteurs parce que *seul* ne satisfait pas à la conservativité, on dira que *seul* est total. Mais la totalité dans *Seul A B*, est calculée à partir de l'ensemble B, et non à partir de A: pour tout x, si $x \in B$, alors $x \in A$, si *Seul* (A)(B) est vrai. La totalité exprimée par *seul A* est équivalente à la totalité exprimée par *tout non-A*, ce qui est équivalent à *tout E sauf A*, où E représente l'ensemble de tous les individus du modèle:

Seuls les garçons fument, est vrai ssi **fumeur** \subseteq **garçon**

\Leftrightarrow *Tous les non-garçons sont des non-fumeurs*, (ce qui est vrai ssi **garçon**' \subseteq **fumeur**')

\Leftrightarrow *Aucun individu sauf les garçons, ne fume*. (ce qui est vrai ssi E-**fumeur**' = **garçon**)

⁷ Rappelons que l'ensemble restriction est la dénotation du nom commun.

nus ou modifiés, expriment des informations partielles relativement à l'ensemble restriction.

3. L'opposition total-partiel relativement à l'ensemble intersection: le cas des noms de nombre

Les noms de nombre nus expriment des informations partielles non seulement relativement à l'ensemble restriction, mais aussi relativement à l'ensemble intersection, ce qui n'est pas du tout une propriété triviale, parce qu'elle oppose, comme on va le voir, les nombres nus et les nombres modifiés. Soit la phrase en 16).

16) *J'ai rencontré trois étudiants ce matin.*

Cette phrase n'implique pas que trois étudiants, introduits dans le discours par le SN *trois étudiants*, constituent la totalité des étudiants que j'ai rencontrés ce matin. Autrement dit, en prononçant cette phrase je peux très bien avoir rencontré plus de trois étudiants ce matin. Mais, alors, seulement trois étudiants sont pertinents pour la suite de mon discours. Pour que *trois* dans *trois étudiants* indique le nombre total des étudiants rencontrés par moi ce matin, il est nécessaire de modifier le nombre syntaxiquement:

17) *J'ai rencontré exactement trois étudiants ce matin*

18) *J'ai rencontré trois étudiants en tout ce matin.*

Il faut noter ici qu'on ne traite aucune des deux lectures – celle qu'on gloserait par *au moins* et celle qu'on gloserait par *exactement* – comme interprétation privilégiée d'un nombre nu. Un nombre nu est compatible avec les deux lectures. Le locuteur peut très bien ne pas prendre en considération la totalité des éléments dans l'intersection et utiliser un nombre nu. D'où l'effet 'au moins'. S'il prend en compte la totalité de l'intersection il peut soit être explicite et utiliser le modifieur *exactement* soit ne pas être explicite s'il croit que l'interlocuteur interprétera correctement la phrase.

A la différence des nombres nus, avec un nombre modifié par *au moins* (mais aussi par *exactement*, *en tout*, *au plus*) on introduit, par hypothèse, la totalité des étudiants ayant la conjonction des deux propriétés pertinentes pour l'interprétation: la dénotation du nom commun et la dénotation du reste de la phrase. Soit l'exemple en 19):

19) *J'ai rencontré au moins trois étudiants ce matin*

Cette phrase implique que le nombre d'étudiants rencontrés par moi ce matin représente le nombre total des étudiants que j'ai rencontrés ce matin.

Une information totale est ainsi exprimée par les nombres modifiés, la totalité concernant ici l'ensemble intersection des deux ensembles pertinents pour l'interprétation. On appellera cette totalité, relative à l'ensemble intersection, la *totalité faible*, pour la distinguer de la totalité relative à l'ensemble restriction, discutée à la section 2. Comme les nombres nus, à la différence des nombres modifiés, n'exploitent pas la totalité de l'ensemble intersection, ils n'ont pas la propriété de totalité faible. On dira que les nombres nus se caractérisent par la propriété de *non totalité faible*.

Les inférences en 20) et en 21), qui explicitent l'interprétation de l'anaphore transphrastique, ne sont possibles que dans le cas d'un SN se distinguant par la propriété de totalité faible:

20) *J'ai rencontré au moins deux étudiants ce matin. Ils m'ont demandé un renseignement.*

→ Tous les étudiants que j'ai rencontrés ce matin m'ont demandé un renseignement.

21) *J'ai rencontré plusieurs étudiants ce matin. Ils m'ont demandé un renseignement.*

→ Tous les étudiants que j'ai rencontrés ce matin m'ont demandé un renseignement

Les SN introduits par un nombre nu n'admettent pas ce type d'inférence:

22) *J'ai rencontré deux étudiants ce matin. Ils m'ont demandé un renseignement.*

→/→ Tous les étudiants que j'ai rencontrés ce matin m'ont demandé un renseignement.

Le recourt à l'opposition sémantique entre la totalité faible et la non totalité faible permet de rendre compte, en termes dénotationnels, de l'opposition entre un nombre nu et un nombre modifié par *au moins*. La section suivante représente une tentative de formalisation de cette opposition.

4. Traitement formel des nombres nus et des nombres modifiés par *au moins*

On va considérer d'abord le cas de syntagmes nominaux introduits par un nombre nu, comme *deux étudiants*, pour traiter ensuite des syntagmes du type *au moins deux étudiants*.

4.1 Le cas des nombres nus

Le traitement correct d'un SN du type *deux étudiants* exige de proposer une sémantique qui, tout en étant compatible avec l'interprétation classique où on recourt à la quantification existentielle, ne requiert pas que l'ensemble total des étudiants ayant la propriété exprimée par le prédicat soit pris en considération pour le calcul de la dénotation d'une anaphore éventuelle. Autrement dit, il faut exprimer formellement la propriété de non totalité faible caractérisant par hypothèse les seuls nombres nus dans les langues naturelles.

Je propose la dénotation suivante pour un SN introduit par un nom de nombre nu comme *deux étudiants* en 23):

$$23) [[\text{deux étudiants}]]: \lambda P \exists X \subseteq [[\text{étudiant}]] \wedge \lambda X \models 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge Y = [[P]] \Big|_X$$

($\exists Y \text{cov} X$ se lit: 'il y a au moins une couverture Y de X ')

Nos intuitions, explicitées par la représentation sémantique du SN *deux étudiants* en 23), sont les suivantes:

a) Un ensemble de deux étudiants, dont l'existence serait affirmée par une phrase comme *Deux étudiants sont venus*, est un sous-ensemble de l'ensemble des étudiants du modèle. On exprime cette condition en 23) par $\exists X \subseteq [[\text{étudiant}]] \wedge \lambda X \models 2$.

b) Les prédicats dénotent des ensembles d'ensembles d'individus du modèle et non, comme dans les approches classiques (la logique du premier ordre et la TQG), des ensembles d'individus du modèle. Cela permet le traitement des interprétations collectives, parce qu'on suppose qu'un prédicat collectif comme *se réunir* dénote un ensemble X d'ensembles Y tels que $|Y|=2$.⁸ Par contre, les prédicats distributifs dénoteraient des ensembles X d'ensembles Y tels que $|Y|=1$. En 23) on note P la variable sur les prédicats, qu'ils soient distributifs, collectifs ou mixtes.⁹

c) Intuitivement, la prédication dans une phrase comme *Deux étudiants sont venus*, consiste à appliquer le prédicat 'sont venus' aux individus dénotés par le SN *deux étudiants*. Autrement dit, pour que la phrase soit vraie, il faut trouver deux étudiants qui ont la propriété d'être venus. Cependant, comme on suppose que la dénotation des prédicats est à identifier aux ensembles

⁸ Un prédicat collectif, comme *se réunir*, n'est pas applicable à des individus atomiques: (**Paul s'est réuni*), mais à des groupes d'individus atomiques, chaque groupe devant contenir au moins deux individus. Un des problèmes auxquels était confrontée la TQG était bien le traitement de phrases contenant des prédicats collectifs.

⁹ Un prédicat mixte est un prédicat qui n'impose ni l'interprétation collective ni l'interprétation distributive. *Transporter le piano* est un tel prédicat, parce que d'une phrase comme *Cinq étudiants ont transporté le piano* on ne peut pas inférer que chacun des cinq étudiant a transporté le piano, ni non plus que les cinq étudiants l'ont fait ensemble.

d'ensembles d'individus singuliers, une manière d'exprimer la prédication dans ce cas-là est de prendre l'intersection d'un ensemble X de deux étudiants avec chacun des ensembles constituant la dénotation du prédicat 'sont venus'. Le résultat d'une telle intersection doit être un ensemble d'ensembles Y dont l'union serait égale à l'ensemble X. Autrement dit Y doit être ce qu'on appelle la couverture de l'ensemble X. La couverture d'un ensemble se définit comme suit:

24) La couverture d'un ensemble X est un ensemble d'ensembles Y tel que $\cup Y = X$.¹⁰

Formellement, la prédication dans notre système (voir l'interprétation en 23) est exprimée par la condition sur les couvertures possibles d'un ensemble de deux étudiants $Y = [[P]]|_X$.¹¹ Si, par exemple, $[[P]] = \{\{a\}, \{a,b\}, \{e,d\}, \{e\}\}$ et $X = \{a,b,c\}$, on aura : $[[P]]|_X = \{\{a\}, \{a,b\}\}$, c'est-à-dire qu'on prend l'intersection de X avec chaque élément dans $[[P]]$. Le résultat est la restriction de la propriété $[[P]]$ aux éléments dans X. Dans notre système, cette restriction est une manière d'exprimer la prédication dans la phrase et cela dans une approche, comme la nôtre, où on traite le nom commun comme dénotant un ensemble d'individus singuliers et le prédicat comme dénotant un ensemble d'ensembles d'individus singuliers.

d) La quantification en 23) opère sur les sous-ensembles de deux étudiants et sur les couvertures de ces sous-ensembles. Il suffit de trouver un sous-ensemble de deux étudiants et une couverture de ce sous-ensemble qui satisfait au prédicat (c'est la condition prédicative $Y = [[P]]|_X$ qui impose cette restriction sur les couvertures) pour déclarer vraie une phrase du type 'Deux étudiants P'.

Considérons maintenant l'exemple en 25) et son interprétation dans un modèle M_1 dont l'univers E_1 contient des individus a,b,c,d,e,f et où on a les dénotations du nom commun *étudiant* et du prédicat *recevoir un prix*:

$$\begin{aligned} E_1 &= \{a,b,c,d,e,f\} \\ [[\text{étudiant}]] &= \{a,b,c,d\}. \\ [[\text{recevoir un prix}]] &= \{\{a\}, \{b\}, \{c\}, \{e,f\}\} \end{aligned}$$

25) *Deux étudiants ont reçu un prix.*

D'après 23) l'interprétation de la phrase en 25) sera comme en 26):

¹⁰ Soit l'ensemble $A = \{a,b,c\}$. Une couverture possible de A sera l'ensemble $B = \{\{a\}, \{b,c\}\}$, parce que $\cup \{\{a\}, \{b,c\}\} = \{a,b,c\}$. D'autres couvertures possibles de A sont, par exemple: a) $\{\{a\}, \{b\}, \{c\}\}$, b) $\{\{a,b,c\}\}$, c) $\{\{a,b\}, \{b,c\}\}$, etc.

¹¹ L'opérateur '|_X' se définit de la manière suivante: $Y|_X = \{X \cap Z : Z \in Y\}$.

$$26) \exists X \subseteq [\text{étudiant}] \wedge |X| = 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge Y = [\text{recevoir un prix}]|_X$$

Dans le modèle M_1 , trois ensembles d'étudiants satisfont les conditions énoncées en 26). Ce sont: $\{a,b\}$, $\{b,c\}$ et $\{a,c\}$. Mais, il suffit d'en trouver un pour déclarer la phrase vraie. Supposons qu'on a d'abord essayé de vérifier 26) avec l'ensemble des étudiants $\{a,d\}$, qui satisfait la condition sur le cardinal en 26). Maintenant on doit trouver une couverture Y de $\{a,d\}$ telle que la condition $Y = [\text{recevoir un prix}]|_X$ soit satisfaite. Les couvertures possibles pour $\{a,d\}$ sont $\{\{a,d\}\}$ et $\{\{a\},\{d\}\}$.¹² Un de ces deux ensembles qui sont des candidats possibles pour être la valeur de Y en 26) doit être identifié à $[\text{recevoir un prix}]|_{\{a,d\}}$. C'est ce que dit la condition $\exists Y \text{cov} X \wedge Y = [\text{recevoir un prix}]|_X$, si on prend $\{a,d\}$ pour X . Mais cela ne donne pas le bon résultat parce que, si $X = \{a,d\}$, $Y = \{\{a\},\{b\},\{c\},\{e,f\}\} \upharpoonright \{a,d\} = \{\{a\}\}$. L'ensemble $\{\{a\}\}$ n'est pas la couverture de $\{a,d\}$, si bien que la condition $\exists Y \text{cov} X \wedge Y = [\text{recevoir un prix}]|_X$ pour $X = \{a,d\}$ n'est pas satisfaite. La phrase 25) n'est pas vraie si on considère les étudiants a , et d , ce qui est intuitivement correct parce que d n'a pas la propriété d'avoir reçu un prix. Les ensembles qui rendent vraie 26) sont $\{a,b\}$, $\{b,c\}$ et $\{a,c\}$, parce que pour chacun d'eux la condition $\exists Y \text{cov} X \wedge Y = [\text{recevoir un prix}]|_X$ est satisfaite: pour $\{a,b\}$, $Y = \{\{a\},\{b\}\}$, pour $\{b,c\}$, $Y = \{\{b\},\{c\}\}$, pour $\{a,c\}$, $Y = \{\{a\},\{c\}\}$ et chacun de ces ensembles est une couverture de l'ensemble X correspondant. Mais, comme on l'a dit ci-dessus, il suffit de trouver un de ces trois ensembles satisfaisant la condition sur la couverture en 26) pour déclarer la phrase vraie. Ainsi, en sachant que $\{a,b\}$ est un ensemble des étudiants ayant reçu un prix, on peut dire 25), mais cela ne permet pas de conclure que les éléments de $\{a,b\}$ sont tous les étudiants ayant reçu un prix. Autrement dit, en disant *Deux étudiants ont reçu un prix*, on exprime une information partielle sur l'intersection de l'ensemble des étudiants et de l'ensemble des objets ayant reçu un prix. Notre représentation rend compte formellement de la propriété de non-totalité faible qu'ont, par hypothèse, les seuls noms de nombre nus.

Par ailleurs, la quantification sur les couvertures d'ensembles permet de rendre compte des interprétations distributives sans qu'on doive postuler un opérateur distributif comme dans Link (1991) et Kamp et Reyle (1993) par exemple. C'est la présence d'un prédicat distributif qui déclenche cette interprétation, parce que le SN introduit par un nom de nombre ne privilégie, par hypothèse, ni l'interprétation distributive, ni l'interprétation collective. Si on a un prédicat collectif comme *se réunir*, la couverture d'un sous-ensemble de l'ensemble restriction doit contenir un seul élément. Soit l'exemple 27) interprété relativement à un modèle M_2 avec l'univers $E_2 = \{a,b,c,d,e,f,g\}$ et les dénотations suivantes:

¹² On verra à la section 4.2.2 que, dans certains cas, la notion de couverture est trop puissante et on proposera la partition d'ensembles pour exclure certaines interprétations peu naturelles qu'admet la couverture en tant que telle.

$[[\text{étudiant}]] = \{a, b, c, g\}$

$[[\text{se réunir}]] = \{\{a, b\}, \{b, d, e\}, \{f, g\}\}$

27) *Deux étudiants se sont réunis pour discuter ce problème.*

L'interprétation de 27) sera comme en 28):

28) $\exists X \subseteq [[\text{étudiant}]] \wedge |X| = 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge Y = [[\text{se réunir}]]|_X$

La phrase 27) est vraie relativement à M_2 , parce que l'ensemble $\{a, b\}$ satisfait aux conditions énoncées par 28). La couverture de cet ensemble satisfaisant à la restriction du prédicat *se réunir* à $\{a, b\}$, est la suivante: $Y = \{\{a, b\}\}$.

4.1.1 Comparaison avec la DRT (Kamp et Reyle 1993, Corblin 2002a)

Notre traitement, bien qu'il soit situé dans un cadre sémantique dénotationnel a des points communs avec celui proposé en DRT. La DRT traiterai une phrase comme 25) de la manière suivante: on introduit dans le discours un individu pluriel X dont on prédique la propriété 'être étudiant et la propriété 'avoir reçu un prix' et dont on spécifie le cardinal. La phrase sera vraie si toutes les conditions imposées à l'individu pluriel X sont satisfaites, c'est-à-dire si la conjonction suivante est vraie pour au moins un X : $\text{étudiant}(X) \wedge a \text{ reçu un prix}(X) \wedge |X| = 2$. En identifiant les individus pluriels aux ensembles d'individus atomiques, on peut dire que pour que la phrase 25), traitée en DRT, soit vraie, il suffit de trouver au moins un sous-ensemble de l'ensemble des étudiants qui est aussi un sous-ensemble des objets ayant reçu un prix. Si dans l'intersection de l'ensemble des étudiants avec l'ensemble des objets ayant reçu un prix il y a plus de deux éléments, la phrase 25) est vraie, mais alors il y a plus d'une vérification de 25) dans le modèle considéré.

D'après notre traitement, qui introduit la notion de couverture d'un ensemble, une phrase du type 'Deux(A)(B)' est vraie s'il est possible de trouver dans A: 1) un sous-ensemble X de deux éléments et 2) une couverture de ce sous-ensemble telle qu'elle est la restriction de la dénotation du prédicat B aux éléments de X . Ce traitement est proche de celui en DRT, car la couverture d'un sous-ensemble X de A n'est pas la couverture exhaustive de l'ensemble intersection $A \cap B$, tout comme la variable X qu'introduit un SN pluriel dans la DRS pertinente ne représente pas nécessairement le seul individu pluriel satisfaisant la condition nominale et la condition prédicative.

Mon approche diffère de celle de la DRT parce qu'elle prévoit des interprétations collective, distributive et intermédiaire et cela grâce à la quantification sur les couvertures. L'interprétation de base en DRT est l'interprétation

collective, alors que l'interprétation distributive est générée au moyen d'un opérateur distributif (voir Kamp et Reyle 1993).

4.2 Le cas de *au moins deux étudiants*

Je propose l'interprétation suivante d'un SN comme *au moins deux étudiants* :

$$29) \text{ [[au moins deux étudiants]]} = \mathbf{P} \cdot \exists X \subseteq \text{[[étudiant]]} \wedge \mathbb{X} \models 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge \mathbf{Y} = \mathbf{P}|_{\text{[[étudiant]]}}$$

La condition $\mathbb{X} \models 2$ est ce qui fait différence entre la représentation sémantique de *au moins deux étudiants* et de *exactement deux étudiants*.¹³ La couverture \mathbf{Y} doit être identifiée ici à la restriction du prédicat \mathbf{P} à l'ensemble des étudiants, ce qui a pour conséquence l'exhaustivité de l'ensemble intersection: on tient compte de tous les étudiants avec la propriété \mathbf{P} . Rappelons que dans le cas des nombres nus la condition $\mathbf{Y} = \mathbf{P}|_X$ signifie qu'on ne tient pas compte de l'ensemble total des étudiants ayant \mathbf{P} , ce qui est une implémentation formelle de notre hypothèse sur la non-totalité faible (relative à l'ensemble intersection) dans le cas des nombres nus. Avec les nombre modifiés par *au moins*, on tient compte de la totalité des étudiants ayant la propriété \mathbf{P} .¹⁴ C'est la condition $\mathbf{Y} = \mathbf{P}|_{\text{[[étudiants]]}}$ qui en rend compte.

4.2.1 Comparaison avec le traitement de Corblin

On peut tracer ici un parallèle, mais aussi une différence entre notre traitement des noms de nombre en français et celui de Corblin (2002b, 2002c). Corblin (2002b) part de la constatation que la différence sémantique entre les indéfinis et les cardinaux modifiés a été captée par les théories discursives plus récentes (la DRT par exemple) selon lesquelles «les indéfinis ont une sémantique existentielle», en ce sens que, par exemple, «*Deux enfants courent* implique que dans le modèle il existe au moins deux enfants qui courent» (Corblin, 2002b). Cependant, les indéfinis ne spécifient pas explicitement si l'ensemble de cardinalité n dont ils affirment l'existence est l'ensemble total des individus qui vérifient les prédicats de la phrase. D'autre part, les cardinaux modifiés produisent ce que Corblin appelle, en s'inspirant des recherches de Kadmon (1987), l'effet de maximalité. Selon Corblin (2002b), les SN avec les cardinaux

¹³ Même si les nombres modifiés par *exactement*, *en tout* et *au plus* ne font pas l'objet de ce travail, on pourrait envisager le même type de traitement pour ces autres modifieurs aussi: La totalité faible caractériserait tous les types de noms de nombre modifiés. Par rapport à la représentation en 29) les autres types de nombres modifiés imposeraient une condition sur le cardinal de l'ensemble X différente de celle des nombres modifiés par *au moins*: *exactement deux étudiants* exigerait la condition $\mathbb{X} \models 2$, *au plus deux étudiants* aurait la condition $\mathbb{X} \models 2$ etc.

¹⁴ Voir la note précédente.

modifiés sont en quelque sorte ambigus. «Un *n* modifieur *N* introduit deux ensembles dans le discours: un ensemble de *n* éléments exactement et l'ensemble total des individus vérifiant les propriétés mentionnées par la première phrase» (Corblin, 2002b). Soit par exemple la phrase *Paul a lu au moins deux romans cet été*. Le SN *au moins deux romans* introduit dans le discours, d'après Corblin (2002b, 2002c), un ensemble de deux éléments exactement ayant les propriétés d'être des romans et d'avoir été lus par Paul cet été, et l'ensemble total des objets qui ont la conjonction de ces deux propriétés.¹⁵

Notre traitement des noms de nombre modifiés, même s'il est situé dans le cadre d'une sémantique dénotationnelle, est proche de celui de Corblin. Considérons à nouveau l'interprétation du SN *au moins deux étudiants* en 29):

$$29) \text{ [[au moins deux étudiants]]} = \lambda P. \exists X \subseteq \text{[[étudiant]]} \wedge |X| = 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge \mathbf{Y} = \mathbf{P} \Big|_{\text{[[étudiants]]}}$$

J'ai introduit dans la représentation sémantique un ensemble *X* d'étudiants et la couverture de cet ensemble restreinte aux seuls étudiants qui ont la propriété exprimée par le prédicat. Cette dernière condition restrictive impose que l'ensemble introduit soit l'ensemble total des étudiants ayant reçu un prix soit collectivement, soit distributivement, soit d'une autre manière prévue par ce qu'on appelle des interprétations intermédiaires ou mixtes. La couverture *Y* en 29) s'avère être la couverture totale de l'ensemble $\text{[[étudiant]]} \cap (\cup \{\mathbf{P}\})$. On démontre en 30) que *X* dans la représentation sémantique en 29) est l'ensemble total des étudiants ayant la propriété *P*:

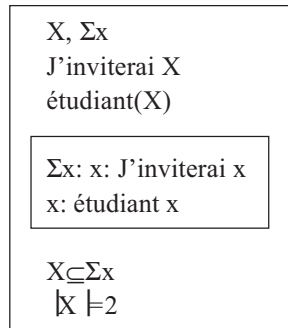
30) Supposons qu'il y a un ensemble total *R* des étudiants ayant la propriété *P*, c'est-à-dire supposons qu'il y a un *R* tel que $R \subseteq \text{[[étudiant]]}$ et $R \in \mathbf{P}$ et pour tout *Q*, si $R \subseteq Q \subseteq \text{[[étudiant]]}$, alors $Q = \text{[[étudiant]]}$. On dira que *R* contient le nombre maximal des étudiants ayant la propriété *P*. Comme *R* est maximal, sa couverture contiendra tous les étudiants du modèle avec la propriété *P*. Supposons maintenant qu'il y ait un sous-ensemble *X* non vide de [[étudiant]] dont la couverture *Y* est définie comme en 29). *Y* ne contient que des ensembles d'étudiants ayant la propriété *P*. Par conséquent, *X* dont *Y* est la couverture, contient tous les étudiants du modèle ayant la propriété *P*.¹⁶ Mais cela veut dire que $X=R$, d'où *X* est maximal, c'est-à-dire total.

¹⁵ Dans Corblin 2002a, l'ensemble de *n* éléments exactement n'est pas introduit dans la représentation sémantique (DRS) dans le cas des nombres modifiés. Seul l'ensemble maximal figure dans la DRS correspondante (voir la représentation en 8') à la section 1). L'introduction d'un ensemble de *n* éléments exactement, en l'occurrence d'un ensemble de deux étudiants exactement, est motivée dans Corblin (2002c) par le besoin de rendre compte de la cataphore.

¹⁶ Rappelons que la couverture *Y* de *X* se définit par la condition $\cup Y = X$.

On a donc vu que l'ensemble X, introduit par le quantificateur existentiel en 29), représente l'ensemble maximal des étudiants ayant les propriétés exprimées par le reste de la phrase. L'introduction d'un tel ensemble par les nombres modifiés est cruciale dans l'approche de Corblin. Un autre ensemble, introduit dans le discours d'après Corblin (2002c) est un ensemble de deux étudiants exactement ayant la propriété exprimée par le prédicat. Selon Corblin (2002c), une phrase comme en 31) sera traitée en DRT comme en 31'):

31) *J'inviterai au moins deux étudiants.*
31')



Selon la DRS sous 31'), le SN *au moins deux étudiants* introduit deux ensembles dans le discours: un ensemble X ayant les propriétés 'être étudiant' et 'être invité par le locuteur à un moment postérieur au moment de la parole' et l'ensemble total des étudiants, noté Σx , qui ont ces deux propriétés. La condition $X \subseteq \Sigma x$ signifie que le modifieur *au moins* met en relation d'inclusion ces deux ensembles. Dans notre représentation de la même phrase (en 31'') le modifieur *au moins* exige que la restriction de la propriété 'être invité par moi' se fasse par rapport à l'ensemble des étudiants du modèle et qu'en plus le cardinal de l'ensemble total qu'une telle restriction produit contienne au moins deux éléments. Cela donne les mêmes conditions de vérité que la représentation de Corblin, avec en plus la possibilité de rendre compte d'éventuelles lectures distributives, collectives et intermédiaires.

31'') $\exists X \subseteq [[\text{étudiant}]] \wedge |X| = 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge Y = [[\text{être invité par moi}]]_{[[\text{étudiant}]]}$

A la différence de Corblin (2002b, 2002c), je n'introduis pas un ensemble de n éléments exactement dans la représentation des nombres modifiés. L'ensemble total suffit, à mon avis, pour rendre correctement compte des conditions de vérité de phrases avec un nombre modifié dans un cadre sémantique dénotatif recourant à la notion de couverture d'ensembles. Rappelons que l'introduction de la notion de couverture dans la représentation sémantique que

je propose permet de rendre compte de lectures distributive et collective ainsi que de lectures intermédiaires, permettant ainsi une couverture empirique plus grande que l'approche de Corblin et la DRT en général.

Il est à noter que, selon Corblin (2002c), les indéfinis (les cardinaux nus inclus) ne spécifient pas explicitement si l'ensemble de cardinalité n dont ils affirment l'existence est l'ensemble total des individus qui vérifient les prédicats de la phrase. Cette propriété est captée par mon analyse des nombres nus aussi. En 32) rien n'indique le cardinal de l'ensemble maximal des étudiants ayant la propriété **P**.

$$32) [[\text{deux étudiants}]]: \exists X \subseteq [[\text{étudiants}]] \wedge |X| = 2 \wedge \exists Y \text{cov} X \wedge Y = [[\mathbf{P}]]_X$$

La différence formelle entre la représentation d'un nombre nu et celle d'un nombre modifié provient, dans mon système, de la condition sur les couvertures de l'ensemble X : dans le cas d'un nombre nu c'est la condition $Y = [[\mathbf{P}]]_X$, où X est un sous-ensemble de l'ensemble restriction, alors que dans le cas d'un nombre modifié c'est la condition $Y = [[\mathbf{P}]]_{[[N]]}$ où $[[N]]$ est la dénotation du nom commun précédé par le nom de nombre. Dans ce dernier cas l'ensemble $X (= \cup Y)$ est maximal. La maximalité de X provient bien de la restriction de la dénotation du prédicat à l'ensemble que dénote le nom commun (voir la condition $Y = [[\mathbf{P}]]_{[[N]]}$). Ce type de restriction, qui caractérise les nombres modifiés, rend compte de la propriété de totalité faible. Le locuteur ne s'intéresse pas à l'ensemble maximal des X ayant la propriété exprimée par le prédicat, alors que dans le cas d'un nombre modifié l'ensemble maximal devient pertinent. C'est pourquoi, d'après la DRT on n'introduit pas l'ensemble maximal dans la représentation discursive (DRS) dans le cas des nombres nus. Tandis que dans le cas d'un cardinal modifié on introduit l'ensemble maximal dans la DRS.

4.2.2 Un problème et une solution

Le recourt à la notion technique de couverture d'ensembles, motivé par le besoin de traiter à la fois les interprétations distributives, collectives et intermédiaires, en dépit de son élégance incontestable, peut paraître trop puissant, comme me l'a fait remarquer Francis Corblin lui-même dans une communication personnelle. Soit, par exemple l'énoncé en 33) :

33) *Deux étudiants ont écrit une carte postale.*

Si les SN pluriels sont sous-spécifiés en ce qu'ils ne privilégient ni l'interprétation distributive ni l'interprétation collective et si on recourt à la notion de couverture d'ensembles qui en rend formellement compte, on devrait admettre d'après Corblin au moins trois reprises anaphoriques possibles: 1. *La*

carte postale (collective); 2. *Les deux cartes postales* (distributive); 3. *Les trois cartes postales* (intermédiaire). Ce dernier cas, déclenché par la lecture intermédiaire du SN *deux étudiants*, est peu naturel et doit être exclu comme possibilité. Une couverture possible d'un ensemble de deux étudiants $\{a,b\}$, permettant d'avoir au total trois cartes postales, serait en effet la suivante: $\{\{a\},\{b\}\{a,b\}\}$.¹⁷ Comme à chaque élément de cet ensemble peut être associée une carte postale différente, *deux étudiants* prenant portée sur *une carte postale*, on pourrait avoir trois cartes postales en tout écrites par deux étudiants. Intuitivement, chacun des deux étudiants aurait écrit une carte postale, mais aussi les deux étudiants auraient écrit ensemble une carte postale, ce qui est peu naturel comme situation décrite par 33). Corblin a donc tout à fait raison, la notion de couverture est trop puissante dans certains cas. Une solution pourrait quand même être envisagée, dont je ne vois cependant pas toutes les conséquences dès maintenant. On pourrait en effet restreindre la notion de couverture à un type spécial de couverture appelé partition d'un ensemble. Les partitions sont des couvertures minimales dont les éléments sont disjoints. On définit la partition d'un ensemble X de la manière suivante:

34) Un ensemble $Y \subseteq \wp(X)$ est une partition de X si $\cup Y = X$ et pour tout $U, V \in Y: U \cap V = \emptyset$.

Soit, par exemple, $X = \{a,b\}$. Alors, d'après 34), les partitions de X sont les ensembles A et $B: A = \{\{a,b\}\}$ et $B = \{\{a\},\{b\}\}$.¹⁸

Comme, d'après la définition en 34), l'ensemble $\{\{a\},\{b\}\{a,b\}\}$ n'est pas la partition de $\{a,b\}$, l'interprétation intermédiaire inexistante serait ainsi bloquée pour des exemples comme 33) si bien que seules seraient permises les reprises anaphoriques du genre: 1. *La carte postale* (collective) et 2. *Les deux cartes postales* (distributive).

5. Conclusion

Notre traitement formel des noms de nombre nus et des noms de nombre modifiés rend compte d'une différence sémantique cruciale entre ces deux catégories des déterminants cardinaux. Il s'agit de l'opposition entre ce qu'on a appelé l'information totale et l'information partielle relativement à l'ensemble intersection des deux propriétés pertinentes pour l'interprétation de la phrase. Cette opposition, détectée par un type d'inférences explicitant l'interprétation de l'anaphore transphrastique, nous a poussé à caractériser les noms de nombres

¹⁷ Rappelons que l'ensemble $\{\{a\},\{b\}\{a,b\}\}$ est la couverture de l'ensemble $\{a,b\}$ parce que l'union des ensembles faisant partie de $\{\{a\},\{b\}\{a,b\}\}$ donne l'ensemble $\{a,b\}$ ou, formellement, $\cup\{\{a\},\{b\}\{a,b\}\} = \{a,b\}$.

¹⁸ Chacun de ces ensembles (A et B) est un sous-ensemble de l'ensemble des parties de X , c'est-à-dire $A \subseteq \wp(X)$ et $B \subseteq \wp(X)$. Par ailleurs, l'intersection des éléments dans A tout comme celle des éléments dans B donne l'ensemble vide.

nus par la propriété dite la non totalité faible, alors que les noms de nombres modifiés par *au moins* et, sans doute, par d'autres modifieurs (*exactement, en tout, au plus*), sont à caractériser par la propriété dite la totalité faible, cette dernière indiquant la pertinence discursive de la totalité de l'ensemble intersection. Pour rendre compte formellement d'une telle opposition nous avons proposé pour les nombres nus et pour les nombres modifiés par *au moins* deux représentations sémantiques distinctes. Dans le cas des nombres modifiés par *au moins* la prédication dans la phrase est identifiée à la restriction du prédicat à la dénotation du nom commun. Le résultat de cette restriction est un ensemble d'ensembles dont l'union contient le nombre total des individus satisfaisant à la propriété exprimée par le nom commun et à celle exprimée par le prédicat. Si cet ensemble contient au moins n éléments, où n est le nombre spécifié par le numéral cardinal, la phrase est vraie. Sinon, elle est fausse. Dans le cas d'un nombre nu n , la prédication est identifiée à la restriction du prédicat à un sous-ensemble de l'ensemble dénoté par le nom commun, ce sous-ensemble contenant n éléments. Le résultat de cette restriction est un ensemble d'ensembles dont l'union est identique au sous-ensemble de départ. Comme il peut y avoir plus d'un ensemble de n éléments auquel peut être restreint le prédicat, il ne s'agit pas nécessairement d'un ensemble maximal contenant le nombre total d'éléments dans l'ensemble intersection.

BIBLIOGRAPHIE

Barwise J. et Cooper R. (1981), «Generalized Quantifiers and Natural Language», *Linguistics and Philosophy* 4, pp. 159–219.

Corblin F. (2002a), *Représentation du discours et sémantique formelle*, Presses Universitaires de France.

Corblin F. (2002b), «Les indéfinis entre quantification et référence», Proceedings *Indéfinis et prédications*, Université Paris–Sorbonne.

Corblin F. (2002c), «Existence, maximality and modified numerals», manuscrit.

Kadmon N. (1987), *On unique and non-unique reference and asymmetric quantification*, Dissertation, Amherst.

Kamp H., Reyle U. (1993), *From Discourse to Logic*, Kluwer.

Keenan E. L. (1996), «The Semantics of Determiners», *The Handbook of Contemporary Semantic Theory*, Oxford, Blackwell, pp. 42–63.

Keenan E., Stavi J. (1986), «A Semantic Characterisation of Natural Language Determiners», *Linguistics and Philosophy*, pp. 254–326.

Link G. (1991), «Plural», Von Stechow *et al.* (eds.), *Semantik/Semantics. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung/An International Handbook of Contemporary Research*, de Gruyter, Berlin–New York, pp. 418–440.

Веран Станојевић

ГОЛИ И МОДИФИКОВАНИ БРОЈЕВИ У ФРАНЦУСКОМ
(Резиме)

Циљ овог рада је да се предложи формално-семантички третман тзв. голих кардиналних бројева и кардиналних бројева модификованих изразом *au moins* у француском. Класични денотациони приступи као што су логика предиката првог реда, Монтегјуова граматика и Теорија генерализованих квантификатора третирају синтагме типа *два студента* и *бар два студента* као денотационо синонимне. Међутим, са становишта динамичких семантика као што је Кампова Теорија репрезентације дискурса (Discourse Representation Theory), ова два типа синтагми имају различит семантички утицај на интерпретацију ширег дискурзивног контекста у којем фигурирају као анафорички антецеденс. Овај рад представља први покушај да се једна семантичка разлика динамичког типа артикулише на денотационом плану. У том смислу, полазећи од претпостављене опозиције између тоталне и парцијалне информације с обзиром на то да на пресек два релевантна скупа, уочили смо да се семантичка опозиција између голих и модификованих бројева испољава у томе што први, за разлику од других, не захтевају при интерпретацији евентуалне анафоре тоталитет индивидуа које фигурирају у пресеку два скупа. Формална денотациона дефиниција два типа синтагми коју предлагемо у овом раду представља експлицитну имплементацију уочене семантичке опозиције.

Кључне речи: кардинални бројеви, денотациона семантика, DRT, модификација бројева.

Lucie Kempf
Université de Nancy 2

AUTOUR DES TROIS SŒURS DE TCHEKHOV

Il s'agit de tenter de comprendre pourquoi la pièce de Tchekhov Les trois sœurs est si difficile à jouer. Pour cela, un détour par l'histoire s'avère nécessaire, aussi bien l'histoire de la mise en scène que celle de la Russie du XIX^{ème} siècle et de ses intellectuels. L'œuvre n'est pas construite à partir d'une intrigue, mais à partir de lignes mélodiques qui s'articulent sur une double temporalité: à la pesanteur du présent s'oppose l'attente d'un avenir merveilleux. Mais le ronronnement du samovar masque à peine le grondement de la révolution qui s'avance...

La première fois que j'ai vu les *Trois sœurs*¹, c'était à Moscou, au célèbre Théâtre d'Art. A cette époque je n'avais pas lu la pièce et j'attendais beaucoup du spectacle. Autant l'avouer tout de suite, je me suis mortellement ennuyée! Imaginez: la pièce se déroule en 4 actes, lesquels s'étirent sur 5 interminables années durant lesquelles il ne se passe strictement rien. Au début du 1^{er} acte, la plus jeune des trois sœurs, Irina, fête ses 20 ans. C'est la fille d'un général récemment décédé, elle vit avec ses sœurs et son frère dans une ville de garnison de province. Toute la famille ne rêve que d'une chose: retourner à Moscou où les jeunes filles ont passé leur enfance. Or, à la fin de la pièce, 5 ans se sont écoulés, mais pourtant l'action en est exactement au même point:

Début du 1^{er} acte: *Irina:* "Partir pour Moscou! Vendre cette maison, liquider tout, et partir..."

