

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена П. Васиљевић

Шилер и српска драма XIX века

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena P. Vasiljević

Schiller and Serbian Drama of XIX Century

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Јелана П. Васиљевич

Шиллеръ и сербская драма XIX век

Докторская диссертация

Белград, 2023.

Ментор:

Проф. др Зорица Несторовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Председник комисије:

Члан комисије:

Датум одбране:

Неизмерну захвалност за подршку и савете при изради докторске дисертације дугујем ментору, проф. др Зорици Несторовић, која је својим преданим радом и љубављу према српској књижевности подстакла мој развој и истрајност на књижевном пољу.

Захваљујем се супругу Родољубу и сину Петру на љубави и стрпљењу које су ми пружали током рада.

Дисертацију посвећујем мојим родитељима Петру и Миладинки, без чије љубави и подршке овај рад не би угледао светлост дана.

Шилер и српска драма XIX века

Сажетак

Предмет рада је истраживање утицаја теоретских, естетских и философских схватања о књижевности и драми немачког књижевника Фридриха Шилера на српске драмске писце XIX века. Истраживањем присуства немачког класика у становиштима српских драмских писаца и теоретичара, приступило се како би се на корпусу дела репрезентативних у домену жанра историјске драме сагледало место и развој српске историјске драме унутар европског књижевног контекста, те проширила досадашња сазнања и схватања о начину обликовања и развоју српске историјске драме XIX века.

Овим радом обухваћени су писци важни за конституисање српске оригиналне драме Стефан Стефановић, Лазар Лазаревић, Јован Стерија Поповић, као и српски писци и теоретичари који су својим драмским делима и размишљањима о драми допринели развоју и обликовању жанра историјске драме у српској књижевности – Ђорђе Малетић, Јован Суботић, Матија Бан. У средишту истраживања налазе се драмска дела којима жанр историјске драме доживљава кулминативну тачку развоја попут Лазе Костића и Ђуре Јакшића, као и писци који својим делима осведочавају њено поетско зрење – Драгутин Илић и Милутин Бојић. Испитивање је вођено тезом да је уплив овог аутора у стваралаштву српских драмских писаца био снажан и доминантан, те да можемо говорити о шилеровском моделу у обликовању српске историјске драме.

На прве помене Фридриха Шилера, као и на прве преводе дела овог аутора наилазимо на самим почецима нове српске књижевности и они су јасно уочљиви већ летимичним прегледом богате српске периодике XIX века. Питање утицаја Фридриха Шилера на српску књижевност, спорадично су истицали и проучавали и српски писци и књижевни историчари периода, попут Лазе Костића, Јована Бошковића, Андре Гавриловића. Првобитни синтетички приказ утицаја Фридриха Шилера на српску књижевност и културу пружио је Перо Слијепчевић студијом *Шилер у Југославији* (1937), обједињујући различите сегменте Шилеровог утицаја, превасходно путем рецепције преводне књижевности, првих песама и драма, док је Драгиша Живковић у студији *Почеци српске књижевне критике* (1957) запазио и истакао значај присуства теоретске мисли овог немачког теоретичара у српској књижевној критици прве половине XIX века. Након Другог светског рата, утицај Фридриха Шилера разматран је партикуларно са акцентом на анализу структурних елемената уплива и они се огледају у резултатима истраживања Страхиње К. Костића, Властимира Ерчића, Марте Фрајнд, Зорице Несторовић.

На основу наших истраживања предочених у раду одредили смо три раздобља утицаја током XIX века. Прво раздобље траје од 1815. године до 40-их година, тачније 1848/49. године, када је дело Фридриха Шилера било доживљено као врхунски песнички образац којем треба тежити у стварању, а што је подупрето бројним преводима ауторових песама, као и подражавањем стваралачког манира немачког ствараоца. Педесетих година XIX века, уочава се други талас рецепције који заправо представља наставак претходне књижевне песничке традиције. Ово раздобље утицаја обухвата и

период конституисања националних позоришта и стварање романтичарске драме, када се паралелно са песничким, преводе и драмска дела, и осведочено је имплементирањем књижевног рада Фридриха Шилера у стваралачке идејне драмске токове, када српски драмски књижевници у своја теоретска исходишта инкорпорирају и Шилерове ставове, истовремено уносећи бројна обликотворна решења овог аутора у своју драматургију. Мада је осамдесетих година XIX века рапидно опала преводна продукција песама овог немачког књижевника, и даље се уочавала тежња за превођењем драма Фридриха Шилера. Стога смо уочили и издвојили и треће раздобље утицаја које представља одјек уплива немачког аутора, проистекао из претходног књижевног наслеђа. Премда долази до истискивања немачког класика из преводне књижевности и актуелне периодике, рецепција се осведочава у књижевно-теоретским приказима, компаративним истраживањима Шилера и српских књижевника, као и у драмском стваралаштву српских писаца историјске драме, док се експлицитно присуство Фридриха Шилера премешта на позоришну сцену која и даље поставља драмска дела немачког класика. Ово раздобље завршава се вештачким прекидом изазваним избијањем Првог светског рата.

Хипотеза рада је да је Фридрих Шилер својим становиштима о драми и драмским делима утицао на теоријску мисао српских књижевних стваралаца XIX века о позоришту и драми и имао обликотворну функцију у развоју српске историјске драме XIX века, доминантну у односу на шекспировски утицај у српском оригиналном драмском стваралаштву овог раздобља. Отуда је и предмет истраживања рада рецепција Фридриха Шилера путем преводне књижевности, књижевно-теоријских ставова у српској мисли о драми, као и утврђивање утицаја обликотворних драмских решења овог немачког писца на српску драмску књижевност XIX века. Имајући у виду да је Фридрих Шилер био првенствено писац историјске драме, истраживање је обухватило сагледавање утицаја овог немачког аутора на српску историјску драму наведеног раздобља, док су уочени елементи уплива на српске комедиографске токове назначени и наведени. Самим тим, истраживање показује да је Фридрих Шилер управо својим озбиљним драмама пресудно утицао на развој жанра историјске драме у XIX веку. Истраживачки корпус чине кључни драмски српски писци који су својим делима формирали жанр српске историјске драме.

Приликом испитивања утицаја, истраживачки рад обухватио је и проучавање поетике Фридриха Шилера, место и значај немачког писца у немачкој књижевности, специфичности и одлике философско-теоријских постулата важних за конституисање српске драмске књижевности XIX века. У истраживању српске теоријске мисли о драми у XIX веку, обухваћен је корпус теоријских ставова о драми, како наведених писаца, тако и свих оних који су конституисали позориште и учествовали у његовом формирању (Доситеј Обрадовић, Јоаким Вујић, Емануил Јанковић, Ђорђе Малетић, Јован Ђорђевић, Антоније Хацић). Узевши у обзир двострукост драмског жанра, те његову бинарност ТЕКСТ- СЦЕНА, истраживачки рад је био усмерен и на богату позоришну баштину до 1914. године, а која подразумева извођење Шилерових драмских дела на српској позорници, позоришне критике и чланке унутар периодике XIX века. Осим чланака из дневних, периодичних публикација, предмет анализе били су и мемоари, преписка, аутобиографије књижевних стваралаца релевантни за истраживање. Испитивањем је обухваћен период до Првог светског рата, будући да се у временском континууму од почетка XIX века па све до ратних збивања с почетка XX века, уочавају извесна заједничка својства и одлике драмске књижевности. Такође, утицаји Фридриха Шилера у међуратном периоду постају само одједи прошлости, релативно минорни у односу на претходна књижевна струјања и утицаје.

Имајући у виду све наведено, у раду смо се руководили следећим истраживачким циљевима: анализирати теоријски релевантне мисли Фридриха Шилера и утврдити специфичности и особености овог аутора у односу на претходне ствараоце; истражити прве помене немачког класика у српској књижевности, преводе песама, есеја, и драма и утврдити степен и значај њиховог присуства у српској књижевности; истражити и анализирати присуство Шилерових обликотворних драмских решења у структури и обликовању српске историјске драме XIX века; сагледати и испитати постигнуте резултате у истраживању истакнутих циљева у оквиру развоја српске драмске књижевности.

С обзиром на то да се у књижевности XIX века разликује типологија књижевних дела, приликом научног истраживања користили смо различите методе: приликом проучавања књижевних појава кроз дијахронијску перспективу развоја књижевности наведеног периода коришћен је књижевно-историјски метод; документарно-архивски метод коришћен је приликом истраживања документарне грађе, архивске (рукописи, штампана издања), књижевне и позоришне периодике XIX века; библиографски метод био је потребан како би се на адекватан начин истражила и класификовала различита књижевна грађа, преводна, периодична и позоришна, метод упоредног проучавања књижевних појава био је примењен приликом утврђивања улоге и значаја Фридриха Шилера на српску историјску драму и књижевно-теоријске радове српских књижевника; док је током читања и тумачења српских драма и обликотворних решења у светлу Шилеровог утицаја коришћен и интерпретативни метод.

Кључни појмови: историјска драма, XIX век, Фридрих Шилер, српска историјска драма, позориште, драмски јунак.

Научна област: историја књижевности

Ужа научна област: српска књижевност XVIII и XIX века

Schiller and Serbian Drama of XIX Century

Summary

The issue of the work is research on the influence of the theoretical, aesthetic and philosophical understanding of German writer, Friedrich Schiller, on literature and drama of Serbian playwrights of the XIX century. By researching the presence of German classic in the viewpoints of Serbian playwrights and theoretician, we approached in order to look at the place and development of Serbian historical drama within its European context on the corpus of representative works in the domain of the genre of historical drama, as well as to expand previous knowledge and understanding about the shape and development of Serbian historical drama of the XIX century.

This work includes writers important for the constitution of Serbian original drama such as Stefan Stefanović, Lazar Lazarević, Jovan Sterija Popović, as well as the Serbian writers who contributed to the development and shape of the genre of historical drama with their thoughts of drama Đorđe Maletić, Jovan Subotić, Matija Ban. At the center of the research are dramatic plays in which the genre of historical drama is representing the culminating point of development, such as Laza Kostić and Đura Jakšić, as well as the writers of late XIX century Dragutin Ilić and Milutin Bojić. Research was guided by thesis that the influence of Friedrich Schiller was strong, so that we can speak of the Schiller's model in the shaping of Serbian historical drama. We encounter the first mentions of Friedrich Schiller, and the first translations of the author's works, visible at the very beginning of Serbian literature and within a review of Serbian periodicals of the XIX century. The question of Schiller's influence was sporadically highlighted and studied by Serbian writers and literary historians of the period, such as Laza Kostić, Jovan Bošković, Andra Gavrilović. Syntethic research of Friedrich Schiller's influence on Serbian literature and culture was provided within the study of Pero Slijepčević Schiller in Yugoslavia (1937), which obtain different segments of influence, primarily through the reception of translated works, poems, plays. In the study *The Beginnings of Serbian Literary Criticism* (1957), Dragiša Živković noted and emphasized the presence of the theoretical thought of German theoretician in Serbian literary criticism of the first half of XIX century. After the Second World War, the influence of Friedrich Schiller was discussed in particular studies focused on structural elements of his influence and they are reflected in the research results of Strahinja K. Kostić, Vlatimir Erčić, Marta Frajnd, Zorica Nestorović.

Based on the research presented in this work, we determined three periods of influence during the XIX century. The first period lasts from 1818 to the 1840s, precisely 1848/49. year, when Schiller's work was perceived as superior poetic model, which was supported by translations of the authors poems and imitating of the creators way of writing. The second influence is observed from the fifties years of the XIX century, which represents the continuity of the previous literary and poetic tradition. This period includes the period of constitution of national theaters, when the dramatic works were translated parallel with poetry and is evidenced by the implementation of Schiller's literary work into theoretical thoughts and formative solution of Serbian writers. Although in the eighties of the XIX century the translated production of the poems rapidly declined, it is observed continuity in translation of author's

dramas Therefore, we noticed singled out the third period of influence, which represents the echo of the influence of the German author, stemming from the previous literary heritage. Although German classics are pushed out of translated literature and current periodicals, the reception is evidenced in literary-theoretical accounts, comparative studies of Schiller and Serbian writers, as well as in the dramatic work of Serbian writers of historical drama, while the explicit presence of Friedrich Schiller is moved to the theater stage which still stages dramatic works of German classics. This period ends with an artificial interruption caused by the outbreak of the First World War.

The hypothesis of the work is that Friedrich Schiller, with his views on drama and dramatic works, influenced the theoretical thought of Serbian literary writers of XIX century and had a formative function in the development of Serbian historical drama of this period, dominant in relation to the Shakespearean influence in Serbian original dramatic creation. Therefore, the subject of the research is the reception of Friedrich Schiller through translated literature, literary-theoretical positions in Serbian thought about drama, as well as determining the influence of formative dramatic solutions of this German writer on Serbian dramatic literature of XIX century. Bearing in mind that Friedrich Schiller was primarily a writer of historical drama, the research included an overview of the influence of this German author on the Serbian historical drama of the mentioned period, while the observed elements of influence on the Serbian comedic trends are indicated. Therefore, the research shows that Friedrich Schiller had a decisive influence on the development of the historical drama genre in XIX century with his historical dramas. The research consists key Serbian dramatic writers who formed the genre of Serbian historical drama with their works

The research included the study of Friedrich Schiller's poetics, the place and importance of the German writer in German literature, the specifics and characteristics of the philosophical-theoretical postulates important for the constitution of Serbian dramatic literature of XIX century. In the research of Serbian theoretical thought about drama, the corpus of theoretical views on drama is included, including writers who constituted the theater and participated in its formation (Dositej Obradović, Joakim Vujić, Emanuil Janković, Đorđe Maletić, Jovan Đorđević, Antonije Hadžić). Taking into account the duality of the dramatic genre, the research work was also focused on the theatrical heritage up to 1914, which includes the performance of Schiller's dramatic works on the Serbian stage, theater reviews and articles in periodicals of the 19th century. In addition to articles from daily and periodical publications, the subject of analysis were memoirs, correspondence, autobiographies of literary authors relevant to the research. The examination covers the period up to the First World War, regarding the certain common characteristics of dramatic literature. Also, the influences of Friedrich Schiller after the First World War become only echoes of the past, relatively minor compared to previous period.

In this examination we were guided by the following goals: analyze the relevant thoughts of Friedrich Schiller and to determine the characteristics of this author; investigate the first mentions of Schiller in Serbian literature as well as translations of his work and to determine significance of their presence in Serbian literature; investigate and analyze the presence of Schiller's formative dramatic solutions in the structure and shaping of Serbian historical drama of XIX century; review and examine the results achieved in the research of prominent goals within the development of Serbian dramatic literature. Within scientific research we used different methods: the literary-historical method was used by studying of the development of literature of the mentioned period,; documentary-archival method was used when researching documentary material, archival (manuscripts, printed editions), literary and theatrical periodicals of XIX century; a bibliographic method was needed in order to adequately investigate and classify different literary materials, translated, periodical and theatrical, a

method of comparative study was used when determining the role and importance of Friedrich Schiller on Serbian historical drama and literary-theoretical works of Serbian writers; the interpretive method was also used during the reading and interpretation of Serbian dramas in the light of Schiller's influence.

Key words: historical drama, XIX century, Friedrich Schiller, Serbian historical drama, theater, драмски јунак.

Scientific field:, History of Literature

Narrow scientific field: Serbian Literature of XVIII and XIX Century

UDC: _____

Садржај:

1. УВОД	1
2. СТВАРАЛАШТВО ФРИДРИХА ШИЛЕРА И НЕМАЧКА КЊИЖЕВНОСТ.....	5
2.1 Развој немачке драме и позоришта	7
2.2 Поетика Фридриха Шилера	12
2.3 Одлике драмског стваралаштва Фридриха Шилера	14
3. РЕЦЕПЦИЈА ФРИДРИХА ШИЛЕРА У СРПСКОЈ КУЛТУРИ	54
3.1 Рецепција Фридриха Шилера у српској књижевности	55
3.1.1 Анализа преведених песама	59
3.1.2 Анализа преведених есеја.....	69
3.1.3 Анализа преведених драма.....	73
3.2 Теоријска мисао о драми у српској књижевности и место Шилера у њој	79
3.2.1 Просветитељски концепт у конституисању позоришта.....	80
3.2.2 Ставови Фридриха Шилера у теоријској мисли средином XIX века.....	90
3.2.3 Теоријске компилације и примена теоретских становишта.....	101
4. СРПСКИ ДРАМСКИ ПИСЦИ И СТВАРАЛАШТВО ФРИДРИХА ШИЛЕРА.....	116
4.1 Поетика српске књижевности XIX века	116
4.2 Српска историјска драма XIX века	120
4.2.1 Прва фаза утицаја: пештански круг стваралаца	124
4.2.2 Друга фаза утицаја: поетско зрење	162
4.2.3 Трећа фаза утицаја: драмски преображај.....	205
5. ПОЗОРИШНА ИЗВОЂЕЊА И ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ ДРАМА ФРИДРИХА ШИЛЕРА НА СРПСКОЈ СЦЕНИ XIX ВЕКА	212
6. ЗАКЉУЧАК	221
7. ПРИЛОГ	
8. ЛИТЕРАТУРА	
БИОГРАФИЈА	

1. Увод

Досадашњи истраживачи и тумачи драмске књижевности XIX века у више наврата су у својим радовима изнели, између осталих, запажање и претпоставку да је поред Виљема Шекспира, и немачки песник, естетичар и драмски писац Фридрих Шилер у знатној мери утицао на формирање српске драмске књижевности XIX века. Подстакнути постојећим истраживањима и на основу постојеће традиције тумачења, засноване на значајним, али, ипак, партикуларним истраживањима Пера Слијепчевића, Васе Милинчевића, Властимира Ерчића, Страхиње К. Костића, Марте Фрајнд, Зорице Несторовић сматрамо да у српској науци о књижевности недостаје један важан сегмент којим би синтетички била обухваћена досадашња тумачења о утицају немачког драматурга Фридриха Шилера на писце и ствараоце драмске књижевности XIX века као и на развојни ток српске историјске драме.

Основно полазиште рада заснива се на тези да је овај немачки писац имплицитно и експлицитно утицао на ставове српских позоришних делатника, као и на књижевно стваралаштво писаца који су писали драмска дела омеђена оквирима жанра историјске драме, усмеравајући стилске особености, тематско-мотивски регистар, обликовање јунака и позиционирање јунака унутар композиционе структуре ових драмских дела. Претпоставка је да је Фридрих фон Шилер, својим виђењем и доживљајем позоришта као установе засноване на етичким принципима утицао на ток теоретских струјања о драми током XIX века. Хипотеза рада изискује тумачење и уочавање свих драмских дела и елемената драмске структуре насталих под упливом драматургије Фридриха Шилера, као и одражавање овог утицаја на развојни ток жанра историјске драме. Истраживањем је обухваћен корпус целокупног драмског стваралаштва XIX века, укључујући и историјске драме на преласку два столећа, Милутина Бојића и Драгутина Илића, будући да се и у драмском стваралаштву ових аутора уочава значајан стваралачки подстицај.

Циљ истраживачког рада је открити место, улогу и значај Шилера у формирању, обликовању и развоју српске драме XIX века у свим њеним облицима и појавама. У раду ће бити истражено како су и на који начин естетика овог ствараоца, а потом и морални императив, дидактизам и доживљај историје имплементиран у његовим теоријским гледиштима и историјским драмама утицали на драмску структуру и књижевни рад српских драмских писаца и теоретичара XIX века. Истраживање је подстакнуто низом питања: Да ли је и у коликој мери Фридрих фон Шилер утицао на српске драмске писце и њихово стваралаштво? Због чега српски позоришници више изводе Шилерова дела у односу на друге немачке класике? Какав је став наших књижевника и писаца према драмама Фридриха Шилера? Да ли су и колико Шилерови ставови и размишљања о позоришту утицали или допринели формирању и схватању позоришта код српских позоришних делатника? Да ли је утицај извршен преводом песничког стваралаштва или преводима, односно приказима драмских дела? Како се и на који начин утицај Шилера на српске драмске ствараоце мења почетком XX века?

Истраживање српске периодике XIX века открива богатство различитих превода Шилерових песама и теоријских списа, што нам указује да Фридрих Шилер до српских драматурга доспева посредством других жанровских облика. Стога је неопходно било истражити и прегледати релевантну периодику XIX века, како би се истражио развој теоретских начела и погледа српских критичара и драматурга. Основна хипотеза овог дела истраживачког рада је дивергирање рецепције од превођења Шилерових песама и

естетичких текстова почетком XIX века, ка преводима драмских дела, те и да теоретски утицај кулминира средином XIX века, да би већ крајем XIX века почео да јењава. Претпоставка је да је Шилеров уплив видљив највише код оних драмских писаца, који су и сами били првенствено теоретичари, а потом и драматурзи и драмски писци, као и да је немачки драматург највише утицао у домену теоретских списа, а преко теоретских списа и на развој и формирање драмских дела.

Драме Фридриха Шилера извођене су пред српском публиком од педесетих година века па све до деведесетих година XIX века када се уочава редукција у извођењу немачког класика на српској позоришној сцени. Присуство Шилерових драма показује тежњу репертоарских поставки обликованих према потребама и укусу јавног мњења, као и према водећим европским репертоарским стандардима. Спорадично извођење Шилерових драма у међуратном периоду индикативно је и за жанр историјске драме који доживљава промене. Стога, истраживање утицаја овог аутора на српске драмске писце открива не само промену жанровске структуре, већ и меандрирања унутар жанра историјске драме и позоришних интенција током наведеног раздобља.

Полазну основу истраживања представља студија *Шилер у Југославији* Пера Слијепчевића, којом је први пут систематично и целовито указано на значај теоретских ставова Фридриха Шилера током конституисања српске књижевности XIX века. Осим теоријских ставова и исходишта Шилерове философско-естетске школе, у студији су испитани и приказани први преводи и позоришне поставке драмских дела немачког писца. Истичући да се у периоду од друге до четврте деценије XIX века истакао Шилер као „највиши идејни образац“¹, Слијепчевићево истраживање резултира индицијом о тежњама првих преводаца и позоришних делатника који су истицали Фридриха Шилера због тематског, идејног слоја и етичких питања. У студији *Почеци српске књижевне критике* Драгиша Живковић износи запажање да су критичари прве половине XIX века веома слабо познавали Шилера и да су га разумевали као рационалистичког догматичара, те да су из обиља његових разнородних ставова издвајали оно што је одговарало разумевању и потребама књижевности на почетку столећа: дидактику и етику. У складу с тим аутор је изнео тезу да се четрдесетих година XIX века српска књижевна критика развија на кантовско-шилеровским поставкама, унутар које је Фридрих Шилер неретко површно интегрисан, будући да нису били стасали за висок степен естетизованих и филозофских идеја овог аутора. Самим тим, књижевни историчар примећује да наши критичари показују одређену дозу неразумевања, те да идеје Фридриха Шилера амалгамирају и износе, превише конзервативно и уско, избацујући из теоретског рада суштински део Шилеровог рада, естетски феномен игре. Теза Драгише Живковића иницира испитивање утицаја догмативне књижевне критике четрдесетих година XIX века на обликовање српске историјске драме.

Присуство немачког аутора у српској историјској драми условљено је и општом климом, положајем и духом српске културе XIX века, те се одређена комплементарност Шилерових идеја са ставовима и погледима српских културних прегалаца може тумачити и као резултат спољашњих фактора. Морални императив Шилерове драматургије пријемчив је за епоху и доба формирања културног идентитета и у оквиру њега, српске драме. Истовремено, намеће се и претпоставка да је управо имплементација одређених шилеровских елемената условила дивергирање развојног тока српске драме,

¹ Пиро Слијепчевић, *Шилер у Југославији. Студија о примању немачке класике код Срба и Хрвата с освртима на Словенце*. у: Пиро Слијепчевић, *О немачкој књижевности и култури I*, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске; Београд: Свет књиге, 2013, стр. 147

који се, умногоме условљен, између осталих, и немачким утицајем, кретао ка расплињавању и детронизацији жанра историјске драме.

У српској науци о књижевности постоји уврежена парадигма да је на српску драму XIX века снажан уплив извршио Вилем Шекспир. Ово становиште је и синтетички обједињено у научној монографији Душана Михаиловића *Шекспир и српска драма XIX века*. Наша полазна претпоставка је, а почетна истраживања то и доказују, да су се српски драмски писци, формирани и стицајем историјских, друштвених и културних околности, упућени на немачко говорно подручје, са Шекспировим делом упознавали путем немачке књижевне мисли, те би у зависности од резултата, ово истраживање могло допринети промени увреженог мишљења о пресудности Шекспировог утицаја. Поставка термина Марте Фрајнд о шекспировско-шилеровском моделу историјске српске драме XIX века, претпоставља подједнак уплив оба аутора. Васо Милинчевић у књизи *Српска драма до Нушића* шекспировско-шилеровску концепцију примећује у драмама Стефана Стефановића, Лазара Лазаревића, Јована Стерије Поповића, Ђуре Јакшића. У делу *Историјска драма у Срба од 1736 - 1860*, Властимир Ерчић је разматрао шекспировске и шилеровске елементе Стефана Стефановића и Јована Стерије Поповића. Марта Фрајнд, при диференцирању жанровских облика историјске драме, такође, препознаје шекспировско-шилеровски модел у историјској драми, износећи тезу да је уплив Шекспирових хроника у српској драматургији XIX века заправо дошао посредно преко Шилерових прерада, те да је Шекспиров утицај заправо одјек немачке романтичарске драме и Шилера који је Шекспира прерађивао. У предговору историјској драми XIX века, Марта Фрајнд износи став да су „филозофске, политичке и слободарске идеје, којима је прожето Шилерово стваралаштво и његово сликање историје, морале нашим ауторима бити много ближе од енглеске ренесансне драме.“² Овај став, који представља полазну основу наших истраживања, даље развија Зорица Несторовић, првобитно у студији *Јован Суботић, драмски писац 19. века*, а потом и у студијама *Богови, цареви и људи* и *Велико доба – историја развитка српске драме*, истичући да се утицај Фридриха Шилера огледа у „обликовању јунака чије се особине утемељују на моралној телеологији“.³

Наведена партикуларна истраживања иницирају приступање синтетичком истраживању којим ће се испитати постојаност уврежене парадигме шекспировског утицаја на српске драмске писце XIX века. Отуда је циљ овог рада разлучити све аспекте и чиниоце којима се ствара шекспировско-шилеровски модел, те покушати раздвојити шекспировске и шилеровске елементе и разграничити два пола шекспировско-шилеровског модела. Уколико истраживање покаже другачије, неопходно је утврдити да ли постоји паралелан ток и одредити у којим сегментима драмских дела доминирају шекспировски елементи, а у којим шилеровски.

Хипотеза рада је да су путем Шилерове теоретске мисли којом је аутор изнео своје естетске и идејне ставове о значају и доживљају позоришта као моралне школе, о драмској структури и обликовању јунака, али и путем извођења драмских дела која су била део позоришног репертоара XIX века, књижевни критичари и српски драмски писци прихватили и у своја дела уграђивали пишчева нахођења и идеје. Хипотеза рада је да превагу у шекспировско-шилеровском моделу има Шилеров утицај у драмској структури, те и да је он допирао до српских писаца путем теоријских ставова, посредно

² Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, ИКУМ, Београд, 1996. стр. 27

³ Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 31

се имплементирајући у драмска дела, чија је рецепција дивергирала од спорадичног уплива Шилерових дела средином XIX века и до кулминативне тачке у рецепцији током друге половине XIX века. Претпоставка истраживања је да се уплив Фридриха Шилера одвијао поступно, првобитно песничким преводима и имплементацијом теоријских ставова, а потом и преводима драмских дела, сценским приказима и извођењима у позоришту. Тиме би било продубљено истраживање о утицају Фридриха Шилера на српску драму XIX века, утврђена и направљена разликовност између Шекспировог и Шилеровог утицаја на српску драму, а само истраживање допринело би осветљавању развоја драмског жанра и књижевних струјања епохе романтизма.

С обзиром на то да се у књижевности XIX века разликује типологија књижевних дела обухваћених истраживањем, користили смо различите методе рада: при утврђивању значаја и улоге Шилерове драматургије и философско-естетских становишта на српску теоретску мисао о драми и српску историјску драму XIX века, примењен је књижевноисторијски и компаративни метод. При утврђивању Шилерових теоријских, естетских и драматуршких ставова коришћен је и интерпретативни метод, који смо користили и приликом тумачења драмских дела Фридриха Шилера и српских историјских драма XIX века. Осим тумачења Шилерове драматургије, приступили смо и тумачењу првих превода Шилерових песама, преписке и теоријских ставова, ради утврђивања евентуалног утицаја на наше ствараоце, односно оних сегмената који су превођени, прилагођавани и имплементирани у српску историјску драму XIX века. Проучавање је обухватило и истраживање српске документарне, архивске грађе, рукописа и штампаних издања, као и књижевне и позоришне периодике XIX века. Библиографски метод био је потребан како би се на адекватан начин истражила и класификовала драмска и друга књижевна грађа, попут српске периодике и позоришног репертоара XIX века. Истражили смо и текстове о позоришту и ставове о театру Ђорђа Малетића, Јована Стерије Поповића, Јована Суботића, Матије Бана, Лазе Костића, Јована Ђорђевића, Стојана Новаковића, ствараних и настајалих под утицајем Шилерових естетских идеја, као и доступну преписку међу српским драмским ствараоцима, и том приликом коришћен је књижевно-историјски и компаративни метод. Интерпретативни метод и метод упоредног проучавања књижевних појава коришћени су при утврђивању особености и специфичности драмских дела српске књижевности XIX века ствараних и писаних у светлу Шилеровог утицаја.

2. Стваралаштво Фридриха Шилера и немачка књижевност⁴

Шлегел је на питање одређивања термина романтизма рекао да би му требало две хиљаде страна да објасни и дефинише сва књижевна, филозофска и идејна струјања обухваћена одредницом романтизам. Духовним струјањима, у науци о књижевности именованим појмом романтизам, припадају све идејно-филозофске концепције и духовне вредности XVIII и XIX века. Како још и Исаија Берлин примећује, зачетке романтизма налазимо још у другој половини XVIII века, а њени одједи постају доминанта током XIX века, да би поново васкрсавали и у делима XX века. Епохи романтизма Зафрански даје атрибут афере у коју се слило све оно што је изнедрио XVIII век. Будући да је ово век различитих духовних превирања и струјања заснованих на дивергентним мислима бројних, различитих интелектуалаца, он у себи нужно носи многобројне противречности, те ће се у њему сусрести истовремено конзервативност Готшеда, мистика Хамана и народни дух Хердера, вајмарски класицизам Шилера и Гетеа... Развој философских идеја, поглавито немачких мислилаца Лајбница, Канта, кулминираће у промишљањима и новим идејним подстицајима Хамана и Хердера, потом Гетеа, Шилера и Шелинга, а затим у делима браће Шлегел и Хегела.

Епоха романтизма представља заједнички именоватељ свих филозофско-идејних струјања периода од средине XVIII века до средине XIX века, који у себи сублимира различите уметничке, односне књижевне правце. Преокрет цивилизацијског поретка зачет у идејама преиспитивања и ревидирања положаја човека у друштву (друштвени уговор), друштвено-политичким превирањима иницираних Француском револуцијом и променом устаљеног поретка, праћен је и различитим идејно-филозофским концептима, чије корене налазимо у идејама рационалиста и просветитељства, нарочито експанзивним у периоду од краја XVIII до почетка XIX века. Зоран Глушчевић сматра да ову епоху не можемо посматрати ни као искључиво књижевни нити културни феномен, те да се романтизам различито развијао и различито манифестовао у свакој земљи у зависности од друштвених и културних прилика у којој настаје.

Романтизам немачке књижевности обухвата зачетне идеје просветитељства и рационализма, које се развијају и преламају кроз противречне идејне манифестације Sturm und Drang-a и вајмарске класике које ће врхунац развоја доживети у зрелој романтичарској фази. Настала након Тридесетогодишњег рата⁵, након година

⁴ Историографски преглед немачке историје, књижевности и културе изведен је према следећим делима: Роберт Пинтер, *Њемачка књижевност до смрти Гетеове*, Наклада Матице Хрватске, Загреб, 1897, Фриц Мартини, *Историја немачке књижевности*, Нолит, Београд, 1971, *Њемачка књижевност*, ур. В. Жмегач, СНЛ, Загреб, 1986, *Њемачка књижевност 1,2*, група аутора, прир. Зоран Константиновић, Свјетлост, Нолит, Београд, Сарајево, 1979, Миљан Мојашевић, *Немачка књижевност, доба просветитељства, класике и романтизма*, Научна књига, Београд, 1981, Слободан Грубачић, *Историја немачке културе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, Исаија Берлин, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2012, Ридигер Зафрански, *Романтизам - једна немачка афера*, Адреса, Нови Сад, 2011.

⁵ Тридесетогодишњи рат обухватао је сукоб европских земаља у периоду између 1618 – 1648, а знаменит је по ораганизацији плаћеничке војске и истицању вође Албрехта Валенштајна, који се издигао својим

урушавања и разарања, у условима расцепканих држава и самовољности апсолутистички настројених аристократа и кнежева, унутар дубоко устројеног феудалног поретка, књижевност XVIII века немачког говорног подручја, подигла се попут феникса из пепела рушевина. Мадам де Стал управо у расцепканости немачких држава-градава наспрам централизованог париског круга види предност књижевности немачког говорног подручја овог столећа. Иако је упориште налазила у хуманизму и реформацији, а потом и у књижевности барока, књижевност XVIII века истиче се управо по снази индивидуалности и оригиналности када се први пут у немачкој књижевности истичу аутентични гласови, поникли на основама енглеске филозофије и француског класицизма, али систематично надограђени, преобликовани, издижући се изнад утврђених постулата и постојећих европских тековина. Из полифоније разноликих гласова својом ерудицијом, еруптивном снагом и обликованом мишљу издићи ће се изнад осталих, постајући мисаони стуб овог периода и утичући на потоње стваралаштво. Немачки мислиоци XVIII века преузимају, амалгамирају, преобликују стварајући нову филозофско-књижевну мисао која ће утицати на друге књижевности.

Реформација Мартина Лутера којом је сузбијен јак утицај католичке цркве на један део немачког живља, осим што је проузроковала подвојеност немачког друштва, духовно је допринела ослобођењу немачког духа од католичког уплива.⁶ За културну делатност, важан је и превод Библије на немачки језик, којим је успостављен темељ немачког језика и отворен пут Томазијусу⁷, зачетнику просветитељства, да заснује своја предавања на немачком језику. Сјај и успон немачког просветитељства, рационализма и осталих књижевно-идејних и филозофских манифестација успоставио је управо Томазијус, који заснива и немачку периодичку чиме ће допринети ширењу и процвату идеја.

Хуманистичка вера у човека и његове способности, отелотворење својих идеја налази управо у просветитељству. Идеје просветитељства засноване на веру у разум, мисаоности и самосвести човека допринеле су грађењу и развоју појма и категорије индивидуе почетком XVIII века. Корен просветитељских идеја налази се у промени феудалног државног уређења што је уједно допринело развоју појединца и формирању његове индивидуалности. Друштвени поредак усаглашен је са развојем рационалистичке мисли и ставом да моћ појединца почива на вери у „снагу разума, у смисао земаљске природе и њен осмишљени ред“⁸ чији су носиоци били Декарт, Волф, Шафтсбери, Лајбниц... Просветитељски дух XVIII века доприноси стварању посебности и индивидуалности. Иако није писао на немачком језику и премда је био подстакнут енглеском филозофијом, Лајбниц је прва немачка индивидуа која посредством своје изузетне оригиналности и ерудиције утиче на индивидуалност и креативност потоњих мислилаца немачког говорног подручја. Заснивајући своје виђење света на монади, као

војничким способностима. Рат је у Европи и државама немачког подручја оставио катастрофалне последице, те десетковао становништво, проузрокујући сиромаштво и глад народа.

⁶ Религија се у државама немачког говорног подручја не негира, већ се успоставља дистанца према папској доминацији и црквеној доктрини. За просветитељство немачког говорног подручја био је веома важан и пијетизам. Види: Фриц Мартини, *Историја немачке књижевности*, стр. 181

⁷ Кристијан Томазијус (1665 – 1728), филозоф, један од оснивача немачког просветитељства, борац за слободу науке и толеранције, или како ће га дефинисати Шилер „леп дух“ у: *Преписка*, стр. 629, први је држао предавања на немачком језику уместо на латинском језику, основао први часопис *Месечни разговори* где је, неретко, на сатиричан начин исмевао своје противнике, али и теологе и филозофе свога доба.

⁸ Фриц Мартини, *Историја немачке књижевности*, Нолит, Београд, 1971, стр. 184

најситнијој, недељивој јединици, која је духовна основа сваког живог бића, Лајбниц доприноси идеји у веровање човековог развоја и виђење човека као „духа у настајању и сталном стремљењу“⁹. Лајбницово учење о монади подстиче човека XVIII века да верује у моћ човекове спознаје, смисао природног поретка те и да се човеково унутарње благостање може достићи сазнањем и духовним напретком. Пруски филозоф из Кенингсберга, Имануил Кант, променом филозофске мисли ка антропоцентричном доживљају света, суделовао је у промени визуре човека XVIII века поспешујући развој категорија субјективизма и индивидуализма као битних квалификатива наступајућег цивилизацијског поретка.¹⁰

2.1 Развој немачке драме и позоришта

У *Предавањима о драмској уметности и књижевности*, која су у српској књижевности била високо вреднована и на која су се позивали писци и критичари српске књижевности почев од Јована Стерије Поповића, Август Шлегел истиче да драма најпотпуније изражава тежње и хтења XIX столећа. Током читавог XIX века песништво и драмско стваралаштво били су представљени ознаком једнакости, што је изнедрило многобројне покушаје лирских песника да се остваре и у драмском изразу, сматрајући га најподеснијим за исказивање сопственог доживљаја света и човековог унутарњег конфликта. Сва ова књижевна, идејна и духовна струјања која се врхуне у виђењу драме као највишем степену поезије и уметности, како би то Хегел рекао, била су подстакнута низом културолошких промена, развоју духа индивидуалности и новонасталом поимању природе и историје у чијем је средишту човек.

Развој немачке драме исходи се у бројним радо гледаним приказима средњовековних моралитета и школских драма, заснованим на барокним драмама и буфлонским заплетима уз дозу површног, пучког хумора. Творцима немачке драмске књижевности сматрају се барокни драмски писци Мартин Опиц (1597 – 1639) и Андреас Грифиус (1616 – 1664) који, премда су тежили „хорацијевско-аристотеловском моделу драме и елоквенцији и стилској елеганцији француског театра, ишли су за наглашеном сценичношћу какву су научили од енглеских глумаца, а такођер и од италијанске комедије dell' arte, као и од већ веома популарне `музичке драме` остварујући тако једну барокну визију класичног модела драме.“¹¹ Након тога, друштвено-историјске околности изазване бројним сукобима, нарочито Тридесетогодишњим ратом, промениле су укус рецепијената који су све више тежили бизарном и сензационалистичком драмском изразу.

Међутим, већ средином XVIII века унутар расцепканих немачких држава јавља се и тежња ка стварању националног позоришта ради досезања јединства друштвеног

⁹ *ibid*, 183. Монаде се међусобно разликују према могућности и способности опажања и спознаје света, те се термином предстабилизоване хармоније жели истаћи да монада обитава за себе, истовремено својом сврхом и постојањем повезана са целином.

¹⁰ Светозар Петровић, *Естетика*, Народна књига, Универзитет у Београду Филолошки факултет, 2006.

¹¹ Зденко Лешиић, *Теорија драме кроз столећа, I, II*, Свјетлост, Сарајево, 1979, стр. 323.

уређења, истовремено подстакнуте и „експанзијом немачке привреде у XVIII и XIX веку“¹². Током овог периода, приметно је окретање назорима француских класициста, подстакнуто рационалистичком филозофијом Лајбница и Кристијана Волфа, као и просветитељским идејама филозофа Декарта, Волтера и Дидроа, Русоа. Преношење просветитељских постулата у маниру енглеских часописа и извесну морализацију позоришта увођењем класицистичког драмског модела, извршио је средином XVIII века драмски писац Готшед. Оснивањем немачког позоришта (1727) у оквиру ког су приказивана и истицана дела француског класицизма, Готшед протерује немачког лакдријаша (Hanswurst) са позорнице, гушећи оригиналност и особеност новооснованог позоришта. Тиме је првоосновано немачко позориште истовремено било и камен спотицања потоњих стваралаца, будући да се увелико било удаљило од духа и бића немачких гледалаца.

Већ се Јохан Елијас Шлегел (1719 – 1749), настављач Готшеда, а који је снажно утицао и на Фридриха Шилера, одваја постављањем домаће тематике у средиште збивања и барокног писца Грифијуса као узорног ствараоца. Појављивање Шекспировог дела, изазвало је опречне реакције, нарочито негативне од стране Готшеда, али ће већ Јохан Шлегел истаћи карактеризацију и приказ осећања јунака у Шекспировом делу.¹³ Виљем Шекспир, међу књижевницима немачког говорног подручја XVIII века познатији и као Саспар, појављује се Бодмеровим преводом одломка из дела *Сан летње ноћи* (1741).¹⁴ На популаризацију Шекспира у Немачкој утицалису Хердеров есеј *Von deutscher Art und Kunst* (1773), као и Лесингова дела *Literaturbriefe* (1759-65) *Hamburgische Dramaturgie* (1776-78), након чега је Виланд у другој половини XVIII века превео готово трећину Шекспировог стваралаштва на немачки језик. Виландови преводи Шекспира, премда у прози, били су, како је у литератури већ запажено, непрецизни али ефектни¹⁵ и утицали су на популарност и ширење култа Шекспирове генијалности у немачким државама. Према истраживањима, међу немачким књижевницима средином XIX века најутицајнија су била Шекспирова дела: *Хамлет*, *Краљ Лир*, *Отело*, *Ричард III*, *Ромео и Јулије*, *Магбет* и *The Tempest*.¹⁶ Интересантно је да су управо и ова Шекспирова дела суверено владала српском позорницом XIX века, те се показује да је рецепција Шекспировог дела путем немачког превода била доминантна у српској књижевности све до првих оригиналних превода којима је посредовао Лаза Костић.

Идеју о немачком позоришту наговештену у Готшедовом раду покушао је да реализује Готхолд Ефраим Лесинг (1729 – 1781), драмски писац и критичар, који се у својим теоретским назорима о драмској уметности одвојио од Готшедовог крутог

¹² Алојз Ујес, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова, Београд, стр. 67.

¹³ Овај драмски писац је још пре Лесинга истицао Шекспира и иницирао сликање човекове душе. У раду *Упоређење између Шекспира и Андреаса Грифијуса* насталог поводом превода *Јулија Цезара* на немачки, Јохан Шлегел износи запажање да је Шекспиров модел драме ближи античком моделу него француски класицизам. Према Зденко Лешаић, *Теорија драме кроз столећа, I, II*, Свјетлост, Сарајево, 1979.

¹⁴ Подаци о Шекспиру у немачкој књижевности XVIII и XIX века извођени су према тексту Lilian R. Furst, *Shakespeare and the formation of romantic drama in Germany and France* у: *Romantic Drama* by Gerald Gillespie, приступљено 15.1.2022. године. Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹⁵ При преводу дела *Сан летње ноћи* Виланд је започео превођење дела у стиху према изворном оригиналу, да би га довршио у прози. „Негове верзије превода не само да су биле непрецизне, већ су остављале утисак Шекспирове неуобличености, градећи слику Шекспира као дивљег, турбулентног генија.“ Lilian R. Furst, *ibid*, стр. 9

¹⁶ Lilian R. Furst, *ibid*, стр. 9

поштовања правила и форме. Поводом дела извођених у позоришту у Хамбургу, Лесинг разматра принципе драмске уметности, критикује дела француског класицизма супротстављајући им дела Шекспира и Дидроа, сматрајући их примеренијим „процесу друштвене еманципације грађанства“¹⁷. Свој заокрет ка Шекспиру, овај писац образлаже из перспективе реципијента који више задовољства може наћи у Шекспировим делима него у Корнејевим. Шекспиризацију класицистичког модела Лесинг је извршио дубокоумном, беспопштеном критиком француског догматизма, ревидирањем Аристотелових поетичких ставова и истицањем Шекспирове ингениозности кроз стотину и четири писма *Хамбуршке драматургије*.¹⁸ Значај овог Лесинговог рада огледа се у теоријском ставовима у којима истиче слободнији приступ историјској грађи, као и веродостојан приказ драмског јунака, што подразумева сликање нарави драмског лика и редукцију монотоних тирада из драмског говора. У својим теоретским назорима о драмској уметности, Лесинг није тражио само дидактички карактер драме „већ да процесом поистовећивања и осећајним саживљавањем у гледаоцу пробуди хумане осећаје, да га оплемени.“¹⁹

Лесингово ревидирање позоришта, иако неуспело у пракси, поставља нови тип грађанске драме, остварене у делима *Мис Сара Симпсон*, *Емилија Галоти* и *Натан Мудри*. Мада сам теоријски истиче Шекспира, Лесингова дела имају јаку рационалистичку потпору којој недостаје метафизички карактер Шекспировог погледа на свет и универзалност у сликању атмосфере и грађењу драмског јунака. Писане у духу Дидроа и Лилоа, зачиње се нова драма, која, премда се ослања на француске класичаре, обухвата и расположења свога доба, постављајући на сцену „нове судбине нових људи: човекову беспомоћност суочену са снагом односа“²⁰. Иако је један од његових теоријских назора о драми био став да трагедија не може бити изведена кроз приказ човека који страда без своје кривице, писац је заправо у својим делима приказао страдање невиних људи. Своје прво драмско дело *Мис Сара Сампсон* (1755) заснива на догађајима из друштвене стварности, чиме се омогућава поистовећивање реципијента са јунацима. Томе доприноси и прозни исказ, наместо доминантног стиха, чиме се истовремено врши и депатетизација стила и приказа грађе. Чак и кад је радња дела смештена на италијански двор као у *Емилији Галоти* (1772), приказивањем оца који убија ћерку како би је заштитио од самовоље кнеза, аутор проговора о властодржачкој самовољи попут савремене политичке драме. Ово дело је важно због увођења форме бланкверса, петостопног јампског дистиха, главне форме немачке драмске књижевности све до почетка XX века. Јунаци су изграђени путем језичке карактеризације попут јунака у дидактичној, идејној драми *Натан Мудри* (1779). Лесинг поставља нови тип јунака, херојски тип људи који ће Шилер усавршити. „драма човека теоријског типа доктринарног идеализма осамнаестог столећа.“²¹ Премда је реч о „хладној математици драма“, у којој постоји „до извештачености заплитање и концентрисање међусобних

¹⁷ Виктор Жмегач, *Њемачка књижевност 1*, ур. В. Жмегач, СНЛ, Загреб, 1986, стр. 57

¹⁸ Шлегел примећује парадокс у Лесинговом приступу и доживљају Шекспира, истакавши: „Лесинг изгледа да није добро познавао Шекспира јер се у *Хамбуршкој драматургији* осврће само на четири његова дела: *Хамлета*, *Ричарда 3*, *Ромео и Јулију*, *Отела*. Иако се према њему опходи као да је геније, Лесинг ни у драматургији не залази у дубљу анализу Шекспировог дела, а у конституисању сопствене теорије драме, не позива се уопште на Шекспира.“ *ibid*, стр. 10.

¹⁹ *ibid*, стр. 57

²⁰ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, превео Саво Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 134

²¹ *ibid*, стр. 135

односа људи и повезивања њихових ситуација“²² писац је показао одлично познавање трагичног, трагични момемант му измиче, јер је Лесингов поглед на свет заснован на одређеној детерминисаности и људи и њихових поступака који се разрешава у просветитељској потреби савладавања зла.

Након велике Лесингове иницијативе, Гете и Шилер дали су нови подстрек позоришном развоју. Средином столећа доминантну идеју поверења у човекове могућности и моћ спознаје замениће осећај потиштености и интроспективност индивидуе. Утицај Шекспира видљив је и доминантан нарочито седамдесетих година XVIII века у делима аутора покрета Sturm und Drang односно у делима Гетеа, Шилера, Клингера, Ленца који се окрећу Шекспиру у жељи да се дистанцирају од француског модела.²³ Иако се ствараоци Sturm und Drang периода не одричу поверења у разум, истицањем идеје генијалног песника они негирају постојећу традицију и класицистичке постулате. Одушевљени Шекспировим делом, ствараоци овог периода сматрају драмску форму довољно отвореном и погодном за обликовање и приказ савремених друштвених догађаја, који су у средишту њихове пажње. Догађаји, приказани тако да су у њима наглашена афективна и напрегнута стања, у чијем средишту су људи грађанске класе наместо племића. Избегавањем традиционалне стилизације, дела су неретко обилувала расплутим, реторичким језиком, чему је доприносило слободно изражавање прозним исказом. Обележја ставова представника Sturm und Drang стила обухватају Гетеова дела *Геџ од Берлингена* (1773) и *Јади младог Вертеа* (1775), Ленцова дела, а носилац целог мисаоног покрета представља прво Шилерово дело *Разбојници* (1781). Управо из овакве историје и оваквог духа и погледа на свет, заискриће Вајмарска класика.

Међу мислиоцима и ствараоцима немачког говорног подручја Француска револуција (1789) била је у почетку поздрављена и подржавана уз одређену уздржаност и дистанцираност коју је изискивала друштвено-политичка ситуација многобројних немачких држава. „Такав феномен у историји човечанства, пише Кант, више се не заборавља, јер је у људској природи открио склоност и способност за боље, што ниједан политичар из досадашњег тока ствари не би смислио.“²⁴ Свесни немогућности подизања револуције на сопственом тлу, према запажањима проучавалаца, немачки мислиоци усредсредили су се на унутарњу, духовну револуцију и развој духа. Гетеов скептичан поглед и сумња у револуцију као средство досезања циљева, као и радикалан приступ у грађењу друштвеног поретка, нашао је одјека у Шилеровом ставу о поступном развоју друштва путем развоја културе, те мишљењу да се друштвено-политички развој постиже уздицањем духовне културе човека и народа. „Заједно са Шилером, Гете је развио нову `класичну` естетику са којом мали Вајмар постаје `престоница културе` - ујединило их је уверење да универзални културни модел пружа само антика, време када су `богови још били људи као богови`, њихово пријатељство је својим значајем утемељило и својим

²² *ibid*, стр. 131

²³ Међутим, упркос огромној популарности енглеског барда у немачкој култури, Август Вилхелм Шлегел још 1809. године истиче да Шекспирова дела нису добро спозната, те и да површно познавање пар дела доводи до његовог идеализовања а не тумачења. Обожаваоци Sturm und Drang-а су од Шекспира преузимали мотиве гробља и сцене лудила из *Хамлета*, сцену балкона из *Ромеа и Јулије*, ликове вештица у *Магбету*, као и зликовце попут Јага, Магбета, Ричарда, острашћене говоре. „Шекспир тако не постаје предмет анализе, већ објект култа обавијен мистиком чиме се издиже изнад прозаичног испитивања. Шекспир је био (...) више био обожаван и поштован него што је заиста био познат.“ Lilian R. Furst, *ibid*, стр. 10,11.

²⁴ Ридигер Зафрански, *Романтизам - једна немачка афера*, Адреса, Нови Сад, 2011, стр. 18

значањем озарило целокупно класично немачко образовање до данашњег дана“²⁵. Након раслојавања стилске тенденције Sturm und Drang, условљеног између осталог и непријемчивошћу грађанске класе за дела овог правца, створена је Вајмарска класика. Према Шилеру, заблуда Sturm und Drang, представља заправо покушај промене интелектуалне мисли XVIII века и њеног заокрета у другом правцу, што је практично и остварио у оквиру Вајмарске класике. Настала из хуманистичке вере, а ослањањем на антички идеал човека, пресудни моменат на формирање новог доживљаја класицизма извршио је и Јохан Јоахим Винкелман (1717-1768), који је својим делима *Мисли о подражавању грчких дела* (1755) и *Историја уметности старог века* (1764), инспирисао нов приступ уметничком делу, полазећи од његових унутрашњих премиса. Почев од овог аутора, античка уметност постаје неодвојив идеал и узор стваралаца, мерило и канон уметности уобличен и у исказу „племенита једноставност и тиха величина“²⁶. Отуда су се, наспрам заговорника Sturm und Drang покрета, превасходно усмерених ка Шекспировим делима, Гете и Шилер, као два најважнија представника Вајмарске класике окренули ка грчкој антици и естетици, којом се, будући да је лишена сваке идеологије и догматизма, може успоставити дистанца према савременом добу.

Однос Гетеа и Шилера у науци о књижевности уздигнут је на готово митску раван о плодотворној сарадњи два грандиозна духа. Оградивши се од других стваралаца, њих двојица успели су да међусобним развојем креативности и разменом мисли обликују сопствени идејни систем унутар већ постојећег, и да га наметну, заснивајући га на објективним рационалним поставкама Фридриха Шилера и емотивно-натуралистичком темпераменту Гетеовог стваралаштва. Перо Слијепчевић сматра да је „Шилер заједно са Гетеом, иако је имао везе са Sturm und Drang покретом, заправо изградио свој сопствени класицизам који представља ново одуховљавање антике и синтезу рационализма и ирационализма“²⁷. Шилеров и Гетеов класицизам заснива се на Винкелмановом доживљају античког духа у споју са индивидуалним ирационалним темпераментом и снагом израза. Шилер је настојао да духовно растрзаном човеку поврати унутрашњу равнотежу и осећање хармоније које је изгубио. „Отуда се он обраћа грчкој уметности, идеалистички верујући да ће откривањем филозофије те уметности и примењивањем њених постулата у савременој немачкој књижевности успети да оствари хумано царство политичке слободе, засновано на лепоти и врлини. У класицистичким настојањима Шилера и Гетеа није се више радило о имитовању спољашње форме, него о тражењу оних човечанских премиса, оног грчког `хуманитета` из кога се родила античка уметност.“²⁸ Преписка између Шилера и Гетеа настала у периоду од 1794. године до смрти Фридриха Шилера, 1805. године, одражава мисли и расположења преображаја двају песника и поимања књижевности, филозофије, природе, историје. Међутим, ово монументално епистоларно дело двају ствараоца осликава, између осталог, и прелаз од ране ка позној фази Шилеровог стваралаштва, крупној промени песничке драмске поетике, чему су допринели идејна кореспонденција и стваралачки подстицаји Гетеа. У писму 399. Гете Шилеру каже: „Ако сам ја Вама служио као представник разних објеката, Ви сте мене од сувише строгог опажања спољашњих

²⁵ Слободан Грубачић, *Историја немачке културе*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зоран Стојановић, 2009, стр. 266

²⁶ Фриц Мартини, *ibid*, стр. 205

²⁷ Перо Слијепчевић, *О немачкој књижевности и култури I, II*, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске; Београд: Свет књиге, 2013, стр. 13

²⁸ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1957, стр. 41

предмета и њихових односа вратили натраг к мени самоме, научили сте ме да праведније сагледам многостраност унутрашњег човековог света и поново ме начинили песником, што сам мање-више престао да будем.“²⁹ Синтеза њиховог рада су врхунска дела немачке књижевности, те се и данас питамо да ли би Гете остварио *Вилхелма Мајстера* или *Фауста* без Шилера, односно да ли би читав цивилизацијски поредак био ускраћен за дела попут *Валенштајна* или *Виљема Тела*, као и за теоријско-естетичка разматрања којима су ова два ствараоца утицала на развој књижевности.

2.2 Поетика Фридриха Шилера³⁰

Фридрих Јохан Каспер Шилер, рођен је 1759. године у Марбаху на Некару у области Виртемберг. Премда је завршио медицину у војној школи, био се посветио искључиво писању, тежећи да оствари целовитост свог бића развијањем својих умних и списатељских способности. Након објављивања драме *Разбојници* и врло рано стечене популарности, кратко време радио је и као професор историје на Универзитету у Јени, о чему сведочи и историјска студија о Тридесетогодишњем рату. Период пријатељства са Јоханом Готфридом Гетеом, осим што доприноси преображају пишевог стваралаштва, резултирао је и радом у оквиру Вајмарског позоришта и животом у Вајмару, у ком и проводи последње године свог живота, до 1805. године. Поље његовог интересовања, обухватало је друштвене науке: књижевност, историју, филозофију, психологију, а у свом добу био је препознат као уредник и оснивач бројних часописа, директор позоришта у Вајмару, позоришни критичар у Манхајму. Човечанству је у наслеђе оставио драме, песме, баладе, филозофско-естетске расправе, приповетке, писма...

„Пишем као грађанин света, који не служи ниједном владару. Рано сам изгубио отаџбину, да бих је заменио за широки свет који сам познавао само кроз доглед. Један чудан неспоразум с природом осудио ме је да будем песник, у месту мог рођења. Склоност ка поезији кршила је законе институције у којој сам одгајан и противречила је плану њеног оснивача. Осам година се мој ентузијазам рвао с војним правилом, али

²⁹ Јохан Волфганг Гете, Фридрих Шилер, *Преписка*, прев. Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2010, стр. 449

³⁰ Подаци о животу и стваралаштву Фридриха Шилера изведени су на основу многобројних студија: John Robertson, *Schiller after a century*, William Blackwood and sons, Edinburgh and London, 1905, Фридрих Шилер, *О лепом*, приредио Миљан Мојашевић, Култура, Београд, 1967, Миљан Мојашевић, *Из немачке књижевности и науке о њој*, Култура, Београд, 1974. Миљан Мојашевић, *Немачка књижевност, доба просветитељства, класике и романтизма*, Научна књига, Београд, 1981, Rudiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München, 2004. Schiller: *National Poet – Poet of Nations*, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, NY 2006, Јохан Волфганг Гете, Фридрих Шилер, *Преписка*, прев. Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2010, Lesley Sharpe, *Friedrich Schiller: drama, thought and politics*, Schiller.

страст према поезији је ватрена и снажна, као прва љубав. (...) *Разбојнике* сам платио породицом и отацбином. У епохи кад испољено мишљење масе мора да усмерава наше колебљиво лично осећање (...) усред уживања у првој заводљивој похвали, приспелој ненадано и незаслужено из удаљених покрајина, мени је, у месту мог рођења, под претњом утамничења забрањено – да пишем. Моја одлука је позната (...) Некаквим осећањем величине испуњава ме представа да немам других окова осим мишљења које искаже свет – да не апелујем више ни на какав престо осим на људску душу.“³¹

Комплексност Шилерове личности одражава се у комплексности његовог рада. Светски признат песник и драматичар сматрао је да мишљењем, односно писањем човек досеже смисао и суштину своје егзистенције. Сложена природа стваралачке личности Фридриха Шилера, песника, историчара, драмског писца, теоретичара философско-естетичке провенијенције, изникла је из духа епохе. „По томе је Шилер заиста био класик, дакле аутор који сабира и кроз своје дјело прелама темељна искуства и дилеме времена у којем живи.“³² За разлику од Шекспира, Шилер је био препознат и слављен још за живота, да би у годинама, непосредно након смрти његово дело достигло врхунац, након чега ће, већ у другој деценији XIX века утицај његовог стваралаштва нагло почети да бледи. Сходно томе, поставља се питање зашто је Шилеров утицај и значај избледео. Између осталог, узроци такве позиције настају услед неразумљивости проузроковане високом језичком стилизацијом исказа, те и услед реинтерпретирања и злоупотребљавања одређених идеја овог ствараоца. Зјапу унутар бројних тумачења доприноси и комплексност Шилеровог реченичног склопа који левитира између високопарног стила и поетичко-филозофског исказа, као и различити преводи који покатакд својом (не)успешношћу заправо откривају сву сложеност (међу)значајског односа појмовног регистра осамнаестог века и данашње терминологије чији је семантички ток различито дивергирао услед језичког развојног (дис)континуитета. Стога је значај Шилеровог дела и рада могуће сагледати тек из перспективе епохе и времена у ком је живео, као и унутар културних, друштвених и политичких околности у којима је суделовао.