Olga: Oui! Aller à Moscou, vite, très vite."²

Fin du 2^{ème} acte (2 ou 3 ans plus tard): *Irina, seule, dans un accès de tristesse:* "A Moscou! A Moscou! A Moscou!"³

Fin du 3^{ème} acte (encore 1 an plus tard): *Irina:* "Ma chérie, ma gentille, j'estime, j'apprécie le baron, c'est un homme excellent, je veux bien l'épouser, j'y consens, seulement, allons à Moscou! Je t'en supplie, allons-y! Moscou, c'est ce qu'il y a de mieux au monde! Partons, Olia! Partons!"⁴

¹ Tchekhov, Anton, *Les trois sœurs*, in *Théâtre complet*, Gallimard, Saint Amand, 1973, 2 tomes, t. 1, pp. 383–498.

² *Ibid.*, p. 387.

³ *Ibid.*, p. 448.

⁴ *Ibid.*, p. 471.

Bref, dès le deuxième acte, je n'aspire plus qu'à une seule chose: offrir un billet de train aux trois sœurs pour qu'on en finisse et surtout pour qu'on cesse de tourner en rond...

En effet, face à cette pièce, le spectateur/lecteur non-averti a de quoi rester perplexe: certes, les sœurs ont des problèmes d'argent, mais elles ne sont pas non plus réduites à la misère; on ne comprend donc pas bien ce qui, concrètement, les empêche d'aller à Moscou... Le dramaturge, en tous cas, ne donne aucune explication et pas même l'esquisse d'un indice...

Par ailleurs, il s'agit d'une pièce où il n'y a, à proprement parler, strictement aucune action. Certes, Macha, la 2^{ème} sœur, tombe amoureuse de Verchinine et réciproquement. Mais tous deux sont mariés, la chose ne se discute même pas, ils sont condamnés à vivre... une non-histoire d'amour. La manière dont le dramaturge nous la donne à voir et à sentir l'illustre bien. Ni promenade au clair de lune, ni baisers passionnés. Simplement, au 3^{ème} acte, une mélodie fredonnée par Macha que reprend Verchinine, et cela d'un bout à l'autre de l'acte:

Macha: "Tam-tam-tam..."

Verchinine: Tam-tam...

Macha: Ta-ra-ra?

Verchinine: Tra-ta-ta."⁵

Et c'est ainsi que tout ce qui pouvait être dit entre eux est exprimé. Imaginez également combien de talent il faut aux comédiens pour faire sentir la charge émotionnelle des points de suspension et autres points d'interrogation...

Certes, André, le frère, tombe amoureux, se marie, a deux enfants, contracte des dettes et est déçu par l'existence. Mais toutes ces péripéties ne constituent pas une action: d'abord parce qu'on a l'impression que les choses lui arrivent en quelque sorte par inertie et ensuite parce que lui-même et son entourage s'intéressent beaucoup plus à ce qu'il n'a pas réalisé – une carrière universitaire à Moscou – qu'à ce qu'il a effectivement fait. Ce qui le définit réellement, c'est son échec, le ratage de son existence et le naufrage de ses rêves.

Quant aux autres événements... lorsqu'il se passe quelque chose, c'est toujours en dehors de la scène: au 3^{ème} acte, un incendie dévaste la ville, mais nous n'en voyons que les réactions et commentaires des protagonistes qui se retrouvent dans la maison des Prozorov. Irina décide d'épouser Touzenbach, mais le mariage n'aura pas lieu; le fiancé se fait tuer en duel par Soliony, lui aussi amoureux d'Irina. Et là aussi, comme toujours chez Tchekhov (par exemple dans *La mouette*), le personnage meurt hors de la scène...

Avec cette œuvre, Tchekhov prend en quelque sorte le théâtre à rebrousse-poil. Si l'on cherche dans n'importe quel dictionnaire ou encyclopédie la

⁵ *Op. cit.*, pp. 460–461.

définition de l'art dramatique, on est systématiquement renvoyé à l'étymologie: en grec, *drama* signifie action; le propre de l'art dramatique est donc originellement de représenter une action.

Or, Tchekhov, en particulier dans les *Trois sœurs*, pervertit totalement cette règle du jeu théâtral: au lieu d'agir, ses personnages, la plupart du temps, boivent du thé autour du samovar, en philosophant dans le meilleur des cas, mais aussi très souvent en parlant de n'importe quelle billevesée quotidienne. Ils ne cessent de répéter combien il serait formidable d'agir, mais le temps de le dire et de le redire, il est déjà trop tard pour le faire; je pense ici non seulement aux *Trois sœurs*, mais aussi à *La cerisaie*⁶. Cette pièce raconte le naufrage d'une famille de propriétaires terriens endettés. Pour sauver le domaine de la vente aux enchères, il leur faudrait trouver une solution pour gagner de l'argent. Les personnages en sont tous conscients, mais n'arrivent même pas à en discuter sérieusement. Sans cesse, dès que le sujet est abordé, la conversation dévie ou s'enlise. Cela donne par exemple:

Lopakhine: "Il faut prendre une décision – le temps presse. C'est pourtant bien simple: voulez-vous lotir votre terrain, oui ou non? Vous n'avez qu'un mot à dire: oui ou non? Un seul mot!

Lioubov Andreevna: Mais qui est-ce qui fume des cigares aussi dégoûtants, ici?

Gaev: Depuis qu'on a construit un chemin de fer, c'est devenu bien pratique. (Il s'assoit) On s'est promené en ville, on a déjeuné... [...] Je voudrais bien rentrer pour faire une partie de billard...

Lioubov Andreevna: Tu as le temps.

Lopakhine: Un mot, un seul! (Suppliant) Mais donnez-moi donc une réponse!

Gaev (baillant): Quoi?"

Le seul d'entre eux qui essaie réellement de trouver une solution, le marchand Lopakhine, n'arrivera jamais à se faire entendre par les autres. De rage, il finira par racheter lui-même le domaine et réaliser pour son propre compte ce qu'il proposait à Ranevskaja...

Bref, Tchekhov ne nous montre pas une action, mais précisément son contraire – l'impossibilité de toute action. En cela, il est éminemment moderne et anticipe sur la dramaturgie du XX^{ème} siècle; si ses trois sœurs n'attendent pas encore Godot, elles en sont cependant déjà réduite à ne rien pouvoir faire d'autre qu'espérer le bonheur, une plénitude de vie qu'elles savent improbables. Avec les *Trois sœurs* s'ébauche déjà la disparition de l'intrigue au théâtre: Tchekhov

⁶ Tchekhov, Anton, *La cerisaie*, in *op. cit.*, tome 2, pp. 265–372.

⁷ *Ibid.*, acte II, pp. 306–307.

disait que chacune de ses pièces aurait pu être le sujet d'une courte nouvelle et qu'inversement, chacune de ses nouvelles aurait pu être développée pour la scène.

Les *Trois sœurs* en particulier m'évoquent toujours une de ces nouvelles, celle qui s'intitule *Ionytch*⁸. Il s'agit de l'histoire d'un jeune homme nommé médecin dans une petite ville de province, aussi immobile et éloignée de Moscou que celle des Prozorov. Au début, Ionytch est jeune et fringant et s'active beaucoup dans son travail. Il fait la connaissance des notables de la ville et s'éprend d'une jeune pianiste qui, elle, rêve de faire une carrière d'artiste à... Moscou, évidemment. La romance tourne court et la jeune fille part pour le conservatoire. Ionytch reste sur place, oubliée, s'enrichit et s'empâte. Lorsque, quelques années plus tard, la jeune fille, qui a échoué dans la capitale, essaie de le relancer, il n'est plus capable de ressentir quoi que ce soit.

Cette nouvelle, sous des airs de ne pas y toucher, m'a toujours paru terrifiante: en effet, il ne s'y passe qu'une seule et unique chose: le personnage grossit de plus en plus (comme André dans les *Trois sœurs*) On a l'impression de le voir petit à petit s'enliser dans sa propre graisse, s'anesthésier, cesser de son vivant d'appartenir au monde des vivants.

La plupart du temps, Tchekhov nous raconte ainsi des histoires sans héros, nous parle de l'impossibilité de l'héroïsme. A cet égard, tout est dit dans le titre de notre pièce: s'il y est question de trois sœurs à égalité, on peut se douter avant même le début du spectacle qu'il n'y aura pas d'héroïne, mais un groupe de gens comme vous et moi, forcément ordinaires. Et le véritable drame de ces personnages n'a rien à voir avec le drame tel qu'on le comprenait jusqu'à Tchekhov: ils voudraient agir, ils n'aspirent qu'à cela, mais en sont incapables. Ce n'est même pas qu'il ne leur arrive rien, c'est que tout ce qui leur arrive se dilue dans l'insignifiance, ils sont en quelque sorte privés de drame, privés de prise sur l'existence... Nous avons là affaire à une dramaturgie d'un type nouveau, en quelque sorte décalée, où le véritable drame devient l'impossibilité du drame.

On comprend dès lors que la dramaturgie de Tchekhov ait commencé par poser un sérieux problème aux théâtres de l'époque: comment, en effet, jouer l'absence de l'action? Comment toucher des spectateurs avec un texte où ce qui est effectivement dit relève souvent de l'insignifiance ou de la répétition (voir les tirades d'Irina, de Touzenbach ou de Verchinine), où l'essentiel ne peut plus être exprimé par des mots, parce que ce qu'il faut montrer, c'est l'engluement progressif des personnages dans la banalité?

Le public commença par n'y comprendre goutte. La première représentation de *La mouette* en 1896, à Saint-Petersbourg, fut un échec retentissant. Il faut dire que le metteur en scène et les comédiens avaient

⁸ Tchekhov, Anton, *Ionytch*, in *Nouvelles*, Le livre de poche, L'Age d'Homme, Paris, 1993, pp. 837-856.

abordé la pièce de la même manière que leur répertoire habituel, le théâtre de mœurs, en essayant de trouver et de mettre en relief des types sociaux. Avec une œuvre comme *La mouette*, où il est en réalité question de la valeur de l'œuvre d'art et du sens à donner à l'existence, une telle approche ne pouvait qu'aboutir à un échec.

Mais, lorsque deux ans plus tard, le metteur en scène Stanislavski monta la pièce dans son tout nouveau théâtre, le Théâtre d'Art de Moscou (ou MKhAT), il fit un véritable triomphe. Comment s'y était-il pris?

Tout d'abord, il avait, en l'espace de quelques mois, créé une véritable troupe théâtrale. Je m'explique: dans les grands théâtres de l'époque, en Russie comme ailleurs, le public venait avant tout assister aux performances d'acteurs-vedettes, dans tel ou tel rôle, voire même dans tel ou tel monologue. Le reste de la troupe – les autres comédiens, le metteur en scène – n'étaient là que pour servir de faire-valoir à ces vedettes. Les spectacles étaient conçus – si l'on peut là parler de conception! – autour d'un ou, dans le meilleur des cas, de quelques rôles.

Stanislavski fut l'inventeur d'une nouvelle vision du théâtre. Il rassembla un groupe de jeunes comédiens, débutants pour la plupart, à la campagne. Pendant plusieurs mois, il les fit travailler entre autres sur *La mouette*. Mais au lieu de distribuer les rôles et de répéter, il commença par réunir les comédiens autour d'une table pour qu'ils discutent de l'œuvre dans son ensemble: sa signification, explicite et implicite, les rapports des personnages, ce que chacun d'entre eux peut éprouver entre les scènes, avant le commencement et après le dénouement de la pièce, etc. Bref, l'ensemble de la troupe, metteur en scène et décorateurs inclus, commencèrent par s'accorder sur une vision commune de l'œuvre à jouer. La pièce fut donc montée selon un plan préétabli, à partir d'une vision d'ensemble du texte qui faisait du metteur en scène le co-auteur du spectacle. Et Stanislavski tenta de créer une atmosphère, un climat indépendant de l'action proprement dite et des répliques des personnages.

Ensuite, au lieu de procéder à la distribution des rôles, il fit travailler plusieurs comédiens sur chaque personnage. Ce n'est que peu de temps avant la première qu'il procéda à l'attribution définitive des rôles. De manière générale, toute la troupe était impliquée dans tout le spectacle: comme le théâtre préparait plusieurs pièces en même temps, il arrivait fréquemment que le héros d'un spectacle X soit figurant dans le spectacle Y du lendemain soir.

Stanislavski affirmait qu'il haïssait le théâtre au théâtre. Il voulait dire par là que tout spectacle doit chercher à donner au spectateur l'impression d'assister à la vie réelle, et non pas d'être au théâtre. Autrement dit, selon lui, un bon comédien ne devait jamais donner l'impression de jouer, et pour cela devait impérativement vivre le rôle, le ressentir "comme si" il était le personnage⁹.

⁹ En ce qui concerne les idées de Stanislavski, voir en particulier STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Petite bibliothèque Payot, Saint amand, 1998.

Pour obtenir un tel type de jeu, Stanislavski utilisa tous les moyens scéniques à sa disposition. Les décors de *La mouette*, puis ceux des *Trois sœurs*, étaient extrêmement chargés, conçus pour donner au spectateur une impression de familiarité; ce dernier n'assistait pas à une représentation théâtrale, mais contemplant son propre cadre de vie. Le plateau était intentionnellement encombré, surchargé d'éléments de décor et d'accessoires; les comédiens ne devaient pas se sentir sur scène, sous les yeux d'un public, mais, comme dans la vie réelle, être confrontés à des objets qui concentraient leur attention et suscitaient un comportement naturel, qu'ils soient en train de prononcer une réplique ou non.

Le metteur en scène imagina également toute une partition sonore, elle aussi indépendante des péripéties de la pièce: en reconstituant tous les bruits auxquels nous ne prêtons guère attention au quotidien (vent dans les branches, chant des oiseaux, portes qui claquent, coassement des grenouilles, etc), il suggérait que l'action s'insérait dans le cours de la vie réelle, même si celle-ci n'était pas, pour le spectateur, visible dans son intégralité.

L'impression de non-théâtralité était également due au jeu. Dans le premier acte de *La mouette*, au cours duquel une partie des personnages assiste à une pièce de théâtre, Stanislavski innova en installant ses acteurs dos au public. Ainsi, la salle devenait le prolongement de la scène, et simultanément, les comédiens donnaient l'impression de ne pas agir en fonction des spectateurs, mais parce qu'ils vivaient réellement ce qu'ils représentaient. Dès lors, tout devenait significatif, aussi bien les paroles prononcées que les silences.

L'introduction de pauses prolongées constitua en effet une autre nouveauté de cette mise en scène. Aussi intenses sur le plan émotionnel que les répliques, dans la mesure où elles suggéraient une atmosphère préexistante au texte, elles rapprochaient le temps scénique de celui de la vie, où les dialogues sont rarement réductibles à une série de questions et de réponses. Les comédiens n'entraient donc pas uniquement en rapport lorsqu'ils se parlaient, mais étaient reliés émotionnellement les uns aux autres par le fait qu'ils évoluaient dans un même univers spirituel, par leur communauté de ton: le Théâtre d'Art réussit à créer un ensemble de comédiens, et c'est ce dernier qui fit la conquête du public. Pour exister, les drames de Tchekhov n'avaient en effet pas besoin de héros, d'étoiles de la scène, mais d'un groupe d'acteurs partageant une même vision de l'œuvre. Et l'alchimie fonctionna: de 1898 à 1904, les Moscovites allèrent au Théâtre d'Art pour se contempler dans le miroir tendu par Tchekhov et Stanislavski, pour pleurer sur eux-mêmes et rire de leur propre insignifiance, pour bien se persuader qu'ils étaient les derniers représentants d'un monde condamné.

Car les quatre dernières pièces de Tchekhov – *La mouette*, *Oncle Vania*, *Les trois sœurs* et *La cerisaie* – furent perçues comme une suite d'élégies, le

chant du cygne d'un univers en train de disparaître. C'est à dessein que j'emploie ici le terme de "chant du cygne" – la structure de la pièce est en effet de toute évidence de nature musicale. On y trouve des leitmotiv – le thème de Moscou, par exemple – des duos – je pense non seulement à la mélodie de Macha et Verchinine évoquée plus haut, mais aussi aux duo Irina/Touzenbach ou Touzenbach/Verchinine, qui s'étirent sur toute la pièce: à chaque fois qu'Irina ou Verchinine se mettent à parler de la vie, Touzenbach reprend le même thème et inversement. Mais chacun d'entre eux le fait dans sa propre tonalité, avec sa propre mélodie. Ils ne se répondent pas comme on le fait d'habitude dans une conversation, c'est-à-dire en réagissant aux propos de l'autre par une argumentation. A la limite, on a l'impression qu'ils ne s'écotent pas vraiment. Par exemple:

Touzenbach: "Eh bien, après nous on s'envolera en ballon, on changera la coupe des vestons, on découvrira peut-être un sixième sens, qu'on développera, mais la vie restera la même, une vie difficile, pleine de mystère, et heureuse. Et dans mille ans, l'homme soupirera comme aujourd'hui: "Ah! qu'il est difficile de vivre!" Et il aura toujours peur de la mort et ne voudra pas mourir.

Verchinine, après avoir réfléchi: Comment vous expliquer? Il me semble que tout va se transformer peu à peu, que le changement s'accomplit déjà, sous nos yeux. Dans deux ou trois cents ans, dans mille ans peut-être, peu importe le délai, s'établira une vie nouvelle, heureuse. Bien sûr, nous ne serons plus là, mais c'est pour cela que nous vivons, travaillons, souffrons enfin, c'est nous qui la créons, c'est même le seul but de notre existence, et, si vous voulez, de notre bonheur."¹⁰

Nous sommes là incontestablement dans le registre de l'envolée lyrique à deux voix et non dans celui de l'argumentation logique.

De même, chaque personnage reprend sans fin son thème, tantôt en majeur, tantôt en mineur. Selon l'humeur du moment, Irina dira tantôt:

"Ce matin, une fois debout, et lavée, il m'a semblé brusquement que tout devenait clair, que je savais comment il faut vivre. Cher Ivan Romanytch, je sais tout. Tout homme doit travailler, peiner à la sueur de son front, là est le sens et le but unique de sa vie, son bonheur, sa joie."¹¹

Et tantôt:

"Vous dites: la vie est belle. Oui, mais si c'était une erreur? Pour nous, les trois sœurs, la vie n'a pas encore été belle, elle nous a étouffées comme une mauvaise herbe... Voilà, des larmes. C'est bien inutile... Il faut travailler, travailler. Si nous sommes tristes, si nous voyons la vie en noir, c'est parce que nous ignorons le travail."¹²

¹⁰ *Op. cit.*, p. 429.

¹¹ *Op. cit.*, p. 389–390.

¹² *Ibid.*, p. 412.

Les deux principales lignes mélodiques de la pièce s'articulent sur la catégorie du temps. La pièce se joue en effet sur deux époques différentes. Le présent est lourd, pesant, prosaïque, désespérant, on a l'impression qu'il colle aux semelles des protagonistes. En revanche, l'avenir est celui des lendemains qui chantent. Dès qu'ils l'évoquent, les personnages deviennent lyriques, comme on vient de le voir dans le dialogue Verchinine/Touzenbach cité plus haut. Pour eux, l'avenir sera forcément heureux. Mais ils ne le verront pas, parce qu'il s'agit d'un avenir lointain: 100 ans, 200 ans, 1000 ans, 25 ou 30 ans dans le meilleur des cas, de toute façon après leur mort. Ce qui frappe chez les personnages de Tchekhov, c'est leur certitude absolue d'être condamné, d'appartenir au passé, de ne pas avoir leur place dans l'avenir. Et en même temps, une autre certitude, tout aussi absolue: la vie va nécessairement changer, le futur est en gestation, l'humanité va se transformer. Tout le théâtre de Tchekhov, et en particulier les *Trois sœurs*, est traversé par le souffle de cette utopie qui en constitue en quelque sorte l'architecture sous-jacente. Un peu comme si les sœurs et leurs amis ne pouvaient accepter de n'être que ce qu'ils sont qu'à la seule condition de croire qu'après eux, d'autres seront capables de vivre pleinement.

Ces personnages tout comme leurs rêves sont typiques d'un lieu et d'une époque: la Russie de la fin du XIX^{ème} siècle. En effet, Olga, Macha et Irina sont les héritières de toute une tradition littéraire: depuis le début du XIX^{ème} siècle, les écrivains russes ont imaginé avec insistance des héros qui leurs ressemblaient: des intellectuels – le concept d'*intelligentsia* nous est en effet venue du XIX^{ème} siècle russe – issus de la bonne société ou en tous cas d'un milieu privilégié, qui avaient pour point commun une incapacité d'agir, de prendre la vie à bras le corps pour la changer.

Ce trait de caractère s'explique facilement si l'on examine l'histoire du pays. Le servage n'y a été aboli qu'en 1861 et la Russie est quasiment le seul pays d'Europe à n'avoir pas vécu de révolution durant tout le siècle. Vaille que vaille, une autocratie de droit divin s'y maintiendra jusqu'en 1917. Et les intellectuels, c'est-à-dire ceux qui avaient eu les moyens matériels de faire des études, ont vécu cette situation dans le malaise, avec la conscience de vivre d'une certaine manière sur le dos d'un peuple misérable et l'impression de n'avoir aucune prise sur l'existence. Comme si une malédiction pesait sur eux.

Vers 1825–1835, ces personnages littéraires ressemblaient à leurs confrères européens, les héros romantiques. Eugène Onéguine chez Pouchkine et Petchorine dans *Un héros de notre temps* de Lermontov étaient des dandys désabusés, souffrant d'un mal du siècle appelé *spleen* ou *Sehnsucht* en Europe occidentale et *toska* en Russie. Ils avaient *a priori* tout pour être heureux – la naissance, la fortune, l'intelligence, le succès – mais s'avéraient incapables de s'attacher à qui ou à quoi que ce soit, de trouver leur place dans l'existence. Dès

lors, ils étaient condamnés à errer dans le pays, de St Pétersbourg jusqu'au Caucase, de Moscou jusqu'au fin fond de la province, avec comme unique exutoire à leur besoin d'agir des duels pour des prétextes futiles.

Vers 1845, ils furent remplacés par les "hommes de trop" des romans de Tourgueniev. Ces derniers étaient ce qu'on appelle de "belles âmes", idéalistes, instruits et emplis du désir d'améliorer la vie du "peuple". Mais ils étaient totalement incapables de réaliser leurs aspirations et se retrouvaient sans cesse en porte-à-faux avec la réalité. Le comble fut atteint avec Oblomov, le héros du roman éponyme de Gontcharov: Oblomov est un personnage bon et intelligent, qui passe le plus clair de son temps à imaginer comment il faudrait faire pour améliorer la vie. Le problème est qu'à force d'y penser, il ne parvient jamais à se lever ou du moins jamais à s'habiller et passe donc sa vie à rêver sur son divan, dans sa robe de chambre rouge.

Olga, Macha et Irina, Verchinine et Touzenbach sont les derniers avatars de cette lignée de héros. Mais nous sommes en 1900, et ils ont conscience d'être en train d'être rattrapés par la réalité. Leur idéal de bonheur, c'est le travail, l'action. Cela donne les discours suivants :

Irina: Heureux l'ouvrier qui se lève à l'aube et va casser des cailloux sur la route ou le berger ou l'instituteur qui fait la classe aux enfants ou le mécanicien qui travaille au chemin de fer... Mon Dieu, s'il n'était question que des hommes! Mais ne vaut-il pas mieux être un bœuf, un cheval, oui, tout bonnement, plutôt qu'une jeune femme qui se réveille à midi, prend son café au lit et passe deux heures à sa toilette? .. oh, c'est affreux. J'ai envie de travailler comme on n'a envie de boire quand il fait très chaud.

Touzenbach: Cette soif de travail, oh! mon Dieu, comme je la comprends! Je n'ai jamais travaillé. Je suis né à Pétersbourg, ville froide et oisive, dans une famille qui n'a jamais connu ni peine ni souci. Je me rappelle, quand je rentrais à la maison, du Corps des Cadets, un laquais retirait mes bottes, et moi, je faisais des caprices, sous le regard admiratif de ma mère, stupéfaite que tout le monde ne soit pas émerveillé comme elle. On m'a épargné tout travail, mais cela va-t-il durer? J'en doute! J'en doute! L'heure a sonné, quelque chose d'énorme avance vers nous, un bon, un puissant orage se prépare, il est proche, et bientôt la paresse, l'indifférence, les préjugés contre le travail, l'ennui morbide de notre société, tout sera balayé. Je vais travailler, et dans 25 ou 30 ans, tous les hommes travailleront. Tous!"¹³

Bien évidemment, tout cela reste chez eux au niveau du fantasme. Irina déchantera dès qu'elle commencera à travailler, d'abord au télégraphe, ensuite à la mairie et à la fin de la pièce comme institutrice – on peut supposer qu'elle finira comme sa sœur aînée Olga. A chaque fois, elle incriminera non pas le travail en lui-même, qui restera son idéal, mais la stupidité et l'inutilité de la tâche

¹³ *Op. cit.*, pp. 390–392.

précise qu'on lui demande de faire. Mais le spectateur/lecteur n'est pas dupe: ce qui domine dans le discours d'Irina comme dans celui d'Olga, c'est leur immense fatigue dès qu'elles sont confrontées à la réalité, c'est leur manque de force.

La seule chose qui sauve ces personnages velléitaires du ridicule, c'est leur lucidité, leur pressentiment aigu du cataclysme à venir, évident dans la tirade aux accents apocalyptiques de Touzenbach que nous venons de citer. Tchekhov est mort en 1904, et pourtant on a l'impression de l'entendre parler de la révolution. Et effectivement, quel a été le destin de toutes les Olga, Macha et autres Irina? Celles qui ont eu la chance de survivre aux péripéties de la révolution, à la faim et au typhus ont, dans le meilleur des cas, végété dans des appartements communautaires et dans le pire, péri dans les goulags de Sibérie. Et les Verchinine et Touzenbach? Ceux qui ont échappé aux tranchées de la première guerre mondiale, qui ne se sont pas entretués durant la guerre civile ont fini leur existence absurdement, comme chauffeurs de taxis dans l'émigration.

Et en réalité, c'est au-dessus de ce gouffre-là que glougloute le samovar des trois sœurs, et si ces personnages tournent interminablement en rond, ils savent pertinemment que leur existence ne tient plus qu'à un fil. Mais malgré cette lucidité-là, ils sont incapables de changer quoi que ce soit dans leur existence. La dimension héroïque, le véritable drame est hors de leur portée. Et lorsqu'en 1900 les Moscovites venaient pleurer au Théâtre d'Art devant les *Trois sœurs*, c'est sur eux-mêmes qu'ils se lamentaient, avec la conscience que la catastrophe était proche et inévitable, et qu'il valait encore mieux une telle catastrophe que de continuer à vivre comme Olga, Macha et Irina.

Mais à nous aujourd'hui, qui vivons bien loin de la Russie, que peuvent dire les *Trois sœurs*? Si nous y cherchons le reflet nostalgique d'un monde englouti, sans doute pas grand-chose. C'est ce qui m'est arrivé lorsque j'ai vu le spectacle à Moscou. J'étais au Théâtre d'Art, et donc la pièce avait été montée dans la plus pure orthodoxie stanislaskienne: soin du détail dans les costumes, décors et autres accessoires, durée réglementaire de chaque pause et de chaque soupir. Tout cela était très joli et très poétique, mais pas une seule seconde je ne me suis sentie concernée par ce que pouvaient ressentir les personnages. Ce spectacle me rappelait l'appartement-musée de Stanislavki que j'avais visité peu auparavant: c'était joli et intéressant, mais c'était un musée d'objets anciens.

Bref, en quoi les angoisses des trois sœurs peuvent-elles nous concerner? En rien, si nous les considérons uniquement comme les dernières représentantes de la Russie d'avant la révolution et si nous attribuons tous leurs "malheurs" à leurs conditions d'existence... En tout, si nous faisons abstraction du samovar et considérons que le salon des Prozorov, c'est notre vie tout entière et que peut-être nous aussi, nous encore, nous sommes privés de la possibilité d'exister pleinement... Dans ce cas-là, c'est un miroir que nous tend Tchekhov.

Il y a deux ans j'ai assisté au Théâtre National de Strasbourg à une représentation de *La mouette*¹⁴ qui m'a énormément touchée. A la sortie, j'ai pris un verre avec des amis de longue date. Nous avons commencé par commenter la mise en scène, les comédiens, puis chacun s'est mis à évoquer ses préoccupations quotidiennes. Et brutalement, j'ai eu l'impression de ne pas être sortie de la pièce: au quatrième acte de *La mouette*, les personnages se retrouvent au bout de quelques années. Certains d'entre eux ont vécu des expériences dramatiques, dont on aurait pu attendre qu'elles aient radicalement changé leur vie et leurs rapports aux autres protagonistes. Or que se passe-t-il? Ils jouent au loto en discutant de la pluie et du beau temps exactement comme ils avaient l'habitude de le faire autrefois, comme si rien ne s'était passé, comme si plus rien n'allait jamais changer...

Avec mes amis, c'était exactement pareil: je savais à l'avance ce que chacun allait dire, parce que cette conversation-là, ce moment-là, nous les avons déjà vécu et revécu, 5 ans auparavant, 2 ans auparavant, interminablement, jusqu'à la nausée. Sans même renoncer à la possibilité de partir pour Moscou ou à celle de devenir extraordinaire, je savais que si d'aventure nous nous retrouvions 5 ans plus tard, nous aurions à nouveau, encore et encore, cette même conversation... Non pas parce que nous étions trop ordinaires, mais parce que l'existence elle-même l'est trop. Nous vivons dans un monde où l'extraordinaire n'est que l'exception et où l'exception, quoi qu'on y fasse, finit toujours par être rattrapée par la quotidienneté, par s'engluer dans la banalité.

Et cela, c'est sans doute encore plus pesant pour nous en 2003 que cela ne l'était à l'époque de Tchekhov, parce qu'il ne nous reste même plus l'utopie pour rêver une autre vie. Toutes les révolutions ont eu lieu, elles se sont terminées dans des bains de sang, et, en guise de vie nouvelle et d'humanité transfigurée, le XX^{ème} siècle a inventé les camps de la mort et autres goulags et camps de filtration. Notre univers est sans doute encore plus étroit que celui des trois sœurs, un peu comme si leur salon s'était étendu au monde entier. L'utopie, le pressentiment du cataclysme, s'ils étaient terrifiants, avaient au moins le mérite de donner de l'air, d'apporter un souffle purificateur dans cet univers confiné.

BIBLIOGRAPHIE

Tchekhov, Anton, *Les trois sœurs*, in *Théâtre complet*, Gallimard, Saint Amand, 1973, 2 tomes, pp. 383–498.

Tchekhov, Anton, *La cerisaie*, in *op. cit.*, tome 2, pp. 265–372.

Tchekhov, Anton, *Ionytch*, in *Nouvelles*, Le livre de poche, L'Age d'Homme, Paris, 1993, pp. 837–856.

¹⁴ Tchekhov, Anton, *La mouette*, in *op. cit.*, tome 1, pp. 285–381.

Tchekhov, Anton, *La mouette*, in *op. cit.*, tome 1, pp. 285–381.
Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Petite bibliothèque
Payot, Saint amand, 1998.

Лиси Кемп

ОКО ЧЕХОВЉЕВЕ ТРИ СЕСТРЕ
(Резиме)

Чеховљев комад *Три сестре* веома је тешко поставити на сцену јер се ту ништа не догађа. Руски драматичар ту, наиме, поступа на обрнут начин од уобичајеног: уместо да представи радњу, како указује сама етимологија речи „драма“, он показује немогућност било какве радње. Зато је Чеховљево позориште изазвало праву позоришну револуцију, коју је извршио Станиславски уводећи модерну поставку у Художественом театру у Москви. Дело се организује око музичких мотива који се понављају, преузимају исте теме, час у дуру, час у молу. Те мелодијске линије одвијају се у времену, тако што јунаци непрекидно супротстављају неприхватљивој садашњости једну утопијску будућност коју сачињавају распеване сутрашњице, али из које су они неумитно искључени. Ти јунаци су наследници дуге традиције сањара које је руска књижевност XIX века, од Пушкина до Тургеева, често приказивала. То су идеалисти слабе воље који нису смешни само зато што су луцидни: Олга, Маша и Ирина савршено су свесне неминовности катаклизме коју неће преживети. Тиме се може и објаснити успех комада приликом прве поставке 1901: гледаоци у Художественом театру знали су да су и сами осуђени и у *Три сестре* су видели лабудову песму једног света који ће нестати.

И ако нас та лица и данас дирају, нас који смо лишени утопије, то је зато што је њихова чамотиња и метафизичке природе: нисмо ли сви ми заглибљени у свакидашњици, лишени могућности правог и пуног постојања?

Кључне речи: Русија, Художествени театар у Москви, Станиславски, музика, темпоралност, утопија, чамотиња.

Marko Čudić
Filološki fakultet – Beograd

JEDNA MALO POZNATA PREVODILAČKA AVANTURA DANIŁA KIŠA: TRI MAĐARŠKE PESME MIHAJLA VITKOVIĆA¹

Daniło Kiš je prevodjenje poezije smatrao stvaralačkim radom jednakog ranga kao i pisanje. Sebe je shvatao kao „promašenog pesnika“ i svoje je lirske impulse ostvarivao prevodeći, veoma uspešno i neumorno, vrhunsku poeziju sa francuskog, ruskog i mađarskog jezika, nikada ne radeći po naruđžbini, već prevodeći pesnike koje je birao rukovodeći se sopstvenim poetskim senzibilitetom, pesnike koji su mu bili duhovno i po izrazu bliski. Prevodjenje sa mađarskog u Kišovom slučaju ima posebnu specifičnu težinu, budući da je on, sticajem porodičnih i istorijskih okolnosti, od malih nogu paralelno usvajao dva jezika, mađarski i srpski. Iako nije bio hungarolog, mađarsku je književnost upoznao samostalno, kao autodidakt, i imao je veoma širok i svestran uvid u istoriju mađarske literature kao i u njena savremena strujanja (potpomognut, razume se, i veoma dobrim poznavanjem jezika), te je stoga mađarsku književnost doživljavao kao nešto „svoje“. Kiš je sa mađarskog jezika preveo 270 pesama od 25 različitih pesnika. Velika većina tih pesnika (njih 22) pripadaju dvadesetom veku (ili su pripadnici generacije tzv. mađarske klasične moderne ili, pak, Kišovi savremenici). U ovom radu se, međutim, nakon pregleda najvažnijih Kišovih prevodilačkih načela, analiziraju Kišovi prepevi upravo jednog od tri mađarska pesnika koji pripadaju devetnaestom stoleću: Mihajla Vitkovića. Naime, ovaj dvojezični pisac iz Ugarske koji je živeo i stvarao na prelomu 18. i 19. stoleća, čini izuzetak u bogatom prevodilačkom opusu Daniła Kiša, jer njegova lirika niukoliko nije mogla biti bliska onim lirskim svetovima sa kojima je Kiš, kroz prevodjenje, tako rado uspostavljao bliske kontakte. Vitković je, međutim, tada već iskusnom prevodiocu i piscu Kišu poslužio kao dobra mentalna vežba i duhovna avantura

1. Kišova prevodilačka načela

Kišovi tekstovi vezani za prevodjenje poezije, mogu se podeliti, po tipu teksta i načinu izraza, u dve kategorije:

1) u tekstove teorijskog karaktera (koji su napisani u nešto ranijoj fazi Kišovog stvaralaštva), u kojima dominira esejistički ton i diskurzivno-teorijski jezik, i

2) u tekstove intervjuua (nastalih posle 1985. godine), u kojima vlada jednostavnija, svakodnevniija formulacija i neka vrsta ispovednog i subjektivnog tona.

U prvu kategoriju – teorijske tekstove – mogu se ubrojati dva spisa: jedan je nastao davne 1962. godine, kada je Kiš imao svega dvadeset i sedam godina,

¹ Ovaj tekst je deo magistarskog rada (u pripremi) pod naslovom *Pogledi Daniła Kiša na mađarsku poeziju 20. veka, sa posebnim osvrtom na Kišove prepeve modernih mađarskih pesnika*

dakle, još uvek u *godinama učenja*, i nosi naslov *O prevođenju poezije*.² Mladi pisac već ovde iznosi jednu svoju vrlo zrelu prevodilačku koncepciju. Prema ovoj koncepciji koja otkriva i deo celokupne njegove prevodilačke poetike, Danilo Kiš polazi od zamisli da originalna pesma za prevodioca predstavlja „otelo-tvoreni platonovski ideal, [...] svet kojem se beskrajno teži no koji se nikad ne može dosegnuti.“ A pošto se platonovski ideali po definiciji ne mogu dostići, iz ove činjenice, po Kišu, proizilazi uverenje mnogih pesnika (naročito Šelija) koji su prevođenje poezije proglasili taštinom. Pa ipak, Kiš smatra da „srećom, pesnici, u svojoj taštini, veruju, čak i onda kada ih nagrizu sumnja, da je jedini božanski svet onaj što ga oni sami stvaraju.“ A budući da su jedino pesnici dovoljno tašti da ne poveruju u neprevodivost poezije i dovoljno sujetni da požele da dostignu nedostižni platonovski ideal oličen u originalu, te imajući u vidu da, kako kaže Kiš, filološki problemi nikada nisu primarni za pravog prevodioca, pravi i najbolji prevodilac poezije ne može biti filolog (ili samo filolog), već pre svega i iznad svega *pesnik*. Koji su onda problemi, pre svega, ako nisu filološki, oni sa kojima se susreće pesnik-prevodilac prilikom susreta sa pesmom inostranog kolege koju je, zbog bliskosti senzibiliteta, odlučio *da učini svojom*? To je ono što, po Kišu čini prvu, ontološku fazu u procesu prevođenja, faza „susreta“ ili influence: „Jedan pesnik otkriva u govoru drugog pesnika jedan zvuk, jedan akord, *svoju intimnu metaforu*. (podvukao M. Č.) To je ono što u poeziji ima adekvatan termin u reči nadahnuće, inspiracija. Pesnik-prevodilac samo *sluti* taj zvuk, tu metaforu, kao što je i pesnik-demijurg imao u početku samo 'zvuk', slutnju.“ U drugoj fazi, po Kišu, stupaju u dejstvo *mehanizmi odbrane*. „Prevodilac sada želi“, kaže Kiš, „kao i pesnik uostalom, da pesmu, da slutnju svlada ćutke, da je iscrpe do dna, da se identifikuje bez napora i da se tom identifikacijom osvedoči. U takvom trenutku prevodiocu se čini da je jezik jedina smetnja da se dođe do te identifikacije. Sada, jedino sada jezik postaje prepreka. Jer ma kako vladao jezikom, pesnik je 'kod svoje kuće' jedino u jeziku na kome peva.“ Pesnik-prevodilac pristupa prevođenju, kaže Kiš, „da bi se odbranio, da bi postigao punu identifikaciju“. Kiš naglašava i važnost izbora po srodnosti u odnosu na pesmu, pesnika ili trenutak, kao važan preduslov: „Nije slučajno baš Bodler prevodio Poa, Žerar de Nerval *Fausta*, Kardučići Getea, Rilke Valerija, Krleža Rilkea.“ Prevodilac mora da oseti da u sebi nosi „jezik i zvuk kojim će savladati svet originala“, i tek tada prevođenje može da počne. A samim praktičnim činom prevođenja počinju i jezičko-tehnički problemi, kaže Kiš. No, tvrdi on, ni sada se stvar ne sme u potpunosti prepustiti filolozima, jer „jezik pesme je uvek nešto više nego sam jezik“, što će reći, on uvek nosi u sebi višak emocionalnog naboja, asocijacija, „čitav jedan svet“ koji uveliko prevazilazi okvire referencijalnog značenja, on ne ostaje nužno na nivou znaka i označenog, i zbog toga se

² Danilo Kiš, *Varia*. Sabrana dela, priredila Mirjana Miočinović. BIGZ, Beograd, 1995, str. 274–284. Ovaj tekst je u nekim ranije objavljenim (ali neizmenjenim) verzijama nosio naslov *Lov na pticu ili o prevođenju poezije*.

pesma doslovno ne može i ne sme prevoditi. Da bi otkrio na koji način je „pesnik-uzor savladao svoj svet“, prevodilac najpre mora da razori pesmu na njene ogoljene sastavne elemente, a zatim treba da pokuša da ih ponovo uspostavi. Taj postupak razaranja je nužan, jer se taj red u pesmi „stvara po unutarnjim zakonima koji su izvan jezika. Zato se – zaključuje Danilo Kiš – pesma ne može prevesti, ili se može prevesti samo ono 'o čemu i šta pesma govori'. Pesma se može samo 'prepevati'. (Ovaj izraz nema ovde ono značenje koje su mu Zmaj i romantičari pridavali, u smislu *à la* ili *po...*), sonet pretočiti u sonet, Danteove tercine u tercine. Naravno, to je uvek dobra prilika za filologe da se zgražavaju, začuđeni zbog tolikih odstupanja koja su, u najvećem broju slučajeva, zapravo najveći mogući stepen približavanja originalu-ideal.“ To razaranja originala ne znači samo razbijanje pesme na njene sastavne delove, na glasove, reči, misli, sintagme, i, na višem nivou, na stihove, strofe, rime, obrasce rimovanja, u krajnjoj liniji, na pojedinačne elemente koji svi zajedno čine metar, ritam, melodiju, eufoniju pesme, već i na razbijanje čitavog sveta, pesničkih slika, čitavog jednog malog univerzuma koji je komprimiran u jednoj dobroj lirskoj pesmi. Nakon što je, dakle, razbio ideal (original) u paramparčad, nakon što je pustio pticu iz Preverovog kaveza, prevodilac mora da pokuša da ponovo, u novom jezičkom materijalu, vaspostavi red originala, da ulovi pticu i vrati je u kavez. „On će vratiti pticu u kavez. Taj *lov na pticu* – to je njegova ambicija, njegova nagrada.“ – tvrdi Kiš. Jedino i najveće *ograničenje* prevodioca jeste upravo original, „taj otelotvoreni, strogi ideal.“ No i pored tih ograničenja koja nameće original, mogućnosti pesnika su ogromne, što Kiš i dokazuje matematički, služeći se kombinatornim računom (on pokazuje na koliko se mogućnih načina može varirati, prostom inverzijom reda reči, jednostavna rečenica *Gledaj kako vreme teče*).