Разноврсна тумачења песниковог стваралаштва условљава и еkleктичност целокупног опуса које баштини различите и неретко опречне идеје и мисли. Савремени критичар и тумач Шилеровог дела, Џон Гутри, запажа и истиче дихотомичност Шилерових ставова који дивергирају од скептицизма ка идеализму, и обрнуто.³³ Па ипак, сви помни читаоци и истраживачи Шилеровог дела слажу се у процени да се овај мислилац и стваралац константно развијао и усавршавао. „Један немачки књижевник сликовито предочава то стално Шилерово развијање када каже да се Шилер држао Шекспира пишући *Разбојнике*, да се није држао пишући драму *Сплетка и љубав*, а да се више ни самог себе није држао када је писао *Валенштајна*“.³⁴ Поред константног развоја као главне доминанте Шилеровог рада, Гете истиче и идеју слободе, која чини стожер

³¹ Фридрих Шилер, *Die Rheinische Thalia*, у: Познији филозофско-естетички списи, прев. Олга Кострешевевић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008. стр. 67.

³² Цевад Карахасан, у: Фридрих Шилер, *Разбојници/Сплетка и љубав*, Свјетлост, Сарајево, 1990, стр. 7

³³ John Guthrie, *Schiller's early styles: language and gesture in die Räuber*, у: *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), стр. 442

³⁴ Миљан Мојашевић, *О лепом*, Култура, Београд, 1967, стр. 8

његових дела попримајући само другу форму и облик „према томе како је Шилер проширивао своју културу и сам постајао другачији“³⁵.

Кретање осамнаестог века, духовна и политичка превирања, повезана су суштински са Француском револуцијом и низом историјских догађаја који су јој претходили а које су немачки књижевници и филозофи различито перципирани. Амбивалентан однос према догађају који ће мењати политички курс Европе у деветнаестом веку уочљив је и међу ствараоцима немачког говорног подручја. Међу њима и Шилер тражи своје место поздрављајући побуну људског духа и тежњу за слободом, али сматрајући да је начин остваривања слободе помоћу насиља и терора унапред погубан. Стога, он у својим расправама излаже став да се побуна и остварење слободе може постићи естетским васпитањем човека. „И Фридрих Шилер ће, уосталом, у својим *Писмима*, неуспех Револуције назвати „неизбежним кругом“, неуспелим покушајем да се створи етички оплемењено човечанство помоћу наметнутог државног уређења, онако као што га ум замишља. Док би сама држава, заправо, морала тек бити заснована на – бољем човечанству.“³⁶

Истраживачи књижевног дела Фридриха Шилера доследни су у мишљењу да је епицентар његове теоријске мисли о уметности и књижевности питање слободе. „Али `идеја слободе` коју је Гете учио у раду свог пријатеља“, рећи ће Робертсон сто година након песникове смрти, „није била индивидуална или политичка слобода; био је то „идеал“ слободе, слобода унутрашњег духа, хармонија мисли и осећања, воље и страсти.“³⁷ Отуда ће и лепоту дефинисати као слободу у појави, односно да се лепота може остварити само у слободи духа који се игра и која не захтева никакво објашњење, док свако морално деловање произилази из самог себе. „Шилер је посебно у Кантовим естетским принципима видео могућност изградње једне модерне теорије о лепом, али и могућност да се књижевност као форма уметности искористи у васпитању људског рода.“³⁸ Показујући на примеру путника намерника који без двоумљења сам нуди помоћ човеку у невољи, Шилер износи закључак да је „морално делање лепо тек када оно изгледа као дејство природе, које произилази из самог себе (...) Једном речју, слободно делање је лепо делање, ако се подударају аутономија душе и аутономија у појави. Из овог разлога је максимум савршености карактера једног човека морална лепота, јер она наступа само *кад код њега постане дужност према природи*.“ (курзив аутора).³⁹ Дакле, према аутору, моралност не пролази из нужности него из унутрашњег императива човека. Међутим, при успостављању етичког и естетичког модела Шилер се не позива се на целокупну Кантову филозофију, већ на етичку филозофију и унутарње питање слободе, чиме ће подстаћи развој мишљења и тумачења Фихтеа, Шелинга и Хегела. Док у Кантовом филозофском систему, између категорије чула и морала, посредује укус као

³⁵ Страхинија К. Костић, *Национална и социјална слобода у Шилеровим драмама*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, V, стр. 334

³⁶ Слободан Грубачић, *ibid*, стр. 262

³⁷ John Robertson, *Schiller after a century*, William Blackwood and sons, Edinburgh and London, MCMV, стр. 13. Сви преводи из наведеног дела су наши.

³⁸ Маринко Лолић, *Утицај Шилеровог и Шумболтовог идеала лепоте и људскости у српској савременој култури*, Институт друштвених наука, Одељење филозофије, 2014, стр. 22. „Лепота је она форма која не захтева никакво објашњење, или таква која себе објашњава без појма. (подвлачења аутора)“ Фридрих Шилер, *Калија или о лепоти*, стр. 91

³⁹ Шилер, *Калија или о лепоти*, у: *Познији филозофско-естетички списи*, прев. Олга Кострешевећ, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008, стр. 95

трећа естетска категорија, Шилер ову тријаду преобликује стварањем система, у философији именованог као естетски идеализам, у коме између чулног и моралног постоји естетско као посредујућа категорија.⁴⁰

Фридрих Шилер је драмски писац чији аутопоетички записи не само да кореспондирају, већ и уобличавају првобитну драмску замисао, те на основу њих стичемо увид у развојне мене његовог стваралачког бића. Смисао, значај и интенције театра Шилер образлагао је у предговорима, есејима и писмима, и одјек су дотадашње немачке теоријске мисли о драми, а неретко се могу читати и као ревидирање и својеврстан диспут са Лесинговим ставовима изнетим у *Хабзбуршкој драматургији*. Из обиља Шилерових теоријских радова, било је неопходно издвојити само оне радове који непосредно говоре о пишевом разматрању драмске уметности. Отуда ћемо у раду дати аналитичан приказ само оних теоријских радова чије одјек налазимо и у српској драмској књижевности XIX века, и услед чега смо били принуђени изоставити анализу Шилерових чланака *О Биргеровом песништву*, *О наивном и сентименталном песништву*, премда њихов утицај уочавамо и код српских писаца који су се бавили развојем песништва у српској књижевности (Јован Суботић, Ђорђе Малетић).

Преписка између Гетеа и Шилера, открива позиционирање Шилеровог рада спрам три тачке унутар теорије драме: однос епског и драмског дела, ставови о грчкој трагедији и однос према Шекспиру, као и однос према стваралаштву и структурирању драмског дела. Наведена теоријска становишта постаће основно полазиште пишевог драмског стваралаштва, а како ћемо видети, и тежиште српске теоријске мисли XIX века.

Идеју позоришта доживљеног као морална установа, писац је првобитно био изложио у чланку *Über das gegenwärtige deutsche Theater* (1781). Позориште је у овом пра-чланку представио као сестру морала и религије, уз скептичну опаску да утицај позоришта зависи и од природе самих гледалаца, који неретко театар доживљавају као место забаве у коме се може прекинути време.⁴¹ Став према позоришту и могућностима његовог утицаја писац је ревидирао у тексту *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784)⁴² у коме изражава и формулише став да је „позориште школа грађанске мудрости и путоказ кроз грађански живот“⁴³. Свој најзначајнији чланак, који је одзвањао европском књижевношћу на прелазу осамнаестог у деветнаести век, а који је свој први превод у српској књижевности доживео тек 1896. године, Фридрих Шилер пише након првих драмских дела. Првобитно настао за потребе приступне беседе приликом песниковог придруживања Немачком друштву у Манхајму⁴⁴, писац је текст био

⁴⁰ Светозар Петровић, *Естетика*, Народна књига, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2006. стр. 204, 205.

⁴¹ Irene A. M. Quaile-Kersken, *The dramatic illusion in the theory and later plays of Friedrich Schiller*, 1988, стр. 126 Сви преводи из наведеног дела су наши.

⁴² *Позориште посматрано као морална установа* (1784), прев. Иван Ивањи у *Теорија драме XVIII и XIX века*, 395- 402 и *Шта, заправо, може да постигне добра стална позорница?*, прев. Олга Кострешевић у: *Позији филозофско-естетички списи*, 423-431.

⁴³ Фридрих Шилер, *Позориште посматрано као морална установа*, прев. Иван Ивањи у *Теорија драме XVIII и XIX века*, стр. 398. У раду о теоријским ставовима писца, користили смо и превод Ивана Ивањија и Зденка Леша. Мишљења смо да у преводу Олге Кострешевић, није нађено адекватно решење заменом речи позориште речју позорницом, чиме се латентно мења смисао текста. Чини се да позориште има свеобухватније значење, те да у себи садржи и позорницу, као простор извођења представе.

⁴⁴ Овај текст настао је за потребе приступног предавања 26.6.1784. године под називом *Was kann eine gute Schaubühne*, а коначни назив је настао 1802. године. према: Irene A. M. Quaile-Kersken, *ibid*, стр. 129. „Приређујући текст за штампу Шилер је променио наслов, који сада гласи, *Шта, заправо, може да*

насловио *Шта може добро позориште заиста постићи? (Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken* (1784), да би приликом објављивања 1785, односно 1802. године аутор уобличио коначни назив - *Позориште посматрано као морална установа*. Мењањем наслова, али не и саме садржине текста, Фридрих Шилер иницира промену позиције свог доживљаја позоришта, те и да се полазна тематика рада, фокусирана на преиспитивање могућности утицаја доброг позоришта на народ, разрешава коначним насловом и унутар њега позиционирањем позоришта као кључне установе у издизању моралних прерогатива човечанства.

Полазећи од става да настаје из исконске потребе човека за нечим новим и изванредним, позориште је потреба људског духа које има моћ и снагу да премости и превазиђе религијска и законодавна ограничења. Будући да оно поседује преимућство приказа негативних и афирмативних страна човекове природе, на реципијента делује тиме што се представљене слике стапају са моралним осећањем човека. Будући да човека подучава како да поднесе судбину, упозорава га „на будале и опасности живота“ и указује на сопствену глупост огледањем у позоришном лику. Шилер позоришту даје важну функцију и грађењу човека развијањем његове емпатије и хуманости. Уколико и не може да промени човека, каже аутор, то не умањује његову важност будући да нас упознаје са пороцима, истовремено чинећи људски дух и људско друштво праведнијим и хуманијим. Становишта која Шилер овде исказује израстају из класицистичког начела *dulci et utile*, у складу с којим је и позориште виђено као институција у којој се задовољство среће са образовањем, а разонода са учењем. Позориште треба да се бори против заблуда у васпитању и да утиче на моралност човека тиме што кажњава пороке, а препоручује врлине, отклања празноверство а усађује хуманост и благост. Шилерова мисао да тиме што кажњава пороке а награђује врлине, постаје школа за практичан живот, изникла је из духа просветитељства. Зато ће и рећи да је позориште „школа практичне мудрости, путоказ кроз грађански живот, непогрешиви кључ за најтајанственије прилазе људској души.“⁴⁵ Позориште је у складу са барокним виђењем света доживљено као огледало пред којим маске падају и у коме човек може да сагледа себе, препозна своје пороке и постиди их се. Утолико је и дејство комедије веће јер оно исмева наше слабости и на тај начин може веће дејство учинити на реципијента. Међутим, наговештева се да моралност није једина њена сврховитост, будући да позориште као један вид „естетског смисла за осећање или осећање за лепо“, омогућава премошћавање поларизације и досезање хармоније два пола људске природе – рационалног и чулног, чиме јаче делује на човека него било који морал и закон. Улога позоришне уметности је у оплемењивању карактера и духа човека, ради остваривања његове целовитости, премда сам аутор не истиче чиме се може то постићи. Притом, како истиче Гутри, писац своје ставове аргументује „социолошки - позориште нас повезује; психолошки - делује терапеутски на нас, заборављамо себе у позоришту како бисмо се нашли опет у вези са заједницом; метафизички - драма се бави планом и случајем; естетски - даје задовољство, подиже нашу самосвест. Ови аргументи заправо извиру из

постигне добра стална позорница? Текст је објављен у Шилеровом првом (и једином) броју часописа *Рајнска Талија* 1785, а потом у 4. свесци *Мањих прозних списа* 1802, под насловом *Позориште посматрано као морална установа*“. Према М. Кривокапића у: Фридрих Шилер, *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 451.

⁴⁵ Фридрих Шилер, *ibid*, стр. 401

једног утопизма које се заснива на идеји да снага театра превазилази све социолошке, религиозне и (правне) институције.“ (наш превод) ⁴⁶

Првобитни назив чланка *Шта може добро позориште заиста постићи?* (наш превод) иницира да аутор прави јасни дистинкцију између типова позоришта, усмеравајући моћ просвећивања разума ка „бољем позоришту“⁴⁷. На мисао о доброј, сталној, једном за свагда утврђеној и постављеној позорници, указује и завршни пасус чланка у коме аутор истиче значај и утицај „бољих позоришта“ на образовање и просвећивање разума. „Тако је велика и многострука заслуга бољих сцена за морално образовање, ништа мања заслуга припада им и за укупно просвећење разума.“ (наш курзив) ⁴⁸ У завршном делу есеја, исказана је мисао о утицају позоришта на дух народа и мисао о повезаности позорнице и духа једног народа која ће обликовати мисао и став о позоришту током XIX века. Осим што се отелотворила мисао о мишљењу и сагласју повезаности једног народа, Шилер износи мисао да када би се писци руководили строгим избором и посветили се само предметима и темама важним, кључним за мишљење и осећање једног народа, створило би се и национално позориште и нација.

„Овде никако не могу да прећутим огромни утицај, који би једно позориште, које би добро стајало, имало на дух нације. Националним духом једног народа ја називам сличност и сагласност његових мишљења и склоности у односу на предмете о којима друге нације осећају и мисле другачије. Само је позориште у могућности, да у великој мери постигне сагласност, зато што пролази кроз читаво подручје људског знања, може да исцрпи све ситуације живота и да осветли све најдубље кутове срца; зато што у себи уједињује све сталеже и класе и гради најкраћи пут до разума и срца. Ако би у свим нашим комадима постојала *једна* главна линија, ако би наши писци били међусобно јединствени и хтели да изграде један чврст савез са тим крајњим циљем – ако би строги избор руководио њиховим радовима, а њихово се перо посвећивало само стварима народа – једном речју, ако бисмо доживели да имамо национално позориште, онда бисмо заиста били и једна нација.“⁴⁹

Идеја о етичкој функцији позоришта прилагођеном особеностима једног народа потиче још од Лилоа и Дидроа. Међутим, у исказима просветитељских стваралаца позориште је било управљено на облагорођавање разума и срца, док је доживљај и идеја о међузависности театра, његових моралних и естетских могућности, и друштвене заједнице препознате као народ, обликотворена тек наведеним Шилеровим чланком. С друге стране, истакнута инкорпорирана идеја о духу народа, настала је у складу са општим духовним тежњама и актуелним струјањима доба у којима аутор ствара. „Ниједан човек, ниједна земља, ниједан народ, ниједна народна историја, ниједна држава не личи на друге. Према томе, није једнако ни оно истинито, лијепо и добро у њима. Ако се то не истражује, ако се слијепо узима нека друга нација као образац, све се угуши.“⁵⁰ Идеја о духу народа, настала крајем XVIII века, одражавала је суптилан цивилизацијски прелаз са космополитског доживљаја света и духа који је „тежио ка

⁴⁶ John Guthrie, *Schiller's early styles: language and gesture in die Räuber*, у: *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), стр. 440 Сви преводи из наведеног дела су наши.

⁴⁷ Ibid, стр. 402

⁴⁸ ibid, стр. 402

⁴⁹ ibid, стр. 401

⁵⁰ Хердеров цитат наводимо према Зденко Лешњић, *Поезија и позориште, Теорија драме у доба романтизма*, Радио Сарајево, III програм 23/78, стр. 15

успостављању општих вредности“ наспрам свести о „историјској разноврсности и националној специфичности живота и стварања“ истискујући космополитски дух и свеопшту тежњу ка успостављању општих вредности.“⁵¹ Писац је овим текстом, у великој мери заснованом и израслом из Лесинговог доживљаја позориште, како ћемо видети, дубоко формирао начелне ставове о важности театра и позицији драмске књижевности у српској књижевности и ставовима два кључна писца који су и одредили кур драмске књижевности XIX века – Јована Стерије Поповића и Јована Суботића.

Премда наведени текст припада Шилеровом периоду пре ревидирања и преиначавања Кантових естетских категорија спрам својих естетских начела, у њему се назире основна премиса теоретског разматрања: морални аспект и друштвени ангажман књижевности и позоришта врхуни се у развоју човекове личности и уздицању целокупног човечанства. У философском трактату *Калија или о лепоти (Писма Готфриду Кернеру)* истиче се да су Кантови естетски принципи добра прологомена за изградњу естетске теорије и могућност да се уметност имплементира у функцији обликовања хармоничне личности човека.⁵² *Писма о естетском образовању човека* јављају се на прекретници ране и позне фазе стваралаштва, њих је у изради читао и Гете и представљају крајњи израз Шилерове мисли и промисли о улози естетике у култури човечанства и његовог напретка. Увидевши ограничења етичких категорија у досезању бољитка човечанства, Шилер полази од става да се путем естетских вредности могу премостити ограничења категорије моралности. Полазећи од свог времена и доба умногоме заснованом на користи и потреби, аутор увиђа да уметност, у таквим, ограничавајућим околностима, бива маргинализована, док се ученост просветитељског разума извитоперава у своју супротност. Уместо развитка, наступа гушење човеког бића и ствара се немогућност остварења тоталитета индивидуе, који постаје шраф у механизму и чије се последице одражавају у класној диференцијацији и научној сегментацији, услед чега се раскида и унутрашња спона људске природе. Практично разрешење овог политичког проблема писац изналази кроз естетски приступ. Отуда би задатак естетске културе био да поново успостави интегритет и тоталитет човека, а уметност би била главни органон у сазнању. Шилер заступа мисао и веру у могућност преображаја човека и његовог естетског укуса, али, истовремено истиче да се човечанство не може образовати наметањем готових образаца, већ препуштањем и ослобађањем личне самосвојности и слободу у стварању и креацији. У оплемењивању карактера и образовању човека и у развијању човекове осећајности, које је најпреча потреба, највећу функцију имају уметност и наука јер су оне једино имуне на самовољу људи. Уметност има способност да оплемени карактер човечанства, и могућност да помогне човеку у самоостварењу и досезању сопственог тоталитета, учећи га да поступа морално и слободно. Међутим, кад говори о моралности у уметности, писац се ограђује и истиче да се функција уметности губи уколико јој је сврха искључиво морална, те да се естетско достиже моралним средствима. Уметност не може да образује и створи моралног човека, али може да га подстакне да буде бољи човек тиме што ће га подстицати и иницирати да оствари све своје могућности.

⁵¹ *ibid*, стр. 15

⁵² „Лепота је она форма која не захтева никакво објашњење, или таква која себе објашњава без појма.“ у: Фридрих Шилер, *Калија или о лепоти*, стр. 91

Почев од позне фазе стваралаштва, подстакнут Лесинговим ревидирањем Аристотелове теорије о трагедији, и овог немачког драмског писца окупира питање трагедије и доживљаја које оно остварује у свести реципијента. Чланак *О основи уживања у трагичним предметима* (1790) заправо представља разрађено јенско предавање и у њему је видљив развој пишчеве мисаоности и идејних конклузија о досезању лепоте путем слободе духа и унутарње моралне сврховитости, имплементираних у категорију трагедије. У фокусу чланка је сагледавање трагедије из визуре реципијента и дејства трагичног на гледаоца. Полазна тачка овог рада је дистанцирање аутора од моралне категорије као њене основне сврховитости. Шилер сматра да се функција уметности губи, уколико је њена сврховитост искључиво морална, те да се естетско достиже моралним средствима: „Само постизањем највећег естетског дејства оно ће имати благотворан утицај на моралност; али и само чувајући своју потпуну слободу, моћи ће да постигне своје највеће естетско дејство.“⁵³ Он негира моралност као сврховитост уметности и упозорава на склизнуће и брисање граница између моралности и естетског као две категорије које се потиру у уметничком приказу, истицањем да моралност представља средство ради досезања естетске вредности. Како и на који начин моралност постаје основна тачка досезања естетског, пита се Шилер? Тако што уметност, служећи се моралним средствима и сама постаје средство за моралност посредством уживања које ствара. Помоћу ума, духа, маште (уобразиље) које су извори слободног уживања, уметничко дело у реципијенту производи уживање праћено осећањем пријатности које извире из добра, истинитости, лепоте, дирљивости. Морална сврховитост човеку пружа слободу; ништа човека не ослобађа, не уздиже и не остварује као што то чини морал „јер није одређено ничим споља, него унутрашњим принципом нашег ума (...) Она је палацијум наше слободе.“⁵⁴ Да би произвела своје потпуно дејство и створила осећај моралне сврсисходности, уметност у нама мора производити осећај пријатности, али се моралност у потпуности освешћује у мешавини осећања и очитује у болу и патњи, будући да оне у реципијенту неминовно стварају јаче задовољство поводом моралног чина. „Што је страснији победник, то је сјајнија победа, једино отпор може учинити видљивом снагу.“⁵⁵ Последица таквог дејства јесте свест о одређеном постајању сврсисходности.

Ово питање писац ће разлагати и у есејистичкој расправи *О патетичном*, у којој истиче да приказивање патње није сврха уметности, али јесте средство за постизање сврхе уметности. Шилер сматра да је патос важан за трагику, и неминован у приказу патње, уколико не гуши и не штети крајњој сврси. Код Француза, каже Шилер не видимо „природу која пати“ већ декламаторског поету, док се стари Грци не стиде своје природе и своје чулности, али јој не робују.⁵⁶ Патњу треба приказати као једну од видова страсти људске, али она не сме бити сврха приказа нити непосредни извор задовољства, те је узалудан приказ афекта који не открива „вишу људску суштину, присутност једне натчулне способности“.⁵⁷ Поткрепљујући тврдње примером Лаокоона у Винкелмановом приказу, Шилер закључује да „особа која пати, представљена како јадикује и како плаче, само мало ће нас дирнути (...) Много јаче нас потреса јетки, неми бол, где код природе

⁵³ Фридрих Шилер, *О основи уживања у трагичним предметима*, Познији филозофско-естетички списи, прев. Олга Кострешевих, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008, стр. 74.

⁵⁴ Ibid, стр. 77

⁵⁵ Ibid, стр. 82

⁵⁶ Ibid, стр. 161

⁵⁷ Ibid, стр.166

не налазимо помоћ, него морамо да прибегнемо нечему што превазилази сваку природу; а управо у том упућивању на оно што је натчулно лежи патос и снага трагике“.⁵⁸

Основна премиса есеја *О уметности трагедије* (1792) јесте посматрање трагедије из перспективе њеног дејства на реципијента, чиме се Фридрих Шилер надовезује на Лесингово ревидирање Аристотела. У писмима Гетеу, немачки драмски писац увиђа да се у Аристотеловом делу крије парадокс тиме што је оно бескомпромисан судија онима који га подражавају, а још већи онима који се оглушују о његове ставове.

„Што он [Аристотел, наша прим.] код трагедије главни нагласак ставља на повезивање догађаја, то збиља значи погодити мету у средиште. Што он пореди поезију и историју и оној првој признаје већу истинитост него овој другој, томе сам се од таквог разботилог човека такође радовао. Врло ми се свиђа и што он примећује, говорећи о мњењима, да су стари пуштали своје личности да говоре с више *политике*, а новији с више *реторике*. Исто тако, веома је паметно оно што он каже у прилог истинитим историјским именима за драмске личности. Уопште нисам нашао да је Еврипида толико уздизао колико му замерају. Уопште, налазим, након што сам сад сам прочитао ову *Поетику*, колико су га страховито погрешно разумевали.“ [истицања аутора]⁵⁹

У наведеном писму, Шилер истиче управо оне Аристотелове ставове које потенцирати и у сопственим теоријским начелима о трагедији: каузалност догађаја и однос поетске и историјске грађе. Служећи се индуктивном методом, аутор ставља акценат на испитивање дејства трагедије на гледаоце, те у средиште разматрања поставља катарзу, коју, пак, именује термином афекат, на основу чега изводи основне премисе трагичног дела. У том смислу, писац се задржава на категорији патње и непријатних афеката који производе веће дејство на реципијента од пријатних. Пита се Шилер: „Зашто нас само мучеништво, сама патња најснажније привлачи предметима нашег саучешћа?“⁶⁰ Одговор се, како сматра, налази у самом реципијенту код ког се непријатним афектом задовољава човеков исконски нагон за деловањем, уз истицање да изазивање саучешћа може бити ометено прејаким односно превише slabим изазивањем афекта. Саучешће је, отуда, како аутор примећује, слабије уколико трагични јунак доживљава несрећу због своје кривице, односно, уколико не може да избегне своју несрећу „због слабости разума или малодушности“ попут краља Лира, те и уколико антагониста због кога недужни страдају „испуњава нашу душу одвратношћу“ попут Јага, Леди Магбет или Франца Мора. С друге стране, саучешће код реципијента расте уколико трагедија има за предмет „и оног који пати и оног који је крив за ту патњу“⁶¹.

Предмет трагедије, према томе, може бити само несрећа која настаје сплетом околности, и искључује из себе несрећу која настаје вољом злог конфидента или недостатком разума. Јунак трагедије не страда због тога што се налази у несрећној ситуацији, већ због тога што је у ту ситуацију доведен против своје воље тиме што је проузроковао несрећу. Писац истиче да сама несрећа у којој се јунак налази проистиче из моралности. „Потрес изазива свака несрећа која не само да није у супротности са моралом, већ из принципа моралности и проистиче“ (Корнејев Сид)⁶²

⁵⁸ Ibid, стр. 167

⁵⁹ Гете/Шилер, *Преписка*, стр. 325-327

⁶⁰ Фридрих Шилер, *О уметности трагедије*, у: Фридрих Шилер, *Теорија драме XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд, 1989. стр.

⁶¹ Ibid, стр. 406, 407

⁶² Ibid, стр. 407

Шилер сматра да је предмет новије позорнице, сагледавано спрам грчке, то што нова позорница почива на моралу, то лакше може да се уздигне и прикаже хармонија природног поретка ствари.

„Прво, предмет нашег саучешћа мора да припада нашем роду у целом смислу те речи, и да бисмо могли да саучествујемо с њим, мора да обухвати моралну вредност, тј. подручје слободе. Друго, патња, њени извори и њен степен, у виду узајамно повезаних догађаја, морају да нам буду саопштени потпуно, и то, треће, треба да нам буду предочене чулно, и то не посредно, путем описивања, него непосредно, радњом.“⁶³

Управо, у овом пасусу налази се парадоксалност Шилеровог става о трагедији. У трагању за сликом света какву нам представља грчка трагедија, писац износи став да је управо етичка категорија она вредност новог, модерног света која може да замени и васкрсне несталу слику хармоничног поретка. Међутим, проширењем моралне вредности на подручје слободе, назнака је да и сам аутор није до краја дефинисао на који начин моралност може да буде прерогатив тако предочене драмске слике света.⁶⁴

Шилерова дефиниција трагедије, изведена спрам Аристотелове гласи да је „трагедија песничко опонашање једног међусобног повезаног низа догађаја (једне потпуне радње) и човека приказује у стању патње са намером да изазове наше саучешће“⁶⁵. Потом, драмски писац и теоретичар, дедуктивном методом, предочава главне сегменте овако обликоване дефиниције о трагедији.

Прва тачка тумачења трагедије јесте успостављање дистанце спрам епског песништва. Отуда, трагедија опонаша радњу која се сукцесивно одиграва пред нама, обрађујући се садашњости, за разлику од епског, усмереног ка прошлости, која јунаке и околности приказује предочавањем радње, за разлику од песништва „које опонаша одређена стања душе“⁶⁶. Премда се из данашње читалачке визуре, чини наивно постављање ове разликовности, за ауторе осамнаестог века, ово питање је била основна предиспозиција сваког дискурса о драмском облику. Њу су, пак утврдили Гете и Шилер у својој преписци, обликотвореној у Гетеовом есеју *О епском и драмском песништву*. Шилер је у *Преписци*⁶⁷ изнео запажање да за разлику од епског песника који експозицију користи као сликање предмета, код драмског песника она представља важно средство у приказивању радње будући да се драмски песник води категоријом каузалности, насупрот епског у чијој сржи се налази категорија супстанцијалности. „Драмска радња се креће преда мном, око епске се крећем ја сам, и чини ми се као да она стоји [...] епичар свој догађај треба да обрађује као потпуно прошло, а трагичар свој као потпуно садашњи“⁶⁸, рећи ће Шилер Гетеу у јенском писму 1797. године, истичући да: „трагедија обрађује само појединачне изузетне тренутке човечанства, док еп [...] обрађује постојану целину човечанства, која мирно и даље постоји, и стога и делује на човека ма у каквом се душевном стању налазио.“⁶⁹ Одјеке ових премиса које ће се ревидирати и у Шлегеловим и Хегеловим студијама, налазимо и у српској књижевној критици XIX века,

⁶³ Ibid, стр. 412

⁶⁴ Треба имати у виду да чулно, непосредно приказивање радње, писац сагледава наспрам жанровског детерминисања епског/драмског дела, односно да епски карактер дела нужно доноси описивање радње, наспрам драмског које ту исту радњу представља чулно, непосредно, те и да се овакво одређивање не односи на на начин приказивања грађе у драмском делу.

⁶⁵ Ibid, стр. 412

⁶⁶ Ibid, стр. 412

⁶⁷ Гете/Шилер, *Преписка*, 303. писмо Јена, 25. априла 1797

⁶⁸ Гете/Шилер, *Преписка*, стр. 326.

⁶⁹ Гете/Шилер, *Преписка*, стр. 555, 556

у расправама Ђорђа Малетића и Јована Суботића, што нам, између осталог, и индиректно указује на усмереност српских књижевних критичара на немачке теоретичаре.

„Оно што Ви називате најбољом драмском грађом (наиме оном у којој је експозиција већ део *развитка*), то је, на пример, постигнуто у Шекспировим *Близицима* [*Комедија пометњи*, прим. аут.]. Неки сличан пример у трагедијама није ми познат, мада се *Oedipus rex* сасвим зачуђујуће приближава овом идеалу. *Али могу врло лепо замислити драмску грађу у којој експозиција истовремено представља и развитак радње*. Овде спада *Макбет*, а могу поменути и *Разбојнике*. [...] Верујем да се драмском песнику у овоме кудикамо више мора гледати кроз прсте; управо зато што он своју сврху види у смени догађања и у њиховом завршетку њему се сме дозволити да почетак третира више као средство. Он се налази под категоријом каузалности, епски песник под категоријом суспензијалности; онде нешто може и сме постојати као узрок нечега другог, а овде све мора истицати своју важност ради себе самог.“⁷⁰ (наша подвлачења)

У успостављању дистинкције између епског и драмског жанра, Шилер је истакао експозицију као важно средство у успостављању каузалитета догађаја, те и да је она сама могућа као клица развијања драмске радње. Пред нама се налази мисао о структурирању драмске грађе, којем је писац био веома посвећен, будући да је у овој поставци драмске структуре препознао грчки модел структурирања. Отуда је песник истицао драмску композицију Едипа као неприкосновену у приказу догађаја који заправо представљају само развој дешавања збивања одиграних ван драмског света. Писац је све време био у потрази за грађом налик Едипу сматрајући је праобликом драмске каузалности: „Едип је, такорећи, само трагична анализа. Све је већ ту, и само се развезује“, удео пророрштва у трагедији није занемарљив и он се тешко чиме може заменити“⁷¹. Овом приступу приказа догађаја Шилер се био посветио у обликовању драме *Марија Стјуарт* и драме *Валеништајн*, а примену оваквог начина структурирања грађе налазимо код Јована Стерије Поповића и Лазе Костића.

Посматрањем драмске грађе, са акцентом на сагледавање достигнућа афекта код реципијента, Фридрих Шилер у овом раду задире у питање драмске структуре истичући важност приказивања каузалитета догађаја. Отуда, песник истиче да трагедију не сачињава један трагичан догађај већ низ узрочно-последично приказаних догађаја. Принцип каузалитета, према Шилеру, неопходан је да би се низом узајамно повезаних догађаја изазвала промена у расположењу гледалаца, наводећи као примере Едипа и Отела. Тиме трагедија остварује утисак присутности, односно ефекат збивања у садашњости, истовремено, приказивањем каузалног низа догађаја постиже промену афекта реципијента.

У исказу да се „поетско опонашање радње (...) супротставља историји“⁷² на прагу смо есенцијалног становишта пишевих ставова, према ком поетска сврсисходност драмског приказа нужно ништи историјску веродостојност. Сврха трагедије је „без обзира на њену историјску обавезу, подређена строгом закону природне истине, која се

⁷⁰ Фридрих Шилер, *Предговор Разбојницима*, у: *Теорија драме XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд, 1989, стр. 319, 320

⁷¹ У овом писму ће између осталог изнети и запажање о драмским ликовима: „Пало ми је у очи да су карактери у грчкој трагедији, више или мање, идеалне маске, а нису стварне индивидуе какве налазим код Шекспира, а и у Вашим комадима. (Гетеовим) (...) Са таквим карактерима се у трагедији очито много боље излази на крај, они се брже експонирају, и њихове црте су трајније и чвршће.“ У: Гете/Шилер, *Преписка*, стр. 291

⁷² Ibid, стр. 413

за разлику од историјске, назива *поетском истином*.⁷³ (наша подвлачења). Будући да је основни циљ трагедије поетски, са главном интенцијом да потресе и забави, писац у складу са тим има слободу, ако не и обавезу „да историјску истину подреди законима поетске уметности и да дату материју обради према њеним потребама“⁷⁴. Она своју сврху може да постигне само под овим условом. Ко од писца трагедије, тражи да оправдава суд историје, заправо показује ограничено познавање уметности трагедије и, уопште узев, уметности. Шилер изричиту дистинкцију прави између историјске и поетске истине, дајући другој предност, будући да је она неопходан сегмент приликом изазивања саучешћа/потреса.

Ову мисао немачки драмски писац првобитно је формулисао у предговору делу *Фијескова завера у Ђенови*, који је, нажалост, био изостављен у преводу Јулија Радишића (1850). У наведеном предговору, аутор истиче да мења историјске податке према поетским потребама, а што није у складу са Лесинговим виђењем у *Хамбуришкој драматургији*. У знаменитој расправи о основним принципима драме (1767 -1769), Лесинг тврди да „драматичар треба да остане веран суштинским особинама јунака познатим из историјских извора“⁷⁵ (наш превод) док, Шилер већ у делу *Фијеско*, историјске догађаје мења и прилагођава драмском приказу, избацавањем случајности провиђења из историјских чињеница. Овај став писац је можда најбоље и уобличио у писму Гетеу: „Уопште, верујем да би било добро из историје увек узимати само општу ситуацију, време и личности из историје, а све остало поетски слободно смишљати, чиме би настао изванредан средњи род сижеа који би спајао преимућства историјске драме и измишљених драма.“⁷⁶

Шилер сматра да је поетска фикција носилац естетске функције дела, те да поетска истина не умањује снагу драмске радње и драмског јунака, већ да доприноси постизању дејства естетских чинилаца на рецепијента. „Допадљивост идеалних карактера за нас не умањује се подсећањем на то да су они поетске фикције, јер свако естетско дејство заснива се на поетској, не на историјској истини. А поетска истина није у ономе што се заиста догодило, већ у томе да се то могло догодити.“⁷⁷ Почев од Лазара Лазаревића, те до аутопоетичког исказа Лазе Костића, изнуђеног услед погрешно изведених закључака о лику Вићентија и делу *Пера Сегединац*, наведени Шилеров став о односу *поетске* и *историјске истине*, био је конститутивна мисао у српској мисли о драмској књижевности, на коју ће се многи аутори позивати, али ће је, како је већ примећено, тек Лаза Костић и отелотворити.

Будући да је у центру сваког трагичног приказа, човек који пати, драмски јунак не може бити ни савршен ни одвратан, па писац „предност даје мешовитим карактерима, а идеал његовог јунака једнако је удаљен од оног што је за сваку осуду као и од

⁷³ Ibid, стр. 414

⁷⁴ Ibid, стр. 671.

⁷⁵ John Guthrie, увод у: *Fiesco's Conspiracy at Genoa* by Friedrich Schiller, стр. 123 Сви преводи из наведеног дела су наши.

⁷⁶ Ibid, стр. 684.

⁷⁷ Ibid, стр. 177. У 291. писму писац се дотиче истог питања. „Што више размишљам о сопственом послу и о начину на који Грци схватају трагедију, налазим да се цео *cardo rei* налази у вештини да се нађе поетска фабула. Новији писац се напорно и бојажљиво бори са случајностима и споредним стварима, па се, трудећи се да се што више приближи стварности, оптерећује празним и безначајним појединостима, и због тога се излаже опасности да изгуби ону дубљу истину у којој се заправо налази све што је поетско. Он би волео да потпуно подражава неки стварни случај, а не помишља да се поетски приказ никада не може покlopити са стварношћу, управо зато што је апсолутно истинит.“

савршенства“⁷⁸. Новину у развоју у односу на Лесингову драматургију представља и сликање „мешовитих карактера“, што је писац првобитно био формулисао у предговору *Разбојника*, те да природа драмског жанра, односно њена економичност условљава сликање и негативних природа људског друштва, приказаних из жеље да се разобличи порок и прикаже његов унутрашњи механизам. У наведеном предговору, који је у деветнаестом веку био веома познат, аутор наглашава да је у писању неопходно осликати и најпорочнијег човека према његовом божанском лику, чији тоталитет обухвата и добру страну такве природе. Пишчева запажања о Францовом лику, навешћемо у целости, будући да се на њега умногоме наслањају наши драмски писци и теоретичари XIX века:

„Сваки се сликар налази пред истом нужношћу, ако жели да створи копију стварног света, а не идеалистичку афектацију, не измишљеног човека. Таква је већ мода у свету, да се добри сенче помоћу злих и да врлина добија најживљи колорит, тек када јој се супротстави порок. Ако је неко себи поставио за циљ да руши порок, да освети религију, морал и грађанске законе код њихових непријатеља, он мора да открије порок у свој његовој голој одвратности и да га стави пред очи човечанства у свој његовој колосалној величини – он сам сместа мора да прође кроз своје ноћне лавиринте – он мора да зна како ће себе присилити на осећања, против чијих се неприродности душа опире. Порок се овде развија са свим својим унутрашњим механизмом. У Францу он раствара све заплетене језе савести и претвара их у несвесне апстракције, скелетизира права осећања и шалом уклања озбиљни глас религије.“⁷⁹

Писац овде поред одређених поетских карактеристика и проблема у грађењу ликова истицањем њихове опозитности и сликањем негативности у свој њеној грандиозности, истиче, у складу са просветитељским начелима, да је главна намера дела да руши порок, а истакне врлине и морал. Отуда, писац у лику Франца покушава да разоткрије механизам порока. „Покушао сам да насликам тачни и живи портрет таквог једног нечовека, да рашчланим савршену механику његовог система порока – и да испитам његову снагу мерећи је истином. (...)

Сваком, па и оном најпорочнијем човеку, на одређен начин је ударен печат тога да је створен према божанском лику, а можда је пут од великог злочинца до великог праведника мањи, него пут од малога, јер моралност држи корак са снагом, и што је већа способност, то ће већа и страшнија бити и њена заблуда, то неоправданије њено искривљавање. Клопштоков Адрамалех у нама изазива осећање, у коме се дивљење истопа у одвратности. Милтоновог Сотону са језом и чуђењем пратимо кроз беспуће хаоса. Медеја античких драмских писаца, уз сва своја злодела, остаје велика жена, достојна дивљења, а Шекспиров Ричард мора да задиви читаоца исто тако сигурно, као што би изазвао његову мржњу, ако би се појавио пред њим на светлости дана. Ако ми је стало до тога, да прикажем *целовите* (подвлачење аутора) ликове, онда морам да прикажем и њихова савршенства, без којих нису ни они најгори. Ако желим да неког упозорим на тигра, не смем да пропустим да опишем његове дивне, сјајне шаре, иначе у тигру не бих описивао тигра. Уместо тога би човек, који би се сав састојао од зла, просто био непогодан за уметност и изражавао би одурну снагу, уместо да веже пажњу читалаца.“⁸⁰

⁷⁸ Ibid, стр. 364

⁷⁹ Ibid, стр. 365

⁸⁰ Ibid, стр. 365, 366

Видимо да је пишчева побуда у сликању Францове негативности проистекла из разматрања етичких категорија приликом чега долази до запажања да је танка граница која раздваја злочинца од праведника, будући да у себи поседују подједнаке снаге и способности. Грандиозност негативног јунака читава се управо у снази његових способности којим себе доводи до заблуда што условљава његов пад.

Будући да је циљ приказивање тоталитета једне личности, неопходно је у приказу негативног јунака приказати и његова позитивна својства који га чине целовитим човеком. Овде писац негира дејство сликања драмског јунака сазданог и сачињеног само на начелу негативитета, што се опире не само уметничкој слици него и прилежности рецепијента у посматрању таквог лика. Управо у сегменту нијансирања личности драмске, ослањајући се на шекспировски модел, Шилер се посвећује психолошком приступу у изградњи ликова, нивелисању њихове природе ради остваривања веродостојног приказа човека и досезања доследности приликом изградње драмског лика. Отуда се значај Фридриха Шилера у развоју европске драматургије огледа, између осталог, и у премошћивању оштре поларизације јунака и доминантне матрице црно-беле карактеризације претходног драмског наслеђа ка шекспировској пуноћи ликова који одражавају тоталитет човекове личности.

2.3 Одлике драмског стваралаштва Фридрихе Шилера

Осамдесет година након Шилерове смрти Лаза Костић изрекао је мисао: „Шилер није лирски пјесник, он је више драматиста, о томе се већ не сумњају најотменији оцјењивачи пјесничке књижевности света.“⁸¹ Већ на почетку свог књижевног рада Фридрих Шилер осведочава се као драмски писац који се тек у каснијем стваралачком раздобљу изражава и у виду лирских песама, балада, есејистичких текстова и апстрактно обликованих расправа у којима износи и примењује сопствена теоретска исходишта и рефлексије. Почетак његовог књижевног рада обележен је драмом Разбојници, а смрт га је претекла након написане драме Виљем Тел, остављајући за собом драмске скице откривене у заоставштини након његове смрти.

На важност Фридриха Шилера у оквиру немачке драмске књижевности, указао је и Станислав Винавер приликом тумачења дела Лазе Костића: „Шилер је остварио велики немачки театар подстакнут Шекспировим и немачким духовним потребама културног ослобођења од француског укуса. Наравно, и Хердеровим проророчким слутњама о свемоћи узрујане речи кад ова долази из дубине срца, а под притиском патетичких околности које дају великој личности маха да буде велика, да буде у високом смислу те речи морална. Шилер је унео у своје драме, да би ове добиле `жара` и неодољивости – поред људских страсти из класичне драме, још и дневну политику, њене идеале и заносе и трепете.“⁸²

⁸¹ Лаза Костић, *Бранкоманија*, у: Лаза Костић и критика у доба националног романтизма, Српска књижевност у књижевној критици, књ.3, прир. Предраг Протић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983.стр. 76,77

⁸² Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дела Станислава Винавера, књ. 5, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 347

Драмска књижевност представља срж Шилеровог стваралаштва, те је у историји књижевности вреднован као писац историјске драме у ком доминира идејни фон дела унутар ког се налази питање етичности човековог бића у судару са спољашњим светом, тежина остварења хуманости у свету и (не)могућности остварења слободе појединца. Особеност и разликованост у односу на претходне драмске ствараоце доноси инкорпорираним идејама, инвентивношћу у одабиру и обликовању тематске грађе, вишедимензионално обликованим драмским јунацима као носиоцима етичких ставова. Иако Шилерова дела нису тако често била играна на сцени попут Ифландових⁸³ или Коцебуових⁸⁴, ипак су била брзо прихваћена и позиционирана као део немачког класичног репертоара XIX века. За немачку књижевност Шилерово дело представљало је оригинално аутохтоно дело, идејно конципирано, писано у складу са немачким виђењем света. Како је већ у лијетатури примећено, његово драмско стваралаштво извире из немачког драмског књижевног наслеђа, у коме се сустичу наслеђе барокне драме и класицистичког позоришта, шекспировски елементи и елементи античких трагедија. Без обзира на бројне детерминанте у жанровском дефинисању драма које дивергирају у распону од грађанске драме, тенденциозне/историјске драме, трагедије, како од стране самог аутора, тако и од његових тумача, утврђено је да жанровски Шилерово дело тежи трагедији, али не достиже трагично, остајући у домену историјске драме којој даје нови облик и значење. Но, ипак је Шилер, према запажању својих тумача, више од осталих немачких књижевника и својих савременика деловао на публику управо због изношења и постављања на сцену општих рефлексија свог доба, услед чега је неретко био и погрешно тумачен и читан. Унутар пишчеве драматургије крије се парадокс, каже Лукач и запажа да, иако је у својим драмским делима трагао за судбинском неминовношћу човекове егзистенције, доживљаван је као песник слободе, само због тога што су његови јунаци говорили о слободи.

У литератури о драмском стваралаштву овог писца готово да је постало опште место да оно проиходи из Шекспировог утицаја. Па ипак, у више наврата је истакнуто да пишчева тежња при писању није била да интегрише шекспировске елементе, већ да

⁸³ Ифланд и Лесинг били су стални део репертоарске поставке, и утицајни што позоришно, што теоретски на формирање репертоара током последње две декаде осамнаестог века. У односу на Коцебуа, Ифланд, глумац, веома популаран драматург, друг сарадник и саветник Шилеров, био је код нас релативно мало превођен, односно преведено је само једно дело, а након лоше рецензије, посрба је и повучена са репертоара.

⁸⁴ Август Коцебу (1761 – 1819), најплоднији и најпопуларнији стваралац који је написао више од двеста драма суверено је владао позоришном сценом на прелазу два века, српском, европском и светском (његова дела су била постављана и у Енглеској и у Њујорку). Током Гетеовог управљања Вајмарским позориштем више је изведено Коцебуових комада него Шилерових и Гетеових заједно. Код нас је прво превео од њега дело *Человек мерзосз и раскајаније* Аврам Мразовић, а позоришна сцена почиње извођењем његовог дела *Крешиталица* под управом Јоакима Вујића у Пешти (1813). Поводом дела *Човекомрситво и кајање*, Михаило Витковић, након одгледане представе у пештанском позоришту, 1800. године рекао је: „Никаква поезија није у мени оставила такве упечатке као ово.“ Страхиња К. Костић, *Споменица 1861 – 1961*, СНП у Новом Саду, 1961, 201. Милан Ћурчин је у својој докторској дисертацији *Kotzebue im Serbokroatisch*, 1909, открио чак сто тридесет превода и осамдесет прерада овог аутора. Анониман писац некролога Константину Поповићу Камерашу преводиоцу Коцебуових дела пише: „Кад у Немачкој једно време, код изврских глумаца, у свим глумиштима беше овладао не Шилер него – А. Коцебуј, онда неје чудо, што се и у нас нашло књижевника који иђаху за тадашњим укусом, те нам преведоше или прерадише више од четврталне позоришних дела тога многописца.“ потписник Б, *Позориште*, бр.1-4, 1871-72. Коцебу је суверено владао нашом сценом, велики је значај и ових делатника који су испуњавали задатак свог времена.

грчку трагедију прилагоди проблемима судбине и слободи воље, те се Шилер својим делима највише приближава ономе што Кант именује и као "Selbstbestimmung des Menschen."⁸⁵ Премда читање Шилеровог дела изазива реминисценције на Шекспира у бројним епизодама и драмским решењима, постоји огромна дистинкција Шилера и Шекспира, а која се, према Ђерђу Лукачу, највише читава у погледу на свет ова два аутора, који покреће сва драмска збивања, а којим се и постиже дејство драме. Главна дистинкција Шекспирове драматургије и стваралаца модерне драме читава се управо у разликовности погледа на свет који приказују. Драмска дијалектика и извире из форме драме која изражава дуализам погледа на свет, док крај драмских збивања заправо сигнализира крај света који се приказује. Она је најочигледнија на плану драмске форме, будући да „одређени поглед на свет носи са собом одређене форме, омогућује их, док друге искључује.“⁸⁶ Какав је поглед на свет модерне драме, и њеног носиоца Шилера? Које то своје особености доноси савремени свет, услед ког на сцени више не можемо очекивати новог Шекспира?

Модерна драма настаје свесно, из рационалистичке потребе за њом, запажа Лукач, и развија се у оквирима већ постојеће позорнице, што, парадоксално, спутава њен развој. Дакле, она израста из теоретских начела и прилагођава се већ оформљеној позорници, чиме се ствара одређени јаз, будући да се њена функција усложњава те постаје и драма за читање. На тај начин, у модерном добу долази до одвајања драме и позорнице. Истовремено, свеprisутност драме и њена доступност ширем кругу људи укида категорију узвишености на којој је израсла. Томе доприноси и одређена интелектуализација садржаја која омета њену основну функцију – симболично деловање на масу.

Међутим, главна особеност нове драме у односу на Шекспира, крије се у категоријама ИСТОРИЗМА и ИНДИВИДУАЛИЗМА из којих израста. Након Француске револуције и промене човековог погледа на свет, и драма се дефинише према историји, будући да израста из новог, „историјског доживљаја света“⁸⁷. Овај преломни историјски догађај имао је пресудну улогу у стварању осећања индивидуалности човека. За разлику од Шекспирових јунака и античких ликова који страдају услед непознавања одређених чињеница или ситуације, јунаци нове драме, страдају сапети спољашњим околностима, услед дејства спољних, историјских сила. У свету који притиска човека, и односи међу људима постају сложенији, те је немогуће заправо приказати једноставност живота, што је основна тежња драмског света. Реч је о „победи велике нужности над хтењем малог човека; победи историјских сила – чак и кад наизглед није реч о историји – над жељама и идејама појединог човека“⁸⁸. Иако је полазно исходиште драматургије Фридриха Шилера историјски тренутак, најчешће прожет мелодрамским заплетом, што представља, како је то и сам писац поводом Валенштајна исказао, један од начина оплемењивања хладне историјске тематике, изабран је како би аутор исказао одређена идејна становишта. Историја је оквир у коме се истичу основне поруке драме, а драмски јунак се приказује као страдалник историјског метежа, употпуњен моралним прагматизмом. „Шилер је био посебно фасциниран појединцима чије унутрашње сукобе активирају њихови сукоби са светом или „историја“ која их гура у кривицу и грешку, и

⁸⁵ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, превео Саво Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 104

⁸⁶ *ibid*, стр. 16

⁸⁷ *ibid*, стр. 70

⁸⁸ *ibid*, стр. 146.

на крају у трагедију.⁸⁹ Дакле, писац се не бави историјским током већ појединцем ухваћеним у сплет историјских околности, што је у складу са Вајсштајновим закључком према коме за историјску драму није кључна „величина пада хероја или политичка величина грађе“, већ „успешно премештање радње из сфере приватног у јавно“⁹⁰. Волтер Линден запажа да су пред нама, изузевши *Разбојнике* и *Сплетку и љубав*, драме о индивидуалцима, у чијој основи се крије универзалан приказ људске борбе. За разлику од Шекспирових дела у чијем је средишту приказа драма великих индивидуа, у Шилеровим стваралаштву на сцени је драма индивидуализма. У свету Шекспирових јунака „заслепљеност је била априори социјална“⁹¹, док са Шилером код јунака страдају идеолошке вредности. У односу на Шекспира, уводи се и приказује класни сукоб а самим тим и размишљања и осећања народа који се бори за слободу. Код Шекспира наведена класна диференцијација је јасно разграничена и доследна, стога је код њега слуга веран господару, док се код Шилера суочавамо са слугом који му се супротставља. У новој драми сукобљавају се страсти али и погледи на свет, док сама борба постаје интериоризована, душевна. Отуда, Ђерђ Лукач и увиђа да у модерној драми не можемо говорити о шекспиризацији театра и трагичном доживљају света, будући да нема ни вредносног система који би била подлога страдању трагичног јунака. Отуда, и Шилер, попут својих савременика и настављача, тежи, али не достиже трагично, остајући у домену историјске драме.

Покушавајући да позиционира Фридриха Шилера у развоју немачке драмске књижевности, Ђерђ Лукач долази до сличних запажања. Кључну новину коју је Шилер преузео од Лесинга а надаље развијао је заправо приказ „драме човека теоријског типа доктринарног идеализма осамнаестог столећа.“⁹² Лукач отуда запажа да је Лесинг своја драмска збивања организовао око драмских јунака који су својеврсни херојски типови, а које ће Шилер у својим драмским обликовањима усавршити, и у којима се, у односу на Лесингове јунаке, мења само садржина борбе; док је код Лесинга објект драмског јунака част, код Шилера је то добробит народа (Поза) или тежња за слободом (Карл Мор). Лесинг, као зачетник нове драме, како запажа Дилтај, а истиче Лукач, мотивише јунака моралним афектима чији ће крајњи консеквенти бити заоштрени у Шилеровом приказу егоизма и заслепљености, отелотворени у лику Позе и његовом краху слепог егоизма услед коришћења људи као средства за остварење својих циљева.

Пред нама нису ликови који страдају оглушујући се о постулате у судару са космичким утврђеним поретком, већ јунаци чија је идејна водила *movens* свих збивања; од силне и бурне побуне каква је у првим остварењима до тихог, превратничког бунта каснијих остварења. Његови јунаци готово увек страдају, али не зато што су нарушили космички поредак, већ зато што их историја, историјске прилике, околности или само друштво надјачавају у њиховој побуни. Отуда, и многобројни тумачи, врло јасно виде Шилера као писца који антиципира модерна збивања и човека, постављајући у средиште збивања појединца сагледаног кроз призму борбе за идеале слободе, моралности, принципа, етичности и одбране људског достојанства. Док Шекспир ствара галерију издиференцираних и упечатљивих индивидуа „жестоко виталних, изоштрено личних и толико уверљивих да њихову судбину прихватамо као осветљени сегмент једног

⁸⁹ Karl Guthke, *Exploring the interior, Essays on Literary and Cultural History*, Cambridge, 2018. стр. 228 Сви преводи из наведеног дела су наши.

⁹⁰ Улрих Вајсштајн, *Облици историјске драме*, прев. Ана Клаић, у: Трећи програм, бр. 52 – I – 1982, стр. 302

⁹¹ *ibid*, 136.

⁹² *ibid*, 135.

континуираног живота који се протеже изван фиктивног света драме⁹³, дотле су Шилерови јунаци носиоци идеје и моралних начела недовољно индивидуализирани да би достигли самосвојност изван драмског света. Суштину Шилеровог јунака разапетог између историјског удара и личног, моралног својства најбоље представља Станислав Винавер, тумачећи и поредећи га са јунацима света Лазе Костића.

„Шилер је пре свега (а под утицајем Канта и читавог немачког идеализма) хтео да свака његова личност покаже и посведочи тежњу своје моралне слободе, своје аутономије, то јест да се личност покаже духовна, да очува своју величину и достојанство (...) Личност Шилерова тежи да савлада `природу` (...) Али Шилер није дозвољавао својим личностима да само и искључиво пате – оне су морале и да се одупру патњи да би показале своју личну, човечанску величину, своје Кантово достојанство, своје шилеровско чојство (...) Код Шекспира, на суду позоришном, сваки има права да се брани и оправда. Код Шилера баш чудовишта, баш наопаки људи долазе до бујне речи: да би суд био што моралнији и правичнији – бар наоко – јер Шилер је пристрасан, он је уз силе моралног напретка. Али баш зато, он жели да сазда судилиште које ће давати утисак правде, и fair play-а. Тај је fair play мучан, кантовски мучан: није природан. Писац га намеће себи, као човек од савести“⁹⁴

Лукач истиче одређени раскол унутар Шилеровог јунака и драме у којој се назире дубока проблематичност, а коју аутор, као сведок времена у коме је живео и стварао, није могао објективно ни да сагледа ни да развије. „Шилер још није видео, мада у писмима често додирује, конфликт који се крије у дубини драме, *релативно својство моралне вредности апстрактног идеализма*.“⁹⁵ (наше подвлачење) Проблематичност Шилеровог јунака наводи нас, такође, на мисао да најдубља моралност заправо открива најдубљу неморалност, што ће уосталом до крајњих консеквенци развити и Шилеров највернији ученик, Фјодор Достојевски. Истовремено, док гледамо како злоба света конфигурише Морову пропаст, оног истог света који још није био сазрео за Позине идеале и жртве, у новом типу драмског јунака наслућујемо осећање краха идеализма модерног човека. Отуда се пред нама одиграва конфликт идеје и чињеница, где апстрактна идеја унапред страда, ништећи своју чистоту и узвишеност у чулном свету. Дакле, у Шилеровим драмама пред нама се одиграва ТРАГЕДИЈА ИНДИВИДУАЛИЗМА чији „дијалектички садржај сачињава то колико има права и снаге један човек да се уплете у живот других“⁹⁶ и ТРАГЕДИЈА ИДЕАЛИЗМА чији „трагични конфликт проистиче из неусаглашености идеје и чињеница.“⁹⁷

Питање које је окупирао мислиоце вајмарског круга, Гетеа и Шилера подједнако, било је, како достићи, приказати и створити осећање неминовности и нужности у приказу догађаја попут грчких трагедија.⁹⁸ Тежећи сублимираном приказу и симболизацији драмске радње, уз досезање осећања фатализма судбине,

⁹³ Веселин Костић, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010, стр. 15

⁹⁴ Винавер Станислав, *Ibid*, стр. 376

⁹⁵ *Ibid*, стр. 137

⁹⁶ *Ibid*, стр. 144

⁹⁷ *Ibid*, стр. 144 Ова трагедија идеализма заправо води порекло из дуалистичке потребе драмског јунака из „жеље за деловањем и чежње за идилом“, а коју је управо био поставио Штурм и Дранг период.