Sledeći teorijski tekst o prevođenju, tekst bez naslova, objavljen posthumno u knjizi književne zaostavštine Danila Kiša *Skladište*, koji počinje rečenicom „*Kao i ruski formalizam...*“, prema pouzdanoj rekonstrukciji Mirjane Miočinović, nastao je sredinom sedamdesetih godina³ i pisan je nešto kolokvijalnijim jezikom od prvog, što samo pokazuje opštu tendenciju sve ličnijeg tona Kišovih iskaza o prevođenju, koji će dominirati intimnim prevodilačkim ispostevima u intervjuima tokom druge polovine osamdesetih godina. Kiš u ovom tekstu (govoru) polazi, poput Huga Fridriha⁴, od teze da je moderna poezija

³ U belešci uz ovaj tekst, Mirjana Miočinović piše: „Tekst je očigledno pisan za neki skup o poeziji (i prevođenju poezije) koji je održan u Francuskoj. To se može zaključiti na osnovu primera koji su najčešće preuzeti iz francuske književnosti i francuske prevodilačke prakse i stilskih formulacija koje su karakteristične za direktno obraćanje auditorijumu. Mesto i vreme održavanja skupa nisu nam poznati. *Ali teorijski kontekst, korišćena terminologija i opšti pogled na sudbinu poezije daju nam za pravo da ovaj tekst smestimo u razdoblje između 1973–1976. U to vreme Kiš kao lektor boravi u Bordou gde se vrlo lako mogla ukazati prilika za ovu vrstu izlaganja.*“ (podvukao M. Č.). U: *Skladište*. Sabrana dela, priredila Mirjana Miočinović, BIGZ, Beograd, 1995, str. 363.

⁴ Hugo Fridrih: *Struktura moderne lirike*. (sa nemačkog preveo Tomislav Bekić). Svetovi, Novi Sad, 1997.

dostupna samo posvećenima. On, ne bez svake didaktičnosti, objašnjava francuskom auditorijumu specifičnosti prevodilačke tradicije malih naroda: „(...) preda me se ne postavlja pitanje forme što se tiče pesničkih prevoda, jer, kao što znate, tradicija slovenskih zemalja, kao i nekih drugih manjih naroda, na primer Mađara, to je pitanje rešila već davno, i univerzitetska tradicija, bar kod nas, ne beše nikad u toj oblasti snažna ili bilo kako prisutna.“ Kiš, za razliku od opreznih formulacija u svom prvom tekstu, sada veoma radikalno odbacuje otrcanu frazu o neprevodivosti poezije, koju su zastupali univerzitetski autoriteti, npr. Bogdan Popović: „Njihove ideje o neprevodivosti poezije, *ta stara ideja starih profesora*, sasvim je doživela fijasko, jer njihovi prozni prevodi, to malo što behu napravili, nisu vredeli zapravo ništa, *jer pesnici, znalci jezika, prevodili su i dalje pesnike onako kako to mislim valja jedino činiti: sa originala i po metru originala.*“⁵ (podvukao M. Č.) Iako u ovom tekstu, takođe, kao i u prvom, dominira jedan neutralniji ton, ipak se već ovde mogu pronaći neke lične aluzije, koje će docnije postati topus gotovo svih Kišovih intervjua u kojima se pominje prevodenje poezije: „Želeo bih da kažem o našem prevodilačkom iskustvu (za razliku od vašeg, francuskog, prim. M. Č.) i ovo: da smo mi valjda još jedina zemlja gde se nije odomaćio, ne bar zasad, način prevodenja po poastročnicima, to jest, iz druge ruke, nego, po pravilu, pesme prevode pesnici (*ili propali pesnici*) sa jezika koji poznaju, i to po pravilu dobro. Mislim da je dobrim delom i to razlog što se kod nas pitanje forme ne postavlja tako kao kod vas.“ Kiš je skeptičan u prevodenje iz proznog prevoda, iz *traduction brute*: „Ako mene pitate, ja još uvek ne verujem u taj način prevodenja.“ I tu dolazi do izražaja ona Munenova misao da prevodilac mora biti pre svega etnograf zajednice čije književno delo (u ovom slučaju pesmu) prevodi.⁶ „Ne osećati jezik jednog pesnika i jednog naroda, ne biti upoznat sa njegovom tradicijom, s njegovim idiomima, ne osećati srce jednog jezika, njegove najtanjanije treptaje, prizvuk drugih značenja u jednoj reči itd itd. mislim da dovodi do jalovog posla.“ Kišov vrednosni sud je, dakle, potpuno na strani srednjoevropske prevodilačke tradicije.

Za razliku od parafraziranih teorijskih tekstova, Kiš se u svojim intervjuima retrospektivno osvrće na svoje prevodilačko iskustvo i ove njegove refleksije otkrivaju nam mnogo više i direktnije o Danilu Kišu – konkretnom, empirijskom čoveku, prevodiocu poezije, o njegovim motivima za često i bogato upuštanje u stvaralačke transpozicije lirike stranih pesnika.

Pre svega, Kiš je na početku svojih godina učenja, na Cetinju, paralelno sa „ponovnim učenjem svog maternjeg jezika“, počeo da prevodi poeziju. To je bio jedan od vidova njegovog, kako kaže, bekstva iz anahronog sveta tužne palanke u

⁵ „Kao i ruski formalizam...“. U: *Skladište*, str. 187–192.

⁶ Dokaz da je Kiš znao za tu knjigu i da se njome služio: imao je u svojoj biblioteci originalno, francusko izdanje Munenove knjige *La theorie de la traduction* (podatak sa CD-rom-a Danilo Kiš: *Ostavština*, prir. Mirjana Mioćinović).

kojoj je živeo: „U to vreme već sam prevodio, za sebe, mađarsku poeziju, francusku i rusku, i to je bilo isto toliko moje pribežište koliko i učenje maternjeg jezika.“⁷ Prevođenje poezije bio je i priprema za težak zadatak da se postane pisac: „U početku sam, naravno, više mislio na poeziju, pripremao sam se da postanem pesnik. [...] Najpre sam mnogo prevodio poeziju. Izučio sam zanat, ako tako hoćete, i danas još uvek prevodim.“⁸ Međutim, uskoro shvata da lirski izraz nije najpogodniji za njega, da mu ne leži, i ne žestoke bez unutrašnje borbe i velikog razočaranja, diže ruke od poezije, ali, kako ističe, činjenica da je neostvareni pesnik uticaće na njegovu prozu, što će se ogledati u njenoj liričnosti: „Ali poeziju više ne pišem. S dvadeset godina napisao sam nekoliko pesama, koje me, nadam se, ne kompromituju previše, ali mi je na kraju postalo jasno da je za ono što ja hoću da kažem proza pogodnija: proza u kojoj, koliko je moguće, postoji i lirski momenat.“⁹ Svoje patnje zbog ranog otkrića da nikada neće moći da postane pesnik, nikada se nije sasvim oslobodio, i ona ga poput sablasti prati u većini intervjuva, gde on često, u uvek novim i originalnim formulacijama, varira ovu temu. Tako na jednom mestu kaže da se, „otpativši poeziju, okrenuo prozi“.¹⁰ Iako mu je poezija mnogo pomogla i u zanatskom smislu, Kiš pokušava da dokuči razloge i da obrazloži otkud, pored takvog pesničkog dara, senzibiliteta i takve žice za izbor vrhunskih pesnika (što najbolje ilustruje umetnički nivo njegovih prepeva), otkud to da sam nije mogao da se lirski ostvari: „Zapravo preko prevođenja pesama naučio sam poeziju, nauku o stilu, prozodiju. Ali moram priznati: kao pesnik se osećam bezuspešnim. [...] Verovatno se ovde radi o tome da se previše trudim da budem racionalan. U lirici, pak, uvek mora da postoji neki nejasan kutak. Ja ne podnosim nejasnoće, hoću sve da rasvetlim, da rasteram maglu – a pesma tako nešto ne može da trpi. Dok proza, čini mi se, to može podneti.“¹¹ Drugi razlog za tu nesposobnost leži u tome što je, kako na jednom drugom mestu ističe, stih *vrhunac sažetog iskaza*: „I šta je drugo, na primer, stih... do pokušaj, stalno ponavljan pokušaj, da se u jednoj rečenici sažme, kao u kakvoj idealnoj formuli, bitnost nekog saznanja, ili osećanja? Japanski *haiku* je takođe samo pokušaj traženja idealne formule: da se jedno lirsko iskustvo iskaže idealno, i na najmanjem prostoru. Adekvatna pesnička formula evropske literature bio bi, glomazniji, barokniji, sonet. [...] A ta težnja za sažimanjem vidljiva je mislim i u ostalim mojim knjigama.“¹²

Prevođenje poezije¹³ za Kiša nije, dakle, samo „najbolji književni trening, uključujući i one koji pišu prozu, [...] pokušavati pronalaziti ekvivalente u dru-

⁷ *Gorki talog iskustva*, str. 203.

⁸ *Ibid*, str. 273.

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ *Homo poeticus*, str. 10.

¹¹ *Gorki talog iskustva*, str. 257.

¹² *Život, literatura*, str. 154–155.

¹³ Pod prevođenjem poezije, Danilo Kiš je, naravno, razumeo samo (kako smo to već videli i u tekstu „Kao i ruski formalizam...“) onu vrstu prevođenja koja se drži ritma i metra originala i u tom

gom jeziku unutar forme soneta, na primer¹⁴ i „duhovna igra“¹⁵, već i svojevrsna „škola sažimanja“¹⁶, „dobra škola“, u kojoj, „dok čovek nauči ozbiljno prevoditi pesme, saznaje i to kako može na najjednostavniji način sastavljati dobre rečenice.“¹⁷ Zahvaljujući prevodima, kaže Kiš, čovek se „oslobađa onog lirskog balasta“ koji bi inače ušao u njegove prozne tekstove.¹⁸ Jer Kiš je bio svestan svog snažnog lirskog senzibiliteta i jednu od ključnih sintagmi koju je upotrebljavao kada je opisivao sopstvenu prozu jeste pojam *ironičnog lirizma*. Sa tom ironijom unetom u svoju, u velikoj meri lirski obojenu prozu, ironijom kojoj se naučio upravo prevodeći pesme (i na taj način definitivno razgraničivši u sebi i u svojim tekstovima lirske i prozne svetove i strukture), Kiš je, po sopstvenom priznanju, gradio „otklon prema sopstvenoj latentnoj liričnosti“.¹⁹ Ipak, to obuzdavanje lirizma i odlučna distinkcija između originalnog stvaralaštva u prozi (i malobrojnim pesmama koje je često smatrao samo eksperimentima) s jedne, i prevodilačkog rada (koji je takođe svojevrsno *stvaralaštvo*), s druge strane, iznutra je razdiralo Danila Kiša. Čak i u nekim kasnijim intervjuima ne da mu mira činjenica da nije postao pesnik: „Mnogo sam prevodio poeziju sa francuskog, mađarskog i ruskog jer sam *frustrirani pesnik*. Počeo sam kao pesnik (mada, srećom, nisam objavio nijednu knjigu svojih pesama), ali sam na kraju shvatio da bi poezija koju bih ja pisao bila loša i da u prozi mogu mnogo bolje da izrazim sebe, bilo da se radi o romanu, kratkoj priči ili eseju. *Uvek ću veoma zavideti pesnicima a sebe vidim kao propalog pesnika. Ja sam jedan od onih prevodilaca koji svoje poetske impulse ostvaruje prevodeći poeziju.*“²⁰ (podvukao M. Č.)

I najzad, valja pomenuti i Kišove razloge za prevodenje poezije, motive, stvaralačku nuždu koja ga je primoravala na ovu vrstu rada. On je uvek i isključivo, kao malo ko pre njega, prevodenje posmatrao kao stvar „izbora po srodnosti“, izbora po senzibilitetu, i nikada, kako sam priznaje, nije prevodio da bi bio upamćen kao posrednik u kulturnom transferu, već je na prevodenje pristajao jedino iz ličnih, unutrašnjih razloga: „Nikada nisam želeo da budem *kulturtreger* ili neko ko prevodi iz bilo kojih drugih razloga sem ličnih.“²¹ U takvom odlučno

smislu on je nastavljač i baštinik te srednjoevropske (srpske i mađarske) prevodilačke tradicije: „(...) kada kažem 'prevoditi poeziju', tu mislim na prevod po jugoslovenskom ili mađarskom načinu (za razliku od francuskog) po kojem prevodilac poštuje rimu i ritam. A to je stvaralački rad.“ (*Gorki talog iskustva*, str. 213).

¹⁴ *Gorki talog iskustva*, str. 213.

¹⁵ *Život, literatura*, str. 191.

¹⁶ „U početku sam pisao poeziju, ali ja sam loš pesnik... Za uzvrat, mnogo sam čitao i prevodio poeziju i dalje to radim... Mislim da je za jednog prozaistu korisno da čita i prevodi poeziju. To je škola sažimanja. Tu se, paradoksalno, uči kako se obuzdava lirizam...“ *Gorki talog iskustva*, str. 240.

¹⁷ *Gorki talog iskustva*, str. 261.

¹⁸ *Homo poeticus*, str. 252.

¹⁹ *Život, literatura*, str. 136.

²⁰ *Gorki talog iskustva*, str. 212.

²¹ *Op. cit.*

antimisionarskom shvatanju prevođenja²², gde nije cilj udovoljenje prohtevima izdavača, tržišta, pa čak ni publike u strogom smislu reči (što ga pomalo približava Benjaminovom, kako kaže Pol de Man, antirecepcionističkom poimanju prevođenja), dolaze do izražaja snažna individualnost i stvaralački potencijal prevodioca-pesnika (i u nekim, kao što ćemo u Kišovom slučaju videti, ređim slučajevima, pesnika-prevodioca), a izbor i raspored pesama u objavljenim zbirka-ma prepeva te propratni tekstovi prevodioca govore nam kako o prevodiočevim nazorima na određene pesnike i njihove opuse (a katkad, i na pojedinačne pesme ili poeme), tako i o njegovom opštem pogledu, i književnoistorijsko-kontekstualnom i estetsko-teorijskom, na određenu nacionalnu literaturu (a posebno liriku) iz koje je prevodio.

2. Tri mađarske pesme Mihajla Vitkovića u Kišovom prevodu

Dvojezični pesnik i prozaista **Mihajlo Vitković** (Vitkovics Mihály, 1778–1829), koji je stvarao i na mađarskom i na srpskom jeziku, iako je, po mišljenju priređivača izbora iz njegovih dela, Stojana D. Vujičića, njegov mađarski opus nešto značajniji i vredniji od srpskog²³, privukao je Kišovu pažnju tek relativno kasno, 1979. godine, kada su u *Letopisu Matice Srpske* objavljene tri njegove mađarske pesme u srpskom prevodu Danila Kiša.²⁴ Kiš je tada već bio iskusan pisac i prevodilac sa dvodecenijskim iskustvom tumačenja i prepevavanja dela mađarske lirike. Možemo pretpostaviti da je kao tekst izvornika Kišu poslušilo upravo pomenuto izdanje koje je sastavio i za koje je pogovor i objašnjenja napisao Stojan D. Vujičić, a koje je izdato godinu dana ranije (1978), pogotovo ako znamo uzmemo u obzir činjenicu da se Danilo Kiš uvek najradije služio novijim izdanjima, pa makar i ako se radilo o starijim autorima. Na to ukazuje i činjenica da su, upravo kao i u Vujičićevom izboru Vitkovićevih tekstova, i u prevodu datirane dve pesme (*Prijatelju Išvanu Horvatu*, 1805 i *Epitaf Mihajla Vitkovića*, 1829), a da pesma pod naslovom *Išvanu Horvatu* nije datirana ni u prevodu, ni u Vujičićevom izboru. Pored toga, i redosled prevedenih pesama je, izuzev *Epitafa* koji je Kiš, logično, stavio na kraj, isti kao i u tom izdanju. Priređivač Stojan D. Vujičić je, naime, tematski i strukturno podelio Vitkovićeve tekstove u jedanaest kategorija. Prvoj je dao naziv *Az én életem (Moj život)*. Taj naslov je, kako se u beleškama navodi, uzet od samog Vitkovića, i „sadrži one njegove tekstove u kojima govori o samom sebi, o svom životu i spisateljskim namerama.”²⁵ U spise ovakve prirode Vujičić je, pored ostalih, svrstao i pesmu *Horvát Istvánhoz (Išvanu Horvatu)* i četvorostih *Vitkovics Mihály sirverse*

²² „Nemoj da imaš misiju“, kaže Kiš u *Savetima mladom piscu*.

²³ *Vitkovics Mihály magyar és szerb írásai* (Vujičics D. Sztóján gondozásában). (‘Srpska i mađarska pisanija Mihajla Vitkovića’. Priredio Stojan D. Vujičić) Európa Könyvkiadó, Budapest – Matica Srpska, Novi Sad, 1978.

²⁴ *Letopis Matice Srpske*, sv. br. 5 (novembar 1979), str. 1278–1281.

²⁵ Navedeni izbor (videti fusnotu br. 23), str. 307.

(*Epitaf Mihajla Vitkovića*), koje su, u Kišovom prevodu, objavljene u navedenom broju *Letopisa*. U kategoriju *Ódák és episztolák (Ode i epistole)* – a valja podsetiti da su ovakve ode i epistole tipičan klasicistički žanr, prema tome Kiša je privlačio klasicistički deo Vitkovićeve poezije – priređivač izbora uvrstio je, između ostalog, i dužu pesmu *Horvát István barátomhoz (Prijatelju Ištvanu Horvatu)*. To su te tri pesme koje je preveo Danilo Kiš. S obzirom da su pesme pod naslovom *Ištvanu Horvatu* (sastoji se od 47 stihova) i *Prijatelju Ištvanu Horvatu* (čak 85 stihova) dužeg daha, ukupno 136 stihova Mihajla Vitkovića koje je Kiš preveo nije zanemarljiv broj i svakako zaslužuje pažnju istraživača.

Prevod ovih triju pesama objavljen je uz jedan kratak uvodni tekst (verovatno urednikov) koji glasi: „Iz poezije pre osnivanja *Letopisa* i u vreme prvih *Letopisovih* godina, od pesnika koji je neposredno pevao na dva jezika: srpskom i mađarskom.“ Slede zatim prevodi triju pomenutih pesama.

Prva pesma, *Ištvanu Horvatu (Horvát Istvánhoz)*, zapravo je nekom vrstom šaljivo-ironične pesničke autobiografije, sa lapidarnim opisom sopstvenog odrastanja i karakternih crta. Pesma se u originalu sastoji od 11 strofa, 10 nerimovanih katrena i jedne septime, sa vrlo pravilnom shemom rasporeda slogova, naročito u katrenima koji su, u pravom klasicističkom maniru, organizovani kao stroge *alkejske strofe*: 11,11,9,10, izuzev u poslednjem katrenu (tj. desetoj strofi), gde je pesnik pretumbao raspored slogova, mada njihov broj ostaje isti: 11, 9, 10, 11. I u poslednjoj strofi dominiraju iste dužine kao i u pravilnim alkejskim katrenima: 11,8,10,11,10,9,10. Vitković se veoma strogo drži silabičke strukture alkejskih strofa, ali mu pesme po pravilu nisu rimovane (eventualno može da se pojavi pokoja slučajna gramatička rima). Pored toga, obilato se služi tehnikom anžambmana (opkoračenja), kako unutarstrofnim (intrastrofnim), tako i međustrofnim (interstrofnim), pa čak i opkoračenjem unutar jedne reči (intraleksički anžambman).

Napomenuli smo da je Kiš 1979. godine već bio iskusan prevodilac poezije sa hiljadama prevedenih stihova najrazličitijih autora iza sebe, i on je to svoje veliko iskustvo na prevodu ove pesme veoma dobro demonstrirao. Pre svega, veoma se strogo pridržava broja slogova u katrenima. I u prevodu, naime, imamo shemu alkejske strofe 11, 11, 9, 10, izuzev u drugom katrenu, gde se u prvom stihu javlja deseterac, pa stih: „Egerbe’ látám én legelöször is“, prevodilac rešava sa slogom manje: „U Jegri videh po prvi puta“. Mogao je Kiš ovde da ubaci npr., ličnu zamenicu *ja* i time reši ovaj silabički problem, ali imao je svoje razloge, verovatno zvučne prirode, zbog kojih je nije ubacio (*ja* i *Jegra* u istom stihu dalo bi povoda za pomisao da je u pitanju aliteracija, a Kiš namerno ne želi da jednu ovakvu pesmu bez rime, asonanci i aliteracija, oplemeni ovim eufoničnim elementima, želi da ostane što verniji originalu kako u ritmičkom, tako i u melodijsko-zvučnom smislu. I, razume se, u semantičkom, pre svega: Kiš se, kada je Vitković u pitanju, vrlo strogo drži značenja reči i od njega odstupa tek u krajnjoj nuždi). Na jednom drugom mestu prevodilac, međutim, uspeva da kom-

penzuje tu, u prevodu donekle izgubljenju strogost forme; rekli smo, naime, da je Vitković u posljednjem, desetom katrenu napravio rokadu dotle uobičajene slogovne sheme – Kiš, međutim, i ovu strofu uspeva da utera u ritmičku shemu 11,11,9,10, „ispravljajući“ time na neki način original. To je praktična demonstracija onog načela kompenzacije u koje je Kiš verovao i smatrao ga jedinim mogućim načinom da pesma u celini ne izgubi previše u prevodu. S obzirom da je raspored smenjivanja slogova u poslednjoj strofi nešto proizvoljniji, Kiš je odlučio da u prevodu ovu poslednju septimu strofu razbije na jedan tercet i jedan katren, sa takođe nešto slobodnijom slogovnom shemom 10,11,9, odnosno 11,11,9,9, mada se, kao što vidimo, i ovde vrlo strogo pridržava dominirajuće silabičke strukture originala. Majstoriju ovog oduhvata valja ceniti naročito ako znamo da su aglutinativni jezici (a takav je i mađarski) sposobni da sa manje reči (a samim tim i s manje slogova) izraze nešto što se u flektivnom jeziku (a takav je srpski) da izraziti samo nekom dužom formulacijom. Kiš to ovde postiže sa nekoliko efektnih stilsko-gramatičkih jezikotvornih zahvata, koji upravo proizilaze iz njegove želje da što više arhaizira ali i ironizira svoj prevod. Najbolji način za spajanje arhaizacije i zadovoljenja zahteva silabičke ekonomije koja je nužna u svakom prevodu s jezika aglutinativne na jezik flektivne strukture, Kiš nalazi u u već poznatoj abrevijaciji infinitiva glagola na kraju stiha. Već u prvoj strofi koja u originalu glasi:

Pistám! Szeretnéd tudni, hol s mikor
S kiktől születtem? Kész vagyok e kegyes
Kivánatodnak *megfelelni*.
Ime tehát igazán *leírom*.

prevodilac pribegava ovom postupku (njegove intervencije označene su kurzivom):

Pišta! Voleo bi da znaš gde i kad,
Od kog se rodih? Spreman sam milosnu
Radoznalost ti *zadovoljit*.
Evo ću ti tačno sve *opisat*.

Kao što vidimo, Kiš se ovde i u četvrtom stihu, gde u mađarskom originalu nije upotrebljen infinitiv, odlučio za oblik futura sa infinitivom (a značenje ličnog oblika prezenta u mađarskom stihu – *leírom* – jeste upravo futursko, dakle, bitnog odstupanja nema), upravo s razloga uštede jednog sloga, a istovremeno i unošenja arhaične patine (a sa njom i izvesne dvostruke ironičnosti²⁶. U samoj pesmi se još na nekoliko mesta Kiš odlučuje za ovakve oblike infinitiva: *činit*, *odvest*, *naslikat*. Kišova želja za arhaizacijom na leksičkom nivou, vidljiva je i u upotrebi u

²⁶ Duplirana ironija, jer prevodilac se s jedne strane trudi da prenese ironičnu intonaciju samog Vitkovića, a s druge strane, kao čovek iz jednog drugog vremena, on, nastojeći da imitira jezik i stil jedne epohe i jednog njenog karakterističnog predstavnika, on nužno ironiše i s jezikom tog doba (jer mu je sasvim stran) i s jezikom tog autora (jer mu nije bio toliko duhovno blizak, poput, recimo, modernista, pre svih Adija, kao što ćemo videti).

današnjem srpskom književnom jeziku sve ređeg glagolskog oblika imperfekta (nesvršenog, imperfektivnog prošlog vremena, za razliku od aorista).²⁷ U jednoj strofi imamo čak prekomerno gomilanje aorista i imperfekta (opet s razloga očuvanja slogovne lapidarnosti, ali i kao dokaz da Kiš Vitkovića nije shvatao preterano ozbiljno, već se prevođenja ove tri njegove pesme prihvatio kao zabavnog jezičkog eksperimenta i poetsko-tehničkog mentalnog treninga). U ovoj strofi Danilo Kiš, zapravo, koristi gramatičke prednosti koje u upotrebi prošlih vremena pruža srpski jezik u odnosu na mađarski. Stari, biblijski oblik prošlog vremena²⁸ (sa gotovo izumrlim pomoćnim glagolima *lőn* i *vala*) se, naime, izgubio iz mađarskog jezika još veoma davno, tako da se već u vreme dovršenja Kazincijske jezičke reforme (oko 1815. godine) upotrebljavao endemski retko, tako da tamo gde Mihajlo Vitković koristi obično prošlo vreme (šesta strofa):

Ezt átugorván, semmi bajom se volt.
 Jól ettem, ittam, játsztam, az oskolát
 Kedveltem, és önként tanultam.
 Pelyhes időmben is égtem a szép

Lányért, itd.

Kiš sistematično (doduše, samo u ovoj strofi, ali nagomilano, zbijeno) zamenjuje odgovarajućim oblicima aorista i imperfekta, što se opet može protumačiti željom za zadržavanjem originalnog broja slogova (jer u mađarskom običan perfekat ne ide s pomoćnim glagolom, dok je u srpskom on, kao što znamo, potreban), pa srpska verzija izgleda ovako:

Kad to *preskočih*, sve u redu *beše*.
 Dobro *jeh*, *pih*, *igrah*, a i za školu
Marih, te svojevoljno *učah*.
 Već k'o dečko *izgarah* za lepom

Devojkom, itd.

Već i letimičan pogled na ovu strofu (i jedne reči iz sledeće), dovoljan je da se uverimo u to da Vitković ne samo što piše jednim starinskim jezikom, već ga i svesno ruralizira. Reč *oskola* (umesto *iskola*) ima ovde (naročito se današnjem mađarskom čitaocu nameće taj utisak) ne samo arhaični, već i izvesni seljački, paorski prizvuk. Tu reč Kiš, naravno, zamenjuje jedino mogućnom srpskom rečju *škola* (što je obična reč), ali ne treba pomisliti da je to poraz prevodioca, jer na jednom drugom mestu on vrši veoma efektanu leksičku kompenzaciju. Nai-

²⁷ Aorist je i dalje u relativno čestoj upotrebi, naročito u proznim narativnim oblicima, a ako je on približni ekvivalent nemačkom *preteritu*, onda se možemo složiti sa već klasičnom konstatacijom Kete Hamburger da je preterit (odnosno kod nas aorist, kao svršeno prošlo vreme kojim se obeležava trenutna radnja u bliskoj prošlosti) supstitut prezenta, tj. da ima prezentsko značenje, odnosno unosi živost u radnju (za razliku od običnog perfekta, koji bi je umrtvio, kako tvrdi Hamburgerova).

²⁸ Kažemo biblijski, jer se upotrebljavao u drevnim tekstovima a koristi ga, i to veoma često, i sam Gašpar Karoli (Károli Gáspár) u svom čuvenom mađarskom prevodu *Biblije*.

me, u prvom i početku drugog stiha prethodne, pete strofe, u mađarskom originalu čitamo:

A tisztaságot és a muzsikát igen
Szerettem, itd.

Srpski je prevodilac umesto prozaičnog mađarskog glagolskog oblika *szerettem* (*voleo sam*) upotrebio efektanu ruralizirajuću skraćenu formu, i time opet postigao dvostruki efekat – uprošćenje govora i uštedu sloga:

Čistoću, kao i muziku jako
Sam vol' o, itd.

Potrebno je reći nešto i o jednom od najvažnijih stilskih zahvata Vitkovićeve poezije, a to su već pomenuta opkoračenja (anžambmani), kojih, videli smo, ima bar tri glavne vrste (intraleksički, intrastrofni i interstrofni, a trebalo bi im, što će iz daljeg teksta postati jasnije, dodati i specifičnu podvrstu *intrasintagmatskih* anžambmana unutar vrste intrastrofnih opkoračenja). Ova pesma Mihajla Vitkovića vrvi od najraznovrsnijih oblika anžambama, i mi ćemo se u ovom radu zadovoljiti navođenjem samo nekoliko primera. U drugom i trećem stihu prve strofe Kiš se veoma strogo drži originala i prenosi opkoračenje u neokrnjenom obliku, pridržavajući se reda reči i verno prenoseći leksičko značenje (obeleženo kurzivom i u originalu i u prevodu):

S kiktől születtem? Kész vagyok e kegyes
Kivánatodnak megfelelni.

Od kog se rodih? Spreman sam *milosnu*
Radoznalost ti zadovoljit

U drugoj strofi već imamo malo odstupanje u strukturi anžambana, iznuđeno leksičkim razlikama dvaju jezika (pažnja: u ovoj se strofi pojavljuju dva opkoračenja, jedno između prvog i drugog, a drugo između drugog i trećeg stiha; prvo Kiš verno prevodi, kod drugog imamo jedno mikroodstupanje):

Egerbe látám én legelőszőr is
A szép napunkat. Caniculába', *Kis-*
Asszony, vagyis tán Szüz havában,
Pontba' tizennegyedik napon, dél

U Jegri videh po prvi puta
Lepo nam sunce. Sred žege, o *Maloj*
Gospi, il u mesecu Gospe,
Četrnaestog dana, okolo

Tájban, itd.

Podne, itd.

Pomenuta mikrorintervencija, kao što smo videli, sastoji se od razbijanja mađarske reči *Kisasszony* (*Mala Gospojina*) u jedino moguću odgovarajuću srpsku sintagmu *Mala Gospa*, i time se umesto intraleksičkog anžambana (kojem Vitković inače vrlo rado pribegava) dobijamo intrastrofni (i ujedno, razume se, interstihovni), tačnije rečeno, intrasintagmatski ili intrafrazni anžambman. Opravdanje za ovaj prevodiočev postupak leži u odstupanjima u strukturama leksičkog fonda dvaju jezika. Na kraju strofe imamo i interstrofno opkoračenje (veliki anžambman „dél – Tájban“, gde Kiš vrši permutaciju reda reči, opet se prilagođavajući preovlađujućem redu reči ciljnog jezika (srpskog), pa dobijamo „okolo – Podne“. Da je veliki majstor opkoračenja, Vítović potvrđuje kroz čitavu

pesmu, a вреди pomenuti još jedan primer gde se prevodilac Kiš, ovoga puta iz ritmičkih, a ne gramatičkih razloga, odlučuje da razbije jedan intraleksički anžamban. Naime, Vitković na jednom mestu kaže: „Ép friss voltam egész gyerek-/Koromban“ (doslovno: „Zdrav i svež bejah celoga svog de-/tinjstva“). Prevodiocu se odmah, kao precizni adekvat mađarske reči *gyerekkor* nameće srpska leksema *detinjstvo*, ali je Kiš oštroumno uvideo da se ta srpska reč ne može tako efektno razbiti na dva dela kao u mađarskom, pa je odlučio da je razbije na pomalo arhaičnu sintagmu (*u*) *dečje/doba*, ponovo, po ko zna koji put, dobivši i na ritmu i na atmosferi pesme.

Na kraju analize ove pesme valja se na trenutak ponovo vratiti posebno uspelim leksičkim rešenjima kojima Kiš s jedne strane arhaizira, a s druge ironizira Vitkovićevu pesmu. U takve reči spadaju arhaizmi, ruralizmi i regionalizmi poput reči *falinke*, *sipanice* (umesto *boginja*), *ćesa* (umesto *kesa*). Naročito uspelim smatramo zamenu arhaične mađarske imenice *érzeletim* imenicom *čuvstva*:

Izlésem ép s jó, *érzeletim* hamar
Megilletődök, itd.

Ukus mi zdrav i dobar, *čuvstva* mi se
Lako uzbude, itd.

Druga pesma Mihajla Vitkovića *Prijatelju Ištvanu Horvatu (Horvát István barátomhoz)* koju je Kiš preveo (datirana 1805.), a koju je, kako smo videli, priređivač izbora iz Vitkovićevog dela Stojan D. Vujičić uvrstio pod žanrovsku odrednicu *Ode i epistole*, jeste poduža oda životu na selu adresirana prijatelju, koja se drži poznatog antičkog, rimskog mota „selo hvali, u gradu živi“. Pesma je pisana u horacijevskom heksametru, sastoji se od 8 strofa nejednake dužine i ima ukupno 85 stihova. S obzirom na nepravilne i uglavnom duge strofe (izuzev prve, koja je pravilni petnaesterački katren), ovde se donekle olabavljuje i stroga silabička struktura, mada se i u ovoj pesmi sa popriličnom pravilnošću smenjuju serije stihova od petnaest, odnosno četrnaest slogova, koje tek tu i tamo narušavaju pokoji trinaesterac ili šesnaesterac (i jedan jedini stih od sedamnaest slogova): od 85 stihova, koliko ih ukupno ima ova pesma, samo 13 nisu petnaesterci ili četrnaesterci. Prevodilac Kiš se i ovde sa zadivljujućom doslednošću pridržava silabičke strukture originala, čak je i „ispravlja“, utoliko što kod njega ne samo što dominiraju serije stihova od petnaest, odnosno četrnaest slogova (gde je ipak mnogo veći broj petnaesteraca), već su i povremena odstupanja od ove sheme svedene na minimum: ako smo kod Vitkovića imali 13 stihova koji odstupaju od dominantnog broja slogova, ovde takvih odstupanja ima samo u 7 slučajeva (dva stiha od sedamnaest i pet stihova od po šesnaest slogova). To sažimanje prevodilac i ovde, kao i u prethodno analiziranoj pesmi, postiže skidanjem finalnog –i sa infinitiva glagola ili glagolskog priloga sadašnjeg (*zagorčat*, *čitajuć*, *mudrujuć*, *blagosiljajuć*, *uzdisat*, *ostavit*, *držeć*, *pokrit* i sl.), ali i drugim skraćivanjima. Tako u sedmom i osmom stihu šeste strofe u prevodu čitamo:

Pa ne tera raskoš. Rad blaga golema, *pogibli*
Neće izložiti glavu, itd.

gde je umesto standardnog dativskog oblika imenice *pogibelj* (*pogibelji*), upotrebljena ređa verzija *pogibli*, čime se opet jednim potezom postiže i slogovna ekonomičnost i arhaizacija. Prevodilac se u težnji za očuvanjem broja slogova originalne pesme služi i elizijom. Poslednji (trinaesti) stih četvrte strofe sadrži jednu takvu eliziju:

.....Ništa se
Iz krila njena ne gubi, tek *drukčij* dobija lik.

Ono što karakteriše prevod i ove, kao i prethodne pesme, jeste semantički velika ali u poetičkom smislu vrlo dobro ostvarena vernost originalu. Jedanaesti stih poslednje strofe pruža nam najfrapantniji primer takve jedne „uspešno poetizovane doslovnosti“ (navodimo ovde i prethodni, deseti stih, radi razumljivosti konteksta):

Hátha piros Lidim, s a szöszkés győri Terézed Kad bi još riđa moja Lidi i plava ti Tereza
Köztünk laknának, *lelkünk mint gyűlna dalokra!* Živele s nama, *duše bi nam pesmom planule!*

I u ovoj pesmi, baš kao i u prethodnoj, Kiš se uspešno služi mnogim tehnikama arhaizacije, naročito starinskom inverzijom reda reči (poznato je da, za razliku od srpskog, u mađarskom jeziku inverzija niti je tako lako izvodljiva, niti samim tim igra neku značajniju stilsku ulogu). U prevodu poslednje strofe čitamo ove stihove:

.....Katkad bismo i drevnu
Pretresali povest. A često paka umovali
Nad stvarima domovine što Arpad nam je stvorio.

Očigledno je iz prethodno navedenih stihova i to da se Vítović i u ovoj pesmi obilato služi svojim glavnim pesničkim prosedeom – opkoračenjem (treba samo napomenuti da ovde nema interstrofnih anžambmana, već da je svaka strofa smisaona celina za sebe, ali zato pesma vrvi od različitih intrastrofnih, tj. interstihovnih anžambmana). Kiš i ova opkoračenja pretače u svoje srpske stihove sa podjednakom umešnošću kao i u prethodnoj pesmi.

Ova Vítovićeva pesma u originalu, kao ni prethodna, nije rimovana, a ne srećemo u njoj čak ni nagoveštaje eufoničnih elemenata). Kiš je, videli smo to, u prevodu prethodno analizirane pesme pod naslovom *Ištvanu Horvatu*, poštovao Vítovićevo opredeljenje za nerimovanim stihovima. Ovde, međutim, ne na mnogo mesta, ali ipak vidno, prevodilac nastoji da pesmi, tamo gde misli da je to moguće, udahne izvesne, na prvi pogled možda teže uočljiva, ali stilistički bitna ponavljanja suglasnika. Već u prvom (prevedenom) stihu pesme imamo ponavljanje glasa *h*: „Dok tebe hučne Pešte lenji hapahnjuje hdah“, ili nešto teže primetno ponavljanje sonanta *r* u u desetom stihu četvrte strofe: „Bačen se rada, razvija, rmre, rtrune“ ili asonantsko – aliteracijska igra reči u prvom stihu pete strofe: „Ovako mudrujuć, breze mi umilno umiluju / Sluh“. Mnogo je, među-

tim, očiglednija pojava tzv. unutrašnje rime, i to ženske²⁹ u prevodu tamo gde u originalu o tako nečemu nema ni govora. Reč je o osmom stihu pete, odnosno petom stihu poslednje, sedme strofe pesme (navodimo ih uporedo sa originalnim stihovima):

.....ÖtvenPedeset
Vagy hatvan tavaszig nehezen tart, s mennyi baj éri!	Il šeset proleča jedva hvata, a kol'ko <i>jada!</i>
.....NapestigPo vazdan
Tartana vig kedvünk. Kettecskén néha civódnánk	Radosni bismo <i>bili</i> . Udvoje <i>vodili</i> raspre

Očigledno je da je Kišu ova duža epistola dala više volje za jezičku igru i versifikacijsko ekperimentisanje i da nije odoleo da pesmu u izvesnom smislu „prepeva“ na srpski jezik, dodajući joj neke formalne elemente koji joj u originalu nedostaju.³⁰

Ali ono što i ovde dominira je leksička inventivnost prevodioca Danila Kiša. Kiš je uvek pred sobom imao ideal prevoda koji sebe identifikuje kao prevod, a ne kao originalno delo. Stoga je očuvanje specifičnih nacionalnih osobnosti originala za njega uvek bio imperativ. To je često postizao zadržavanjem hungarizama u prevodu, jer ih je shvatao kao nešto „svoje“. Tako je u drugom stihu prve strofe, koji u originalu glasi: „S a friss *lárma* között sokfélén töltöd idódet“, preveo kao: „I sred čile *larne* svakojako ispunjaš vreme“. Takođe, u pretposlednjem stihu poslednje strofe ne prevodi toponim na srpski, pa nemo, kako bi se očekivalo, predložko-padežnu konstrukciju u *Budimu*, već: „..... – Dvadesetog opet biću u *Budi*.“ Razume se, reč *major* Kiš prevodi kao *majur*. No još je zanimljiviji slučaj kada Kiš izmišlja hungarizme ili kvazi-hungarizme. Tako sintagmu *emberi fajzat* prevodi kao *ljudska fela*. U tom smislu, naišli smo i na jedno malo semantičko odstupanje gde rečenicu „Pert, patvart folyatok“ Kiš prevodi kao „*Parbe*, kavge vodim“, gde bi ova reč *parba*, bez obzira što je potpuno nepoznata srpskom čitaocu, za razliku od originalnog *perpatvar*, imala nešto grublje značenje, jer asociira na *dvoboj* (na mađ. *párbaj*). Razume se, teško je dokazati da je Kiš odista i mislio ovde na ovu mađarsku reč, pa tako ova pretpostavka ostaje u domenu neutemeljene leksičke hipoteze. Kao majstor kontrapunkta, Kiš i na mikroplanu ume da realizuje ovaj svoj umetnički kvalitet, jer spaja germanizam i turcizam kada sintagmu „a sziget ormán“ prevodi kao „na špicu ade“. Arhaizacija je, kako smo već naglasili, vidljiva na svakom koraku, a na leksičkom planu ona se ogleda i u veoma originalnom jeziktvorstvu Danila Kiša: vodili bi raspre, kaže Vitković u Kišovom prevodu, o *tvorčestvu* prirode. Ovom je rečju zaista postignuta efektna „ruskoslovenizacija“, što je očito i bio

²⁹ Sve nazive za rime prema raznorodnim kriterijumima (kvantitetu, kvalitetu, razmeštaju, gustini, itd.) preuzeli smo iz knjige Milosava Ž. Čarkića *Pojmovnik rime (sa primerima iz srpske poezije)*, u zajedničkom izdanju Instituta za srpski jezik SANU i banjalučkog Filozofskog fakulteta, 2001.

³⁰ Postoji još jedan, mnogo poznatiji slučaj ovakvog postupka u Kišovoj prevodilačkoj praksi, kada on jednu nerimovanu pesmu svog savremenika Đerđa Petrija prevodi u vezanom stihu i to objašnjava u *Prevodilačkoj belešci* uz pesmu.

prevodičev cilj, s obzirom da je slavenoserbski jezik, kojim je govorio i sam Vitković, u epohi prosvetiteljstva i klasicizma bio uveliko prožet ruskim jezičkim uticajima. Veoma je, takođe, originalno i rešenje u četvrtoj strofi, kada u dva navrata mađarsku reč *élet* (*život*), odnosno *lét* (*bivstvo*, *bitisanje*, *egzistencija*) prevodi kao *žiče*. I najzad, da pomenemo možda i najefektniji Kišov leksički izum. Sintagmu „égig emelt márvány“ Kiš je rešio kao „*nebotični mramor*.“

I za kraj valja navesti i jedno zanimljivo odstupanje. U četvrtom stihu druge strofe u originalu stoji da mu je piće „*vén nedve Egernek*“ (doslovno „*stari sok Jegre*“), a Kiš to prevodi kao „*stari Erdelja sok*“. Odakle tu iznenada Erdelj (Eger, odnosno Jegra nema nikakve geografske veze sa Erdeljom)? Pitanje je da li je to nehotični previd prevodioca ili namerna stilska dislokacija zarad ritmičko-zvučnog efekta?

Na kraju valja reći nekoliko reči i o Vitkovićevom, da ga tako nazovemo, auto-epitafu, datiranom 1829. (a to je godina njegove smrti). U ovom četvorostihu čija je originalna silabička shema 9,8,7,7 Kiš je najslobodniji što se tiče broja slogova mada je, kada se sabere (8,7,11,6) u prevodu odstupanje za samo jedan slog, što je još jedan vid kompenzacije na nivou celine. Kod Vitkovića opet, naravno, nema rime, dok Kiš uvodi naizmeničnu mušku rimu po shemi *xaxa* (nazva-počiva). Pored toga, u naslovu nije prevedeno ime autora, već je ostavljeno kao *Mihalj Vitković*, čime se želi istaći njegovo „*mađarsko lirska ja*“.

U prevodilačkom postupku koji je primenio prilikom rada na ovim pesmama, vidljiv je izvestan Kišov ironičan i distanciran odnos prema ovom mađarsko-srpskom pesniku epohe klasicizma. I vidljivo je ono što prati veliki broj njegovih prevoda (ne samo sa mađarskog, razume se, valja se setiti Kenoovih *Stilskih vežbi*), a to je korišćenje jednog jezičkog registra koji je sasvim stran Kišovoj prozi, pa čak i njegovim originalnim pesmama. I što mu je neki pesnik koga je prevodio bio vremenski i duhovno dalji, Kiš se utoliko više poigravao sa poetskim mogućnostima svog jezika, to je pesmu više shvatao kao mentalnu vežbu, a manje kao istinski duhovni doživljaj i susret.

LITERATURA

Miroslav Ž. Čakrić, *Pojmovnik rime (sa primerima iz srpske poezije)*. Institut za srpski jezik SANU – Filozofski fakultet Banjaluka, 2001.

Hugo Fridrih, *Struktura moderne lirike* (sa nemačkog preveo Tomislav Bekić). Svetovi, Novi Sad, 2003.

Kete Hamburger, *Logika književnosti* (sa nemačkog preveo Slobodan Grubačić) Nolit, Beograd, 1976.

Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*. Priredila i pogovor napisala Mirjana Miočinović. BIGZ, 1991.

Danilo Kiš, *Homo poeticus*. Svjetlost, Sarajevo, 1990.

Danilo Kiš, *Varia*. In: Danilo Kiš, *Sabrana dela*. Priredila Mirjana Miočinić. BIGZ, Beograd, 1995.

Danilo Kiš, *Život, literatura*. Priređivač Mirjana Miočinić. Svjetlost, Sarajevo, 1990.

Letopis Matice Srpske, sveska br. 5, novembar 1979, str. 1278–1281

Vitkovich Mihály magyar és szerb írásai. Vujicsics D. Sztoján gondozásában. (,Mađarska i srpska pisanija Mihajla Vitkovića'. Priredio Stojan D. Vujičić). Európa Könyvkiadó Budapest – Matica Srpska Novi Sad, 1978.

Marko Čudić

A POETIC TRANSLATION ADVENTURE OF DANILO KIŠ:
TRANSLATING THREE HUNGARIAN POEMS WRITTEN BY A BILINGUAL
SERBO-HUNGARIAN POET MIHAJLO VITKOVIĆ (MIHÁLY VITKOVICS)

(Summary)

This paper deals with one, in details so far not examined, aspect of Danilo Kiš's poetry translation work. Not only that he was one of the most prolific Yugoslav modern writers, Danilo Kiš also used to be an extremely productive translator. Only from Hungarian language, he translated 270 poems from 25 different writers. Although most of them were 20th century poets, Kiš experimented with 19th century poetic works, as well. One of his rarely-mentioned translating adventures was the encounter with the poems of a bilingual Serbo-Hungarian writer Mihajlo Vitković (1877-1929), whose three poems, written in a classicistic manner, he translated into serbian in 1979. Kiš had a very well developed, serious translation poetics, in which he states that he always have chosen to translate those poetic works which fitted in with his own spiritual world. In this case, however, he translated a poet who could not be familiar with him in any way, so he used this translation as a good opportunity for a special kind of a poetic training. The aim of the paper is to demonstrate this statement through empirical analysis of these translations.

Ključne reči: prevođenje poezije, poetika prevoda, duhovna avantura, vernost originalu, odstupanja.

Biljana Đorić-Francuski
Filološki fakultet – Beograd

KRITIČKA RECEPCIJA DELA VILIJAMA GOLDINGA KOD SRBA I HRVATA II. Posle dobijanja Nobelove nagrade

Ovaj rad bavi se recepcijom dela Vilijama Goldinga od prvog njihovog spominjanja u našoj kritici, pa sve do raspada jedinstvenog srpskohrvatskog jezičkog područja 1992. godine. Vilijam Golding je prvi Englez koji je posle Vinstona Čerčila dobio Nobelovu nagradu za književnost, 1983. godine, što je dodatno skrenulo pažnju naših kritičara i izdavača na dela ovog spisatelja, tako da interesovanje naše književne javnosti za stvaralaštvo engleskog romansijera možemo da ocenimo kao veoma zadovoljavajuće. Dok je prvi deo rada bio posvećen istraživanju naše recepcije Goldingovog opusa pre nego što je dobio Nobelovu nagradu (v. Filološki pregled br. 2004, 1–2), u ovom delu su predmet pažnje napisi objavljeni u našoj književnoj periodici posle dodeljivanja tog velikog priznanja engleskom piscu.

Šta je čovek, šta god da je čovek pod kapom nebeskom, gorim od želje da saznam, i – ovo ne kažem olako – tu spoznaju bih bio spreman da podnesem.

William Golding

Nimalo ne iznenađuje činjenica da je, pune dve decenije posle prvog izdanja prevoda romana *Gospodar muva* kod nas, ista izdavačka kuća – beogradska „Prosveta“ – odlučila da ponovo štampa ovo Goldingovo najčuvenije delo upravo 1983. godine, jer je te godine Vilijam Golding dobio Nobelovu nagradu za književnost, kao prvi Englez posle Vinstona Čerčila. Stoga je i prirodno da autor pogovora, Milica Mihajlović, oseti želju da svoj članak proširi i dopuni u skladu sa novim razvojem događaja. Ona ističe da je ovaj novi nobelovac „pisac čvrstih ideja i beskompromisni borac za spiritualnost i moral najvišeg reda“, pa određuje *zlo* i *svirepost* kao tematiku njegovih dela čiji je cilj da osvetle „satanski deo čovekove prirode“. U skladu sa tim je i precizan, realističan literarni postupak ovog romanopisca, koji čine „dopunjavanje i preplitanje stvarnog i fantastičnog, neposredno funkcionalnog i simboličkog, jednostavnog i višeslojnog, realističkog i poetskog, razumskog i mističnog, rečenog i naslućenog“, u formi parabole, odnosno alegorije, naglašava kritičar. Glavni deo pogovora je suštinski ostao neizmenjen, osim što je dodat veoma kratko izložen siže onih Goldingovih dela koja su objavljena posle 1963. godine, kao i nešto svežiji i aktuelniji zaključak. Za roman *Zvonik* kaže se da „sadrži sve karakteristike svoga tvorca“,

koji je veću pažnju zapletu posvetio u *Piramidi*, a *Vidljiva tmina* je ocenjena kao „remek-delo i zbir i kvintesenca njegovih ideja“. Mihajlovićeva već sam naslov ovog romana, uzet iz stihova kojima se opisuje pakao u Miltonovom *Izgubljenom raj* (*Paradise Lost* – 1667), naziva *signifikantnim*, pa opravdano ukazuje na činjenicu da Golding, kao i u svim svojim prethodnim delima, i ovde nastavlja svoju „nepokolebljivu borbu za spoznaju i razotkrivanje zla uz obavezno žrtvovanje i minimalnu nadu“. U zaključku ovog dopunjenog pogovora autor ističe snagu „autentične vizije“ Vilijama Goldinga, kao i složenost koja odlikuju ne samo njegovu simboliku već i tematiku, zaplet, ličnosti i postupak, ali tu složenost pisac ipak uspeva da „drži u besprekornoj celini i harmoniji“. Njegova dela „podsećaju na bajku, basnu, pouku, na parabolu, alegoriju, mit“, ukazuje kritičar i pohvalno dodaje da ovog pisca odlikuju takođe smisao za humor i „profetska snaga“. Goldingovi romani su „konceptualizovane, strogo strukturirane književne tvorevine čije je polazište... ideja o satanskom zlu u čoveku, o neminovnosti ljudske dezintegracije, o tome da jedini, mada ne i potpuni spas leži u imperativnoj spoznaji samoga sebe“, zaključuje Milica Mihajlović.

Anđelka Malešević u trobroju sarajevskog časopisa *Lica* za avgust, septembar i oktobar 1983. godine objavljuje prikaz „Knjiga opomena“, povodom ponovnog izdanja *Gospodara muva*. U ovoj knjizi, „u svojoj strahoti otkriva se pred čitaocem jedan totalitarni svijet. Dječiji!“ – uzvikuje autor članka i dodaje da je pisac eliminisao ustaljene pojmove o naivnosti i neokaljanosti tih malih stvorenja, da bi kao moralno-važuća pravila bili postavljeni „predrasuda i uvjerenja jednog obezglavljenog i bolesnog svijeta“. Ličnosti u romanu određene su kao tipske, a takođe je ukazano na izvanredno naslikanu atmosferu u kojoj vladaju podvojenost i netrpeljivost i rađa se „strah kao iracionalna egzistencijalna kategorija“. Golding u ovom delu uspeva da prikaže funkcionisanje grupe prema ustrojstvu kolektivne svesti, a njegovi junaci pokušavaju da pronađu „taj put od kolektivne otuđenosti do pojedinačnog osvješćenja, taj ključ spasenja“, podvlači prikazivač. Protumačivši *Gospodara muva* kao knjigu opomena, kritičar ovako formuliše njenu poruku: „ne oslobodimo li se ratova između sebe i ne dopustimo li ratove u sebi – ratove osvješćenja – izgubljeni smo zauvijek, izgubljeni kao vrsta, izgubljeni vremenski i civilizacijski“, i zaključuje da se to može ostvariti samo uključivanjem razuma kao moralne regulacije svesti.

Poduži esej „Goldingovo predosećanje budućnosti“, objavljen u niškoj *Gradini* za septembar 1983. godine, Vesna Lopičić započinje konstatacijom da „ljudska priroda snažno pogađa stvaralačku srž“ engleskog romanopisca. U tematskom smislu, on se iznad svega interesuje za „ono što je trajno i postojano u intelektualnoj konstituciji čoveka u odnosu na čitavu vasionu, pre nego u odnosu na pojedinačna društva“, pa tom cilju podređuje sve svoje romane, pokazujući pri tom smelost vrhunskog umetnika, naglašava autor članka. Golding ne postiže originalnost pomoću elemenata uzetih iz alegorija, parabola, basni ili mitova, već „neочеkivanom promenom ugla posmatranja“ i književnom tehnikom

koja je „bremenita novinama“, dok svoje lično stanovište namerno pokriva korišćenjem uzora prethodnika, u koje uliva nova značenja, ističe prikazivač. Ukazavši na to da se radnja u Goldingovim romanima može pratiti i sagledavati na dva nivoa, kritičar dodaje da se „ta dva različita poimanja /se/ uvek razmimoilaze, ali se uzajamno dopunjavaju“, zaključivši da je zadatak čitaoca ne samo da ih prihvati, već i „da u njima otkrije paradokse duhovnog sveta“. U tematskom smislu, engleski književnik je, u skladu sa svojim osećanjem religioznosti, zaokupljen odnosom fizičkog i duhovnog, kao i čovekovom sudbinom, a kroz svoja dela pokušava da preobradi čovečanstvo, napominje autor eseja. Iako su Goldingove romane mnogi kritičari proglašavali moralitetima, Lopičićeva smatra da je to pojednostavljivanje ako se uzme u obzir „bogatstvo motiva i obilje mogućih tumačenja“ njegovih dela. On za osnovu svojih romana uzima mit, utkivajući u njega zatim odgovarajuću fabulu, koju doduše preuzima od drugih pisaca, ali svakako u nju utiskuje „pečat samosvojnosti“, objašnjava autor članka. Upravo na taj način Golding ispoljava snagu svog talenta – „kroz sposobnost da nas iznenadi, uozbilji, zbuni: jednom rečju, da nas natera da razmislimo, razmotrimo još jedared ono što već dobro znamo“, insistira esejist. U svakom od Goldingovih romana je detaljno analizirana jedna od strana „čovekovog mnogostranog bića“, podvlači autor prikaza, konstatujući da se „u njegovom stvaralaštvu sva dela nadograđuju jedno na drugo, bez obzira što su tematski različita, zaokružujući se u celinu“. To je razlog zbog koga svaki od njegovih romana treba sagledavati u kontekstu čitavog Goldingovog stvaralaštva, kako bi se upotpunila slika o čoveku koju on predstavlja, tvrdi kritičar. Mada su sva njegova dela usmerena ka istom cilju, a to je želja da prikaže „moralni presek čoveka iz određenog ugla“, ono čime se odlikuje pripovedački postupak Vilijama Goldinga jeste svežina eksperimenta, koju Lopičićeva tumači kao posledicu „izuzetnog dara ovog umetnika da inovira, da baca novu svetlost na stare istine, da pronade originalnu formu“. Žaleći zbog toga što našem čitaocu nije omogućeno da uporedi strukture raznih Goldingovih romana, čime mu je „uskraćena prava književna poslastica koja bi ga potkrepila dovoljnom količinom kritičke energije da se može upustiti u avanturu čitanja avangardnih dela savremene književnosti“, autor teksta prelazi na predstavljanje dva jedina dotada kod nas objavljena dela ovog pisca – *Gospodar muva* i *Kristofer Martin*. Goldingov roman-prvenac je alegorija koju možemo tumačiti „kao moralnu basnu o raspadanju ličnosti, kao socijalnu basnu o degeneraciji društva ili kao religisku basnu o padu čoveka“, i u tom delu je simbolički iskazana osnovna ideja engleskog spisatelja – da je čovek „izvor dobra i zla, ali se on odriče svoga zla i projektuje ga van sebe, na demone i mračne sile“, podvlači prikazivač. Predmetni roman nazvan je parabolom, koja je i pored svoje jednostavnosti prepuna simbola i asocijacija, dok se *Kristofer Martin* „tematski nadovezuje na *Gospodara muva*“, smatra autor članka, time što prikazuje „šta se dešava sa čovekom koji ne želi da spozna sebe i odbaci svoje neadekvatno JA“. Istakavši postojanje višestrukih paralela između ova dva Gol-

dingova romana, esejist kao temu drugog dela određuje odigravanje izmišljene borbe „čoveka i prirode na život i smrt“, ukazujući na šokantan preokret u poslednjem poglavlju, kojim nam engleski romanopisac „prenosi još jednu postavku svog filozofskog sistema: prvenstvo duhovnog iskustva nad materijalnim“. Autor teksta nije mišljenja da to predstavlja negaciju bilo materijalnog sveta bilo fizičkog doživljaja, ali ipak skreće pažnju čitaocu da Golding takvim završetkom romana „stavlja pod znak pitanja njihovu presudnu ulogu u životu čoveka“, a takođe dodaje i da se ovim preokretom otkrivaju zaista neiscrpne mogućnosti tumačenja prikazanog romana. U zaključku Vesna Lopičić naglašava da su „zgunut izraz, zanimljiva forma i bogat sadržaj“ sredstva pomoću kojih Golding potpuno angažuje čitaoca, kome „neće biti teško da sam uoči odnose među simbolima i savršenu konstrukciju“ romana *Kristofer Martin*.

Nadnaslovom „Na vest o dodeli Nobelove nagrade“, beogradska *Politika* 8. oktobra 1983. godine skreće pažnju čitalaca na izuzetan članak Davida Albaharija „Sukob dobra i zla“, o tek proglašenom engleskom nobelovcu Vilijamu Goldingu. Autor članka smatra da se ovakva odluka Švedske akademije mogla naslutiti još 1979. godine, kada je posle duže pauze objavljen Goldingov roman *Vidljiva tmina*. „Golding je već niz godina jedan od glavnih aduta savremene britanske književnosti, pisac koji po svojim moralističkim stavovima i istraživanjima čovekove vere u boga i nade u opstanak predstavlja idealnog autora za kriterije švedskog žirija“, tvrdi Albahari, ali dodaje da su pre pojave *Vidljive tmine* Goldinga mnogi smatrali piscem jednog romana – *Gospodara muva*. Ovu knjigu kritičar naziva romanesknom parabolom „o krhkosti civilizacije“, naglasivši da u tom delu engleski književnik, slobodno eksperimentišući, traži pravu formu romana i pripovedački oblik za najpotpunije izražavanje svoje osnovne teme, a to je „sukob Dobra i Zla, ili moralne posledice čovekovog Pada“, čemu ide u prilog činjenica da je naslov jednog kasnijeg Goldingovog romana upravo *Slobodan pad*. Napomenuvši da je već roman-prvenac ovog pisca istakao „sve osobenosti Goldingovog stila i njegove poetike“, prikazivač ukazuje na mogućnost čitanja i tumačenja ne samo ovog, nego i svih drugih njegovih dela, na mnogim nivoima i uz veliki broj značenja simbola. Šire određena tematika predmetnog romana jesu zlo i prvobitni greh, dok su kultura i civilizacija nemoćne da im se odupru, nastavlja Albahari, i zatim napominje da u ovoj alegoriji pisac upozorava savremenog čoveka na nemogućnost kontakta s Prirodom. Autor prikaza poredi Goldinga sa njegovim imenjekom – Vilijamom Blejkom, po tome što obojica smatraju „da razdvajanje intelekta od intuicije, razuma od prirode, neminovno vodi u ludilo i tragediju“. Veoma originalna misao Davida Albaharija odnosi se na Goldingov moralni sistem, u kome je Satana „entropija, ono zlokožno čedo drugog zakona termodinamike, tj. tendencija zatvorenog sistema da gubi energiju i prelazi u beživotno stanje mirovanja“. Međutim, Golding je pronašao i krivca za taj proces, a to je čovek sa svojom pokvarenošću izazvanom prvobitnim grehom, koji, da bi se suprotstavio tom neumitnom toku entropije,

jedino može da se okrene ka veri, „uz obavezno žrtvovanje“, ističe autor članka. On skreće pažnju i na Goldingovu tehničku veštinu, koja je u tolikoj meri izuzetna da pisac uspeva u nečemu što je teško ostvarljivo, a to je da postigne spoj „između tradicionalnih moralnih opredeljenja, neuobičajene forme i sadržaja koji miri elemente realnog i fantastičnog“. Smatrajući da činjenice izložene u ovom članku opravdavaju odluku da se Nobelova nagrada za književnost te godine dodeli Goldingu, Albahari zaključuje da on u svojim delima „kao i svi veliki pisci upozorava i strepi, ali nikada ne gubi veru u čovekovu odvažnost da se suprotstavi zlu“.

Zagrebačko *Oko* u broju za period od 27. oktobra do 10. novembra 1983. godine objavljuje kraći članak Borivoja Radakovića, čiji je naslov „Dinamit u korisne svrhe“, a nadnaslov „O ovogodišnjoj dodjeli Nobelove nagrade“. Naravno, radi se o Goldingu, koga autor članka svrstava među najbolje savremene engleske romansijere, a za njegov roman *Gospodar muva* smatra da je izuzetno kvalitetan, mada ga opisuje kao tipičnu antiutopijsku priču. Prikazivač tvrdi da je otkrio uzrok za perzistenciju zla koje u Goldingovim romanima postoji u svakom prostoru i svakom vremenu, a to je po njemu činjenica da „čovjek prebiva u svijetu u kojem je osuđen na borbu za opstanak koja ga u krajnjoj konzekvenci vodi do samouništenja“. I u romanu *Slobodan pad* pisac ponovo pokazuje neprenosivost ljudskih iskustava i stalno ponavljanje grešaka, nastavlja Radaković, dodajući da Golding veoma spretno konstruiše „situacije nemogućih mogućnosti“, za šta je odličan primer i roman *Naslednici*, u kome je istaknuta malignost savremenosti.

Miodrag Kujundžić u novosadskom listu *Dnevnik* za 30. oktobar 1983. godine objavljuje prikaz „Mali krvoloci“, takođe podstaknut ponovnim izdanjem *Gospodara muva* kod nas. Autor prikaza pomalo nerazumljivo tvrdi da se predmetni roman „čita pasivno, bez strasti, bez želje da se konac pripovesti do kraja razmrsi“, a zatim ocenjuje da Goldingova namera nije da ubije tiranina u čoveku, nego da ga navede da razmisli „o svojim rušilačkim nagonima i sklonostima“. Iako se pri pisanju svog romana-prvenca engleski nobelovac ugledao na Belentajnovu *Koralno ostrvo*, u ovoj alegorijskoj priči on se udaljava od viktorijanske idile romana koji mu je poslužio kao uzor, nastavlja kritičar i povezuje okrutnost malih junaka prikazanog romana sa Orvelovim najpoznatijim delom, tumačeći Goldingovu poruku iskazanu u *Gospodaru muva* rečima da „nije potrebna stvarna duhovna klima 1984., dovoljna je i prividna britanska demokratija da stvori okrutnu mladu generaciju“. Zapitavši se da li u predmetnom delu „treba videti i strepnje pisca nad plitkim rovovima humanosti u čoveku koja se u svesti i osećanje nije onako duboko ušančila kako *homo sapiens* našeg vremena želi da se o njemu misli?“, Miodrag Kujundžić završava prikaz još jednom paralelom sa već spomenutim Orvelovim romanom, zaključivši da je, „svesno ili nagonski, Nobelova nagrada za književnost /je/ uoči 1984. dodeljena piscu izašlom iz iste pesimističke egide iz koje je 1984. Džordža Orvela“.

„U povodu dodjele Nobelove nagrade za književnost Williamu Geraldgu Goldingu“ – nadnaslov je obimnog eseja Mateja Mužine „Pomaknuti otok“, koji donosi zagrebački list *Oko* u broju za period od 10-24. novembra 1983. godine. U *Gospodaru muva* Golding je ograničio tematiku na pitanje zla u čovekovoj prirodi, pa na taj način izbegava prikazivanje socioloških tema, posvetivši se „metafizičkim pitanjima koja nisu u tradiciji engleskog romana“, ističe autor eseja. I u svojim delima i u intervjuima u kojima su mu postavljana pitanja o angažovanosti književnika, Golding izražava zaokupljenost čovekovom sudbinom u raznim istorijskim razdobljima i ono što ga prevashodno zanima je „položaj čovjeka kao izoliranog i usamljenog smrtnog bića u univerzumu, njegov odnos prema prirodi i sebi samome te mogućnost neke ljekovite samospoznaje“, objašnjava prikazivač. Nadalje on tumači da je za Goldinga čovekova priroda u suštini zla i grešna, jer po shvatanju britanskog pisca čovek je *palo biće*. Za takvo Goldingovo prihvatanje jedne teološke istine koju naziva otrcanom, kritičar zatim pronalazi uzroke u vremenu u kome je ovaj spisatelj živeo, povezujući njegovo stvaralaštvo sa egzistencijalističkom i angažovanom literaturom, pa čak tvrdeći da se i francuski pisac Žan Pol Sartr i Golding služe sličnom „sokratском методом dovođenja do samospoznaje i svojih likova i čitalaca njihovih djela“, te da je to možda i bio odlučujući razlog za dodeljivanje Nobelove nagrade upravo ovom engleskom romanopiscu. Napomenuvši da je mit o čovekovom padu alegorijski prikazan u *Gospodaru muva*, romanu koji liči na naučni eksperiment sa izolovanom ljudskom prirodom, Mužina naglašava da je već u tom delu Golding izložio dokaz o „izvornosti zla kao konstitutivnog principa /njihove/općeljudske prirode“. Nazivajući to delo *čudesnom basnom*, on konstatuje da njegova jednostavnost „počiva na mnogostrukoj složenosti“ i zatim hvali veštinu sa kojom je napisan ovaj *alegorijski* roman, a naročito način na koji je pisac udahnuo empirijsku realističnost fabuli i likovima koji nisu samo simboli ili ilustracije. Primenjeni metod kritičar naziva „tehnikom opisa osjetilne prisutnosti“, kojom pisac postiže gotovo fotografsko oživljavanje vizuelnih detalja, dok za takav stil upotrebljava pojam *sensizam*, smatrajući da realizam nije adekvatna odrednica. Naredni Goldingov roman pokazaće da pisac u svom prvom delu nije pokušavao samo da reši jedno čisto tehničko pitanje, već da se tu radi o nečemu što spada u oblast filozofske antropologije, budući da likovi u romanu *Naslednici* svet mogu da doživljavaju „samo na razini osjetilne percepcije, dakle na estetskoj razini“ jer se nalaze na predjezičkom stepenu razvoja, tvrdi Mužina. Ocenivši ovo delo, u kome Golding prikazuje inherentno zlo u čoveku kod koga je razum razvijen, kao pravi podvig, esejist još skreće pažnju na shvatanje engleskog spisatelja o dva modusa bivstvovanja: animalnom, koji je nevin i na estetskom nivou, i ljudskom, koji se od nevinosti animalne prirode razlikuje upravo po tome što je zao. Čovekovu inteligenciju Golding tumači „kao sredstvo agresije prema prirodi i znak njegove odvojenosti od nje“, objašnjava prikazivač i dodaje da njena destruktivnost „kulminira u modernoj znano-

sti koja danas već omogućuje razaranje cijelog svijeta“. I u romanu *Kristofer Martin*, koji na čitaoca ostavlja još mučniji utisak od prva dva, engleski nobelovac prikazuje голу ljudsku prirodu „u svoj njezinoj nakaznosti – odvojenosti od prirode same“, podvlači autor članka. Ta prva tri Goldingova dela on naziva svojevrsnim alegorijama na temu ljudske prirode, iz kojih je odsutan savremeni društveni kontekst. Iako sledeće delo – *Slobodan pad* – prividno govori o događajima iz Drugog svetskog rata, ono je u stvari ispovedni roman, pa i u njemu glavni junak „postupno dolazi do svijesti o nakaznosti svoje vlastite naravi, da bi zatim shvatio da on nije iznimka i da je ta njegova nakaznost zapravo modus bivstvovanja karakterističan za ljudsku prirodu“, konstatuje kritičar. On smatra da je to delo veoma bitno i da predstavlja jednu stepenicu dalje u Goldingovom stvaralaštvu pošto ukazuje na „mogućnost da pojedinac napusti svoju gnjusnu ljudsku prirodu bar za jedan časak, u nekakvom ekstatičnom stanju“, ali dodaje da u narednim delima engleskog književnika slika o čoveku samo postaje sve crnja i pesimističnija, jer ga je „shrvala deterministička vizija neizbežnosti zla“. Zbog toga prikazivač nije iznenađen odlukom o dodeljivanju Nobelove nagrade baš ovom spisatelju, pošto tvrdi da se „njegova vizija zla inherentnog ljudskoj prirodi poklapa /se/ s općim iskustvom sadašnjeg trenutka“, u kojem nikome više nije tuđ osećaj da – ukoliko želi da opstane – čovek mora sâm sebe radikalno da izmeni. Kao pisac koji je „duboko opsjednut etičkim pitanjem čovjekova položaja u svemiru“, Vilijam Golding u svojim delima izražava nadu „da bi čovek mogao biti i drugačiji, kad bi to samo poželio“, zaključuje Matej Mužina.

Časopis *Riječi* iz Brčkog u broju za maj 1984. godine objavljuje članak Ljiljane Lukić „Roman sa ukusom gorčine“, u kome je pre svega naglašeno da je Golding u svim delima preokupiran „zlom koje, po njemu, živi u čovjeku i kojega se on ne može odreći“. Tako su i ličnosti u romanu *Gospodar muva* zle, pa stoga ovo delo „odiše tragičnom vizijom života“, ističe kritičar. Osetivši revolt prema dotadašnjoj književnosti koja je isključivo na pozitivan način prikazivala dečije likove, Golding potencira zlo u deci i na taj način odlazi u drugu krajnost, podvlači autor prikaza i dodaje da, upkos tome što su junaci ovog romana dečaci, to nikako nije delo namenjeno samo deci, „jer njegova simbolika, umjetničke vrijednosti uopšte i filozofske ideje traže visprenog čitaoca koji će razumjeti podtekst“. Napomenuvši da *Gospodar muva* takođe poseduje i odlike romana pustolovnog karaktera, Lukićeva upućuje pohvalu upečatljivosti, živosti i uverljivosti likova. Poruke ovog dela, iznete na veoma simboličan način, su da „dobro ne stiže do čovjeka zato što je čovek preokupiran zlom“, kao i to da civilizacija „nije humanizirala društvo“, tumači autor članka. Uporedivši po mračnoj viziji sveta Goldinga sa Kafkom, kritičar konstatuje da se vrednost prikazanog romana pre svega ogleda „u njegovim umjetničkim kvalitetima“, pošto, „zaobilazeći vremensku instancu i društvenu problematiku ovaj pisac postiže opštost, a samim tim i univerzalni karakter djela“. Uspešno dočaravši atmosferu i dramatičnost situacije, Golding minuciozno slika detalje i vešto opisuje prirodu,

dok „bogat podtekst i široka simbolika doprinose vrijednosti ovog romana“, ocenjuje autor prikaza. Služeći se realističkim postupkom, uz precizan i jasan stil, engleski spisatelj polazi „od teze da je zlo u čovjeku samom i da ono uvijek pobjeđuje“, ali sa druge strane istovremeno zanemaruje „pozitivnu stranu života“, ukazuje Ljiljana Lukić i zaključuje da je to razlog zbog koga „i pored visokih umjetničkih kvaliteta, lišen plemenitosti i humanosti, roman *Gospodar muva* izaziva osjećaj gorčine“.

Slobodan P. Bošković u titogradskom *Stvaranju* za juli 1984. godine objavljuje kraći prikaz *Gospodara muva* pod naslovom „Čovjekovim tragom“. Autor napominje da predmetni roman u žanrovskom smislu jeste „pustolovni roman za najmlađe ali, isto tako, i antropološko-sociološki ogled i psihološka studija, i filozofsko-moralistička rasprava“, kao i da Goldinga „prevashodno zanimaju neki crni tonovi unutar čovjekove sudbine, kao što ga interesuje relacija čovjek-priroda, upravo uticaji i posljedice jedne duboke veze u kojoj je čovjek manje moćan, manje bitan nego što se njemu samom čini“. Ukazavši na prividnu jednostavnost poruke romana *Gospodar muva*, autor članka dodaje da „ta njegova jednostavnost počiva na širokoj problematskoj aparaturi, šokirajući na koncu čitaoca svojom mnogostrukom složenošću – koja proizlazi iz moralnog i egzistencijalnog pitanja“. Ono što je očigledno u Goldingovom delu i u njegovim pokušajima da razjasni suštinu čovekovog postojanja, to je „korozirajuća činjenica da je ljudska priroda nadvojena zlom i da je, bar u tom pogledu, nepromjenjiva“, nastavlja prikazivač. Istakavši prisustvo alegorije u prikazanom romanu, Bošković insistira na tome da je ona samo način za postizanje „uvjerljivosti jedne spisateljske operativnosti kojoj polazi za rukom da metafizičko pretvori u opipljiv kontekst datog svijeta“, a zatim zaključuje da je Vilijam Golding u svim svojim romanima „izuzetno kompleksan rastvarač duše čovjekove prirode“.