⁹⁸ У писму Шилеру поводом увиђања разлике између епског и драмског, Гете износи запажање да човеком у трагедији господари судбина, односно природа човека, која га истовремено води ка циљу и удаљава од њега. „У трагедији може и треба да господари и влада судбина или, што је исто, изразита природа човека, која га слепо води тамо или амо, она га никад не сме приводити његовом циљу него га увек удаљавати од њега, јунак не сме владати својим разбором, разбор уопште не сме улазити у трагедији осим код споредних личности, на штету главног јунака.“ Гете/Шилер, *Препуска*, 304. писмо, Гете Шилеру, стр. 322

карактеристичне за трагедију старих Грка, драматичари XVIII века, уносили су пунокрвност Шекспировог јунака, што је у својој основи било контрадикторно. Дисонантност Шилерових драма произлази управо из оваквих покушаја остварења синтезе међусобно диспаратних типова дела Шекспира и античке трагедије. Међутим, подударење са одређеним мотивским елементима Шекспира⁹⁹, не треба да нас наведе на мисао да се Шилер угледао на Шекспира будући да је основна Шилерова тежња гравитирала ка драмској структури старих Грка, превасходно Едипа, који је у раној фази романтизма био доживљен као врхунски облик трагедије¹⁰⁰. Циљ Шилерове драме, а у складу са сопственим философско-естетским назорима, јесте попут античких драма симболично представити једноставност живота, односно сублимирати пуноћу и разноврсност живота, чему је тежио и делимично и остварио у последњим делима зреле фазе стварања. Тамо где је требало приказати истинску драматичност, симболичност је узмицала пред пуноћом живота који се отима једностраном приказу. За Шилера је грчка трагедија остала неостварени циљ, сматра Лукач, а новија истраживања показују и да је сам тога био свестан и писац.¹⁰¹

Валтер Бењамин тврди да трагедија модерног доба припада заправо домену жалосне игре, која води порекло од барокне жалосне игре. Увиђа да је основна разлика између трагедије Грка и модерне трагедије настала онда када су модерни тумачи свој доживљај трагедије управили на рецепијента и осећање туге које у рецепијенту настаје поводом трагедије. Изједначавање мита и историје усложнило је додатно овај однос што је и довело до погрешног изједначавања трагедије са историјском драмом немачког класицизма. Каже Бењамин да се Шилер, више од свих „трудио да сачува древни патос и у оним темама које нису више имале заједничког са митом трагичара. Он је веровао да је у подоби историје нашао непоновљиву претпоставку коју је трагедија имала у миту. А овај облик већ сам по себи није имао ни трагични моменат у античком смислу, нити пак судбински моменат у романтичном смислу, осим тамо где су се у појму каузалитета ова два момента узајамно уништавала и нивелирала. Том неодређеном модернистичком схватању класицистичка историјска драма се опасно била приближила, а извесна моралност ослобођена трагичног, као и извесно расуђивање које је проистицало из дијалекта судбине, нису били у стању да учврсте њену структуру.“, те и да је „Шилер покушавао да драму заснује у духу историје, онакве како ју је разумевао немачки идеализам. (...) Уз то је он успео да наметне класицизму да одрази, рефлексивно у оквиру историцизма, судбину као супротни пол индивидуалне слободе. Али уколико је ишао даље у том покушају, утолико се он, са романтичном драмом судбине (...) неизбежније примицао типу жалосне игре. (...) у *Валентијну* се вратио на астролошке, и *Девици Орлеанској* на калдероновске ефекте чуда, у *Виљему Телу* на калдероновске мотиве отварања.“¹⁰²

Говорећи о драми судбине, Бењамин примећује да је немачка историја књижевности показивала одређен анимозитет према барокној жалосној игри, драми

⁹⁹ Ibid, 162

¹⁰⁰ Слично мишљење налазимо и у савременим студијама. „Едип, јунак који без кривице страда, судбински предодређен да буде злочинац, бори се са судбином, а опет бива страшно кажњен за злочин који је био дело судбине, постајући оличење трагичног par excellence и универзални модел трагедије новог модерног доба.“ М. Лурје, *Gigantisches Schicksal und klassizistische Moralphilologie y: Suche nach den Schuld*, 2004, стр. 232 Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹⁰¹ Видети о томе, Mario Zanucchi, Die »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«. *Schicksal und Tragik in Schillers Wallenstein*, Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 2006, стр. 150 - 176

¹⁰² ibid, стр. 183

Sturm und Drang-a, као и трагедији судбине и то не због неразумевања, већ због тога што се ту „предмет указује тек са метафизичким ферментима тог облика“¹⁰³. За разлику од „жалосне игре која не зна за јунаке, већ само за констелације, у драми судбине природа човекова исказује се у слепој страсти као што се природа ствари исказује у слепом случају, под влашћу заједничког закона судбине.“¹⁰⁴. Драма судбине може се посматрати чак и као својеврсна подврста барокне жалосне игре, у којој судбина није ни природни ни историјски догађај, нити се сме повезати са детерминизмом живота, које је је сама супротност било којој драми, већ тако да је „судбина ентелехија збивања на пољу кривице“. О елементима драме судбине у драмском делу говоримо свугде „где сусрећемо невероватне случајности, сувише компликоване интриге и подвале (...) јер баш те необичне комбинације, које нису нимало природне, одговарају трагедији судбине.“¹⁰⁵

Још је Хебел уочио да судбина код Шилера на жалост остаје само на нивоу формалне природе у конструкцији драмских збивања. То се види нарочито у Шилерове две фазе рада, док је у првим драмама проблем судбине чисто техничко, уметничко питање које не утиче на збивања у делу, у каснијим драмама судбина прожима поступке јунака, у које су инкорпорирани и спољни реквизити карактеристични за судбинску трагедију попут снова, пророштва... Дакле, будући да је променом тематике са мита на историју, писац направио отклон од трагичног, трагичну кривицу која му је у таквој материји недостајала, он тражи у драми судбине, везујући кривицу за судбину. Диспаратност Шилерове драме и почива на томе што слика света коју гради не заснива се на поимању судбине која одређује поступке људи, већ судбина постаје артистички захват наметнут споља који није уклопљен у драмско збивање, будући да јунак, каквог он приказује, а у складу са етичким доживљајем човека захтева аутономност и слободно хтење.

У разматрању односа драме и судбине, проучаваоци с правом постављају питање: Уколико судбина или спољашње околности утичу на човека, колико је човек одговоран за своје поступке? Чини се да питање судбине наилази на контрадикторност у самој слици драмског јунака који је саздан од хтења и воље да дела, да се супротстави ситуацији и околностима. Отуда се и догађа да уместо да прикаже човека у безизлазној ситуацији, трагична кривица бива прилепљена на јунака, док његова смрт нема везе са кривицом, већ заправо проиходи из слободне воље драмског јунака.

„У таквој замисли, у спонтаном виђењу човека лик је крив, у целокупној градњи драме већ је мање такав, а у извођењу постаје директно мартир. Најтежа последица свега тога је то што је песник присиљен да снизи, смањи све оне људе и околности који су га дотле довели; много мора да одузме од субјективних, једнаких оправдања; мора укинути дубоку неминовност збивања.“¹⁰⁶

Код Марије Стјуарт највидљива је ова ситуација, јер њена судбина заснована је на неминовности њене смрти, у коју драмски писац, да би је оправдао, уноси грехе јунакиње. Самим тим, трагичка кривица долази споља, осећање неминовности се губи а драмски јунак постаје жртва и мученик.

¹⁰³ Валтер Бењамин, *Поријекло њемачке жалобне игре*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989, стр. 184.

¹⁰⁴ *ibid*, стр. 191

¹⁰⁵ *ibid*, стр. 189

¹⁰⁶ *ibid*, стр. 153, 154.

Приликом тумачења Шилеровог драмског рада, истраживачи су склони да његово стваралаштво посматрају у оквиру два оштро разграничена периода. Први период подразумева драмска дела писана до одласка у Јену, 1787. године: *Разбојници*, *Фијескова завера у Ђенови*, *Сплетка и љубав*, ком припада и *Дон Карлос*, условно узето, будући да је дело настајало током вишегодишњег процеса пишневог преображаја. Други део пишневог рада подразумева дела настала након одласка у Јену, те тренутак пишневе окренутости ка историјским истраживањима, уоквирен, између осталог и пријатељством са Гетеом (од 1794) када настају и најзначајнија драмска дела: *Марија Стјуарт*, *Јованка Орлеанка*, *Валенштајн*, *Невеста из Месине*, *Виљем Тел*.¹⁰⁷

Настало у освит Француске револуције, прво драмско дело *Разбојници*¹⁰⁸ Фридриха Шилера, одјекнуло је међу заговорницима књижевног покрета Sturm und Drang највише због говора драмских јунака упереног против свеприсутне тираније и друштвених неправди. Слободоумност мисли и осећања јунака *Разбојника*¹⁰⁹ донеле су драмском писцу славу, што је, између осталог, условило да већ као тридесетогодишњак буде проглашен почасним грађанином Француске Републике.¹¹⁰ Па ипак, дело је било забрањено одмах након појављивања, а аутору је донело изгнанство и прогон. У бечком Бургтеатру ће, према исказима савременика, осванути тек након Баховог апсолутизма, у другој половини XIX века.

Окосница драмског збивања заснована је на библијском сукобу браће и мотиву изгубљеног/заблуделог сина, из којих црпи и семантичке потенцијале, испреплетане приказом групе људи који се, гоњени неправдом, одмећу у разбојнике. Губитак личног поверења је велико питање Разбојника. У литератури је истакнуто да је драмска структура позиционирана око приказа два брата, условила двоструку експозицију и двоструко разрешење радње. Збивања и поступци јунака додатно су мотивисани мелодрамским сижејним склопом оличеним кроз љубавни троугао Карло = Амалија = Франц, који неретко имају функцију ретардације драмских приказа.¹¹¹ Распршености

¹⁰⁷ Разграничење и преображај друге фазе рада потврђује и пишнева преписка са Гетеом, где и наводи промене и другачије интенције писања са делом *Дон Карлос*. У овој фази рада, видљив је рад на прерађивању дела за позорницу, када ће прерадити *Магбета*, *Федру*, *Турандота*, а о чему записи постоје и у преписци. Током друге фазе рада, ауторски избор и читалачко искуство усмерава на помно читање и поновно ишчитавање дела Аристотела, Корнеја, Расина, Волтера, Лесинга, Есхила.

¹⁰⁸ Након објављивања првог издања дела 1781. године као Schauspiel, које постаје драма за читање, Шилер годину дана касније објављује друго издање текста као Trauerspiel 1782, које ће бити извођено на позорници. Ова промена у класификацији дела указује на промену доживљаја драмског модела од позорја/позоришне игре ка жалосном позорју.

¹⁰⁹ Лесли Шарп се позива на истраживања Питера Микелсена који је говорио о могућности да *Разбојници* уопште нису били инспирисани Sturm und Drang-ом већ Шилеровим искуством опере. Исто мишљење износи и, Вернер Странски истичући да дело представља прелаз између барокне и класичне драме. Према Т. Карлајлу, Шилер је првобитно писао драму *Козимо ди Медичи*, коју није био довршио, а чије је делове инкорпорирао у *Разбојнике*.

¹¹⁰ Диплома француског грађанина адресирана Господину Жилу, немачком публицисти, премда је била издата 1792. године, од стране француских потписника Дантона и Клавијера, Шилеру је доспела тек 1798. године. У тренутку добијања дипломе, Клавијер, француски министар финансија, био је већ извршио самоубиство, док је, Дантон, некадашњи министар правде био гилотиран. Овакав стицај околности био је повод Гетеу да се у 433. писму Шилеру нашали, рекавши: „Поводом указа о добијању грађанства, који Вам је послат из царства мртвих, могу Вам честитати само утолико што Вас је још затекао међу живима; причекајте још неко време пре него што посетите блаженопочивше велике суграђане.“ Види у: Гете/Шилер, *Преписка*, стр. 485 – 498.

¹¹¹ Мотивски фонд мелодрамског наслеђа је богат и проистиче из драмског корпуса пишневих претходника: мотив оклеветаног јунака, мотив писма у функцији драмског заплета, мотив судбине, мотив даривања прстена. Омиљена драмска техника је пресликавање догађаја као у огледалу, те тако Косински

драмске радње доприносе и различити упливи, те осим Франца чији је лик интриганта изграђен спрам прототипа барокне драме и грађанске трагедије, до сада је истицано и да кроз лик Амалије и Карла продиру елементи сентименталистичког наслеђа.¹¹² Томе доприноси и антагонизам унутар самог протагонисте Карла Мора, хамлетовски конструисаног лика, меланхоличног и акционо усмереног јунака, који, услед сплета околности, постаје разбојник и жртва идеала и неправде. Промена унутар драмског јунака и номинално је сигнализирана, те драмски јунак од Карла фон Мора, постаје Мор и на крају разбојник Мор, што у драми читања функционално указује на трансформацију лика и детронизацију личности, од племића до разбојника. Згађен разбојничким животом, у хтењу да га напусти, заустављају га писмо и сплетке брата Франца, што све доприноси његовим одлукама на путу да постане побуњеник, друштвени отпадник. Свестан окрутности, ужаса света у коме се налази, уз осећање немогућности повратка, јунак се присећа свог детињства са жељом да досегне стадијум невиности. Отуда и убиство Амалије, метафорично представља убиство идеала у противречном, прозаичном свету. Неодлучност лика који се налази на животном раскршћу и спутаност његових осећања, означена је метафором ватре, које према тумачењу Илзе Грахам постаје садржинска бит драмског јунака Фридриха Шилера.

У литератури је највише, пак, разматран поступак Карлове предаје, те поједини тумачи овакво разрешење догађаја представљају и посматрају у правцу теодицеје, док се и даље чује глас оних критичара који у овом поступку ишчитавају дух побуне, критику просветитељства и Sturm und Drang-a, у складу са чим дело можемо сагледавати и као генезу модерне субјективности.¹¹³ Поступак протагонисте Карла и даље представља један вид побуне и он следи након схватања јунака да побуна није одговро на друштвено-политичке проблеме. Овим поступком, кренувши путем искупљења својих греха, драмски лик Карла Мора представља суштину Шилерових личности и мисли да јунак огрезао у грех, тек својим покајањем може наново успоставити порушени поредак. Отуда, се и у тумачењу дела истиче да Карлов живот јесте тужан, али да сопственом кривицом измиче трагичном доживају. Драмски језик Карла Мора, заправо је, према запажањима проучавалаца, језик Sturm und Drang-a. Говор је заснован на антитетичности и контрастирању слика. Рефлексивност и неделање својих савременика Карл напада ефектним, сликовитим псовкама. Типична ознака овог језика је негативно конотирање речи, пејоративни изрази, коришћење грубог језика, алудирање на хероје из прошлости.¹¹⁴

прича сличну причу о неправди која мотивише Карла да се врати кући (III,2), Карл прича причу Амалији о љубави њеној (IV,4), Пастор каже Францу да Бог не опрашта убиство оца и убиство брата (V,1)

¹¹² Michael Hofmann у: Friedrich Schiller, Die Räuber, interpretiert von Michael Hofmann, Oldenbourg Interpretationen, 1999. стр. 73 Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹¹³ ibid, стр. 68

¹¹⁴ У тумачењу и анализи драмског језика Фридриха Шилера, ослањали смо се на доступна тумачења немачких и енглеских тумача. Од немачких проучавалаца у раду смо се ослањали на резултате Рајнхарда Лајперта, Михаела Хофмана, Хансјурген Попа, који су подједнако проучавали реторичке аспекте дела и метричко-ритмичку структуру стиха. Од енглеских критичара издвојили смо истраживања Џона Гутрија који је своја запажања о Шилеровом драмском језику засновао на вербалним и невербалним аспектима јунака. Како нас резултати истраживања наводе на драме *Разбојници*, *Дон Карлос* и *Марија Стјуарт* као рецептивне доминанте у српској драми XIX века, језичка анализа ових дела уједно је и основа упоредне анализе драмског језика и стиха немачког књижевника и српских драматурга XIX века. Види: Friedrich Schiller, Don Carlos, von Hansjürgen Popp, Klett, Verlag für Wissen und Bildung, 1992, Friedrich Schiller, Die Räuber, interpretiert von Michael Hofmann, Oldenbourg Interpretationen, 1999. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, interpretiert von Reinhard Leipert, Oldenbourg Interpretationen, 2000. John Guthrie, Schiller's early styles:

Већ смо истакли да се у предговору ове драме находи основно теоретско полазиште пишчеве драматургије: тежња ка остварењу целовитости карактера, односно приказ тоталитета појединца, сазданог од врлина и мана. И протагониста и антагониста морају бити изнијансирани попут тигра а све ради приказа целовитости индивидуе. „Ако ми је стало до тога да прикажем целовите ликове, онда морам да прикажем и њихова савршенства, без којих нису ни они најгори. Ако желим некога да упозорим на тигра, не смем да пропустим да опишем његове дивне, сјајне шаре, иначе у тигру не бих описивао тигра.“¹¹⁵ Ову целовитост Шилер је покушао изградити контрастно обликованим ликом врлог човека, праведника у руху разбојника, Карла, као и обликовањем лика Франца, психолошки нијансираног у маниру Шекспировског Глостера, односно Ричарда III, те осликава тип човека који проклиње судбину због физичке ругобе. Готово доследно је међу истраживачима истицан уплив Шекспира у обликовању јунака, поступцима и мотивацији (случај/тренутак одређује збивања, приказ Францове унутрашње борбе, приказ Францовог лика чија мржња проистиче из физичке ругобе). И Франц је такође инспирисан духом побуне, којом се извитоперују њена позитивна начела, те сама побуна губи смисао. Сплетке Франца Мора мотивисане су љубомором према брату, као и тежњом да противприродно стекне очево наследство и наклоност према братовљевој вереници, Амалији. Међутим мотивација јунака примарно је фокусирана на жељу за достизањем првенства, као и потребом за стицањем моћи.

Међутим, писац нијансира овај лик приказујући га као интелигентног, образованог човека кога осећање изгубљености, одбачености чине незадовољним, а свест о неприпадању злим манипулатором. У литератури је истакнуто да Франц делује у складу са принципима просветитељске филозофије, те да кроз његов лик писац показује снагу рационализма које постаје средство у манипулисању људима, а које проистиче из духа огорчености и резигнације. Томе доприноси и Францов монолог којим преиспитује моралне вредности ништењем савести и крвног сродства чиме релативизује своје поступке и тежњу да уништи оца. „Савест, тај мрзовољни, реуматични моралиста, нека тера смежуране жене из бордела и нека мучи старе лихваре на самртној постељи – ја је никада више нећу примити у аудијенцију.“ (IV, 2)¹¹⁶, док на спомен очеве смрти Франц говори: „Мртав, вичу, мртав! Сад сам ја господар! По целом дворцу запомажу: мртав! А шта ако само спава? Дакако, дакако, то је заиста сан после кога више не ма „добро јутро“. Сан и смрт тек су близанци (...) Мој је отац био попустљив у својим захтевима, он је своје поданике сматрао чланом обитељи, седео је пред вратима смешећи се љубазно и поздрављајући их као браћу и децу своју. (...) Моје су најмилије боје бледило сиромаштва и ропски страх. У такве ћу вас сад ливреје одевати.“ (II, 2) Францове рефлексije указују на тежњу да буде деспот, у чијим очима су људи деградирани на објекте необузданог угњетавања. У Францовом лику присутна је релативизација зла када покушава да аболира убиство брата. Почев од једне философеме „као што је човек случајно настао, могу и ја случајно да учиним да нестане“ (IV, 2), јунак ће закључити да „Све зависи од начина мишљења, а будала је онај ко мисли себи на штету.“ (IV, 2)

language and gesture in die Räuber, у: *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2, 1999, стр. 440, Schiller: National Poet – Poet of Nations, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, NY 2006.

¹¹⁵ Фридрих Шилер, *ibid*, стр. 27

¹¹⁶ Фридрих Шилер, *Разбојници/ Сплетка и љубав*, прев. Алка Шкиљан, Свјетлост, Сарајево, 1990. Сви наводи дати су према овом издању.

Преображај јунака исказан жалом за детињством сигнализован је као неповратно доба невиности у развоју човека и истакнут и у лику Карловог антагонисте, Франца Мора. Францова неодлучност карикатурално ће бити осликана у немогућности јунака да се убије. „Франц: зашто сам тако неодлучан пред овим шиљатим вршком мача?“ (V,1) Оно што је карактеристично је Францова театралност приликом манипулације другима. Док се у Францовом језику уочава језик просветитељства, учен и образован, демагошки, дотле у Амалијином језику, проучаваоци запажају одлике сентиментализма у који су инкорпорирани елементи религиозности. „У сучељавању са Францовим захтевима, Амалијин језик поприма барокну антитетичност, у којој унутрашњост тријумфује над земаљским стварима“¹¹⁷

Иако се наизглед представља борба Франца и Карла, до сучељавања два јунака не долази, те њихове борбе бивају интериоризоване; Франц подлеже у борби против своје природе, а Карл унапред изгубљеној борби против друштвеног поретка. Зафрански отуда с правом поставља питање (не)слободе у *Разбојницима* и замера одсуство разрешења конфликта у делу. Каже Зафрански да Шилера више интересују филозофски профилисани карактери него сам заплет¹¹⁸, чиме се посредно потврђује Лукачева мисао да идејни фон Шилерове драматургије разара драмску конструкцију. Хофман истиче да Двострука катастрофа потцртава укидање разлике међу браћом.

Одсуство језичке диференцијације између ликова, највећа је слабост Шилерове драматургије. Декламаторски тон којима обилује дело, и реторичка расплутаност носиоци су пищевих идеја и неретко нису функционални, јер примарни акценат добија тежња младог аутора да исказе незадовољство затеченим друштвено-политичким проблемима свог доба. Отуда ће јунаци, група људи, разбојника проговорити о савременој хипокризији и духу времена у коме доминира декламација и терор, уз патњу, а изостаје делање и чин; лицемерју друштва које се храни слабима и злоупотребљава своју моћ, проблемима закона који се злоупотребљавају уместо да истичу слободу човека, односу човекове савести према његовим поступцима. Међутим, Џон Гутри у Шилеровим *Разбојницима*¹¹⁹ истиче помаљање одређених реалистичних сегмената, поготову у наративним елементима чија је функција била да постигну спонтаност и остваре карактеризацију ликова. Кључно код Шилерових *Разбојника* јесте управо ово огледање у савремености и многобројне алузије на савремена збивања. Реалистички елементи према Гутрију би били: прозни стил, савремена Немачка, савремени немачки језик, дијалогске партије обликоване аргументима и контраргументима израслим из социолошких, филозофских и психолошких тема.

Приликом тумачења драмског језика¹²⁰ морамо имати у виду комплексност исказа који је заснован на бинарности ТЕКСТ- СЦЕНА и који настаје у складу са

¹¹⁷ ibid, стр. 59

¹¹⁸ Rudiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. Schiller, or The Invention of German Idealism, München, 2004, стр. 116. Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹¹⁹ John Guthrie, *Language and Gesture in Schiller's Later Plays*, у: Schiller: National Poet – Poet of Nations A Birmingham Symposium, стр. 139. Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹²⁰ У тумачењу и анализи драмског језика Фридриха Шилера, ослањали смо се на доступна тумачења немачких и енглеских тумача. Од немачких проучавалаца у раду смо се ослањали на резултате Рајнхарда Лајперта, Михаела Хофмана, Хансјурген Попа, који су подједнако проучавали реторичке аспекте дела и метричко-ритмичку структуру стиха. Од енглеских критичара издвојили смо истраживања Џона Гутрија који је своја запажања о Шилеровом драмском језику засновао на вербалним и невербалним аспектима јунака. Како нас резултати истраживања наводе на драме *Разбојници*, *Дон Карлос* и *Марија Стјуарт* као рецептивне доминанте у српској драми XIX века, језичка анализа ових дела уједно је и основа упоредне анализе драмског језика и стиха немачког књижевника и српских драматурга XIX века. Види: Friedrich

примарном интенцијом дела подразумеваног као драме за читање и његове крајње функције без које драмски свет не живи – позоришним приказом. У складу с тим, проблем тумачења се додатно усложњава имајући у виду да драмски текст XVIII, односно XIX века израста из традиције наслеђа барокне драме и класицистичке форме, те и да је драма XVIII века подразумевала и особен драмски исказ.

Драмски језик Фридриха Шилера израста из књижевне традиције немачког говорног подручја. Као што се у току свог књижевног рада трудио да развије и мења драмску структуру, писац се трудио да мења стил и начин изражавања својих драмских личности. Притом, многи истраживачи истичу да драмски језик умногоме одражава пишчева теоретска схватања. Уобичајена подела пишчевог стваралаштва на две фазе условљена је управо и променом драмског израза, односно преласком са прозе на стих чиме изражава и идејну промену у драматургији. Невербални гестови одражавају унутрашње стање и део су заоставштине класичног наслеђа, присутне и у драмама Лесинга и Sturm und Drang-a. Функција гестикулације јесте да додатно нагласи и истакне вербални текст, понекад подвлачећи поенту говора јунака. Гутри разликује гестове којима се испуњавају конвенције, нпр. руковање као и од свесних уобичајених гестова нпр читање књиге, од оних гестова који изражавају несвесни поступци јунака попут на пример бледила ликова, који одражавају психичко стање јунака. Међутим, постоје и одређене врсте насилних покрета на пример ударање ногама који су одлика свих јунака, и Амалије и Марије Стјуарт, и они су често стања душе јунака који се буни, противи. Будући да се неретко хиперболисани или се појављују, њима се исказује бес јунака.

„Ћутања су такође значајна. Разликујемо две врсте ћутања: реалистичне паузе које одражавају ритам природног говора и тренутке дубоке емоционалности јунака, климактични сами по себи, који одражавају дубоке катарзичне емоције унутар појединца и тренутну немогућност комуникације у говорној форми. У таквим тренуцима тело може да преузме улогу говора, као када Карл и Амалија остају неми у загрљају у последњој сцени, пре него што их раздвоји разбојнички мач. Овакво понашање допуњује слику човека којим владају бурне страсти и чини значајан елемент у слици људског понашања.“¹²¹

Дијалог је код Шилера важан и врши двоструку функцију: у конкретизацији радње и обликовању карактера. Разговор између Карла Мора и Свештеника почиње потпуно природно, те се убрзана смена у виду питања и одговора претвара у жестоку размену реплика. Важну улогу има и одређена интертекстуалност постигнута многобројним цитатима. Ову интертекстуалност посредује и Карл Мор, позивањем на Хомера и Шекспирове јунаке, а у каснијим драмама и Валенштајн себе доживљава и оправдава своје поступке чином и поступањем Јулија Цезара, спрема капуцинера из који га у прологу представља као Набуходоносора.

Сви истраживачи слажу се у присуству одређених стилских фигура претходне књижевне баштине, класичне књижевности и латинског језика, попут елипсе, апокопе, асиндетона, апозиопезе и анаколутона карактеришу језик целокупне Шилерове драматургије, а њихове трагове налазимо и у стваралаштву писца историјске драме у

Schiller, Don Carlos, von Hansjürgen Popp, Klett, Verlag für Wissen und Bildung, 1992, Friedrich Schiller, Die Räuber, interpretiert von Michael Hofmann, Oldenbourg Interpretationen, 1999. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, interpretiert von Reinhard Leipert, Oldenbourg Interpretationen, 2000. John Guthrie, Schiller's early styles: language and gesture in die Räuber, y: The Modern Language Review, Vol. 94, No. 2, 1999, стр. 440, Schiller: National Poet – Poet of Nations, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, NY 2006.

¹²¹ John Guthrie, *Schiller's early styles: language and gesture in die Räuber*, y: The Modern Language Review, Vol. 94, No. 2, 1999, стр. 456. Сви преводи из наведеног дела су наши.

нас. У говору *Разбојника*, честа је употреба три тачке, која пак одаје утисак недовршености и недоречености јунака, као и потребе јунака да говоре и након прекида екстатичног говора. Осим ефекта истицања, овим стилским средствима ствара се и утисак спонтаности. (1) Елипса којом се достиже лапидарност израза, језгровитост (2) скраћивање реченице или исказа (3) недовршена реченица, коју саговорник треба да заврши, чиме се указује на бес говорника; (4) изломљена реченица нпр. када јунак Шпигелберг на пример, губи нит своје мисли... Код Шилера важну улогу имају и стилске фигуре „хиперболе, узвика, реторичког питања, понављања (посебно анафоре), употребе алегоричких и метафоричких фигура одређених врста (нарочито животињских, медицинских) и антитезе“¹²² како би се дочарало унутрашње стање драмског јунака.

Интересантно је да наредно Шилерово дело, које, како је у литератури примећено, манхајмска публика најмање разумела и које уопште није доживела, највећи рецептивни моменат остварила у драмском стваралаштву Лазе Костића. Јер, Шилерово питање слободе овде, у драми *Фијескова завера у Ђенови*¹²³ добија политичку димензију, а историјски догађај завере постаје фон на основу ког ће изградити јунака који „губи контакт са реалношћу и прецењује своје могућности“¹²⁴. Аутор је у предговору дела истакао главне мотивационе драмске агенсе преиначавања историјских чињеница ради досезања поетске истине. Да би драмски јунак изазвао сажалење, он не може да страда случајно, већ због своје кривице, те уместо историјски случајног утапања Фијеско страда од руке Верине, јер: „природа драме не трпи прст случајности или непосреднога провиђења“¹²⁵. Дело је конципирано као драма завере са инкорпорираним мелодрамским заплетом чиме писац остаје доследан при грађењу историјске драме. Фридрих Шилер, крајем XVIII века, на сцену поставља јунака, политичку личност чија се почетна тежња за слободом преображава у тежњу ка власти, постајући узрок његове пропасти. Борба против тираније протагонисте Фијеска до краја збивања ће се извргнути у опседнутост и жељу за стицањем власти и досезањем моћи. Фијеско се диви старцу Андрији Дорији, правичном лику, због чега ће га и уништити: „Зар сам прво морао да срушим овога човека, пре но што научим, да је теже бити њему сличан?“ (V, 15) Фијесков антагониста, завереник Верина, двоструко је мотивисан одбраном ћеркине части и супротстављањем Фијесковом досезању власти. Премда прозире Фијесково наличје иза маске, које је и лајтмотив овог дела, симболично отвореног маскенбалом у Фиренци, Верина покуша прво да га преобрати да би, гурнувши га у реку, постао виновник његовог краја. Ова драма Фридриха Шилера пак највише баштини угледања на Шекспира, од проналажења историјске тематике у италијанском догађају, ка уградњи бројних мотивских решења драме *Јулије Цезар*. Бројне паралеле уочене су у грађењу ликова: Фијеско према Јулију Цезару, Верина личи на Брута, док се у лику Леоноре јасно уочава Шекспирова Порција. Шекспировске провенијенције је и лик Црнца Хасана, препреденог, верног Фијесковог послушника „који целој радњи даје брзи ток и свежи

¹²² Ibid, стр. 446

¹²³ „Публика није разумела *Фијеска*. Републиканска слобода је у овој земљи звук без значења, празно име, у жилама становника Пфалца не тече римска крв... Манхајмци веле, да је комад сувише учен за њих. — 5. маја 1784.“ према: Х. Лилер, *Шилерове драме, Критичке цртице Х. Лилера*, Дело, наука, књижевност, друштвени живот, год I, књ. I, св. 1, Београд, 1894, стр. 340.

¹²⁴ John Guthrie у: Friedrich Schiller, *Fiesco's Conspiracy at Genoa*, Translated by Flora Kimmich, with an Introduction and Notes to the Text by John Guthrie, 2015, стр. XI

¹²⁵ Ibid, стр. XI

хумор“¹²⁶, а видљиве су и одређене језичке алузије и реминисценције на најпознатија Шекспирова дела.

Прво Шилерово драмско дело изведено на српској позорници, *Сплетка и љубав*, а које писац одређује као *Trauerspiel* односно жалосно позорје, објављено је 1784. године¹²⁷. Истраживачи су сагласни да се дело структурно и тематски наставља на сентиментални, грађански тип драме Лилоа *Лондонски трговац* (1731), чију линију у немачкој књижевности наставља Лесинг драмама *Мис Сара Симспон* и *Емилија Галоти*. Мелодрамски заплет забрањене љубави унутар друштвеног контекста и проблематике друштвене класификације Шилер преузима од Лесингове драме *Емилија Галоти*, спрам које изводи и градњу карактера. Заоставштина овог типа драма су истакнута наглашена патетика у приказу осећања, односно морална дилема јунака кроз приказ класних сукоба.

Већ је Лаза Костић својим оштроумним запажањем истакао богатство обликованих јунака, у којима Бруно фон Визе препознаје типске личности грађанске трагедије¹²⁸ које условљавају и детерминишу драмски ток.

„Мало има позоришних дела у светској књижевности што ишту толико разноврсност глумачког особља, што су cadre занимати толико струка приказивачке вештине, као што је ова Шилерова „грађанска“ трагедија. Млада девојка-љубавница (Лујза), зрела, свесна, поносна жена-љубавница (Милдфорова), јунак-љубавник (Фердинанд), кукавица надри-љубавник (Калб), овејан сплеткаш-зликовац (Вурм), отац-државник (президент Валтер), нежни отац-грађанин (Милер), - свака од тих особа оличава по једну струку глумачке уметности и за сваку ту струку треба добро позориште да има бар по једног доброг приказивача. Све се те особе деле на две групе: на *љубавну* и *сплеткашку*.“ (истицање аутора)¹²⁹

Шилер је кроз класни сукоб и мотив забрањене љубави између двоје младих, истакао питања друштвеног раслојавања и корумпираности безобзирних моћника. Међутим за разлику од *Фијеска*, где долази до преврата, овде страдање јунака не доводи до промене политичке ни друштвене. Лесли Шарп запажа да немачки класик овде не моралише већ да приказује тешкоћу избора пред којима се налази човек.¹³⁰ Истовремено, етичност јунака, простекла из консеквенци збивања, постаје средство за ауторско истицање друштвене абнормалности и девијације.

Први приказ првог чина, у ком је сликовито представљена препирка музиканта Милера и његове жене, епизода је у којој су се засигурно многи наши суграђани препознавали, будући да се више приближава мелодрамском заплету и водвиљским комедијама, које су тада биле честе и радо гледане међу српском публиком. Проседе

¹²⁶ Ibid, стр. 344

¹²⁷ Дело је постављено на Манхајмској позорници 13. априла исте године. Првобитан назив драме је био *Луиз Милерин* према јунакињи дела, међутим Шилер уважава Ифландову сугестију и назив дела мења у *Сплетка и љубав*. у: Lesley Sharpe, *Friedrich Schiller: drama, thought and politics*, стр. 39 Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹²⁸ „типичан круг људи: бескрупулозни принц, племенита љубавница као ривалка девојке из грађанске породице, злобни конфидент, поштени грађанин отац, површна мајка, љубавник као заводник и/или, осећај љубавник...“ у: J. M. VAN DER LAAN, *Kabale und Liebe Reconsidered, A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, edited by Steven D. Martinson, Camden house, 2005, стр. 116 Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹²⁹ Лаза Костић, *Сплетка и љубав од Фридриха Шилера*, 1873, у: Лаза Костић, *Прповетке. О позоришту и уметности*, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 226

¹³⁰ Lesley Sharpe, *Friedrich Schiller: drama, thought and politics*, Cambridge, стр. 128.

драме, у складу са моделом грађанске трагедије, наговештен је контрастним приказом родитеља главне јунакиње Луизе, те је наспрам предузимљивог, заштитнички настројеног оца постављена непромишљена мајка која своју породицу и ћерку доводи у неприлику. Према запажању проучавалаца, тако осликаном типу мајке, чија се слика употпуњава тежњом јунакиње да коришћењем француских речи остави утисак госпође, ћерка постаје средство за стицање новца и положаја.¹³¹ Будући да наведени призори немају функцију у драмском збивању, чини се да су они послужили као приказ особа грађанског сталежа, које се у тежњи да достигну више, удаљавају од моралних норми и императива човека.¹³² Па ипак, у овом делу драмски писац не поставља само питање класног сукоба, већ и пропадљивост и слабост човека услед материјалне незајажљивости, о чему говори и слика оца који од заштитника ћерке постаје њен сводник, примивши од Фердинда новац „као награду за тромесечни срећни сан о вашој кћери“ (V,3). Врхунац стварања трагичког утиска и абнормалности друштва јесте Милеров сан о животу са новцем док му ћерка умире.¹³³ Тиме је Шилер доследно представио стање друштва у коме нема разлике између грађана и буржоазије, још једном истичући да се морални императив читава у човеку и зависи искључиво од унутрашњег императива појединца.

У односу на претходна дела, постоји сведеност драмских ликова, као и паралелизам у поставци јунака и њиховог мелодрамског односа: између Лујзе и Фернанда, Фердинанде/Леди, Вурма/Лујзе, док је поступак удвајања/ пресликавања видљив у љубави оца Милера према ћерки/ Валтера према свом сину. Унутар односа оца и ћерке, који је заснован не само на патријархалним нормативима, него и на односу заштите, сигурности и љубави, предочава се суспрезање личне аутономије и индивидуалности ћерке спрам очевих жеља. За разлику од Лесингових јунакиња, Шилер у Лујзи, оличењу чедности, скромности и поштења, представља особу која се супротставља очевим захтевима у складу са сопственим етичким уверењима, проистеклим из побожности. У том погледу, њена огрешења су искључива морална, и утолико већа, будући да ће управо због очеве слободе потписати писмо којим издаје Фердинанда. „Премда је покушала да се, колико год је могуће, еманципује у односу на очеве и друштвене моралне норме у тренутку кад је изабрала животног сапутника, Лујза се већ у наредном тренутку повлачи, прихватајући своју судбину („Не оплакујем своју судбину“ I,3), а прибежиште налази у утешитељској помисли да ће на оном свету

¹³¹ види. Штефани Цилман, *Породичне констелације у грађанској трагедији*, у: *Теорија драмских жанрова*, прир. Светислав Јованов, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2015, стр. 127 -141.

¹³² Истовремено, патријархални поредак је дозвољавао само ограничен утицај мајке на васпитање деце, а та улога се суштински препуштала оцу. Отуда, и *Покондирену тикву* можемо тумачити као критику нарушавања и огрешења о патријархални систем вредности, што доводи до девијација унутар породице (*Избирачица*, *Покондирена тиква*). Поједине елементе унутар ова два призора налазимо и у *Избирачици* Косте Трифковића, док елементе обликовања типа женске покондирености и приказ односа мужа и жене, додуше наговештен, уочавамо и у комедији *Покондирена тиква*.

¹³³ Назнаку мотивског подударанја са Феминим ликом *Покондирене тикве* налазимо и у лику Милера који усхићено гледа новац:

Милер (*гледао је за то време непомично у злато; усхићено*): Остаје дакле мени? Остаје мени? – Али жао ми је што путујете. - Ех, да видиш како ћу се сада узохолити! Како ћу дићи нос! (*Стави шешир на главу и јури по соби.*) Дават ћу сатове коме будем хтио и уз то ћу пуштит духан, а ако будем икада још сједио на четвртој галерији, нека ме ђаво однесе! ... „Мени је свеједно једем ли кромпир или јаребицу... Али дјевојка нека ужива у благостању; испунит ћу сваку жељу коју јој прочита у очима... И нека научи француски, и то темељито, и нека учи плесати менует и пјевати, тако да новине о том пишу; и нека носи капицу какву носе кћери дворских саветника, и кидебари, како ли се то већ зове, да четири миље наоколо људи приповедају о гусларевој кћери.“ (V,5)

сталешке разлике бити избрисане.“¹³⁴ Таквом лику Шилер није могао да дозволи самоубиство, те је отров прелио у руке љубоморног Фердинанда. Спрам Луизе, носиоца моралне дилеме, Фердинандов лик је испраћен бројним гестикулацијама, расплутим и екскламативним говором. Драма је писана у прози, а говор јунака је колоквијалан, каткад маркиран сленгом, премда се лингвистички не достиже класна диференцијација јунака. У литератури о овом делу изнето је и запажање да у делу *Сплетка и љубав* готови сви јунаци страдају управо због тога што нису изборили своју слободу. Међу њима, издваја се лик Леди Милфорд чија је остварена слобода, додуше, достигнута бекством, представља за аутора примарни домет људског бића. У литератури је већ истицано да антагонизам Лујзе и Леди Милфорд наговештава приказ конфронтације Марије Стјуарт и Елизабете. „Шилер је у делу *Сплетка и љубав* сасвим несвесно успоставио суптилну везу између леди Милфорд и њеног драмског потомка, Марије Стјуарт. У *Марији Стјуарт*, врхунцу Шилерове драмске уметности, препознајемо исту моралну борбу и победу, унутрашњу племенитост, одрицање од сопствених интереса и личну аутономност коју је Шилер први пут открио у Леди Милфорд.“¹³⁵

Драма *Дон Карлос*, коју је Фридрих Шилер започео писати још 1783. године, првобитно је била објављивана у одломцима, прва целовита верзија појавила се 1787. године, да би коначно издање објавио непосредно пред смрт, 1805. године. У односу на претходна драмска дела, драмом *Дон Карлос*, немачки драмски писац враћа се стихотворству у драмским делима, чиме је, заједно са делима *Натан Мудри* Лесинга и Гетеовом *Ифигенијом*, учврстио бланкверс у немачкој драми. Увидевши ограничења жанра грађанске трагедије, овим делом писац врши заокрет у писању, у науци о књижевности, препознат као позна фаза стваралаштва. Дело је формирано око породичне и историјске тематике, обликујући драму идеје чија је примарна функција приказ судбине човечанства и крах политичког идеализма.¹³⁶ Мелодрамска равна дела, прама аутопоетичким исказима, представља прелогомену и мотивациони агенс развоја политичке димензије који чини суштину драмског збивања. У писмима поводом овог дела *Дон Карлос*, писац истиче да је тематика условила начин компоновања грађе:

„Тек захваљујући Карлосовој страсти за краљицу и неизбежним последицама по краља, отвара се за маркиза цели пут: зато је било потребно да се комад започне том страшћу (...) Пажња гледаоца, дакле, нипошто није смела пре времена да се одврати од тока радње, па је због тога било потребно, да се све до сада више забави једним током, док је интерес, који ће постати владајући, био само наговештен миговима из даљине. Али чим зграда стоји, скела може да се поруши. Прича о Карлосовој љубави као радња, која само припрема позорницу, повлачи се у позадину и уступа место оној, за коју је искључиво радила.“¹³⁷

Шилер говори да антитеза на којој почива његово песништво помаже истицању карактера, те да на начелу супротности бира и гради тему *Дон Карлоса*, јер где ће питање слободе доћи до изражаја него ли у доба шпанске инквизиције Филипа Другог. Идеју о слободи и правичности у драмском приказу аутор спроводи кроз лик философа, Позу,

¹³⁴ *ibid*, стр. 134

¹³⁵ *ibid*, стр. 132

¹³⁶ „У периоду сентиментализма (...) сузе су ознака искренности и честитости.“ Rolf-Peter Janz, *Great Emotions — Great Criminals?: Schiller's Don Carlos, A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, edited by Steven D. Martinson, Camden house, 2005, стр. 139 Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹³⁷ *Ibid*, стр. 378.

отелотворење слободе мисли и идеје о неопходности цивилизацијских промена, који се макијавелистичким бори за промену типа и начина владања. Осим што је Позина личност била непрепозната у свом времену, будући да столеће није било зрело за његове идеје, писац образлаже мистичну појаву овог необичног карактера у Писмима о Дон Карлосу. Кроз дванаест писама, аутор износи своје намере у грађењу овог лика и преиспитује тему „страственог пријатељства“.

„Следећи пример свих великих личности, он [Поза] као истакнута, изолована појава настаје између светлости и мрака.“ (...) Време, у коме се рађа, време је општег врења духова, борбе предрасуда са разумом, анархије различитих мишљења, праскозорја истине – а то је одувек био погодан час за рађање изванредних људи.“¹³⁸

Пред нама је, према Шилеровој интенцији, приказ мрачног доба, нетолеранције и мрака, у којем ће заискрити лик човека који страда за најузвишенију идеју и сопствене идеале о слободи – републиканској, верској и индивидуалној. Како је до сада истакнуто, клица његових идеја крије се у идејама просветитељства. „У најпознатијој епизоди у немачкој драми, главној сцени са краљем Филипом (III, 10), у потпуности оригиналној Шилеровој замисли, он захтева слободу мисли и верску толеранцију.“¹³⁹

Позин план, опасан и сложен већ у својој замисли, заснован, пак, на случају и околностима, изграђен је на личном жртвовању како би преко Карлоса спровео свој циљ. Отуда аутор у *Писмима о Дон Карлосу* негира пријатељство као главну окосицу драмске тематике, аргументујући своје намере поступцима свог јунака који, да је реч о искреном пријатељству, не би могао користити пријатеља као оруђе за спровођење сопствених планова, па ма они били и најузвишенији и најплеменитији. Надаље, писац потенцира класну диференцираност ова два пријатеља услед чега не може стајати никада знак једнакости, а ту су и животне, те карактерне разлике два бића чији су се животи развијали у различитим правцима – Карлосов у усамљеност, чамотињу, јаловост, доконост двора чију празнину надомешта љубављу, док Поза остварује своје идеале, гнушајући се стања у коме се Карлос налази. Када писац каже да је Позин карактер тако изграђен, будући да је то изравније истини и људској природи, још једном се акцентује намера у сликању и представљању јунака наспрам људске природе чије нијансе оштроумно запажа и приказује.

Поза сања идеал републиканске слободе, те од доконог ентузијасте постаје човек који дела. „Сви кораци које он предузима у току комада, показују *смелост, која се усуђује на све*, какву може да проузрокује само херојски циљ.“¹⁴⁰ Шилерова мисао да и најузвишенија и најплеменитија морална тежња може да се извитопери, те и да добар карактер може да залута у деспотизам, свест је, како истиче Ђерђ Лукач, модерног човека о релативности доброте у свету. Ова мисао најбоље је и отелотворена у лику Позе, премда је она уграђена у готово све пишчеве драмске протагонисте, и осведочава се у дијалогу са краљем Филипом, када јунак смело, отворено износи своје виђење света и позицију краља у њему. Питање угрожености доброте у свету, огрезлом у злу, наслеђеном, мења чак и краља. Кроз позицију Филипа постављена је генеза модерне субјективности, и позиционираниости човека који се неминовно мења спрам околности и очекивања других. Међутим, мисао о угрожености доброте само је клица Позине основне идеје – да државни поредак не може да опстане на апсолутизму и тиранији.

¹³⁸ Фридрих Шилер, *Писма о Дон Карлосу*, стр. 369

¹³⁹ John Guthrie у: Friedrich Schiller, *Don Karlos*, Translation and Notes to the Text by Flora Kimmich Introduction by John Guthrie, 2018, стр. 4

¹⁴⁰ Ibid, стр. 376.

„МАРКИЗ:
Вратите нам
Што нам узесте (...)
„Подајте
слободу мисли“

(Падне пред краљем на колена)

КРАЉ *(изненађен, окрене главу, а потом упре очи у МАРКИЗА)*

Чудни маштаоче!
Ал` - устаните – ја –

МАРКИЗ:
По његовој
природи велелепно погледајте!
Она је на слободи заснована,
а колико је раскошна богатством
путем слободе! Он, големи творац,
црва у капљу росице убаци,
он чак и тамо где су распадања
простори пусти, - он самовољи
и тамо пушта да се башкари –
а како ли је ваша творевина
узана и сирота! Лист кад шушне
господар света хришћанског задрхти!
Вама задаје страх врлина свака.
А он – да дивна испољавања
слободе не би реметио –
Он језивој војсци зала радије
допушта да до мила се истутњи
у његовоме свемиру, док он,
уметник, он се и не опажа,
он је у својој скромности прикривен
за законима вечним; њих опажа
слободни дух, ал` њега не опажа.
Чему ће бог? Он вели: свет је себи
довољан сам. И никоја хришћанска
молитва није њега славила
онако како славило је њега
хуљење овог духа слободарског.“ (III, 10)¹⁴¹

Према пишчевом исказу, експлицитно изнетом у *Писмима о Дон Карлосу*, кроз говор краља Филипа исказана је аутопоетичка оцена јунака и сопствена апологија:

„И коме он да поднесе ту жртву?...
За једног дечака
Један Поза не гине.

¹⁴¹ Фридрих Шилер, *Виљем Тел/Дон Карлос*, превео Велимир Живојиновић, Ново поколење, Београд, 1952. Сви наводи дати су према овом издању.

Јадни пламен пријатељства
Не може да испуни срце као што је у Позе.
Оно је куцало
За цело човечанство.
Његова наклоност беше
Свет са свим будућим нараштајима.“ (подвлачења аутора)¹⁴²

Обликовањем и градњом лика Позе, Фридрих Шилер изражава слику човека који страда зарад човечанства, као и основну премису драмског јунака обликованог мишљу да смрћу достиже узвишеност и остварење идеала. Међутим, драмско разрешење доноси двоструко сигнализирани крах ИДЕАЛИЗМА. Први крах сигнализирани је Позином смрћу, а други, управо пређашњим Филиповим речима, које, будући да их изговора виновник њиховог страдања, указује на узалудност Позине и Карлосове жртве. Она је истовремено и одговор на Позино питање упућено краљу:

„ПОЗА:
Да се ви једини
у свој Европи супротставите
точку судбине светске која јури
незауствано пуним својим трком?“

Из данашње перспективе, Винаверов одговор на Позино питање, добија ироничан призив у наизглед памфлетичном пресликавању доба Филипа на српске прилике:

„`Дон Карлос` је комад где се супротставља државни разлог крутог деспотизма (краља Филипа и Великог инквизитора) младалачком, бујном, племенитом благородству маркиза Позе и његовог присног пријатеља, наследника шпанског престола... *Дон Карлос* је био трагедија која као да је писана у Немачкој и Шпанији, а с особитим обзиром на српске прилике. Војвођанска млада интелигенција, србијанска емиграција у Војводини, све напредно у Српству, сва Омладина – сви траже што више слободе и бар либералне реформе, за први мах. А одговара им се: „Не можемо. Ту је: `државни разлог`! Дошла би у питање наша држава, наша крвава тековина, наша независност, наша будућност!“ Тако су се изговарали и други реакционарни режими и у другим земљама, сваки на свој начин и на свој глас... А Шилеров *Дон Карлос* представљао је сукоб између два начела: просвећене омладине која хоће да ослободи и слободом препороди свој намучени шпански и фландријски народ, да га истргне из канци инквизиције (пренесено у наше прилике: калуђерске војвођанске партије) – и деспотизма. Сукоб је дат дикцијом која је занела свет, и још увек га заноси. Занела је и Лазу Костића. У томе сукобу државни разлог заступају: краља Филип и Велики инквизитор.“¹⁴³

Пошавши од прототипа Хамлета, мотивисаног жељом за осветом, који одбацује слику двора и наметнутог му начела владања, Шилер у лику Карлоса приказује биће које се развија кроз пријатељство. Од пасивног лика с почетка драме, који сопствену свест о друштвено-политичкој ситуацији, условљену апсолутистичком влашћу свог оца Филипа, гуши у слици узалудне заљубљености, јунак бива надахнут поступцима и личношћу свог пријатеља Позе, те се до краја драмских збивања развија у младића који

¹⁴² Фридрих Шилер, *Писма о Дон Карлосу* у: Теорија драме XVIII и XIX век, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд, 1989, стр. 383.

¹⁴³ Станислав Винавер, *ibid*, стр. 355.

се, пробуђен, смело хвата у коштац са околностима и притисцима двора. Међутим, у односу на свој драмски прототип, однос оца и сина овде је дубоко проблематизован. Отуда Карлос о оцу говори са резигнацијом и огорчењем, док отац, свесно одгурује сина од себе и посматра га с гнушањем. Сам лик Дон Карлос је блед и безличан, оличеног плачем и ватром, Пример угушених осећања „огањ тај у мојим грудима махнита“ (1,2) отуда у њему као да гледамо наставак Хамлета, о чему сведочи и писац у *Писмима*. готово с презиром приказано његово занесењаштво и нереално лебдење ван животних ситуација које су му дате. Заједничка им је пак и неодлучност. Он је средство Позиног циља. Његово сазревање узроковано је смрћу и чашћу његовог пријатеља. Почетни стихови Карлоса с почетка драме упућени Пози

„то није онај Карло што се с тобом
растао у Алкали, онај Карло
што се у слаткој опијености
подухватао с лудом смеоношћу
да буде творац новог златног века
у земљи Шпанској.“ (I,2)

до последњег чина последњег позорја, Позином жртвом и идејом оплемењен постаће човек који жели да се бори:

„Из Шпаније сад одлазим и више
свог оца никад нећу видети -
никада више у животу овом.
... Ја хитам
да спасем испод руке тиранске
свој народ потлачени. Мадрид ће ме
једино још к`о краља видети,
ил` ме и неће видети.“ (V, 10)

Ауторитет својом слободоумношћу, Поза утиче и на Карлоса и на краљицу, и на тренутак, чини се и на краља Филипа. Кључну реченицу о жртвовању ради вишег циља као оличење Шилерове мисли о јунаку који својом смрћу отелотворује узвишеност своје идеје, изговара млада краљица:

„Кол`ка тек,
о Карло, наша постане врлина,
кад нам се срце сломи вршећи је“
(...)
Жртвујте оно што на жртву нико
принео није, па заслужите
да се на челу света налазите.“ (I,5)

У Карлосу се назире клица новог начина владања исказана кроз знаменит говор лика Лерме:

„ЛЕРМА [Карлосу]:
Краљу, деце моје!
О, допуштено деци мојој биће
За вас да умру. Мени дато није.

У мојој деци мене се спомен`те –
 У Шпанију се вратите у миру.
 На престо краља Филипа дошавши,
 Будите човек. Ви сте познали
 И шта је зло. Немојте против оца
 Никакав крвав чин подузимати.
 Чин крвав не, мој кнеже! Филип други
 Вашег је деда нагнао да сиђе
 С престола свог – Тај Филип сада дршће
 Од рођеног сина свог. – На т о,
 На т о, мој кнеже, не заборавите.
 И нек вам небо буде пратилац.“ (V,7) (истицања аутора)

Међутим, треба истаћи да се и овде драма завршава поразно по човечанство и цивилизацију, јер је поредак само на тренутак био уздрман, али не и побеђен. С друге стране, наговештава се урушавање постојећег система, против ког се боре чак и његови носећи стубови, властодршци. На тај начин, опозитно приказани дон Филип и дон Карлос отеловљавају сукоб старог система владавине и новог поретка, које још увек није сазрело за Позин идеал слободе мисли и владања без тираније. Позино свесно жртвовање које чини за свог пријатеља, као и Карлсово сазревање о неминовности преузимања одговорности за владавину која му је дата, дословно припадају кругу Шилерових јунака који својим узвишеним достојанством страдају зарад добробит човечанства и зарад остварења сопствене идеје. На тренутак, чини се да се и Филип дотакао њихових идеја које ће бити угушене сликом Великог Инквизитора, односно цркве која стоји иза таквог начина владања. Отуда је бриљантно изведен лик краља Филипа, сазданог од прелаза, нијансирања психолошког, смене доброте и зла властодржачког, изграђен на сујети и таштини. Велики инквизитор осуђује краља Филипа јер је подлегао Позиним чарима, и на тренутак подрио установљен поредак. Отуда је језовит приказ кад краљ-отац предаје свог сина суду инквизиције; склопивши пакт са ђаволом, показује своју ништавност, и да је, као и свака власт, саздан од ега, таштине и сујете.

У драмском стваралаштву Фридриха Шилера уочава се доследност у изразитом обликовању и постављању женских ликова као протагониста драмских збивања. Оштрим негодовањем оваквог Шилеровог поступка, аргументујући своје ставове примерима из светске књижевности, Лаза Костић открива једно оштроумно запажање – таквог поступка код Шекспира нема. Тиме нам Костић указује да у Шилера можда има и више тачки разлаза него тачки сустицања са Шекспиром, но што се то наизглед чини. И као врстан познавалац и Шекспира и Шилера, сликовито ће запазити – код Шилера би и *Магбет* постао *Леди Магбет*. Па ипак, Костић је у својим ставовима, (не)свесно потискивао чињеницу и сведочанства својих савременика, да је управо ова Шилерова драма, у чијем је средишту сукоб две моћне жене још моћније империје, била својевремено најгледанија међу српском публиком, те и да је поред Шилеровог *Дон Карлоса* највише утицала на српске драмске ствараоце XIX века.

Но, чини се да је Фридриха Шилера драмском обликовању историјске грађе више привлачио догађај из XVI века него развијање две карактерне, изразите женске личности. Јер, у овом догађају шаховске пат позиције, драмски писац препознаје могућност преиспитивања кривице и слободе. „Видимо, како политичке одлуке доносе

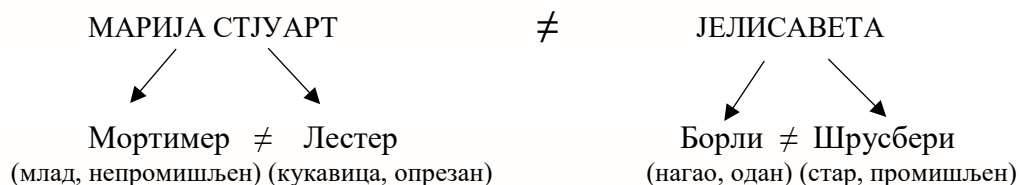
моралну регенерацију, издизање из трансценденције, ослобађање кривице, постизање стања узвишености.¹⁴⁴ Томе је допринела и историјска позиција Марије Стјуарт, која се аутору учинила погодном за примену античког модела трагедије. Тумачећи антички драму, писац схвата да унапред дата одређеност пре почетка драме представља прологомену драми која треба да прикаже неминовност догађаја.

С драмом *Марија Стјуарт* (1800), писац се одлучује да Маријину кривицу и све догађаје постави тако да претходе драми, док ће драмски комад бити усмерен на покајање и преиспитивање односа греха и кривице. Према аутопоетичком исказу самог аутора, у развој збивања уткана је предисторија, тако да драмска збивања представљају исечак из целине. У тренутку кад затичемо Марију Стјуарт, политичке одлуке су донете, а пред нама се одвија унутрашња борка јунакиње. Према запажању проучавалаца, „Шилер гради драму око моралног питања фокусирајући се на утицај који оно оставља на емоције гледаоца.“¹⁴⁵

Драмски климакс смештен је у трећи чин и представљен историјски фиктивним сусретом Марије и Елизабете (III, 5), након чега је уследио и покушај убиства Елизабете од стране завереника и неумитност Маријине судбине. Праволинијски приказ главне радње, оплемењен је бочним, мелодрамским елементима и љубавним троуглом између две сестре и Лестера, а Маријин безизлазан положај приказан спутаношћу од стране Мортимера који, својим бешчасним поступцима, додатно акцентује стешњеност и тескобу позиције у којој се налази. Строга конструкција затворене форме остварена је циклично изведеним позиционирањем чинова, чиме је драмски писац и обликотворно указао на неумитност судбине Марије Стјуарт, чија смрт треба да огласи успостављање нарушеног поретка.

Драма, почетно организована око питања легитимитета круне, приказује два различита приступа власти и дужностима. И док се у Марији Стјуарт прелама и преиспитује однос пређашњих грехова (убиство мужа) и кривице, вођена чулношћу и страшћу у доношењу одлука, дотле Елизабета представља оличење поретка и система, у чијем лику се преиспитује однос дужности и слободе. Њен поступак и одлука коју одлаже, мотивисана је осећањем угрожености и потребом за слободом коју може остварити тек смрћу своје сестре и обезбеђивањем престола. Хладна, прорачуната, испуњена завишћу према Марији, Елизабета покушава да буде великодушна и да остане чиста у очима свог народа. Елизабетина дилема, изрицање пресуде, одлаже се. Чак и кад изда пресуду, потписује је без изрицања заповести, покушавајући да се огради од самог чина, те да тежиште свог греха пребаци на неминовност испуњавања дужности и поштовања закона.

Драма је прожета контрастно постављеним и изнијансирано оствареним ликовима, чији су поступци релатизовани до крајњих граница. Антиподност две јунакиње прелива се на њихове помоћнике и конспираторе.



¹⁴⁴ Roger Paulin у: Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, Introduction by Roger Paulin, 2020, стр. 10 Сви преводи из овог дела су наши.

¹⁴⁵ Ibid, стр. 10

Две јунакиње доследно су антитетично обликоване. Наспрам Марије Стјуарт, која представља начело чулности и слободе, Елизабетин лик представља начело одговорности и озбиљности. Иако је Марија физички затворена, Елизабета је психички и морално заробљена интригама и сплеткама двора, спутана дужностима према држави и народу. Шилерова интенција је и била да прикаже Елизabetу и њене сараднике као дволичне и амбициозне, моћне, контрастирајући их спрам Марије Стјуарт коју кроз драмско збивање изграђује лажном надом, амбицијом, поносом. Но, и поред такве позиционираности јунакиња, Марија Стјуарт метафорично побеђује Елизabetу. Достојанственим прихватањем смрти, смирено одлази на губилиште како би се искупила за своје грехе. Тим чином, Марија се појављује као христолико биће, будући да се радује спасењу које јој доноси смрт, док унутар драмског збивања постаје мартријски јунак. Истичући немоновност Маријине смрти којом она остварује своју судбину, истицањем греха из младости, губи се осећање неминовности и драмски лик постаје жртва и мученик. „Кривица овде служи за то да Марија Стјуарт не буде мартир, али баш због тога, односно због ситуације настале посредством кривице, она још више, још искључивије постаје мартир. А на тај начин се губи велика снага теме: велика неминовност“.¹⁴⁶ Њену смрт, драмски писац приказује кроз поступак тајхоскопије, из перспективе Лестера, исказане испрекиданим реченицама које се гуше у тишини. Самим тим, приказујући смрт из Лестерове визуе, писац иницира огрешење Елизabете, док сама Марија Стјуарт, у складу са Шилеровим обликовањем драмског јунака, својим поступцима и својом смрћу указује на узвишеност и смисао свог дела.