Objavljivanje prevoda romana Vilijama Goldinga *Zvonik* u izdanju zagrebačkog „Znanja“ 1985. godine bilo je povod za pojavljivanje nekoliko prikaza na to delo engleskog nobelovca. Prvi od njih, članak „Pozivanje“ Ranka Risojevića, donosi zagrebačko *Oko* u broju za period od 4-18. jula već iste godine, u rubrici „Oko kritike – prijevodi“. Autor članka svrstava Goldinga među *sporne* dobitnike Nobelove nagrade za književnost, ali ničim ne dokumentuje to svoje mišljenje. U predmetnom romanu engleski pisac prikazao je dušu glavnog junaka kao „fanatika, čovjeka jedne ideje, koji misli da će kroz ovaploćenje te ideje iskazati i sve drugo, u ovom slučaju svoju odanost Bogu“, pa zbog te podvojenosti ne uspeva da pronađe svoju veru i smisao svog života, naglašava kritičar. U fanatizmu glavnog junaka i njegovom osećanju povezanosti sa Bogom, prikazivač vidi asocijaciju na biblijsku priču o Hristovom prelasku preko vode, a takođe ukazuje i na mitski element prisutan u fabuli romana, jer na kraju, kao i pri gradnji svih velikih svetskih zdanja, dolazi do uništavanja graditelja od strane njegove vlastite građevine. Istakavši spisateljsku umešnost i usredsređenost sa kojima je napisan prikazani roman, Ranko Risojević zaključuje da je *Zvonik* „namijenjen

književnim sladokuscima“, ali se istovremeno pita da li kod nas uopšte postoji takva čitalačka publika.

Naredni prikaz na Goldingov roman *Zvonik* izaći će u sarajevskom *Životu* u dvobroju za septembar i oktobar iste godine, u rubrici „Osvrti i prikazi“. Autor članka „Umjetnik i iskušenja“, Željko Ivanković, navodi da je predmetni roman „svojevrсна priča o umjetnosti, umjetniku i njegovim iskušenjima, o babilonskoj kuli i božjoj (uvijek aktuelnoj!) intervenciji“. Na žalost, veći deo prikaza koji sledi posvećen je teoretisanju i razmatranju spomenute priče o vavilonskoj kuli, te iznošenju ilustracija kojima se potkrepljuje upotrebljena paralela. U stilskom pogledu, istaknute su Goldingova virtuoznost i jezuitska minucioznost, naglašena tipičnost i krajnja izdiferenciranost likova, kao i simboličnost prikazanog dela, a naročito nekih mesta koja u čitaocu izazivaju sećanje na biblijske slike, pa na osnovu toga kritičar zaključuje da se „stara istina o bezumnosti u očima svijeta, a istinskoj vrijednosti u stvarnosti, ponavlja i u ovom Goldingovom romanu, gdje njegov junak vlastiti genij pripisuje Bogu čiji je tek nevjedni sluga“. Govoreći o književnoj vrednosti romana, autor prikaza naglašava autentičnost i živost u njemu predstavljenog sveta koji nam je gotovo nepoznat, ali i savremenost tog štiva koje prikazuje probleme i sumnje prisutne i u našem – modernom vremenu.

Beogradska *Borba* zatim u broju za 2. oktobar 1985. godine, u rubrici „Kultura – knjige“, objavljuje kraći informativni prikaz Dejana Tadića „*Zvonik* – Roman Vilijama Goldinga“. Ukazavši na činjenicu da je engleski romanopisac još pre nego što je dobio Nobelovu nagradu za književnost bio veoma poznat širom sveta, autor dodaje da je ipak posle dobijanja tog visokog priznanja još više poraslo interesovanje za njegova dela, koja se sve intenzivnije prevode i izdaju u visokim tiražima. U romanu *Zvonik* je ispod jednostavne i raspoznatljive površine Golding razvio mnogo složeniju i raskošniju fabulu, te je njegova knjiga „prožeta osobenom alegorijskom porukom“, precizira kritičar i ističe potrebnost i upečatljivost pri prikazivanju stvaralačkih muka i nepredvidivih poteškoća koje svaki čovek mora da savlada „na putu od ideje do kreativne inkarnacije“. U romanu je opisano i neraskidivo dvojstvo glavnih junaka – duhovnog tvorca i neposrednog realizatora predmetnog zvonika, ali kako nijedan od njih dvojice nije dorastao njegovoj monumentalnosti, oni na kraju romana bivaju psihički i fizički uništeni, postavši tako žrtve svoje zamisli, „koja ih nadživljava i nastavlja da traje sasvim nezavisno od svojih tvoraca“, zaključuje Tadić.

Još jedan prikaz na *Zvonik* objaviće sarajevski *Odjek* u broju za period od 15. do 31. decembra 1985. godine. To je članak Božidara Stanišića „Graditeljska pustolovina“, u kome autor iznosi i kraći pregled svih dela engleskog nobelovca koja su objavljena do tada. Na početku članka kritičar podvlači da, iako u predmetnom romanu Golding duboko prodire „u fenomen religije, njenog metafizičkog i mističkog miljea“, ipak i ovo delo pokreće isto ono staro pitanje o svom autoru, a to je pitanje njegove religioznosti. Još u *Gospodarstvu muva* Gol-

ding „začinje svoju filozofsko-estetsku zapitanost o polaritetu dobra i zla, instinkta i razuma, civilizacije i divljaštva, reda i haosa, nevinosti i iskustva“, naglašava autor teksta i dodaje da već u prvom romanu zlo postaje centralni problem Goldingovih opservacija o čoveku, kao nešto što uvek izvire iz njega. Predmet romana *Mučenik Martin* su takođe večna i sveprisutna pitanja, dok je u romanima *Naslednici* i *Slobodan pad* tema progresivnost i evolutivnost nauke, nastavlja prikazivač. On definiše predmetno delo kao roman s tezom, a to je Goldingova omiljena ideja „o čovjekovom spasu, s izvoristem u hrišćanskom poimanju svijeta, ali s utokom u svijetu umjetnosti“. Naime, objašnjava autor članka, glavni junak je zahvaljujući svojoj viziji uzdignut „iznad zemaljske stvarnosti“, ali će ubrzo doživeti „susret s ljudskom nesavršenošću“, i na taj način će engleski pisac još jednom izraziti svoju staru ideju „o nesavršenosti pojedinca i zapitanosti: da li je čovjek mjera svega što postoji u prirodi“. Iako u centralnom simbolu zvonika vidi starozavetnu predstavu o Nojevoj barci, esejist tvrdi da je po izvesnim slikama iz ovog romana njegov autor „bliži manihejskom nego hrišćanskom poimanju dobra i zla, boga i đavola“. Govoreći u romanu *Zvonik* o nesavršenosti čovekovog sveta, Golding je predstavio sumornu viziju „o zlu kojem pojedinac ne može biti dovoljno snažna prepreka“, ali je takođe osvetlio i svoju misao da je za svakog čoveka pravo iskupljenje „djelo koje ovaj ostavlja iza sebe“, zaključuje Božidar Stanišić.

Niška *Gradina* u broju za januar 1987. godine donosi prikaz Jelice Tošić na roman *Zvonik*, pod naslovom „Dijagram molitve“, sastavljen uglavnom od prepričavanja fabule i sažimanja piščevih poruka, a bez neke dublje analize. Autor teksta kao prvu od poruka dela, u kome pisac prikazuje mukotrpno ostvarivanje vizije glavnog junaka, navodi to da „uzvišeni cilj može da opravda sredstvo“. Predmetni zvonik predstavlja „idealni spoj duhovnog i fizičkog“, jer pri njegovoj izgradnji izbija potisnuta seksualnost glavne ličnosti, crkvenog oca koji „u nedodirljive visine unosi čovekovu suštinsku grešnost“, objašnjava prikazivač. Još jedna piščeva poruka jeste da je čovekovo neznanje ono jedino što je sigurno, jer Bog nije u čoveku, koji mora da ga traži van sebe zato što može da se ostvari „samo u komplementarnom odnosu“, zaključuje Jelica Tošić.

Roman *Slobodan pad*, objavljen 1987. godine u izdanju sarajevske „Svjetlosti“, proračun je kraćim pogovorom iz pera jednog od prevodilaca – Ive Šoljana. Napomenuvši da se u predmetnom delu radi „o dubinama i labirintima ljudske psihe, o užasima i slatkim zanosima traganja za smislom postojanja“, autor dodaje da je i ovaj roman tipičan za Goldinga, koga ocenjuje kao briljantnog, idiosinkratičnog i teškog pisca. Goldingova dela nisu napisana da zabave čitaoca, nego zahtevaju od njega da uloži značajan trud, kako zbog tematike – a to je „poniranje u kompleksnosti ljudske psihe“, tako i zbog hermetičnosti proze ovog pisca i kompleksnosti njegove naracije u tehničkom i jezičkom smislu, ističe kritičar. U skladu sa tim, i roman *Slobodan pad* „zahtijeva izuzetno strpljivog i donekle eruditnog, ali svakako zrelog čitaoca“, pošto u njemu moraju

da se probude i simpatija i empatija kako bi na pravi naēin došao do razumevanja „ovog dokumenta jedne duše o njenoj tipičnoj zbuñjenosti pred svijetom“, što nikoga ne ostavlja ravnodušnim, zbog ēega i vredi proēitati ovu knjigu, naglašava Ivo Šoljan.

I povodom izdanja prevoda romana *Slobodan pad* pojaviēe se više prikaza u našoj periodici, od kojih prvi objavljuje beogradski *NIN* u rubrici „Prevedena literatura“ veē 6. decembra te iste godine. Milivoj Srebro autor je ēlanka „Zašto sam kriv“, u kome istiēe da je vizija sveta i ēoveka za kojom Golding uporno traga u svim romanima osobena „po filozofsko-poetskoj i metafiziēkoj dubini, i po preplitanju standardnih romanesknh oblika sa strukturama mita, alegorije i parabole“, ali i po svojoj simbolici koja je ēesto sadržana još u naslovu dela. Analizirajuēi predmetni roman kao „psihološku dramu svesti i savesti“, prikazi-vaē navodi pišēevu poruku da je istina relativna i nedokuēiva, smatrajuēi da Golding zbog toga idealizuje detinjstvo, nasuprot biblijskoj legendi o praroditeljskom grehu. Religioznost britanskog pisca oēigledna je i na osnovu činjenice da je višeznaēna samopotraga glavnog junaka, kao osnovna tema prikazanog dela, „duboko ukorenjena u hrišćansku viziju zla, krivice i ispaštanja“, zakljuēuje Milivoj Srebro.

Matej Mužina objavljuje u zagrebaēkoj *Književnoj smotri* za 1987. godinu obiman esej „William Golding: pakao ljudske prirode“, u kome analizira sve do tada objavljene romane britanskog pisca, ēija je vizija ljudske prirode *crna i muēna*, a glavna poruka „da je ēovjek zao“. Smatrajuēi da je zadatak pisca da pokaže da je ēovek palo biēe grešne prirode, svoj prvi roman Golding stvara u vidu nauēnog eksperimenta kojim izlaēe glavne karakteristike ljudske prirode, a to su „volja za moēi i destruktivnost“, naglašava autor eseja. On ukazuje na osnovne postavke Goldingovog dela, iste one o kojima govori i Niēe, pre svega „da je zlo konstitutivni element pale ljudske prirode“. Sa druge strane, dodaje kritiēar, zbog svog straha od samospoznaje Goldingov junak ne moēe da se oslobodi tog zla jer sebe samoobmanjuje i misli da je beg od sopstvene prirode nemoguē. I u romanu *Naslednici* pisac ukazuje na antropocentrizam i destruktivnost ēoveka kao vrste – osobine koje su ga dovele do degeneracije i pada, dok prikazivanje nevine prirode Neandertalca za Goldinga predstavlja „bijeg iz povijesnog svijeta pada, krivnje i grijeha u utopijsku pranevinost“, objašnjava esejist. Romanom *Kristofer Martin* do apsurdna je dovedena teza „da je ēovjek, kao vrsta i kao pojedinac, biološki promašaj upravo zbog njegova egocentriēnog razuma“, jer je on postao nakaza za koju je najvažnija stvar sopstveno *jastvo*, nastavlja Mužina. On zatim iznosi originalnu misao da naredno Goldingovo delo predstavlja sjedinjenje prethodna tri, pa ih zato moēemo smatrati *tetralogijom*, ēiji je *Slobodan pad* zakljuēni roman. U njemu pisac, u skladu sa Jungovim uēenjem, prikazuje „da savjesti nema bez svijesti“, ali po prvi put u svojim delima govori o moguēnosti spasa, i to po uzoru na Miliona, iz ēijeg *Izgubljenog raja* potiēe i naslov ovog romana, tumaēi autor ēlanka. I tema romana *Zvonik* je izloženost

čoveka graničnoj, odnosno ekstremnoj situaciji „u svrhu spoznaje njegove prirode“ i ulivanja vere u postojanje sveta moralnih vrednosti i dobra, navodi autor eseja i dodaje da se Golding branio od optužbe da je pesimista razvijanjem ideje „o dva svijeta: ograničenom ljudskom i sveukupnom božjem“. Namera britanskog pisca da čitaoca dovede do spoznaje o tragičnosti čovekovog položaja za cilj ima postizanje katarze i „prelaska u drugi modus bivstvovanja“, smatra kritičar. On ukazuje na to da i roman *Vidljiva tmina* govori o Goldingovoj opsednutosti apokalipsom zla, dok je tema *Obreda prekomorskog putovanja* čovekova transformacija putem spoznaje i samoosvešćenja „koje bi moralo voditi do stvaranja moralnog čovjeka“. Međutim, nije dovoljna intelektualna spoznaja, i kao što Golding pokazuje u romanu *Papirnatii ljudi* „emocijom, strahom, gađenjem nad samim sobom stečena spoznaja pakla ljudske prirode obred je prelaska, jer poslije tog obreda čovjek više ne može ostati isti“, zaključuje Mužina interpretirajući Goldingove motive u izlaganju tragičnosti čovekove prirode kao plemenite i takav njegov postupak kao „neophodan zbog sve veće moralne ravnodušnosti čovječanstva“.

I zagrebački *Vjesnik* u rubrici „Osvrti, kritike, prikazi“ donosi kraći prikaz na *Slobodan pad*, pod naslovom „Pisac za sve naraštaje“, 12. marta 1988. godine, iz pera Božidara Stanišića. Po njemu, tema ovog dela je traganje „za spoznajom vlastite biti“, pa je zbog toga Goldingov junak autoanalitički usmeren ka sebi, jer želi da dosegne do spoznaje „slobode, slobodne volje i izbora, dobra i zla, idealizma i racionalizma“. U tu svrhu služe i „fabularna skokovitost i česta vremenska opkoračenja“, kako bi se postigao određeni tok svesti, precizira kritičar i dodaje da je u svim svojim delima Golding „sintetizirao senzibilitet modernista i etos klasičara“. I u prikazanom romanu, čija je *žila kucavica* legenda o Jakovljevim merdevinama, glavni lik bezuspešno teži ka nadrastanju „tamnih egzistencijalnih polja“ jer se život prema ovom piscu „neprestano dovršava u vlastitoj ironiji“, objašnjava Stanišić.

Još jedan prikaz na ovaj roman objavljuje beogradski časopis *Delo* u broju za avgust 1988. godine, pod naslovom „*Free Fall* Williama Goldinga“. Autor prikaza, Đorđe Kremen, naglašava da je Golding već poznat našoj čitalačkoj publici po svom romanu-prvencu, koji važi za jedno od najslavnijih prozних remek-dela u posleratnoj engleskoj književnosti, kao i po romanu *Kristofer Martin* koji je još više učvrstio reputaciju svog stvaraoca. Međutim, kvalitet ostalih dela ovog pisca oscilira od prosečnog do genijalnog, smatra kritičar, dodavši da je ta Goldingova osobina došla do izražaja i u predmetnom romanu. Pa ipak, on ocenjuje da se u celini u ovom delu Golding pokazao kao pravi prozni majstor, te kao činjenice koje to dokazuju navodi piščevu čvrstinu fokusa i pažnju prema detaljima, pa zatim emotivnu raskoš, moralnu celovitost i intelektualnu snagu njegove proze. Podvukavši na kraju kao glavni motiv i temu *Slobodnog pada* egzistencijalistički aspekt, u čijem svetlu tumači i naslov ovog dela, Đorđe Kremen zaključuje da je Golding „tim svojim *tour de force* stvorio jednu moćnu, dirljivu i nezaboravnu poetsku alegoriju“.

Prevod romana *Zvonik* biće povod za još jedan prikaz, koji će Dragoslav Petković objaviti u potpuno neizmenjenom obliku čak u tri časopisa. Pod naslovom „Viljam Golding: *Zvonik*“, taj članak je po prvi put objavljen u zrenjaninskom časopisu *Ulaznica* decembra 1990. godine, zatim u časopisu *Mostovi*, Pljevlja, za 1991. godinu, a treći put ga sa nešto izmenjenim naslovom, „Sveto i profano“, donosi titogradsko *Ovdje* u rubrici „Nove knjige“ februara 1991. godine. Autor prikaza svrstava Goldinga u realističke pisce, ali dodaje da on ipak u svojim delima diskretno i prikriveno provlači ideje „o čoveku, svetu i vremenu“. U tematskom pogledu britanskog romansijera „zanima odnos čoveka i boga“, ali mu on pristupa isuviše racionalno da bi se mogao nazvati religioznim mistikom, naglašava kritičar. U skladu sa tim, i glavni junak romana je „podvojena ličnost: crkvena i zemaljska“, a u njegovoj viziji o izgradnji zvonika Golding sjedinjuje duhovno i fizičko, sveto i profano, na taj način slikajući „vreme i ljude, odnos umetnosti i religije“, napominje prikazivač. Osnovna teza ovog dela tiče se nesavršenstva čoveka i njegovog iskupljenja, a piščeva namera je da izrazi svoje „poruke o polaritetu dobra i zla, provocirajući čitaoce dilemama i mukama svojih likova“, zaključuje Dragoslav Petković.

U dvobroju za avgust i septembar 1991. godine prištinski časopis *Streljenja* objavljuje esej Vesne Lopičić „Mali, zaraženi čovek: moguća interpretacija Goldingovog romana *Darkness Visible*“. U svih desetak Goldingovih dela u središtu piščeve pažnje je suština čoveka „mimo vremena i prostora u kojima živi“, odnosno, njegova potencijalno zla priroda, ističe esejist. Tako je i u romanu *Vidljiva tmina* Goldingov cilj bio „da sukobi svetlo i tamu, da učini tamu vidljivom, da osvetli mrak u čoveku pre nego što ga ovaj sasvim proguta“, ali je pisac to u ovom delu tako uspešno uradio da ono može da nam posluži kao ključ pri tumačenju svih prethodnih romana, naglašava kritičar. Takođe se skreće pažnja na simboličko značenje koje prirodni elementi imaju u Goldingovim delima, uz veoma originalnu napomenu da u predmetnom romanu vatra „najšire shvaćeno, predstavlja nekontrolisanu upotrebu energije“. Autor članka zatim razjašnjava i druge simbole pomoću kojih engleski pisac u ovom delu prikazuje „suštinsko stanje dehumanizovanog društva“ u kome svaki pojedinac sebično vodi brigu samo o svom samozadovoljenju. To što je Golding proglašavan *religioznim piscem* ne pomaže u razumevanju njegovih dela, budući da se „njihova analiza ne iscrpljuje na tom nivou“, jer Golding veruje u neko konačno i savršeno Dobro, te za njega vera predstavlja širi pojam od religije, objašnjava Lopičićeva. Ona ukazuje i na dvojnost postupka u romanima ovog pisca, koji precizno opisuje detalje i na taj način prikazuje celinu, odnosno „kroz fizičko dolazi do metafizičkog“. Neke od ličnosti *Vidljive tmine* slika su samodestruktivne jalovosti zapadne civilizacije, ali zato glavni junak uspeva da se oslobodi determinizma i pokaže čitaocu „da je sudbina zaista u našim rukama, i da se svetlost može postići ukoliko smo spremni da se za nju opredelimo i platimo i najvećom žrtvom“, dodaje kritičar. Goldin-

gova poruka je da svoje besmisleno postojanje čovek može da osmisli dobrim delima, jer tako postaje moralni pobednik, postiže duševni mir i ostvaruje „suštinsku povezanost sa svojom sredinom“, a to je po britanskom piscu „jedini način na koji se mrak naše egzistencije ipak može pretvoriti u svetlost“, zaključuje Vesna Lopičić.

O engleskom nobelovcu u našoj kritici će biti reči i po isteku ovde analiziranog perioda, a naročito treba istaći nekrolog Zorana Paunovića „Pisac *Gospodara muva*: Vilijam Golding (1911–1993)“, objavljen 20. oktobra 1993. godine u novosadskom *Dnevniku*, članak Svetozara Koljevića „Zašto ide kako ide?: pred licem antiutopije“, koji isti list donosi 23. novembra naredne godine, kao i pogovor koji je ovaj autor napisao za naše izdanje romana *Double Tongue*, objavljeno kod „BIGZ“-a pod naslovom *Pitija* 1996. godine. Znatno potpuniji prikaz Goldingovog stvaralaštva daje Vesna Lopičić u monografiji *Pad u kulturu: ljudska priroda u delu V. Goldinga i M. Etvud*, objavljenoj u izdanju niškog Filozofskog fakulteta i „Prosvete“ 2002. godine.

* * *

Od posleratnih britanskih romanopisaca, najveću pažnju naše književne kritike privukao je Vilijam Golding koji je, pored ostalih priznanja, dobio i Nobelovu nagradu za književnost, kao prvi Englez posle Vinstona Čerčila, mada mišljenje matične kritike nije bilo baš toliko laskavo da bi opravdalo tu nagradu. Njeno dodeljivanje 1983. godine skrenulo je pažnju naših kritičara i na ostala dela ovog spisatelja, jer je do tada najveći broj napisa kod nas bio posvećen njegovom romanu- prvencu, još od prvih pomena Goldingovog stvaralaštva u našoj književnoj periodici, koji se javljaju sa manjim zakašnjenjem – tek šezdesetih godina, da bi tokom sedamdesetih on potpuno pao u zaborav u srpskohrvatskoj recepciji. Svi naši autori prevashodno skreću pažnju na izuzetnu originalnost, kreativnost i imaginativnost ovog pisca, kao i činjenicu da se on nikako ne potčinjava ukusu čitalaca, zbog čega su njegova dela ponekad proglašavana nerazumljivim i nečitljivim. Takođe se ističe da se u tematskom pogledu Goldingovi romani nadograđuju jedan na drugi i zaokružuju njegovo stvaralaštvo u celinu, tako da svako od tih dela treba sagledavati u kontekstu čitavog opusa, jer on u svim svojim romanima razvija temu ljudske pokvarenosti, svireposti i zla, dok na nekompromisan način traga za autentičnim identitetom ljudske ličnosti. I pored svog naizgled realističkog oblika, njegovi romani poseduju bogatstvo podteksta, pa pružaju mogućnosti za niz simboličnih tumačenja na mnogim nivoima, ali nikada u potpunosti ne odaju značenje svoje simbolike, za čije su razumevanje potrebni vispreni čitaoci, smatraju naši kritičari. U svojim delima Golding smelo i vešto kombinuje postupke modernog psihološkog romana sa tradicionalnom tehnikom, pa upravo zahvaljujući takvom načinu pripovedanja uspeva da snažno angažuje svog čitaoca, budući da u svakom romanu stvara novi mit,

koji zatim dovodi u pitanje neočekivano menjajući tačku gledišta i konačno na kraju dela uvodeći završni obrt.

Roman *Gospodar muva*, koji je bio povod za najveći broj prikaza u našoj periodici, povoljno je ocenjen od strane svih autora, koji ističu da je Golding ovo delo konstruisao kao parabolu, odnosno, svesnu alegoriju, koja je i pored svoje prividne jednostavnosti prepuna simbola i asocijacija, a na kraju čitaoca šokira svojom *mnogostrukom složenošću*. Naglašeno je i to da ovaj roman sa uživanjem čita publika širokog dijapazona, a takođe i različitog uzrasta, mada ono uprkos kristalno jasnom stilu sadrži bogati podtekst i raznovrsnu simboliku, po čemu u stvari predstavlja problemski roman, pa ga treba staviti u šire okvire nego što je to učinila matična kritika, jer on u žanrovskom smislu nije samo pustolovni roman za decu, nego isto tako i antropološko-sociološki ogled i psihološka studija, i filozofsko-moralistička rasprava, a može se tumačiti i kao moralna, socijalna ili religijska basna. Pohvaljeni su i Goldingov smisao za dramatičnost, duhovitost, za dočaravanje dosledne i jedinstvene atmosfere pomoću minucioznog slikanja detalja i veštog opisivanja prirode, piščeva lakoća i veština pripovedanja u romanu koji je majstorski komponovan, zanimljiv i napet. Jedino što je u našoj kritici zamereno autoru ovog dela jeste činjenica da njegovom romanu nedostaje društvena osnova jer on izbegava prikazivanje socioloških tema i posvećuje se metafizičkim pitanjima, zbog čega i prisutna hrišćanska simbolika – ocenjena kao jednostrana – nema karakter snažnog uopštavanja, a osnovni stav pisca je opisan kao naivno pojednostavljen i sentimentalno uprošćen zbog isključivosti tematike kojom se bavi.

Iako na roman *Naslednici* nije objavljen nijedan prikaz, on se često spominje u opštim pregledima Goldingovog stvaralaštva kao pravi podvig, i to zbog pripovedanja sa stanovišta svesti bića koja se nalaze na predjezičnom stepenu razvoja, kao i originalnosti u upotrebi mentalnih slika za prenošenje ideja između ličnosti, uz naglašavanje naučne zasnovanosti i imaginativne uverljivosti tog dela, a naročito evokativnih opisa prirode. Od ostalih Goldingovih romana najzapaženiji je *Kristofer Martin*, kao izuzetno vredno i zrelo delo, napisano moćno analitičkom, sugestivnom prozom. Osim toga što podvlače zgusnutost izraza, zanimljivost forme i bogat sadržaj ovog romana, naši kritičari insistiraju i na dvoznačnosti i podvojenosti glavne ličnosti, kao odrazu stanja nerešivog konflikta dobra i zla u kome se nalazi savremeni čovek, što dovodi do stalnog menjanja literarne optike u delu, tako da pisac sukcesivno smenjuje dva različita vida iste ličnosti, koji se kontrapunktski dopunjuju. Neki naši autori povlače paralelu između Goldingovih romana i dela Dostojevskog, Kamija i Sartra, odnosno, egzistencijalističke književnosti uopšte, ne samo po srodnosti osnovnih tema u stvaralaštvu ovih pisaca, već i zbog velike sličnosti njihovih literarnih tehnika, kao što su to metoda izolacije likova od spoljašnjih uticaja i metoda ekstremnih situacija kojima se Golding služi u svojim romanima kao da pravi neki naučni eksperiment s ljudskom prirodom. Drugi naši kritičari upoređivaće

opus engleskog nobelovca sa delima Blejka, Milтона, Orvela, Kafke ili francuskog novog romana, a biće uočeno i preplitanje gotičkog elementa strave iz literature osamnaestog veka sa osećajem mučnine dvadesetog veka u njegovim romanima. Roman *Slobodan pad* izdvojen je kao prvi Goldingov društveni roman, sa egzistencijalističkim aspektom, odnosno, delo koje je on smestio u realističan i moderan ambijent, ali je isto tako ukazano i na njegovo indirektnije i ne tako lako razumljivo značenje, pogotovo ako se upoređi sa prethodna tri romana. I na izdanje romana *Zvonik* naša kritika je hitro reagovala, iako će on kod nas biti preveden tek posle dve decenije, što će ponovo biti povod za veliki broj prikaza na to delo, u kome su primećene brojne asocijacije na biblijske slike, kao i mitski element prisutan u fabuli romana, što sve – uz alegorijsku poruku – uvećava njegovu simboličnost. U stilskom pogledu je skrenuta pažnja na Goldingovu virtuoznost i jezuitsku minucioznost, jer je on ispod jednostavne i raspoznatljive površine romana razvio mnogo složeniju i raskošniju fabulu, i pokazao spisateljsku umešnost i usredsređenost razvijajući tipične i krajnje izdiferencirane likove. U jedinom prikazu na roman *Piramida* pohvaljena je alegorijska imaginacija engleskog pisca – koja je došla do izražaja i pored jednostavnosti i realističnosti romana – kao i snažna prisutnost didaktične namere u njegovim delima, dok je roman *Vidljiva tmina* nazvan remek-delom, upravo onim u kome su Goldingove osnovne teme najdirektnije izražene, a čitaocu upućena poruka glasi da svoje besmisleno postojanje čovek može da osmisli dobrim delima, jer tako postaje moralni pobednik, postiže duševni mir i suštinski se povezuje sa sredinom, pretvarajući mrak svoje egzistencije u svetlost.

Na osnovu broja i kvaliteta napisa objavljenih o Vilijamu Goldingu u književnoj periodici, časopisima i dnevnim listovima na srpskohrvatskom jezičkom području do njegovog raspada, možemo zaključiti da je stvaralaštvo ovog britanskog pisca, i pored manjeg kašnjenja u početku, na adekvatan i veoma zadovoljavajući način predstavljeno našoj čitalačkoj publici. Iako u oblasti prevodne književnosti ima još mesta naknadnom izdanju nekoliko Goldingovih romana koji svakako spadaju u vrhunska dostignuća engleske – pa i svetske – književnosti, u srpskohrvatskoj književnoj kritici ovaj nobelovac je, kao i od strane matičnih kritičara, veoma cenjen i ocenjen kao jedan od najvažnijih posleratnih britanskih romanopisaca.

LITERATURA

Bibliografija kritičkih napisa o romanima Vilijama Goldinga posle 1983. godine.

David Albahari, „Sukob dobra i zla“. *Politika*, Beograd, 1983, god. LXXX, br. 25146, dodatak „Kultura-umetnost-nauka“, god. IV, br. 216, str. 11.

Slobodan P. Bošković, „Čovjekovim tragom“. *Stvaranju*, Titograd, 1984, god. XXXIX, br. 7, str. 979–980.

Željko Ivanković, „Umjetnik i iskušenja“. *Život*, Sarajevo, 1985, god. XXXIV, br. 9–10, str. 364–366.

Svetozar Koljević, [Pogovor u knj.:] Vilijam Golding, *Pitija*. Prevod: Nada Čušić. Beograd, „BIGZ“, 1996, str. 173–183.

Svetozar Koljević, „Zašto ide kako ide?: pred licem antiutopije“. *Dnevnik*, Novi Sad, 1994, god. 53, br. 17182, str. 23.

Đorđe Kremen, „Free Fall Williama Goldinga“. *Delo*, Beograd, 1988, god. XXXIV, knj. 34, br. 8, str. 164–166.

Miodrag Kujundžić, „Mali krvoloci“. *Dnevnik*, Novi Sad, 1983, god. XLII, br. 13292, str. 10.

Vesna Lopičić, „Goldingovo predosećanje budućnosti“, *Gradina*, Niš, 1983, god. XVIII, br. 9, str. 78–86.

Vesna Lopičić, „Mali, zaraženi čovek: moguća interpretacija Goldingovog romana *Darkness Visible*“. *Stremljenja*, Priština, 1991, god. XXXI, br. 8–9, str. 35–59.

Vesna Lopičić, *Pad u kulturu: ljudska priroda u delu V. Goldinga i M. Etvud*, Niš, Filozofski fakultet i „Prosveta“, 2002.

Ljiljana Lukić, „Roman sa ukusom gorčine“. *Riječi*, Brčko, 1984, br. 12, str. 53–57.

Anđelka Malešević, „Knjiga opomena“, *Lica*, Sarajevo, 1983, god. X, br. 8–10, str. 154–155.

Milica B. Mihajlović, „Vilijam Golding“. [Pogovor u knj.:] Vilijam Golding, *Gospodar muva; Kristofer Martin*. Prevod: Branka Petrović, Vlada Stojiljković. Beograd, „Prosveta“, 1983, str. 341–356.

Matej Mužina, „Pomaknuti otok“. *Oko*, Zagreb, 1983, god. XI, br. 304, str. 20–21.

Matej Mužina, „William Golding: pakao ljudske prirode“. *Književna smotra*, Zagreb, 1987, god. XX, br. 67–68, str. 85–103.

Zoran Paunović, „Pisac *Gospodara muva*: Vilijam Golding (1911–1993)“. *Dnevnik*, Novi Sad, 1993, god. 52, br. 16831, str. 15.

Dragoslav Petković, „Sveto i profano“. *Ovdje*, Titograd, 1991, god. XXII, br. 266–267, str. 25.

Dragoslav Petković, „Vilijam Golding: *Zvonik*“. *Mostovi*, Pljevlja, 1991, god. XXIII, broj 119, str. 110–111.

Dragoslav Petković, „Vilijam Golding: *Zvonik*“. *Ulaznica*, Zrenjanin, 1990, god. XXIV, br. 124–125, str. 28–30.

Borivoj Radaković, „Dinamit u korisne svrhe“. *Oko*, Zagreb, 1983, god. XI, br. 303, str. 3.

Ranko Risojević, „Pozivanje“. *Oko*, Zagreb, 1985, god. XIII, br. 347, str. 20.

Ivo Šoljan, [Pogovor u knj.:] Vilijam Golding, *Slobodan pad*. Prevod: Ivo Šoljan, Samir Busovača. Sarajevo, „Svjetlost“, 1987, str. 219–221.

Milivoj Srebro, „Zašto sam kriv“. *NIN*, Beograd, 1987, god. 36, br. 1927, str. 36.

Božidar Stanišić, „Graditeljska pustolovina“. *Odjek*, Sarajevo, 1985, god. XXXVIII, br. 24, str. 24.

Božidar Stanišić, „Pisac za sve naraštaje“. *Vjesnik*, Zagreb, 1988, god. XLVI-II, br. 14544, dodatak „Panorama subotom“, br. 507, str. 10.

Dejan Tadić, „Zvonik – Roman Vilijama Goldinga“. *Borba*, Beograd, 1985, god. LXIII, br. 275, str. 8.

Jelica Tošić, „Dijagram molitve“. *Gradina*, Niš, 1987, god. XXII, br. 1, str. 132–136.

Sekundarna bibliografija

Harold Bloom, *William Golding's Lord of the Flies*, New York, Chelsea House Publishers, 1996.

S. J. Boyd, *The Novels of William Golding*, London & New York, Palgrave Macmillan, 1988.

John Carey, ed., *William Golding: The Man and His Books*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1987.

L. K. L. Dickson, *The Modern Allegories of William Golding*, University Press of Southern Florida, 1990.

Lawrence S. Friedman, *William Golding – Literature and Life*, London & New York, The Continuum International Publishing Group, 1993.

James Jack Gindin, *William Golding – Modern Novelist*, London & New York, Palgrave Macmillan, 1988.

Samuel Hynes, *William Golding*, New York, Columbia University Press, 1964.

Arnold Johnston, *Of Earth and Darkness: The Novels of William Golding*, Missouri, University of Missouri Press, 1980.

Mark Kinkead-Weekes and Ian Gregor, *William Golding: A Critical Study*, London & Boston, Faber and Faber, 1985.

Philip Redpath, *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1986.

Biljana Đorić-Francuski

CRITICAL RECEPTION OF WILLIAM GOLDING'S WORKS BY SERBS AND CROATS (II)
(Summary)

In the second part of the paper, the author presents the critical reception of William Golding's novels in Serbo-Croat literary magazines, periodicals and dailies after he received the Nobel prize in 1983. According to the research conducted, the critical response to Golding's opus – which was rather satisfactory, not only in volume but also in quality, even before he was awarded this prestigious prize – gained further momentum after that, and it can rightly be estimated as fully adequate within the analyzed period until the disintegration of the former Yugoslavia in 1992. Whereas before 1983 attention was paid mostly to Golding's first novel, in the later period the articles published in the Serbo-Croat territory were also devoted to other novels by this British writer. Therefore, we can conclude that William Golding was treated by renowned Yugoslav literary critics according to his merits, in the manner and to the extent which his works deserved, both before and after receiving the Nobel prize.

Ključne reči: Vilijam Golding, Nobelova nagrada, moderna britanska književnost, kritička recepcija, srpskohrvatsko jezičko područje.

Предраг Мутавцић
Филолошки факултет – Београд

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА ПРЕТЕРИТЕ У КОЛОКВИЈАЛНОЈ КОМУНИКАЦИЈИ (ПРИЛОГ СИНТАКСИ БАЛКАНСКИХ ПРЕТЕРИТА)

Рад указује на неке од специфичних заједничких и посебних особености значења и функција појединих претерита у свакодневној колоквијалној комуникацији на савременим балканским језицима.

Одавно је утврђено да је сваки човек, у лингвистичкоме смислу, подељен на више усвојених и научених функционалних стилова, што је све у складу са постојећим системом образовања и, наравно, обавезном друштвеном социјализацијом. То значи да је сваки језик стратификован на низ поткатегорија које одлично функционишу свака на своме нивоу. Стога нећемо погрешити ако кажемо да је колоквијална комуникација, толико индивидуална и разноврсна, подложна далеко више субјективним утицајима него сви остали облици језичке комуникације, пошто се у њој директно запажа изворни и идиолект и социолект особе која говори дијалектом (или варијантом) књижевног (нормираног) језика. А какву ће језичку форму имати, зависиће од конкретне реализације самог језика кроз говорни чин на одређену тему. Тиме се наша раслојена личност испољава и језички, будући да лако прелазимо са једног наученог (усвојеног) стила на стил (тзв. Code switching), све у зависности од дате ситуације и околности. Тако, рецимо, ђаци Врањанске гимназије усвајају стандардизовани изговор и нормативну граматику савременог српског језика, али у општењу са својом околином служе се првобитно наученим и одомаћеним говором локалне средине из које су потекли. Овакви примери диглосије су присутни и на осталим територијама српског језика, али и у сваком језику понаособ.