У односу на гестикулацију која је у драмама ране фазе била заснована на претеривањима и понављањима, у делима позне фазе ови поступци су сведенији и семантички функционалније примењени. Помоћу невербалних средстава попут погледа, бледила лица, осведочава се напетост јунака, и према проучаваоцима, назире Шилеров став о повезаности човекове физичке и чулне природе. Смрт Марије Стјуарт, представљена је тајхоскопијом, кроз преломљену свест Ланкастера који је, и виновник смрти Марије Стјуарт, и њен љубавник, чиме се тежина Маријиног положаја преноси на виновнике њене смрти. С друге стране, Ланкастер и Шрузбери окрећу главу од ње у симболичном покушају да окрену главу од свог поступка. Покрет који оличава Марију Стјуарт непосредно пред смрт, поглед ка небу, истовремено означава и њену победу. Стога се „у *Марији Стјуарт* не поставља се питање Маријине трансцеденталности, већ политичке ситуације која израста из њене смрти: проблем легитимитета круне није разрешен њеном смрћу.“¹⁴⁷ У тумачењу је неретко уочавана и истицана превласт дијалога код немачког класика, унутар ког се истиче јасност и правилност. На позорници је присутна дводимензионална комуникација две личности, током ког, за време дугих монолога једног јунака, друга личност остаје пасивни слушалац. Драмски јунаци се изражавају сви високим стилем, те је одсутна карактеризација говором.

Основа Шилеровог стила је антитеза „који обично обухвата један стих. Такође се може проширити и на неки начин се вратити на себе у облику хијазма.“¹⁴⁸ Међутим, антитетичан стил проширује се и обухвата тематику, преносећи се на драмске ликове и

¹⁴⁶ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, превео Саво Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 77

¹⁴⁷ John Guthrie, *Language and Gesture in Schiller's Later Plays* у: Schiller: National Poet – Poet of Nations, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, NY 2006, стр. 143 Сви преводи из овог дела су наши.

¹⁴⁸ Ibid, стр. 143

обухватајући целу драмску структуру. Док поједини тумачи сматрају да антитеза код Шилера доприноси статичности у делима, дотле Џон Гутри истиче да антитеза у Шилеровом приказу постаје динамична форма, која се према запажању Рајнхарда Лајперта односи на „дихотомију сукоба и на антитетичку условљеност људског постојања.“¹⁴⁹ У драми *Марија Стјуарт*, функција антитезе је да се гледалац издвоји из ситуације главног јунака и увиди противречност политичке ситуације у којој се налази.

Антитетичност бива разбијена разноврсним метром и римом. Од *Дон Карлоса*, Шилер се служи бланкверсом, јампским десетерцем повремено римованим, парном римом, која се покатад утростручава. Драмски ритам достиже се гомилањем стилских средстава (анафоре, алитерације, реторичка питања...) чији је циљ према Лајпертовом запажању интенционална стилизација ради издвајања јунака од свакодневног, говорног језика. Акумулација стилских фигура има циљ издвајања гледаоца од дате ситуације и могућност сагледавања објективне слике, омогућавајући гледаоцу објективан приступ и лакше доношење суда о приказу.

„ЈЕЛИСАВЕТА:

Слободу је сваку уживала,
Пуни пехар испила је сласти

ЛЕСТЕР:

Сад страдања горког пехар пије.” (II,7)¹⁵⁰ (хијазам)

„БОРЛИ:

Сад зборите, што зборит морате.” (IV,4) (хијазам)

„ЈЕЛИСАВЕТА:

Мора л` једна краљица да падне,

Да вам само друга живет може? ” (IV,6) (контраст)

Девица Орлеанска (1801) или према речима Томаса Мана, „чудесна представа племенитог ума”¹⁵¹, приказује последице унапред постављених судбинских збивања наговештених омиозним пројекцијама и прорицањима. Заснована на драмском поступку наговештај: остварење, ова драма обликована је сменом епских извештаја и утицајем виших сила који одређују судбину јунака. Утолико, необично је да се и кривица протагонисте Девице Орлеанке заснива на оглушењу о више силе, док њена смрт представља искупљење. Оглушење јунакиње о виши поредак је одраз њене слабости и заљубљивања. Премда ће превладати приватно биће, она страда искупивши се за оглушење о своје дужности. Необичан лик јунакиње посредован је говором других јунака и приказом снова којима се наговештава њен издвојен положај обележен знамењима и атрибутима светлости којима ће доследно бити осликана кроз целокупно драмско збивање:

¹⁴⁹ Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, interpretiert von Reinhard Leipert, Oldenbourg Interpretationen, 2000. Сви преводи из овог дела су наши.

¹⁵⁰ Фридрих Шилер, *Марија Стјуартка, жалосна игра у 5 радња*, прев. Спирос Димитријевић Которанин, прегледано и удешено за српску позорницу. Панчево: Браћа Јовановић. Сви наводи су дати према овом издању.

¹⁵¹ Karl Guthke, *Exploring the interior*, Essays on Literary and Cultural History, Cambridge, 2018, стр. 228. Сви преводи из овог дела су наши.

„ТИБО:

Трипут је видех већ како у Ремсу

седи на трону наших краљева:

на глави блисташе јој дијадема

са седам звезда, држаше у руци

скиптар из ког су израстала три бела крина...“ (I,4)¹⁵²

Драгоцености које Тибо види на Жани у сну репрезент су сјаја и величине коју ће достићи јунакиња. Предметни свет у виду накита и драгуља, представља, у складу са Клоцовим тумачењем одлика драме затворене форме, инсигније изабраности, узвишености и сјаја Жаниног лика. Вођена идејом судбине, она је оличење чистоте и љубави према отаџбини, предводећи народ у досезању слободе. Јованка Орлеанка се бори за свог краља у коме не види неспособност већ оличење државе. Наспрам ње, контрастно је изведен лик владара, хедонисте који се гнуша рата и свог положаја. Шарл је приказан као неодговоран владар, распусник и маштар који жели да управља светом у својој хедонистичкој визији, упркос консеквенцама таквог начина владања. У њему је назначена идеја тежине круне и власти, наметнуте и неприкладне његовом лику. Драмско збивање осим поступком наговештај: испуњење, обликовано је и помоћу бројних епских извештаја посредством гласника и наговештаја, слутњи и сновиђења која вуку радњу напред.

Трилогију о знаменитом војсковођи Тридесетогодишњег рата, Фридрих Шилер писао је у периоду од 1796. до 1799. године, а настала је на основу историјске грађе коју је писац претходно био изложио у студији која се бавила овим историјским догађајем. О грађи која се својом садржином опирала драмском обликовању, писац је оставио трага у писмима Гетеу. Обимност грађе условила је и трилогију сачињену од *Валенштајновог логора* и две драме *Пиколомини* и *Валенштајнова смрт*. *Валенштајнов логор*, неуобичајене форме за Фридриха Шилера, предочен је немачким средњовековним стихом, како би се достигла стилизација говора војника.

Валенштајнов логор је једночинка сачињена од једанаест прозора чији су финални стихови о судбини војника у ратном вихору акцентовани хорским партијама, а за које ће Лукач запазити да представљају највећу достигнуту сублимацију у складу са грчком трагедијом. Валенштајнов логор, јединствен стога што је састављен од људи различитих народа и различитих интереса, а окупљених око Валенштајнове личности и вођства, заправо представља полифонију разноликих гласова војника, наредника, кантинерке, капуцинера чији се обриси личности стапају у један глас који нам предочава сублимирану експозицију дешавања у животу Валенштајна. Логор предочава фон народа, односно макросвет војске који симултано осликава свет двора и ратних војсковођа предочен у драмама *Пиколомини* и *Валенштајнова смрт*, док се у драмама, у чијем је средишту лик Валенштајна, представља тренутак преображаја Валенштајновог живота, којим се са највиших висина сурвава у пропаст. Из угла војника представљена је Валенштајнова изузетна ратничка појава којом се уздиже од ранга обичног племића до претње аустријском двору, обожаван од стране својих војника јер „шта ће њему цар, кад је јачи од њега“ (I, 6)¹⁵³. Истовремено, поједини га доживљавају

¹⁵² Фридрих Шилер, *Девица Орлеанска*, превео Бранимир Живојиновић, Стубови културе, Београд, 2005.

¹⁵³ Фридрих Шилер, *Валенштајн*, превели Бранимир Живојиновић (Пролог) и Слободан Глумац, СКЗ, Београд, 1990. Сви наводи из дела дати су према овом издању.

и као необичну појаву, звездочитача, осетљивог на звуке, који је прилика ђаволске работе. Унутар таквих гласова издваја се говор капуцинера који приказује логор и војнике огрезле у грех и порок. Осуда у говору капуцинера иде ка онима који Валенштајна уздижу до Бога, проричући пропаст таквог народа који је само одраз пропале власти. Валенштајнов логор, осмишљен је истовремено као експозиција којом се назначавају збивања на двору и приказ симултаних збивања наспрам збивањима у души Валенштајна. Отуда и дисхармонија различитих гласова војника читава дисфункционалност двора и расап унутар Валенштајновог бића.

У средишту драме *Пиколомини* је приказ плзењског скупа који организује Валенштајн у тежњи да промени своју незавидну позицију. Заправо, у тренутку кад започиње драмски призор, „Кнез је већ осуђен, ван закона стављен“ (*Пиколомини*, V,1), а цео драмски ток представља покушај јунака да измени положај и његову унутрашњу дилему издаје цара како би се спасио од истог. У центру приказа драме је лик човека који се својим способностима узвисио и постао већи од самог цара, чиме изазива бес двора и сплетке и интриге којима ће се обрушити на њега. Валенштајнов пад наговештен је дијалогом Отавија и бечког канцелара Квистенберга, којим се предочавају праве намере двора. Заповест аустријског цара војводи мимо Валенштајновог знања и наређе да Валенштајн преда на коришћење део своје војске заправо су сигнали аустријског двора о урушавању Валенштајновог положаја. Интегрисана мелодрамска радња између Валенштајнове ћерке Текле и Макса Пиколоминија, има функцију да додатно осветли личност драмског јунака. Отуда Макс Пиколомини, дете његовог пријатеља Отавија, које је Валенштајн одгајио, оличава младост и идеализам и амбициозност некадашњег Валенштајна, док је његова ћерка Текла оличава пркос и бунтовност јунака у младости. Негирањем њихове љубави и младости, супростављањем њиховим идеалима, акцентује се Валенштајнова издаја, не аустријског цара, већ самог себе.

Унутар Валенштајновог приказа врхуне се многа идејна питања, а највише иницирана идејом промене јунака од племенитог, принципијалног младог војника, какав је и Пиколомини, ког је он изградио, Валенштајн се претвара у човека амбициозног, жељног моћи и славе и круне.

„Октавио:

Није могуће, сине, у животу

Остати чист ко што су деца,

Ко што нам каже глас из наше душе.

У сталној борби против зла, лукавства,

Не остаје ни честит човек искрен, –

Јер је проклетство злодела у томе

Што неизбежно опет рађа зло.“ (*Пиколомини*, V,1)¹⁵⁴

Падом Валенштајна, немачки писац исказује и скептичну мисао о немогућности опстанка доброте у свету зла. У лику Валенштајна Шилер је још једном приказао човека кога сопствена способност истовремено уздиже и уништава, а хибрис његовог страдања лежи у бескрајној амбициозности и покушају рушења власти.

¹⁵⁴ Фридрих Шилер, *Валенштајн*, превели Бранимир Живојиновић (Пролог) и Слободан Глумац, СКЗ, Београд, 1990. Сви наводи дати су према овом издању.

На размеђи лика Јованке Орлеанке и Валенштајна налази се и лик Димитрија из недовршеног дела Фридриха Шилера. Попут Јованке Орлеанке, и Димитрије, као биће издвојено од природе ускоче у колоплет историје, с том разликом што Орлеанку надвисује мартиријски пут и светачки ореол на његовом крају, док се Димитрије приклања околностима и људима око себе поставши деспот. Трагика лика Димитрија, обликованог лажима и светом самообмане, како истиче Сонди, крије се у двама отржењењима, признавањем за цара и разоткривањем његове обмане. Димитријева околина верује у њега, јер се чини да га је „природа одредила за нешто више“¹⁵⁵, па се јунак осведочава не као жртва околности, већ као жртва своје сопствене природе, кога управо врлине одводе на пут обмане и пропасти, а његова несрећа потиче из трагике идеализма. Предност каснијег стваралаштва је, према многим Шилеровим тумачима, управо заснована на стиховном исказу. У том погледу, симптоматичан је Валенштајн, приказ скупа у Пиколоминију, где се дидаскалијама остварује сценичност и атмосфера простора или сублимиран приказ на почетку Виљема Тела, које иначе и Ђерђ Лукач истиче као пример досезања сублимирања у рангу античких трагеда.

У литератури о последњем завршеном драмском делу Фридриха Шилера, *Вилхелм Тел* (1805) истакнуто је да се оно издваја географским приказом и историјском атмосфером које нам откривају универзалну и општечовечанску позадину. Пред нама је континуирано, праволинијски дато збивање покренуто Баумгартеновом одмаздом које се, наспрам осталих дела, завршава извојеваном слободом швајцарског народа. „У *Вилхелму Телу* налазимо Шилерове ставове које је он консеквентно заступао током читавог свог живота: борбу против деспотизма и тираније, борбу за слободу немачког грађанина, за јединство немачке нације, за слободу и достојанство човека уопште.“¹⁵⁶ Имајући у виду да ово дело пишчево примарно истиче идеју слободе тематски приказану кроз пружање отпора и ослобађање од аустријске тираније, јаснија нам је и сугестија Доситеја Обрадовића и потреба Теодора Радичевића да прво преведе и објави управо ово последње дело Фридриха Шилера.

У првом делу драме уочава се згуснута композиција, градативно дата у којој иступају гласови из народа, колективан лик чији се вапај за ослобођењем отелотворава у једном лику који ступа на сцену знатно касније. Тривунац сматра да узрок тако дате композиције лежи у томе што швајцарски народ као позадина треба да илуструје Телов лик, али добија ширину те народ постаје главни лик, док се Телова личност губи и постаје успутна. За разлику од претходних јунака који су херојски типови, протагониста радње постаје обичан човек који иступа као појединац који ради за опште добро народа. Отуда о самом лику сазнајемо искључиво из визуре народа, изостављајући притом и унутрашњу освешћеност и исказивање лика, који себе искучиво представља поступцима. Кроз изградњу Теловог лика Фридрих Шилер указује на неопходност учествовања у побуни и акционог динамизма против власти, који се противно нашој вољи, дотиче свих нас. Сам Тел, чија нас етимологија имена (детињаџ) наводи на Шилерову теоретски исказану мисао о периоду детињства у цивилизацијском развоју, и тренутку човековог сједињења са природом, није гласноговорник попут претходних драмских јунака, већ земљорадник и ловац који иступа тек онда када га лично дотакне неправда властодршца. Такав човек, попут Тела, изражава се концизно, каткад мудро

¹⁵⁵ Петер Сонди, *Студије о драми*, превео Томислав Бекић, Орфеус, Нови Сад, 2008.

¹⁵⁶ Страхиња К. Костић, *Национална и социјална слобода у Шилеровим драмама*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, V, 1960, стр. 340

кроз језгровите гномске исказе. Отуда у овој драми знатно мање има интериоризације драмских јунака. Приликом познатог искушења пред којим се Тел налази, пуцањ у јабуку, изостаје приказ унутрашњег треперења драмског лика. Једино одступање постоји у петом чину када Тел у дијалогу са Парицидом има потребу да искаже разлику између приватних и народних разлога у убиству краља. Миодраг Радовић у делу Лаза Костић и светска књижевност примећује да говор Виљема Тела с краја драме има функцију да укаже на разлику између злочина почињеног из мржње, мотивисаног приватним интересима јунака, а какв се уочава у поступку Парицида, и злочина Тела почињеног против тираније.

Особеност пишчеве драматургије, контрастирање ликова и овде је доследно спроведена: плаховит Мелхтал и сталожени Штауфахер, стари, поштени Атингхаузен и лакоми му нећак Руденц, одважан, ћутљив Тел и његова причљива и страхобојажљива жена. Истицање лика мудрог, искусног и речитог старца Атингхаузена, очевиднија је у дијалогској конфронтацији овог лика са младим Руденц, стари и искусни Атингхаузен је бранилац права слободе и противник туђинства оличеног у младом нараштају. У овом лику укрштају се мисли о смени нараштаја и самим тим, о променама које не доносе бољитак. Када критикује свог синовца Атингхаузен током дугих реторичких одсека указује на удворичко понашање синовца зарад стицања власти и моћи. Женски ликови су грађени изван устаљеног оквира суптилности и пратећих ликова, оне имају улогу резонера и саветника.

У односу на претходна Шилерова дела, природа је више функционална, она не оличава само амбијент збивања већ постаје значењски сегмент догађаја које приказује. Контрастно дата слика надлазеће олује која динамизује кретање ликова, слуги и најављује лоша збивања и пасторална слика сеоске идиле, а присутна је и појава дуге у ноћи састанка грађана постаје носилац двоструког значења, значење знамена и значење спајања. Новина је и контрастирање јунака и света природе око њега, попут усплахиреноста Баумгартена наспрам мирне алпске идиле. У овој драми, немачки књижевник успева да оствари карактеризацију ликова помоћу језика, што је теже постићи у стиховном изразу, будући да „стихови врло лако нивелишу личности, јер код њих постоји много већа опасност да појединци чине једнообразан утисак но код прозе, која даје више могућности за ниансирање.“¹⁵⁷ До расплутости долази унутар стихова којима се исказује идеја слободе, а самим тим и до разводњавања композиције што опет иницира истицање идејног фона дела на уштрб приказа драмских збивања.

Драме Фридриха Шилера писане су у складу формом, коју Фолкер Клоц детерминише као затворену, а чијим се обликом иницира свет циркуларности. Унутар тако постављене драмске структуре делом доминира идеја којој су подређена драмска збивања. У центру збивања је јунак који страда у историјском процесу, а из позадине збивања извире слика света слома вредности и нарушавања постојећег поретка. Осим историјском грађом, немачки драматург у затворену форму уноси измене приказом класне диференцијације света и увођењем ликова грађанског сталежа (*Сплетка и љубав*), односно пастира (Виљем Тел). Но, највеће промене уочавају се у обликовању јунака који су модификовани кроз психолошко нијансирање и нивелисање начела добра и зла. На тај начин, приказом страдања моралних вредности у индивидуама и грађењем мартријских ликова, који својим узвишеним поступцима показују смисао, драма осликава слом идеала и индивидуализма. Перо Слијепчевић запажа да „јунак не страда због личне кривице, него због тога што (не)заслужно пада под жрвњем историје, а

¹⁵⁷ Милош Тривунац у: Фридрих Шилер, *Виљем Тел*, превео Алекса Шантић, стр. VIII

смисао његовог херојства је да служи човечанству. Али херој вољно пада, и управо је херој по том прегнућу да служи не тражећи за себе личне среће на земљи.“¹⁵⁸ Према се Шилер трудио да у својој драматургији сједини драмску форму XVI века и антички поглед на свет приликом извођења драмске грађе, уочена дискрепанција између идејног слоја и драмске форме показала је немогућност остварења замисли. Истраживачи примећују да је можда највећу препреку томе доносило Шилерово виђење и доживљај моралности као главне категорије којом би представио идеју модерног света. Стога, у Шилеровој драматургији и стичемо утисак сукоба који се збивају унутар јунака као последицу страдања њихових моралних исходишта у судару са светом који их окружује, а који нестаје и растаче се пред њиховим очима.

¹⁵⁸ Перо Слијепчевић, *О немачкој књижевности и култури* I, II, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске; Београд: Свет књиге, 2013, стр. 173

3. Рецепција Фридриха Шилера у српској култури

Парадокс стваралаштва Фридриха Шилера огледа се и у томе да упркос огромној популарности за живота и утицају на стварање и обликовање мисли XIX века, аспект Шилеровог утицаја на потоње књижевне ствараоце и даље остаје недовољно истражен.¹⁵⁹ Иако је култ песника био огроман непосредно након песникове смрти,¹⁶⁰ пишчева популарност недуго затим, с малим осцилацијама и одступањима јењава.¹⁶¹ За нас је значајно Робертсоново запажање с почетка XX века да ни Шилерови читаоци средином XIX века нису уистински добро познавали песниково дело већ да је његов лик био иделизована представа тренутка.¹⁶² Попут својих немачких колега, ни српски савременици нису у потпуности перцепирали Шилерово дело, већ су из њега усвајали одређене елементе у складу са духовним и културним потребама народа. Разлог томе лежи и у чињеници да се једно дело може сагледати тек услед историјског отклона, те ће, упркос бројним преводима током прве половине века, рецепција Шилеровог дела врхунац доживети педесетих и шездесетих година века.

Године 1867, Ватрослав Јагић је у *Матици: лист за књижевност и забаву* изнео скептично запажање о енормном квантитету превода који не прати и квалитет, будући да, према његовом виђењу, има мало добрих превода, на основу чега и закључује да се до квалитетних превода веома тешко долази, те да се преводи без реда, и да је фокус у

¹⁵⁹ На основу доступне литературе, у раду су разматране и студије о рецепцији Шилера на зачетке књижевно-теоријске мисли Срба ауторке Dorothea Kadach, *Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben*, Slavistische Beiträge, Band 2, 1960. и студија о рецепцији Шилера код Словена Peter Drews, *Schiller und die Slaven*, Slavistische Beiträge, Band 444, 2005. Сви преводи из наведених дела су наши.

¹⁶⁰ О Шилеровој популарности уочи и након песникове смрти, сведочи и податак да су одмах након песникове смрти одрезане његове локне као реликвија. О аутопсији песника која указује на чудесну борбу тела против смрти говоре или макар помињу готово сви истраживачи и тумачи песниковог рада.

¹⁶¹ Приметна је кулминација шилеровског култа током 1813/14. године, као о током година превирања 1848/49. У литератури је утврђено да се кључна прекретница у потоњим интерпретацијама овог писца одиграла током прославе јубилеја 1859. године када су се први пут приликом тумачења Шилера појавиле реторичке тираде у духу националног уједињења, а сам песник од космополитских свођен на националне идеје. Тада је и Франц Грилпрацер упозоравао на могуће погрешно разумевање Шилера: „Драга господо! Славимо Шилера онаквог какав је и био: као великог песника, као изузетног писца, и не користимо га, за име Бога, као изговор за разноразне политичке и државне идеје.“ Након прославе стогодишњице смрти, 1905, пишчево дело постаје предмет академског изучавања, мада је и даље присутан тон патриотског у призиву песниковог имена. Реакције немачких књижевника на Шилера дивергирале су од слављења до потпуног игнорисања. Године 1905, Томас Ман објављује приповетку у којој је писац приказан из визуре стваралачке усамљености и тескобе у тренуцима књижевног стваралаштва, док Ерик Шмит исте године тврди да је Гете значајнија фигура од Шилера, да би наредне године Дилтај, примарни књижевни арбитар овог периода, Шилера изоставио из своје знамените студије *Das Erlebnis und die Dichtung* 1906, иако је уврстио Лесинга, Гетеа, Новалиса, Хелдерлина. Према: Nicholas Martin, *Schiller: National Poet – Poet of Nations*, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, NY 2006 Сви преводи из наведеног дела су наши.

¹⁶² John Robertson, *Schiller after a century*, William Blackwood and sons, Edinburgh and London, 1905, стр. 17 Сви преводи из наведеног дела су наши.

превођењу сведен на поједине лирске песме Гетеа и Шилера, као и на приповетке, часописе и романе које немачка књижевност, услед велике продукције, отискује од себе.¹⁶³ Ход услед временске дистанце, Андру Гавриловића, 1906. године доводи до других запажања, када у књижевно-теоријском чланку о утицају Шилеру на српске песнике, другачије доживљава и сагледава превођење немачких дела:

„Од свих, пак, европских књижевности у деветнаестом веку је највећи утицај имала на Србе књижевност немачка. Нарочито је био силан утицај немачке романтике, било да је он долазио непосредно из Немачке, било да је улогу посредника вршила која словенска, по најпре чешка, књижевност. А од свих немачких песника ниједан није ни близу имао такав и толики утицај као Шилер (...) Већи део, и најбољих, драма Шилерових, вршио је свој утицај у току неколико деценија са српске позорнице; знатан део песама његових преведен је, почевши још са тридесетим годинама XIX столећа.¹⁶⁴ У периоду између два светска рата, Перо Слијепчевић оповргава дилеме тврдњом да је током XIX века ипак постојала одређена систематичност, те да српски преводиоци нису „узимали шта им дође до руке... Та линија има своју логику и тече према развоју једног чак пробуђеног књижевног живота“¹⁶⁵

Неспорно је присуство и стваралаштва Фридриха Шилера међу српским интелектуалцима, већином посредованог и условљеног одличним познавањем немачког језика. Српска периодика почетком XIX века обилује помињањем имена и првим преводима песничког дела, а бројни непосредни докази нам указују да су српски интелектуалци увелико били упознати са делима Фридриха Шилера.¹⁶⁶ У освит прве половине XIX века појављују се први преводи његових песама, приповедака и епиграмских текстова да би се од четрдесетих година преводила и драмска дела. Постепена инкорпорација Шилерових идеја и имплементација пишчевих теоретских ставова прати развојни ток српске књижевности и културе као и селекцију српских стваралаца и уредника у складу са духом доба у оквиру ког су стварали.

3.1 Рецепција Фридриха Шилера у српској књижевности

Током XIX века Шилер је био доста читан, и летимично и превођен, те трагове овог утицаја, махом посредне, налазимо и код српских књижевника, нарочито песника током читавог столећа. Периодика с почетка века обилује помињањем Шилеровог имена најчешће у виду мота или цитата, а потом и првим преводима песничког дела овог ствараоца. Током прве половине XIX века превођене су већином песме приповетке.

¹⁶³ Ватрослав Јагић, *Глас из Хрватске*, Матица, лист за књижевност, год 5, 1870, стр 356.

¹⁶⁴ Андру Гавриловић, *Одјеци Шилерова Звона у српској књижевности у: Стојан Новаковић и филолошка критика*, Српска књижевност у књижевној критици, књ. 4, прир. Божидар Пејовић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1975, стр. 516.

¹⁶⁵ Перо Слијепчевић, *ibid*, стр. 215

¹⁶⁶ Такође, библиотека МС датира као најстарију књигу Шилерову трилогију Wallenstein из 1801, мада се у библиотеци старих рукописа налази и недатирана *Kabale und Liebe*. У: *Списак књига и рукописа у библиотеци Матице српске*, Штампарија српске књижаре Браће Поповића у Новом Саду, 1899, стр. 325 <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=5599&m=2#page/337/mode/lup>

Чердесетих година XIX века, јављују се покушаји имплементације пищевих теоретских ставова а потом и преводи драмских дела, неретко и парцијалних превода. Постепена инкорпорација Шилерових идеја (аутохтона) прати ток и селекцију онога што је српским ствараоцима и уредницима требало и одговарало а што је било у складу са духом доба у оквиру ког су израстали и настајали. Тиме можемо да потврдимо тврђење Пера Слијепчевића о присуству одређеног система код српских преводаца XIX века уз запажање да: „Та линија има своју логику и тече према развоју једног чак пробуђеног књижевног живота“¹⁶⁷

Перо Слијепчевић износи податак да је у библиотеци темишварског интелектуалца Петра Петровића нађено дело *Дон Карлос*, прештампано у Карлсруе 1788. године. Поред Кантове *Критике*, у епископовој библиотеци су се и налазили немачки часописи из XVIII века чије су странице биле испуњене радovima и Гетеа, Шилера, Хумболта, Шлегела... Према књижевном историчару то је поуздан податак да је Фридрих Шилер међу српским интелектуалцима био препознат још у XVIII веку.¹⁶⁸ Поглед ка епископовој личној библиотеци, права је реткост за српску библиографију и важан културно-историјски документ за српску књижевну историографију, јер „показује до ког су ступња савременог европског образовања били кадри да се уздигну ретки појединци у српском вишем друштву крајем XVIII в., усред свих тешкоћа и неприлика бурног и ратног терезијанског и јозефинског доба“¹⁶⁹ Епископова ерудиција и енциклопедијско образовање не може бити валидан арбитар духовних стремљења на прелазу два века, будући да је ова занимљива личност, несуђени архиепископ уместо Стратимировића, био изузетно образован човек и у том погледу, чини се изван знања и духа својих савременика. Мада Петровићев широкоуман и отворен дух не може бити носилац свеукупних кретања свог доба, он је важан индикатор духовних стремљења и културних исходишта српског народа на прелазу XVIII у XIX век.

Други податак из XVIII века, такође нас наводи на широку распрострањеност Фридриха Шилера у српској култури који се одигравао путем образовних институција. „На Универзитету у Јени, 11. V 1789, два месеца пред избијање Француске револуције, он [Шилер] држи приступно предавање *Шта значи и зашто се изучава општа историја?* Међу Шилеровим многобројним слушаоцима био је и Јоханес Грос, директор новоосноване српске гимназије у Сремским Карловцима.“¹⁷⁰ Овим се потврђује претпоставка Пера Слијепчевића о образованости и знатној српске интелектуалне мисли с краја века, усмерене ка савременим европским књижевним и идејним токовима, а, самим тим, и стваралаштву Фридриха Шилера.

Присуство овог ствараоца у српској књижевности уско је повезано са развојем институција у српској култури. Развоју српске књижевности допринели су часописи, алманаси, месецослови, новине и магацини који су стварани према западним узорима. Унутар пажљиво и обазриво цензурисане грађе и штива неретко забавног карактера, уредници су постепено уносили преводе лирских и прозних текстова, а потом и расправе

¹⁶⁷ *ibid*, стр. 215

¹⁶⁸ *ibid*, стр. 184. У епископовој заоставштини нађена су дела Виланда, Клопштока и Шекспира, што је, такође, показатељ да су се српски интелектуалци упознавали са Шекспиром путем немачких превода. Премда, постоје и извори да су се у библиотекама Лукијана Мушицког и Петра Петровића налазиле и књиге енглеског драмског писца на енглеском језику.

¹⁶⁹ Мита Костић, *Културно-историјска раскрсница Срба у XVIII веку*, СКД, Просвјета, Загреб, 2010, стр. 400

¹⁷⁰ Енциклопедија Српског народног позоришта, Фридрих Шилер, приступљено 4.1. 2022. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=16207>

и приказе од културног и књижевног значаја. На избор уредништва и првих књижевних преводаца пресудан утицај извршио је Доситеј Обрадовић, који је својом образовањем, књижевним, естетским радовима¹⁷¹ и познавањем потреба народа трасирао пут за даљи књижевни рад који ће наредних година бити омеђен његовим погледима и ставовима о књижевности. У складу са утилитарним доживљајем књижевности, Доситеј Обрадовић истиче оне књижевне врсте које су корисне остваривањем моралних и дидактичких циљева. У својим делима, овај филозоф се често позива на Еврипида, Аристофана (Сократ), а спомиње и Молијера и Коцебуа, увек истичући морални карактер дела заоденут забавним штивом. На први, додуше, индиректни помен о Шилеру, Перо Слијепчевић, наилази управо код Доситеја, када саветује српске писце и преводиоце да преведу поучителну приповетку *Виљем Тел*.

Након месец дана од установљавања рубрике *Смѣсице* у оквиру које су разматрана друштвено-политичка, језичка и књижевна питања, уредништво листа *Новина сербских*¹⁷² из 1815. године поставља један афирмативан програмски текст којим у духу просветитељске поетике саветује младе списатеље на писање српским језиком ради унапређења културног духа, те истиче између осталих и Шилера као највиши поетски образац који се жели достићи. Текст уредника почиње ускликом и хвалом немачке књижевности која се у последње време била издигла, а повод за настанак овог текста је запажање да наши списатељи много немачких књига читају:

„Видимо изъ ново изилазећихъ Книга Србскихъ, да списатели наши много Нѣмецкихъ Книга читаю; и ово є вообщє узимаюћи вєома добро. Нѣмецко се убо Книжество отъ 50 година, откако су сирѣчь у мѣсто употребљаванногъ вообщє латїнскогъ єзыка, живећїй домашнїй єзыкъ свой воздѣљавати почели, тако силно подигло, да свободно можемо, у свакомъ роду наука лѣпше кнїге данс Нѣмцы да имаю, него и сами предъє много претежнїи бывши Италїани, Французи, и Енглези. (...)

Ово јоштѣ примѣтити морамо, да насѣ чтєнїє нѣмецкихъ Книга не само не разрѣшити, но паче подпомоћи мора у неусипномъ и болѣмъ почерпленїю вѣчныхъ источника свакогъ благокусія и собственногъ умствованїя, у почерпенїю сирѣчь Классическихъ Римскихъ и Грчкихъ Списателя. Овомъ источнику и Нѣмцы цвѣтъ отечественногъ книжества своегъ захвалюю. (...)

Познанїє нѣво и примѣрѣ у толико су важнїя за списателѣ наше, ибо изъ тога видети могу, шта су Нѣмцы изъ єдногъ отъ наитежихъ єзыка учинили неусипнымъ и общымъ обработаниємъ своимъ, и шта ли бы мы сѣ тако богато и лѣпо одаренымъ отъ естєства Србскимъ єзыкомъ учинити могли, кадѣ га тако често презирали или забораєляли не бы. Кадѣ ли ће и онѣ Хердере свое, Лессинге, Вїланде, Гете, и Шиллере имати!“

Према запажању Смиље Мишић, у оквиру исте рубрике, три године касније, 1818¹⁷³, помєнути су први пут и *Разбојници* Фридриха Шилера.

„Другїй нѣкїй старїй списатель преповѣда, да є ученъ нѣкїй мужѣ и учитель красны наука у сну најтечнїє и најкитнатїє стихове писао, кои му, кад ѣє буданѣ био, и при свємъ нѣговомъ мишлѣнїю на умѣ падали нису.

¹⁷¹ Као зачетник књижевно-теоријске мисли код нас, осим што се први бавио естетским питањима чија је основа класицистичка а извор у енглеској естетици XVIII века, књижевност коју Доситеј препоручује креће се унутар класицистичких оквира заснованих на правилима, укусу и стилу. види: Јован Деретић, *Поетика просвећивања, књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Књижевне новине, Београд, 1989.

¹⁷² *Новине сербске из царствујушега града Виенне, нетак 13га августа 1815*, стр. 707 и 708

¹⁷³ *Новине сербске у Виени, у среду 9. октобра 1818, Додатак кѣ числу 8и новина Србски*, бр. 18, стр. 640

То исто преповѣдаю о најславниѣмъ немачкомъ стїхотворцу Шиллеру, да є жалосну свою игру подѣ именномъ „die Rauber“ Разбойници, у сну списао. Но о томе се млого сумњаю, немогући вѣровати, да є Шиллеръ онолику игру у єдну єдину ноћ саставити могао, већ ако є нѣколико седмица неспрестанно спавао.“

Исте године наводе се и Гете, Шилер, Хердер у тексту Томе Љубибратића *Отговор на Примѣченїя Г. Станимира Живковића* у првом делу чланка као „Стоплови Немецке Красне Літературе“, док се у наредном броју поред Канта, Хердера, Гетеа, Аделунга истиче и „поетикофілозофическїй Шиллер“¹⁷⁴ који су подигли литературу и с њом сопствени језик развили до савршенства.

Док је Јоханес Грос, професор Карловачке гимназије био слушао предавања историјска Фридриха Шилера, дотле је Сима Милутиновић Сарајлија присуствовао предавањима Кантовог настављача Круга, 1825. године у Лајпцигу. Своје наводе о Сарајлијином боравку двогодишњем у Халеу и Лајпцигу, Миодраг Поповић продубљује запажањима о утицају духа немачке књижевности на Сарајлију:

„Књижевна атмосфера у Немачкој доводи до извесних преокрета у песнику. Његов језик постаје чистији, инспирације изворније, дух ближи народној поезији. Трагови нових утицаја виде се у песмама из 1826. и 1827. године (...) У Немачкој је песник заволео Шилера. Нарочито су га привукле његове драме за читање, драмске приче, како их је сам Шилер називао. Милутиновићевој стваралачкој индивидуалности, која је израстала из усмене књижевности, више је одговарао дијалошко-наративни склоп ових дела но шекспировска драма. По одласку из Немачке, и он ће покушати да оствари нешто слично Шилеру у дијалошкој епопеји „Трагедија Обилић“ и драмској историјској визији „Дика црногорска“.¹⁷⁵

Према запажањима Миодрага Поповића, Шилер се, „заједно са Гетеом и Клопштоком, изучавао тридесетих и четрдесетих година у школству пре свега у гимназијама у Карловцима (1791) и Новом Саду 1816, као део универзалног образовања.“¹⁷⁶ Позиционирање песника немачке књижевности као врхунског обрасца класицистичког стварања представља и негација коју млади драмски писац, Стефан Стефановић исказује у оди свом професору *Дру Павлу Јосифу Шаффарику* писаној 1826. године, постхумно објављеној 1841. године, у оквиру прве свеске *Бачке виле*. Песма писана алкејском строфом подражавајући манир Лукијана Мушицког и Јована Хацића, на које се и позива, уз примесу ведрога народног духа, представља позив друговима на песму јер једини судија им је учитељ, Јосиф Шафарик¹⁷⁷ који им је и улио љубав и занос према свом роду и песништву. У стиховима којима призива Шилера, лирски субјект негира досезање овог песничког обрасца уз изражавање наде да ће својим стваралаштвом бити достојан свог учитеља:

¹⁷⁴ *Новине србске у Виени, Додатак кѣ числу новина Србски*, 1820, стр. 17- 20, стране 126, 133

¹⁷⁵ Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности*, књига прва, Романтизам, ЗУНС, Београд, 1984, 190.

¹⁷⁶ *ibid*, стр. 30

¹⁷⁷ Шафарик је био директор и професор гимназије у Новом Саду у периоду од 1819 – 1833, те је утицао на своје ученике и образовао их и у духу стубова немачке књижевности. О Шафариковом посвећеном читању Фридриха Шилера говоре нам и подаци да је још током студија у Јени (1815 – 1817) превео Шилерову драму Марију Стјуарт на чешки језик, те да ју је, како пише биограф Шафариков, Сима Н. Томић, из Новог Сада био послао 1820. године Јунгману за објављивање. Драма првобитно није била објављена због прашке и бечке цензуре, и то због тога што краљица умире на сцени, премда је била играна на немачкој позорници. Сима Н. Томић, *Књижевни и научни рад Павла Јос. Шаффарика, Летопис Матице српске*, св. 197, 1899, Нови Сад, стр. 55.

„Дакле
Иди младости пѣсмо још зелене,
Предъ њимъ стани изповѣди стыдливо
Младый Србљинъ ево ме шилѣ,
Вѣран ерѣ Ученикъ остаде ти,
Нетражи силна у мени Шиллера –
Не трпе скока закони природе !
Та синуће и нѣму тай дань,
Гордо кадъ ће моћи стат` предъ тобомъ!“¹⁷⁸

3.1.1 Анализа преведених песама

Сопствену индивидуалност Фридрих Шилер обликотворно је и кроз песме и баладе, које, заједно са Гетеовим, Хајнеовим, Хелдерлиновим лирским стваралаштвом чине непроцењиво наслеђе немачке културе. Наредни цитат о снази песничке индивидуалности исказане кроз дах једног лирског исказа, поткрепљен мишљу да је „песник једини прави човек, а најбољи филозоф само карикатура у поређењу са њим“¹⁷⁹, најречитије говори о важности песништва у стваралачком опусу Фридриха Шилера.

„Све што нам песник може дати јесте његова индивидуалност. Дакле, она мора бити вредна излагања пред светом и потомцима. Само такав један дух треба да нам се изрази у уметничким делима... Што је могуће више оплеменити ову своју индивидуалност, прочистити је до најчистије, најдивније људскости – његов је први и најважнији посао пре него што се усуди да такне оно што је изврсно. Највиша вредност његове песме не може бити ништа друго већ то да она буде чиста, савршен отисак једног занимљивог душевног стања, једног занимљивог савршеног духа“¹⁸⁰

Мотиви Шилеровог песништва уткани су у европску књижевност XIX века и у њима се уочава тематско-мотивски регистар који ће писац развијати у својој драмским радовима, чије одјеке уочавамо у српској драмској књижевности. Главна одлика Шилеровог песништва је спекулативност, о чему се и сам стваралац изразио у једном од писама Гетеу: „јер ако филозоф сме да остави своју уобразиљу да мирује, а песник своју снагу апстраховања, ја морам, при овом начину стварања, те две снаге увек одржавати у подједнакој напетости, и само непрестаним кретањем у себи могу одржавати та два хетерогена елемента у некој врсти разрешења.“¹⁸¹

¹⁷⁸ *Бачка вила* за год. 1841. Свезакъ првѣй, издао на свѣт дрѣ Петарѣ Јоанновићѣ, у Новомѣ Саду. стр 162

¹⁷⁹ Гете/Шилер, *Преписка*, стр. 64

¹⁸⁰ Фридрих Шилер, *О Биргеровим песамама*, у: Фридрих Шилер, *Познији филозофско-естетски списи*, стр. 372.

¹⁸¹ *Ibid*, стр. 121

У средишту поетике Фридриха Шилера је класицистички обликована апстрактна мисао, унутар које су антички мотиви полазна основа у стварању песничких слика, одражавајући идеје идеализма, лепоте и слободе. Ране љубавне песме, премда експресивне, патетично-сентименталног стила, прожете су рефлексивношћу које ће у каснијем поетском стваралаштву превагнути стварајући поезију којом доминира мисаоност предочена античким мотивима. Блох, који Шилеров поетски дискурс дефинише сликовитом синтагмом „сензационализам у мермеру“¹⁸² истиче и моралистичку тенденцију као примарну у песништву овог аутора. Па ипак, поетика одише и песимистичким доживљајем света виђеног као простор власти зла и лицемерја, насупрот којих су постављене нада, пријатељство и стваралаштво, врхунске вредносне категорије човекове егзистенције. Блох нам скреће пажњу да је незадовољство овог класицистички усмереног песника, исказано кроз резигнацију и елегичност, свеprisутну компоненту песништва, која произлази из духа доба ком песник сведочи и чији свет осликава. Неретко се идеализам Шилерове поетике међу тумачима дефинише као бекство од суморног живота и грубе стварности, као вид пркоса свету и грубој реалности. Највећу популарност и актуелност задржале су Шилерове баладе, песничка врста у којој је, према Гетеу, „Шилер био позванији од њега“¹⁸³. *Рукавица, Ронилац, Поликратов прстен, Ибикови ждрали* настају 1797. године, „у години балада“¹⁸⁴, како ће и сам писац приметити, конкретно током периода блиске сарадње Гетеа и Шилера, чији се настанак осведочава и у кореспонденцији два великана. Баладе Фридриха Шилера, које су рецепцијски биле пријемчивије српским ствараоцима, одражавају пишчеву склоност ка наративизацији и драмском приказу. Унутар балада садржана је идеја која у поенти добија сажету формулу. „Добрим мотивисањем Шилер је умео да етички уздигне радњу своје баладе и усмери је на одређени морални циљ. Тако да је његова балада, у ствари етички захтев оденут у уметнички компоновану драматику саме фабуле.“¹⁸⁵

Упоредо са постанком и развојем *Летописа матице српске*, након годину дана од оснивања листа, сусрећемо се са првим преводима песама Фридриха Шилера. Први преводилац је уједно и уредник овог листа, Теодор Павловић, који је 1826. године превео и објавио баладу *Јемство*. Прва преведена песма за средишњи мотив поставља основни мотив Шилеровог песништва, пријатељство као врхунски одраз моралног императива и пожртвованости човека. Станислав Винавер запажа:

„Шилер уопште подвлачи `пријатељство`, тражи га и налази као нешто основно у антици (балада: „Die Bürgerschaft“). Налази га и у Канту. Нико није, у немачкој књижевности, која иначе и толико обожава пријатељство и другарство (често и свесно, насупрот француској „галантерији“), нико није испевао толике химне пријатељству. Преписка Шилерова са пријатељима (који су га издржавали) читава је химна пријатељству.“¹⁸⁶

Окосницу песме чини Шилерова мисао да тиранин може бити побеђен и понижен тек чашћу и достојанством, а не мачем. Кроз слику тиранина и немоћи малог човека који се копрца под плаштом моћника, те решењем заплета заснованом на вери да доброта и

¹⁸² Ернст Блох, *Вајмар као Шилеров заокрет и врхунац* у: *Марксизам у свету*, год. IX, бр. 4, 1982, стр. 90

¹⁸³ Ibid, стр. 358

¹⁸⁴ Ibid, стр. 140

¹⁸⁵ Милош Ђорђевић, у: *Фридрих Шилер, Књига поезије*, Рад, Београд, 1964, стр. 68

¹⁸⁶ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 356

пријатељство могу променити и тиранина, лирски субјект изражава мисао да једино снага доброте поседује у себи моћ да савлада злобу света. Симбиоза пријатељства као клице сједињења српског народа основна је премиса српских преводилаца и књижевника XIX века. Овакав приказ мотива пријатељства чини основну идејну мисао стваралаштва српских драмских писаца Стефана Стефановића, Јована Стерије Поповића и Лазе Костића, Драгутина Илића.

До краја друге декаде XIX века преведено је осам Шилерових песама, међу којима се истиче превод баладе *Срећни Поликрат*. Током треће деценије XIX века преводи Шилерових песама добијају пун замах, када ће бити преведено чак двадесет и шест песама међу којима истичемо најпеваније и најистакнутије: *Туга девојке*, *Хекторов опроштај*, *Младић на потоку*, *Девица од Орлеана*, *Богови Грчке*, *Љубици*, *Идеали...* Осим *Сербског летописа*, преводе доносе и *Забавник*, *Уранија* и *Голубица*, а поред Теодора Павловића, Петра Демелића и Василија Суботића, као млади преводиоци Шилерових песама јављају се крајем треће декаде Ђорђе Малетић и Милош Поповић. Драгиша Живковић запажа да су током тридесетих и четрдесетих година превођене Шилерове „меланхоличне песме из првог периода његовог стварања“¹⁸⁷. Таква је и песма *Идеали (Die Ideale)*, у којој се из перспективе лирског субјекта на средини животног пута, изражава жал због губитка младалачких идеала. Прожета реминисценцијом, уз меланхолични осврт на дане сједињења с природом, лирски субјект бива резигниран услед сусрета са ниском подлости света окићеним ловором. Мотиви шеве, деве, природе, цвећа, срца, присутни у овим песмама, одлика су Шилерове поетике и остатак сентименталистичко-пасторалног књижевног наслеђа.¹⁸⁸ Почетком треће деценије преведена је и, међу српским књижевницима, најпеванија Шилерова песма *Хекторов опроштај (Hektors Abschied)*. Лирским исказима о слободи исказаним кроз пасторалну слику дуалности природе и човека и анимозитету унутар класифицираног друштва, у средиште поставља слику човека парадоксално одвојеног од природе са вечитом тежњом ка њеном повратку, посредованог кроз ратнички и борбени дух, мотивски предочен ловом и гоњењем. Такав човек своју ратничку судбину прихвата као нужност и дужност.¹⁸⁹ Мотив уобличен у балади *Хекторов опроштај*, песник је инкорпорирао и у драмску мелодрамску секвенцу Амалије и Карла Мора у драми *Разбојници*, а чији се директан одјек налази у драмском првенцу Јована Суботића *Херцег Владислав*. Поред наведене песме, током XIX века најчешће је превођена и песма *Деоба земље (Die Teilung der Erde)* у којој је остварена песничка слика вапаја песника који, загладан у Зевсове висине приликом поделе Земље, за разлику од осталих смртника што брзо уграбе своје парче, остаје без ичега, бива награђен небеским висинама. Божидар Ковачек, у импресионистичком тону истиче превод ове песме Јована Ђорђевића наглашавајући да песма у Ђорђевићевом преводу није преведена дословно.

¹⁸⁷ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, стр. 36.

¹⁸⁸ Песме израсле из пасторалног облика изражавају свемоћ природе наспрам ништавности човека. *Алтијски ловац, (Der Alpenjäger*, прев. Трифун Ђокић). Бог брани природу од човека који ловом задовољава своју потребу за убијањем животиња и уништавањем природе. Песма *Mit dem Bogen, mit dem Pfell* из драме Виљем Тел, у преводу Алексе Шантића саздана је од три језгровите песничке слике којима у раном јутарњем сјају стиже стрелац са луком и стрелом, владар брега као соко висинама, његов је сав простор док има стрелу и док лови.

¹⁸⁹ Типична је песма војника *Reiterlied* у Валенштајновом логору (прев. Б. Живојиновић) која иза апотеозе слободе, такође, говори о несталној природи ратника, слободног човека, противтежи светском свеколиком злу. „Што плачеш, цуро? Што мори те јад?/ Мани га! Нема ту лека! Он је сад овде, па онде сад,/ па и љубав му краткога века. / Судба га гони из дана у дан/ И нигде нема он трајан стан.“ Фридрих Шилер, *Књига поезије*, стр. 10.

„Ђорђевићев (превод) има посебно место; док је раније превођено реч за реч, или препевано сасвим слободно, Ђорђевић је нашао средњи пут између буквалног превода и превода по смислу.“¹⁹⁰

Година 1839. најважнија је у превођењу песама овог немачког књижевника, будући да је те године објављено чак шеснаест песама што указује на својеврсну песничку доминацију, поготову уколико имамо у виду релативно ограничену књижевну и периодичну продукцију наведеног раздобља. О квалитету превода и препева на овом месту не можемо се задржавати, али можемо изнети неке опште закључке да су већином били дословни, те да се приликом превода неретко, уз спорадичне изузетке, губио песнички ритам и стилизација. Пример ове тврдње су и преводи једног од првих преводаца Шилерових песама у нас, Василија Суботића. Старији брат Јована Суботића, у чијим драмама се осведочава подражавање драмских манира и техника Шилера, најважније име је у остваривању и креирању идеала Шилеровог песништва, заједно са Теодором Павловићем.¹⁹¹ Према истраживачима, Василије Суботић изгледа није имао потребан песнички домет и таленат неопходан за препевавање.

„Има, истина, погрешно схваћених или нејасно преведених места и накарадних реченица које се противе духу српскога језика. Шилерове слике губе свој сјај и постају понекад баналне или чак ружне (нпр: стихотворним на прсима мојим — an meiner Dichterbrust). Али главна мана његових превода лежи у непесничком тону, у занемаривању Шилерова полетног ритма и патетичког сјаја његових стихова. Суботићеви преводи су, место тога, често троми и туробни; док песник лети, преводац као да пузи. На сваком кораку има препрека које сметају слободномгибању ритма, било то неправилан ред речи или осакаћен граматички облик [...] Штета је што његови преводи по квалитету, међутим, заостају често чак иза превода његових савременика. Никола Боројевић преводи, на пример, Шилерово *Достојанство жена* (1840) много течније и са много више смисла за ритам и језик. Чак је и балада *Јемство* у преводу Теодора Павловића местимично читкија од већине Суботићевих превода, мада је преведена још 1826. године, без слика, такође „размером народних песама српских“.“¹⁹²

Ипак својим радовима, и утицајем који је извршио на своје савременике и на дух књижевности свога доба, остварио је велики културни значај те ови преводи, скоро двеста година касније, имају немерљиву књижевно-историјску вредност.

Четрдесетих година објављено је тек једанаест песама, но и то је много будући да јасно постоји празнина услед политичких трвења и бројних сукоба 1848/49.¹⁹³ када

¹⁹⁰ Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964.стр. 100

¹⁹¹ Василије Суботић рођен је у Буђановцима, а школовање је започео у Добринцима, где се родио и његов млађи брат, Јован Суботић. Гимназију и богословију завршава у Сремским Карловцима, а радио је на месту учитеља, војног свештеника и у каснијим годинама живота, пароха у Руми и Земуну. Преводио је са немачког и латинског језика, а песме објављивао је у *Новом србском летопису*, *Србском народном листу* и *Драгољубу*. Види: *Јован Хаџић, Јован Суботић, Василије Суботић. Десет векова српске књижевности*, књига 27.

¹⁹² Алојз Шмаус, *Василије Суботић*, у: *Венац*, Књ. XVII, св. 9/10, стр. 703-715

¹⁹³ Буна из 1848. године у оквиру „пролећа народа“, предвођена Лајошем Кошутом, представљала је револуцију у Аустрији; настала је из намере да се сруши феудални друштвени поредак а с главним циљем, остварења независности мађарског народа. Будући да је Аустрији притекао у помоћ руски цар Николај I, побуна је угушена уз подршку других националности у Аустрији. Срби су након буне захтевали признавање српске народности, право на употребу језика, верску слободу, одржавање сабора; иако су прихватили првенство Мађара и Угарске, реагвали су захтевом за стварањем аутономије - Српска Војводина. Према: *Историја српског народа, књ.5, Од Првог устанка до Берлинског конгреса: 1804-1878*,

настаје празнина у књижевним, и уопште културним делатностима, те и својеврстан пресек континуитета у књижевности српског народа. У освит четврте декаде преведена је и драматизована, наративна балада *Рукавица (Der Handschuh)* сачињена од осам дугачких строфа неједнаких стихова, осим последње којом се поентира семантички потенцијал песме о осиноности и нечовечности бахатих, обесних, туђом крвљу задојених људи. Приказ борбе крваве арене је одраз крваве људске сцене, где је све позорница гложења зарад сујете и моћи, те мотив рукавице симболички означава веру у преокрет друштвеног устројства. Ишчекивање љубавног сусрета у песми *Очекивање (Die Erwartung)*, у избору преводиоца Ђорђа Малетића осликано је наизменичном сменом кратких и дугих строфичних целина, чиме се изражава ишчекивање и немир. Лелујавост природе осликава устрепталост лирског субјекта и виших сфера чиме се мистификује лепота испраћена је аудитивним и еротским елементима.

Четрдесетих година у превођењу песама Фридриха Шилера огледа се и Васа Живковић, иначе, у српској култури свог доба, препознат не само својим оригиналним стиховима, већ и управо „извршним преводима Гетеа и Шилера.¹⁹⁴ Овај велики Шилеров обожавалац, и настављач оног истог интелектуалца, владике Петровића, у чијој библиотеци су нађене и Шилерове књиге¹⁹⁵, Живковић својим избором врши профилизацију превода, уносећи вредносни критеријум.¹⁹⁶ Истраживач стваралашта Васе Живковића, Милан Ђурчин, осим доброг превода истиче и похваљује укус при избору дела који је Живковић подигао на виши степен.

„Уз потпуно познавање немачког језика, како је ретко морало бити чак и за оно доба, кад су скоро сви наши књижевници били добри Немци, и уз снажан начин изражавања и чист српски језик, имао је Живковић још једно треће не мање важно, особито за оно време: укуса у избору оног што ће преводити. У добу, кад ни у Немачкој није још било оштрије критичке мере у оцени књижевних величина, а особито кад је просечни књижевни свет ценио многе медиокритете и заносио се делима која су данас полузаборављена, а српски преводиоци слепо ишли за модом одозго, те и књижевни прваци, Хаџић, Светић, Малетић, Суботић и други преводили немачке писце, међу којима на пр. Коцебу није нипошто од најлошијих, у то доба и још пре тога заволео је Живковић Гетеа и Шилера и преводио је из њих не само баладе, него и лирске песме, каквих још и данас има врло мало у нашој преводној белетристици.“¹⁹⁷

Балада у преводу Васе Живковића *Гњурач*, била је најпопуларнија лирска песма Фридриха Шилера средином XIX века, у чему је заслугу имао и квалитетан превод. Њу је Јован Суботић уврстио у средњошколске читанке, те је самим тим Фридрих Шилер постао део образовног канона. Песма која говори о непостојаности среће и изазивању судбине, *Ронилац (Der Taucher)*, кроз двадесет и седам строфа, обликованих мотивским

Београд, СКЗ, 1994. и Софија Кошничар, *Реторика позоришне историје Срба: српско позориште у Јужној Угарској средином 19. века у светлу прописа о позоришту из 1850*, Нови Сад, ПМВ, 2007.

¹⁹⁴ Васо Милинчевић, *На раскришћу епоха, српски књижевни часописи 1850-1860*, ИКУМ, 1979, стр. 261

¹⁹⁵ Васи Живковићу „импоновао је некадашњи владика темишварски Петар Петровић, који је `науком и богатим знањем светлио` и који је у једном занимљивом писму министру Кауницу отворено признавао, да му није много стало до тога, што га држе издајником вере, али да не може више узети катихизис у руке, па обновити у себи предрасуде, чији је терет с помоћу филозофије најзад срећно савладао. Живковић је ишао његовим трагом.“ Милан Ђурчин, у: Васа Живковић, *Песме*, 1907, стр. XX, XXI Ово писмо Петра Петровића, Милан Ђурчин је нашао међу рукописима Васе Живковића.

¹⁹⁶ Између осталих дела, међу Живковићевим списима пронађен је и необјављен рукопис Лесингове драме *Емилија Галоти*. Видети о томе: Јулијана Бели-Генц, *Васа Живковић као преводилац Лесингове Емилије Галоти*, стр 183-186

¹⁹⁷ Милан Ђурчин, у: Васа Живковић, *Песме*, 1907, стр. LXV

антитезама и контрастним сликама, представља суочавање човека са непознатим морским дубинама и изазивање судбине уз прожимање мотива владарске силе и бахатости, иживљавања и поигравања са слабијима. Ова песма је за нас вишеструко занимљива јер на њене одјеке и трагове наилазимо и у целокупном српском стваралаштву XIX века. Мотив буре и савладавања препрека инкорпорирао је као епизоду у *Ђачком растанку* Бранко Радичевић, док реминисценције ове песме налазимо у изградњи неправедно оклеветаног јунака Ивице у драми *Владислав* Јована Стерије Поповића, као и у песничким сликама којима се предочава сновидовни расап Јелисаветиног бића у драми *Ђуре* Јакшића. Слична идеја варира се и у песми *Поклоник (Der Pilgrim)*, где резигнираност уморног песника бива осликана антитезама, основном стилском средству Шилерове поетике. Суочавање са животним непогодама олично мотивима валова и бујице што метафорички указује несталност и несигурност пута којим броди младо биће, доводи лирског субјекта до сазревања, али и наговештава да се циљ не достиже и да земни свет остаје недокучив. Као што постоји подвојеност друштвених класа, тако постоји изражена дуалност земног света и небеских сфера у Шилеровом песништву. Песма *Amalia*, познатија и као *Љубица*, прев. Васе Живковића, од почетног описа девојчине лепоте, анђеоског лика – кротке девојке, смерног погледа (очите су паралеле са представом српске девојке у српској народној свести) преко пољубаца и страсти сусрета долази до преокрета у последњој строфи која приказује тугу девојке за вољеним бићем након растанка. Прота Васа Живковић превео је и песму *Надежда (Hoffnung)* Човеково срце испуњено је сновима о бољој будућности и срећном, златном циљу „ал` свет стари па се подмлађује“; нада испуњава и весели срце свакога, младића и старину који „надежду и на гробу сади.“ Последња строфа завршава се оптимистичком конклузијом о томе да већ само присуство наде у нама сигнализира неминовност промене. Осим утицаја Лукијана Мушицког и српске класицистичке школе, Живковићево песништво које је показатељ преласка са класицистичког на народно певање, било је под великим утицајем Гета и Шилера. Преводилачко било Василија Живковића допринело је и његовом сопственом стваралаштву те као што је Шилер помогао романтизму да се развије, тако су и песници овога доба извршили огроман утицај у преласку са класицистичких обликотворних израза до ослобађења духа романтичарских премиса у српској књижевности. „Под тим немачким утицајем, Живковић је поступно мењао не само тон но и облик своје поезије. Он је један од оних наших песника који су почетком четрдесетих година ослободили, модернизовали српску уметничку поезију, спасли је од робовања класичној просодији и слепога угледања на Хорација, дали јој новија осећања и новију строфу. О песницима тога доба, Јовану Суботићу, Никанору Грујићу, Ђорђу Малетићу и Васи Живковићу може се мислити како се хоће, али једна ствар изгледа извесна, да су они ослободили српску поезију, модернизовали је и тоном и обликом, и тако знатно припомогли да Бранко Радичевић, Змај и Јакшић створе дефинитиван прелом у српској поезији.“¹⁹⁸

Сва ова књижевна настојања четрдесетих година умногоме ће одредити и смернице читалачког доживљаја и укуса током друге половине века. Непосредно пред друштвено-политичка збивања 1848/49. изазвана, догађајима историјски препознатим

¹⁹⁸ Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност: (1848-1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд, Просвета, 1966, стр. XXXV

као „пролеће народа“, у Будиму је 1847. године¹⁹⁹ објављен и зборник песама српских пожунских и пештанских омладинаца *Славјанка*, а у којем ће Божидар Ковачек препознати велики утицај Шилера. Међутим, средином XIX века, а након слома Мађарске револуције која је пак утицала и на српски народ, долази до периода у историји познатог и као Бахов апсолутизам, односно до гушења верских и националних слобода међу Србима на територији Аустријске царевине. Стога се културно средиште српског народа и епицентар књижевног стваралаштва премешта из Новог Сада у Крагујевац и Београд. Ове промене су се огледале и унутар периодичних публикација, те од педесетих година постају доминантни и најчитанији листови *Шумадинка*, *Седмица*²⁰⁰, *Даница*, док су седамдесетих година преводи Шилерових песама објављивани највише у *Јавору и Младој Србадији*. У складу са овим друштвеним и културолошким изменама, уследила је и природна смена генерација те се превођењем песама Фридриха Шилера баве и Јован Грчић, Милорад Шапчанин и Стојан Новаковић... Интересантно је да су и у овом раздобљу Шилерови преводиоци српски интелектуалци који заузимају примарне културне и просветне позиције током овог раздобља. Стојан Новаковић на основу *Шумадинке* износи претпоставку да су српски песници у периоду 1852 – 1858 стварали под утицајем Шилера, о чему доказ налазимо и у заоставштини Стојана Новаковића.²⁰¹ Претпоставка Стојана Новаковића да у *Шумадинки* педесетих година Шилер представља врхунски образац, чему је највише допринело уредништва листа, односно, Љубомир Ненадовић. У недавним истраживањима рецепције Шилера међу Словенима, Питер Друз закључује да је „и после 1850. Шилер остао један од најпопуларнијих немачких песника у Србији, тек постепено добијајући значајнију конкуренцију у Гетеу и Хајнеу“, уз примедбу да се сада тежиште селекције преводилаца помера „на сентименталну љубавну поезију и баладе, док рефлексивна поезија и епиграми постају све мање занимљиви“.²⁰² Отуда и током друге половине XIX века примећујемо уплив овог песника, будући да су преводи и даље присутни са отприлике једанаест, дванаест преведених песама по декади. Питер Друз истиче да оскудни квалитет преведених песама, потиче и од усредсређености преводилаца на народни десетерац „што је отежавало прелазак на употребу силабичког стиха који је више одговарао рефлексiji.“²⁰³

Првобитно преведена давне 1828. године под насловом *Срећни Поликрат*, балада *Поликратов прстен (Der Ring des Polykrates)* заживела је шездесетих година, тачније 1860. године у преводу Предрага, тј. Саве Павишевића. Полазећи од идејног става старих Грка о освети богова до судбине једног тиранина који не може побећи од суђаја, песма се, предочавајући слику човека који на врхунцу среће слеће у пад, бави шекспировским мотивом власти и преокретом људске судбине. Упечатљиву песничку слику

¹⁹⁹ Овде исправљамо погрешан навод Божидара Ковачека да је дело објављено у Будиму, 1846. године. Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, стр. 43

²⁰⁰ *Седмица*, чији је уредник био Ђорђе Поповић Даничар, опстајала је у тешким условима, а 1858. године је била и забрањена. Међутим, најзначајнији песници раздобља сарађивали су у овом часопису попут Ј.Ј. Змаја, Ђуре Јакшића, Лазе Костића, Јована Илића, Љубомира Ненадовића.

²⁰¹ Такође, претпоставља се да је утицај овог писца на Љубомир Ненадовић дошао управо од Ђорђа Малетића чије је часове похађао Ненадовић. Павле Поповић износи податак да је у Берлину Ненадовић читао Хегела и немачке песнике: „Овом последњем сведочанства су реминисценције из Шилерова *Виљема Тела*, *Разбојника*, и лирских песама, и помени Гетеа, Шекспира и других песника у његовим путописима.“ Павле Поповић, *Нова књижевност II*, ЗУНС, Београд, 1999, стр. 166, 170

²⁰² Peter Drews, *Schiller und die Slaven*, Slavistische Beiträge, Band 444, München, 2005, стр. 150. Сви преводи из овог дела су наши.

²⁰³ Ibid, стр. 150

неумитности Поликратовог пада и његовог брзоплетог сурвавања у смрт срешћемо у српској драми, *Јелисавети, кнегињи црногорској* Ђуре Јакшића (1868).

Према нашем мишљењу, а на основу бројних података, можемо претпоставити да је Фридрих Шилер у српској књижевности био препознат као део општег културног и образовног обрасца у васпитању и одгајању младих нараштаја. Ову тезу ће потврдити и исказ Андре Гавриловића, приметивши да је песникова *Песма о звону* део општег културног обрасца Срба друге половине XIX века.

„Године 1799. написао је Шилер своју „Песму о звону“ (...) Садржина је њена данас позната, ван сумње, сваком образованом човеку, јер је и песма прилагодна животу, мислима и осећајима људи уопште (...) Све је спремно што је потребно за ливење звона, те се послу приступа уз обичајну молбу Богу да благослови рад. Цела се радња сада врши по природном развоју посла, а сваки се поступак и свака појава прате умовањем о приликама у животу човеку. Најзад су срећно прошле све погибаоне прилике при томе послу ливења, звоно је готово, те се издиже високо да звони и да огласи понајпре роду људском мир и радост...“²⁰⁴

Овако започиње упоредну анализу Шилерових и српских песама књижевни критичар Андра Гавриловић. Већ податак да овај текст потиче из 1906. године указује на одређену временску дистанцу неопходну за самеравање одређених књижевних токова и могућих, евидентних утицаја у њима. Осим очевидне конклузије о широкој распрострањености песништва и нарочито *Песме о звону*, приметно је да књижевни аналитичар дело представља површно, будући да је и срж његовог рада поредбена анализа, односно одједи ове песме у српској књижевности.

Потпуно ће другачије зазвучати Шилерово *Звоно* у интерпретацији Лазе Костића, приликом тумачења песништва Бранка Радичевића и поредбених доказа о одређеним паралелама Радичевићевог песништа и Шилера.

„Као што је Шилер уз пјевање звона опјевао најкрупније догађаје из човјечијег живота, и породичног и јавног, испреплећући звонолинијски посао са животом и тражећи у једном и другом слике и прилике, тако је и Бранко уз коло опјевао најсветије догађаје, најславније јунаке и борце из историје Срба, тежећи у главном исто као Шилер да и самим обликом стиха опјеване догађаје прилагоди весељу у ком их се сјећа.“²⁰⁵ Према Лази Костићу у овој песми „Шилер је уплетао живот човечји од колијевке до гроба и напомену француске револуције, тог великог савременог му догађаја, у свакидашњи, по себи тако прозаичан посао лијевања звона [...] Шилер није лирски пјесник, он је више драматиста, о томе се већ не сумњају најотменији оцјењивачи пјесничке књижевности света. Па ни „Звоно“ није му лирска пјесма, исто као ни „Шетња“. Она је величанствена слика свеколико судбине човјекове у малом али у бездан дубоком огледалу, у душевном оку пјесникову, слика дивна обасјана сјајем тог ока. Но та душа не излази из тог огледала, пјесник не излази пред нас, нити нам се хвали нити

²⁰⁴ Андра Гавриловић, *Одједи Шилерова Звона у српској књижевности*, у: Стојан Новаковић и филолошка критика, Српска књижевност у књижевној критици, књ. 4, прир. Божидар Пејовић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1975, стр. 517

²⁰⁵ Лаза Костић, *Бранко Радичевић и Бачки растанак*, у: Лаза Костић и критика у доба националног романтизма, Српска књижевност у књижевној критици, књ.3, прир. Предраг Прогић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983 стр. 75-76. У овој дијалогизованој расправи Лаза Костић сократовским методом преиспитује предности и мане песништва Бранка Радичевића, те ће поредбеном анализом Шилера и Бранка, Костић истаћи да је спрам Шилерове песничке форме, Бранков облик неизрађен а промена ритма и стиха условљена према песниковој вољи и ћуди, уместо према предмету и садржини дела, како је већ то код Шилера.

нам се тужи, те не знамо ни да л` ужива ни да л` пати... Погледај у *Звону*, како је сваки дио брижљиво израђен, истесан, издјељан до сваке ситнице; како је сваки предмет одјеვენ, у свој облик, па како је један у другом уљебљен.“²⁰⁶

Разлог издвојености ове песме спрам осталих је њена широка популарност у српској књижевности друге половине XIX века. Коста Руварац је самеравао песништво Љубомира Ненадовића према њој, док је Лаза Костић одјеке ове песме препознао у поеми Бранка Радичевића *Ђачки растанак* и Змајевој *Песми о песми*. Премда Андра Гавриловић одређене трагове Шилеровог утицаја препознаје у *Даворју на пољу Косову*, Јована Стерије Поповића, затим у песми *Београд Ђорђа Малетића* и *Хасан Пенелар* Јована Илића, њене директне одјеке налази у песмама Љубомира Ненадовића, Никанора Грујића и Јована Сундечића. Јован Живановић пореди песму *Ђачки растанак* са Шилеровом песмом *Шетња*, док Лаза Костић одриче везу са овом песмом а инспирацију за *Ђачки растанак* налази у *Песму о звону*.

Распрострањеност ове песме Миодраг Радовић тумачи тиме што је почев од Хегела, а потом преко Каријерових књига, Шилерово песништво сагледавано кроз призму управо ове песме. „Њу Хегел види као типичну творевину Шилеру и из њених својстава изводи особине целог песниковог талента. Такво виђење је значајно, јер је одређивало мишљење о Шилеру више од пола столећа и у Немачкој и другде.“²⁰⁷ У динамичној, ритмички скоковитој *Песми о звону* (*Das Lied von der Glocke*) дата је апотеоза животу и раду. Изливање звона повезано је калеидоскопским приказом градацијски предочених поетских слика које оцртавају најважније тренутке у животу човека. Кроз наизменичну смену кратких и дугих стихова, поступак изливања звона опеван је краћим стиховима, праћен семантичким, дужим, наративним стиховима, осликавајући људске судбине над којима одјекује звук звона. Почетна слика је увод у опис процеса ствараоца који својим радом даје виши смисао свом делу: „човјек мора ван/ са светом да се бори/ и да смишља и да твори/ да сади и да ради,/ да ствара и гради.“, као и метафизичка мисао о творцу, градитељу, божанском мајстору. Уметник се радује свом делу, његов звук се пење у небеса да донесе мир. Изриче се похвала прометејском лику човека, његовом разуму, способностима и делу које ствара: „ал` мајстор нема одмора „он довека, смишља, снује.“ Звоно је оличење мајстора и божански знак творца. Функција звона је да поздравља нови живот у чији је час рођења уписана непозната судбина; „Ал` је судба превртљиве ћуди, / према њојзи ништави су људи, / а несрећи – не можеш утећи.“ О променљивости судбине говори метафора огња и ватре, која даје али и узима. У песми је приказан још један шилеровски мотив: „Ох, у слаткој често нади/ несрећа нас изненади.“ Истовремено, звоно најављује коњаника који позива на слогу и побуну народа против самовлашћа. Итровремено, и поред похвале раду и

²⁰⁶ Ibid, стр. 76,77

²⁰⁷ „Највећи број његових лирских песама, као што су *Резигнација*, *Идеали*, *Царство духова*, *Уметници*, *Идеал и живот*, исто тако нису песме за певање у правом смислу, као што нису ни оде или химне, посланице, сонети или елџије у античком смислу; напротив, за разлику од свих тих врста оне заузимају једно нарочито становиште. Оно чиме се оне одликују то је нарочито величанствена основна мисао њихове садржине која ипак не заноси песника дотле да јој даде извесну дитирампску форму, нити се он у налету одушевљења бори са величином свога предмета, већ напротив, остаје потпуно господар над њим, и са свих страна га потпуно објашњава и тумачи својом властитом рефлексом, и то у исто тако плаховитом осећању као и у обимној ширини посматрања, у најдивнијим сликама и најмилозвучнијим речима које својом снагом заносе, али притом ипак онајчешће употребљава ритмове и сликове који су сасвим прости, али врло снажни. (...) Тако његове песме звуче као звоно о коме он у истоименој песми пева.“ Хегел, *Естетика III*, стр 526-527 наведено према: Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, стр. 181

стварању, дотиче се оштрица против власти и контрастна слика трудољубивог и славољубивог човека. „Песма је и одраз свог доба јер се завршава сликом уништења, друштвене катастрофе. Изливано звоно, симбол радости и мира, ипак наговештава бољу будућност“, рећи ће Ђурић готово пола века касније приликом приређивања Шилерових песама.²⁰⁸

У чланку *Одјеци Шилеровог Звона у српској уметничкој поезији*, једином чланку који се примарно бави рецепцијом Шилерових песама у српској књижевности, Гавриловић се није освртао на квалитет превода осим што истиче Косановићев рад испред осталих. Гавриловић истиче као преводиоце ове песме архимандрита Саву Павишевића, с потписом Предраг, који је у Седмици 1858. штампао превод ове песме, потом Ивана Трнског који је током студија у Грацу превео ову песму 1838. године, а објавио га касније. Превод *Песме о звону* био је започео 1879. године Паја Марковић Адамов (превео је првих пет строфа), да би тек 1881. године у *Летопису Матице српске* било објављено *Звоно* Николе Косановића које ће до Првог светског рата бити објављивано још четири пута. У новије време, Питер Друз је окарактерисао преводе ових песама, истакавши да је код Павишевићевог првенца приметно настојање да остане веран оригиналу, што је довело до „прилично разумљиве и јасно исказане песме“, премда исказане помало “монотоним, углавном, четворостопним трохејом“, те и да се Косановић приликом превода пак „придржавао Павишевићевог четворостопног трохеја уз [...] често коришћење скраћене реченичне конструкције и архаизама, који се приближавају оригиналу, истовремено отежавајући читање.“ (наш превод)²⁰⁹

Осамдесетих и деведесетих година запажа се осипање у преводилачком раду и утицају песништва Фридриха Шилера на српску књижевност. Током осме и девете декаде XIX века објављено је свега дванаестак песама, што је релативно мало, поготову, имајући у виду хиперпродукцију периодике на прелазу два века. Јављају се различити преводиоци у различитим новинама, а приметно је да су објављиване Шилерове песме профилисаног избора (*Поликратов прстен, Надежда, Рукавица, Хекторов опроштај, Дитирамб*). Изненађујући пресек доноси почетак XX века, јер се сада преузимају раније преведене песме из периодике и објављују у оквиру песничких зборника. На тај начин, почетком XX века објављено је тринаест песама Фридриха Шилера. Осим поменутог *Звона* које је штампано као самостално дело 1900. године, исте године Јован Максимовић приредио је *Песнички зборник*, док је 1901. Војислав Илић штампао *Туђинске бисере* у које су уврштени и преводи појединих Шилерових песама. Године 1907, објављен је зборник песама Васе Живковића у циљу ревидирања рада и стваралаштва знаменитог панчевачког проте, а 1910. године ће Алекса Шантић објавити два превода у зборнику *Из немачке лирике*.

Анализа превода песама показује да се Шилер као поетски образац поставља развојем часописа код нас, у оквиру којих ће и бити превођен у првој половини XIX века. Врхунац рецепције овог песника достигнут је 1839. године и током четрдесетих година. Стојан Новаковић на основу *Шумадинке* износи претпоставку да су под утицајем Шилера наши песници од 1852 – 1858, о чему доказ налазимо и у заоставштини Стојана

²⁰⁸ Милош Ђорђевић, *ibid*, стр. 68

²⁰⁹ Peter Drews, *ibid*, стр. 150

Новаковића.²¹⁰ Стојан Новаковић уочава да је током педесетих и шездесетих година био доминантан шилеровски уплив код српских песника, што потврђује претпоставке да не долази до прекида утицаја немачког књижевника на српску књижевност већ да је он константан и током друге половине XIX века.

Уколико поставимо питање зашто се српски преводиоци окрећу Шилеровом песништву, чини се да се одговор крије у афинитетима песника и духу доба које је урођено у класицистичке формативне обрасце. Чини се да је наше преводиоце Шилеру привлачила управо ова спекулативност и рефлексивни поглед на свет и промене којима сведоче. Алојз Шмаус истиче на пример да је Василије Суботић добро познавао Шилерово песништво, те да је његов избор био руковођен личним афинитетима ка мисаоној поезији. „Што га је код Шилера привлачило био је у првом реду високи полет његове философске мисли,“ будући и да је сам Суботић „имао извесну слабост према апстрактном и рефлексивном песништву.“²¹¹ Па ипак, током прве половине XIX века, Шилерови преводи су продуктивнији него касније, чиме се потврђује Живковићева теза о шилеровској-класицистичкој перцепцији наших књижевника, о чему нам посредно говоре и имена преводилаца Василија Суботића, Теодора Павловића, Јована Хацића, Ђорђа Малетића. Занимљиво је да су српски свештеници предњачили у превођењу Шилерових песама, почев од Василија Суботића, па све до Васе Павишевића и Василија Живковића, о чему говори и Тодор Стефановић Виловски у својим мемоарима. Свештенички позив првих преводилаца Шилера, упућује нас на закључак о повезаности класицистичких нахођења унутар клерикалних кругова, а чији је темељ поставио врхунски песнички образац на који су се и ослањали – Лукијан Мушицки. Запажање немачког историчара књижевности о промени избора у преводу и скретању курса са рефлексивне поезије на сентименталне песме и баладе указује на промену парадигме у српском песништву средином XIX века. Приметно је да се међу преводиоцима Шилерових песама у XIX веку налазе различити књижевни ствараоци који нису у потпуности остварили своје стваралачке потенцијале, већ је реч, из данашње перспективе развоја историје српске књижевности, већином о маргиналним књижевницима који су креирали и доприносили на пољу књижевног стварања, не представљајући главни ток књижевних струјања. Ову појаву ће изменити Војислав Илић и Алекса Шантић, као најзначајнији Шилерови преводиоци почетком XX века, који ће се Шилеровом песништу окретати као изворишту инспирације коју налазе у традиционалним песничким облицима и наслеђу.

²¹⁰ Такође, претпоставља се да је утицај овог писца на Љубомир Ненадовић дошао управо од Ђорђа Малетића чије је часове похађао Ненадовић. Павле Поповић износи податак да је у Берлину Ненадовић читао Хегела и немачке песнике: „Овом последњем сведочанства су реминисценције из Шилерова *Виљема Тела*, *Разбојника*, и лирских песама, и помени Гетеа, Шекспира и других песника у његовим путописима.“ Павле Поповић, *Нова књижевност II*, ЗУНС, Београд, 1999, стр. 166.

²¹¹ Алој Шмаус, *Василије Суботић* у: Венац, књ. XVII, св. 9–10, стр. 705

3.1.2 Анализа преведених есеја

Упркос томе што књижевна периодика читавог XIX века, па летимично и с почетка XX века обилује текстовима (књижевно-теоријским расправама, приказима, позоришним критикама, песмама, па чак и аутобиографска и мемоарска грађа) који цитирају и алудирају на одређене Шилерове естетичких и књижевно-теоријских ставове, наилазимо на веома скромну преводну продукцију овог домена Шилеровог рада. Књижевно-теоријски приступ уметности и филозофско-теоријски есеји Фридриха Шилера су у српској књижевности били прилагођавани и превођени у зависности од лингвистичких могућности преводиоца, а првенствено спрам потреба класицистички обликованог читаоца. Услед тога је есејистички део стваралаштва Фридриха Шилера најчешће превођен као одсечак или краћи приказ са акцентом на разматрање одређених естетских категорија. Па ипак, трагове теоријских ставова о књижевности Фридриха Шилера налазимо и у првим радовима српских књижевних стваралаца XIX века.

У освит четврте деценије XIX века објављени су и први преводи Шилерових теоретско-филозофских расправа. Теоретско утемељење естетичких текстова Фридриха Шилера у српској култури извршио је Ђорђе Малетић објавивши превод једног текста у *Голубици* за 1840. годину. Почетком XIX века, Василије Суботић²¹², старији брат Јована Суботића, а иначе, један од првих преводилаца Шилерових песама у Срба, превео је естетске одломке од Круга, Кантовог настављача у Кенингсбергу²¹³. Вероватно је овај Суботићев предлог био основа на основу ког ће и Ђорђе Малетић изабрати превођење Шилеровог текста као наставак одређених Кантових естетичких исказа преломљених кроз Кругову визуру Кантове филозофије. Текст је штампан у два наставка и носив назив *Различна смотренија о разнимъ естетическимъ предметима. (Изъ Шиллера) (Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände)*²¹⁴ и у њему се предочавају и тумаче категорије лепог, доброг, пријатног, узвишеног, успостављене још Кантовом филозофијом, а које се сагледавају као различити типови дејства које естетско дело изазива у реципијенту.

„Пријатно и добро не спадају строго узевши у естетичка осећања, јер се пријатно допада само чулима, а добро само разуму, прво се допада својом материјом, а друго својом формом. Лепо се пак допада и својом материјом и својом формом, дакле - и чулима и разуму. „Оно се разумном субјекту допада само уколико је исти укупно и чувствени, но и чувственом допада се само уколико је исти купно и разумни.“ Из свега

²¹² Василије Суботић превео је и објавио текст В. Круга, *Основи чисте естетике у Новом србском летопису* 1838, год. XII, част 4, књ 45. Према запажању Драгише Живковића, овим преводом су Срби посредством Круга и његове науке о укусу из 1818/1819, добили увид у естетски систем Кантове филозофије и у текућу теоријску мисао.

²¹³ Вилхелм Круг (1770 – 1842), Кантов епигон који наслеђује место предавача у Кенингсбергу. Иако је био знатно лошији од Канта, у српским круговима почетком XIX века био је веома популаран; а његова предавања похађали су и Вук Караџић и Сима Милутиновић Сарајлија према: Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности*, књига прва, књига друга, Романтизам, ЗУНС, Београд, 1984, стр. 154 и Драган М. Јеремић, *Мерила првих мерилаца, естетичка схватања првих српских књижевника*, Замак културе, Врњачка Бања, 1974, стр. 67.

²¹⁴ Перо Слијепчевић не наводи овај превод, а Драгиша Живковић и Драган Јеремић наводе само први део чланка у *Голубици с цветом књижевства србског*, Бгд, 1840, стр 112-118. Смиља Мишић, *Перо Слијепчевић. Шилер у Југославији*, стр. 313 и Јован Деретић у *Алманаси Вуковог доба*, стр. 165, Живан Иштванић *Георгије Ђорђе-Малетић* (1816-1888) наводе и наставак наведеног дела у следећем броју *Голубица с цветом књижевства србског*, Бгд, 1941, 38 – 43, приступљено 17.1.2022.

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=5395&m=2#page/118/mode/2up>,

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=5396&m=2#page/28/mode/2up>

произилази да нам се неки предмет може допадати са разних страна, да он у исто време може спајати и пријатно и лепо, добро и лепо, морално и лепо. На крају се говори о узвишеном и даје се пример буре, која је више „погубна него добра, више гнусна него лепа“, па опет изазива наш естетички интерес у највећој мери. Према томе, у права естетичка осећања спадају само лепо и виспрено.“²¹⁵

Драгиша Живковић наводи да је текст недовршен, изоставивши наставак овог текста у следећем годишту *Голубице* у ком се, пак, разматрају и дефинишу категорије страшног, и у коме се на примеру грчког позоришта, поетском сликом грозних Еринија које јуре матероубицу Ореста, разматра дејство афекта на реципијента.

„Но не само грижа совѣсти каквог зликовца која се чрез Фурије чувствено представља већ и сама противузаконна дела, действително дело преступника може нам се у представленију допасти.“²¹⁶ У чланку се назире и мисао Шилера о дејству утицаја негативног јунака на реципијента. Хронолошки, наредни текст који се експлицитно позива на Шилера је текст Јована Суботића *О стихотворству* (1843), објављен у *Сербском народном листу*, а за који Драгиша Живковић претпоставља да је писан на основу чланка Фридриха Шилера *О Биргеровим песмама*. Чланак Јована Суботића представља „скраћени приказ трактата о песмама замишљен и као допринос расправи о интеграцији народне поезије у врхунску естетику.“²¹⁷

Ниједан преведени теоретски чланак не односи се на драмску књижевност, што је и разумљиво, имајући у виду да ће до заокрета ка драмској књижевности доћи тек крајем четрдесетих година XIX века. Наведено запажање Драгише Живковића потврђује и текст из 1846. године потписника Др К. М.²¹⁸ чији је превод Шилеровог чланка објављен у *Сербском народном листу*. Чланак *Мисли о употребљенију простого и подлога у уметности*²¹⁹ скраћен је и доследно преведен текст Фридриха Шилера *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* из 1802. године. У овом чланку истичу се две основне мисли Фридриха Шилера: мисао о негативном јунаку и његовом дејству на гледаоца као и јасна дистинкција између естетских и етичких вредности у уметничком делу, односно мисао о моралности као средству у досезању естетског. Како се у чланку анализирају категорије простого и подлога у уметности, уочљиво је да је избор српских преводилаца био усмерен ка тумачењу утиска који негативан јунак и категорије страшног и подлог стварају у гледаоцу. Текст је верно

²¹⁵ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, стр. 177-178

²¹⁶ Ђорђе Малетић, *Различна смотренија о разних естетических предметима. (Из Шиллера)*, стр. 41

²¹⁷ Peter Drews, *ibid*, стр. 148.

²¹⁸ Драгиша Живковић није утврдио ауторство иза ових иницијала. Ово је једини текст оваквог потписника у часопису. Наша претпоставка је да наведени иницијали припадају свештенику Кости Маринковићу, који је на немачком језику писао дисертацију о напредовању Наполеоновог царства, а која је наведена у попису књига Новосађана до 1848/49, када су и нестале у пожару. Ово је једини податак који смо о њему нашли у књизи Васе Стајића, *Грађа за културну историју Новог Сада*, 1951, стр. 252. Потврду овог имена налазимо и у часопису *Пештанско-будимски скоротеча*, 18. маја, 1844, Год. III, бр. 38, стр. 221 када је објављен *Жалоснѣвъ при смрти господина Константина Маринковића, Пароха Новосадскогъ*, а који су му певали гимназијалци. Према нашем сазнању, наведену песму је испевао Светозар Милетић види: Светозар Милетић, *Сабрани списи, први том*, Завод за уџбенике, Београд 1999. Отуда претпостављамо и да је наведени превод Константина Маринковића објављен постхумно, 1846. године.

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=5435&m=2#page/255/mode/lup>

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=4503&m=2#page/221/mode/lup>

²¹⁹ *Сербски народни лист*, година XI, бр.14 и 15, 4. априла 1846, стр. 110, 111, 18. Априла 1846, страна 114-116

пренет према оригиналу, а летимично се губи јасноћа израза и мисли. Мисли наведене у овом чланку, варираће нешто касније и Јолес у *Естетичним одломцима*, које вероватно није ни познавао овај превод, будући да се на крају студије позива само на Кругову естетику у преводу Василија Суботића и *Теорију поезије* Ђорђа Малетића.

Чланак који је извршио можда и највећи утицај на српску теоријску мисао о драми *Театар као морална установа*, како примећује Страхиња К. Костић, преведен је тек 1896. године у часопису *Позориште*. Поставља се питање зашто се чланак преводи тек крајем XIX века. Наша претпоставка је да је овај превод инициран текућим дешавањима театра, те својеврсном одвајању репертоара од културних и духовних потреба народа. Стога би овај превод био позив на превредновавање актуелне репертоарске политике с краја века и истовремено апел на повратак примарним интенцијама позоришта и истицање важности позоришта у креирању духа једног народа. Преводилац је потписан знаком троугла, а текст је дословно преведен у складу са духом оригинала.²²⁰ Међутим, на првобитну верзију овог чланка наилазимо још 1872. године у листу *Позориште*, када је објављен чланак *О важности и користи позоришта (по Шилеру)* потписника Б.С.В, глумца из Земуна.²²¹ Осим што се експлицитно позива на Шилера, аутор представља најважније мисли немачког драматурга из текста *Позориште као морална установа*. Чланак је заправо из субјективне перспективе читаоца представљен Шилеров текст у коме се прилагођено и поједностављено истиче истиче важност позоришта у грађењу човековог духа и тоталитета.

Иако нису преведене знамените студије о естетском образовању човека, најважнијем чланку западноевропске мисли на прелазу осамнаестог у деветнаести век, као ни други чланци попут студије о наивној и сентименталној уметности, одјеке и ових Шилерових текстова налазимо код српских књижевника. Осим наведеног чланка, на који су се експлицитно и имплицитно позивали сви аутори који су се бавили драмском књижевношћу, наилазимо на трагове и других књижевно-теоријских радова Фридриха Шилера међу српским књижевницима. Како је већ запажено у литератури, знаменита студија немачког књижевника *О наивном и сентименталном песништву* налази своје место у књижевно-критичком раду Ђорђа Малетића, Јован Суботић се позива на Шилеров есеј *О Биргеровим песмама*, а имплицитно у својим теоријским назорима користи и Шилерове есеје *О уметности трагедије* и *О основи уживања у трагичним предметима*, као и Матија Бан, док ће се Стојан Новаковић у писму Ђури Јакшићу експлицитно позивати на *Писма о естетском васпитању човека* Фридриха Шилера, препоручујући га као основу за градњу драмског стваралаштва.

²²⁰ *Театар као морална установа*, прев. непознат, *Позориште*, 1896. Увидом у сва издања часописа *Позориште*, током XIX века се спорадично развија и потенцира мисао о позоришту као моралној установи. Тек се чланком из 1905. године исказује мисао о ангажованом позоришту као подразумеваном, те и ангажман доживен као један од многобројних чинилаца који сачињава позоришни свет.

²²¹ Чланак *О важности и користи позоришта*, објављен је у часопису *Позориште*, 1872, год I, бр. 15, бр. 16, бр. 18, стр 62-62, 66 -67, 74.

3.1.3 Анализа преведених драма

Пре оснивања националног позоришта као сталне формације и устаљене институције, забележени су и први преводи драмских дела у српској књижевности, што је својеврстан показатељ да Фридрих Шилер у српску културу доспева превасходно као стваралац лирских песама и драма за читање, а тек потом и као драмски стваралац чија су дела погодна за извођење. Каснијих година, а особито, оснивањем позоришта у Новом Саду (1861) и Београду (1868) пишчеве драме су превођене, углавном, за потребе позоришта, услед чега су многи преводи остали у рукопису и чине део архивског наслеђа позоришних музеја.

Први превод Шилеровог, условно узето, драмског дела – *Семела*, налази се у периодичи, тачније у *Србском Летопису* из 1839. године, а у преводу проф. Јована Пантелића.²²² Иако је у поднаслову назначено као позоришно дело у два дејства, ово је заправо једна лирска оперета²²³ из 1789. године за коју се претпоставља да је настала за потребе музичког извођења. На жанровску недоумицу указује и уредничко уврштавање дела у рубрику *Стихотворенија*. Дело се састоји из два дејства у чијем је средишту мелодрамски заплет и унутар њега приказ јунакиње Семеле, која, пожелевши да се љубављу према Зевсу приближи боговима, бива кажњена. Њеном страдању доприносе сплетке и интриге љубоморне и завидљиве Јуноне. Као и у лирским песмама, митолошки ликови овде су само номенклатура а античко рухо повод да се исприча једна љубавна прича и прикаже трагична судбина јунакиње која се у својој гордости и охолости покушала приближити боговима због чега и страда. Дело припада раној фази Шилеровог рада, и сам аутор га није уврстио у коначно издање својих дела. Превод Јована Пантелића, Питер Друз оцењује као „веома слаб покушај, понекад врло непрецизно изведен, препеван у десетерцу, уз изостављање метричких промена у односу на оригинално дело.“²²⁴ Ипак, ово дело указује на актуелност и упућеност српских читалаца

²²² *Летопис*, 1839, част прва, година XIII, књ.46 36-70 стране *Семела*, *Позоришно д'Бло у два д'Биствија одъ Ф. Шиллера*, слободно превео Јоаннъ Пантелићъ Профессоръ Летопис, 1839, част прва, година XIII, књ.46 36-70 стране.

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=2887&m=2#page/43/mode/1up> Иако је у библиографији коју је радио Перо Слијепчевић наведено ово дело, приликом тумачења и разматрања Шилерових превода, аутор га није помињао нити тумачио, нити истакао као први драмски превод од Шилера. Ипак, ово није прво драмско дело преведено и објављено у нас. Прве драме-једночинке објавио је *Забавник Димитрија Давидовића*, 1833. *Марцел у Ноли* и 1834. превод Коцебуове *Федора*, а одломке из Гетеовог *Фауста* 1837. године.

²²³ Истраживачи Шилеровог дела истицали су пишчев однос према опери, те су досадашњи резултати науке о књижевности донели претпоставке о могућој инспирацији *Разбојника* опером, те и одређена жанровска меандрирања *Јованке Орлеанке* ка оперети, док је сам писац Гетеу исказао да опера својим симболичким представљањем и музиком постиже више трагично него епско и драмско. Гета/Шилер, *Преписка*, стр 443

²²⁴ Piter Drews, *ibid*, стр. 149

у савремене прилике немачке књижевности. Интересантно је да година превода овог позоришног драмолета може да укаже на кретање јавног мњења и мисао о заснивању позоришта, будући да је објављено само две године након знаменитог текста о позоришту и две године након оснивања сталне мађарске позорнице и бројних апела српских стваралаца о формирању позоришта у Срба.

Иако се међу досадашњим истраживањима неретко наводи да је први преводилац једне Шилерове драме, Ђорђе Малетић, који је за потребе позоришта превео *Паразита* а касније га и штампао, ово дело се не може дефинисати као Шилерово будући да је заправо реч о Шилеровој преради и прилагођавању дела за потребе немачке позорнице.²²⁵ Треба напоменути да позоришна публика која је имала прилику да гледа представу није препознавала ову грешку, те је Ђорђе Малетић и позоришним путем успео да распросте утицај овог немачког писца. Оригиналноста дела су свакако вероватно препознавали културни прегаоци, интелектуалци који су и критиковали Малетића управо због оваквих грешака. Из истих разлога, из пописа Шилерових дела изоставићемо и дело *Синовац као стриц*, својевремено врло актуелно и радо гледано на позоришној сцени XIX века. Међу преводима драмских дела Фридриха Шилера, погрешно је навођена и Шилерова прерада дела *Турандот*. Иначе, до данас у литератури није истицано да је Фридрих Шилер прерадио за сцену Шекспирово дело *Магбет*, које је према овом преводу извођено на српској позорници све до 1912. године.²²⁶

Непосредно пре друштвено-политичких збивања које ће условити и промену тока српске књижевности, у Бечу је 1847. године објављен први превод целовитог Шилеровог дела *Виљем Тел*.²²⁷ Дело је превео Теодор (Божидар) Радичевић, према неким истраживањима још 1844. године, али га је објавио тек три године касније, заједно са збирком поезије свога сина, Бранка (Алексија) Радичевића. Пренумеранти овог дела, што је својеврстан и индикатор упознавања српских интелектуалаца и знаменитих личности са делом Фридриха Шилера су, између осталих, били и Петар Петровић Његош, Милош и Михаило Обреновић, Вук Караџић, Васа Живковић, Доктор Јован Субботић, Јулије Радишић, сл. медицине, Лаза Руварац.²²⁸ Податке о првом целовитом преводу драмског дела Фридриха Шилера у српској култури, наводи и Павле Поповић,

²²⁵ Овај комад је у Малетићевом преводу постављен 1842. године у *Театру на Бумруку*. Две године касније објављен је у Новом Саду под насловом *Паразит или Вештина себе срећним учинити*. Осим 1840/1/2 година, више није ни извођено. Алојз Ујес даје податак да је Шилерова прерада играна на позорници у Пешти, непосредно пре него што га је Малетић превео за српску позорницу. Према: Алојз Ујес, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова, Београд, 91 – 123.

²²⁶ Шилерова прерада *Магбета*, прев Ст. Ђорђевић, налази се у Позоришном музеју Србије. Интересантно је и да је ова прерада *Магбета* и данас актуелна у позоришним поставкама. Поред *Магбета*, Шилер је прерадио и Расинову *Федру*, која код нас није преводена у ауторовој преради. Све податке о овим Шилеровим делима наводимо према: Јохан Волфганг Гете, Фридрих Шилер, *Преписка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2010.

²²⁷ Др Томислав Бекић на основу објаве о штампању дела и позива пренумерантима, закључује да је ово дело преведено још 1844. године, а да је тек 1847. и штампано, кад су се стекле материјалне могућности. У: Др Томислав Бекић, *Теодор Радичевић као преводилац Шилера*, Зборник Матице српске за књижевност и језик; књ. 18/1 за 1970, стр. 73 – 89

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=13847&m=2#page/91/mode/1u>

р

²²⁸ Међу пренумерантима се не налазе људи који су највише задужили српско позориште: Јован Стерија Поповић, Ђорђе Малетић, Антоније Хаџић што указује да је превод овог дела сагледаван више према потребама актуелне друштвено-политичке ситуације.

истражујући генеалогичку Бранка Радичевића.²²⁹ Међутим, осим биографских појединости, пажњу Павла Поповића не привлачи вредност и значај овог превода за српску културу, будући да су и интенције његовог рада биле усмерене на стваралаштво Бранка Радичевића. Овим питањем исцрпније се бавила Теодора Петровић 1939. године, која и износи податак да је међу необјављеним рукописима Тодора Радичевића остао и превод дела *Дон Карлос* Фридриха Шилера.²³⁰ Надовезујући се на истраживања Теодоре Петровић, Томислав Бекић потврђује премисе да је још 1844. изашло објављеније и позив за пренумеранте дела *Вилхелм Тел*, чиме рецепцију Шилерових драмских дела и превода помера на средину четврте деценије XIX века.²³¹

Теодора Петровић истиче да је Теодор Радичевић, под утицајем Доситеја писао басне, песме и приче, али и „растурао“ књиге Вука Караџића, те и да је његов значај у томе што је српској књижевности дао две брижљиво преведене Шилерове драме *Вилхелм Тел* и *Дон Карлос*. Томислав Бекић запажа да се овај скромни човек тежњама ка преводу Шилера уклапао у своје доба инспирисано овим песником, али и да се за разлику од осталих преводилаца издваја преводом драмских дела, те да тиме завређује посебно место у српској култури. Дотичући се питања квалитета превода, ова ауторка истиче да је мана превода у томе што су „сувише дословни (...) Бранков отац иде у стопу за Шилером и очигледно се бори да у нашем језику нађе речи којима би изразио речитост Шилера“²³². Др Томислав Бекић на примеру ова два текста показује да Радичевић Шилеров стих преноси у прозу, верно се држећи оригинала, односно дословног превода текста те и да ови преводи немају високу естетску вредност, већ пре свега историјски значај за српску књижевност. Независно од ових истраживања, Питер Друз потврђује запажања претходних аутора о квалитету превода и истиче Радичевићев превод песама у комаду. „Поред одређених естетских недостатака, успео је да верно и прилично течно преведе текст којем тек повремено недостаје софистицираност и експресивност.“²³³

Премда избор Теодора Радичевића указује на преводилачки и вредносни укус преводиоца, треба истаћи и да се у селекцији аутор кретао доситејевском линијом вредносног суда, преведећи управо дело које је Доситеј Обрадовић био препоручио. Такође, избор првог преведеног драмског дела сасвим је логичан, имајући у виду да се у њему поставља питање слободе и ослобођења швајцарског народа од аустријске тираније. Тематика дела умногоме образлаже списак пренумераната, те и разлог зашто је управо ово дело објављено, за разлику од необјављеног рукописа *Дон Карлос*.

Павле Поповић као наредног преводиоца драме Фридриха Шилера, наводи Јулија Радишића, друга Бранка Радичевића, ког песник помиње у *Ђачком растанку*. Радишић,

²²⁹ Том приликом, знаменити српски књижевни историчар ће у више наврата истаћи посвећеност Теодора Радичевића књижевности: „Упркос свему, овај некадашњи карловачки ђак нашао је начина да се усред своје оскудице занима књижевношћу. Најпре је читао књиге, претплаћивао се на њих, скупљао претплату...“ Такође, Павле Поповић износи претпоставку да је Теодор, који је преводио Шилера својој ћерки дао име Амалија управо по јунакињи *Разбојника*, „или по кћери Вука Караџића Амалији која се на месец дана пре тога родила“ Павле Поповић, *Нова књижевност II*, ЗУНС, БГД, 1999, стр. 143, 144.

²³⁰ Теодора Петровић – Чокић, *Белешке о Тодору Радичевићу*, Прилози за фолклор, књига 18, св.1-2, 1938, стр. 175-189

²³¹ Павле Поповић и Перо Слијепчевић не помињу овај превод. Теодора Петровић-Чокић, која утврђује постојање рукописа, запажа да је рукопис био потпун али да су се приликом селидбе поједине стране биле изгубиле. Томислав Бекић, на чије се податке и ослањамо, будући да нисмо успели да сазнамо где се данас налази овај рукопис, потврђује постојање превода *Дон Карлоса*, верификује га и наводи да се чува у Бранковом музеју у Сремским Карловцима.

²³² Др Томислав Бекић, *Ibid*, стр. 85

²³³ Peter Drews, *Ibid*, стр. 149

лекар и књижевник, објавио је 1850. године превод драме *Фијеско, или Буна у Генуи. Републиканска трагедија од Ф. Шилера*, посвећујући га митрополиту Стратимировићу.²³⁴ Радишић превод детерминише као посрбу, упркос томе што се у садржини, па чак и у именовану јунака придржава изворног дела. Приликом преводјења дела, Јулије Радишић је изоставио превод Шилеровог предговора у ком се писац бави питањем односа историјске и поетске грађе. Питер Друз истакао је да је „Радишићев превод садржински сасвим пристојан, али и покатакд слаб“²³⁵. Поједини сегменти превода су нејасни и тешки за разумевање, услед верног придржавања оригиналног дела.

Исте, 1850. године, настао је за позоришне прилике и превод драмског дела *Сплетка и љубав* од Јована Ђорђевића, који ће суверено владати сценом Српског народног позоришта током друге половине XIX века. Након Буне 1848/49. године, Јован Ђорђевић је у Сомбору 1850. године за страдале у рату склопио дилетантску дружину и за ту прилику и превео ово Шилерово дело²³⁶ „који су је извели 24. јуна (6. јула) 1850.“²³⁷. Како ћемо касније видети, ово драмско дело је било саставни део репертоара током Ђорђевићевог руковођења позоришном трупом, чиме је Јован Ђорђевић најзаслужнији за ширење уплива Фридриха Шилера путем позоришта. Поводом овог, иначе веома хваљеног превода, овај преводилац и позоришни организатор скромно је рекао: „Цео је посао збубан за месец дана, и то само ноћу радећи, можете мислити како је морало рогобатно испасти.“²³⁸ У тексту *Постанак, делање и садашње стање сомборског дилетантског друштва*²³⁹ Јован Ђорђевић образлаже одабир овог дела – публика која је десет пута гледала комад зна да је овај комад уметнички вредан „јер су се само у оваквим комадима све друштвене силе и ови природни представљача дарови у најлепшем виду показати и дух слушатеља подићи и потрести у стању били.“²⁴⁰ Према истраживањима Божидара Ковачека, рукопис превода није сачуван.²⁴¹ У *Грађи за историју српског позоришта*, Ђорђе Малетић будући незадовољан Ђорђевићевим преводом, даје лаконску оцену овог превода, мерејући што је „нека потежа места као драматург прескочио по даном му праву скраћивања и удешавања за позорницу“²⁴², те у

²³⁴ Јулије Радишић, *Фијеско, или Буна у Генуи. Републиканска трагедија од Ф. Шилера*, у Бечу, 1850. <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=2991&m=2#page/12/mode/2-up>

²³⁵ Peter Drews, *ibid*, стр. 150.

²³⁶ *ФОТЕР, Јован Ђорђевић и Српско народно позориште кроз одабране изворе*, приредили Исидора Поповић и Бранислав О. Поповић, Матица српска, Нови Сад, 2017, стр. 23

²³⁷ „*Сплетка и љубав* била је прва представа једног класичног дела у Српском народном позоришту 18/30 1. 1862. Давала се, дакако, у Ђорђевићевом преводу, и доцније много пута у Српском народном позоришту (само до 1875. године 35 пута) и у Народном позоришту у Београду (12 пута). Иако постоји новији превод, и то од песника Жарка Васиљевића из тридесетих година овога века, позоришта се и у новије време одлучују за Ђорђевићев превод... Сувременици су дали веома ласкаве оцене овом преводу (*Јавор*, 1862, бр.3, *Temeswarer Zeitung*, 1863, бр 186)“ у: Божидар Ковачек, у: *Преписка Антонија Хаџића и Јована Ђорђевића*, стр. 28.

²³⁸ *Преписка Антонија Хаџића и Јована Ђорђевића*, стр. 26, Писмо V, у Новом Саду, 18. јун 1861.

²³⁹ Јован Ђорђевић, *Постанак, делање и садашње стање сомборског дилетантског друштва* у: *Заснивање националне критике*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.2, прир. Драгиша Живковић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983. стр. 261.

²⁴⁰ *ibid*, стр. 264.

²⁴¹ У Библиотеци Народног позоришта, под каталошким бројем 429 чува се прекуцан превод овог дела, уз назнаку да је у питању превод Јована Ђорђевића. Дело садржи 41 страну, укоричено је, а на полеђини је истакнуто „прекуцано са преправљеног текста“, потпис нечитак, датирано 22. II – 1930.

²⁴² Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српског позоришта*, XXII Издање Чупићеве задужбине, Краљевско-српска државна штампарија, 1884. стр. 128

наведеном раду Малетић сувопарно наводи сопствени превод одређених епизода из драме.

Васо Милинчевић наводи да је Јован Јовановић Змај помишљао да преведе Шилерове *Разбојнике* али да то ипак није учинио.²⁴³ Њих је за потребе позоришта 1861. године превео Спирос Димитровић Которанин. Током XIX века ова драма је преводена још два пута, премда је за потребе сценског извођења коришћен превод Живка А. Шокорца и Михаила В. Вујића. Рукопис се чува у Библиотеци Народног позоришта у Београду, под каталошким бројем 1001. На сто страна, руком писаних, уз назнаку преписао Александар, дело је преправљано и модификовано у виду прелепљених одређених сцена. Рукопис је веома значајан и са театролошког аспекта будући да садржи попис имена насловних глумаца који су интерпретирали ликове Франца (Фрање) и Карла. У библиотеци Народног позоришта налази се рукопис превода *Дон Карлоса* за који претпостављамо да је превод Јована Ђорђевића. Рукопис се налази под каталошким бројем 81, и будући да је остао непотписан и недатиран није ни заведен као превод Јована Ђорђевића. Рукопис је обима 171 стране, руком писан, на папиру, А5 формата, непотписан и недатиран, исписан црним мастилом уз исправке унете љубичастим мастилом. У рукопису су јасно назначене две боје, првобитна верзија је писана црним мастилом, док друга, љубичастим мастилом представља скраћивања, односно, вероватна прилагођавања за сцену. За нас је значајно да је превод веран али да преводилац одступа од бланкверса, преведећи га као прозни текст.²⁴⁴ У овој библиотеци, под каталошким бројем 19, налази се и *Јованка Орлеанка*, рукопис Николе В. Ђорића, руком писано, укоричено дело, уз датум истакнут на последњој страни 15. IV 1878. године.

Драма *Марија Стјуарт* преводена је више пута. О покушајима преводјења ове драме подаци су истакнути у историјату *Преоднице*²⁴⁵ где се наводи да је Јован Грујић у друштву *Преоднице* читао превод шесте радње трећег чина *Марије Штуарт*, 1861/62. године, те се чак наводи и критика превода у суду В. Ђурђевића који изриче да је „језик чист, а превод посве веран.“²⁴⁶ Историјат овог друштва бележи да у периоду 1865 - 1868. године „Илија Огњановић преводи „Турандота“ од Шилера, Алекса В. Поповић чита неке сцене свога превода Шилерове „Марије Штуарт“, што је већ прве године покушао Јован Грујић.“²⁴⁷ Ипак, целовито дело превео је Спирос Димитријевић Которанин, и оно се као такво, од стране одбора Српског народног позоришта прерађено и одобрено, игра на српској позоришној сцени до данашњих дана. И поред различитих превода, једини превод који ће заправо заживети од овог преводиоца је превод његовог дела *Марије Стјуарт* и то зато што је овај превод управа Српског народног позоришта прилагодила Которанинов превод и одобрила га за позоришно извођење. Оснивање Народног позоришта у Београду иницирало је други талас превода Шилерових драмских дела, те ће преводи овог ствараоца доминирати током седме деценије XIX века, *Хајдука*, *Дон Карлоса* и *Јованке Орлеанке*. Истовремено је и драмска преводна поспешивала даље преводјење песама овог аутора, током пете и шесте деценије XIX века. Истичући четири

²⁴³ Васо Милинчевић, *На раскршћу епоха, српски књижевни часописи 1850-1860*, ИКУМ, 1979, стр. 96,97

²⁴⁴ У истој Библиотеци под каталошким бројем 1361, куцано на 200 страна у А4 формату налази се и рукопис дела *Дон Карлос, Шпански Инфант, драмска песма од Фридриха Шилера*, у преводу Радослава М. Веснића. Веснић је, као драмски управник између два рата, вероватно превео ово дело тридесетих година XX века. Дело је преведено у стиху, жанровски детерминисано као драмска песма.

²⁴⁵ Игњат Павлас, *Историја „Преоднице“ прилог историји омладинског покрета*, СКГ, 1907, II, књ. 18, св. 11, стр. 819- 828.

²⁴⁶ *ibid*, стр. 823.

²⁴⁷ *ibid*, III, књ. 18, св. 11, стр. 43- 45.

недовршена драмска фрагмента Фридриха Шилера, Јован Грчић издваја дело *Димитрије*, уз опаску: „Нарочито се о овом последњем [*Димитрије*] мора повести рачуна, јер га је Хајнрих Лаубе дотерао и допунио толико, да се без зазора сме сматрати као потпуно драмско дело. Лаубеову обраду која се дуго држала на немачким позорницама, превео је д-р Никола Ђорић“.²⁴⁸ Рукопис превода *Лажни цар Димитрије*, у преводу позоришног редитеља и драматурга Николе Ђорића, чува се у Позоришном музеју Србије.

Српска књижевност почетком XIX века није могла прихватити и намах усвојити „високоуметничке развијене обрасце немачке класике и романтике, него је за углед морала узимати она књижевна дела која су и својом тематиком и својом изражајном страном могла да буду приступачна српским писцима и читаоцима онога времена.“²⁴⁹ Рецепција Фридриха Шилера подстакнута је доживљајем и истицањем његовог лирског стваралаштва као врхунског обрасца. Преводи пишчевих епиграма и лирских песама обликованих алегоричким и симболичким приказима античке књижевности бирани су и остваривани у складу са класицистичком естетиком периода, из чега закључујемо да је почетком XIX века у српској култури овај писац доживљан и читан као рефлексиван песник окренут ка антици. Четврте деценије XIX века преводе се његове љубавне и мисаоне песме уз примесу сентименталистичких мотива а што нам опет указује на смену поетичке прадагиме у српској књижевности која се путем сентиментализма окретала ка романтичарском доживљају света и споствености. Отуда ће у романтичарским навалама након пете деценије бити из Шилера издвојена и превођена истим интензитетом љубавна и мисаона поезија, уз акценат на *Песму о звону* очевидно најинспиративнију за српске песнике пете и шесте декаде XIX века. Премда, превођење рапидно опада од осамдесетих година XIX века, показује се да се Шилерово песништво, не може искључиво везати за рационалистички правац у књижевности, будући да је био превођен и читан и у позној романтици, па чак и на прагу реалистичких и модерних струјања у српској књижевности, на шта указују и преводи Милана Ђурчина, Војислава Илића и Алексе Шантића²⁵⁰, у чијем је поетичком пољу, стваралаштво уроњено у традицију, а Шилеров песнички опус стваралачки имплементиран. Развој и ширење уплива Фридриха Шилера условљен је и развојем институција, тако да је током првих деценија XIX века и развијена поезија управо због развијене периодике овог периода, док ће се, током друге половине века, оснивањем позоришта и развијањем позоришних потреба, расплунути и утицај драмског стваралаштва Фридриха Шилера.

Приказ драмских превода потврђује претпоставку да је током XIX века Шилерово стваралаштво суверено владало међу српским читаоцима, ствараоцима и гледаоцима. Премда је у историји књижевности видљива доминанта превода песништва, будући да су песме биле лакше доступне и пријемчивије српским читаоцима пре два века, нарочито у трећој и четвртој деценији XIX века, већ у четвртој деценији развија се импулс ка превођењу и дела из драмске књижевности и то, пре оснивања сталних позоришних трупа. Превођење Шилеровог драмског стваралаштва подстакнуто је првим преводима његових песама, те је оно настајало у складу са духом доба које је драмску књижевност

²⁴⁸ *ibid*, стр. 192

²⁴⁹ *Историја српског народа*, књ.5, Од Првог устанка до Берлинског конгреса: 1804-1878, Београд, СКЗ, 1994, стр. 391

²⁵⁰ Алекса Шантић је 1922. године, превео драму *Вињем Тел* Фридриха Шилера.

доживљавало као најбољи део песништва. Отуда и Шилер долази из традиције књижевности, а не као позоришни стваралац. Треба имати у виду да је рецепција умногоне зависила и од снаге и вредности индивидуалаца који су својим преводима поставили темељ утицају Фридриха Шилера у српској култури и књижевности. При избору, како је већ запажено међу истраживачима овог раздобља, преводиоци су се водили просветитељским елементима, тежњом за народним језиком и достизањем поуке. Ова дела су била намењена за читање и свесно су настајала ради остваривања етичких циљева у оснаживању народног духа који је био примаран у односу на естетске.

3.2 Теоријска мисао о српској драмској књижевности у XIX веку и место Шилера у њој

Чини се да се генеза, тежње и исходишта српске књижевности XIX века и најбоље могу исказати мишљу Ђорђа Магарашевића (1829): „Литература је верно огледало мисли и карактера народа; она показује истиниј степен просвештенија народа“²⁵¹. Магарашевићева мисао водила је свих књижевних настојања овога века; просвећеност једног народа огледа се живо у њеној књижевности, која је пак, ништа друго, до наличје мисли и духа једног народа. Имајући у виду прекид континуума, као и друштвена, политичка и економска ограничења у оквиру којих се развија, наилазимо на два парадокса који обликују српску драмску књижевност: имплементирање и развијање овог драмског рода унутар недовољно развијеног књижевног система, као и доминацију књижевно-теоријских текстова и размишљања о драми у односу на оригиналну драмску продукцију. Ови парадокси заправо указују и још једном потврђују тезу о дискрепанцији српске књижевности у односу на европске књижевне токове који ће једном засвагда бити премошћени.

Развој српске драме током XVIII и XIX века дивергирао је и доживљавао амплитуде и представља „мукотрпно освајање рецепцијског хоризонта и аутора и њихове потенцијалне публике (читалачке и позоришне).“²⁵² Од почетка XVIII века и извођења првих оригиналних позоришних представа, када је уочен друштвени отклон према позоришту, доживљеном као место које угрожава идентитет српског народа, према досадашњим резултатима, на прелазу два века уочавају се промене и знаци пријемчивости за позоришна дела, да би већ средином XIX века позориште и драма постале кључне упоришне тачке у грађењу српског друштва најзаслужније за оснаживање националног духа и обликовање идентитета српског народа. Првобитно

²⁵¹ Георгије Магарашевић, *Писма филосерба: о сербској литератури*. у: Сербске лѣтописи: за год. 1829, четврта частица, Година V, частица 19, Будим, 1829, стр. 99.

²⁵² Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развитка српске драме*, Београд, 2016, стр. 14

схваћено као „фактор дестабилизације националног и верског идентитета Срба у Аустријској монархији.“²⁵³, односно као средство за унијаћење српског живља у пограничним подручјима царевине, током прве половине века позориште добија снажне обресе тенденциозности и ангажованости постајући главно средство за јачање националног идентитета. Унутар дивергенције сложених међуодноса између драмског дела и реципијента, уочена је и везивна нит развоја српске драмске књижевности која је заснована на историзму и дидактизму као двема упоришним тачкама, почев од *Траедокомедије* Емануила Козачинског, којом се поставља матрица континуитета развоја српске драме све до драмских дела Драгутина Илића и Милутина Бојића.²⁵⁴ Међутим, како се показује, везивни елемент драмских писаца је и изразита компонента моралности, која своје корене вуче из епохе просветитељства, и унутар ње, из Лесинговог и Шилеровог доживљаја позоришта.

3.2.1 Просветитељски концепт у конституисању позоришта

На избор уредништва првих књижевних преводилаца, пресудан утицај извршио је Доситеј Обрадовић. Својим образовањем, књижевним и естетским радовима, те познавањем потреба народа Доситеј је трасирао пут књижевног стваралаштва који ће умногоме бити омеђен његовим погледима и ставовима. Као зачетник књижевно-теоријске мисли у нас, осим што се први бавио естетским питањима чија је основа класицистичка, а извор у енглеској естетици XVIII века, књижевност коју Доситеј препоручује креће се унутар класицистичких оквира заснованих на правилима, укусу и стилу. У складу са својим утилитарним доживљајем књижевности, Доситеј високо истиче оне књижевне врсте које су корисне, а истовремено омогућавају својом „формом да се досегну морални и васпитни циљеви“²⁵⁵. У својим делима, овај филозоф се често позива на Еврипида, Аристофана (Сократ), а спомиње и Молијера и Коцебуа, увек истичући морални карактер дела заоденут забавним штивом. На прве помене о Фридриху Шилеру наилазимо индиректно код Доситеја, када саветује српске писце и преводиоце да преведу приповетку *Виљем Тел* иза чега се крије подстицај и тежња да се народу пружи прича која гради морал и дух читалаца.

„На крају свог живота, 1810, Доситеј препоручује Витковићу, кад га је запитао шта би превео на српски, да преведе `преполезну француску приповетку Вилјем Телал, тј. ослободеније Швице, која ми се Србљија друга каже (...) Дакле, француску приповетку о Телу. Је ли могло у оно време нашег устанка бити актуелнијег дела из светске књижевности но што је Шилерова драма *Вилхелм Тел!* Како би сјајно изгледало упоређење грозних безакоња швајцарских тирана са београдским дахијама, како ли је

²⁵³ *ibid*, 75

²⁵⁴ Наведена запажања представљају резултате истраживања Зорице Несторовић обједињене у студији: Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развитка српске драме*, Београд, 2016.

²⁵⁵ Јован Деретић, *Почеци српске књижевне критике*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.1, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1979, стр. 14

био сличан устанак сељака једних и других не поради славе и рата него за одбрану голог живота и за људску част! Би ли Доситеј могао бар да не спомене то најпопуларније Шилерово дело да је бар њега читао! Али нити смо ми онда имали свога позоришта, нити је – бојим се – и сам Доситеј имао укуса за такву пуну поезију. Он мисли на своју младеж, њему треба басна са наравоученијем, треба му приповедање какво слаткоречиво.“²⁵⁶

Сврставање комедије уз басну, коју писац високо вреднује, будући да се „иза привлачне форме скривају `прекрасне и превисоке науке`“²⁵⁷, говори о месту и значају комедије као драмске врсте у Доситејевој систематизацији књижевности. Истицање комедиографске врсте у складу са духом просветитељства тачка је сустицања Шилера и Доситеја, који се, упркос географској блискости физички нису срели, али су обојица изникли из просветитељског погледа на свет и уметност. Упућивањем на Виланда и Лесинга, Доситеј прави јасан избор и нуди одабир грађе који ће бити истовремено пријемчив и занимљив читаоцу, али и поучан, чиме ће бити остварен примаран циљ књижевности, остварење просветитељског концепта образовања духа. Доситеј Обрадовић у свакој прилици истиче Лесинга, преведећи управо његово најлошије дело *Дамон*, само из разлога утилитарне природе и моралне телеолошке функције која је Доситеју примарна.²⁵⁸ Али, да не можемо говорити о директном утицају Шилера на Доситеја Обрадовића говори и следећи пишчев запис из 1803. у *Етици*: „театрална представленија могу бити полезна, у велики градова нужна су; али разуман човек не чини од тога потребу и обичај.“²⁵⁹ Дакле, иако сматра драмска дела корисним, па чак и нужним у градовима виђеним као центрима културне делатности, Доситеј Обрадовић не доживљава драму као кључну у развоју човека. Па ипак, иницирајући смер кретања и нудећи извор из обиља светске књижевности, Доситеј је својим погледима усмерио ток прерада и превода код Срба, који ће се кретати у складу са утилитаристичким просветитељским концептом, а у оквиру којих је и позориште доживљено као средство за неговање моралног духа и укуса рецепијената.