Пребацивање са стила на стил уједно условљава и мењање наше свести и односа према свету, стварима, природи и догађајима. Уколико је судити ослањајући се на оно што кажу граматике савременог српског језика, претеритални систем чини пет времена, али у стварности је ситуација, ипак, нешто другачија. Слично је и у осталим балканским језицима. Док нормативна грамика захвата све забележене и још присутне облике испољавања глаголских времена и у колоквијалној и у писаној форми на целокупној терито-

рији на којој се говори и пише један језик (укључивши ту чак и дијаспору у суседним земљама), разговорни језик показује одступања у односу на писани од краја до краја, од наречја до наречја, од дијалекта до дијалекта. Ово хоће рећи да се, у зависности од места на коме се затекнемо на српској територији, темпорални систем мења те да примат у колоквијалној комуникацији нема само један претерит, устаљени, доминантни перфекат, него два, три, или свих пет, што је данас сасвим изузетно ретко, додуше – не и немогуће. Тако смо недавно били у прилици да разговарамо са нашим познаником из Даниловграда (старост 87 година) који је на наше питање када се одлучио на пут за Београд, дао следећи исцрпан одговор:

„Рекох самом себи да ми вријеме лагано измиче, па се не премишљах много, к’а што то једном бејаш учинио, но се сад изненада одлучих на пут да дјецу своју још једном видим, прије него што очи склопим, и да ижљубим унучиће који ми нијесу од Божића дошли.“

Ако узмемо у обзир чињеницу да наш информатор није завршио више од четири разреда основне школе те да, како свм вели, „слабо слуша радио, а још мање гледа телевизију“, онда је и више него очигледно да он и те како има добар изворни и изнијансирани осећај за претерите, њихову правилну позицију и дистрибуцију у оквиру свести о времену и о низању догађаја у њему, што се баш не може рећи за аутора ових редова. Оба аориста (у даљем тексту **А**) у синтактичком индикативу припадају сфери личног, дакле субјективног, с тиме што је први далеко више емоционално обојен у односу на други којим се даје права, објективна информација о извршењу глаголске радње. Ниједан се не може заменити перфектом (надаље **Пф**), пошто би се тада семантички променила порука, односно говорник би аутоматски прешао у домен објективног, лишавајући се тако сваке личне заинтересованости и доживљености. Ово недвосмислено указује да је преко (а надасве личне) доживљености локутора тесно прожето и само временско значење и синтактичко-стилска употреба **А-а**. Са друге стране, **Пф** није могуће заменити **А-ом**, пошто указује на реалну чињеницу у виду очигледне последице у садашњости и на још необављену радњу (другим речима – долазак унучића се и даље очекује). Плусквамперфекат (у даљем тексту **Плп**) је употребљен за ознаку недоживљене радње одигране ономад (односно **ЈЕДНОМ**) која је оставила трага у сећању као негативно искуство. Због тога се у односу на тренутак саопштења правилно доживљава као давнашње, пређашње искуство, што значи да је овај претерит прави објективни, одмерени претерит прошлости.

Овакво богатство претеритв се ретко где још може чути данас. Територија коју захвата српски (надаље **СП**) и румунски (у продужетку **Р**) језик је веома разуђена, за разлику од македонског (у наставку **МАК**), грчког (надаље **ГР**), албанског (у продужетку **АЛБ**), па и бугарског језичког ареала. Док су ови други прилично компактни, у смислу да не превазилазе

државне и националне границе, а и говори локалне дијаспоре су концентрирани (периферно, додуше) уз само изворно језгро, дотле су **СП** и **Р** територије прилично разуђене, задиру у различите културне и цивилизацијске просторе који су били (и остали) под вишевековним спољашњим утицајима и специфичним језичким деловањима. Ова ширина је нужно условила „преобликовање“ језика изнутра на датим просторима, као и на постепено преношење тих јаких утицаја дубље ка унутрашњости. У томе погледу су **СП** и **Р**, регионално посматрани као издвојени од осталих балканских језика, доживели очиту глобалну промену у корпусу претерита који се на њиховим говорним просторима не испољава свуда исто, како смо то већ назначили.

Професор Павле Ивић¹ ни на једном месту не доводи у питање постојање и значење доминантног **Пф-а** у свим српским дијалектима, који је однео, што је и очигледно, превагу у шумадијско-војвођанском, већ се свуда провлаче напомене везане само за **А** и имперфект (надаље **Имп**), искључиво у вези са осећајем говорних лица за ове претерите и за њихову дистрибуцију у говору. Ово бисмо могли слободно протумачити самим језичким окружењем у којем се поглавито јужни **СП** дијалекти налазе. Боље речено, исто онолико колико утицаји из јужних суседних језика имају на очување **А-а** и **Имп-а**, исто толико је битан и приближно уједначени културни, ментални и цивилизацијски миље у којем живе говорници на **СП** територијама где су још у употреби прости претерити. Истоветна би била опаска и за јужне **Р** дијалекте (олтенски и мунтенски) у којима се и данас чува **А** у активној колоквијалној употреби. Са променом средине долази и до поступне промене менталитета, свести, погледа на свет, што се, како рекосмо на почетку, другачијим језичким средствима исказује. У оквиру тога претерити играју пресудну улогу у приказивању и предочавању прошлих субјективних и објективних догађаја. Најбољи нам пример за то може бити однос између **Р** и арумунског (цинцарског) језика – док је **Р** вековима изложен утицајима из словенских језика, у којима се испољава јака европска тежња ка потискивању простих претерита и ка њиховој замени сложеним, са једне стране, али и истовременим утицајима из других несловенских језика, са друге, дотле је цинцарски чврсто задржао **А** као своје главно приповедачко-дескриптивно средство управо под утицајима из језика из непосредног окружења, ограничавајући употребу **Пф-а** на строго лимитирани временски опсег, на онај који важи у савременом **ГР** и **АЛБ** језику.

Познато је да глаголи исказују своје особености најбоље преко самих времена која су или праве (изворне, чисте) глаголске форме или изведене (перифразе). Њихов бројчани однос варира у сваком језику у зависности од функционалног стила којим се служимо – у било којем од њих претерити су различито заступљени. У односу на стање од пре једног века и више, у **МАК**,

¹ П. Ивић – Српскохрватски дијалекти ..., параграфи 148, 194, 305, 361, 454.

ГР, бугарском и **АЛБ** није дошло до извесних већих промена, на **СП** и **Р** језичком терену извршен је, међутим, драстичан преокрет. **Имп** и **А** су на штокавском говорном (и писаном) подручју били далеко заступљенији и малтене равноправни са данашњим доминантним **Пф-ом** који их је у то време већ увелике почео потискивати и замењивати (иначе, процес траје и данас). Тако је издиференцирани претеритални систем, захваљујући пре свега лингвотропичким утицајима из северних језика и закону језичке економије, захваћен променама насталим услед тежње да се упрости, „пошто су се јавиле синтаксичке опозиције које успешно надомештају одређено време другим“.² Уместо синтетичких, на сцену су ступили, сасвим природно, аналитички (више)сложени претерити (типа *БИО/САМ/СПАВАО*). То је одлика и савременог **Р** језика – (више)сложени **Пф** (типа *АМ /FOST/ DORMIT*) је постепено односио превагу у односу на синтетички **А**, уз обавезно очување **Имп-а**.³ У **ГР**, **АЛБ**, **МАК**, затим бугарском, па и цинцарском, дакле – језицима опречним по много чему у морфосинтактичком погледу, као и по чињеници да први има изузетно дугу писану традицију у поређењу са другима, синтетички претерити су сачувани у целости и остали су и даље у активној употреби сходно логичким и граматичким захтевима сваког језика понаособ. На једном ширем плану, укључивши ту и **СП** и **Р**, постоји потпуно идентично стање подударно са стањем у савременом португалском: „... nous trouvons une caractéristique commune entre les langues des Balkans et la langue portugaise – toutes ces langues ont préservé le passé simple, une forme verbale disparue en grande partie d’Europe. Ces langues (le portugais et les langues balkaniques) se trouvent à la périphérie du monde européen en démontrant une forme archaïsante perdue dans de nombreuses langues et dialectes.“⁴

Сви балкански језици су у стању да праве јасну разлику између имперфективног и перфективног прошлог времена (у мађарском се, на пример, испољава разлика између имперфективног и перфективног глагола који се може наћи у једином прошлом времену, **Пф-у**; cf: *megy – elmegy – kimegy – vemegy = ићи – отићи – изаћи – ући*), изражавајући тиме (не)ограниченост глаголске радње. У овом смислу се у **АЛБ** прави разлика између **А-а** (који не мора бити само чиста историјска прошлост) и **Имп-а**, а у балканском романитету између **А-а** (праве историјске прошлости) и **Имп-а** или, као у савременом колоквијалном (и писаном) **Р**, између доминантног **Пф-а** и **Имп-а**. У савременом **ГР** се аспекатска опозиција пренела и на план будућности, па отуда свршени, несвршени и перфективни футур (на пример: **θα αγοράζει** – *θα αγοράσει* – *θα έχει αγοράσει* – **куповаће** – *купиће* – биће купљено) као

² М. Стевановић – Синтаксичка синонимика..., стр. 117–118

³ Видети подробније о овом процесу у *Istoria limbii române* (epoca veche 1532-1780), Editura Academiei Române, Bucuresti, 1997, као и у књизи Alessandro Rosetti – *Gramatica limbii române II*, Editura Academiei R. P. R., Bucuresti, 1964.

⁴ М. D. Savić – *Un probleme du portugais ...*, стр. 231.

засебне глаголске и аспекатске категорије, сасвим непознате старогрчком језичком изразу. Не би требало посебно напомињати како је у балканословенским језицима ситуација далеко компликованија. Овде имамо на уму да се разлика између свршеног и несвршеног глаголског аспекта испољава подједнако добро на свим временским нивоима, али постоје и јасне разлике између аористних и имперфекатских времена, што значи да се на плану прошлости уочавају две равноправне аспекатске опозиције које функционишу свака за себе, неvezано за време (темпус). Разлика се постиже тиме што се **А** користи за ситуацију која је временски била ограничена, а перфективни вид се не употребљава само ако је ограничење привремено, него и ако је и материјално дефинисано глаголском радњом; cf:

Испијаху флашу вина мераклијски.	(имперфект, несвршени вид)
Испијаше флашу вина сат времена.	(аорист, несвршени вид)
Испише флашу вина за сат времена.	(аорист, свршени вид)

Оваква аспекатска ограничења не постоје у **АЛБ** и **ГР** – она се постижу и путем деиктика и путем логичког разграничења функционалне употребе сваког времена:

Ata pinin një shishe verë me merak.	(имперфект)
Ata pinë një shishe verë një orë.	(аорист, дуративност)
Ata pinë një shishe verë brenda një orë.	(аорист, тренутност)

Но, како Jouko Lindstedt⁵ вели, иако „the aorist/imperfect distinction is a Proto-Slavic feature that is fully preserved in Balkan Slavic only, the distinction between the perfective and imperfective verb stem is a Pan-Slavic feature. Can one of them be considered an areal feature as well? A comparison with Greek would be interesting. As a preliminary observation, it seems that the Greek Aorist is similar to the Balkan Slavic Aorist irrespective of whether Bulgarian, Macedonian or Serbian Aorist uses the perfective or the imperfective verb stem. I have the following examples in mind:

– Τι να γίνουμε, *αποκρίθηκε*. Καλημέρα καφενέ, καλησπέρα σπιτι! Καλημέρα καφενέ, καλησπέρα σπιτι! Να η ζωή μου! Δουλειά γιοκ! Μερικοί γέλασαν, άλλοι κούνησαν το κεφάλι τους, βλαστήμησαν.

– Шта да радимо, упита. Добро јутро, кафано, лаку ноћ, кућо! Добро јутро, кафано, лаку ноћ, кућо! Ето ти мог живота! Рада јок!

(N. Κωναντζάκης – Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά, from material collected by Melina Bister)

Неки се (на)смејаше, други (за)вртеше главом, (о)псоваше.

Како видимо, у преводу⁶ се избор између имперфективности и перфективности логично намеће на основу саме ситуације. Па чак и да је глагол

⁵ J. Lindstedt – Is There a Balkan Verb System?... стр. 156–162

⁶ Превод је наш.

несвршеног вида, **A** је тај који непосредно пружа глаголској радњи извесно темпорално ограничење, док се сама ситуација одвија (реализује) у оквиру целокупног тока приповедања. Посебан је проблем овде што су у питању глаголи који означавају радње и, самим тим, имперфективне ситуације (стања) која немају никакве материјалне границе (смејање, врћење главом, псовање се не могу до краја извршити). Нешто слично се може запазити и у италијанском – од наше пријатељице смо недавно добили разгледницу где, између осталог, стоји и ово:

„...ed adesso mi trovi in Terra Santa e sto visitando i 'luoghi sacri' in cui visse Cristo...“.

Овде аорист *visse* (буквално „*поживе, проживе*“), међутим, не означава логички само један прошли, удаљени тренутак, па зато и нема значење перфективне радње, него указује на трајање у прошлости објективно ограничено Христовим животом. У томе погледу би се **Имп** сасвим лепо уклопио у назначени оквир. Избор **A-a** наместо **Имп-a** је, ипак, ствар личног опредељења у погледу сагледавања прошлости – било синоптички (резултативно, збирно), било као ектеза (разложено, проживљено). У преводу на **СП** примећујемо исту ствар која је на различити начин предочена:

„...и сада се налазим у Светој Земљи и посећујем 'света места' у којима је живео Христ...“

У нашем преводу је присутан **Пф** несвршеног вида који у целисти одговара италијанском **A-y** (*passato remoto*). Уколико би се у њему појавио **A** несвршеног вида по узору на италијански („борави, живе“), порука, свакако, не би могла бити довољно јасна за разлику од оне са несвршеним **Пф-ом**. Другачије речено, овде је глаголски аспект и више него тесно везан за само време, пошто одсуствују темпорални деиктици за лакше схватање поруке и правилну функционалну употребу **A-a** несвршеног глагола (нпр: „... у којима ономад/некада давно/пре толико векова борави/живе Христос...“). Али и у оваквим ситуацијама ће се пре прибећи свршеном него несвршеном аспект у као природном унутрашњем језичком импулсу. Када је **Пф** у функцији, онда таквих размимоилажења нема – глаголски вид тада функционише у складу са нашом поруком; на пример:

...посећујем света места у којима је боравио/проборавио/проборављао Христ...

живео/проживео

Избор између једног или другог аспекта је препуштен на вољу појединца (у италијанском је то избор времена), јер је циљ не претерита него аспекта да покаже у говору како доживљавамо глаголску радњу – да ли као завршену у потпуности или као активну и трајну у прошлости са којом, у оба

случаја, говорно лице нема више директног додира. Но овај избор није увек комплетно независан, поготово ако се посматра у ширем говорном (или писаном) контексту; рецимо:

...и посећујем 'света места' у којима је живео/боравио Христ...

...и посећујем 'света места' у којима је Христ своје последње дане

проводио/проживљавао
провео/проживео

Прва реченица се може једино исправно рећи, судећи по нашем уху, са глаголом у несвршеном виду, у другој се, пак, опредељујемо за једну од двеју понуђених могућности у складу с оним што желимо рећи – да ли инсистирамо само на чистом податку (информацији) или на јасном психолошком утиску. У томе смислу глаголи *ПРОВОДИТИ/ПРОЖИВЉАВАТИ* укључују наше унутрашње емоције, подразумевају психолошко стање појединца; на пример:

Живео је тешко.

Преживљавао је све हुтке.

Проживео је тешко свој живот.

Преживео је тешко растанак.

Глаголи *ПРОЖИВЕТИ/ПРЕЖИВЕТИ* указују на нешто што је већ пребројено, завршено, прошло; глаголи *ЖИВЕТИ/ПРЕЖИВЉАВАТИ* усмеравају нашу пажњу на саму радњу и на стање особе у прошлости.

Ако се вратимо на дати цитат Линдстедта, увидећемо да су и у савременом **ГР** ова превирања потпуно истоветна, баш као и у италијанском. А да постоје и у савременом **Р**, исти пример ћемо навести ниже:

– Ce vrei să fac?, răspunse el ursuz. Bună ziua, crișmă, bună seară, casă!
Bună ziua crișmă, bună seară, casă! Asta mi-e viața! Muncă ioc!
Cîțiva se pomiră pe ris, alții clătinară din cap suduind.
(prevod: Marcel Aderca – Alexis Zorba, București, 1987)

И овде је **А** (изворна историјска прошлост) у истој функцији и у истом значењу као и **ГР** или италијански. Отуда се дв слободно рећи како не постоји чисто прошло време у **СП**, **ГР**, **Р**, италијанском и **АЛБ** (додали бисмо и у **МАК** и бугарском), пошто се временско исказивање веома тесно везује за глаголски вид у словенским језицима, односно за одговарајући темпорални аспект у несловенским језицима (мада се **МАК** и бугарски налазе на средокраћи између ових двеју опречних ситуација). Јер, „као што просторна локализација може бити спољашња ... или унутрашња, ... тако се и однос између граматичке темпоралности и аспектуалности често показује као разлика између значења спољашње временске локализације (у случају темпоралности; на пример: *Причали су о летовању* према *Причају о летовању*) и аспектуалног уобличавања временског континуума (на пример: *Причали су о летовању* према *Попричали су о летовању*).“⁷

⁷ Предраг Пипер – Језик и простор, Плато-XX век, Београд, 1998, стр. 176-177.

У колоквијалној комуникацији на **СП** језичком терену **Имп** носи, као и у језику белетристике, снажне и експресивне слике из прошлости, па би ма каква његова замена са **Пф-ом** лишила исказ неопходне упечатљивости. То значи да му није основни смисао исказивање литературне патетике, већ означавања непосредне доживљености, евокације успомена, осликавања душевног стања и расположења локутора и сабеседника; на пример:

1. „...и ређаху тако на камион малине у гајбама, када плусну киша из ведро неба...“
2. „...а онда ти сеђах и мучах тако на столици, просто нијем од призора нечувена и невиђена...“
3. „Не могаху то истерати на чистац без помоћи адвоката који их одра до голе коже.“
4. „...и чим не хоћаше да попусти, ја га притегох а он не имађаше куд, те пристаде на договор...“
5. „Да не бејаше његових колега, помрачу и он и његови од глади...“⁸

Последњи пример је веома упечатљив због сусрета са кондиционалном употребом **Имп-а** у говору, у ознаци иреалне ситуације, која је сасвим потиснута и заборављена у савременом **СП** књижевном језику. Нешто чешће, само у ограниченијој фреквенцији, налази се **А** у оваквим случајевима, који је већ одавно нестао из већине говора. Још се једино оваква употреба **А-а** запажа у разговору у **АЛБ**. И у **СП** и у **АЛБ** се оваквим **А-ом** једино исказује извесна претходност у односу на предикат у независним реченицама, исказаним неким корелативним временом или начином; на пример:

1. „...а то не би тако уопште, драга моја, да ме не упита за савет...“
 2. „Ако ти не оде, отићи ћу ја сам.“
 3. „...и да га не сретох тада на улици, никада више га не видех...“
- „... Í po s'erdhe ti, as ne nuk erdhëm...“ „...и да ти ниси дошао, не бисмо дошли ни ми...“
 „...po u dorëzove, e humba fare!“ „...да сам се предао, све бих изгубио!“

Нешто што је сасвим заједничко за **СП**, **МАК**, **АЛБ** и **ГР** језик јесте модална појава **А-а** којом се означава будућа радња, чије ће извршење бити у релативно блиској будућности. У таквим комбинацијама имамо непосредну претходност која је у додиру са непосредном будућношћу. У питању је неминовност предочена као очигледност са видљивим и снажним последи-

⁸ Ове и наредне примере смо забележили од нашег оца током комуницирања са његовим пријатељима, рођацима и познаницима. У његовом идиолекту имперфект, а нарочито аорист, заузимају посебно место, што је и разумљиво, будући родом из Рашке (околина Новог Пазара), краја који је сачувао до данас оба времена у свим ситуацијама. Оне се у највећем броју случајева подударају с употребом тих времена у грчком, албанском, цинцарском, македонском и бугарском. Наведени примери показују на најбољи начин колике су и какве стилске функције претерита, дакле – аориста и имперфекта, у савременом колоквијалном српском језику, додуше ванурбаних средина.

цама за говорно лице. Ваљало би напоменути да се врло ретко проналази и користи овакав тип **А-а** у савременој **СП** књижевности, скоро као да је потпуно заборављен или непознат, али колоквијална комуникација га још чува услед повезаности са живим и животворним токовима и народним памћењем. Из тог разлога је овакав модални **А** далеко више присутан него у језику књижевности у којем, као што је познато, преовлађују сасвим други стилски и функционални критеријуми. Чињеница је и то да се овакав **А** појављује у **СП**, **ГР** и **АЛБ** у устаљеним фразама и клишеима, за тачно утврђене ситуације и говорне моделе где би неко друго време било неприхватљиво. Међутим, у урбаним срединама овај **А** се све чешће замењује **Пф-ом** (тако уместо „одох!“; скоро редовно се чује „отишла сам!“), што је обрнута ситуација од постојеће у јужним **СП** говорима у којима **А** залази у сферу **Пф-а**. На северу је **Пф** одавно зашао у домен **А-а** и сада га потискује и у назначеном сегменту. Ово још није могуће у јужним балканским језицима, јер би наступила семантичка промена значења поруке, уколико би се **А** заменио **Пф-ом**. **Пф** припада домену прошлих времена (мада се једино у **ГР** граматици сврстава у презентско време, баш као и у енглеској) чије се значање глаголске радње схвата као реализованом, а не као оном која још то није. Другим речима, у **Пф-у** изостаје неминовност реализације глаголске радње, без обзира што је предочена свршеним аспектом, будући да се не схвата постериорно него симултано са тренутком говорења; на пример:

„Πού είναι ο καφές μου;“
„Εφτασε!“ (→ λίγο αφότου φτάσει!)

„Где ми је кафа?“
„Стиже!“ (→ само што није стигла!)

„Πού είναι ο καφές μου;“
„Εχει φτάσει!“ (→ είναι ήδη φερμένος!)

„Где ми је кафа?“
„Стигла је!“ (→ већ је донесена!)

Али, **Пф** је не ретко замењен у говору **А-ом**, чак и у случајевима када постоје у реченици деиктици за ознаку незавршеног временског дешавања који, логично, траже употребу **Пф-а**. Из наведених примера се јасно види да је скоро редовно реч о упитним, узвичним и изјавним реченицама; на пример:

„N- le **lashi** (→ *n-ai latâ*) nica mânlje a tale?“⁹
„Nâ **dusimu** (→ *n-avemu dusâ*) deaneavra tu câsâbâ ta s-ascumpărâmu multe lucre.“
„Kurrë s’**pashë** (→ *s’kam parë*) vajzë të tillë!“
„Gjer tani **nuk dëgjuam** (→ *nuk kemi dëgjuar*) diçka si këtë.“

„Зар још ниси опрао руке?“
„Отишли смо недавно у град да купимо многе ствари.“
„Никада нисам видео такву девојку!“
„До сада нисмо чули нешто тако.“

⁹ Примери су на аромунском (цинцарском) језику.

1. „Зар их још **не позва** (→ *није позвао*) на разговор?“
2. „За све ове моје године никада пре **не учиних** (→ *нисам учинио*) такву глупост.

„Зар **не дознавте** (? *не сте дознале*) веќе колку време треба да чекаме?“
 „Што сега **не забара** (? *не си забарал*) од мајка ти да ти ги даде парите?“

„**Δεν διάβασα** (? *δεν έχω διαβάσει*) τι γράφουν οι σημερινές εφημερίδες.“
 „**Φάγατε** (? *έχετε φάει*) ποτέ σας αυγά χήνας;“

„Нисам прочитао шта пишу данашње новине.“
 „Јесте ли икада јели гушчија јаја?“

Овде **А** задире у **Пф-ску** сферу темпоралности, мењајући знатно семантички, стилски и функционално поруку, односно мења се став говорног лица према радњи у смислу потирања држања дистанце према сабеседнику, нестаје план простог приповедања, а приказује се уживљавање говорног лица у оно што нам саопштава (или што нас пита). Тако субјективна нота односи превагу над чистом информативношћу. Другачије речено, **Пф-ом** се наглашава садашња последица (стање) и на њој се инсистира граматички, логички и функционално, а **А-ом** се избегава подвлачење искључивог садашњег момента, при чему нам се пажња усмерава ка свеукупности и заокружености глаголске радње.

У једном другом светлу би **Пф** могао бити целисходнији у реченици од **А-а**:

El nji **are telefonatâ** unuarâ pânâ tora.

El nji **telefonâ** unuarâ pânâ tora.

Ai mē **ka telefonuar** vetēm njē herē gjer tani.

Ai mē **telefonoi** vetēm njē herē gjer tani.

Αυτός μου **έχει τηλεφωνήσει** μια φορά ως τώρα.

Αυτός μου **τηλεφώνησε** μια φορά ως τώρα.

Тој ми **телефонирал** еднаш до сега.

Тој ми **телефонира** еднаш до сега.

Овде је реч о значењској нијанси **Пф-а** у односу на **А**. Када говорно лице употреби **Пф** у оваквом или сличном случају, тада функција и значење назначеног претерита није да укаже садашњи моменат и да истакне резултат глаголске радње чије су последице очигледне, него он, далеко више од **А-а**, носи дубљу поруку, скривајући непосредну личну заинтересованост говорног лица према предмету радње (cf: Για σκέψου, σε παρακαλώ – αυτός μου *έχει τηλεφωνήσει* μόνο μια φορά ως τώρα! = Замисли, молим те – само једном ми је *телефонирао* до сада!). **А-ом** говорно лице указује на укупан збир, на укупну резултативност у глобали, у виду прости констатације, где је субјективни фактор сведен на најмању могућу меру (cf: Για σκέψου, σε παρακαλώ – αυτός μου *τηλεφώνησε* μόνο μια φορά **ως τώρα!** = Замисли, молим те – **до сада** ми је само једном телефонирао; тј. обично *ДО САДА* зна и по неколико пута). У реченици са **Пф-ом** говорно лице не инсистира толико на крутом податку колико пре на чињеници да се никако не искључује могућност поновног телефонирања, можда чак и током самог саопштавања.

Ову нијансу не садржи **А**, будући да је он, у томе погледу, строго ограничен на прошлост синоптички посматрану, односно постаје ознака пуког податка. За локутора није битно да ли је неко телефонирао или не, већ колико пута – темпорални адвербијал је тај који семантички и функционално обележава цео исказ, што никако не чини претерит који фигурира у исказу као неутрални и сввременски облик (cf: Телефонирао ми је јуче/малочас/данима...). Но **А** је оделит од **Пф-а** на други начин:

Αὐτός πῆθανε τον περασμένο μήνα.	El muri luna ansearcsv.*
Аи vdiq muajin e kaluar.	Toj umpe во минатот месец.

Као факт који се не дв оповрћи, **А** носи смисао потпуне окончаности и извршености глаголске радње у исказу. Комутација са **Пф-ом** је неизводљива, јер је смрт наступила у тачно одређеном тренутку у прошлости. Али и **А** и **Пф** могу бити комутативни само онда ако се поклапају последице:

Аи ka lindur/lindi më 1935.	El easte născută/născu ân 1935.
Αὐτός ἔχει γεννηθεί/γεννήθηκε το 1935.	Toj e роден/се роди во 1935.

Овде оба претерита означавају једну те исту ствар, што значи да их говорно лице бира по сопственом нахођењу, инсистирајући или на прошлом догађају (тј. рођењу) или на важењу последице (особа је још жива). За **А** није битно да ли је особа жива или не – рођење, као и смрт, су непоновљиви, јединствени догађаји у облику изненадних, моменталних радњи чије последице битно утичу на садашњост (временска дистанца их потире). Тако за локутора постају пука информација. **СП** и **Р** ту не разликују назначене суптилне финесе – доминантни **Пф** указује и на реалну прошлост и на реалну садашњост:

Телефонирао ми је само једном.	ЉI m-a telefonat numai o dată până acum
Умро је прошлог месеца.	El a murit luna trecută.
Рођен је/родио се 1935.	El este/a născut în 1935.

У наведеним примерима и адвербијал и претерит у **ГР**, **МАК**, **АЛБ** и цинцарском наизменично модификују поруку, с тиме што је улога претерита пресуднија у односу на улогу адвербијала. У **СП** и **Р** реченицама смрт и рођење у свести локутора јесу само објективни подаци, голе чињенице, што значи да је у потпуности изгубљена веза између прошлости и садашњости. Међутим, **СП** реченица не мора баш бити тако безлична, на пример:

3. „Чу ли ти, молим те, она изненада **умрије** пре неки дан!“

Овде **А** убацује у исказ нешто што потпуно недостаје **Пф-у** – емоције, изворни фактор изненађења, неверицу, субјективну заинтересованост, личну проживљеност. Овај изразити психолошки набој је *differentia specifica* у по-

гледу разграничења ових претерита. Не желимо рећи да се све ово не може постићи и са глаголом у **Пф-у** – у зависности од тона, тренутка, ситуације и он може бити адекватна замена **А-у**, но **А** се увек доживљава у свести на другачији начин од **Пф-а**, поготову уколико смо свесни чињенице да се у урбаним срединама, како то већ напомену смо, не сусреће толико често. Отуда **А** цитираном исказу доноси призивок далеко веће неверице, личне потресености и непријатног изненађења него што би то било постигнуто употребом **Пф-а**.

Семантика доминантог претерита, **Пф-а** или **А-а** све у зависности од језика којег имамо на уму, јесте веома широка – он може означити радњу на свакој тачки у ма коме периоду у прошлости, а уз помоћ темпоралних адвербијала, са једне стране, као и целокупног семантичког окружења у реченици, са друге, доминантни претерит може бити и једино претеритално глаголско време којим се исказује радња сама за себе или у ма каквом саодносу са неком другом прошлом (не)корелативном радњом.

БИБЛИОГРАФИЈА

П. Ивић, *Српскохрватски дијалекти, њихова структура и развој*, књ. III, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, С. Карловци–Н. Сад, 1994.

М. Стевановић, „Синтаксичка синонимика“, у: *Студије и расправе о језику*, Универзитетска ријеч, Никшић, 1998.

Предраг Пипер, *Језик и простор*, Плато-XX век, Београд, 1998.

Ђ. D. Savić, „Un problème du portugais, envisagé le cadre des langues romanes et européennes (allication du passé simple et du passé composé)“, у: *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Universidade de Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega, 1996, сепарат.

Jouko Lindstedt, „Is There a Balkan Verbal System?“, *The Third Conference on Formal Approaches to South Slavic and Balkan Languages*, Plovdiv, October 3–7, 1999.

Predrag Mutavdžić

A VIEW ON THE PRETERITE TENSES IN COLLOQUIAL COMMUNICATION
(CONTRIBUTION TO THE SYNTAX OF BALKAN PRETERITES)
(Summary)

The emphasis of this paper is not placed on developing a certain complex theory of the verbal past and pluperfect tense system of modern Balkan languages concerning the colloquial communication, but rather on providing enlightening suggestions on tenses of the past both in particular and in general point of view. Therefore, the purpose of this paper is to guide a reader or a linguist down his own personal path to linguistic discoveries, such as – similarities, dissimilarities, differences in comprehension of one (or all) past tense(s) and period(s) of past time, particular or total concordance of temporal values and functions of past tense(s), the role of different time adverbials in order to be properly defined (or understood) the essential semantic and logical message of past tense(s) used in the duration of colloquial communication, phenomena on the intersection of verbal aspectuality and temporality. In this sense our intention has been to demonstrate in brief the extent to which is Modern Serbian either aspectual or temporal type of Balkan Slavonic language and when its aspectuality and temporality are firmly bounded into one time section or into the whole verbal system. We have also tried to point out stylistic values and functional meanings of the dominant preterite tense, either Aorist or Present Perfect, depending on the language at issue.

Dalibor Soldatić, *Prilozi za teoriju novog
hispanoameričkog romana*. – Beograd i Kragujevac:
Filološki fakultet i Nova Svetlost, 2002. – 290 str.

Oblast nauke o književnosti koja se bavi hispanoameričkom književnošću nameće jedan problem u samom proučavanju, a to je pitanje šta se podrazumeva pod pojmom hispanoameričke književnosti. Dr Dalibor Soldatić pruža objašnjenje na početku ove studije da ta književnost obuhvata stvaralaštvo devetnaest zemalja i jednog kontinenta. Na samom početku ove studije Soldatić se deklarira kao pobornik opredeljenja da književnost devetnaest zemalja i jednog kontinenta (Severne, Srednje i Južne Amerike) predstavlja jedinstvenu celinu. Ali ovaj autor, vrsni poznavalac hispanoameričke književnosti, u nastavku naglašava da nikako ne previđa nacionalne karakteristike književnog stvaralaštva pojedinih područja. Već u prvom delu knjige moguće je uočiti kako Soldatić ukazuje na specifične okolnosti u kojima se hispanoamerička književnost stvara i razvija. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* profesora dr Dalibora Soldatića, šefa Katedre za hispanistiku na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, predstavljaju rezultat dugogodišnjeg praćenja i izučavanja hispanoameričke književnosti, odnosno specifičnije, hispanoameričkog romana.

Ova knjiga spada u oblast studija o savremenoj nauci o književnosti, ali ona predstavlja i originalni teorijski model zasnovan na istraživanjima autora. Knjiga sadrži tri tematske celine, i to: I (17–124), II (125–215) i III (217–240). Na kraju knjige data je *Bibliografija* (241–266). *Bibliografija* je iscrpna i sastoji se iz devet delova. Prvi deo se naziva *Rečnici, enciklopedije, biografije* (koji broji 12 bibliografskih jedinica) (241–242), drugi deo *Bibliografije* (koji broji 25 bibliografskih jedinica) (242–243). Zatim za razliku od mnogih autora koji nisu toliko iscrpni, Dalibor Soldatić daje kao treći deo *Bibliografije bibliografija* (u kome je navedeno 7 jedinica) (243–244), a zatim četvrti deo, i ujedino najveći i najimpozantniji deo, *Istorije književnosti, studije i članci* (koji broji 330 bibliografskih jedinica) (244–262). U nastavku se daje peti deo, *Ernesto Sabato* (sadrži 13 bibliografskih jedinica) (262–263), šesti deo, *Alejo Carpentier* (koji broji 14 bibliografskih jedinica) (263), sedmi deo *Carlos Fuentes* (koji sadrži 12 bibliografskih jedinica) (264), osmi deo *Mario Vargas Llosa* (koji sadrži 22 bibliografske jedinice) (264–265). Poslednji bibliografski, deveti deo *Časopisi* (sadrži 29 bibliografskih jedinica) (265–266) i pokazuje da je autor ove studije izuzetno informisan i prati sva savremena kretanja i trendove u okviru proučavanja hispanoameričkog romana. Na kraju knjige je dat i rezime na španskom jeziku, *Resumen* (267–290).

Kao što smo već napomenuli, dr Dalibor Soldatić originalno koristi sociolingvistički pristup u filologiji, a po kome se celokupno špansko govorno područje posmatra kao jedinstvena celina. Ovakvo gledište predstavlja *holizam* u nauci o književnosti. Sa druge strane moguće je uočiti i *partitivnost* ovog autora, koji ni u kom slučaju ne previđa nacionalne karakteristike umetničkog stvaralaštva pojedinih područja date celine. *Holizam* i *partitivnost*, koje Soldatić primenjuje u svojoj analizi, su komplementarni, a sam pristup je originalan, i do sada se nije primenjivao u analizi hispanoameričkog romana, a ni šire u nauci o književnosti. Autor već u *Uvodnim napomenama*, u fusnoti, koja je izuzetno informativna sa sociolingvističkog aspekta, navodi statističke podatke o broju govornika španskog jezika u Gvatemali, El Salvadoru, Hondurasu, Nikaragvi, Kostariki, Ekvadoru, Peru, Meksiku, na Kubi, u Dominikanskoj Republici, Portoriku, Panami, Venecueli, Kolumbiji, Boliviji, Paragvaju, Ar-

gentini, Čileu i Urugvaju (str. 11). Ovde je evidentno da autor izuzetno dobro poznaje hispanofone prilike u svetu i da je izvanredno informisan u vezi sa svim statistički relevantnim podacima iz tog područja.

Na samom početku studije dr Dalibor Soldatić se deklariše za pristup po kome se hispanoamerička književnost može smatrati autohtonom i samostalnom, a ne samo produžetkom evropske literature. Autor u fokus svojih istraživanja stavlja pitanje originalnosti književnog stvaralaštva na latinoameričkom kontinentu kao i način postavljanja tog istraživanja na teorijskom planu.

Soldatić lucidno i originalno naglašava da je „Španija, kao šampion pravovernog katoličanstva, pokrenula protivreformaciju i prenela u Hispansku Ameriku svoju statičnu viziju sveta u kojoj se moć pojedinca zasniva na veličini njegovog zemljišnog poseda“ (str. 12). Autor, u nastavku, lucidno zaključuje da Latinska Amerika nije imala pravu renesansu u smislu otkrivanja čovekove individualnosti.

Autor se u ovoj studiji javlja kao višestruki istraživač: kao lingvista, kao istraživač iz oblasti nauke o književnosti, kao sociolingvista i kao istoričar. Koristeći istorijski pristup izučavanja nauke o književnosti, Soldatić po prvi put na području bivše Jugoslavije iznosi podatak, odnosno jedan zanimljiv detalj iz istorije, a to je osporavanje višedecenijske zablude da hispanoamerička civilizacija nije poznavala točak, a to osporava činjenicom pronalaska točkova na izvesnim astečkim igračkama. Kao istraživač i naučnik izoštrene percepcije finih detalja, dr Dalibor Soldatić iznosi i zanimljivost o astečkom caru Moktesumi, koji je jeo svakodnevno svežu ribu sa Pacifika, iako je najbliže mesto na obali bilo udaljeno od prestonice Tenochtitlana oko 400 kilometara.

Soldatić analizira književnost tako što analizira sve jezičke nivoe, a u okviru jednog od njih, leksikologije, on navodi i prvu indijansku reč koja je ušla u španski jezik po osvajanju. Ovaj detalj koji je autor registrovao jeste lingvistički zanimljiv. Upravo se u delu, u kome se autor bavi kompariranjem, vidi prožimanje nauke o književnosti i nauke o jeziku. Soldatić je odličan i vrstan poznavalac obe ove komplementarne nauke.

Kao sociolingvista i anticipator globalne geolingvistike na jugoslovenskim prostorima još od 1969. godine, dr Dalibor Soldatić registruje i prikazuje kako kolonijalne, tako i postkolonijalne prilike na području Hispanske Amerike.

Prvi deo sadrži poglavlje *Teorijske definicije romana* (17–19). Već u ovom delu rada možemo primetiti izuzetnu erudiciju i informisanost prof. Dr Dalibora Soldatića, koji pokazuje kako sintetičku, tako i analitičku sposobnost pri svojoj analizi. Autorova sinteza se ogleda u veštom detaljnom upravljanju ogromnim teorijskim aparatom, definicijama iz obimne literature iz ove oblasti, dok se analitičnost autorovog pristupa ogleda u sposobnosti autora da uoči nedostatke postojećih definicija i u sposobnosti za prezentaciju novih teorijskih pogleda na roman uopšte, odnosno specifičnije, na hispanoamerički roman.