Почеци теоријских промишљања о позоришту везују се за први превод настао на трагу доситејевске линије. Емануил Јанковић преводи драму *Терговци*, италијанског аутора Голдонија, тада радо гледаног и актуелног писца који у једној од својих епистола указује „на морални задатак просветитељског театра чији је циљ био и Јанковићев“.²⁶⁰ У прологу превода аутор истиче своје циљеве и мисао о драмској књижевности чиме, према запажањима проучаваоца, отвара питање места драме у српској књижевности и постаје „први књижевнотеоријски прилог о комедији, односно први експлицитно-поетички текст о драмској књижевности“²⁶¹. Јанковићев превод је значајан стога што показује самосвест аутора о значају свог рада и уопште о положају и позиционирању

²⁵⁶ Перо Слијепчевић, *О немачкој књижевности и култури I, II*, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске; Београд: Свет књиге, 2013, стр. 57

²⁵⁷ Јован Деретић, *ibid*, стр. 13

²⁵⁸ Већ и податак да су први преводи Доситејевих дела драматизовани и превеђени, говори о утицају овог писца и на српске драмске и позоришне ствараоце. За извођење Доситејевог дела *Алтијске пастирке* највише заслуга је имао Атанасије Николић, док су Јован Ђорђевић и Коста Трифковић, написавши дело *Младост Доситеја Обрадовића*, и позоришним путем развијали култ овог ствараоца у српској култури.

²⁵⁹ Доситеј Обрадовић, *Етика или филозофија наравоучителна*, Целокупна дела Доситеја Обрадовића. Књ. 5, Земун, 1850.

²⁶⁰ Мирјана Стефановић „*Нравоучељна*“ комедија у: Емануил Јанковић *Трговци*, Службени гласник, Бгд, 2008, стр. 137-156

²⁶¹ *ibid*, стр. 110

драме у српској култури. Аутор изражава свест о корисности дела које штампа, упркос увреженој мисли националних духова да су комедије штетне по омладину. Поетичка самосвест огледа се и у напоменама да није одступао од изворних италијанских имена, како би се придржавао оригиналног предлошка. Како је већ и истакнуто, као јозефиниста, Јанковић сматра да треба профилисати укус и морал народа, и то чини путем књиге, а не позоришног извођења, сматрајући да су носиоци образовања школа и књига. Међутим, писац у предговору истиче да превод овог дела првенствено даје на ползу народу, те Јанковићеве прераде имају просветитељски концепт и карактер. „Нимало се неустручавам, ови колико листа џампи предати, кадъ на ползу њоџу посмотрим.“²⁶² Јанковићев превод настаје из потребе да оповргне устаљену мисао о штетности комедија, те је циљ изнети пред народ дело у којима ће се млади људи, трговци, занатлије, кроз приказ људи и догађаја из своје свакодневице, препознавати и облагорађивати читањем.²⁶³ Мисао да човек у позоришту препознаје догађаје из своје свакодневице, као и мисао да се човек у позоришту огледа и/или препознаје одраз је просветитељског доживљаја позоришта. Поредбене анализе Шилерових ставова о позоришту и Јанковићевих изнетих у овом предговору показују сустицање мисли у важности и значају позоришта за средину и свој народ, те видимо да и Јанковић, попут Шилера, израста из културе и духовних струјања свога доба.

Бинарност драмског жанра отелотворила се у двама личностима кључним за развој српске драме, Емануилу Јанковићу и Јоакиму Вујићу. Јоаким Вујић представља „продужење јанковићевско-доситејевске линије“²⁶⁴, те његов рад на позоришту представља корак од драме за читање ка драми на сцени. Иако је у посматрању и анализи Вујићевог позоришта неизоставно истицање Вујићевог комендијашења и вулгаризације садржаја, ипак му се не може оспорити „родољубиво-просветитељски и морализаторски“²⁶⁵ карактер позоришта. Тодор Манојловић примећује да Јоаким Вујић није освојио публику ни језиком ни алкаво и лоше преведеним комадима већ „идејом о озбиљно-национално-културном значају и задатку позоришта.“²⁶⁶ Просветитељски концепт видљив је у једином тексту о драми исказаном у четрнаестом поглављу Вујићеве аутобиографије.²⁶⁷ На пропорционално малом броју страна у односу на читаву аутобиографију, Вујић проговара о позоришту и каже да је представе играо и изводио „за Народа мога просвештение и радост, а не само за моју ползу и корист (...) А да е Театеръ особито една нужна школа, то сви просвештени Народи засведочавају (...) Србо

²⁶² Терговци, Е. Јанковича, прологъ, приступљено 11.4.2022.

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=179&m=2#page/3/mode/1up>,

²⁶³ Иако се и Шилер жали на аудиторијум који нема праву свест о позоришту, исту мисао исказује и Јанковић, али са потпуно друге позиције, као део групе народа који се од позоришта брани из страха од унијаћења и губитка идентитета. Писац поседује и свест о националном идентитету будући да истиче на крају пролога да «пише за србље, а не славјане, јер је он србљин а не славјанин». Јанковић је аутор и другог превода, тачније посрбе која је била веома извођена током читавог 19. века., а у предговору *К читателю*, аутор истиче да посрбљује ово дело подстакнут општим успехом првог дела, будући да је полза првог дела постигнута, а то је забавним штивом поучити. Аутор сматра да је дело важно јер у себи не садржи ништо друго него само „само чисто, богоугодно и преЗљнополезно наравоученіе“ (страна 6)

²⁶⁴ Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, ИКУМ, Београд, 1974.стр. 47

²⁶⁵ *ibid*, стр. 48

²⁶⁶ Тодор Манојловић, *Политичка улога старог новосадског народног позоришта у: Споменица 1861-1961*, Српско народно позориште у Новом Саду, Библиотека Архива Србије, стр. 39.

²⁶⁷ Јоакима Вуича, *Животоописаније и чрезвичайна његова прикљученија*, стр. 416, <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=3189&m=2#page/6/mode/1u>

у Театеру можесе штогодъ душеполезнје и душеспасителнје чудти и научити.²⁶⁸ У складу са европским тенденцијама и увреженим ставовима о театру, и Јоаким Вујић износи шилеровски концепт театра као школе код просвећених народа у коме се може дух човека облагородити. Истакнута је његова жеља за оснивањем театра у Новом Саду и Темишвару, уз примесу песимистичке визуре на позоришну делатност међу српским народом. Док је Јанковић комедију доживео као драмски текст којим ће се млади људи у слободним часовима забавити и истовремено облагородити свој дух, те преводи дела намењена за читање уз свест о наравоученију и моралности наспрам драмског или естетског циља, дотле је Јоаким Вујић, као тип позоришног човека, био усредсређен на позоришна извођења, свестан да од читања драма, како је Јанковић претпостављао, нема ништа.²⁶⁹ Павле Поповић поставља питање зашто Јоаким Вујић не преводи Лесинга, Шилера, Гетеа, закључујући да је Јоаким Вујић „остајао понајвише у оном скоро жалосном кругу бечких писаца „веселих игара“ и мелодрама, и није могао да исплива из њега никако. Те је писце он пронашао да највише одговарају тежњама и укусу српске публике! Ипак зато, он је имао доста подражавалаца и следбеника истога укуса...“²⁷⁰ Врло је могуће да је усмереност Јоакима Вујића ка забавном штиву била иницирана цензуром поводом његовог превода драме мађарског писца Иштвана Балого *Црни Ђорђе или освајање Београда од Турака* (1812), која је била забрањивана чак четрдесет пет година. Али, треба имати у виду и да је Коцебу и међу немачким гледаоцима био знатно популарнији наспрам Гетеа и Шилера.²⁷¹ Како је био усмерен на сценски аспект дела, свој избор у правцу Коцебуа врши у складу са доситејевским концептом, али и наспрам потреба гледалаца. Јоаким Вујић је размишљао као и публика за коју је играо, стога није био спреман за идејно конципиране историјске драме. Показује се да класична дела нису била превођена, док год се није стекао одређени културни и књижевни развој српског друштва.

Вујићева извођења су српском народу дала подстрек за развијање позоришта и мисли о позоришту, а инспирисао је и многобројне савременике и потомке на конкретан позоришни рад.²⁷² Његово дело и рад ће утицати на стварање позоришне игре, чијим ће се путем, независно од књижевног рада и развоја, проширити практична позоришна делатност. Дакле, развој позоришта у Срба инициран је социјално-културним и друштвено-политичким условима који су подстицали и стварање драмског текста.²⁷³

²⁶⁸ *ibid*, 417

²⁶⁹ Свест о нечитању и необразованости народа, а потом и о неразумевању штива, односно садржаја драме, износи у овом тексту: „дабе причам јер неће господа српска језик не поштују, нити српске књиге хоће да узму у руке, а камоли да их читају. А нижег карактера народ паре оставља у бирцузу пре него у театру.“ у: Јоакима Вуича, *Животописаније и чрезвичайна његова прикљученија*, стр. 419

²⁷⁰ Павле Поповић, *Нова књижевност II*, ЗУНС, Београд, 1999. стр. 355

²⁷¹ Према запажањима проучавалаца, истиче се да су приликом одређивања репертоарске политике позоришта у Вајмару, Гете и Шилер очајавали због избора гледалаца заинтересованих више за драме Коцебуа, него за драме естетских и етичких вредности. Стога су, као и други управници, а ради опстанка позоришта, репертоарску политику усмерили ка већем извођењу Коцебуових и Ифландових дела.

²⁷² Како ће се показати, велики утицај Јоаким Вујић је извршио и на Јована Ђорђевића, о чему сведочи и Јован Ђорђевић у својим аутобиографским записима. Види: *ФОТЕР*, Јован Ђорђевић и Српско народно позриште кроз одабране изворе, приредили Исидора Поповић и Бранислав О. Поповић, Матица српска, Нови Сад, 2017.

²⁷³ „Стварно се већ тридесетих година прошлог столећа у широким круговима Војвођанског Српства опажа један коренит преокрет расположења и става према позоришту и глумцима. Наместо још доскорашњег њиџинског неповерења и презира према `необузданом скитничком свету` неодољиво ступа искрена симпатија и одушевљење према нашим `свештеницима и свештаницама Талије`.“ Тодор Манојловић, *Споменица 1861-1961*, стр. 44

Крешталица, одиграна 1813. године у Пешти, одјекнула је међу српским гледаоцима, трговцима, калфама и грађанском интелигенцијом будимско-пештанском, што је иницирало и извођење прве драме на српском језику, октобра 1825. године, када је Новосадско содружество састављено од пештанских ученика, Лазара Лазаревића, Јована Рајића Млађег, Атанасија Николића и самог аутора, извело дело Стефана Стефановића *Смрт Уроша V*.²⁷⁴

Лазару Лазаревићу је, пак, припало прво место у историји драмске књижевности, будући да његова драма представља прво оригинално штампано драмско дело у српској књижевности. Предговор драми *Владимир и Косара* истовремено је, како Несторовић уочава, и „први експлицитно-поетички текст аутора драме и први експлицитно-поетички текст о историјској драми“²⁷⁵ у коме се покрећу књижевно-теоријска питања обликотворна за конституисање српске драмске књижевности XIX века. Као аутор који промишљено приступа књижевном стварању, аутор акцентује и проблематизује питања са којима се и сам суочавао приликом стварања дела неустаљене књижевне врсте у српској књижевности: свест о значају писања и ограничењу стварања условљеног језичким нескладом, самосвест о недостатку потребних вештина и знања какво захтева драмска структура, као и одређена поетска и теоријска размишљања о природи историјске драме.

Приказ садржај драме аутора оформљеног око тематско-сужејне основице засноване на моделу према ком зло бива кажњено, док страдајућа невиност бива избављена и праведно награђена, заснована је на основним моралистичким интенцијама дела чија је тежишна сврховитост наравоученије. Организујући збивања око приказа „зла које добија каштигу“²⁷⁶ Лазар Лазаревић наставља утилитаристичку мисао Доситеја Обрадовића и Емануила Јанковићева. Она је неминовно подударна са просветитељским постулатима о кажњавању порока и истицању врлина имплементираним у предговору *Разбојника* (1781) и чланку из 1784. године, коју је Фридрих Шилер слично формулисао: „Порок пролази онако како заслужује. Онај, који је залутао, поново ступа на трачнице закона. Врлина побеђује.“²⁷⁷ Чак и уколико наведени постулат посматрамо и образложимо као нераздвојиви део просветитељског доживљаја драме, наредне две тезе Лазаревићевог предговора директно су повезана са ставовима Фридриха Шилера, изнетих у пишчевим предговорима драмских дела.

Када млади писац узима као основну грађу драмског дела из народне песме, он делује у складу са својим временом, сматрајући да су за такву грађу погоднија збивања о владару ког народна песма не слави. Тиме Лазаревић, прави отклон од драме свог савременика и пријатеља Стефановића који је грађу управио према познатој народној песми, суочивши се вероватно са тешкоћом израде грађе. Евентуалне недостатке грађе израсле из народне песме и историје Јована Рајића, надомештене су сликама обичног

²⁷⁴ Групу Пештанаца чине Сима Милутиновић Сарајлија, Стефан Стефановић, Лазар Лазаревић, Јован Стерија Поповић, Јован Хацић, Теодор Павловић, Константин Пеичић. Описујући овај период, Властимир Ерчић истиче културни значај окриља у ком су израсли, окупљених око Летописа Матице српске Георгија Магарашевића и узорних писаца свога времена Милована Видаковића, Михајла Витковића, Мојсеја Игњатовића.

²⁷⁵ Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развика српске драме*, стр. 177

²⁷⁶ Лазар Лазаревић, *Владимир и Косара*, драма у III акта, у Будиму граду, 1829, стр. VI
<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1497&m=2#page/10/mode/2>
цр

²⁷⁷ Фридрих Шилер, *Предговор Разбојницима*, у: Теорија драме XVIII и XIX век, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд, 1989, 366.

живота; оно што поета узима од истине додатно обликује сходно сликама из савременог живота. „Материји, из историје узетој, толико веројатније он даје, колико и други сви читају, ал што је њој по својој привилегији *multa licent etc.* појета од истине и узео, то јоје с друге стране накнадити труди се доводећи образе истините обштег човечијег живота.“²⁷⁸ Бави се питањем песничке слободе, те веродостојношћу историјских ликова, који су преузети из материје историјске, али обликовани у складу са општим човековим изгледом и понашањем. Историјска грађа употпуњена је сликањем људи из живота, односно, историјска истина уступа предност поетској истини, како је већ то формулисао Шилер 1792. године. Важније од историјске веродостојности је остваривање целовитости и складност драмске структуре: „доста је ако свака персона себи датом карактеру сходно се влада, и ако сви карактери скупа напослетку при уједињењу из таме у своју светлост дођу, једном речју: ако све частице скупљене једно свршено цело издаду.“ Важно је да је свака особа описана у складу са својим карактером, доследно обликована и целовита, у сврху достизања целовитости и јединства драмских збивања; У себи носи свест о важности изградње целовитих и доследних карактера, веродостојности карактера, о њиховом обликовању и функционисању унутар целине која је крајња сврха дела. а то значи да је зао човек огрезао у властољубљу чијој се струји не може одупрети, га је нераскидивост пријатељског савеза која помаже невинима и да зло добија каштигу. Видимо да се први предговор у историји драмске књижевности заснива управо на оним референтним тачкама које је истицао Фридрих Шилер у својим предговорима, а које су биле кључне у обликовању историјске драме XIX века: однос историје и њеног драмског обликовања, као и приказивање целовитих јунака којима ће се остварити пуноћа у приказу живота, укључујући и морални императив као главном тежишту драмског писања. Први став у вези је са питањем драмског обликовања историјске грађе, односом историјске грађе и поетске истине, који, како смо већ видели, Фридрих Шилер првобитно развија у предговору *Фијеска* (1782), док се други став односи на обликовање јунака и питање веродостојности обликовања јунака из предговора *Разбојника* (1781).

Чињеница да је код нас драма дошла као литература, помаже нам да разумемо атмосферу у којој настају прва жалосна позорја Јована Стерије Поповића, превасходно настала за читање. Дакле, требало је аудиторјум прво освештати и припремити, узнети до нивоа подобности за гледање, припремити и образовати књигама. Ерудита, интелектуалац, рационалиста и мудрац, који је био способан да своја знања и идеје отелотвори и примени, Јован Стерија Поповић усредсређује се ка стварању културних образаца и институција српског друштва у повоју. Међутим, својим плодотворним радом и образованошћу, посве ретком чак и за интелектуалце свог времена, створиће око себе ауру усамљености и недостижне издвојености у српској књижевности прве половине XIX века. Ставови о позорју и драмској уметности, Стерија оставља расуте у предговорима, расправама и полемикама поводом својих дела. Но, и поред тога, његови ставови о драмској књижевности и позоришту, већином имплицитног карактера, садржани већином у предговорима позорја, представљају основу пишчевог рада на драми и књижевно-теоријски образац према ком ће се изграђивати целокупна српска драмска књижевност.

У литератури је до сада примећено и више пута истицано да су становишта Јована Стерије Поповића израсла из класицистичких назора и просветитељских тенденција прве половине века, те и да сам стваралац представља одраз доба у којем је живео. „У

²⁷⁸ Ibid, стр. V,VI

њему су се сусрели тежње стоичке филозофске школе, поетички захтев великог песника Старог Рима, Хорација, и потреба тренутка у којем је живео.²⁷⁹ Говорећи о потреби књижевне критике, Стерија се залаже за њено постојање, али такво да критички суд буде меродаван и да се истанчан укус може постићи само знањем и читањем Аристотела, Хорација, Лесинга, Шекспира, Волтера, Ариоста, Доситеја, Виланда, Шлегела... Из Стеријиних речи које показују класицистичку усмереност препоручене литературе видимо важност читања писаца за једног ствараоца, те и Стеријин став да се у књижевном послу и раду, треба самеравати са светском књижевношћу, што је он својим делом и радом и чинио.

„Ја знам да би ме Немци за последњег на литерарном пољу чврчка држали кад би пропустио Жан Паулову *Естетику*, и вообшче Жан Паулова, Клопштокова, Шилерова и пр. дела за читање препоручити, а Енглези би сви у Темзу скочили кад би на Шакспера или лорд Бирона (Баирна), или другог каквог љубимца њиовог заборавио. Нити ја високоумно држим да морају сви оно читати што сам ја прочитао, нити опет ја што су други. Али да се морају класически списатељи читати, то и сам г. рецензент, доста себи противсловећи, признаје.“²⁸⁰

Стерија ће у оквиру свог класицистичког образовања у неколико наврата издвојити и Шилера, заједно Лесингом и Шлегелом и другим драмским теоретичарима и писцима свога доба. Разматрајући савремену српску књижевност и њен положај, српски писац наводи податак да је Шилерово последње издање продато у сто хиљада примерака, поредећи различит однос и положај српске и немачке културе и читалачког односа два народа, те и да је неопходна већа посвећеност писаца делу које стварају.

„За издати што савршено, није доста само неколико часова, или месеци на то жртвовати, но нужно је цео век књижеству посветити, читати, размишљавати, примјечавати, и брисати (...) При последњем изданију Шилерови дела продато је до 100 000 књига. Кад се у оваквом количеству и наше књиге продавати стану, онда ће се јамачно и код нас наћи који ће што савршено на свет издати...“²⁸¹

У тексту *Преглед и закљученије распре на Нешто о критики и нешто критике*, Стерија износи још два става о недовољној образованости и површном приступу раду, као и свест о неповољном положају књижевности у народу, развијајући Вујићеву мисао и скептичан поглед на однос српског народа према позоришту. Посвећеност Стерије стварању и неговања позоришта у Срба показује се и у позоришним критикама, врло кратким али лепим приказима, „омеђених распоном од биљешке до теоријски усмерене расправе о природи и функцији позоришта у националној култури.“²⁸² Писане у складу са позоришним критикама доба, крећу се више ка позоришном приказу него тумачењу и критичком суду представа. Попут Јована Суботића и, касније, Јована Ђорђевића и Лазе Костића, након пружања основних информација о представљању, укратко се истиче квалитет глуме и однос глумца према раду, уз неретке савете о неопходности разумевања дела и замерке глумцима о начину извођења истичући у свакој прилици свест о значају извођења позоришних представа. У каснијим критикама, присутна је и

²⁷⁹ Зорица Несторовић, *Класик Стерија*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2011, стр. 94

²⁸⁰ Јован Стерија Поповић, *Још нешто на нешто о критики и нешто на нешто критике*, у: Јован Стерија Поповић, *Критике, полемике, писма*, стр. 39

²⁸¹ Ibid, стр. 48

²⁸² Душан Иванић, у: Јован Стерија Поповић, *Критике, полемике, писма*, стр. 8

мисао о недовољној ангажованости и свести о значају позоришта будући да се у београдским новинама пише о пливалишту, али не и о позоришту.²⁸³

Наведени пишчеви искази пружају увид у ауторово добро познавање европских поетских струјања и теоретске мисли о позоришту. Осим експлицитно истакнутог најзнаменитијег теоријског дела о драми из XVIII века Лесингове *Хабсбуршке драматургије* и Шлегелових списа о драмској уметности, претпоставка је да је Јован Стерија Поповића као свестрани стваралац био упознат и са Шилеровим ставом о позоришту, на шта нам имплицитно показује и пишчев текст о театру из 1852.

Главна мисао исказана и варирана у предговорима комедија одражава просветитељски поглед и веру у моћ књижевности да моралистичком тенденцијом преобрази дух и образ човека. Овим становиштем Стерија се у српској књижевности наставља на линију коју успоставља Доситеј, а коју у европској књижевности немачког говорног подручја потцртавају и Лесинг и Шилер.

У предговору дела *Светислав и Милева* (1827) Стерија истиче важност прошлости и дејства које она производи у срцу свог читаоца/гледаоца:

„Његова душа повест какву читајући у прошле векове повраћа се, и силом воображенија њи`овим очима представља, срањивајући ондашње поступке са садањима; његов ум гледајући различна художества оштри се, а срце му се добром примеру подражавајући краси и изображава. Ласно ћу ово моје мненије потврдити ако само опоменем да и сам наш премудри Доситеј у своја морална дела романтичке повести уводити није сумњао, опомињући се прекрасног оног изреченије: *Omne tūli punctum, qui miscuit utile dulci!*“²⁸⁴

Основна мисао првог Стеријиног предговора жалосном позорју²⁸⁵, наставља се на класицистичко-просветитељску линију Доситеја, истичући имплицитно пишчеву усредсређеност ка жанру историјске драме и усредсређеност на историјску грађу. Мисао да се сваки народ саживљава, развија и забавља, посматрајући своју древност и унутар ње, историјску прекретницу у коју се његов поглед управља, постаће мисао водиља стваралаштва творца српске драме:

„Србин при слушању Косовске борбе у необичном движењу на`оди се, његова распаљена сила воображенија до Крушевца се простире, брани неправедно облаганог Милоша пред Лазаром, помаже му убити Мурата, враћа се натраг, обнавља борбу, проклиње Вука, и сузе пролива видећи крајњу погибелъ благородства србског; шта је ово него пресвета љубов к праотечеству? Колико нас има који не би преко зидина порушеног каквог града прелазећи стали, с умиљеним срцем на останке ове древност погледали, живо уму представљајући да су овде праоци наши некада живили и колико, може бити, крви просипали“²⁸⁶

²⁸³ Јован Стерија Поповић, *Козак, Господар и роб Заира* у: Јован Стерија Поповић, Критике, полемике, писма, стр. 94

²⁸⁴ Јован Поповић Стерија, *Изабране комедије и драме I, Драма 3, Нолит*, Београд, 1987, стр. 8

²⁸⁵ Тачније би било рећи да је ово и једини предговор жалосном позорју, будући да једино овде аутор овде износи мисли о драмском делу, док су остали предговори више напомене о штампању и објављивању. Пример ове тврдње је предговор к другом издању писан у Београду, 7. фебр. 1848, који се, за разлику од пештанског (6. јунија 1827.), бави преуређењем за позориште и припремањем дела за сценско извођење, што опет указује на Стеријино преусмерење у раду од ТЕКСТА ка СЦЕНИ. Стерија се радо враћа редиговању дела, сматрајући да је неопходно у стваралачком раду успоставити дистанцу над написаним делом. Видимо да је и сам Стерија био свестан популарности дела где су се, како извори периодике истичу, читаоци при гледању драме осетили изневерено, будући да су многи драмски делови, које су готово наизуст знали бивали избачени; стога је и сам писац приморан био да се држи конструкције дела.

²⁸⁶ *ibid*, стр. 23

Стерија, чији је поглед попут Јануса, истовремено управљен ка прошлости и будућности, истиче важност историјске грађе у стваралаштву, будући да гледајући у прошлост, учимо се садашњости. Историја, учитељица живота, има важну улогу у изображавању ума и срца народа, што је примарни циљ пишчевог стваралаштва. Писац осликава душу човека који задивљено гледа у историческа збитија те наместо Шилерове категорије моралности, истиче историју која преображава гледаоца, чинећи га бољим и продуховљеним бићем. Видимо да је Стеријин приступ историјској грађи посве различит од Шилеровог. У односу на Шилера код ког је историја архитектоника идеја и богатство грађе ради приказа страдања индивидуе у историји, Стерија, црпи грађу из историје сопственог народа, посматра је и представља као учитељицу живота.

Наредни став предговора у потпуности је подударан са Шилеровом интенцијом да представи слику човека који се на врхунцу свог успеха сурвава у понор, у складу са идејом старих Грка и Аристотеловим ставом да човекова острашћеност најчешће бива узрок његове пропасти: „Један пример у Бајазиту може нам показати до чега наглост човека довести може, и шта је кадра страст с уздањем у силу учинити, но следство нам показује: што се више таласи подижу, то дубље у пучину пропадају!“²⁸⁷ Приказ острашћености и заблуделости зла ослоњеног на силу и моћ, носи у себи поруку да је јачина уздизања изједначена са дубином пропадања, те да зло мора пропасти и мора бити кажњено. У предговору *Светислава и Милеве* откривамо две главне Серијине идејне поставке: љубав према историји и њену важност за српски идентитет, и морално дејство произведено приказом безумне људске страсти која човека доводи до пада.

Већ 1839. године, Стерија први пут, а поводом критика на драму *Зла жена*, истиче и мисао да комедија није судски процес већ „школа где учитељ гледа деци нарав да побољша“²⁸⁸ коју ће у измењеном виду развити и у тексту *О театру и театралним делима* (1852). Исидора Поповић у *Књизи Стеријиних рукописа* истиче да се у рукописној заоставштини Јована Стерија Поповића налазио и текст *Треба ли нама Србима позориште и какво треба?*²⁸⁹ који је на жалост изгубљен. Овај податак нам потврђује ауторову усредсређеност на питање позоришта и изгледа позоришта у Срба, те и на виђење позоришта као обликотворне институције једног народа.²⁹⁰

Текст *О театру и театралним делима* (1852) настао је као реакција на позив загребачког позоришног одбора којим се писцима упућује молба да пошаљу било које дело, било изворно било преведено. Стерија оштро реагује на ову слободу у избору дела, сматрајући да је веома важно не само шта ће се писати, већ и шта ће се приказивати, јер театар је носилац „изображенија и напретка народа“²⁹¹. У оснивању театра и стварању

²⁸⁷ *ibid*, стр. 24

²⁸⁸ Јован Стерија Поповић, *Апологија о „Злој жени“*, *ibid*, стр. 52. На Стеријино схватање позоришта утицали су, према досадашњим запажањима, Лесинг и Лудвиг Берне. Види: Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1957. Драган Јерemiћ, *Мерила првих мерилаца, естетичка схватања првих српских књижевника*, Замак културе, Врњачка Бања, 1974, Алојз Ујес, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова, Београд : 91 – 123.

²⁸⁹ Исидора Поповић, *Књига Стеријиних рукописа*, Матица српска, 2008, стр. 46

²⁹⁰ Сличне ставове Зоран Константиновић налази у расправи *Летимичан поглед на позориште* (1849) аустријског драматичара бечког бидермајера Едуарда фон Бауернфелда. Бауернфелд припадао је бечком бидермајеру, који, по Константиновићу, представља онај друштвени, идејни и уметнички контекст из којег се могу објаснити и Поповићев уметнички поступак и његов став према позоришту. у: Зоран Константиновић, *„О театру и театралним делима. Бечко позориште у Стеријино доба“*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2, Нови Сад, 1981, 284

²⁹¹ *ibid*, стр. 100-102.

репертоара, не требамо се угледати на друге. Сматра да се не треба слепо повести за другим народима, и преузимати било „какве нагрде, лудости и прави изроди ума и ћуди представљају се, нпр. по француским и немачким позориштима“²⁹², јер се тиме губи циљ позоришта, образовање народа. Превођење различитих лакрдија и награда немачких и француских позоришта може више штетити, те „уместо да поправимо и изобразимо народ, ми ћемо га с друге стране покварити.“²⁹³ Стога, аутор текста и стваралац позоришта тражи најстрожи избор приликом одабира дела за штампање и представљање.

„Што је за један народ сходно, за други може бити или без цене или штетљиво; које јело једноме прија, не мора и другоме... Театар је лек за болести моралне; сваки народ има своје сопствене болести, и тешко и лекару и болеснику кад се на ово не пази, него се претписује лек јединствено зато што је у књигама познат као целителан. Све ово показује колико на опрезу мора бити онај који жели драме купити за представљање. Чим не познаје народне потребе добро и свестрано, чим нема вештине испитати зашто се дело представља, него само да не остане вече без представљања, оде сва цел, оде и театар у море.“²⁹⁴

Вођен просветитељском светлошћу, Стерија сматра да од књижевности и позоришта народа зависи његов духовни и морални развој. „Ако је театар школа, треба да му је цел наука и исправленије.“²⁹⁵ Онај ко жели драме купити за представљање мора бити опрезан и мора добро познавати народне потребе, у супротном, позориште може утихнути и нестати без циљане и организоване репертоарске политике. Драмски писац истиче да треба пажљиво, обазриво и смислено бирати дела која ће се преводити и играти јер нису сва дела једнако добра за различите народе. Стога се морају се добро познавати народне потребе, а примарни циљ мора бити поука и квалитет играња, а не само попуњавање репертоара. Пишчева „исцелитељска улога позоришта обојена је наглашеном потребом да се неговањем рационалистичког погледа на свет обезбеди напредак појединца, тако и народа којем он припада.“²⁹⁶

Осим просветитељског доживљаја позоришта обликованог спрам Шилерове формулације - да је театар школа која облагорођава дух човек и побољшава нарав и карактер, Шилеровог порекла је и мисао да особеност једног народа захтева и себи својствену позоришну сцену, односно да што једном народу одговара не мора нужно одговарати и другом, нити подједнако деловати на дух и карактер другог народа. Имплементирање Шилерових ставова потврђује се и у тези о успостављању јасне дистинкције између позоришта, те да није свако позориште добро, већ је добро оно које човека морално уздиже и просвећује дух гледалаца.

²⁹² Ibid, стр. 101.

²⁹³ Ibid, стр. 101.

²⁹⁴ ibid, стр. 101.

²⁹⁵ ibid, стр. 101.

²⁹⁶ Зорица Несторовић, *Класик Стерија*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2011. 74

3.2.2 Ставови Фридриха Шилера у теоријској мисли средином XIX века

Уколико код претходних аутора не можемо потврдити директан утицај уплива Шилерове теоретске мисли о драми, са изузетком Лазара Лазаревића, који, према досадашњима запажањима, својим ставовима показује искакање из развоја српске теоретске мисли о драми, утолико Шилеров уплив поврћујемо и директно налазимо у ставовима аутора који је се јављају четрдесетих година XIX века. Драгиша Живковић истиче да су различите друштвено-политичке околности у четвртој деценији XIX века, наводиле српске књижевнике окретању позоришној критици. Буна 48/49 и династичка трвења произвела су уплив политиканства у књижевне кругове те се писци окрећу позоришној критици која је у том пољу рада деловала безазлено и мање штетно/опасно, будући да је „у тој области постојало највише услова за колико-толико слободно изношење свога мишљења.“²⁹⁷ Како је у литератури већ истакнуто, доживљај позоришта као школе за народ проистиче из шилеровске-шлегеловске концепције националног театра. Продубљивању ове линије, у виду остварења моралног дејства и имплементирања народног духа, допринели су писци средином XIX века, Ђорђе Малетић, Јован Суботић и Матија Бан.

Кантовска естетика добија рухо шилеровске естетике четрдесетих година, за шта, према Живковићу, највећа заслуга припада Ђорђу Малетићу који је на почетку четврте деценије XIX века објавио први превод Шилеровог естетичког чланка. Различити су судови књижевних историчара о Ђорђу Малетићу. Јован Суботић као Малетићев савременик и опонент, и врсни познавалац Малетићевог рада, имајући у виду њихове књижевне расправе, међу првима истиче пишчево подражавање Шилера: „Малетић је кроз духом немачког класицизма, и то скоро искључиво Шилеровог, напојен.“²⁹⁸ Потоњи књижевни историчари, такође доносе различите, понекад опречне судове. Јован Ристић га оцењује као незаслужено прослављеног песника који је усвојио само реторичност као Шилерову највећу слабост, Драгиша Живковић сматра да је његово непотпуно и неадекватно познавање узора довело до лоших судова, којима је „више штетио него што је користио“²⁹⁹ док Јован Деретић у раду Ђорђа Малетића види важну функцију у трансмисији и преображењу класицизма од Хорацијевог ка Шилеровом полу.

Премда су дивергентна мишљења о овом књижевном раднику имали и његови савременици, и мада је његов углед био опао педесетих година, задуго је Ђорђе Малетић у српској култури био доживљаван као књижевни ауторитет. Вредност овог аутора видљива је са становишта историје књижевности, а особито у домену теорије књижевности и књижевне критике, будући да се трудио да их прилагоди и усагласи спрам европских књижевно-теоријских назора. За рецепцију Шилеровог дела, значајан је јер је и први имплементирао пишчева естетичка начела у књижевно-теоријска начела српске књижевности. У тексту *Нешто о нашим књижевницима*, Живковић примећује да Малетић први пут и примећује естетичка разматрања Фридриха Шилера, Ђорђе Малетић изриче став да се сваки критичар треба водити интенцијом указивања

²⁹⁷ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1957, стр. 146

²⁹⁸ *Живот др Јована Суботића, Автобиографија*, књига прва, Порталибрис, Београд, 2022, стр. 48

²⁹⁹ *Заснивање националне критике*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.2, прир. Драгиша Живковић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983, стр. 22

читаоцима пута ка досезању истине и науке. У делу *Критически преглед стихотворени производа г. Вукашина Радишића*, Ђорђе Малетић спорадично и несистематски примењује теоријске ставове у оцени песама Радишића, служећи се чланком *О наивној и сентименталној уметности*. Према Малетићу, за стихотворство је неопходно знање али и дар с којим се човек рађа, чији циљ није забава већ да „као невидимо божество с висине лепшег света на срце и душу нашу дејствује“³⁰⁰ у чему препознајемо Шилерову категорију узвишености уметности и важности дејства на преображај човека. Међутим, мисао немачког ствараоца да машта и разум тек у хармонији и спрези дејствују кроз чију се игру ослобађа лепота и врхунско естетско осећање човека, код Ђорђа Малетића преображава се у класицистички став да разум мора ограничавати и рукотворити фантазију, што је заправо опозитно Шилеровом ставу, за разлику од Суботића који „први од немачких писаца даје једну правилну интерпретацију Шилерове естетике, приписујући машти стваралачку снагу, а разуму само композицијско обликовање књижевног дела.“³⁰¹ Критичком оценом рада Јована Суботића *Критически преглед (наградом увенчаног дела Краљ Дечански, епос у 8 песама)*, изазваће расправу са Јованом Суботићем изреволтираним највише због Малетићевог површног и слабог познавања књижевно-теоријских начела на која се позива. Премда свој суд Малетић износи ослањајући се на немачке енциклопедисте и Шилера, он заиста показује незавидно познавање формалних одлика епске и драмске форме, што ће Јован Суботић у одговору на ову критику и аргументовано доказати. Суботићев одговор на Малетићеву критику важан је утолико што њиме разрађује тезу о специфичности народне културе и песништва једног поднебља. Од Шилерових, пак, ставова у овом Малетићевом раду препознајемо поједине мисли изречене и у овом раду, писане спрам Шилеровог чланка *О наивној и сентименталној уметности*.³⁰²³⁰³

Под утицајем наведених друштвених околности, и Ђорђе Малетић смер својих интересовања, почев од 1844. окреће ка позоришту, од 1847. један је од иницијатора оснивања позоришта у Београду, а потом и управник драме након његовог оснивања. Ђорђе Малетић је критичар који истиче Стеријине историјске драме, нарочито *Смрт Стефана Дечанског*. Док Јован Ристић у Стеријиним жалосним позорјима запажа величање народне славе, или, према данашњим тумачењима, одлике церемонијалне драме, дотле Ђорђе Малетић у њима истиче „добро извајане карактере и вешто развијање радње“³⁰⁴ За теоретску мисао о драми значајно је његово дело *Грађа за историју српског позоришта*, објављено 1876. године у коме је изнео завидно познавање позоришних кретања током XIX века. Ово дело представља збирку записа о различитим позоришним аматерским дружинама, податке о извођеним представама, биографије

³⁰⁰ Ђорђе Малетић, *Критически преглед стихотворени производа г. Вукашина Радишића*, у: *Заснивање националне критике, Српска књижевност у књижевној критици*, књ.2, стр. 336.

³⁰¹ Драгиша Живковић, *ibid*, стр. 258

³⁰² Између осталог, Ђорђе Малетић користи и Шилерову мисао о немогућности повратка у свет детињства и наивности: „пут к повратку у детинство занавек пресечен, мора се напред корачати, па ил` пасти у пучину, мрака и заблуђења, ил` се помоћу вештине и науке нови[x] додати лествица које ће нас у лепши свет подићи.“ „Тежење ово у нама побудити, под[x]ранити, на моћним крилима фантазије и силе уображења ведри[x] идеала свет подићи...“ *ibid*, стр. 337, 338

³⁰³ Малетић изражава мисао да је критика „знак духовног развијања, која освешћује писца и изводи га на правац „којим се к свету истине и науке, к изображенију и благоурођенију душе и срца долази.“ *ibid*, 333 Сва рогобатност овако изречене мисли и идеје огледа се у поређењу са Стеријиним да критичар мора имати „бистар разум, добро срце и класическим сочоненијима изображени вкус.“ Јован Стерија Поповић, *ibid*, стр. 40

³⁰⁴ *Ibid*, стр. 207.

позоришних људи и писаца, позоришних приказа и кратких осврта на књижевна дела играних на српској позорници, те су драгоцен прозор у поглед српских позоришних делатника прве половине XIX века. Премда несистематично изнети, и самим тим нерепрезентативни, они ипак пружају увид у богатство српске културе XIX века, те и немерљив значај за историчаре позоришта. У приступу *Грађи*, Ђорђе Малетић износи и сопствене назоре о позоришту. Према Ђорђу Малетићу, главна функција позоришта у свакој образованој држави је „познавање, питомљење и усавршавање човека“ те и да је позориште српско изникло из потреба српског народа и знак је буђења „љубави према слободи и независности“³⁰⁵. Наведени искази, одражавају опште мишљење и кретања духа доба, и уз примесу апологетског тона, показују извесни анахронизам у односу на актуелне ставове у тренутку објављивања.

У *Грађи за историју српског позоришта*, Ђорђе Малетић, између осталог, описује позоришне поставке Шилерових дела на сцени, укратко износећи и садржину самих дела. Ово је уједно и први приказ драма немачког драматурга у српској књижевности, ако изузмемо површне описе у оквиру позоришних критика. Међутим, како Малетић приказе Шилерових дела углавном заснива на судовима немачких критичара, тако их не можемо посматрати као ауторске ставове. Истовремено, иза ауторског избора из обиља критичке грађе, назире се и мишљење самог аутора.

Сваки приказ започиње биографским приступом делу, те се драмска радња мотивише догађајима из Шилеровог живота, да би потом уследио укратко препричан драмски садржај, а неретко и превод одломка из одређене епизоде како би се покрепило одређено мишљење. Поводом *Сплетке и љубави* изводи закључак да је: „Цело је дело на моралу основано.“, а потом критикује обликовање драмских јунака, користећи аргументе из Шилерових ставова изречене у *Разбојницима*. „Онакве је призоре могла створити само осетљива, племенита и узвишена душа Шилерова. Да није онаквим огњем противу деспотизма успламтио био, јамачно би мање погрешака учинио у карактерима. Тако су му н.пр. зликовци сувише грозни, сувише мрски, што немају ни сенке од какве врлине, која би нас на природу опомињала, која онаквих зликоваца нема.“³⁰⁶

Поводом драме *Вилхелм Тел* наводи ставове Берна, Готшала, Шера како би истакао неповезаност драмске радње. Поводом овог дела, Малетић истиче да драмски писци при обликовању историјске грађе, имају могућност преиначавања историјских чињеница зарад поетске истине. Ову конклузију потиरे већ наредном реченицом и ставом да се при стварању драмског дела духовно предање не сме мењати, чиме Малетић израста из духа читалаца XIX века који се опиру преиначавању легенди и предања:

„Драматски песник, који обрађује историјско градиво, може *истиниту* приповетку по својој потреби преиначавати; јер то историји не уди ништа, нама је она позната и она опет остаје догађај, какав је био. Али духовно предање не сме никад мењати. Ово постоји само вером, и руши се, ако се вера преврне или ако се друкчије о њој суди. Такво је предање догађај с Телом.“³⁰⁷

Наведени став више указује на Малетићево надовезивање на Лесингове ставове, него на познавање Шилерових теоретских назора о драми.

Нарочито је интересантан приказ драме *Завера Фијескова у Бенови* у ком је јасно видљиво Малетићево површно и лаичко познавање Шилера, о ком говори и Драгиша

³⁰⁵ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду*, XXII Издање Чупићеве задужбине, Краљевско-српска државна штампарија, 1884, стр. vii

³⁰⁶ Ibid, стр. 128

³⁰⁷ Ibid, стр. 412

Живковић у студији *Почеци српске књижевне критике*. Критички осећај води Ђорђа Малетића ка издвајању најважнијег предговора Шилеровог дела, а којим је, како смо већ истакли, писац истакао своје основно начело да поетски казана истина тражи слободе у мењању историјских чињеница. Шилер се овде и експлицитно позива на Лесинга и одступа од захтева драмском писцу да остане веран историјским догађајима. У Малетићевом тумачењу, пак, ово није показатељ промена и измена, већ да се Шилер у свом стваралаштву ослања на Лесингове ставове: „Међу тим вредно је забележити, како је Шилер у оно време *водио рачуна о Лесинговом суду* (подвлачење аутора), јер на стр. 179 вели: Слободе, које сам са догађајима себи допустио, извиниће *Хамбушки драматург*, ако су срећно испале за руком.“³⁰⁸

Површан приступ тумачењу књижевног дела Ђорђа Малетића резултирао је изостављањем чак и назнака идејног слоја у приказу драма немачког драматурга. Поводом *Дон Карлоса*, Малетић се позива на немачке критичаре који делу замерају развучену и неконзистентну композицију. У приказу јунака, позива се на критичко мишљење аутора који су изазвали и Шилерову реакцију у виду *Писама о Дону Карлосу*: „Дон Карло, као главно лице по *имену*, превртљив је и слаб тако, да се по Позиним мислима повија као трска по ветру, место да он руководи целу радњу, којој је онакав племенит задатак. Поза је опет врло *тајанствен*, нејасан, неразумљив, и то не само у својим плановима према осталима, па и према самом свом пријатељу Дон Карлу, него и према *нама*.“ (подвлачења аутора)³⁰⁹ Међутим, изостанак једног студиознијег тумачења о колебаљивости и несигурности младог Карла, или о идејној мотивацији макијавелистичког типа Позе, можемо оправдати интенцијом дела, писаног ради сабирања и чувања од заборава позоришног живота пре два века. У том погледу, ово дело нам открива, између осталог, и један поглед на размишљања наших претходника, превасходно усмерених на стварање и ширење хоризонта позоришне публике.

Клица развоја позоришта у српској култури зачиње се тридесетих година XIX века. Подстакнути отварањем Мађарског народног позоришта 1837. године, српски интелектуалци и књижевници исказују и потребу за оснивањем театра на српском језику којим би се утицало на образ народа. Истичући значај чланка у заснивању теоријске мисли о утемељењу позоришта, Несторовић запажа да се насловом истичу основне интенције текста, оснивање српског позоришта. Градацијски постављена тријада у наслову текста *Позориште, народње позориште, србско народње позориште* (1837) осликава основне ставове и намере текста: пре свега, мисао о улози позоришта у друштву, а затим и идеју о повезаности позоришта и духа једног народа, усмерене ка заснивању српског позоришта. Доживљајем човека као центрипеталне тачке у којој се одражава читав свет започиње чланак под насловом *Позориште, народње позориште, србско народње позориште*. Тиме, аутор чланка разговор о позоришту започиње главном личношћу сваке драмске радње – човеком. Позориште је човеку указује на његову унутрашњу природу, коју дејствовање позоришта у њему производи. Једина разликовност позоришта у односу на свет који осликава, јесте временско-просторна омеђеност, која не представља сметњу приказа универзума човековог бесконачног ума. Сходно различитостима међу људима, и позоришта одражавају разликовност и специфичност народа, из чега аутор и закључује да се управо: „На овој равновидости

³⁰⁸ Ibid, стр. 576

³⁰⁹ Ibid, стр. 835

производа једног и истог народа оснива поњатије и биће народњег позоришта.³¹⁰ Позориште осликава карактер једног народа, али без обзира на различитост материја свих позоришта је једна, дејствовање путем позоришта на човечанство. Али да би народно позориште било образ једног народа, оно мора бити и његов производ.

Народно позориште мора одражавати образ и лик једног народа, како би уопште имало утицаја на њега. Изједначавањем позоришта и света у којем човек живи, аутор жели да истакне и утврди важност концепта позоришта утемељеног у националног духу. Како примећује Несторовић, ако микроплан одражава макроплан, увиђамо да позориште није пука игра већ огледало света које треба да буде засновано на вредностима народног духа. Драгиша Живковић је већ истакао да се концепт позоришта заснован на народном духу заснива на Шилеровој мисли о позоришту које креира нацију.³¹¹ У мисли да се спрам духа једног народа нужно осликава, како његова особеност, тако особеност и позоришта које одражава лик тог народа, развија се и прилагођава се српском културном обрасцу Шилеров став из знаменитог чланка *Позориште као морална уметност* (1874) према ком је основна функција позоришта и његово дејство у грађењу духа и мисли човечанства. У овом тексту, јасно су видљиве две основне идеје Фридриха Шилера изнете у тексту *Позориште као морална установа*: идеја да је суштина сваког позоришта дејствовање на човечанство, тиме што човеку указује на његову унутрашњост и самоспознају, те и мисао о специфичности сваког народа које ствара у складу са народним духом, које само као такво може и деловати на народ.

У литератури је запажено и истакнуто да својим књижевним радом Јован Суботић представља синтезу два дуалистичка приступа књижевности XIX века у српској култури. У том погледу, нарочито су значајне две главне особености пишчевог рада, а које су обележене прихватањем идеја Вука Караџића и интеграцијом народног наслеђа у уметничку књижевност. Његов живот и рад на књижевности у трајању од тридесетих до осамдесетих година у складу је са духом епохе из које израста и индикатор је књижевних мена овог периода.³¹²

Тезе о значају и сврсисходности позоришта истакнуте у наведеном тексту, на основу чијих ће премиса Драгиша Живковић и доћи до закључка о ауторству, Јован Суботић развио је и у расправи *Драматичка уметност и светско хисториски значај народа*. У овом тексту Суботић изводи везу о државотворности народа и позоришта као његове културно-историјске потребе. Самим тим што позориште одражава и прати успон одређеног народа, показује нам се, каже Суботић, да оснивање народног позоришта доприноси стварању српског националног бића и његове државности:

„она сила, која у народима драматичку умѢтност производи, стои у најтешњој свези са силом оном, што народима свѢтски државни положај приправља. Шта више, ја бих рекао, да је то једна и иста сила, која у политици живот народа ствара, а у драматики то стање репродуцира. Гибане дакле народа нашега на пољу народног казалишта може нам служити знаком, да се у њему пробудила сила која му има прибавити мѢсто и положај у кругу других европских народа...”³¹³

³¹⁰ *Позориште, народње позориште, србско народње позориште* у: *Заснивање националне критике*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.2, стр. 53

³¹¹ Драгиша Живковић износи претпоставку да је Јован Суботић овај чланак превео од неког немачког романтичара који се ослањао на Шилера. Ibid, 223

³¹² Зорица Несторовић, *Један прилог о раду Јована Суботића на драми. Тежња ка драми* у: *Књижевност и језик*, Часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност, књ. 44, 4, 1999, стр. 99

³¹³ Ibid, стр. 64

Начело, развијено спрам Шилерове мисли изречене готово пола века раније „једном речју, ако бисмо доживели да имамо национално позориште, онда бисмо заиста били и једна нација“³¹⁴, Јован Суботић развија и прилагођава српским народним и културним потребама, износи идеју о неопходности прожимања културног и државотворног облика једног народа. Винавер у Суботићевој мисли уочава драмско стваралаштво виђено као конститутивни елемент у формирању државне заједнице, те и да сам драмски песник својим стваралаштвом напреже силе у књижевности попут државника:

„Суботић тражи од српских писаца да, стварајући драму, развију и напредну исте оне силе које ће (код других њихових сународника) омогућити и стварање државе. Државник је, такорећи, драматичар у другој, конкретној области, али је напајан на истом извору на коме и песник-драматичар... Проширење те грчке метафоре казује нам – да је градити драму што и градити државу, и обратно. Једначина, држава једнака драми, код нас се осећала живље и моћније но игде...“³¹⁵

Трагове утицаја Фридриха Шилера на Суботићеву мисао о драми налазимо имплементирани и у пишчевим аутопоетичким записима о драмској књижевности. Несторовић истиче да се у оквиру Суботићеве мисли о драми, „препознаје утицај европске теоријске мисли о драми, поготову Шилерових чланака *О трагичној уметности* и *О разлозима уживања у трагедији*“³¹⁶. Стога, у *Автобиографији* Јована Суботића уочава се низ сродности са теоријским ставовима Фридриха Шилера: (1) разматрање односа епског и драмског и успостављања њихове дистинкције; (2) сагледавање питања трагедије у односу на античку трагедију и историјску драму, и унутар њега трагичне кривиче јунака и (3) судбинска констелација збивања.

Попут Фридриха Шилера, приступ трагичној грађи заснован је на односу рецепијента и дејству које категорија трагичног производи у гледаоцу. Приликом утврђивања и успостављања дистинкције епске и драмске форме, Суботић се води спрам успостављене класификације немачких теоретичара, према којој предмет епске радње јесу догађаји, док је у средишту драмског збивања човек. Директан уплив Шилерове теоретске мисли у аутопоетичким записима, открива се у пишчевом исказу о дејству драмског на рецепијента постигнуто приказивањем догађаја наместо приповедањем. „Све што није пред публиком рађено, то је спроведено у овој драми не приповедањем, него опет самом радњом; а где се што мора приповедити, јер је прошло и не може се радити, то је уплетено у саму радњу, те се појављује као мисао радећих особа, које и сама врст радње чини.“³¹⁷ Наведени став Јована Суботића изведен је према начелу немачког теоретичара који у чланку *О уметности трагедије* (1792) истиче да „патња, њени извори и њен степен, у виду узајамно повезаних догађаја, морају да нам буду саопштени потпуно (...) и треба да нам буду предочене чулно, и то не посредно, путем описивања, него непосредно, радњом.“³¹⁸

³¹⁴ Фридрих Шилер, *Позориште као морална установа*, *ibid*, стр. 401

³¹⁵ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића, Дела Станислава Винавера*, књ. 5, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 244

³¹⁶ Зорица Несторовић, *Аутопоетички делови Автобиографије Јована Суботића* у: *Књижевност и језик*, Часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност, год. 45, бр. 1, 1997, стр. 117-124.

³¹⁷ *Живот др Јована Суботића*, Автобиографија, Лето: трећа и четврта епоха. Порталибрис, Београд, 2022, стр. 175

³¹⁸ Фридрих Шилер, *О уметности трагедије у: Теорија драме XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд, 1989, стр. 412

Дистинкција између епског и драмског песништва уочена је и у аутопоетичким исказима поводом трагедије *Милош Обилић*. Почевши од става да се у народној предаји о Косовској битки и у мотивском каузалитету ИЗДАЈА: КЛЕТВА врхуни трагични моменат, аутор наглашава да епско приповедање трагичним мора начинити управо драматични песник, вођен тиме што трагедија „иште да створи пред својим гледаоцима оно што се ради, и да ови сами виде да то што бива мора бивати, и да тако мора бит како се представља да се догађа (...) У трагедији је догађај и онај који га изводи једно; и ако једна страна не одговори у вредности и важности другој, ту нема материјала за трагедију.“³¹⁹ Трагедија не може да се задовољи приповедањем догађаја, јер њена структура и облик захтевају предочавање догађаја, каузалитет и нужност догађаја који се изводе пред гледаоцем. Таква трагична форма захтева изузетног јунака, личност која својим вредностима и особинама који „вреди да се пред гледаоца изведе, и да га ови у извађању тог догађаја прате“³²⁰

Поводом трагедије *Херцег Владислав* Јован Суботић је оставио аутопоетички запис о начину обликовања грађе, који укључује и пишчев доживљај појма трагичног и трагичних збивања. Након записа о дугом тражењу трагичког момента у историјској грађи, аутор преиначава историјску грађу ради досезања трагичног. Према писцу, трагика његовог јунака Владислава лежи у убиству гласника јер: „у овом је случају онај моменат који херцега учини из проста драматична јунака јунаком трагедије. Овај грех иште покајања и херцег га мора главом својом покајати [...] догађај такви само онда даје фабулу за драму ако се околности тако изврзу да јунак не може да их надвлада, него им мора подлећи ако тога ради само ценом свога живота (нечитко), јачој сили уклонити и смрћу својом опет у број надмоћног духовног елемента дигне се. И у самом делу околности се непредвиђеним начином промене, да се катастрофа не даде избећи.“³²¹

У наведеном пасусу аутор изриче да јунак трагичног збивања не сме бити злочинац који ће у рецепијенту изазвати гнушање, те да трагични хибрис јунака лежи у сплету околности, налазећи га у убиству јунака, и прави разлику између јунака епског дела који окајава свој грех, за разлику од јунака трагедије који се налази у таквим околностима да их не може никако избећи, те да јунак не може да надвлада догађаје већ им мора подлећи те да се смрћу својом уздигне и узвиси. Наведени Суботићеви ставови, како запажа Несторовић, у складу су са Шилеровом сликом представљања трагичне уметности из чланка из 1792. године.

Епски оформљени ликови Лазара ни Милоша нису трагични јунаци, те према Суботићевом мишљењу, тек трагедија од Обилића треба да ствари лика који делује у складу са својом „надобичном природом“ и у складу са којом не може поступити другачије. Дакле, задатак трагедије је да покаже нужност Милошевог поступања и безизлазност његовог положаја. Поштовати драмске принципе, према Суботићу значи да се догађај представи тако „да сваки мора признати *не само да је подобан истини него да није ни могао друкчије испасти.*“ (наш курзив.)³²² Отуда ће и закључити да трагичан моменат јунака Милоша Обилића није дилема између поштења и/или живота, већ што се јунак у складу са својом надобичном природом, подиже на цара. У борби са силом неопредељивом која јунаку доноси пропаст и којој подлеже

³¹⁹ Ibid, 110

³²⁰ Ibid, стр. 110

³²¹ Ibid, стр. 118, 119

³²² Ibid, стр. 112

„обелодањује се да духовну човека снагу не може ни сама непреодољива сила да скрха, да овом, дакле снагом човек и саму непреодољиву силу надвлађује. У тој борби баца се човек са физичним својим силама у извесну пропаст, и бива побеђен; а духовном снагом, слободним самоопредељењем прибавља себи моралну победу и над неопредељивом силом. (...) И ово је етични моменат у овој борби, овај моменат узима превагу од физичке силе и даје је духовној сили, духовној или етичној. (...) Ова борба показује људ`ма да нема оне силе која може човека пречити да оно не учини што га у највиша небеса подиже. А ови моменти у трагедији уздижу самоуважење и оцену самога себе у сваком човеку који их гледи.“³²³

Наведени ставови о доживљају драмског јунака, заправо се доследно наслањају на Шилерове ставове изречена у два знаменита чланка о трагичној уметности.

Суботић дакле сматра да Обилић постаје трагичним јунаком онда када задаје веру да ће убити турског цара и ући у турски логор. При обликовању Обилића, аутор се пита да ли човек невин, чист, без икаква греха може да буде јунак, носилац трагичног. Даље, Суботић разматра питање трагичног, ако нема противљења богу као у античкој трагедији да ли онда идеја може бити материјал за трагедију? Аутор сматра да може, јер суштина трагедије није коме се супротставља јунак већ да јунак „пружа отпор проти нечему чему се ваља поклонити и против чега устати није слободно.“³²⁴

Док у потпуности преузима Шилерово сагледавање трагичног, и између осталог и став, да су злочинци и „лудоглавци“, „пустоглавци“ искључени из трагичног хибриса, Суботићева идеја и конклузија о јунаку чистом идеалу и савршенству као носиоцу трагичног збивања представља негацију Шилерове тврдње да јунак трагедије не може бити ни злочинац, нити у потпуности савршен човек. По завршетку писања, аутора мучи мисао „да трагедија нема правог краја“, што је негде и сам аутор наслућивао да му измиче трагични момемнат.

Несторовић, која првобитно указује на имплицитно присуство Шилерових ставова у наведеним исказима, истиче да јунаци, премда „свесни штетности и погубности својих поступака, делају зарад какве више моралне сврховитости, те развија вид трагичког сукоба који је Шилер видео у жртвовању једне моралне сврховитости другој која је узвишенија“³²⁵. Ова тврдња показује се и ставом аутора поводом краљице Јакинте каже: „Онај појав у ком виши ред надвлађује, а поједина нарав не предаје се, него и надаље борбу наставља до свог физичког уништења, а моралног одољења, то је трагичка катастрофа. Јаквинта је ударила на „више ред морални“, и због тога је морала страдати.“³²⁶

Јован Суботић у својим аутопоетичким записима о драми, како је већ запажено, показује правилно разумевање трагичног и трагичког јунака, и био је на прагу трагичног приликом грађења лика Обилића. Да је извео до краја Милошев лик и његов егоизам као хибрис, добио би трагедију, овако је добио, а у складу са Шилеровом поставком јунака који тек својом смрћу доказује узвишеност својих намера, лик мученика који се жртвује за добробит народа.

³²³ Ibid, стр. 113-115

³²⁴ ibid, стр. 123

³²⁵ Зорица Несторовић, *Један прилог о раду Јована Суботића на драми. Тежња ка драми у: Књижевност и језик, Часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, књ. 44, 4, 1999, стр. 98

³²⁶ ibid, стр. 165

У складу са тим разматра и појам судбине и изричито наглашава да кад јунак умирући каже: „Ја сам поче игру са судбином“ да ту не мисли на *судбину* (Schicksal), већ на *виши поредак* (höhere Weltordnung), истичући да под судбином не подразумева предестинацију и детерминисаност човековог живота, већ на одређени сплет околности којим се успоставља нарушени космички поредак.