Profesor Soldatić nas prvo uvodi u teoriju romana, a potom u teoriju književnosti u dva poglavlja: a) *Teorija romana na području Španije* i b) *Teorija književnosti u Hispanskoj Americi*. Zatim u tematskom poglavlju *Novi hispanoamerički roman* navodi podatke o procvatu romana i novih izdavačkih kuća kao što su *Losada* i *Sudamericana* u Argentini, *Monte Ávila* u Venecueli, *Casa de las Américas* na Kubi i na kraju *Fondo de Cultura Económica*, *Siglo XXI* i *Joaquín Mortiz* u Meksiku. Zatim, ono što je vrlo informativno jeste i pominjanje Nobelove nagrade. Procvat i izuzetan značaj hispanoameričke književnosti Soldatić potkrepljuje i činjenicom da je od šezdesetih godina 20. veka Nobelovu nagradu za književnost dobilo više hispanoameričkih autora, odnosno Migel Anhel Asturijas (1967), Pablo Neruda (1971), Gabrijel Garsija Markes (1982) i Oktavio Paz (1990). U nastavku nalazi-

mo prvi put kod nas u naučnoj literaturi pobrojane dobitnike nagrade „*Servantes*“, najznačajnije književne nagrade na španskom jezičkom području, a to su: Aleho Karpentijer (1977), Horhe Luis Borhes (1979), Huan Karlos Oneti (1980), Oktavio Paz (1981), Ernesto Sabato (1984), Karlos Fuentes (1987), Augusto Roa Bastos (1989), Adolfo Bioj Kasares (1990), Dulse Marija Lojnas (1992), Mario Vargas Ljosa (1994), Giljermo Kabrera Infante (1997), Horhe Edvards (1999) i Alvaro Mutis (2001). Ovde je značajna i sociolingvistička konstatacija Dalibora Soldatića, a koji, između ostalog primećuje i navodi kako je nagrada *Medicis* za najznačajnije delo stranog autora objavljeno u Francuskoj dodeljena brojnim hispanoameričkim autorima. I navodi izvanredan zaključak Germán-a Arciniegas-a koji je u svom delu *Historia de la Cultura en América Latina. El Continente de Siete Colores*, nazvao Latinsku Ameriku „kontinentom sedam boja“. Ono što je najznačajnije za filologe i lingviste jeste to što Soldatić nabraja i ukazuje na najznačajnije odlike novog hispanoameričkog romana, a koje su: a) nestanak starog „*kreolskog*“ romana ili nativističkog romana sa ruralnim temama, uz pojavu neodindihenizma Asturijasa i Argedasa; b) nestanak „*angažovanog*“ romana i pojavu „*metafizičkog*“ romana; c) subordinacija posmatranja stvaralačkoj mašti i mistifikaciji stvarnosti; d) težnja da se naglase dvosmisleni, iracionalni i tajanstveni aspekti stvarnosti ili ličnosti, sa ishodom apsurdna kao metafore ljudskog postojanja. Kao što i sam autor ove studije smatra u kontekstu *novog hispanoameričkog romana*, „sa stanovišta pripovedačke tehnike može se govoriti o tendenciji da se napusti linearna struktura naracije, koja karakteriše tradicionalni roman, sa svojim redom i logikom, zamenjujući je strukturom zasnovanom na duhovnoj evoluciji junaka, ili sa eksperimentalnim strukturama, koje odražavaju višeznačnost stvarnog. Tu je i težnja da se promeni pojam hronološkog linearnog vremena kao i težnja da se napusti realistička scena tradicionalnog romana i zameni imaginarnim prostorima.“ (59). U drugom tematskom bloku prvog dela rada, autor dovodi u fokus odnos prema stvarnosti kao ključno pitanje hispanoameričkog romana. Odmah uspostavlja dihotomiju *objektivna stvarnost* i *stvarnost književnog dela*. Za teoriju književnosti je posebno zanimljivo Soldatićevo razmatranje, a zatim i delimitacija termina *magični realizam*, *čudesno stvarno* i *fantastična književnost*. On dalje, u ovom tematskom bloku razmatra ove termine u posebnim poglavljima: *Magični realizam* (75–93) i *Fantastična književnost* (93–110).

Ovaj vrsni poznavalac španske književnosti i iberijske filologije pruža nam svoj pokušaj sinteze, kako on to skromno i nenametljivo naziva, pri tom vršeći analizu različitih književno-teorijskih koncepata iz ove oblasti filologije. Na originalan način analizira *fantastičnu književnost* uz detaljnju analizu struktura i konstanti *fantastične književnosti*. Raspravlja o potrebi za strahom, smislu i funkciji fantastičnog, društvenoj funkciji *fantastične književnosti*, kao i o prisustvu natprirodnog u *fantastičnoj književnosti*. Profesor Soldatić lucidno i sa kritičkim okom pravog znalca postavlja originalno pitanje, naime, da li postoje dva pravca *fantastične književnosti*. Kao vrsni poznavalac lingvistike i filologije, Dalibor Soldatić više nego drugi proučavaoci hispanoameričke književnosti (a, možda i najviše) shvata potrebu za objašnjavanjem književno-teorijskih podataka koje navodi, a ne samo potrebu za pukim nabranjanjem istih. Na kraju svoje sinteze on uspostavlja drugu dihotomiju, a koju simbolizuju dva zasebna poglavlja: *Čudesni realizam* (121–123) i *Magični realizam* (123–127).

Drugi deo ove studije, *Teorijska misao hispanoameričkih pisaca* (127–219), podeljen je na četiri tematska bloka: *Ernesto Sábato* (127–153), *Alejo Carpentier* (153–171), *Carlos Fuentes* (171–189) i *Mario Vargas Llosa* (189–219). U tematskom bloku *Ernesto Sábato* Soldatić prvo raspravlja o odnosu prema Evropi, a zatim prezentuje dihotomije: *nacionalno* i *univerzalno*, *metafizičko* i *problematično*. Originalno tumači odnose pisca i društva, zatim romana i našeg doba, kao i odnose filozofije i romana. Ovde prvi put nalazimo

koncizno, pregledno i elegantno navedene osnovne odlike romana, kao i podelu romana, a sve ovo u kontekstu iberijske filologije. U nastavku se definišu likovi u književnom delu Sabata, a potom profesor Soldatić konceptualizuje metaforu *romana* kao *istraživanje duše*. Ovakvu konceptualizaciju (*roman kao istraživanje duše*) Soldatić potkrepljuje elaboracijama o granicama i jeziku romana, čime ovaj deo njegove studije dodiruje i kognitivnu lingvistiku kao i kognitivnu semantiku. Akademska erudicija pokazana je i poznavanjem različitih definicija romana, koje su primenjene u konkretnim kontekstima. Ono što je veoma aktuelno, a što je dobro informisani autor obradio jeste i književnost za elite i mase u okviru ovog tematskog bloka. U tematskom bloku *Alejo Carpentier* Soldatić dovodi u fokus i raspravlja o problematici današnjeg hispanoameričkog romana, a zatim nabroja i objašnjava različite kontekste. Od onih koje je nabrojao, sa književnoteorijskog stanovišta su najvažniji: rasni konteksti, ekonomski konteksti, „htonični“ konteksti, politički konteksti, buržoaski konteksti, konteksti razdaljine i srazmere, konteksti hronološkog nesklada i ideološki konteksti. Sve ove kontekste podrobno analizira, a zatim sagledava stil i epsku dimenziju hispanoameričkog romana. Tokom čitanja studije ne možemo, a da ne primetimo, da je dr Dalibor Soldatić izuzetno dobro sociolingvistički obavešten i da kao geolingvista izuzetno uspešno analizira književnost i političku svest. Na kraju ovog tematskog bloka uspostavljena je još jedna značajna dihotomija: *regionalno* versus *univerzalno*. U trećem tematskom bloku, *Carlos Fuentes*, u fokusu se nalazi dihotomija *univerzalno* versus *nacionalno*. U nastavku se analizira *novi jezik*, a konceptualizuju se *težnja ka sveobuhvatnosti* i *odnos sa kulturnom metropolom*.

Četvrti tematski blok *Mario Vargas Llosa* jeste najiscrpniji i sveobuhvatan, a istovremeno nam pokazuje dok čitamo i dokazuje da je prof. dr Dalibor Soldatić najinformisaniji filolog kada je u pitanju opus, odnosno ličnost i delo, Mario Vargas Llosa-e. Nabrojaćemo samo deo onoga čime se Soldatić bavi u ovom delu svoje monumentalne studije. Prvo iznosi novu tipologiju u kontekstu ovog autora, a to je uspostavljanje distinkcije između *tipova stvarnosti*, odnosno *anegdotske stvarnosti* i *fikcionalne stvarnosti*. Na ovaj način uočavamo da je Soldatić znalac tipologije kako u filologiji, tako i u lingvistici. Na krajnje originalan i lucidan način ovaj autor raspravlja o piščevim demonima, vokaciji pisca, a zatim tumači izvore književnog dela, pri tom uspostavljajući dihotomiju *istorijski demoni* versus *kulturni demoni*. Nabrojaćemo samo da se bavi i problemom vokacije pisca, *narativnom strukturom*, koju analizira sa aspekta teorije književnosti, a zatim slikovito prikazuje i objašnjava *prikriveni podatak* i *kvalitativni skok*. Zanimljiv je *motiv bogoubistva*, koji se u studiji Dalibora Soldatića ne javlja samo kao književni motiv Llose, već i kao metafora koju ovaj stručnjak određuje kao posebnu konceptualizaciju. U nastavku se uspostavlja dihotomija *objektivno stvarno* u odnosu na *imaginarno stvarno*, a zatim se sukcesivno analiziraju preterivanje, nabranje i začaravajući ritam. Autor studije je posebno okupiran prebacivanjem *imaginarnog predmeta* u *objektivno stvarno*. Lingvistički je zanimljiv pododeljak *Reč koja deformiše* (204–205). Vrsno poznavanje teorije književnosti dolazi do izražaja i u analizi prisustva humora, kao i u uspostavljanju i analizi *totalnog romana*. Iz dalje analize prostornog stanovišta zaključujemo da je autor i odličan poznavalac spacijalne semantike, odnosno *semantike prostora*, a zaključak potkrepljujemo autorovim suverenim vladanjem analize prostora. *Semantika vremena* je ustrojstvo koje je prisutno u *vremenskom stanovištu* i *stanovištu ravni stvarnosti kao kontrapunkt objektivno i imaginarno stvarnog*. U *Spojenim sudovima* (210) Soldatić analizira totalizirajuću volju Llose, da bi potom analizirao *egzotično* i *imaginarno*. Izmenjena svojstva predmeta i pridodati element čine zaokruženu celinu ovog dela, a zaključak je izveden u okviru pododeljka koji nosi naslov *O iscrpljenosti romana kao vrste* (213–219).

Studija *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* Dalibora Soldatića nudi nam istinski intelektualni doživljaj. Ovu knjigu toplo preporučujemo ne samo stručnjacima za hispanoameričku književnost, odnosno filozofima iberijskih studija, već i lingvistima, jer ova knjiga obiluje podacima iz domena sociolingvistike, semantike prostora, tipološke lingvistike i dijahronijske lingvistike. Dalibor Soldatić je izvršio veoma lep izbor književno-teorijskih pojmova koji su ušli u analizu, odnosno koji čine integralni deo njegove filološke analize. Moguće je uočiti da dr Dalibor Soldatić poseduje izvanredni književno-naučni duh sa kompetencijom koja proizilazi iz njegovog eruditski širokog odličnog poznavanja španske književnosti i nauke o književnosti. Profesor dr Dalibor Soldatić, šef Katedre za hispanistiku Beogradskog Filološkog fakulteta, dokazao je da je u Jugoslaviji razvio iberijske studije do zavidne visine. On je anticipator novih tendencija u filologiji i lingvistici primenjenoj na špansko govorno područje, što je pokazao i svojim ranijim studijama, ali i ovom knjigom.

Čitalac može spoznati želju autora da minuciozno pronikne u samu suštinu koncepta hispanoameričkog romana, u šta smo se uverili prilikom detaljne analize ove knjige. Soldatićevi *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* jesu široka i sveobuhvatna studija teorijski promišljena. Pored izuzetno bogatog sadržaja, neophodno je primetiti i zanimljiv vizuelni momenat u grafički besprekorno opremljenoj knjizi. Izdavači su se potrudili da nam grafički originalno i zanimljivo ponude ovu studiju koja je i vizuelno lepo oblikovana i priređena.

Miloš D. Đurić

Axel Maugey, *Désirs francophones, désirs francophiles*. –
Paris : Editions Lettres du Monde, 2004. – 195 str.

Аксел Може, универзитетски професор, писац, данас се сматра једним од највећих познавалаца статуса француског језика. Изузетно је цењен и његов рад на пољу дијалога култура. Истраживање ове проблематике започео је почетком седамдесетих година прошлог века, и до данас је објавио на десетине радова на тему франкофоније и франкофилије. Као млад човек, отишао је у Канаду да би обавио истраживање чији су резултати били укључени у његов дипломски рад на факултету. Француз по пореклу, доласком у Канаду открива нови свет који ће бити тема многих будућих радова. Тако је његова прва студија и посвећена Канади и носи назив *Au poésie et société du Québec*, а објављена је 1972. године. Ангажман Аксела Можеа на овом пољу није остао незапажен, те је за многе од објављених студија добио и престижне награде. Поменимо само неке од њих: за студију *Le roman de la francophonie* (1993) добио је Prix des Palmes de la Francophonie de la fondation Amora, за студију *Des Québécois a Hongkong* (1997) добио је Prix Romain Roland, те за *Les élites argentines et la France* (1999) – Prix européen.

У свим својим радовима Аксел Може се бави широком реалношћу какву има Франкофонија која, као појам, има по њему барем три најважнија значења. Најпре, Франкофонија окупља све говорнике широм света који се изражавају на француском језику, затим, она представља симбол међународне заједнице која се организује око францу-

ског језика и, на крају, Франкофонија носи у себи дух интеркултуралног дијалога и солидарности. Дакле, на делу су различите вредности Франкофоније – лингвистичке, географске, институционалне, али и духовне и мистичке.

Најновија студија Аксела Можеа *Desirs francophones, desirs francophiles* објављена 2004. године, представља предмет нашег интересовања.

И у овој књизи Аксел Може говори о Франкофонији као о феномену који се не заснива само на употреби француског језика као матерњег или као другог страног језика. Франкофонија јесте и државни пројекат који би требало да афирмише дијалог између језика и култура унутар ње саме. Исто тако, Франкофонија носи са собом и неку врсту новог хуманизма који је у стању да се одупре лингвистичкој хегемонији. Тиме смо објаснили први део наслова књиге – домети, могућности, смернице за будућност овог феномена. Други део наслова, *désirs francophiles*, упућује на другачији феномен којим се А. Може до сада није исцрпио бавио – то је феномен франкофилије. Франкофилија, сматра Може, представља колико древну толико и модерну стварност која, више него што би се могло претпоставити, доприноси развоју саме Франкофоније, она је нека врста њене дискретне и сталне подршке.

Композициону структуру ове студије Аксела Можеа чине четири поглавља:

1. Будућност француског језика у свету
2. Путовање у Италију
3. Путовање у Азију и Јужну Америку
4. Егзил и фикција

Прво поглавље представља, у извесном смислу, биланс распрострањености француског језика у свету. Добијени резултати дају за право Акселу Можеу да устврди да се број оних који говоре француским језиком никако не смањује као и то да Француска и Франкофонија имају сада пред собом лепе могућности за даљи развој. Овакав став Можеов веома се разликује од оног који се могао наћи у ранијим његовим радовима. Наиме, Може је увек био оштар када је ширење енглеског језика у питању, критичан према вредностима америчког друштва и искључив у неприхватању потрошачког духа који је карактеристичан за људе у Америци. Ипак, заговорник независне критике, Може је у ранијим студијама био изузетно оштар и према Француској, према њеној пасивности и према њеној затворености према другим језицима и другим културама. Примат енглеског језика и ћутање Француске нису једини разлози који су навели Можеа да деведесетих година прошлог века изнесе став да је судбина француског језика несигурна и помало нејасна. Трећи узрок његовог песимизма била је и чињеница да барем још два светска језика, шпански и португалски пре свих, почињу су да се шире. А са почетком овог века ситуација је полако почела да се мења – најмање 120 милиона становника (60 милиона у самој Француској) користи француски језик као први језик, затим најмање 150 милиона говорника га употребљава као други језик, тврди Може. Француски језик по броју говорника дели девето место са јапанским језиком, али, сматра Може, ако бисмо узимали стварни утицај једног језика, онда би француски језик избио на друго место у свету. Може је веома благонаклон према садашњој власти у Француској која је схватила да француски језик може задржати своју позицију, чак може бити и повећан број оних који се њиме служе ако се осмисли ваљана стратегија развоја и ако се покаже добра политичка воља да се пође понекад трновитим путем. Може сматра да се треба одупрети нарастој англо-саксонској моћи која афирмише униформност. Вредности које карактеришу француску цивилизацију биле би од пресудне важности. Француска и Фран-

кофонија охрабрују комплексност и различитост, потребу да се етничко замени етичким, а све то у служби толеранције и интеркултуралног дијалога. Судбина француског језика је у рукама Француза, сматра Може, али и у рукама оних који воле француски језик, а при томе нису Французи. Тако Може говори о људима који бране и шире француски језик у Бугарској, Србији, Румунији, Етиопији, Египту...

Друго и треће поглавље описују Можеово путовање по Италији, Азији и Јужној Америци. Обишао је многе градове – Торино, Болоњу, Венецију, Хонг-Конг, Шангај, Пекинг, Сао Паоло. У свим тим градовима широм света сусретао се са ученим људима који су се специјализовали у области франкофоне књижевности, а изнад свега, који су у вредностима француске цивилизације пронашли духовну сродност.

Четврто поглавље је изразито аутобиографски обојено. Може говори о свом доживљају Канаде, о привикавању на нове естетичке моделе. Егзил је за Можеа болан али и значајан, то је својеврсно „освајање ватре“. Живети значи одупирати се смрти, живети сопственој културу значи прихватити оно што је ново, а да се при том не заборави оно што се сматра коренима.

Студија која је пред нама биће изузетно корисна студентима француског језика и књижевности али и свима који су заинтересовани за развој француског језика и његов статус у свету.

Бранка Гератовић

BENEŠIĆ I POLJACI

Lech Paździerski, *Julije Benešić i Poljaci*. Priredio Dušan-Vladislav Pazdjerski. – Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2004. – 276 str. (Biblioteka „Književna smotra“)

Jedan od najpoznatijih i najproduktivnijih polonista na čitavom južnoslovenskom prostoru prve polovine XX veka – Julije Benešić (1883–1957), konačno je dobio svoj zasluženi omaž u monografiji Leha Pažderskog (1932–1989), koja je prošle godine objavljena u Zagrebu. Iako Benešić nakon svoje smrti nije zaboravljen u Hrvatskoj ni kao književnik, ni kao leksikograf i lingvista, njegova najveća životna preokupacija – osvedočena pre svega u brojnim prevodima iz poljske književnosti, ali i u čuvenom *Hrvatsko-poljskom rječniku* iz 1949. godine – ona polonistička (zapravo polonofilska, kako naglašava Pažderski) ostala je poznata samo užestručnim krugovima.

Knjiga pod jednostavnim naslovom *Julije Benešić i Poljaci* zapravo je plod višegodišnjih pomnih istraživanja jednog Poljaka koji je dugi niz godina radio u univerzitetskim centrima širom bivše Jugoslavije (Zadar, Beograd, Novi Sad), doživljavajući ovu potonju, kako sâm navodi u kratkom uvodu, kao svoju „drugomovinu“. Leha Pažderski je još ranih 70-ih usmerio svoje interesovanje¹ na ovu zaista fascinantnu figuru u istoriji poljsko-hrvatskih (od-

¹ Prvi njegov rad posvećen isključivo Benešiću bio je pod naslovom „Benešić i Rusini“, objavljen 1970. u časopisu „Švetlos“.

nosno jugoslovenskih) književnih veza, bez čijeg bi makar indirektnog posredništva mnoga danas velika imena i u Poljskoj i kod nas ostala za posthumna otkrivanja. Benešić je svakako bio čovek-institucija u nekim fazama svog života, ali Pažderski ga je postepeno otkrivao preko Jana Kohanovskog i drugih slavni poljskih pisaca kojima se Benešić bavio. Kako sâm u uvodu navodi, podsticaj za ovakva interesovanja autor je dobio od svog potonjeg mentora, našeg čuvenog kroatiste i poloniste – Milorada Živančevića. To je, konačno, bila i doktorska disertacija Leha Pažderskog, odbranjena 1980. godine² u Novom Sadu.

Rukopis ove knjige je, dakle, gotovo četvrt veka čekao na ovakvo izdanje. Sama građa nije ostala nepoznata slavističkoj javnosti, ali je rasuta po periodici teško bila dostupna novijim istraživačima. Većinu tih poglavlja, pa i obimnu polonističku bibliografiju Julija Benešića, Leh Pažderski je sukcesivno objavljivao tokom 1979. i 1980. godine u novosadskom Zborniku za slavistiku (br. 16-19)³, ali tek sa ovom knjigom, sa tom impozantnom građom na jednom mestu, vidljiv je autorov napor i sveobuhvatan pristup temi. Za svoja istraživanja Pažderski je koristio uglavnom arhivsku građu: veoma bogatu Benešićevu prepisku⁴ (preko hiljadu pisama) i raznovrsne esejističke i memoarske zapise koji ostali u rukopisu (nešto kasnije i štampani⁵). Iz samog autorovog uvoda se može naslutiti da je tekst odavno pripremljen za štampu i korigovan po tadašnjim uzusima pravopisa, jezičke norme i geopolitičke stvarnosti, što je primetno po nekim, mada malobrojnim uredničkim komentarima, a koji se pojavljuju u zagradama unutar teksta. Potpisani priređivač i njegov kasniji bibliograf, očigledno se nije usudio na veće intervencije (osim dve napomene u fusnotama), pa smo tako dobili verovatno integralnu i autentičnu verziju samog autora, pošto nisu unete čak ni reference koje je Leh Pažderski naknadno objavio, pa ni najavljena izdanja sakupljenih Benešićevih dopisa iz Poljske (*Osam godina u Varšavi*).

Knjiga *Julije Benešić i Poljaci* podeljena je na četiri velika poglavlja (*Geneza polonofilstva Julija Benešića*, *Recepcija poljske kulture i književnosti*, *Kritika kritike* i *Ars translatica*), čije se teme međusobno prepliću, s obzirom da je teško međusobno razdvojiti Benešićev profesionalni životni put, razvoj njegovih političkih i kulturoloških stavova prema gorućim istorijskim pitanjima onog vremena, njegovo kasnije čitalačko i prevodilačko iskustvo i istorijat kontakata sa poljskim prijateljima i kolegama.

Kako se iz spleta raznovrsnih podataka može razabrati, Benešićevi pogledi na književnost i umetnost nisu bili nezavisni od istorijskih okolnosti. Pošto je poljsko pitanje u njegovim

² Verovatno je štamparska greška u prvoj napomeni priređivača: u knjizi stoji 1989. (godina smrti autora) – umesto 1980.

³ Упор.: Душан Владислав Паждерски: *Библиографија радова слависте Леа Паждерског*. – Зборник Матице српске за славистику. 41 (1991) 187–192.

⁴ Kako autor u bibliografiji navodi, posebno je objavljen spisak Benešićevih poljskih korespondenata: Ivan Meden: *Korespondencija Julija Benešića s Poljacima*. – Kronika Zavoda za književnost i teatralogiju JAZU. 8 (1978) 88–138. Nakon odbranjenog doktorata sam Leh Pažderski je u više navrata objavljivao delove ove više nego dragocene prepiske: *Iz osječko-iločke korespondencije J. Benešića s Poljacima*. – Revija. 21: 1 (siječanj-veljača 1981) 1–13; *Iz korespondencije Julija Benešića*. – Zbornik za slavistiku. 22 (1982) 85–117; 25 (1983) 105–144; *Poljske teme u pismima Julija Benešića*. – Zbornik Матице српске за славистику. 29 (1985) 161–183; *Poljske teme u korespondenciji Jugoslovana sa Julijem Benešićem*. – Zbornik Матице српске за славистику. 30 (1986) 119–164.

⁵ Julije Benešić: *Iza zastora; Osam godina u Varšavi*. – Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1981. – XII, 641 str; Julije Benešić: *Osiem lat w Warszawie* (kronika). Przełożyła Danuta Cirić-Straszyńska. Wybór, posłowie, biogramy Hanna Kirchner. – Warszawa: Czytelnik, 1985. – 578, [61] s.

polonofilskim počecima bilo zapravo „pitanje slobode“, time se delimično može i objasniti geneza jednog sudbonosnog opredeljenja, zapravo slučajna posvećenost jednoj kulturnoj misiji. Ovaj „privatni fantast“, kako je Benešić sebe negde opisao, proveo je osam godina u Varšavi (od marta 1930. do kraja maja 1938) kao kulturno-prosvetni delegat tadašnje Jugoslavije. U tom periodu je njegovom zaslugom u Varšavi nastala i čitava jedna edicija *Biblioteka Jugosłowiańska*, u kojoj je objavljeno nekoliko kapitalnih izdanja (antologija narodne lirike, Gundulić, Njegoš, Mažuranić, Cankar, Sremac, Krleža, Andrić i dr.), a tek iz ove monografije može se saznati da je Benešić bio ne samo redaktor svih tih prevoda, već je često radio prvi filološki prevod i uopšte brinuo da svaka od tih trinaest knjiga bude besprekorno urađena.

Benešić je početkom XX veka u stavovima bio blizak Matošu i ponegde čak predskazivao pojavu ekspresionizma, kako smatra Pažderski, koji navodi i Benešićeve panegirike ranim Krležinim stihovima. Svoj osećaj za ritam pesme koji je pronašao kod hrvatskih autora, Benešić je unosio u svoje prevode poljske poezije, insistirajući na „muzikalnosti“ jezika. Pažderski detaljno obrazlaže kompleksnost Benešićevih kritičkih pogleda na umetnost uopšte, povezujući ih s opštim tokovima i pronalazeći brojne argumente u esejistici onog doba. Zaključci Leha Pažderskog su tu samostalni, ali nikad bez osvrta na prethodnike, čije komentare ne prenosi hladno i bez stava, često sa polemičkim tonom i na Benešićevoj strani, ali sa distancom književnog istoričara. Kako sâm autor navodi, Benešić je za svoje interpretacije iz poljske kritike preuzimao samo ono što se nije kosilo s njegovim sopstvenim poimanjem kulture i umetnosti, a odbacivao sve što bi „moglo unijeti pometnju u njegov prilično čvrst, premda s današnje točke gledišta prilično zastario model kritike“.

Ars translatica je posebno zanimljivo poglavlje iz istorije prevodilačkih tendencija. Zamerajući nekim kritičarima što su svoje analize Benešićevih prevoda bazirali na principu sitničavog lova na semantička odstupanja (ovo se naročito odnosi na Stojana Subotina), ne razumevajući uvek napor prevodioca da uskladi brojne zahteve teksta, Pažderski osim lingvističke i versološke rasprave, uključuje čitav niz zanimljivih obaveštenja i o jednoj i drugoj kulturi. Ni u ono vreme polonista nije uspevao da reši neke probleme transkripcije, usvajanja stranih reči i izraza, one iste prevodilačke nedoumice koje su i danas aktuelne. Benešićev ponekad „donkihотовski pokušaj zaustavljanja jezičkih tokova“, bio je strog odgovor na kritičke napise povodom njegovih prevoda. Neki kritičari su primetili da je za njega prevod bio kompenzacija za sopstvene književne slabosti, ali i sâm Benešić je smatrao da je bolje prevesti jedno genijalno delo nego napisati više loših. Mada je mnoge prevode uradio na brzinu, naročito za pozorište, u prepisci su sačuvana žaljenja prijateljsma što mu nisu svi prevodi najbolje uspeali. Mnoge je ipak maestralno izvodio u skladu sa svojim prevodilačkim načelima, o čemu se možemo uveriti na osnovu primera koje Pažderski detaljno analizira.

Benešić je preveo mnoga dela koja su i danas u najvišem vrhu poljske književnosti, ali nije uvek nailazio na pozitivan odjek i razumevanje urednika. Više nego samo prevođenje, bilo je i u ono vreme teško izboriti se za objavljivanje nekog poljskog teksta. Benešić je tokom života prevodio Mickjeviča, Slovackog, Sjenkjeviča, Prusa, Rejmonta, Vispjanjskog, Žeromskog, Vitlina, Nalkovsku i mnoge druge klasike poljske književnosti, ali tek iz njegove antologije *poljske lirike* Pažderski zaključuje da se Benešić i tematski više opredeljavao za sebi bliska dela, nego što se povodio za aktuelnom poljskom kritikom. Neki naslovi iz obimne Benešićeve bibliografije (ukupno 55 knjiga, kako negde u tekstu Pažderski navodi) – i danas su jedini objavljeni prevodi vrhunskih dela poljske književnosti u širem vremenskom i prostornom okruženju. Prevod Tetmajerove „Melodije noćnih magla“ objavio je najpre anonimno 1905. godine, mnogo toga je ostalo u rukopisu, a sredinom 40-ih bio je jedan od prvih prevo-

dilaca danas slavnog Česlava Miloša (prevod „Pjesmice o koncu svijeta“ 1946. – na preporuku J. Andžejevskog). Neka imena iz Benešićeve prevodilačke ostavštine danas su ipak zaboravljena i u poljskoj književnoj istoriji, ali mnoga od njih su tek u posleratnom prevrednovanju dobila zasluženi značaj.

Isti zaključci, ali bez autorovih inventivnih povezivanja činjenica, mogu se izvući iz pažljivog iščitavanja bibliografije koja zauzima gotovo polovinu knjige. Samo polonistička bibliografija Julija Benešića sadrži 338 jedinica (dakle, to nije ceo Benešić, nego samo Benešić-polonista) i – 883 jedinice sekundarne literature. U taj prvi deo su uključeni i arhivska građa, izvođenja poljskih drama u Benešićevom prevodu, čak i manji nedatirani prevodi koji su ostali u rukopisu, a u drugom delu imamo i veliki broj rasutih članaka u kojima se eventualno može naći samo napomena o Benešićevoj polonističkoj aktivnosti. Ovaj prvi i kraći deo je zapravo jedna bibliografska hronologija Benešićevog polonističkog rada: u isti niz su stavljani i prevodi i prikazi, njegovi pogovori, kraći članci ili memoarske beleške, pa i redaktorske intervencije (čak i one nepotpisane). Ta je hronologija gotovo u svakoj bibliografskoj belešci propraćena kratkim ali iscrpnim komentarima samog priređivača bibliografije, koji uvek predstavljaju kritički – ponekad i prilično oštar – osvrt na notirani tekst. Stari bibliografski običaj da se o tematici i prirodi teksta ostave i neke formalne napomene, ovde su prerasle ambicije pedantnog bibliografa i više izgledaju kao lični podsetnik za neke nedorađene delove knjige.

Činjenica da se ova knjiga pojavljuje mnogo godina nakon njenog nastanka, može se delimično objasniti i pojačanim interesovanjem za Benešića poslednjih godina u Hrvatskoj. Povodom stogodišnjice rođenja 1983. godine – priređena mu je izložba u rodnom gradu⁶, u Iloku, gde danas u jednom od parkova ponosno stoji njegova bista i gde se od 2000. godine održavaju „Dani Julija Benešića“. U međuvremenu se pojavio još jedan izbor njegovih tekstova⁷, poslednjih godina dodeljuje se i nagrada „Julije Benešić“ za književnu kritiku, a jedan prilog poznavanju Benešićevih aktivnosti u pozorišnim krugovima objavljen je u teoretskom časopisu „Umjetnost riječi“⁸. Moguće da je u Hrvatskoj tokom 90-ih godina za Benešića i njegov lingvistički i kulturološki rad naročito pojačano interesovanje zbog sećanja na njegovu gramatiku „hrvatskog ili srpskog jezika“, koja je pisana na poljskom i za Poljake, štampana u Zagrebu uoči II svetskog rata, a koju je još Aleksandar Belić kritički osporavao, s obzirom na to da je autorovo precizno razlikovanje zapadne i istočne varijante hrvatskosrpskog jezika. Gramatika se posle rata jedva probijala do onih za koje je rađena, ali vreme je opovrglo kritike slavnog lingviste i delimično dalo za pravo Benešiću. Kako god bilo, Benešić kao polonista i korespondent mnogih značajnih ličnosti svog vremena ima svoj značaj i u širim vremenskim i prostornim okvirima. Jedan manji arhivski prilog o njegovim poslednjim danima i komunikaciji sa kolegama – nedavno je objavljen i kod nas⁹, a njegovi prevodi se kod nas, mada sve ređe i u nedostatku novih, ipak čitaju. Svako vreme traži nove knjige i nove prevode, pa se

⁶ *Katalog izložbe Julije Benešić: 1883–1957–1983*, Kulturno umjetničko društvo „Julije Benešić“, Ilok, 25. studenoga 1983. / [katalog izložbe sastavio Nedjeljko Mihanović; fotografije izradio Jozo Vranić]. – [Zagreb]: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za suvremenu književnost, Zavod za teatrologiju: Hrvatsko narodno kazalište; Ilok: Kulturno umjetničko društvo „Julije Benešić“, 1983. – 27 str., tabla sa slikom J. Benešića; 21 cm.

⁷ Julije Benešić: *Izabrani tekstovi*. Priredio i pogovor napisao Hrvoje Pejaković. – Vinkovci: Slavenska naklada Privlačica, 1994. – 151 str. (Slavonica: prinosi Slavonije hrvatskoj književnosti i povijesti: popularna književna, povijesna biblioteka; kolo 4, knj. 16).

⁸ Dalibor Blažina: *Julije Benešić i poljsko kazalište*. – Umjetnost riječi. 43: 2 (1999) 101–112.

⁹ Петар Буџак: *Два писма Јулија Бенешића Ђорђу Живановићу*. – Зборник Матице српске за славистику. 54–55 (1998) 235–237.

danas od tog velikog spiska Benešićevih napora retki naslovi mogu pronaći u većim bibliotekama ili antikvarnicama, pošto se ništa od tih prevoda ni u Hrvatskoj ne prešampava.

Benešićev bogat prevodilački opus i polonofilska aktivnost ostaju istorija jednog veoma interesantnog vremena, o čemu se mnogo može saznati iz knjige Leha Pažderskog *Julije Benešić i Poljaci*, mada je i ona davno napisana i u njoj se ne mogu naći podaci iz poslednje dve decenije prošlog veka. Taj ipak dragoceni vodič kroz Benešićev život možda bi mogao postati putokaz za nova istraživanja, za proveravanje iznetih zaključaka i dalje proučavanje ovog veoma živog perioda u poljsko-hrvatskim kulturnim kontaktima. Koliko god pripadala istoriji, takva knjiga nikad ne zastareva, s obzirom na to da sažima veliku količinu građe koja je ostala zakopana u arhivima, kao što ni Benešićev trud ne sme biti zaboravljen u polonističkim centrima izvan Hrvatske.

Branislava Stojanović

Robert M. Hammond, Jelena Filipović, *Fonética y Fonología Españolas para Serbiohablantes*. – Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004. – 487 str.

Jedan kvalitetan univerzitetski udžbenik, pored ostalog, karakterišu i jasnost, preglednost i dobra organizacija materijala koji u njegov sastav ulazi. Autori Robert M. Hammond i Jelena Filipović su upravo to i pokazali.

Fonética y fonología Españolas para Serbiohablantes namenjen je studentima druge godine šanskog (na Filološkom fakultetu u Beogradu), kao i govornicima šanskog koji uče srpski. Autori u predgovoru (*Prefacio*) naglašavaju da nameravaju da u knjizi izlože detaljno i precizno informacije vezane za izgovor šanskog upoređujući ga sa fonetikom i fonologijom srpskog, trudeći se istovremeno da informacije koje pružaju ne budu suviše opterećene teorijsko-lingvističkim pojmovima. Takođe, autori su uspeli da jezik udžbenika prilagode nivou znanja studenata druge godine šanskog, tako da jezik ne predstavlja poteškoću i ne odvraća pažnju od same materije.

U delu predgovora koji je naslovljen *Las expectativas de los estudiantes* navode se dva glavna zadatka ovog udžbenika: prvo, da se studentu skrene pažnja na postojeće razlike između izgovora izvornog govornika šanskog i izgovora šanskog samog studenta; drugo, da student, primenjujući ova eksplicitna teorijska znanja, usavrši svoj izgovor šanskog. To isto važi i za govornike šanskog koji žele da prevaziđu teškoće sa kojima se susreću pri usvajanju izgovora srpskog.

Takođe, autori ističu da ovaj udžbenik može koristiti i profesorima i instruktorima koji predaju šanski / srpski kao drugi jezik zato što su sistematično i precizno prikazane sličnosti i razlike na nivou fonetike i fonologije između ova dva jezika.

*

Udžbenik je podeljen na pet delova: *Parte I : Fonética y Fonología* (11–127), *Parte II : Vocoides y Sílabas Españolas* (129–230), *Parte III : Obstruyentes Españolas* (231–

321), *Parte IV : Consonantes Sonorantes Españolas* (323–387), *Parte V : Otros Temas en Pronunciación Española* (389–435). Pored toga, sadrži i četiri apendiksa : *Apéndice A : Los símbolos fonéticos utilizados en este libro* (437–439), *Apéndice B : Los fonemas del español moderno* (440), *Apéndice C : Los fonemas del serbio* (441), *Apéndice D : Los valores de rasgos distintivos de los fonemas españoles* (442). Na samom kraju su *Glosario* (443–459) i *Bibliografía* (461–487).

U Prvom delu knjige autori detaljno i podrobno upoznaju studenta sa osnovnim pojmovima i pojavama iz domena fonetike i fonologije (fonema, pet osnovnih grupa jezičkih glasova, fonetska transkripcija, produkcija govornih glasova i artikulatorna fonetika i akustička struktura vokala i konsonanata). Kao što i sami autori naglašavaju, osnovni cilj ovih uvodnih poglavlja je da studentu olakšaju da shvati glasovnu strukturu španskog jezika.

Tako, u prvom poglavlju *Sonidos y sistemas de sonidos* obrađeni su pojmovi iz usvajanja drugog jezika (L2): pozitivni i negativni transfer (1.2. *La transferencia en el proceso de la adquisición lingüística*), osnovni teorijski okviri generativne fonologije (1.3. *Un modelo fonológico y el análisis fonético*). Autori navode da je u ovoj knjizi primenjen pojednostavljen model standardne generativne fonologije koji omogućava predstavljanje opštih fonoloških činjenica, kao i sistem španskih glasova, na efikasan i razumljiv način. U okviru ovog dela dat je i sažet, ali za ove prilike dovoljno informativan, istorijski pregled generativne fonologije. Ovo poglavlje posvećeno je i upoznavanju studenata sa nekim sociolingvističkim aspektima izgovora: geografskim, obrazovnim, klasnim, itd. (1.4. *El término español i 1.5. El término serbio*).

Poglavlje II *La transcripción fonética* informiše vrlo sistematično i bez suvišnih podataka o osnovnim principima fonetske transkripcije. Vrlo efektno je to što su autori dali primer najčešćih modela studentskih grešaka na fonetskom nivou i što su greške analizirane. Autori takođe objašnjavaju da se nisu striktno držali međunarodne fonetske transkripcije (IPA – International Phonetic Alphabet) da bi izbegli konfuznost kada su u pitanju fonetski simboli koji ne egzistiraju i kao grafeme, npr. umesto /ʔ/ koriste /s/. U ovom poglavlju istaknuta je distinkcija između fonemske i fonetske transkripcije, a problematični slučajevi nepodudarnosti i nekonzistentnosti na relaciji pravopis - izgovor (tj. transkripcija) prikazani su pomoću tabela.

Naredna poglavlja (*III La producción de los sonidos del habla y la fonética acústica*, *IV Fonética articuladora: Vocales*, *V Fonética articuladora: Consonantes*) bave se osnovnoma artikulacione fonetike kako bi se studentima objasnile razne pojave u izgovoru španskog / srpskog jezika. (Date su i ilustracije anatomije govornog trakta, koje studentu na najbolji način približavaju ono što je u tekstu navedeno.) Kod opisa vokalskog sistema autori su se držali tradicionalne podele iz pedagoških razloga, ali nisu studentu uskratili informacije o novijim lingvističkim teorijama. Materija o artikulatornim odlikama konsonanata takođe je vrlo sistematično obrađena. U uvodnom delu o prirodni konsonanata autori skreću pažnju studentima da se u fonetici i fonologiji koncept konsonanta ne definiše ortografskim, već artikulatornim, akustičkim i funkcionalnim kriterijumima: većina govornika srpskog koji nemaju teorijska lingvistička znanja povezuje pojam *konsonant* sa grafemama koje predstavljaju konsonante u našem jeziku – npr., u španskom grafema *h* se ne izgovara. Dalje je izložena artikulatorna odlika koja konsonante razlikuje od već opisanih vokala, a kasnije na primeru sloga dato je objašnjenje prirode konsonanata sa funkcionalnog aspekta.

Poglavlje VI *Las cinco familias de sonidos* daje klasifikaciju govornih glasova na osnovu stepena prepreke koja je prisutna pri protoku vazdušne struje tokom izgovora glasova. Glasovi su podeljeni na opstruente, nazale, likvide, glajdove i vokale, obrađen je i pojam

zvučnosti, a date su i potpodele ovih osnovnih tipova. Vrlo je korisno što su autori već ovde, na samom početku, studentu predočili neke osnovne razlike između glasova u dva jezika koji se inače često mešaju zbog toga što se uglavnom percipiraju kao identični.

U uvodnom delu VII poglavlja pod naslovom *El fonema* na osnovu primera iz engleskog, srpskog i španskog upoređuju se poljâ interesovanja fonologije i fonetike; jasno je navedeno čime se bavi fonetika i to je vrlo uspešno kontrastirano sa oblastima fonologije. Nakon proučavanja ovog dela udžbenika student može da ima vrlo precizne predstave o razlici fonetike i fonologije, glasa, foneme i alofona, o fonološkim pravilima, njihovom delovanju i rezultatima tog delovanja. Dakle, bazične informacije o svim ovim konceptima su vrlo sistematično i jasno prezentovane. U delu 7.3. *Los fonemas vocálicos del español y del serbio* u okviru 7.3.2. *Los fonemas consonánticos del español* autori upoznaju studenta sa dijalektima *de distinción* i *seseantes*. Naznačeno je u kojim regijama je zastupljen koji dijalekt, a i kada se javila neka inovacija, npr. izgovaranje /č/ umesto /s/. Takođe se pominje podela na dijalekte *lleístas* i *yeístas* – osnovna razlika je prisustvo/odsustvo foneme /ʎ/ (kasnije, u XIX glavi, dat je detaljniji opis ovih dijalekata).

U Drugom delu knjige (*Vocoides y Sílabas Españolas*) obrađeni su posebno vokali, glajdovi, slog, diftonzi, silabifikacija i resilabifikacija. U okviru poglavlja posvećenog španskim vokalima dat je detaljni fonetski opis svih španskih vokala, iscrpan opis artikulacije španskih vokala, poređenje španskih i srpskih vokala, ortografske prezentacije španskih vokala, kao i glavne dijalekatske varijacije u pogledu njihove artikulacije. Opis svakog vokala sadrži podatke o položaju jezika po horizontalnoj osi (visoki, srednji, niski), po vertikalnoj osi (prednji, centralni, zadnji), podatke o napetosti pri izgovoru, o tome da li je labijalizovan, i naravno, da je oralan. Nakon toga je priložena shema, tj. slika poprečnog preseka usne duplje, što je za studente veoma korisno jer im vizuelno približava prethodno iznete podatke o artikulaciji. Takođe, date su i informacije o izgovoru vokala s obzirom na kontekst, na poziciju u okviru fonične grupe, kao i na činjenicu da li je pod akcentom ili ne. Vrlo je korisno i to što su u sklopu ovog poglavlja izneti podaci o suprasegmentalnim obeležjima, pa je time opis vokala iscrpno prezentovan. Tabele koje su prikazane vrlo su informativne, jasne i odlično organizovane.

U IX glavi opisani su španski glajdovi /y/ i /w/. Na samom početku autori skreću pažnju na terminološki problem u lingvističkoj literaturi vezan za ovu grupu glasova: pored termina «glajd» među lingvistima je u opticaju i termin «semivokal», ili pak «semikonsonant». Autori su se odlučili da iz didaktičkih i teorijskih razloga koriste u udžbeniku naziv «glajd» (*deslizante*), a studenta upućuju na literaturu relevantnu za ovaj denominacioni problem. Za svaki od ovih glasova dat je opis artikulacije i poređenje sa srodnim vokalom (date su i slike poprečnog preseka usne duplje pri artikulaciji glajda i srodnog vokala), zatim su izneti podaci o distribuciji, posle kojih dolaze informacije o različitim fonetskim realizacijama i glavnim dijalekatskim varijantama. U izlaganje su uključene i ortografske reprezentacije, tj. navedeni su načini predstavljanja ovih glasova u pismu. Date su tabele koje ilustruju ponašanje glajdova /y/ i /w/ u relevantnim kontekstima. Autori i ovde daju i primere najčešćih studentskih grešaka koje su u vezi sa ovom oblasti i navode moguće uzroke tih grešaka.

Poslednja dva poglavlja Drugog dela (*X La sílaba española* i *XI Diptongos, silabificación y resilabificación*) bave se slogom, diftonzima, silabifikacijom i resilabifikacijom. Ovo je sjajna studija o slogu, strukturi sloga, vrlo je sveobuhvatno, minuciozno obrađena i bogato ilustrovana primerima. Brižljivo je objašnjen i međuodnos strukture sloga i pozicije na kojoj se slog nalazi u okviru reči. Nakon proučavanja ovog dela student je obogaćen vrlo jasnim i konkretnim podacima i o španskom i o srpskom slogu i srodnim temama.

U Trećem i Četvrtom delu udžbenika analizirani su španski opstruenti i sonanti: svaki glas je posebno prikazan – njegove artikulacione osobine, distribucija, kao i glavne fonetske varijante, obrađene su i dijalekatske varijacije, dati su podaci o načinima predstavljanja toga glasa u pisanju, a izvršeno je i poređenje sa njihovim parnjacima u srpskom. Treba pomenuti da su autori za neke glasove dali u posebnom odeljku i preporuke za njihovo pravilno izgovaranje, što je, naravno, od izuzetne važnosti za nekog ko uči jezik.

Peti deo (*Otros temas en Pronunciación Española*) posvećen je prozodijskom akcentu, intonaciji i vokalskim kombinacijama u španskom. Izložene su informacije o frekvenciji i amplitudi prozodijskog akcenta, autori su uporedili akcente u španskom i srpskom, dali su osnovne sheme distribucije prozodijskog akcenta u španskom, obradili su i ortografski akcentat i dali preporuke za pravilan izgovor španskog prozodijskog akcenta. Intonacija je takođe vrlo podrobno obrađena, a studentima će svakako vrlo koristan biti i odeljak u kome su autori uporedili odlike španskih i srpskih suprasegmentala.

Nastojanja autorâ da ne opterete studenta nekim suvišnim teorijskim podacima sasvim su ispunjena. Ipak, teorijski aspekti fonetskih i fonoloških pojava i koncepata su dobili odgovarajući prostor, dovoljno da se čitalac upozna sa njima i da se zainteresuje za dalja istraživanja. Na kraju svakog poglavlja nalazi se spisak referentne literature, a na kraju udžbenika, pored odlično urađenih apendiksa i glosara, data je i vrlo bogata bibliografija. Koristeći ovaj udžbenik student ne ostaje u nedoumicama – sve teme su podrobno i pedagoški vešto obrađene, a nejasnoće koje bi se (eventualno) pojavile kod nekog ko čita ovu knjigu oštroumno su predviđene i od strane autora otklonjene.

Natalija Panić

Марія Цимборська-Лебода, *Эрос в творчестве Вячеслава
Иванова. На пути к философии любви.* – Томск-Москва :
Водолей Publishers, 2004. – 254 стр.

Дело Марије Цимборске-Лебоде, познатог пољског истраживача руске књижевности¹ претежно XX века, „Ерос у стваралаштву Вячеслава Иванова. На путу према филозофији љубави“ које је на руском језику 2004. године² издала „Водолија“ представља експеримент истраживања концепције љубави у стваралаштву једног од водећих руских симболиста, значаја Ероса у његовим делима, као и улоге коју је наслеђе овог писца одиграло у формирању филозофије љубави у Русији.

У предговору на почетку ове књиге ауторка наводи разлоге настанка књиге, посебно у светлу чињенице да су и пре овог истраживања постојале монографије и

¹ Цимборська-Лебода је аутор многобројних студија, штампаних на руском, пољском и француском језику, посвећених руском симболизму, поезији Јелене Гуро, руском драмском стваралаштву, а такође је аутор следећих књига: *Dramaturgia Leonida Andriejewa* (Warszawa 1982), *Dramat pod znakiem Dionizosa* (Lublin 1993), *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich* (Lublin 1997).

² Пре две године, 2002, објављено на пољском језику у Лублину.

чланци³ који су се бавили проблемом Ероса, посебно инспиративним за истраживаче крајем XX века. Ти разлози се огледају у томе да се ни у једном од тих дела не појављује име Вјачеслава Иванова, што је по мишљењу ауторке наведене књиге до некле оправдано, јер овај руски симболиста није систематизовао своја разматрања о Еросу. Но, без обзира на то, тема Ероса се провлачи кроз целокупно стваралаштво Вјачеслава Иванова, иако готово ниједно његово дело чак ни у свом називу не поседује реч љубав или Ерос. Размишљања Вјачеслава Иванова о Еросу, па чак и сам појам Ероса спадају у област филозофских и естетских категорија. Штавише, приликом пажљивог читања дела Вјачеслава Иванова испоставља се да та размишљања заузимају једно од централних места у целокупном стваралаштву руског симболисте.

Ова књига се састоји од пет делова. У првом делу књиге, који се бави филозофским и херменеутичким разматрањем Ероса ради тумачења садржаја раних симболистичких радова овог симболисте, а уједно и његовог пројекта симболизма, налазе се чланци посвећени истраживању односа између љубави и самог имена Ерос, које је симболично и представља смисао љубави. Права, истинска љубав (ерос) је по мишљењу симболиста способна да препороди свет, да створи нови свет, а жељу за стварањем новог света човек налази или скрива у самом себи, Ерос је сакривен дубоко у човеку. Ерос у делима руских симболиста, а посебно код Вјачеслава Иванова, постао је формула која одговара епоси и тежњама савремене душе. Помоћу те формуле или митологеме Ероса одразила се у текстовима симболиста Платонова структура света. Вјачеслав Иванов је у свом схватању Ероса био веран традицији Платона и Соловјова, обогативши је неоплатонским елементом (својим учењем о спуштању) и инсистирањем на томе да је еротско начело важно за многе сфере духовног живота човека. У овом делу је на примерима приказана фреквентност употребе, као и контексти употребе Ероса. Присуство Ероса спречава етику да се одвоји од религије и естетике, услед чега се та етика претвара у еротику или ероетику. Према Ивановљевој концепцији о љубави она представља живот и нераскидиво је повезана са храброшћу која је неопходна за настанак љубави. Овде се говори и о проблему ближњег (другог) у љубави.

Други део књиге отвара чланак посвећен односу „Иванов-Августин“. Њихова основа је заједничка: обојица своју концепцију љубави базирају на учењу Платона, али између ова два мислиоца постоје и разлике које углавном проистичу из њиховог схватања ближњег. Овде се наводи и то да се у суштини у делима Иванова огледа синтеза Платонове идеје универзалног, надличног Ероса (жеља за божанским и тежња ка њему), и Августинове концепције личне душе човека која има потребу да воли и да тражи прави предмет љубави (Бога). Пољска ауторка пише и о Берђајеву који разликује две врсте љубави: љубав-ерос и љубав-агапе што је у кључу опште европске традиције и припада постсимболистичким текстовима Берђајева; овакво схватање Берђајева је опет повезано са променом његовог односа према Платону, будући да је у платонизму Ерос усмерен на добро, а не на конкретну личност. Као што код Берђајева постоје две врсте љубави, тако, по мишљењу Августина, постоје две стране љубави: амор и царитас. Амор означава жељу и по томе је близак Платоновој концепцији Ероса, док се за царитас који представља дар од бога не може рећи да остаје у границама концепције Платона. Амор предодређује *caritas* (љубав) у односу на ближњег.

³ Овде Марија Цимборска-Лебода посебно издваја дело *Руски Ерос или Филозофија љубави у Русији* за које је предговор написао Вјачеслав Шестаков.

Трећи део ове књиге се бави контекстуалним расветљавањем еротике спознаје⁴ углавном на материјалу текстова Вјачеслава Иванова, али и на текстовима Павла Флоренског, Н. Берђајева и др. У овом делу се разматра мишљење по коме је еротика спознајни почетак филозофије, истражују се извори тог мишљења, његова упоришта, а такође се тумачи и његов смисаони садржај.

Четврти део је посвећен истраживању дијалогске интерпретације чланка Вјачеслава Иванова из 1935. који се зове *Анима* у светлу оних текстова који су утицали на његово појављивање. У ове изворе спада и текст Пола Клодела из 1925. *Parabole d'Animus et d'Anima*. Категорије Анима и Анимус у текстовима Иванова поседују различите нивое разумевања, што је ауторка и показала на примерима.

Последњи део књиге *Уместо закључка* посвећен је указивању на продуктивност Ивановљевог мишљења о љубави и његових филозофских и херменеутичких концепата (Психа/Ерос, Анима/Анимус) на тај начин што су они увучени у савремени песнику, па чак и старији културни и мисаони контекст (Јунг, Бахтин и др.).

Нема сумње да ће ово веома интересно и важно научно истраживање добити највише оцене проучавалаца руског симболизма и постати једна од незаобилазних књига за будуће истраживаче симболистичке доктрине.

Бојана Сабо

САВРЕМЕНИ УКРАЈИНСКИ РОМАН

(Світлана Пиркало, *Зелена маргарита*. – Київ : Смолоскип, 2001. – 144 стр.; Олександр Ирванець, *Рівне/Ровно. Стіна*. – Львів : Кальварія, 2002. – 190 стр.)

Феминизам или исмејани феминизам

(о роману Свитлане Пиркало *Зелена маргарита*)

Песник и књижевни критичар Андриј Бондар, написао је у свом прилогу о другом издању романа Свитлане Пиркало (<http://www.zn.kiev.ua/ie/show/427/37333/>) како је ауторка покушала да измири масовно и елитно. Мимо његовог коментара о успешности или неуспешности овог покушаја, чак и мимо питања о књижевној вредности овог дела, ова књижица праћена речником савременог сленга, отвара занимљива питања о променама у савременом друштву. Појава и продубљивање јазга између масовне и елитне културе, у олујном продору потрошачког друштва у земљама бившег совјетског социјалистичког блока, јесте појава чији значај далеко превазилази интересовања опсенера рекламних агенција, социолога, писаца и водитеља телевизијских ћаскаоница о данашњем друштву. Отуда и ових неколико редака намењених српском читаоцу који би могли да му приближе једно дело савремене украјинске књижевности.

⁴ Овај термин се у руској филозофској мисли појавио почетком XX века.

Изазовне слике раја које тобоже свако може себи јевтино приуштити, наравно прате изневерена очекивања што се обећани свет благостања и среће већ није остварио. Наслов романа Светлане Пиркало *Зелена маргарита* симболички означава име коктела на који јунакињу Машу позива Кирил, њен имућни удварач, креативни директор супарничке рекламне агенције. Она се препушта задовољствима, али на крају не зна да ли су она била стварна или само сањана (јунак Пељевиновог романа *Генерација Пи* припада такође свету реклама и дроге). Свет обиља представља и Америка у коју јунакиња – амбициозна новинарка једног женског часописа у Кијеву – жарко жели да оде. О неким сродностима фикционалног лика и саме ауторке, ваља додати да млада и амбициозна књижевница Светлана Пиркало данас ради као новинар у Лондону, али то наравно не значи да у лику Маше треба по сваку цену тражити аутобиографске црте.

Марусја (Маша) Похрибна, јунакиња ове прозе псеудоисповедне, невелике књиге описује свој 21 дан свог живота у постсоцијалистичкој Украјини. Тамо су се после деценија одсуства комерцијалних реклама сви већ привикли на рекламне понуде и потрошачку грозницу. Кроз њен живот пролазе познаници, пријатељи, заморне колегице, младе новинарке, колеге са студија. Беспарица, сан о богатијем животу, отаљавање рубрике, дружење са пријатељима и одлагање сусрета са удварачем представљају свакодневицу ове јунакиње коју често муче главобоље. Богатство језичких израза чине психолошки осмишљено карактеризовање јунака кроз коришћење украјинског или руског језика и суржика (мешавине украјинског и руског), употреба жаргона и цитата из огласа и реклама, те одломака из телевизијских емисија које уморна јунакиња гледа.

За разлику од колега, чијем се бесплодном раду у библиотекама подсмева, она освајајући свет открива читаоству суштину савременог убрзаног друштва и саветује их како да искористе мушкарце. Новинарка Маша труди се да обликује идеале жена купаца и немилосрдних љубавница, поучавајући лаковерне и наивне жене пожељном понашању у савременом свету. Иако пише текстове са феминистичким односом према свету, због којих је пореде и са у Украјини познатом ауторком феминистичких студија, Оксаном Забужко, ауторка псеудонимима прикрива своје ауторство, као што у свом друштву минимизира озбиљност онога што пише за новине. Њене су новинарске поуке иронијски заострене и појачане феминистичке паролe. Тако, она пише како је мушкарац као биће изузетно користан за преношење тешких ствари, затварање кривих прозора и врата, трешење тепиха, за чување стана у време одмора, за кување хране, за возњу колима, за куповину минералне воде или цигарета, за забаву, причу и показивање гостима, за обезбеђивање пара, за интимну корист (*мушкарац може служити као јастук, гладити вашу косу, ујутру доносити папуче, љубити итд.*).

Док је однос према реклама које исмева видно пародијски означен, јер читалац увек, чак и када не познаје текст изворника наслућује текст-предлог за пародијско обликовање, однос према феминизму у роману Светлане Пиркало је двосмислен и неразрешен. Нико не може оспорити да су неке њене странице у видном иронијском отклону према жутој штампи и порукама које најчешће носе невесто скројене паразе криво схваћених феминистичких идеја. Насловном страном ауторка ступа у дијалог са потрошачким друштвом – у дизајну кориштене дречаве боје у стилу најгоре жуте штампе и кратке поруке из романа (*млада девојка 90-60-90 продаје навелико две тоне цемента; Маријела! Ти си затруднела са Хозеом!*). У испитивању

манипулација савремене жуте штампе, у књизи Светлане Пиркало преплићу се феминизам и исмејани феминизам, али читаоцу је остављено да сам одређује меру отклона од идеја које књижевница представља.

Премештање идеолошких граница
(о антиутопијском роману Олександра Ирванца)

Олександер Ирванец био је оснивач и члан западноукрајинске група песника “Бу-Ба-Бу”. Као и Јуриј Андрухович, и Ирванец је по престанку постојања групе “Бурлеск-Балган-Буфонада” открио чари писања прозе. Место дешавања у његовом роману јесте тобоже зидом раздвојени град Ровно. Аналогије фикционалне судбине града овог града у северозападној Украјини са стварном судбином Берлина пре пада зида су вишеструке. У роману је, као и у Берлину, слободни, капиталистички део града западни део, а на истоку се налази социјалистички и просовјетски град са Лењинском улицом и улицом Карла Либкенхта.

Главни јунак је песник Шлојма Ецирван који се само стицајем случајних околности у вечери када је град подељен нашао у западном делу, и тамо остао јер није могао више да се врати кући. Неколико година касније, дан уочи премијере његове драме, он добија дозволу да посети источни део и одлази да види своје рођене. Тамо га мајка уплашено дочекује и моли га да испуни све захтеве незваних гостију који су, пратећи га, упали за њим. Пошто га препусте батинама хулигана у парку и сво време надзиру, тобожњи спасиоци га одводе на скуп писаца где га жестоко осуђују, а потом траже од њега да у подземном пролазу испод зида који дели два дела града откључа браву која ће да уклони решетке које деле распопућени град. Ецирван то не жели, али фантастичним следом догађаја, његов мачак долази у позориште, долази до његовог седишта и спушта му у длан кључ који је он одбацио. Јунак откључава баријеру између две канализације.

Хоће ли се нешто остварити или остати као неостварена могућност, понајвише зависи од догађања у прекретним тренуцима, тренуцима који мењају историјски ток. У мисаоној игри враћања историје до тачке која претходи неком судбински преломном тренутку, напушта се реални ланац догађаја, а уводе одлучујући утицаји других актера или друкчији поступци познатих актера, који на друкчији начин обликују стварност. Шта би било да је Хитлер победио, шта би се десило да Наполеон није изгубио на Ватерлоу или да је побуна декабриста успела. Како би изгледала данашњица да је комунистичка олигархија била јача. Данас није више никоме непознато да је крах Совјетског Савеза био предодређен непризнавањем малих потреба обичних људи, економском неуспешношћу, одливањем огромног новца за подршку блоковском надметању и прогоном критичких идеја. Али у годинама идеолошког рата, његов исход ни уметницима није био јасан. У тадашњој књижевности алтернативно историјског усмерења више пута је испитивана моћ совјетског модела. Међу најпознатијим делима те врсте је роман Василија Аксјонова *Острво Крим*, у коме је Крим, оставши ван оквира СССР, политичким сплеткама и војном силом враћен у Совјетски савез. Извоз совјетског политичког модела предмет је и Гладилиновог романа *ФСФСР*, којим се погрешно предсказује продор комунизма далеко у западну Европу и формирање Француске совјетске социјалистичке републике. После пада берлинског зида, данас нам страх тадашњих совјетских дисидената не изгледа оправдан. У том контексту, роман Ирванца изазива додатну пажњу.

Олександр Ирванец је у свом алтернативно историјском роману са елементима антиутопије претпоставио да се Русија није либерализовала и да идеолошка граница између капитализма и социјализма није укинута, већ да је премештена у западне крајеве Украјине. Као и други писци који представљају историју друкчијом од оне која се одиграла, он протеклим историјским догађајима додаје димензију која је у стварности била само могућност, и појачавајући својства социјалистичког надзора и присиле, чини књижевно могућим и вероватним оно што се у стварности није десило. Фасцинација силом власти, одражава се и у овом алтернативно историјском делу. У роману *Ривне / Ровно (Зид)* промишљање није гурнуто у неку даљу будућност, и управо том блискошћу писац је сугерисао актуелност проблема премештања граница, развијених у роману. Етничка нота садржана већ у наслову *Ривне / Ровно (Зид)* у разлици украјинског имена Ривне и руског назива Ровно. У вишеслојном уплитању идеолошких и националних идеја, ова опозиција није само ознака измишљене зоне утицаја капиталиста и социјалиста, већ и књижевног транспонованја национално-политичких идеја у савременој Украјини, које немају само историјско значење, већ истичу разлике менталитета и свеукупног погледа на свет Руса и Украјинаца. Етничко нијансирање идеолошке разлике јесте једна од нити која се, понајвише огледа у говору и мешању два језика код становника источног Ровна.

Зашто је Ирванец пренебрегао чињеницу да је руско друштво либерализовано, и не нема претензија да у свету насилно шири социјализам? Зашто је украјинском писцу било потребно да један некада моћан, али сада непостојећи комунизам као идеологију повеже са етничким носиоцима. Наравно, постоје историјски али и актуелни политички разлози који наводе аналитичаре украјинских прилика и есејисте да разматрају питање о “две Украјине”. Двојност и дволикост града Ривна, у фикционалној садашњости романа произилази из његове замишљене подељености на два супротстављена дела. Актуелни проблем две културе у Украјини, заоштрен је сабијањем на мали простор. Идеја границе у таквом виђењу добија нову важност, па је писац повезује са некада познатом границом између источне и западне Немачке. Поред укључивања у наслов дела, исцртавања зида на мапи града на насловној страни и бројних помена током приповедања, ово опросторавање сучељених идеологија и границе која их дели добија опипљиве, чврсте и непремостиве одлике препреке између људи. Описују се неуспешни покушаји да се зид пређе, као покушај бега делта планом, у коме је летач прелетео преко зида, али изрешетан мецима у западни део града није стигао жив. Премештање идеолошких граница у роману Ирванца отвара бројне могућности тумачења у светлости идеолошких промена у Европи и Украјини. Нека од тих значења биће доступна само познаваоцима украјинских прилика.

Поред опросторавања идеологије у роману *Ривне / Ровно* опросторује се и време. Слика града из два периода чине стварном и уверљивом илузију времеплова. Ако се роман чита кроз временску призму, повратак јунака у источни део града представља његов повратак у прошлост. Показујући да истовремено могу постојати разновремене ствари, Ирванец, чије презиме је прикривено у имену главног јунака ЕцИрван-а, се враћа у своју младост, успомене на некадашње љубави, дружења у градском парку и давне доживљаје у родном граду. У том светлу, прошлост је сачувана, непромењена као позорница младости, а свет се није изменио упркос томе што је стара идеологија поражена.

Дејан Ајдачић

ОЛИВЕРА МИЛИЋЕВИЋ (1946–2004)

Рећи ћу неколико речи о стручној делатности наше колегинице Оливере Милићевић која нас је недавно напустила.

Њена веома обилна библиографија говори о једном животу испуњеном радом, једној огромној преданости својој вокацији и једној реткој обдарености да у тој вокацији постигне највише домете.

Прегледом веома великог броја радова колегинице Оливере Милићевић могу се уочити два основна правца интересовања: књижевна критика и преводилаштво. Но, ова интересовања се у целокупном Оливерином делу не појављују као две одвојене целине, већ су на најсрећнији начин спојени и узајамно се стално прожимају. Њени преводи су увек обогаћени вредним предговорима и богатим коментарима, а њене естетске и критичке студије илустроване бираним одломцима књижевног текста које је сама преводила са њој својственим даром.

Немогуће је овде детаљно говорити о свим Оливериним радовима и зато ћу се осврнути само на неке од њих. Ако се погледају периоди француске књижевности којима се она највише бавила, уочава се да су у фокусу њеног интересовања били, пре свега, најновија савремена књижевност на француском језику и Средњи век.

Велики допринос проучавању француске средњовековне књижевности пружа њена књига *Комика у фаблиоима*. Изабравши за предмет проучавања једну изузетно занимљиву књижевну форму, „приче од смеха у стиху“, дело галског народског духа, Оливера Милићевић је ригорозном и продубљеном анализом читаоцу дочарала једну у нашим осиромашеним поимањима помало запостављену страну живота у Средњем веку. Проучавајући изворе комичног: комику језика и стила, комику заплета и ситуације, комику типских карактера, комику која произилази из неочекиваних реакција... ауторка дефинише механизме комике и надахнуто нам представља оне карактеристичне за средњовековног човека. Истовремено она нам предочава социјалну функцију смешног као израз једне, у оно доба дефаворизоване, грађанске класе која полако крчи себи пут ка друштвеном успону.

Анализа је илустрована пажљиво одабраним примерима у сопственом преводу. Овде ваља рећи неку реч о овим изузетно богатим и сочним преводима са старофранцуског. Они су показатељ изванредног познавања старофранцуског језика и велике обдарености да се ови стихови преточе у наш језик. Оливера није правила никакве компромисе. Њени преводи фаблиоа су

верни и задржали су сав жар и сво богатство средњовековног пучког француског језика.

Други предмет њеног научног и естетског интересовања била је савремена књижевност на француском језику. У бројним чланцима објављиваним у књижевним часописима, али и у дневним новинама, Оливера је нашој публици представљала савремене француске писце, песнике и књижевне критичаре. Она је поседовала редак дар да у ономе што се у књижевности догађа у садашњици препозна праве вредности и објективно их оцени. Имала је такође и смелости да напусти комотне утабане стазе потврђених вредности у књижевности и упусти се у откривање нових, оних које тек стичу потврду. И у томе је непогрешиво умела да одабере оно што је најбоље.

Но, своју вокацију Оливера је најпре нашла у преводилаштву. Као што сам већ рекао ова њена делатност је нераздвојива од њених естетских проучавања, јер је руковођена њима увек бирала оно што је најбоље у књижевности на француском језику да би то представила нашој читалачкој публици.

Тако је објавила преводе великих писаца и песника као што су, на пример, Филип Жакоте, Александар Воазар, Жак Шесе који су и на француском говорном подручју познати само врским познаваоцима књижевности.

Сам избор текстова које ће преводити говори много о њеној одважности. Она се храбро хватала у коштац са највећим преводилачким изазовима, бирајући изузетно садржајно богате, али зато тешке текстове. Пре свега, мислим на превод поезије. Њени преводи Кеноа, Жакотеа, Роа, Воазара и многи други својом суптилношћу и непосредношћу говоре о једној реткој способности да се поетски текст пренесе на други језик. Њено познавање српског језика је импозантно и увек је из огромне ризнице вокабулара умела да изабере праву реч. У прецизности и лепоти њених превода огледају се и њене поетске склоности.

Оливеру Милићевић су занимали и теоријски проблеми преводилачког акта. О томе сведоче бројни чланци посвећени анализи појединих фактора у процесу превођења, на пример, удео субјективног у уметничком превођењу поезије, културне међузависности и међуделовања као последица превођења књижевних дела, превођење као средство културног богаћења, да наведем само неке теме којима се бавила.

Ови њени изузетни преводилачки и критичарски квалитети су је на најбољи начин квалификовали за рад са студентима на Филолошком факултету. Она је њима умела да пренесе своје огромно знање и искуство и да им усади љубав према језику и према преводилаштву. Резултати тог њеног напора ће остати као тековина на Катедри за романистику у низу изузетних професора који су студенте учили превођењу.

Оливера је била драга колегиница, скромна, непосредна и пожртвована и на њену помоћ се увек могло рачунати.

Пре само нешто више од месец дана заједно смо држали испит из Историје француског језика. До последњег дана је радом пркосила својој болести.

Њеним одласком Катедра за Романистику је изгубила великог стручњака и драгог сарадника. Остаје сећање на један живот испуњен радом и љубављу према позиву којем је много дала.

Михаило Поповић

ИВАН ДИМИЋ (1921–2004)

Напустио нас је изузетан човек, сјајан предавач, врсни научник, велики познавалац француске књижевне, теоријске и филозофске мисли, изванредни преводилац и наш драги, племенити и вољени колега и пријатељ Иван Димић.

Иван Димић је рођен 4. јула 1921. у Женеви где се једно време и школовао, да би матурирао у Београду 1941, а затим се запослио и студирао на Групи за француски језик и књижевност Филозофског факултета у Београду, где је и дипломирао 1951. Неколико година радио је као преводилац у француској читаоници и у агенцији *France-Presse*. Године 1957. долази на факултет да би, прошавши кроз сва звања, јула 1975. био изабран за редовног професора француске књижевности и на томе послу остао до одласка у пензију 1986. Докторску дисертацију *Психолошка криза у роману XX века – од Рожеа Мартен ди Гара до новог романа* одбранио је јуна 1961. на Универзитету у Стразбуру. Низ година био је секретар и члан уређивачког одбора *Анала Филолошког факултета*, члан Извршног одбора Друштва Југославија–Француска, члан Савета и Научног већа Института за књижевност и уметност, управник Одсека за романистику (1973–75), Председник Удружења књижевних преводилаца, председник Друштва за културну сарадњу Србија–Француска, као и професор по позиву на Одсеку за славистику Књижевног факултета Универзитета у Бордоу.

Није лако набројати све заслуге и дела човека какав је био Иван Димић, један од најбољих професора које је наша Катедра имала. Он је сјајно тумачио дела писаца који су били на програму, продирући и у њихове најтананије мисли и уводећи један модеран методолошки поступак, иманентну критику која не полази од унапред утврђених начела, него од самог књижевног текста који у самом себи носи своју сврху и своје значење, али је поред тога умео и да књижевно дело живо дочара студентима и другим слушаоцима који су хрлили на његова предавања. Сала у којој су се та предавања одржавала увек је била дупке пуна, а слушаоци су жељно ишчекивали тренутак када ће професор Димић, после изванредно промишљеног, на јасан начин изложеног и студентима разумљивог, а у исто време врло продубљеног тумачења, прочитати неки одломак из предаване литературе са изузетним даром да и својим читањем пренесе пиščеву идеју и дочара емотивни набој прочитаног текста.

Предмет истраживачке пажње професора Димића били су француски писци XVIII, XIX и XX века. Његови најзначајнији радови, поред докторске

дисертације објављене 1968, биле су књиге *Приступ романима Албера Камија* (1970) и *Од Стендала до Бекета. Огледи о француском роману* (1991), као и текстови објављени у колективном делу *Француска књижевност III* (1981–1982). Изучавајући писце XIX века, професор Димић је трагао, пре свега, за елементима који наговештавају будући развој романског жанра, било да су у питању аутори који се сматрају зачетницима модерних романеских тенденција, као што је Стендал, или они који остају више везани за традицију, попут Виктора Игоа или Балзака. Али у средишту његових књижевних разматрања били су француски писци XX века, и то опет и они који се везују за традицију као Роже Мартен ди Гар и Жил Ромен – у чије је испитивање уносио и један психолошки приступ, усредсређујући се на начин на који су ти писци приказали кризу личности – и, још више, они који на сасвим нов начин приступају чину писања, од Пруста који је својим приповедањем унео најдубљу промену у романески жанр, преко Албера Камија – чији се *Странац*, захваљујући тумачењу професора Димића, пред нама који смо имали срећу да будемо његови студенти, указао у једном сасвим новом светлу, превазилазећи све оно на шта су указивале његове раније, егзистенцијализмом надахнуте интерпретације – па све до представника француског Новог романа који је он први увео у наставу француске књижевности и чији је био један од првих изучавалаца у свету.

Француски Нови роман, који се појавио 50. година XX века и који је у француској културној јавности изазвао оштру полемику, неку врсту нове свађе између Старих и Модерних, да би на крају ушао у историју француске књижевности као један од модерних књижевних праваца, студенти француског језика и књижевности имали су прилике да изучавају већ крајем 50. и почетком 60. година, много пре него на француским и светским факултетима, управо захваљујући професору Димићу који је о његовим представницима, Натали Сарот, Мишелу Битору, Клоду Симону, Алену Роб-Гријеу, С. Бекету, Маргерити Дирас, написао и више изузетно проницљивих, занимљивих и теоријски заснованих текстова. Необичном игром судбине, наш драги колега нас је напустио управо онога дана када је Ален Роб-Грије, који је био и један од главних теоретичара Новог романа, дошао да на нашој катедри одржи предавање.

Поред поменутих аутора, предмет пажње професора Димића били су и други велики књижевни ствараоци, пре свега они, који су у романески жанр уносили нове елементе, попут неких писаца XVIII века који су први и почели да преиспитују могућности и домете романа. Генерације студената памте предавања професора Димића о преромантичару Жан-Жаку Русоу и његовом епистоларном роману *Нова Елоиза*.

Захваљујући својој вишеструкој обдарености, свом продубљеном познавању књижевности, свом широком и свестраном образовању, као и својој љубави према предмету којим се бавио, професор Димић је умео да и у

студентима пробуди инересовање за тај предмет, да им приближи необичне јунаке једнога Камија или Сартра, или једнога Клода Симона, да им омогући да проникну у тајне често херметичног и у односу на читаоца веома захтевног француског Новог романа који је раскинуо са свим елементима традиционалне поетике, и да их натера да заволе књижевност. А то је био први корак ка њеном дубљем промишљању и разумевању. Он је успевао да научи студенте не само да читају препуштајући се чарима књижевног текста, него и да о томе тексту размишљају, да сами одгонетају његов скривени смисао.

Врсни познавалац француске књижевности, професор Димић је био и сјајан преводилац који је умео да нађе прави еквивалент на српском језику и за најсложеније француске изразе, чак и за оне који су изгледали непреводиви. Предмет његових преводилачких напора били су с једне стране компликовани и конотацијама богати текстови представника француске Нове критике, као што је Жан Старобински или само наизглед једноставнији Жан Русе, а с друге стране поменути представници Новог романа, нарочито Клод Симон и његови романи *Ветар*, *Георгике*, *Трава* и *Битка код Фарсале*, писац који наставља прустовску традицију глобалног хватања реалности помоћу сложених и веома дугих реченица, са пуно уметнутих исказа, што преводиоцу поставља високе захтеве и каткад непремостиве препреке. За успешно испуњење тих захтева професор Димић је награђен најпрестижнијом преводилачком наградом „Милош Ђурић“, а добио је и награду Удружења књижевних преводилаца за животно дело. Исто тако, носилац је француског одликовања „Витез реда Академских палми“ за допринос у области француске културе, као и Плакете Коларчевог Народног Универзитета за низ предавања која је тамо одржао. Свему овоме треба додати његов смисао за ликовно изражавање, за интерпретацију класичне музике за клавир, као и спортску активност која је обележила његову младост.

Али својим пријатељима и колегама са Катедре за романистику професор Димић ће остати у трајном сећању и по својим чисто људским квалитетима. Пријатан, мудар и духовит саговорник, са којим смо размењивали мишљења о књижевнотеоријским и разним другим проблемима, професор Димић је био и високо моралан и веома племенит човек који је у сваком тренутку био спреман да несребично притекне у помоћ ономе коме је та помоћ била потребна, био је човек који је умео да се уздигне изнад људске таштине и у свим ситуацијама задржи достојанствен став, човек који је ћутке, храбро и стоички подносио недаће, човек широког срца и ведрога духа, одан пријатељима и својој породици, омиљен и међу студентима и међу колегама. Он је оставио неизбрисив траг на нашој Катедри и у нашим срцима.

Нека му је вечна слава и хвала!

Јелена Новаковић

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80

ФИЛОЛОШКИ преглед = *Revue de philologie* : часопис за страну филологију / главни и одговорни уредник = *rédauteur en chef Jelena Novaković*. – Год. 1, број 1 (1963)–књ. 23, бр. 1/4 (1985) ; год. 24, бр. 1/2 (1997)– . – Београд (Студентски трг 3) : Филолошки факултет, 1963–1985; 1997– (Београд : Чикоја штампа). – 24 cm

Доступно и на:

<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>. – Полугодишње. – Часопис има паралелну насловну страну на француском језику. Објављује чланке страних аутора у оригиналу

(на немачком, француском и енглеском језику)

ISSN 0015-1807 = Филолошки преглед COBISS.SR-ID 28393991