Наводећи и Суботићеве мисли изречене 1861. године поводом доношења оцене дела Ђорђа Малетића „Преодница Србске Слободе“ или Србски ајдуци“, Доротеа Кадек истиче да се у одређењу судбине Суботић ослањао на идеје изнете у Полицовој расправи, премда се оне исто тако ослањају и на Шилерове ставове о судбини изречене у преписци а имплементирани у каснијим драмским делима.

„Драма, у којој се главно лице са судбином мери, не може се ни за што друго узети, него за трагедију, јер прави задатак трагедије и јесте борба са судбином, као што се у томе сви драматурги слажу [...] Судбина, тј. виша, светска наравствена сила, против које човек устаје, с којом се у такву борбу упушта, да надобичну духовну снагу развије, но којој најпосле баш због тога, што је виша, светска, човеку ненадвладна, ипак подлећи мора; и да тој сили човек, који се са њом у борбу пусти, заиста подлећи мора т.ј. да неподлегне само случајом, или што се списатељу тако хоће, или што се може подлећи и не подлећи, него што другчије по духовним или физичним законима бити не може“³²⁷

Исту мисао аутор изриче и у аутопоетичким записима двадесет година касније, с тим што видимо да у одређењу судбине долази до одређеног изједначавања судбине старих Грка и хришћанског поимања судбине:

„Сасвим је наравно да јунак трагедије мора у сукоб и борбу доћи са силом вишом непреодољивом, којој мора подлећи, јер иначе нема трагедије. И ако се хоће да узме да тај његов чин којим се у тај сукоб и у ту борбу пусти, није ништа друго него грех и грешна махна, ја не бих проти тому имао ништа да приговорим. Јер најпосле чин проти вољи бога Јупитера, или проти закону хришћанске цркве, или најпосле проти вечним неодољивим законима природе људске и светске уопће, мора се квалифицирати увек као отпор проти нечему чему се ваља приклонити и проти чега устати није слободно. Зар такав чин као и сваки такозвани грех у самом себи коерцитиву казан и освету носи. Али тврдити да човек у сваком погледу чист и изванредан не сме у такви сукоб и борбу стати, да не може јунаком трагедије бити, то ми се чини да нема ни разлога ни темеља.“³²⁸

У овим Суботићевим наводима налазимо одјек мисли изречених унутар кореспонденције Шилера и Гетеа о односу епског и драмског, а коју је Гете формулисао: „У трагедији може и треба да господари и влада судбина или, што је исто, изразита природа човека, која га слепо води тамо или амо, она га никад не сме приводити његовом циљу него га увек удаљавати од њега, јунак не сме владати својим разбором, разбор уопште не сме улазити у трагедији осим код споредних личности, на штету главног јунака.“³²⁹

И код Суботића као и код Фридриха Шилера остаје нејасно и неразјашњено одређење и функција судбине у драмском делу. Према исказаном ставу, трагедија настаје из сукоба надобичног бића са судбином и силама закона које су изван њега.

³²⁷ Јован Суботић, *Суд о делу Преодница Србске Слободе или Србски ајдуци, Ђорђа Малетића из 1861. године*. Сви наводи дати су према цитатима у делу Dorothea Kadach, *Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben*, Slavistische Beiträge, Band 2, München, 1962., стр. 175.

³²⁸ *ibid*, стр. 121-123

³²⁹ Гете/Шилер, *Преписка*, прев. Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2010, стр. 321.

Важност оваквог поимања судбине, које у Суботићевом тумачењу, а изведеном спрам Шилеровог, судбина античких Грка бива надомештена судбином хришћанског човека, читава се и у драмском стваралаштву српског песника. Међутим, споља накалемљена судбина не доприноси трагичности збивања, већ га, напротив, од трагичног хибриса удаљава.

Писани на крају века, у тренутку кад позоришном сценом ступају Ибзен и Драгутин Илић, *Драмски назори* (1891) Матије Бана, заиста својим ставовима и приступу драмској грађи, делују анахроно, како је то већ и у литератури поводом овог дела истакнуто.³³⁰ У односу на списе Јована Суботића, примарна тенденција дела заснована на структурном приступу драмском стваралаштву, јесте оснаживање стваралаштва младих драмских писаца и пружање подлоге будућим драматурзима. Притом, тачка сустицања са Суботићевим записима, огледа се и у одређеном истицању перспективе реципијента и позивању на ставове Фридриха Шилера.

Марта Фрајнд истиче да се аутор бави драмским стваралаштвом ослањајући се на ставове Аристотела и Хорација, те и да су „његова схватања у школском систему Европе имала већ облик окамењене и застареле догме коју је романтичарска драма превазишла и теоријом и праксом неколико деценија пре објављивања Банове поетике.“³³¹ Назначени анахронизам најочигледнији је у Бановом доживљају позоришта који је у потпуности сагласан са просветитељским истицањем одређеног ангажмана позоришта. С тим у вези, Бан, чини се интенционално одбацује актуелну тезу *l'art pour l'art* с краја XIX века, истичући класицистичку премису *dulci et utile* и примарну тенденциозност у књижевном стваралаштву.

Уградњом става о узвишености коју позоришно дејство производи у гледаоцу, Бан се придржава општег Шилеровог става да је естетски циљ драме тежња ка моралном усавршавању човечанства: „Задатак је умјетности много шири и виши, а тај да угађајући чулима, узвишава човечју душу (...) Драма је на првом мјесту позвата да и својом властитом врсноћом и помоћу других умјетности узвишава човечји дух на највеће врлине, чисти срце од породичних страсти, и упућује људство к моралном савршенству.“³³² Отуда ће писац, који драму доживљава као огледало живота у чијем су средишту радња и догађаји једног моралног усмереног живота, теоретски извести моралност као основни прерогатив драмског стварања. Премда, саветује младе писце да моралност не треба бити у делу наметљива и исказана говорним исказима, већ изведена из поступака и догађаја јунака, драмски писац ни сам неће успети да спроведе наведени поступак у својој драматургији.

Аристотелово начело о повезаности догађаја и каузалности, које развијају немачки драматурзи, у Бановом делу изведена је на основу Шилеровог истицања каузалности зарад остваривања „живе занимљивости и саучешћа слушалаца“³³³. У односу на Јована Суботића, Бан се у *Назорима* и експлицитно позива на Шилера, како би аргументовао изнете ставове. Истичући важност расплета о чијој успешности могу да пресуде књижевни арбитри, писац наводи Шилерово незадовољство расплетом *Дон Карлоса*. „Познато је да је Шилер сам са собом незадовољан, промијенио више пута

³³⁰ Види о томе: Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развитка српске драме*, Београд, 2016; Марта Фрајнд, *Драмски назори и драмска дјела Матије Бана у: Историја у драми, драма у историји*, ИКУМ, Београд, 1996.

³³¹ *ibid*, стр. 204

³³² Матија Бан, *Драмски назори*, књига XXV, Српска краљевска академија, Београд, 1891, стр. 76

³³³ *ibid*, стр. 17

расплет у своме „Дон Карлосу“ па ни са последњим није се потпуно задовољио. Кад се тако што случило пјеснику онако ванредна драмскога темперамента као што је Шилер, свака се може увјерити о тешкоћама расплета.“³³⁴

Међутим, у разматрању односа историјске и поетске истине, примећујемо извесна одступања од Шилеровог става у сагледавању овог поетичког проблема. За разлику од немачког класика који сматра да сликање историјских карактера нужно не повлачи за собом и доследност у преиначавању историјске грађе, Бан се уздржава од радикалног захтева, те истиче придржавање суштинске слике карактера преузетог из историје и његово обликовање изведено у складу са поштовањем епске традиције. У складу са хоризонтом очекивања гледалаца, Бан је става да се писац треба придржавати народне легенде, уз поштовање извесних драмских законитости: „Треба, да како, у косовском предмету обзирати се на народну легенду због српске публике, али је тако извести како неће повриједити драмске законе“³³⁵ У том погледу, Бан оставља драмском писцу слободу у начину моделовања грађе и јунака. Одступање српских драмских писаца и теоретичара од Шилеровог става, резултат је различите полазне историјске основе. Док Шилер поетску фабулу изналази у историјској грађи других народа, српски писци драмска збивања изводе из српске националне историје и предања, те мењање народне предаје заправо представља огрешење о национално биће, како ће то исказати већ и Стојан Новаковић у писму Ђури Јакшићу. Симптоматичан је аутопоетички исказ Матије Бана у намери да Марка Краљевића представи као негативца, те и да га Јован Бошковић одвраћа од идеје, скренувши му пажњу да том изменом врећа осећања гледаоца.

Приликом утврђивања дистинкције епског и драмског песништва, писац ће обратити пажњу на драмске технике којима се постижу ефекти описивања, односно приповедања догађаја. Тако, Бан као драмски писац предлаже епску технику ИЗВЕШТАВАЊА/ПОСРЕДНОСТИ у приказу догађаја које је немогуће приказати на сцени, уз препоручивање класицистичког манира, склањање чулних/посредних догађаја са сцене, свега онога што је грозно и што саблажњава треба избећи на сцени, попут Отела који гуши жену, што је изазивало згражавање париских гледатељки. „По мени ваља да нам је опште шравило *избјегавати сваки грозан приказ на позорници; али ако су грозни чини потребни за вјерније и живе карактерисање какве личности или епохе, а то се дешава особито у повјесничким предметима, онда их не треба никада износити на позорницу радњом, него што краћим описом.*“ (подвлачење аутора)³³⁶ Када Бан младим писцима скреће пажњу да поетска слика у којој су инкорпорирани духови, може имати важну мотивацију у стварању слике психе злочинца, аутор изриче да „са појављивањем духова и сјенка не ваља учестати, јер тад губе од ефекта.“³³⁷ чиме се позива на Шилеров став да свако јаче истицање утиска прелази у своју супротност, доводећи до слабљења афекта у утиску који оно остварује на реципијента. Шилерова мисао о стварању мешовитих карактера у *Назорима* Матије Бана такође налази своје место. Рефлексија о сликању божански савршеног протагонисте, значила би и представљање „човјека каквога нема у природи“³³⁸ усаглашена је спрам наведеног Шилеровог става, истакнутог у предговору *Разбојника*, да у сликању драмског јунака писац треба придржавати

³³⁴ *ibid*, стр. 28

³³⁵ *ibid*, стр. 19

³³⁶ *ibid*, стр. 37

³³⁷ *ibid*, стр. 38

³³⁸ *ibid*, стр. 12

праслике божанског лика. Протагониста је лик који „преко свих препрека и болова иде постојано к ученому смјеру, не дајући се поколебати у својој вољи, па успио или пропао“.³³⁹

У одређењу и схватању драме и трагедије, српски драмски писци средином XIX века, ослањали су се на Шилерову теоријску мисао, црпећи и заснивајући сопствене ставове на основу мишљења немачког класика. Поред предговора Шилерових драма који су већ пештанском кругу стваралаца, како смо показали, били познати и на које су се ослањали, Јован Суботић и Матија Бан се позивају имплицитно и експлицитно на Шилерове теоријске чланке, *Позориште као морална установа* и есеје о *О уметности трагедије* и *О основи уживања у трагичним предметима*. Отуда ће ови драмски писци имати сасвим правилан увид о односу епске и драмске форме, те и о потреби изношења целовитих карактера, али и нејасан суд о трагичкој кривици јунака, који и код Шилера и код наших писаца, завршава у моралном паду како би достигао узвишеност сопствене егзистенције. Зато се оправдано поставља питање, ако наши писци захтевају целовиту нијансирану личност ради приказа тоталитета индивидуе, откуда и зашто у својим драмама сликају једностране ликове оштро поларизоване? Уколико је пад Милоша Обилића у доживљају његовог писца заснован на уздизању против цара, зашто Обилић не производи утисак трагичног јунака? И коначно, ако моралност није сврха писања драмског дела, зашто је морална телеологија главни стожер њихове драматургије? На сва ова питања, одговор нам једино може дати анализа стваралачког опуса Јована Суботића и Матије Бана.

3.2.3 Теоријске компилације и примена теоретских становишта

Друга половина XIX века доноси убрзан културни развој и буђење поетичке самосвести. Након експанзије периодичних публикација, новосноване културне и просветне институције, тежиле су стабилизацији и развоју. Уз свеприсутно и доминантно осећање националног духа, проучаваоци српске књижевности истичу и либерализацију идеја, као последицу усмеравања државних питомаца ка различитим европским центрима и културама. Године 1865. основан је и лист *Матица: лист за књижевност и уметност*, специјализован за књижевно-теоријска и културна питања, а седамдесетих година основана је и позоришна публикација *Позориште*, која ће опстати до Првог светског рата и тиме обележити период рада оснивања и стабилизације позоришних институција у српској култури. Стециште културно-књижевних питања постаће разноврсни часописи попут *Данице*, *Србског дневника*, *Седмице*, *Шумадинке*, *Јавора*, *Отаџбине*...

Искорак два најбоља песника српског романтизма у драмски жанр, Лазе Костића и Ђуре Јакшића, био је подстакнут и развојем критике у српској књижевности друге половине столећа, а коју су чинили данас знаменити књижевни теоретичари и критичари

³³⁹ *ibid*, стр. 12

попут Јована Ристића, Косте Руварца, Јована Андрејевића Јолеса, Глигорије Гиге Гершића, Стојана Новаковића. У више наврата је међу историчарима књижевности истакнуто да су управо ови критичари и естетичари својим знањем и радом доприносили књижевном стваралаштву, стварајући пригодну климу за развој драмског стваралаштва. И овај период одликује се развијенијим критичко-теоријским ставовима у односу на стваралачке домете и могућности српских драмских писаца. Јован Андрејевић Јолес у *Даници* објављује *Одломке естетичне* (1863), Глигорије Гига Гершић објављује текст *Нешто о трагичном осећању у Матици* (1866), а Коста Руварац *Скупљене списе* (1866, 1869).

Јован Андрејевић Јолес, Коста Руварац и Глигорије Гершић у наведеним студијама о драмском стваралаштву, приступају анализи драмских дела придржавајући се резултата и достигнућа немачких естетичара. Услед тога, како је примећено, српски критичари своје радове заснивају на већ постојећим теоријским основама и савременим естетичким идејама. Иако све те студије представљају компилаторску верзију превода и прерада страних естетичких теорија, биле су писане у складу са духом времена, и у њима су пажљиво цитирани Аристотел, Лесинг, Шекспир, Шилер, Шлегел, Хегел. Примарни циљ студија друге половине XIX века била је извесна тежња у дистанцирању од догматичне и неинвентивне критике и постављање научнозаснованог темеља будућим тумачењима и самеравањима драмских дела, чиме би се суспрегала експанзија дилетантства у књижевности, узрокована ширењем публицистике и њеног утицаја на јавно мњење.

Идејне основе теоретско-критичких погледа ових младих људи су другачије; иако не поништавају важност моралне тенденције у књижевном стваралаштву, они теже ка аутономности књижевног дела и истицању поетских слобода. Премда је и даље у естетичким студијама примарно питање места и функције књижевности, помаљају се и питања особености и структуре књижевног текста. Приликом тумачења и доношења књижевних судова, неретко су се позивали на Шекспирова дела и његов начин обликовања драмске грађе. Но, и поред тога, у наведеним студијама, како се показује, доминирају естетички судови немачких књижевника чији се смер окреће од шилеровске ка хегелијанској естетици. Стога се тежиште рада у српској теоријској мисли о драми и даље се заснива на односу историјске и поетске грађе у драмском делу, уз јаче истицање основне идеје унутар драмског дела, као и акцендовање обликовања јунака и његове трагичке кривице.

Изузимајући Лазу Костића, чије је књижевно стваралаштво подразумевало и одлично познавање савремених естетских становишта, уз истицање естетских вредности књижевног дела, међу првима Јован Андрејевић Јолес истиче у својим радовима став „да се етичко подразумева, али је оно оправдано једино ако може изазвати естетичко осећање“.³⁴⁰

Естетички приручник о драмској књижевности Јована Андрејевића Јолеса писан је тенденциозно ради дефинисања естетских и драмских категорија и постављања одређених критичко-теоријских темеља у структурирању драмске књижевности. Иако студија није оригинална³⁴¹, њен значај открива се у томе што показује промишљања о

³⁴⁰ *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.3, прир. Предраг Протић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983, стр. 15

³⁴¹ Аутор наводи и у делу и фуснотама да се у писању придржавао Фишера, служећи се Аристотеловим, Шилеровим и Шелинговим ставовима, што је и главна замерка критичару међу потоњим проучаваоцима књижевно-теоријске мисли.

драми у другој половини XIX века. Премда саздана на синтетичком приступу савремених теоретских ставова, у њој се налазе становишта и погледи на драмску књижевност како самог аутора, тако и оних који су је нештедимице користили и позивали се на њу.³⁴² Премда се студија заснива на компилацији радова европских естетичара, предмет рада је успостављање систематичне слике о позоришту, циљу и дејству које оно постиже, истичући „садржај, склоп и замашај дела“³⁴³, односно унутрашњих аспеката дела којима се остварује драмско дејство. Полазна основа је мисао да се стваралац не може ослонити само на свој таленат, већ да се мора упознати са последњим резултатима науке и европским донетима у промишљању драмске књижевности. Према речима аутора, главна интенција студије је примена актуелних књижевно-теоријских знања и развијање естетских осећања путем упознавања са теоријским основама, које, према аутору, уколико су правовредносно сагледане, могу само продубити и развити естетско осећање. Аутор истиче и указује да сваки суд о делу мора бити научно заснован, те да не може бити изведен на основу сопственог допадања/не допадања. Осим што је као књижевни критичар једном за свагда изнео разлику између функције моралног у уметничком делу, указао је будућим писцима и на начин постизања моралности у делу и приступио дефинисању и разграничавању основних естетских категорија - узвишеног, патетичног, достојанственог.

Естетички ставови представљени у студији почињу и завршавају Шилеровим начелима о драми, што је такође индикатор референтности и позиције мисли немачког драматурга у српској књижевности друге половине XIX века. Парафразом Шилерове мисли да се међу свим друштвеним институцијама издваја позориште будући да највише утиче на човеков унутрашњи развој и на моралност, чиме надомешта недостатке државе и религије, Јолес започиње своју студију. Наведеним ставом из чланка *Позориште као морална установа* Фридриха Шилера, аутор још једном истиче улогу позоришта у културном напретку народа: „У том смислу је писао Шилер кад се на то ишло да се код Немаца стални театар оснује. *Држао је да је театар заведение најзгодније и најспособније, које ће својства народна у срцу народном најбоље утврдити и узвисити осећање за све што му је народно.*“ (подвлачења аутора)³⁴⁴

Унутар драмског склопа, теоретичар издваја истицање основне идеје дела као најважнијег сегмента драмског склопа, а која треба бити јасно изведена, те и да својом појединачношћу открива општост. Идеја свој пун семантички потенцијал добија отелотворењем у личности, која својим свеукупним драмским делањем остварује битне моралне циљеве. Отуда, аутор дедуктивним путем закључује да се естетски садржај врхуни у приказивању моралног живота, спрам којег се врши и тематски избор савремене драме усмерен на политичку/историјску грађу: „Најдостојнији је садржај лепога представљати *моралне силе јавнога живота*. Наше је време то схватило и иште политичан или историјски садржај.“ (подвлачење аутора)³⁴⁵ Показујући пут од остваривања идеје до њеног уобличења, писац истиче да свака идеја треба да одражава

³⁴² Студија Јована Андрејевића Јолеса „служила је као естетичка основа нашим позоришним критичарима до Вуловића“ у: Драган Јеремић, *Мерила првих мерилаца, естетичка схватања првих српских књижевника*, Замак културе, Врњачка Бања, 1974, стр. 153

³⁴³ Јован Андрејевић Јолес, *Одломци естетички* у: Лаза Костић и критика у доба националног романтизма, Српска књижевност у књижевној критици, књ.3, прир. Предраг Протић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983, 191.

³⁴⁴ *ibid*, 191.

³⁴⁵ *ibid*, 204

своје суштаство, при чему се мора водити рачуна о начелу вероватности и природности. Отуда и индивидуе морају бити обликоване и приказане у складу са својом природом, спрам свих друштвених, природних, просторних и физичких околности које је детерминишу. Од саме идеје зависи остварење индивидуе и њеног карактера, која је пак, према истицању аутора, резултат међусобног проницања природе и околности, док се „лепота личности огледа у садржају сопственог моралне цели“.³⁴⁶

У наставку студије, аутор стиже до питања просуђивања лепоте спрам његове естетске, односно моралне стране. Премда се позива на Фрауенштата, Јолес разрешење дилеме изводи у смеру Шилерове дистинкције етичког и естетског, закључујући да је моралност само средство у остваривању естетског дејства. Стога су, како Јолес наводи, естетски добро остварени сви они карактери који су „следствено изведени“ макар били морални или неморални. Величина Софокла, Хомера, Шекспира, Сервантеса, Гетеа је у томе што су „чврсто и с гвозденом консеквенцијом изводили карактере“³⁴⁷ у обликовању карактера јунака, а не у приказивању моралности јунака. Уз истицање и навођење Кантове дистинкције између естетског и моралног, Јолес наводи и Шилеров пример из есеја *Мисли о употреби простог и ниског у уметности (Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst)* како би увео разлику категорије моралности између ниског које не може изазвати естетски степен у гледаоцу, наспрам подлог.

„Човек који краде нимало није прикладан за поетично представљање озбиљног садржаја. Постаје ли он уједно и убицом, то је он сто пут неморалнији, али естетично се већ мало више употребити може. Ко је бешчестно дело какво учинио и понизио се, може се у нечем злочинством узвисити, јер ће у естетичном смислу ипак нешто вредити. Јер при естетичном пресуђивању осврћемо се ми на *снагу*, а при моралном на *законитост*. Гнусимо се од сваког страшивог недела, јер у њему никакве снаге не видимо; напротив ће нам се свако ма ђаволско дело естетично допасти само ако крепости и снаге има. Крађа показује пузеће страшивачко мишљење; убиство барем се чини да је снажно и по томе расте наше естетично уживање по величини снаге која се на дело какво употреби.“³⁴⁸

Позивањем на Лесингову *Хамбуришку драматургију*, у којој је и истакнуто да злочин Шекспировог јунака, Ричарда III, премда страхан, у гледаоцу изазива допадање без обзира на то што је у себи тај чин дубоко неморалан, Андрејевић изводи закључак: „Естетично племенит јунак могао је једну кривицу на себе натоварити, много зла учинити, што се морално извинити не да; и опет да заслужије наше поштовање и наше сажаљење, јер он све то није чинио за љубав понижавајући мисли, но из интереса своје цели која њему више важи нег и сама његова личност.“³⁴⁹

Наведени ставови показују да је српска теоријска мисао досегла степен естетског развоја, заснивајући мишљење да морално неподобан јунак може бити стожер и средиште драмског збивања, те да књижевни суд не треба изводити наспрам категорије етичности јунака, већ на основу начина његовог обликовања. *Одломци естетични* за српску теоријску мисао о драми важни су утолико што у њима аутор доследно истиче да приказивање моралности не треба да буде циљ драмског дела, већ да моралност треба бити средство у приказивању и стварању естетског дејства. У разлучењу естетске од

³⁴⁶ *ibid*, 211

³⁴⁷ *ibid*, 215

³⁴⁸ *ibid*, 216. Андрејевићев цитат из дела Фридриха Шилера, премда изведен у духу оригинала, не подудар се са преводом чланка *Мисли о употреби простог и ниског у уметности* објављеног 1846. године, што указује да Јолес вероватно није ни био упознат са преведеним текстом потписника Др.К.М.

³⁴⁹ *ibid*, стр. 217.

моралне категорије, Андрејевић се ослања на мисао Фридриха Шилера конкретизовану у *Писмима о естетском васпитању човека*, а коју ће применити и потоњи немачки мислиоци XIX века. Истицање и примена овог становишта означава истовремено и сазревање мисли о српској драмској књижевности у другој половини века.

Приликом дефинисања категорије узвишености, Андрејевић је објашњава као надобичну снагу којом јунак пружа отпор. Унутар узвишености разликује и категорију достојанства, изведену према Шилеровом поимању, као особеност драмског субјекта према којој мирно подноси ударе судбине. На крају студије, аутор разматра проблем трагичне кривице јунака, при чему експлицитно наводи и знамените чланке Фридриха Шилера *О трагичној уметности* и *О основама уживања у трагичним предметима*. Поред тачно наведеног исказа да је Шилер био фокусиран на разлагање мисли о негативном јунаку, уочава се нејасан и замагљен покушај српског теоретичара приликом разлагања Шилерове мисли о трагичном, те и погрешно навођење да према Шилеровом суду трагичан јунак треба да буде невин, будући да је управо у текстовима на које се Јолес позива Шилер следио Аристотела и Лесинга у виђењу трагичног јунака који не може бити савршен.

Три године касније, Глигорије Гига Гершић написао је и објавио чланак под називом *Нешто о трагичном осећању*. Премда студија не доноси новине на пољу изнетих теоријских закључака, занимљива је утолико што се у њој разматрају Аристотелове категорије страха и сажалења, у складу са актуелном мишљу о трагичном, а изведене на примеру Шекспировог дела *Отело*. Међутим, неретко аутор ставове аргументује и навођењем примера Шилерових драмских јунака. Став да јунак не може бити ни гори од обичног човека, нити сасвим чист и невин, аутор поткрепљује примерима изразите негативности Франца Мора из дела *Разбојници* и невиношћу јунака Макса и Текле из драмске трилогије *Валенштајн*:

„Јер јунак који је сушти ђаво без искре људске природе, који је страшило, тај никако не може побудити трагично сажалење (...) нити трагедија са таквим јунаком заслужује то име, као што је н пр. Шилеров Франц Мор у „Разбојницима“ (...) Али исто тако је и мучеништво искључено, јер смо већ и горе казали да је трагична кривица главни трагични моменат, дакле никако не може јунак потпуно чист и невин бити, јер онда не би могли само сажалевати га и страшити се за нас, него онда би се морали згрозити и очајавати о судбини људској, где може ко и сасвим недужно пасти у патњу и зло, и то би негодовање и грожење премашило сва друга осећања; тако н пр. Судбина Офелије у Хамлету, Текле и Макса у *Валенштајну* итд.“³⁵⁰

Глигорије Гершић своју студију о трагичном јунаку завршава стиховима Шилерове песме *Шекспирове сени*, према којима је јунак сагледан као „велика гигантска судбина, ког сопствена узвишеност доводи до краха“. (наш превод)³⁵¹

Попут Јована Стерије Поповића који сугерише читање класичних узора за стицање естетског суда, и критичка мисао Лазе Костића почива на уверењу да тек укрштањем различитих мишљења, светске и националне књижевности, можемо осветлити многе естетске недоумице. Утицај Фридриха Шилера на првог романтичара међу драмским писцима, Лазу Костића, видљив је у експлицитним исказима Лазе

³⁵⁰ Глигорије Гершић *Нешто о трагичном осећању* у: Лаза Костић и критика у доба националног романтизма, Српска књижевност у књижевној критици, књ.3, прир. Предраг Протић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983, 343.

³⁵¹ *ibid*, стр. 348. Шилеров цитат који наводи Глигорије Гершић дајемо у нашем преводу.

Костића, приликом аргументације различитих ставова у чланцима, приказима и студијама, и имплицитно, у виду различитих поетских садржаја и идеја које се преносе на Костићево стваралаштво. Показује се да целокупно Костићево дело бива прожето Шилеровим духом. Као што Винавер уочава присуство Фридриха Шилера у драмском стваралаштву српског писца, Миодраг Радовић показује овај уплив и у Костићевом песништву и идејно-философском поимању света и уметности. Тумач Костићеве поезије посредством светске књижевности истиче да су многе поетске слике у Костићеву поезију дошле управо под директним утицајем Шилеровог песништва, те и да је Лаза Костић, посредно, путем Шилеровог песништва упијао латинске, класичне узоре.

У студији *Лаза Костић и светска књижевност*, Миодраг Радовић преноси сведочанство Јована Грчића о свом професору, Лази Костићу, који је током рада у новосадској гимназији своја предавања заснивао на тумачењу Шилерове поезије: „Лаза Костић (би) стао лагано, гласно и јасно читати и тумачити немачке песме, не само уводећи нас том приликом постепено у естетику, него трагајући по њима и за граматичким, синтактичким и стилистичким особинама, па нам их разјашњавајући. Веома се добро сећам да му је љубимац био Шилер. (...) Но Костић је и ту имао неку особиту методу. Да останемо код поменуте (прим.аут. *Das eleusische Fest*) Шилерове веће песме. Прочита нам сваког часа по једну од 27 строфа са 8 стихова, **преведе нам је и реч по реч протумачи и са језичког и са стварнога гледишта...**“ (истицање аутора).³⁵² И ништа, каже Радовић, не би било упитно у сведочанству Јована Грчића, до сазнања о тумачењу немачке поезије путем Шилерових песама на часовима мађарског језика.

Биографска нота из живота Костића указује на пишчеву перцепцију и доживљај немачке поезије и Шилера у песниковом вредносном систему.³⁵³ Шилеров стваралачки импулс постаје нераздвојиви део песништва Лазе Костића:

„Реч је о активном песничком памћењу, уз које су ти стихови прирасли као живо знање, што се у надахнутом тренутку може стваралачки и преображено изразити као део свога бића... Истина, он може да се превари у цитату, али нам управо то одсуство педантности показује да он носи Шилера у срцу и у глави и да му није потребно превртање по књигама. А по једној дефиницији, која полази од Гетеова *Urfausta*, права култура је оно што остане кад се одбаце све књиге (Ј. Грениер). То је култура стваралачких залиха (...) Реч је о активном и непролазном шилеризму. То само по себи казује колико су они дубоко утиснути у Костићево песничко биће у пријемчивој младости и како Шилеров живи траг никад није ишчилео ни избледео из његове душе.“³⁵⁴

Књижевно-теоријски ставови Фридриха Шилера у Костићевој мисли о драми читавају се кроз три стваралачка питања: (1) важност и значај позоришта у остварењу и достизању културног идентитета и јединства народа (2) однос историјске грађе и поетске истине која се у Костићевом начелу врхуни у тежњу ка поетичкој самосвести и самосталности аутора (3) доживљај лепоте и перцепција женског јунака као протагонисте збивања.

³⁵² Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Delta press, Београд, 1983. стр. 158.

³⁵³ Миодраг Радовић наводи да је Лаза Костић био упознат и са актуелним тумачењима стваралаштва Фридриха Шилера: „Што се тиче Шилерових животописаца, познато је само да је Костић имао увида у студију *Tomascheka Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft* (Шилер у односу на науку) Wien 1862, затим монографију Карлајла о Шилеру и, вероватно, Динцерове радове.“ *ibid*, стр. 159.

³⁵⁴ *ibid*, стр. 185.

Варијацију мисли о важности позоришта у изграђивању националног духа, налазимо и код Лазе Костића. У позоришној критици *Српско народно позориште и Лена Јелена* Лаза Костић изражава мисао да позориште представља вид одбране једног народа о непријатеља, настављајући се на, како је у литератури већ и истакнуто, Стеријину мисао о важности одабира и квалитета у грађењу репертоара. Будући да је стасао уз позориште, а целог живота помно пратио позоришне прилике, Лаза Костић је током дугогодишњег бављења књижевношћу, редовно писао и позоришне критике.³⁵⁵ Неретко се Лаза Костић у овим позоришним критикама противио прекрајању дела класичних аутора, Шекспира и Шилера, због сценских потреба, изражавајући и жаљење због бројних посрба којима се производи угледање српског народа на стране, туђе животне и позоришне образце: „Што смо у начелу противни, то чинимо стога што нам је народ у овим крајевима и онако врло приступан пресађивању туђински друштвени навика, као и сваки други народ који је изложен изливима у просвети напреднијег живља, па још ако позорница стане таким навикама ударати обележје српства, онда су им широм отворена врата.“³⁵⁶

У Костићевим ставовима о театру, писаним у периоду успостављеног позоришта, током напора да опстане и оснажи се као институција која ће доказати своје трајање, провејава ироничан приступ уз присутно пародирање овешталих и излизаних књижевних образаца. Чланком поводом представе *Милош Обилић, Јована Суботића*, ироничним дискурсом Лаза Костић исказује неоригиналност српских драмских стваралаца који црпе грађу из истог дивита.

„Што је по немачку драмску књижевност лажни Димитрије, то је за српску Милош Обилић – Елдорадо у драмином свету, Калифорнија и писцу и позорници и публици, а у Срба, као што видимо по горњем огласу, и гардероберу. Ал` особито писцима: Кад који драматиста наиђе на какво `сокровиште`, као што је Шилер наишао на Димитрија, Сима Милутиновић на Милоша Обилића, онда је јагма. Сваки мисли да му предњаци нису могли подићи све благо, но да је већина остала за њега. Тако видимо како после Симе Милутиновића забоду у исти дивит Јован Поповић Стерија, после њега истим пером, ако не у исти дивит а оно у песконицу, већ и зато што му се дело појавило на песку, на арени, - Јован Ђорђевић, после њега др Јован Суботић, коме се свидело, као што ћемо видети, сасушену стељу старога дивита мало залити бистром водицом, а у песконицу настругати златнога телеја; напослетку и Матија Бан, ал` он бајаги није запео за Милоша Обилића rectius Кобилића, већ за цара Лазара, што му ни један искрени монархиста неће замерити.“³⁵⁷

Лаза Костић приступа овом проблему из визуре ствараоца који одлично познаје европске и немачке књижевне прилике, те износи став да Милош Обилић за српске драматурге представља исто што и Димитрије за немачку књижевност. Наспрам, условно речено, старе школе српске драматургије, оличене у драмском стваралаштву Јована Суботића и Матије Бана, према чијем мишљењу, вишеструка обрада једне теме показује особеност драмског писца, Костићев коментар о јагми за обрадом теме о

³⁵⁵ О позоришним критикама Лазе Костића писано је у више наврата, а сагледаване су неретко спрам критичког доживљаја позоришта Јована Стерије Поповића и Јована Христића. Види: Марта Фрајнд, *У трагању за Лазом Костићем*, КОВ, Вршац, 2017.

³⁵⁶ Лаза Костић, Приповетке. О позоришту и уметности, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 132

³⁵⁷ Лаза Костић, „Милош Обилић“ од Јована Суботића, *С новим украсима и у новом, нарочито за овај комад зготовљеном оделу* у: Лаза Костић, Приповетке. О позоришту и уметности, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989, 187.

Милошу Обилићу имплицира ироничан поглед на стање и прилике српског драмског стваралаштва. Насупрот мишљењу свог професора, Јована Ђорђевића, Костић захтева самосталност и оригиналност драматичара, одупирући се идеји рабљења једне теме, сматрајући такав поступак противан оригиналности и креативности драмског песника. Осим што указује на захтев за променом у обради грађе, аутор показује и оштроумно запажање да су писци тежили уобличавању Милоша Обилића, препознајући у његовом лику прототип шилеровског јунака.

У више наврата ће се Костић бавити односом историјске грађе и поетском слободом стваралаца у обликовању грађе, и том приликом се, писац најчешће позива на Шилера. У одговору Светозару Марковићу на текст *Реалност у поезији*, Лаза Костић изриче мисао да писац не мора путовати у Босну да би писао о Босни, што аргументује Шилеровом обрадом аустријске грађе о Виљему Телу:

„Ваљда нећете мислити да ће бити кога од наших писмених песника који није читао „новинарских чланака“ о Босни или Боки. Него по свој прилици мислите да за певање није доста познавати те земље само из новинарских чланака. Онда или није истина да је Шилер писао Виљема Тела пре него што је видео Швајцарске Алпе или, молим вас, обавестите Шилерове животописце да досад ниједан од њих није познавао Шилерова живота.“³⁵⁸

Поводом критике драме *Пера Сегединац* у листу *Наше доба*, Лаза Костић упућује писмо Антонију Хаџићу у коме износи своје ставове о веродостојности ликова и праву драмског писца на поетску слободу у стварању. Повод за обрушавање српске јавности на драму Лазе Костића било је моделовање негативног јунака, свештеника Вићентија који је негативним својствима подстакао одређене савремене алузије, изазивајући осуду свештенства и ауторитативних историчара. Како би осветлио свој књижевни поступак, Костић се позива на Шилерову мисао да је поетска истина важнија од историјске истине, поткрепљујући свој став поступањем немачког драматурга у обликовању историјске грађе *Дон Карлоса* и *Валенштајна*.

„Ко се иоле разбира у правилима о драми, а особито о историјској драми, тај зна да се, од песника не иште више но да нам изнесе дух онога доба и да му је јунак носилац једне мисли која је поникла из тог духа. Добро је ако је тај јунак сличан ономе што нам га историја прича, но и ту је важније предање, она слика у којој то лице још у народу живи, но што је права истинита историја. (...) Рекох да је добро ако је јунак налик на свој историјски пралик. Добро је, ал није ни то безусловно нужно (...) Познато је да син шпањолског краља Филипа II није био ни налик на Шилеровог Дон Карлоса; а то је могло и морало бити познато и Шилеру, па ипак се на то није освртао. Па од свих естетичара немачких и осталог света, нико му то није замерио; но само што је у другој половини драме видније лице маркиз Позе од његовог јунака. – Ни Валенштајн, по новијим испитима не одговара у многим главним цртама историјском лицу; но о том се тек сад свршава спор међу историјским специјалистима и монографима. Шилер је

³⁵⁸ *ibid*, 56. У овом чланку у одбрани „Идеализма“ бави се естетичким питањима и питањем трагичне кривиче и случаја у драмском делу. „Случај је често штетан за човека“? – Али је често и користан. Већ по томе видите да са случајем у естетици не можете никако изаћи на крај, а најмање у разлагању старогрчког појма о судби, а још мање у разјашњању новијег појма о трагичном. Пре би се могло допустити и доказати да ни у животу ни у природи нема случаја (слепог случаја, догађаја без повода) него што би се случај могао с разлогом унети у науку, а још мање у науку о уметности, о лепоти. – Ова изрека јеванђелска, да „ни длака не падне с главе ваше без његова знања“, има у себи научну језгру у песничком облику пророчанства, мистицизма.“ *ibid*, 60.

јамачно дотле требао чекати и оставити своју трагедију у рукопису; па кад се карактер његовог јунака научно коначно утврди, онда га, с другог света, према томе поправити, помоћу каквог спиритистичког медијума, па тек тада га дати на позорницу и у штампу. Те тако би се, после естетичног законодавства „Малог поетичара“, стара пословица „*nonum prematur in annum*“ проширила. Но ваљда ће се наш мудри естетичар досетити да је песнику слободно „*mutare consilium in melius*“, али не „*in perius*“; да му је слободно приказати своја лица боља но што их историја, каже, али не гора; јер Шилеров *Дон Карлос* је бољи од историјског, а можда му је и Валенштајн поштенији од ћесаровог ђенералисима у 30-годишњем рату.“³⁵⁹ (подвлачења аутора)

Могао се Костић позвати и на Шилерово мишљење да ко суди о једном историјском делу спрам историјских чињеница, тај нема шта да тражи у свету књижевности, али није. Још једном је Лаза Костић позивао књижевне арбитре на трезвеност и здраворазумски приступ у доношењу књижевних судова. Па ипак, ово Костићево дело, које својим трајањем показује универзалну димензију, у српској култури, како је до сада уочено, неретко је кроз своју историју постојања посматрано кроз политичку конотацију.

У тежњи да прикаже извођење драме *Јелисавета, кнегиња црногорска* Ђуре Јакшића, Лаза Костић се био дотакао и критике драме у есеју *Јелисавета, кнегиња црногорска – од Ђуре Јакшића* (1870). Међутим, у недовршеној студији, Лаза Костић се уместо питањима обликовања лика и конструкције пишчевог дела, посветио изношењу сопственог става да женски јунак не може бити носилац драмске радње и њен покретач, износећи пред читаоце низ питања: Може ли женски карактер бити трагичан лик?! Да ли женски лик може бити носилац и покретач збивања? Ако може, да ли она може носити тешко бреме које припада носиоцу драмске структуре? Ако не може, какви у том случају треба да буду женски ликови и каква је и колика њихова улога у драми?

У расправи о женском лику као протагонисти збивања, Лаза Костић негира досезање трагичног дејства кроз начело женског јунака, поткрепљујући своје ставове ликовима Марије Стјуарт и Јованке Орлеанке из Шилерове драматургије. У тексту *Јелисавета Ђуре Јакшића* (1870), почевши од целокупне драмске књижевности, Костић истиче да је трагедија неизводива на примеру женског лика, те да женски лик не може бити протагониста трагичног.

„Што је забат на зградама, то је драма у зрачном храму песништва. Па ко што забат има врх, тако и драма мора имати свог јунака.“³⁶⁰ Првом реченицом, аутор исказује мишљење да је драма храм песништва чију основу чини тријада: ДРАМА: МУШКО НАЧЕЛО: ЖЕНСКО НАЧЕЛО. Полазна основа писцу су кретања светске драмске књижевности у којој су се сви писци који су постављали женско начело на врх куће повели Еврипидом. Винавер примећује да Костић за овакав поступак криви Еврипида, те да су се сви драмски писци повели погрешно за њим – сви осим Шекспира, који је, како запажа Костић, чак и љубомору Еврипидове Медеје преточио у мушки лик Отела. Отуда ће Лаза Костић приступ разматрању проблема сагледати поредбеном анализом Шекспира и његовог, уједно настављача и опонента по питању женског протагонисте, Шилера. Костић духовито запажа да би код Шилера и Макбет постао Леди Макбет, који би вероватно био исто толико слаб као Марија Стјуарт. Шекспир не поставља жене као

³⁵⁹ Лаза Костић, *Преписка*, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 83-85

³⁶⁰ *ibid*, 175.

носиоце трагичног, што се показује исправним у поређењу са Маријом Стјуарт и Девицом Орлеанском чији прикази одступају од своје природе, односно нису извори трагичног.

Премда је Костићева анализа импресионистичка и непоткрепљена адекватним примерима дела, она је тачна. Шилерово песничко осећање водило је немачког драматурга ка приказу женских протагониста које су у крајњем исходу одступале од своје природе или се кретале ка мартријским ликовима хришћанских прототипова. Осећање Лазе Костића, премда погрешно везано само за улогу женског протагонисте, води га откривању проблема изостанка трагичног у модерном свету, које ће, каснији књижевни проучаваоци, управо открити у хришћански моделованом свету опонентном сваком трагичном доживљају. Хришћански лик жене не дозвољава јој да постане јунак трагедије, а да не угрози своју женску природу. Томе доприноси и преображај њеног лика у хришћанству који јој у складу са праликом Пресвете Богородице доноси слику чулне, смирене и трпељиве природе.

Негирањем женског начела као основе трагичног приказа, Костић износи своје виђење трагичног јунака. То је јунак који се „латио превеликог необичног, несавладивог задатка, па га на послетку савлада слабост обичне смртности“³⁶¹, који се „свом својом снагом баца на савлађивање необичног посла“, изгубивши из вида своје људске слабости. Управо због тога смо и ми „болећиви према његовој судбини, да нас је жао толике пропале снаге, у толико већма жао, што морамо признати да није могао радити друкчије.“³⁶² Дакле, према пишчевом виђењу, изведеном у складу са актуелним ставовима и мишљењима, носилац трагичног је надобична природа која пред собом има изузетан задатак и користи све своје снаге у савладавању борбе и ситуације и који спрам свог карактера није могао поступити другачије. У овом доживљају и виђењу трагичног лика уочавају се становишта Фридриха Шилера о трагичном јунаку и кривици изнетим у чланку *О уметности трагедије*.

Закључујући да жени ова борба не доликује, своје тврдње и ставове доказује на поредбеној анализи Јованке Орлеанке и Косовке девојке. За разлику од Орлеанке, која није испевана у народној предаји и која је сва у делању, те се и појављује како би васкрсла свој народ, Косовку девојку одликује осећајност. Косовка девојка не може бити јунак трагичног будући да није делатна и да се у њеном лику огледају борба и збивања. Косовку девојку сустиже смрт услед тога заноса у срећи и у томе пребива њена кривица – висина надања и среће изазива њен судбински пад. Писац изводи поредбене закључке према којима у Јованки Орлеанки пребива више лична трагедија, док у лику Косовке Девојке пребива народна трагедија. У моделовању лика Јованке Орлеанке, према Костићевом суду, Фридрих Шилер одступа у иманентном приступу јунакиње: „Његова намера не само да је необична, већ је нешто више ил управо даље: *не доликује јој*.“³⁶³ (истицање аутора)

Истицањем природе која није својствена женском начелу писац се удаљава од начела веродостојности у сликању карактера. „Биле би трагичне јуначице, но неби биле – жене; и тако видимо и по досада створеним облицима трагични јуначица... да је женска глава *што је ближа трагичним јуначицама, тим је даља од жене, а што је ближа жени, тим је даља од јуначица трагедије*.“ (подвлачење аутора)³⁶⁴ Осим што аутор овде

³⁶¹ *ibid*, 175.

³⁶² *ibid*, 175.

³⁶³ *ibid*, 177.

³⁶⁴ *ibid*, 188, 189.

критикује природу која не приличи женском лику и који одступа од женског начела, аутор истиче да се трагичност јунака не може заснивати на сировом и необузданом јунаштву, те и да се трагичност лика Јованке Орлеанке умањује услед историјског предлошка на ком је заснована.

Епистоларна заоставштина Ђуре Јакшића за данашње проучаваце поетике писца, једина је референтна тачка на основу које се могу сагледати аутопоетички ставови песника. Она нам указује да је своје драмско стваралаштво, Ђура Јакшић изградио читањем *Естетичних одломака* Јована Андрејевића Јолеса³⁶⁵, Лесингове *Хамбуршке драматургије*³⁶⁶, а из кореспонденције са Новаковићем, који писца упућује на Шилерова *Писма о естетском образовању човека*, сазнајемо, како је већ и примећено, да Јакшић у структурирању свог драмског дела следи и ставове Фридриха Шилера.

Пишући писмо Ђури Јакшићу, Стојан Новаковић полази од историјске основе дела и износи утврђене факте о односу историјске веродостојности и поетског обликовања. Новаковићево писмо је важно утолико што се оно заснива на Шилеровом поимању структуре драме и оно је заправо показатељ примене основних начела Шилерове поетике на драмску грађу. Отуда је као прва тачка Шилеровог сагледавања драмског, и Новаковићево минуциозно запажање да Јакшићево драмско дело вуче ка епском, чиме указује да је предност Јакшићевог дела епска снага која треба бити преобликована у драмско делање.

Саветујући писца да грађу заснује на историји и народној традицији, дозвољава се писцу поетска слобода, измишљање неког историјског догађаја, којом се служи за своје циљеве. Но, и поетска грађа мора бити измаштана у складу са народном традицијом из које дело израста.

„Кад појета узима материју из историје остају му два погледа под којима може штудирати: један је поглед права историја са својим истинитим добро потврђеним и испитаним фактима: а други [су] је народна традиција, приче, песме, легенде, мишљење које може тако различно бити једно од другог да се или једно или друго бирати мора: на прилику кад би се узео наш Краљевић Марко. Појезија је свакад сроднија с традицијом, т.ј. с историјом која живи у народним устима. Као помоћник овоме двома што чини основу, може се узети слобода појетска, која се може за цели своје и за цели вештине послужити гдегод смишљањем историског факта, наравно с гдекојим обзирима.“³⁶⁷

Пред нама је још једном истакнут шилеровски однос према историјској грађи, која може бити мењена, у духу приказане грађе. Међутим, наглашавањем/истицањем поштовања духа српске народне традиције, Новаковић суптилно истиче да је за хоризонт очекивања српског реципијента важније придржавање народној традицији, него самој историји. Отуда, Новаковићеве измене иду у правцу брисања слике Ђурађа Црнојевића као тиранина, будући да га народно предање не памти таквог; те мења и првобитну идеју писца, саветујући писца да се концентрише на њихову конфронтацију и свађу, како би остао веран историји која не памти Станишину буну.

Поредећи са уметничким композицијама, Новаковић истиче да свако уметничко дело мора остварити хармонично јединство душе и радње, из чега произлази и захтев да се и главни јунак и идеја мисао водиља дела, суспрежу попут тела и душе.

³⁶⁵ Ђура Јакшић, *Препуска*, Сабрана дела, Словољубве, стр. 193.

³⁶⁶ *ibid*, 187.

³⁶⁷ *ibid*, Стојан Новаковић Ђури Јакшићу, Београд, 30. августа/11. септембра 1864, стр. 211-220.

„У сваком вештачком делу, па припадало оно поезији, живопису, музици или скулптури [има порт] треба да има главно у лицима, осећањима, тоновима или сликама као спољашњој одећи; - и главно у мисли, идеји, и оном вишем чега ради долази песнику, молеру и т.д. одушевљење, и чега ради и јесте та спољашња одећа. То је двоје у вештачком створу (јер без тога вештачки створ није потпуно, а чим није потпуно одмах није лепо, без чега је опет скоро одртина) онако од прилике као телесна и умна природа у човеку, и то је двоје средсреда свему, мерило сваком и са сваке стране за суђење узетом погледу.“³⁶⁸

Наведени став о дуалности човека унутра кога се уочава чулни и формативни нагон који захтева сједињење у виду хармоничног изједначавања ради досезања лепоте изведен је према Шилеровим *Писмама о естетском образовању човека*, док се поређење свих врста уметности изводи конкретно према 22. писму у коме Шилер износи став да уметничко дело своје дејство остварује тек у садејству духа које производи у посматрачу заогрнутог материјом, формом, без које је уметничко дело празан садржај.³⁶⁹

Суштина обликовања драмског јунака налази се у идеји представљеној помоћу осећања и мисли драмског субјекта, чиме се надовезује на идеје *Одломке естетичне* Јована Андрејевића Јолеса. Када Новаковић замера Јакшићу што је у плану издетаљицао, али да дух/карактер дела не постоји јер му недостаје идеја, то образлаже ставом да се и у књижевности, као и у сликарству захтева идеја, наговештавајући му и предлажући да Јакшићева идеја треба да буде: „Коб, која је стигла у народ, несреће које се узастопце једна за другом ређају, то нека ти је главно.“³⁷⁰ Новаковић указује Јакшићу да у драми треба приказати колоплет догађаја над којима лебди облак несреће, те да убацивањем Јелисаветиног лика као главног лица, продуби и оживи слику Црнојевића.

Поређећи драмско збивање и напетост драме са припремом олује и праском грома, Новаковић се позива на став да је циљ сваког дела изазивање дејства естетског дејства, које треба да створи у посматрачу „ону ведрину у души кад је човек у неком бољем свету у некој слађаној замишљености и немари, коју Шилер назива естетичким осећањем постављајући правило да она мора долазити после ефекта у сваком правом делу вештачком. (о томе можеш читати *Briefe über die aestetische Erziehung der Menschen* у Шилера).“³⁷¹ Према досадашњим запажањима, Стојан Новаковић заслужан је за померање Јакшићевог концепта са историјске драме ка трагичном збивању и то управо саветом да писац кривицу збивања обруши на Јелисавету. „На Јелисавету као главно лице обори све. Па тада се можеш сачувати од више неисториских ствари (...) Елисавету, мекушицу, туђинку, сплеткашицу, мазу, немарљивицу за српски народ, за његову и срећу и несрећу – демона и тога јединог светлог и подгриженог светка. Нек ти она буде средина, а с њом нека ти буде та идеја састављена.“³⁷²

Премда је Новаковићев савет проистекао услед тежње да се не наруше историјске чињенице, ставом да се збивања усредсреде на јунакињу усмерио хе драмско збивање ка приватном фону јунака које се одражава и у јавној сфери деловања. Приликом упућивања писца у структуру драмске поставке, Стојан Новаковић у складу са постојећим постулатима истиче веродостојност у обликовању јунака и композициону ширину, а у складу са драматургијом доба предлаже и позиционирање јунака.

³⁶⁸ *ibid*, 214.

³⁶⁹ Фридрих Шилер, *О естетском васпитању човека*, у низу *писмама*, стр. 180-260

³⁷⁰ *ibid*, 220.

³⁷¹ *ibid*, 217.

³⁷² *ibid*, 219.

Почетком XX века, чланком *Наша драма* (1910) Милутин Бојић износи занимљива запажања о поставци и развоју српске драме. Средишња мисао чланка јесте да свој развој српска драма дугује Јовану Стерији Поповићу, те и да су сви потоњи писци зидали драму на Стеријином темељу. Но, у наследницима Стеријиним Бојић не види оригиналност, већ издваја мане српских драматурга првенствено представљене као шаблонске и типске:

„Слободно се може рећи да сав венац наших трагичара (...) показује једну исту слабост. Ту је пре свега досадни шаблон, вечито и истоветно идеалисане и антитетичне фигуре, досадни гусларски патриотско-вулгарни тон, крупни, а la Шекспир монолози, који се, ако већ човек учини глупост да књигу чита по други пут (јер представу зацело неће гледати), прескачу итд... (Не могу се, на пример, збрисати Јакшићев лиризам или по неко добро место Матије Бана, али ипак све је то *иза* Јована Поповића) (...)

Уопште, главна грешка наших трагичара је што на прошло доба нису гледали као на доба где су живели *људи*, људи својим манира, људи страсти, људи речи, људи погледа, дела, у најширем смислу људи карактера, но се гледало као на неко доба фиктивитета, илузија, лутака, једнобојних слика без очију, без срца, без мозга. Стварани су типови басана, алегорије, магије (...)

Из овог суморног прегледа смо намерно издвојили једну личност која, не поводећи се за традицијом, стаје на чврсте ноге и остаје усамљена до данас, Лаза Костић. Он је раскрстио с манама српске драме. Он је познат довољно као шекспировац, њему се може пребацивати што имитује, али ипак је он довољно здрав и према нашим хаотичним приликама велики.³⁷³ (подвлачења аутора)

У приказу Милутина Бојића, којим доминира деструктивни тон и осећање ништавности, у складу са духом новог века, видимо конклузије које ће бити изнова самараване. Управо је овим текстом млади писац ударио темељ суморном посматрању историјске драме, извођене према партикуларним драмским решењима, а не према целокупној драмској грађи и њеном дијахронијском развоју. Погрешке као резултат општости и површног прегледа очите су тако у конклузији о Костићу доживљеном као шекспировцу, који имитује. Но, ипак у наведеном памфлетском приказу историјске драме видљив је и тачан закључак о значају и вредности Стеријине српске драматургије, према којој ће и сам писац створити своје дело, шилеровски моделоване драмске структуре, следећи у томе дух и суштину српске историјске драме XIX века.

Мисао која је обликовала и дефинисала српску драмску књижевност да је театар школа чији је циљ етичко дејство на реципијента, према запажању проучавалаца, истовремено је подстицала развој српске драме и ограничавала поетске слободе, постајући камен спотицања у стваралаштву.³⁷⁴ У теоријским ставовима о драми и доживљају позоришта као школе где се људи уче, тешко је разлучити да ли ова мисао, стара колико и позориште, у историји књижевно-теоријске мисли XIX века води порекло од Лесинга или Шилера. Осим што је упориште имала и у просветитељском доживљају књижевности, српски писци и критичари XIX век ову идеју развијају и изводе „следећи

³⁷³ Милутин Бојић, *Проза*, Сабрана дела, књига трећа, Народна књига, Београд, 1978, 131,132.

³⁷⁴ Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развоја српске драме*, Београд, 2016, 187,188.

постулате ране шилеровске концепције о позоришту као моралној установи³⁷⁵. Знаменити есеј Фридриха Шилера издвајао се, и био је пријемчив за српске мислиоце XIX века, и по томе што је у њему била инкорпорирана идеја о особености духа народа као нужне у остваривању позоришне институције. Назнаке духа и особености народног позоришта био је наговестио и Лесинг у *Хамбуричкој драматругији*, али ову идеју, коју је првобитно био обликовао Хердер, Шилер је применио у становиште о доживљају позоришта које изражава особености народног бића. Доживљај театра као моралне установе и ангажованост театра у формирању моралности народа снажно ће одјекивати читавим XIX веком у српској мисли о драми и позоришту. Истовремено, неодвојива је идеја српске теоријске мисли о драми, према запажању проучавалаца, истицање важности српског позоришта за дух српског народа. Ову мисао срећемо код свих аутора који су се бавили драмском књижевношћу, почевши од иницијалног чланка *Позориште, народно позориште, српско народно позориште*. Полазећи од опште идеје о креирању и важности позоришта, изникла је идеја о потреби стварања позоришта које ће изражавати српско народно биће. Као главну идејну водилу уочавамо је код књижевних стваралаца XIX века изниклих из доситејевске просветитељске линије: Лазара Лазаревића, Јоакима Вујића, Емануила Јанковића, Јована Стерије Поповића, Јована Суботића, Матије Бана. У поетичким исказима друге половине XIX века снажно је присутна у књижевном и позоришном раду Јована Ђорђевића и Лазе Костића, чиме се ова два културна прегалника показују као везивна нит старих и нових књижевних импулса. Идеја о позоришту која обликује дух народа, истовремено је условила и две главне тенденције српских драмских писаца: поштовање народног предања науштрб поетске истине и моралност као обликотворно начело у сликању јунака.

Међутим, и доживљај позоришта у књижевно-теоријској мисли Фридриха Шилера дивергирао је од примарне етичке функције ка истицању естетских вредности уметности унутар којих је етичка равна примењена у досезању и остваривању естетског дејства на реципијента. Ослобађање од етичке функције у драмском стваралаштву, премда је уочљиво и јасно истакнуто у студијама и радовима књижевних критичара друге половине XIX, задуго неће бити отелотворена у пракси.

Но, показује се да је Фридрих Шилер на српску теоријску мисао и њен развој највише утицао кроз два структурна драмска приступа. (1) однос поетске истине и историјске грађе (2) начин обликовања драмског јунака. Почев од стварања првих оригиналних драмских текстова, писци се суочавају са обликовањем драмске грађе. Међутим, српски драмски писци су од почетака драмског стварања, поимали и стварали драмска дела црпећи богату грађу историјског наслеђа. Већ код Лазара Лазаревића наилазимо на став о потреби мењања и прилагођавања историјске грађе науштрб поетске слободе у стварању. Али, зато ће ову идеју мењати и прилагођавати Јован Суботић и Матија Бан, који се у складу са хоризонтом очекивања публике, придржавају народне предаје. Према запажањима проучавалаца, у њиховом суду, драмска грађа заснована на историјским чињеницама не трпи превелику произвољност, те се и поетски производ не сме удаљавати од духа народне предаје и колективне свести. Како је већ и истакнуто у досадашњим резултатима о теоријској мисли о драми, већ ће Лаза Костић и Ђура Јакшић својим драмским остварењима отелотворити идеју о подређивању историјске грађе поетској истини, ослобађајући се од баласта и императива народног предања у складу са поетичком самосвешћу.

³⁷⁵ *ibid*, 46

Мисао о обликовању јунака зачиње се у предговору драмског првенца Јована Стерије Поповића, у ком се српски аутор усредсређује ка приказу и изградњи јунака који својом тежњом ка успону доживљава пад и слом идеала. Наведени исказ заправо је једина експлицитно изведена Стеријина мисао о драмском обликовању. Њу ће, пак, развијати и драматурзи који се настављају на Стеријино наслеђе, али ће је експлицитно изразити тек у аутопоетичким записима с краја XIX века. Према мишљењу српских књижевника, карактери морају бити мешовити, тј. не смеју бити изразито поларизовани, и морају бити изведени у складу са основним принципом – веродостојношћу приказа. У записима Јована Суботића наилазимо на суд о трагичком јунаку који својом надобичном појавом изазива пад и трагичку катастрофу. Одређење трагичког јунака Лазе Костића засновано је на истој замисли, уз истицање негације Шилеровог принципа, постављање женског јунака као протагонисте и трагичног јунака. На српске драмске ствараоце и критичаре, највише уплива имала је мисао Фридриха Шилера о стварању негативног јунака које треба бити изведено према људској природи и који захтева нијансирање у приступу, односно да и негативан јунак мора носилац позитивних и негативних особина. Тек у другој половини века, књижевни критичари и писци ће у својим размишљањима јасно раздвојити категорију моралности јунака од естетског дејства, истицањем да и неморални, етички неподобан јунак може произвести естетско дејство начином обликовања.

4. Српски драмски писци и стваралаштво Фридриха Шилера

4.1 Поетика српске књижевности XIX века

Романтизам је настао услед историјских и друштвено-политичких околности изазваних Француском револуцијом чија је једна од последица и избијање устанака у Србији. Идеја слободе подупирала је тежње европских народа ка националној самосталности и ка формирању сопственог културног идентитета. Међу Србима, расутим на подручју Аустријске царевине и Отоманског царства, идеја слободе допринела је осамостаљивању народног духа чији су темељи виђени у народној традицији. Уврежено је мишљење да српску књижевност XIX века одликује дисконтинуитет, односно извесно закашњење у односу на европски културни простор и књижевну традицију, проузрокован друштвено-историјским процесима. Стога је „српска књижевност као „неконтинуирана“ књижевност са закаснелим развојем била изложена многим утицајима разних стилских праваца који су анахронично деловали, али који су се постепено слагали у један посебан и специфичан систем књижевног развоја.“³⁷⁶ Јован Скерлић одређује српску књижевност почетком XIX века као „прелазни период од рационализма ка романтизму“³⁷⁷ чиме, између осталог, указује и на немогућност тачног и прецизног детерминисања свих књижевних струјања и развојних токова српске књижевности у почетку њеног формирања.

Иако је и током XVIII века, српска књижевност на подручју Аустријске царевине осведочавала сопствени развој, показивала знаке уклапања и развојну линију, убрзани и нагли развој књижевности условила је тек стабилизација језичког система и утврђивање њеног даљег формирања на народним основама. Отуда српска књижевност овог периода представља прелаз од средњовековне књижевности ка савременим токовима, који ће пак бити обележен усласком у западноевропско књижевне токове. Њен развој условљен је и јачањем српске интелигенције на територији Аустрије и упливом страних књижевности, поглавито немачке, условљеним, између осталог, и географском и лингвистичком блискошћу. Утицају немачке културе у периоду осамостаљивања Србије, према запажањима проучаваоца, умногоме је допринела геополитичка позиција српског народа почетком XIX века. Једним својим делом, смештен на ободу Аустријског царства, српски народ се парадоксално одупирао том утицају и истовремено потпадао под њега. Томе су заслужни и велики немачки универзитетски центри на које је српско грађанство било упућено. Имајући у виду положај српског народа у Отоманском царству, али и у Хабзбуршкој монархији, српски грађани и интелектуалци су се окретали од аустријских центара управо ка немачком образовном систему који је дозвољавао верске слободе.³⁷⁸

³⁷⁶ *Историја српског народа*, књ.5, Од Првог устанка до Берлинског конгреса: 1804-1878, Београд, СКЗ, 1994, стр. 389.

³⁷⁷ Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, Београд: Просвета. 1966.

³⁷⁸ До немачке културне оријентације долази оног тренутка кад је српска интелигенција незадовољна руским учитељима нагло била почела да се школује на протестантским универзитетима у Немачкој (Хале, Лајпциг, Гетинген), као и у Пожуну и Кежмарку. Тако су ти добростојећи људи, своју децу, прво школовали у Карловцима и Новом Саду, даље их шаљући у школске центре који нису били верски ригидни, а то су поред Будимпеште и Темишвара, били протестантски градови Хале и Лајпциг, Пожун и Кежмарк. Интересантан је овај пут, јер је српски народ и поред јаког историјски важног и кључног уплива јозефинистичких настојања ка образовању заобилазио аустријске центре и стицајем околности, будући стуб изградње бивао је центар тадашње европске философско-критичке мисли – Немачка. Слободан Грубачић истиче протестантски дух Немачке културе која је развила њихове училишне центре и

Стремљења, подстакнута јозефинистичком отвореношћу³⁷⁹ ка образовању, култури и просвећивању народа, допринела су развијању свести појединаца о неопходности развијања и културне делатности. Подстицаји који долазе из друштвено-историјског развоја, били су предуслов да српска јавност прихвати и унесе прве просветитељско-сентименталистичке назоре европског духа. Периоду романтизма снажан печат даје епоха просветитељства чији су идејни постулати били видљиви, и у зависности од деценије или писаца, мање или више, присутни током читавог XIX века. Просветитељство долази у нашу културу са јозефинистичким реформама и то је био „први западни културни покрет који су наши писци прихватили и у њега се укључили с пуном свешћу о његовом значењу и имену.“³⁸⁰

Дуалност је одлика и целокупног периода епохе романтизма, чији пресек се неретко врши на два периода; период $\frac{1}{2}$ XIX века и други период који ће трајати све до Првог светског рата. Дух и карактер српске књижевности заснива се на вишеструкој дуалности или двополности: историјски пред нама је тренутак сливања народа, културно и духовно веома различитог, што ће условити и стварање два тока књижевних струјања: класицистичко-сентименталистички и национално-романтичарски. Драгиша Живковић унутар овог књижевног процеса уочава две основне карактеристике периода: улазак и припајање општеевропским књижевним настојањима и оснивање и формирање самосталне књижевности. Тада се књижевност и уопште култура српског народа трудила да надокнади пропуштено и да истовремено буде у току са актуелним књижевним струјањима. Показује се да оно што је Јован Скерлић именовоао као рационализам, а што је у данашњој књижевној историографији одређено као епоха просветитељства, са два главна стилска правца сентиментализмом и класицизмом, представља основу на којој ће се градити српска књижевност XIX века. Међутим, и Драгиша Живковић истиче, а истраживања многих проучавалаца потврђују, да развој књижевности XVIII и XIX века не треба посматрати кроз дијахронијску перспективу и оштро раздвајање, већ да је треба сагледати кроз симултаност стилских праваца и развојних токова, који су се током дугог периода различито отелотворавали у виду мањег или већег присуства.³⁸¹

Као што је енглеској просветитељској мисли требало готово пола века да се развије у Немачкој, тако и у српској књижевности рецепција просветитељства знатно касни у односу на немачку, а условљена је пре свега тренутком и индивидуалном покретачком снагом и духом Доситеја Обрадовића. Последње деценије XVIII века и

допринела развоју слободне мисли. Ослобођени религиозних условљавања окретали су се ка немачким културним центрима. Можда је и разноликост училишних центара била разлог што се одједном почетком XIX века слила тако разноврсна и разнолика књижевна мисао, која је допринела богатству идеја, али и њиховом размимоилажењу унутар српске интелигенције.

³⁷⁹ Док Јован Скерлић истиче јозефинску деценију као прекретницу културног препорода, Мита Костић сматра да је кључ 18. века у „терезијанском деценију од народно-црквеног расправног сабора 1769. до Деклараторије из 1779... То десетогодишње раздобље представља најважнију етапу у животу аустријских и угарских Срба од Велике сеобе до ослобођења.“ Мита Костић истиче да у овом периоду лежи одговор на преокретање од руско-словенске ка западноевропској немачкој културној оријентацији. Мита Костић, стр. 12

³⁸⁰ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, треће, проширено издање, Просвета, Београд, 2002, стр. 473

³⁸¹ Види: Зорица Несторовић, *Однос античке и народне књижевности у поетикама стилских праваца српске књижевности XIX века*, у: *Развој поетике српске књижевности: теорија књижевности код Срба* : зборник радова, САНУ, стр. 81-92.

почетком XIX века доминантну ulogu у српској књижевности и међу српским књижевним арбитрима имаће Доситеј Обрадовић. Преводи се у правцу Доситејевих подстицаја, те су почетком XIX века присутна духовна и идејна стремљења и стилске одлике овог ствараоца. Отуда ће се, према досадашњим запажањима, и особености дела Доситеја Обрадовића, просветитељство и сентиментализам као две духовне и стилске тенденције XVIII века прожимати и кроз XIX век српске књижевности: иза рационалистичко-просветитељски усмерених идеја, истиче се поетски стил који подразумева емоционалност, култ природе и увези с тим развијен мотивски комплекс природе, пријатељства, величања народа...

Идеје просветитељства су током XIX века мењале значење, начин и квантитет присуства. Отуда ће, како је запажено, наслеђе претходне епохе, дидактизам и морализам, бити главне смернице овог периода. Стилски израз писаца с почетка века, показује знаке подражавања страним узорима и одлике несамосвојности и несталности. „Њихови песнички узор потичу са многих страна и из разних времена: Хорације, Ломоносов, Державин, Карамзин, Хердер, Виланд, Шилер, француски енциклопедисти, енглески сентименталисти, немачки идиличари и „чувствителни“ песници, руски класицисти – све је то било помешано у српској књижевности XIX века и све је то доприносило колебљивој и стилски шареноликој књижевној продукцији.“³⁸² Међутим, треба имати у виду да је присутна селекција у подражавању и да су усвајали узор који су одговарали потребама и условима доба и поднебља, будући да, према запажањима, ни писци ни читаоци нису могли прихватити високоразвијене уметничке обрасце, већ да су преузимали и прилагођавали књижевне ствараоце спрам својих потреба и могућности.

Током прве половине XIX века у оквиру епохе просвећености у српској књижевности развијају се два књижевно-методолошка правца, класицизам и сентиментализам. Како је већ у историји књижевности истакнуто, сентиментализам и класицизам, као тековине просветитељства, напоредо су постојали, с тим што је сентиментализам био распрострањенији и заслужан за привлачење шире читалачке публике и стварање позоришне публике, док је класицизам био сведенији на мању групу писаца; истовремено, сентиментализам се одражавао више у прозним радовима, док је класицизам био превасходно песнички правац у српској књижевности.

Класицизам, чије је присуство резултанта школског класицизма а извори су му и у европском и аустријском образовном систему изграђеном на класицистичким обрасцима, резултат је геополитичких околности, географске блискости и сличности друштвено-политичке положаја немачког и српског живља на прелазу из XVIII у XIX век. Запажено је такође да су класицистички постулати били нераздвојни део културног и естетског развоја, образовања и књижевно-уметничког развоја грађанина почетком XIX века. Особеност класицистичког проседеа српске књижевности заснивала се у угледању на класицистичке формативне обрасце Хорација, Боалоа и античког наслеђа, које у српску књижевност ступа са образовним системом, и коју су као темељ знања и мишљења поставили Орфелин и Доситеј.³⁸³ Драгиша Живковић истиче да су наши књижевници били мало упознати са подривањем француског псеудокласицизма у западноевропској књижевности, који су више тежили ка креацији наместо пуком

³⁸² Ibid, стр. 385.

³⁸³ Ibid, стр. 82, 83.

подражавању класицистичког манира.³⁸⁴ У складу са тим, српски проучаваоци и историчари књижевности, запажају да ће тек тридесетих, четрдесетих година XIX века бити извршено постепено инкорпорирање управо оних западноевропских мислилаца чије је стваралаштво засновано на класицизму, као што су то били песници вајмарског неокласицизма, Шилера и Гетеа. Доситејевска линија која се развијала почев од двадесетих година XIX века, временом се преиначавала и мењала, те су класицисти преузимали и друге моделе, подражавајући и Гетеа и Шилера, Лукијана Мушицког и народну поезију.

Други доминантан књижевни, стилски правац био је сентиментализам, који је, према фундаментално опозитан, богатио и оживотворио догматску класицистичку форму помоћу разноликог мотивског регистра (идила, култ пријатељства, апотеоза врлине, сеоска идила) уз неретко присуство патетичног тона. „И тај сентиментални књижевни талас (...) преплавио је и наше крајеве (...) не само због територијалне близине Аустрије и Немачке него много пре због плитке разнежености, без сатиричне жаоке и класне борбене усмерености.“³⁸⁵ Сентиментализам преовладава међу српским књижевницима крајем XVIII века, те ћемо на његове одјеке наићи и у драмској књижевности. До српских писаца и књижевника доспева посредним путем, преко немачких превода. Идејне одлике сентиментализма које су присутне током читавог периода књижевног стваралаштва су: искушавање љубави, оштри поларитет врлине и порока који мора бити кажњен, култ пријатељства, док се исповедни тон сентиментализма у драми испољио кроз рефлексивност и патетичан тон у виду дугих монолошких тирада или дијалога.

Као што се класицизам јавља код нас у измењеном виду, тако се јављају и романтичарски елементи чији уплив тече упоредо са процесом јачања националне свести. Главна својства овог периода чији се зачеци у књижевној историографији препознају већ средином XIX века била су буђење имагинације, оживљавање интересовања према прошлости, народна песма као аутохтона поезија. Тако се поред доситејевске књижевне традиције чије су исходиште били европски књижевни токови, истовремено јављају и вуковски оријентисани ствараоци који су прокламовали књижевност стварану на народној поетици и духу народне поезије.

4.2 Српска историјска драма XIX века

При тумачењу српске историјске драме, поготово из данашње перспективе, нужно је поставити питање зашто се писац окреће прошлости као тематском изворишту. Да ли, због тога што нико не може да смисли бољу причу од самог живота, те и сама историја постаје ризница сижеа узбудљивијих од свакодневице; или се, пак, иза таквог поступка скрива намерна интенција писца да успостави паралелу са савременошћу, коју, како се показује, одликује спутаност и угроженост човека, и самог писца, у готово свим временима?

³⁸⁴ Ово запажање Драгиша Живковић наводи истичући и цитирајући руског проучаваоца Пипина. Види: Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1957, стр. 41

³⁸⁵ Ibid, стр. 35.

Трансформација једном давно исприповедног у различите жанровске обрасце писаног карактера, представља, андрићевски речено, човекову исконску, архетипску потребу за причом и причањем како би наново сагледао себе и своја митска и историјска полазишта. Отуда, свако окретање ка усменом стваралаштву представља двоструко, реципрочо преиспитивање националног и личног идентитета кроз наслеђено предање, чија реинтерпретација омогућава јаснији увид у сагледавање и тумачење магловите и нејасне визуре садашњости.

Наместо причања око огњишта и грађења телеолошких вредности усменом предајом, главно упориште грађанског друштва у повоју преузима позориште, које има истакнуту и повлашћену функцију у конституисању националног идентитета друштва XIX века. Показује се да је транспозиција мотива и структуре усменог стваралаштва у драмску уметност, започета још пре стварања првих позоришта и националног репертоара, од самих почетака подразумевала тенденциозност у неговању етичких, дидактичких и родољубивих вредности. Формирање и обликовање свих жанровских драмских облика заснованих на историји, легенди или предању условљено је духом времена из ког је изникла и карактером књижевности епохе који је у својој бити одређен, историзмом и дидактизмом.

Скретање од класицистичких норматива ка романтичарским идејама и народној поезији као романтичарском идејном изворишту, допринело је преузимању и преобликовању епских мотива у новоформираној драмској књижевности. Оригиналност и креативност маштовитог народног певача подстиче српског драматурга да инспирацију црпи из блага усмене предаје која баштини непресушно врело идеја, мотива и грађе за уметничку обраду. Попут грчких трагичара који изворе налазе у митолошким представама, и српски драмски писци XIX века позивају се на историјске легенде и предања, преузимајући их или из епске традиције или из првих историографских списа. Угледајући се на европске драмске списе, преузимали су мотиве из старије традиције, будући да се окретањем легендама и предањима из давне прошлости успоставља потребна дистанца између гледаоца и приказаног света, уз неопходно присуство препознавања приказане грађе.

Томе доприноси, како је у литератури већ и истакнуто, и стабилна епска структура која је слична драмској. Још од Аристотелове дистинкције у начину приказивања грађе између епа и драме, компарацијом ова два књижевна рода уочено је и мноштво сличности између њих. Важан аспект епске песме која настаје у садејству казивача и слушалаца, јесте хоризонт очекивања слушалаца, мада је контролор епске нарације увек казивач који је уједно и коментатор збивања и носилац погледа на свет. Истовремено, драма која такође поседује усмени карактер и зависи од очекивања публике, својим извођачким потенцијалом активира код гледаоца и визуелну перцепцију, иако и даље у њој, нарочито када је реч о жанру историјске драме, обитава глас колектива у виду идејног погледа на свет који провејава иза датог духа друштва и приказа јунака. Заједнички су им „бинарно позиционирани протагонист/антагонист, помоћник или саветодавац, окупљени око фигуре владара и жртве као сужејних

мотиватора збивања.³⁸⁶ Епски приказ света, осим што је условио тематско-сижејну основу драмске грађе, утицао је и на обликотворна начела при изградњи јунака и на просторно-временски аспект збивања. Највећи проблем при транспозицији епских елемената, на шта је у више наврата и указано, драматурзима је представљала наметнута наративна схема која се опирала преради, постављала ограничења ауторима и одузимала слободу у обради епске грађе. Како се није смело одступити од увржене постојеће идеализоване слике јунака, немогућност развоја јунака, кочио је истовремено и развој историјске драме.³⁸⁷ Епски наратив нудио је јунака који је оформљена, изграђена личност, и у ког је имплементиран етички код и херојски дух колектива. Отуда, према запажањима проучавалаца и јунаци српске историјске драме постају метонимично оваплоћене фигуре које репрезентују етички код колектива. Из епског света српски драматурзи преузимали су и етичку равн конфликт, глорификујући протагонисту и детронизујући његовог опонента. Највеће примедбе упућене српској историјској драми изнете су управо услед изразите поларизације јунака. Следећи епску схему, у српској историјској драми „превагу односи прича, а не јунак“³⁸⁸ који би, пак, требало да има главну функцију у испољавању драмског тока. Дигресивност и распршеност драмског језгра, условљена преузимањем епских образаца, допринела је да се драме овог раздобља брзо, с нестанком потреба гледалаца повуку са сцене.

Вајсштајнова мисао о узлету историјске драме у кризним временима и освешћивању националног хабитуса као да је писана у складу са друштвено-политичким околностима и њиховим жанровским оваплоћењима немачке и српске драме XIX века.³⁸⁹ Историјска драма, чији је тематски стожер прошлост, нужно израста из садејства са друштвеним, политичким и културним чиниоцима. Доминација историјске драме у XIX веку последица је стицања одређених друштвених предуслова неопходних за стварање и експанзију драме.

„Тешко је прихватити као случајност да постоје само драмска раздобља а не изоловани крупни генији у недрамским раздобљима. Сви велики драмски писци живели су усред процвата великих драмских раздобља, били су у јакој узајамној стилској вези са својим претходницима а многи следбеници су настављали њихово дело, били су само *primus inter pares* у једном великом добу богатом личностима.“³⁹⁰

Отуда књижевност XIX века, према досадашњим истраживањима, можемо именовати као драмски период, будући да се тада већина стваралаца окреће драмској форми изражавања. Основни предуслов за формирање драме је позориште, те се „златно доба српске историјске драме“³⁹¹ формирало око Српског народног позоришта (1861) и Народног позоришта (1868), оваплоћења националног идентитета и камена темељца културног развоја српског друштва. Публика је, одлазећи у позориште, очекивала спектакл драму са националном тематиком у којој су глорификоване историјске личности како би се напојила духом херојства као супституцији епског снажења и изградње јуначког духа. „Хоризонт очекивања српског гледаоца XIX века одређивао је

³⁸⁶ Снежана Самарџија, *Биографије епских јунака*, Чигоја штампа, Београд, 2008, стр. 282.

³⁸⁷ Утицај епског наратива на српску драмску књижевност у више наврата истицали су различити аутори у својим студијама Марта Фрајнд, Бошко Сувајић, Зорица Несторовић.

³⁸⁸ Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 43.

³⁸⁹ Улрих Вајсштајн *Облици историјске драме*, прев. Ана Клаић, у: Трећи програм, бр. 52 – I – 1982, 299.

³⁹⁰ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, превео Саво Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 36.

³⁹¹ Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развоја српске драме*, Београд, 2016.

и природу поетичког хоризонта дела. Он је у бити условљен ванестетским елементима, тачније потребама актуелног поетичког тренутка српског народа.³⁹²

Показује се да је основна везивна тачка Шилера и српских драмских писаца уздицање историјске драме у тренутку сазревања свести о националном хабитусу. Као што ни циљ елизабетанских драматичара није био представити „истину о прошлости, већ употребити прошлост у дидактичке сврхе“, тако и Шилер, попут Шекспира, „за драматизацију бира историјске периоде који нуде паралелу са догађајима драматичаревог властитог времена“³⁹³. У односу на Фридриха Шилера, чије историјско полазиште представља израз друштвених тежњи и потреба, српски драмски писци за историјску драму одабирају грађу из сопствене прошлости, следећи немачког драматурга у становишту да постављају догађаје и јунаке „који су заиста нешто значили у историјском смислу – чинили епоху.“³⁹⁴ Притом, и код „немачког Шекспира“, на ког су се српски драмски писци у свом раду ослањали, будући да им је био и историјски, географски, културно и језички ближи, историјска тематика дела је условила и одредила драмску структуру и начин обликовања ликова.

У зависности од историјске теме коју писац преузима, њеног драмског потенцијала те могућности преобликовања одређене *историјске истине у поетску истину*, да употребимо Шилерове термине, обликована је и српска историјска драма, настала у садејству са друштвено-политичким околностима свога доба. Док Шекспирове хронике и трагедије своју популарност дугују драми завере, обликујући свој драмски фондус на ликовима претендента и/или узурпатора, показује се да Шилерове драме, чији су јунаци моделовани попут светаца, израстају из драме о мученику, који својом патњом показују „личну, човечанску величину.“³⁹⁵ Управо у обликовању јунака који својим узвишеним примером исказаном смрћу показује смисао и идеју свог постојања врхуни се тачка сустицања немачког драматурга и српских драмских писаца овог периода. Јер, како би рекао Шилер: „Оног тренутка када свесни штетности и погубности својих поступака по њих саме делају у прилог какве моралне сврховитости, а на штету сопствених жеља, ликови у нама изазивају сажаљење највишег степена“.³⁹⁶

Већ податак о подудару доминантног присуства дела Виљема Шекспира *Хамлета, Краља Лира, Отела, Ричарда III, Ромео и Јулије, Магбета и Буре* у немачкој и у српској књижевности XIX века, својеврсни је индикатор да су се српски књижевници и ствараоци XIX века упознавали са Шекспиром путем немачких аутора. Ову тврдњу поткрепљује и студија Душана Михаиловића у којој су синтетички обједињени утицаји Виљема Шекспира у српској драмској књижевности. Српски драмски писци су до првих превода посредованих тек у шестој деценији столећа, са драматургијом Шекспира били упознати преваходно путем немачких превода и путем немачког доживљаја Виљема Шекспира.

Михаиловићево истраживање, којим се уочава присуство многобројних епизода Виљема Шекспира, драмских конструкција и типова моделовања јунака, у српској драми

³⁹² Ibid, стр. 103

³⁹³ Ibid, стр. 300

³⁹⁴ Ibid, 301

³⁹⁵ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дела Станислава Винавера, књ. 5, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 182.

³⁹⁶ Фридрих Шилер, *О основи уживања у трагичним предметима*, у: Фридрих Шилер, Познији филозофско-естетички списи, прев. Олга Кострешевић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008, стр.77

XIX века, доводи га до конклузије којом указује на дубоки зјап између Шекспирове композиције и композиције српске историјске драме XIX века. Наспрам Шекспирове драме карактера која представља сазревање ликова кроз акцију и радњу, српску историјску драму XIX века, драму случаја и судбине, одликује приповедање и посредност, уз фељтонско низање сцена којима се нарушава драмска тензија и условљава подвојеност форме и садржине. Док се драме Виљема Шекспира заснивају на неминовности избора јунака, чији је карактер судбина, дотле се у српској историјској драми неретко говори о непостојању могућности избора у којој је карактер детерминисан судбином. Наспрам развијених карактера Шекспирових чија је главна одлика непредвидивост људског бића и који износе антрополошке универзалије језгровито исказане, јунаке српске историјске драме одликује одсуство развоја, уз вербализам и реторику јунака која оставља утисак као да јунак говори сам са собом. Шекспировски развој карактера условљава и утиче на развој радње, док је одлика српских драматурга окошталост драмског субјекта уз ретардацију радње. У српској историјској драми, јунаци су неретко поларизовани, а конфронтација је често изведена кроз вербални сукоб, чија је главна идеја дидактилна и етична, а неретко провејавају и хришћанске догме, уз стилску једнообразност. У српској драми снови и натприродна бића представљају нешто тајанствено и судбинско, ликови се неретко уклету, предодређени и заменили су Шекспирове снове као пројекцију подсвести и скривених тајни и жеља јунака. Природа је у српској драми мизансцен који нема утицаја на сцену, док бура у поетској слици енглеског барда осликава буру у души јунака, указујући на повезаност природе и човека.

Отуда и трагалац Виљема Шекспира у српској драмској књижевности XIX века сматра да се не може говорити о поређењу Шекспира и српских драмских писаца, већ о утицају, подстицају и угледању код наших стваралаца.... „те да је српска драма у XIX веку углавном нешекспировска, или, тачније, шекспиризација је скромнијих размера“.³⁹⁷

Зато поредбenu основу нешто лакше можемо успоставити између Фридриха Шилера и српских драмских писаца, истичући да је на српске драматурге наведеног раздобља утицај извршио и Шилер. „Шилерова опојна реторика, драмска агресивност, бриљантна једносмерност, политичка искључивост, титанска борба за очовечење и слободу мисли привлачила је и наше драматичаре, који су се због сопствене моћи и схватања и домета тешко уздизали до Шекспира и остајали ближи Шилеру.“³⁹⁸ Тешкоће приликом раздвајања шекспировских и шилеровских елемената, не потичу само од синтетичког приступа обликовању драмске грађе, какве уочавамо код писца, већ и услед тога што се и Шилерово драмско стваралаштво умногоме ослањало на уношење шекспировских елемената, поготову у градњи негативних јунака и обликовања одређених мотивацијских поступака и епизода. Стога, у сагледавању дистинкција унутар поредбених анализа морамо разлучити постојање директног, непосредног читања и уплива Виљема Шекспира и/или Фридриха Шилера, али и посредног, индиректног утицаја Виљема Шекспира, проистеклог из сустицања српских драмских писаца и Фридриха Шилера у угледању на Виљема Шекспира.

³⁹⁷ Душан Михаиловић, *Шекспир и српска драма у XIX веку*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1984, стр. 341.

³⁹⁸ Ibid, стр. 340.

4.2.1 Прва фаза утицаја: пештански круг стваралаца

Упоредо са првим преводима Фридриха Шилера, у српској књижевности јављају се два драмска ствараоца, Стефан Стефановић и Лазар Лазаревић, који ће својим делима усмерити ток српске драмске књижевности. У литератури је у више наврата истакнута важност културног поднебља младих аутора, тзв. пештанског круга стваралаца, окупљених око будимске Матице српске, који су, како се претпоставља, били у прилици да средином двадесетих година XIX века били у прилици да гледају немачко позориште и извођење дела светске драматургије: Шекспира, Лесинга, Шилера, Калдерона, Коцебуа.³⁹⁹ Претпостављамо да је пештански утицај младог аутора подстакао и да напише, а током 1825, и изведе драму *Смрт Стефана V*.⁴⁰⁰

Премда се приближава досезању трагичког обрасца у обликовању јунака, Стефановић своје дело не одређује као трагедију, већ као *ужасно-жалосну игру у пет дејствија*. Избор термина *ужасно-жалосна игра* индицира је ауторовог личног доживљаја савремених драмских облика, у којима је Валтер Бењамин препознао управо форму жалосне игре и драму судбине, карактеристичне за модерну драму и драму немачког идеализма, чији корени вуку из барокне жалосне игре.⁴⁰¹ Уколико имамо у виду већ установљено запажање да Стефановић израста из класицистичке традиције, у којој су се, између осталог, баштинили и остаци барокне драме, можемо истаћи да елементи драме судбине који су функционално примењени у Стефановићевом делу, постају кључни за препознавање историјске трагедије као једног вида жалосне игре.

Истраживачи готово доследно примењују утицај и Шекспира и Шилера на младог писца. Васо Милинчевић међу првима истиче и доказује присуство Шекспира у стваралаштву Стефана Стефановића, истичући присуство општег духа и концепта енглеског барда, обликовање лика Вукашина и мотив Душанове сени.⁴⁰² Када Властимир Ерчић каже да *узоре и изворе* Стефановићевог дела треба посматрати пажљиво, упућује нас да откривамо равномерно присуство оба начина драмског стваралаштва, запажајући да се Стефановић код Шекспира угледао на „драматургију епско-историјске трагедије (...) безброј сцена и епизода, градирање унутрашњих и спољашњих сучељавања и окршаја, изградњу Вукашиновог лика, док је од Шилера „позајмљивао је поетску лирску дикцију“⁴⁰³. Истраживања Душана Михаиловића у Стефановићевом делу резултирала су препознавањем елемената чак пет драма Виљема Шекспирова.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, ИКУМ, Београд, 1974, стр. 245

⁴⁰⁰ Дело је „трипут повторавао“, увек под другим насловом: *Цар Урош*, *Урош*, *други цар српски* и *Урош, цар Срба*; „свагда је театар тако пун био, да више људства у себе сместити није могао. А то је јавно доказателство, да су зрители и сочиненијем и представленијем задовољни били.“ према: Енциклопедија Српског народног позоришта, <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=15819>, приступљено 25. јануара 2022.

⁴⁰¹ Властимир Ерчић запажа да „српски драматичари не праве разлику између трагедије и жалосне игре“, те и да су неретко „поједини појмови у ондашњим теоријским поставкама двострани и двосмислени“. *ibid*, 97.

⁴⁰² Васо Милинчевић, *Српска драма до Нушића*, „Рад“, Београд, 1985, стр. 71

⁴⁰³ *ibid*, стр. 15.

⁴⁰⁴ Душан Михаиловић истиче да се у обликовању Урошевог лика писац мотивисао Шекспировим *Хамлетом*, уз назнаку да драмска епизода суочавања сина са очевим духом јунака не подстиче на освету, већ на жртву. У угледању на *Краља Лиру*, Михаиловић препознаје Плакидин удес. Од осталих елемената

Међутим, упоредна анализа драмске структуре Стефана Стефановића и моделовања драмске грађе Фридриха Шилера, указује да се управо на композиционом плану читава веће присуство Шилера. Уочена и у литератури о делу истакнута контрастно дата слика оца и сина, Душана чији дух бди над уснулим Урошем и утиче на драмско *pis et nun*, осликава истовремено и концепт драмске организације збивања доследно спроведеног у складу са драмом затворене форме „одозго надоле“⁴⁰⁵. У складу са овом обликотворном формом, збивања унутар драме доживљена су као наставак већ започетих догађајних процеса, те је и предисторија драме смештена у ову поетску слику исказану дидаскалијама којом се истовремено и предочава драмски нуклеус.

Пет расплнутих дејствија организована су око основне идеје - приказа сукоба два јасно профилисана противника –сукоб Вукашина и Уроша око престола, односно одузимање круне њеном легитимном наследнику Урошу. У ову главну идеју, уклопљена је и споредна радња драме, сукоб Вукашина и Плакиде, која у функцији мотивације Вукашиновог лика утиче на збивања главне радње. У том смислу видљиво је одсуство паралелне радње карактеристичне за Шекспирова дела, већ да је унутар главне радње функционално уклопљена бочна радња, чија је главна улога мотивација ликова и динамизација главне радње. Плакидино страдање је последица Вукашинових злодела, а исту сврху има и мелодрамска раван приче предочена љубављу између Плакидине ћерке, Милице и Вукашиновог сина, Марка. Па ипак, уочени паралелизам постоји и читава се кроз поставку драмских личности - контрастно дату слику Душана и Уроша, односно техником огледала представљени сукоб контрастно осликаних јунака Вукашина и Марка. Овај симетрични однос поставке јунака видљивији је ништењем тридесетак драмских личности и свођењем на свега пар јунака драмског збивања: легитимног наследника круне, протагонисте Уроша, помоћник/саветник Марко Краљевић и антагонисте, узурпатора круне, Вукашина и помоћник/саветник Арсојевић.

Прва три позорја првог дејства призивају, како је већ запажено, слику Шекспировог начина обликовања збивања градећи атмосферу успаваности⁴⁰⁶, концизно су изведена и прате основну фабуларну линију узрочно-последично предочених збивања да би од четвртог позорја на сцену ступило својеврсно раслојавање, услед расплнутости говора јунака и посредно приказаних споредних збивања попут приказа Вукашиновог зверства оличеног у Плакидином излагању.

Унутар композиције првог чина економичност првих позорја расплињава се у реторичност и сентименталност шилеровски изграђених и обликованих ликова Плакиде, Милице, и антиподно приказаних, старог Богдана и младог Мирка, што открива обликотворне интенције при компоновању дела и кретање од шекспировског ка шилеровском моделу обликовања. Утиску расплнутости и разводњене композиције

енглеског горостаса, истиче већином епизоде, Вукашинове клетве и осећај преварености код Уроша, епизода сусрета Марка Краљевића са Арсојевићем који доследно брани свог господара. Ликови су, већином, према запажању Михаиловића грађени према Шекспировим моделима. Лик узурпатора Вукашина и његов сукоб са сином, грађен је по моделу *Ричарда III*. Никола Арсојевић, замишљен је по лику Бакингема који остаје уз свог владара, а из истог дела је и мотив убиства Уроша из заседе и покајање након убиства. У *Хенрију IV*, Михаиловић види прототип драмског заплета, у приказу сукоба оца и сина, оца који спрема круну за свог сина, распусника, да би се доласком на престо, показао одличним владарем. Из трагедије *Јулије Цезар* побеђује дух и идеја убијеног краља. *ibid*, стр. 87, 172, 182.

⁴⁰⁵ Фолклер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд, 1995, стр. 21.

⁴⁰⁶ У делу се наводи чак двадесет и седам пута реч сан или њене варијације (буђење, дремеж), што је досадашња истраживања иницирало ка смеру истицања утицаја шпанског писца Калдерона на Стефана Стефановића, чиме се посредно потврђује утицај барокне драме на драмско стваралаштво српског писца.

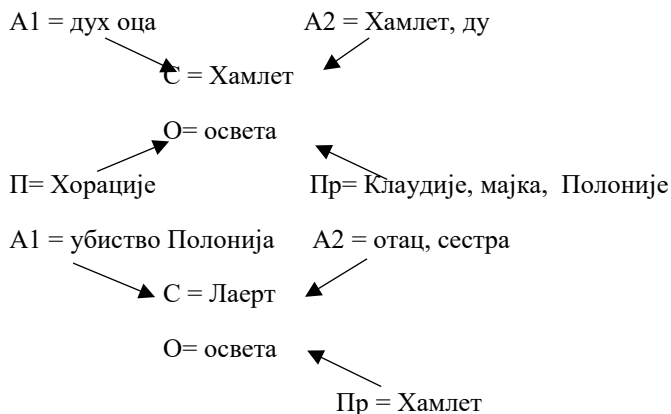
доприносе бројни прикази предочени сменом позорја који се местимично одигравају скоковито, уместо да се уливају један у други и да произлазе једно из другог.

Уколико у првом дејству препознајемо шекспировски обликована збивања, Шилеров утицај лагано се провлачи од другог дејства да би од трећег дејства преузео читаву драмску структуру, што уосталом и примећујемо у виду отежаног или споријег читања драме, када долази до дугих реторичких тирада приликом којих јунаци говоре у *ватри/ ватрено*, позивајући се на *срце, горке сузе...* Видели смо већ да у Шилеровом позоришту, ватра означава потискивање свесности јунака, те да указује на одређено гушење слободе. Код Стефановића ватра постаје везивни елемент јунака и коришћена је неретко немотивисано, а најчешће као ознака беса и немоћи јунака у датој ситуацији.

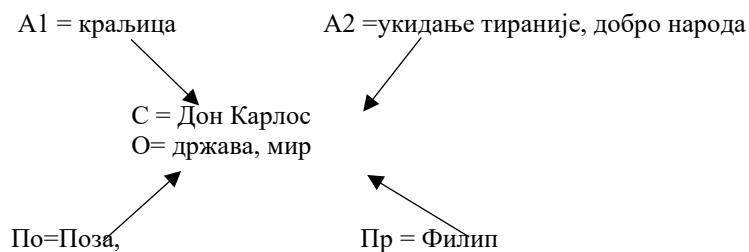
Уплив утицаја Фридриха Шилера јасно је уочљив у приказу лика Плакиде, и у разрешењу Миличине судбине. Након мелодрамски немотивисаног тренутка у коме Плакида наједном проналази своју ћерку, следи патетичан нагли обрт у коме се јунак у оквиру једног позорја брзински транспонује из тренутка несреће и жалости, у срећу и говор испуњен уздасима. Плакидин лик доминантан је током првог дејствија да би потом нестао из мотивационог тока драме; брзина појављивања и нестанка јунака са драмског попришта указује на имплементацију различитих прототипа приликом обликовања јунака и организације драмских збивања. Михаиловић у његовом лику препознаје назнаку Лира и разрушеног дома, док, пак, у неодлучности јунака, видимо уплив шилеровског модела градње лика. Плакидин сан наговештава трагичне догађаје и страдање његове жене, изведено драмским поступком СЛУТЊА: ОСТВАРЕЊЕ чиме се у драмска збивања имплементира доживљај живота и збивања у складу са драмом судбине. Мотиви, карактеристични за драму судбине, такође се развијају од трећег дејствија, када Јеврем говори о знамењима зарад увођења кривице пореклом.

Поредбена анализа актанцијалних модела јасније читава стваралачки комешај аутора у коришћењу два драмска модела. Полазна основа драме је шекспировска, организација драмских збивања око борбе за престо, где младог јунака покреће на делање дух оца, а разрешење ситуације дато је неминовно у складу са развојем јунака и делимично зарад разрешења унутрашњег антагонизма. С друге стране, народна предаја која је уједно и тематска основа дела и јак мотивациони агенс делања Уроша зарад народа и државе, расплињује шекспировску структуру и премешта је ка Шилеровом моделу. Тешкоћа у разлучивању два модела произлази и услед тога што се Фридрих Шилер, према сопственим аутопоетичким исказима изнетим у *Писмима о Дон Карлос* ослањао на *Хамлета* Виљема Шекспира. Уградњом елемената шекспировске драматургије, шилеровске драмске конструкције, епске народне мотивације романтичарског проседеа показује се да дело Стефана Стефановића представља амалгамирање различитих утицаја, подједнако важних, како за писца, тако и за публику за коју ствара.

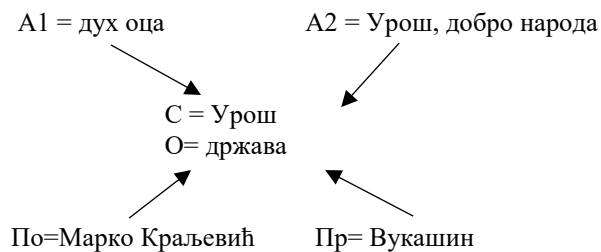
Актанцијални модел трагедије *Хамлет*⁴⁰⁷



Актанцијални модел драме *Дон Карлос*



Актанцијални модел драме *Смрт Уроша V*



⁴⁰⁷ Ан Иберсфелд је седамдесетих година израдила актанцијални модел заснован на структуралистичким истраживањима иа који је истовремено применљив у тумачењу драмских дела и функционалан у циљу избегавања психологизације и формализма.

Адресант А1- његова улога је мање видљива, представља мотивацију субјекта која га нагони да дела
Адресат А2- адресат (прималац поруке) је онај с којим се гледалац може поистоветити; уколико долази до поистовећивања адресата и субјекта, то нам је показатељ да је смисао драме индивидуалистички

Субјект - онај који дела и узрокује збивања

Објект- циљ, усмерење субјекта и крајњи циљ који жели да постигне

Помоћник П- онај који јунаку увек помаже у невољи

Противник П1- противник који заједно са субјектом гради драмски сукоб.

Несторовић запажа да се особеност стваралаштва младог драмског писца реализује у превазилажењу примарног драмског нуклеуса драме завере, што се постиже обликовањем ликова. Урош је обликован као жртва која прихвата своју смрт ради искупљења грехова свог оца, „с мирењем и ангелском скрушеношћу и јачином“, док је Вукашин осликан „као узурпатор – крвник који као негативан јунак на моменте плени својом психолошком нијансираношћу и јачином“⁴⁰⁸. Контрастно постављене личности – оца који организује државу војно, законодавно и ауторитативно, наспрам сина који током драмског збивања одбија да буде попут оца, а коју гради и Стефан Стефановић у антагонизму Урошевог лика и Душана, односно Вукашина као његовог намесника, обликована је и према Шилеровом делу *Дон Карлос*, где је до крајњих граница изведена опозиција отац – син. Слика Филипа II који се гнуша синовљевих суза и одбија његов начин поимања света у српској драмској књижевности прелама се кроз слику великог владара Душана и Урошевог одбијања да буде попут оца. Душанова сен и његово присуство се кроз читаво драмско дело огледа у Вукашиновом лику, који је попут Душана, човек војничког кова, згрожен Урошевом сензитивношћу и срчаношћу.

Атмосфером ушушканости над којом бди лагани облак језе, указано је већ да писац акцентује лик Уроша, његове успаваности и бежања од одговорности што указује на јунакову занесеност, али и на властољубиву краљевску величину коју ништа не дотиче. Незрели и лакомислени млади владар, одбијањем одговорности владања, утапа се у Вукашинову мрежу што призива данског краљевића, Хамлета. Међутим, индикативно је да Урошев начин именовања током драмских збивања, а које упућује на раскорак између приватног и јавног бића главног јунака (Цар, Млади Душан, Урош, син)⁴⁰⁹, доследно бива израђен према начину именовања Карла Мора. Док у Шилеровим *Разбојницима* оваква номенклатура јунака има функцију приказа детронизације лика Карла Мора, у Стефановићевој драми бива преиначена у потврђивању сопственог идентитета јунака кроз улогу сина. Већ од трећег дејства, Урош је готово доследно сликан шилеровским принципом обликовања јунака. Од трећег чина у карактеризацији Урошевог лика појачано је коришћење гестикулационих дидаскалија *са склопљеним рукама, покрива лице рукама*, што је наглашено и физичком позиционирањем јунака *док Урош скрушено седи на столицу, Вукашин му се претећи приближава, стојећи изнад њега, даје му нож*. (III, 2).⁴¹⁰ Ова сцена је у потпуности изведена према сукобу оца и сина у *Дон Карлосу*. Отуда нас и не чуди да су поступци и делање Урошевог лика налице на шекспировски образац оклевања у делању и згражавања према начину владања, будући да се млади Стефановић у грађењу Урошевог лика призива ову немачку верзију Хамлета. Обраћајући се Вукашину, Урошев говор је у потпуности шилеровски исписан, јунак не само да је означен сузама, већ се и присећа свог детињства попут Карла Мора и Дон Карлоса. Аркадијски мотив осликан буром мора и ветра који баца лађу ради приказа јунаковог положаја у Урошевом солилоквију (III, 3) кључан је и у обликовању Карла Мора, чија је спознаја такође обележена сећањем на детињство. Видимо да је у сликању портрета писац дао једног шилеровског јунака, плачително биће, чију овако обликовану неодлучност и колебљивост познају готово сви Шилерови јунаци. Исту позицију присећања на безбрижне дане детињства налазимо и у

⁴⁰⁸ Ibid, стр. 115

⁴⁰⁹ Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 123.

⁴¹⁰ Стефан Стефановић, *Смрт Уроша V*, у: *Историјска драма XIX века I*, прва књига, драма 7, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987. Сви наводи дати су према овом издању.

приказу лудила Франца Мора и Вукашина. Међутим, у Урошевом лику, препознаје се Хамлетова осетљивост, одвајање од реалности услед уплитања у сплетку притворних маски: „Мислите, не видим ваша права лица кроз та наличја лажна?“ (II, 2) „Страшно је пробудити се (...) погледати `ладно и немилу позорије света.“ (II, 4). Дакле, аутор и шилеровске и шекспировске мотивационе агенсе разлаже и помера према потребама народне предаје и историјских збивања на којима заснива драму.

Међутим, најјасније огледање Шилеровог уплива у обликовању Урошевог лика видљиво је кроз уочено и у литератури истакнуто, тростепено буђење јунака. Будући да се јунаково отржење мора развијати линијом срца⁴¹¹ кључну али не и пресудну улогу у буђењу Уроша, имаће пријатељ Марко Краљевић, док ће га условити тек појава очевог духа наводећи га да се својевољно жртвује зарад добробит свог народа и тиме преузме прародитељски грех на себе.⁴¹²

Душан Михаиловић је већ запазио мотивацијско искакање из сцене сусрета са очевим духом, које код Шекспира позива на освету, а код Стефановића на жртву. Стефановић је заправо у шекспировски мотив Душанове сени инкорпорирао мотив предсказања карактеристичан за шилеровску мотивацију и драму судбине, у намери да функционално изрази мотив прародитељског греха и неизбежност страдања јунака и српског народа чији је он носилац. Како би додатно мотивисао кривицу јунака пореклом, писац ће се користити и приказом небеских знамења, преузимајући их из баштине епског фонда. Душанова сенка тако нема функцију приказа унутрашњег сукоба Урошевог него функцију предсказања догађаја и преузимања одговорности на себе. „Кад пак досегнувши корене своје несреће у разговору са очевим духом јунак препозна извесност своје судбине, његова трагичност задобија један пречишћени, готово светачки вид који производи из дужности самог страдања, које је јунак свестан и којој се не опиरे.“⁴¹³

Урошево отржење којим, на очев позив, прихвата своју улогу, али и жртву и откупљење свих грехова за свој народ и његову будућност, изведено је доследно у шилеровском маниру, напосе, према лику Дон Карлоса. Док се код Шилера буђење јунака изводи кроз жртвовање и несебично пријатељство Позе који тек својом смрћу може да произведе више дејство, у идеји Стефана Стефановића, буђење пријатеља се преиначавача на оца и државу као највише добро за које се мора страдати. Јунак мора „сам да потврди своје достојанство, управо у борби са својим слабостима, односно подвигом у остваривању себе као хришћанског владара и човека хришћанина.“⁴¹⁴ Као што је Дон Карлос одбијао да преузме власт од оца, бежећи од двора и владања, смрћу Позе схвата да је то његова неминовност ка којој мора поћи јер се злодела тираније оличена у лику његовог оца морају зауставити, тако се у код Уроша „отвара поље сукоба потоњег непристајања да се нешто буде и детерминисаности да се то, упркос свему, мора бити.“⁴¹⁵

До Урошевог преображаја долази прекасно, тек у петом дејству, након разговора са Марком, што је опет изведено у складу са Шилером, када долази и до буђења његовог јунака долази у петом чину, а након Позине смрти. Јунак се буди, како је и примећено, услед губитка највишег добра. Драмско решење, сукоб Вукашина и Марка, долази из народне предаје, као што се и доследно ослања на усмену предају и приликом извођења

⁴¹¹ *ibid*, стр. 133.

⁴¹² *ibid*, стр. 133.

⁴¹³ *ibid*, стр. 126

⁴¹⁴ *ibid*, стр. 126

⁴¹⁵ *ibid*, стр. 124

Урошеве карактеризације као сензитивног бића које страда услед своје доброте. Сукоб вредносних и људских квалитета Вукашина и Уроша, материје и срца, најбоље осликавају шекспировски интониране речи Вукашина и шилеровски интониране речи Уроша:

„Вукашин (*расрђено*): Иди, ти си права жена. Најбоље би било да си гди у намастиру, да прашташ, и да се молиш за твоје грехове!...

Урош (*сам, гледи подуго за њим жалостиво*): О Боже! Зашто тој мудрој глави не даде друго срце, па да је свет обожава.“ (II,3)

Међутим, када видимо колико уплива шилеровског има у делу Стефана Стефановића, поставља се питање фокусираности на Шекспира у критичком суду и тумачењу овог дела. Одговор се крије у управо у обликовању Вукашиновог лика који је изведен према Шекспировом моделу негативног јунака. Моделовање негативног јунака који загриза у зло услед тежње за круном доследно је шекспировски изведен већ од првог позорја, почев од представљања јунакових тежњи *ad hoc* кроз широки дијапазон промена у свести лика условљених променом збивања. Вукашинов лик јесте доминантно шекспировски, нарочито у тренутку лудила и промене свести. Међутим, и у овом доминантно шекспировском концепту јунака који жуди за влашћу и круном, наилазимо на шилеровске упливе. Вукашинов карактер наговештен је у дијалогу, али и дидаскалијама (*аловито*), које откривају жељу јунака за влашћу, док се драмским говором додатно наглашава славољубивост и окрутност према људима приликом остварења претензија. Самозбор јунака стилски, а на појединим местима и семантички наличи и на Франца Мора. Како би придобио свог сина за остварење сопствених тежњи, Вукашин призива мисао о променљивости света, те и мисао о несталности света, и саме доброте човекове:

„Вукашин: Ништа у свету дуго не траје. Данас не можеш рећи да ћеш сутра овај исти остати.“ (III,1)

У Вукашиновом лику, као и код наведених негативаца постоји извесна релативизација зла приликом преиспитивања сопствених поступака. Двоструко двоумљење које Несторовић примећује и у Вукашиновом лику, првобитно при избору пута досезања круне, када се у јунаку јавља савест о њеном легитимитету и начину опстанка у очима других и у сопственим, а потом и након освајања круне када јунак констатује да је поништио себе, убијајући јунака у себи, поставши зликовац, такође има пандан у шилеровском обликовању негативног јунака и његовом преиспитивању савести и злочина.

Поглед на свет Вукашина Мрњавчевића у Стефановићевој драми одражава принцип промене, новог века, и слику доба промена цивилизацијског поретка. У Вукашинов лик уграђен је један лик наполеоновског владара који својим способностима осваја престо:

„Мрњавчевић дође поносним Немањићима. Нови век наста. Као год оркан јесење затреса дрво, па лишће и богату му круну даје грабљивном ветру, тако несташе Алтомани... „То је, дакле, твој кип ком се ти клањаш. То је, дакле, твој Бог? (*Громовито*) Послушај да ти ја кажем какав Бог нада мном лебди: све је дато човеку, може роб, а може свету господар бити; осећам ватру која ме пали да свету господар будем. То је мој Бог!“ (IV,1)

Лукачева тврдња да свако драмско збивање изражава одређени поглед на свет, у Стефановићевој драми осведочава се кроз век промена, будући да два главна носиоца драмског збивања заступају промену начина владања (Урош), односно ненаследно право на круну, те веру у способност човека да својим способностима може досегнути циљ и остварити своје амбиције (Вукашин).

Интересантно је да лик Марка Краљевића, заснован према слици идеала пријатељства спрам лика Позе, не носи снагу и идејну моћ Позе, већ овде бива преиначен у идеју слободе и разборитости, правде и честитости какву износи Карл Мор. Обликован идејом слободе, пред нама је јунак који на раскршћу стоји, као и сви Шилерови јунаци, будући да је дужност према човечанству и држави, јача од дужности према оцу: „На раскршћу већ стојим: `оћу ли те већ као отца погледати, или сасвим заборавити да сам ти икада син бијо.“ (III,1) И овај лик одређује свој индентитет кроз лик оца, односно негацијом очевих поступака. Победом идеја оличених у драмским остварењима Уроша и Марка Краљевића, Стефан Стефановић осликава негацију једног облика владавине, ауторитативног и насилног, спрам владања заснованог на поштењу, љубави и часности, чиме се иницира смена облика владавине.

Алузије на савремена збивања неминовно нас асоцирају и на алузивност и досезање реалистичности Шилерових *Разбојника* у коме Карл Мор, разбојник, својим говором назначавача и поставља питање тежине одговорности владара и свештеника. Милана Мразовић примећује да се критика младог писца о манастирима, надовезује на идејне ставове Доситеја Обрадовића уз запажање да живот у њима боји комичним елементима шекспировске провенијенције. „У тим искрицама комичних `интерлудија`, „игуман је носилац најсуптилније трагијске комичности.“⁴¹⁶ Истовремено, критика савременог друштва, оличена у слици манастирског живота, и приказу једног свештеника који подупрт вином прича, и другог који грди слуге а сам се ко слуга понаша пред Вукашином, може бити и шилеровске провенијенције. Суптилно исказани наговештаји смене власти, као одјек савремених збивања јужно од Саве, назначени и у Душановом свевидећем погледу у будућност, ипак исказују одређену апологију побуне. Такође, Васо Милинчевић уочава и истиче доследно транспонована знамења из народне епске песме *Почетак буне против дахија* у осликавању фона народа, односно свештеника који, пак, представљају одјек збивања међу владарима.⁴¹⁷ Отуда, вероватно да Стратимировић није страховао због манастирске критике него и због одређене револуционарности коју је млади аутор имплицитно био истакао.

Скуп Роксанде и сердара Југ Богдана, Мирка, Алтомана, Лазара чији говор није издиференциран, стапајући се у један глас, патетичан и мелодрамски обојен, представља мешавину народне инспирације и сентименталног наслеђа. Овде је драмски писац под упливом Шилерових реторичких тирада које се стапају у један колективан лик чија је функција првенствено да истакне идеју аутора, у овом случају родољубље јунака. Плакида у више наврата иницира ослањање на пријатеље и дружину, чиме из лика провејава просветитељско-сентиментални елемент. У Плакидином лику старца, осим обиља реторског материјала, наилазимо на присуство мотива суза, мотива судбине, мотива преокрета и препознавања, мотива стреле и убиства из заседе.

Већ је истакнуто у литератури да је особеност Стефановићевог дела сценичност и функционалност приказаног садржаја, изведеног спрам позоришних, сценских потреба, на шта нам указују и многобројне дидаскалије сценски усмерене и

⁴¹⁶ Милана Мразовић, *Смрт Уроша петог Стефана Стефановића*, у: Драма, МСЦ, 25/1, 1995, 47-55.

⁴¹⁷ Види: Васо Милинчевић, *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд, 1985.

функционално уклопљене у радњу. Интересантно је да млади аутор заправо једини, изузимајући драму Ђуре Јакшића, користи шекспировски вид усталасаности природе, праћене буром, севањем и грмљавином у функцији наговештавања збивања (V, 3). Из стваралаштва Фридриха Шилера јасно је уочљива метафорика ватре, суза, срца, грома. Премда код Фридриха Шилера, према тумачењу критичара, ватра означава немоћ јунака и потискивање природе јунака, код Стефановића она је знак акције и делања и присутна је само код Уроша, Вукашина и Марка, што је истовремено и маркирање позиције важности ових јунака у драмској структури. Заоставштина претходног наслеђа је и осликавање Уроша знамењима- злато, порфира, круна (II, 2), инсигнијама као обележју владара, што је према тумачењу Фолклера Клоца обележје затвореног типа драме карактеристичне и за драматургију Фридриха Шилера. Наведни примери, указују да шилеровски упливи попут гестикације јунака, метафорике, бројних поредбених исказа, пренагљивања у вербалним исказима⁴¹⁸ доприносе разводњеној и расплинутој композицији и карактеризацији јунака.

За разлику од наслова *Смрт Уроша V* којим се драмски ток усредсређује на приказ судбине главног јунака, односно на смрт главног јунака и искупљење прародитељског греха као његово исходиште, Лазар Лазаревић, именовањем драме као *Владимир и Косара*⁴¹⁹, у средиште збивања поставља љубав јунака, чиме историјска драма дивергира ка историјској мелодрами. Стефановић је у конципирању драме о нејаком Урошу, избегао увођење и усложњавање драмских збивања паралелном мелодрамском радњом, управо како ће то чинити сви потоњи драмски ствараоци, почев од Лазара Лазаревића. Драмску структуру обликовану преплитањем историјског догађаја и мелодрамског заплета, карактеристичну за шекспировско-шилеровски модел и начин конструисања грађе, међу српским драмским писцима успоставља и Лазар Лазаревић. Драма *Владимир и Косара* је досада највише истицана и посматрана у контексту хронолошког континуитета српске књижевности, али не и као дело које завређује пажњу за исцрпнија тумачења и анализе модела градње и начина обликовања. Томе доприноси особеност тематике у чијем је средишту јунак преднемањићке епохе⁴²⁰, као и незаинтересованост писаца, изузимајући Стеријино обликовање лика Владимира (1843), читалаца и гледалаца за тему. Међутим, изводи из позоришних репертоара и

⁴¹⁸ Приметна је паралела и у конструкцији реченице попут: „Немој те речи говорити, - оне, срце моје јако рањено, наново љуто повређују.“ (II,3) Но, будући да је говорник српског језика почетком XIX века на подручју Аустријске царевине био окружен немачким језиком, самим тим и под видним упливом немачке синтаксичке конструкције, незахвално је и, готово, излишно изводити таква поређења, која могу бити и резултат свакодневне језичке актуелизације.

⁴¹⁹ Лазар Лазаревић, *Владимир и Косара, Драма у три акта*, објављена 1829. године, у Будиму, први пут је изведена 1836. године, у извођењу ђака дилетаната, а потом на сцени Српског народног позоришта 1861. године, премда није доживела много извођења. „Дело је изведено 14 пута. Красно ово дело и сад је дубком напунило позоришну салу.“ *Даница*, бр.1, 10. јануарија 1862.

⁴²⁰ Јован Владимир био је владар српске државе од око 1000. до 1016. године, током сукоба Византије и Самуиловог царства. На престо долази наслеђујући оца Петрислава, првог примарним историјским доказима поткрепљеног, српског владара, а владао је Зетом на југу и Подгорјем на северу. „За краља Владимира се каже у Барском родослову да је још за живота био украшен сваком мудрошћу и да беше свет човек и за живота блажен... Био је познат као побожан, праведан и мирољубив владар. Легенда о љубави краља Владимиру и Самуилове ћерке Косаре прати историјски период Владимировог заточења у Самуиловој тамници. Брак Владимира и Косаре преточен је у легенду о Косариној љубави којом краља Владимира спасава из очеве тамнице. Историјски краља Владимира је убио Самулов син, након његове смрти, на превару, одрубивши му главу. Небојша Ђокић, Слађана Митровић, *Јован Владимир у: Митолошки зборник*, 2018, стр. 137- 162

позоришни прикази указују да је ово дело било радо гледано и препознато у свом добу. Из синхронијске перспективе, препуштање заборава ове драме доприноси и структура и поетика изведена у сагласју са просветитељско-класицистичким моделима наспрам романтичарског погледа на свет, какав су пружали пишчеви претходници и настављачи.

Видели смо да су експлицитни ставови које писац износи у предговору свог дела показатељ одређеног степена самосвести, зрелости и формираности књижевне мисли писца и драматурга двадесетих година XIX века. У предговору Лазара Лазаревића наилазимо на неколико ставова важних за конституисање српске драме и књижевности XIX века: свест о значају писања и теоретска заснованост видљива је у истицању важности изградње целовитих и доследних карактера, или језиком Лесинга и Шилера речено, веродостојности карактера, њиховог обликовања и имплементације унутар целине која је крајња сврха дела. Историјска грађа употпуњена је сликањем људи из живота, историјска истина бива обликована снагом поетског израза.

Интересантно је да Лазар Лазаревић конципира као драму у три акта, чиме, пратећи структуру комедије напушта оквире традиционалног обликовања драме. Вероватно је и сам аутор био у недоумици око одређивања и конституисања дела, будући да се догађаји срећно разрешавају у складу са комедиографском структуром. Код Лазаревића је шилеровског порекла заплет, односно приказ историјских збивања са мелодрамским елементима, конструисан кроз једну главну радњу у коју се бочно улива функционално повезан мелодрамски заплет, љубавног троугла. Пред читаоцем је тема о узурпирању трона и краља Самуила од стране Асена, у чијем је средишту и прича о љубави Владимира и Косаре. Шилеровски елементи видљиви су у градњи позорја; већ првим позорјем из говора војника се сазнаје о јунаку и војничким збивањима, а сам јунак је најављен кроз разговор његових војника. Први чин конструисан је попут Валенштајновог логора. Сцена је изведена кроз приказ и гласове војника од којих посредним путем сазнајемо збивања, а чија је функција истовремено и приказ народа и огледање власти у народу. Истовремено писац у складу са Шилеровим маниром поступног увођења протагонисте, осликава Владимира првобитно кроз говор војника, посредством ког и сазнајемо његове особине, док се драмски лик, протагониста збивања појављује тек од другог позорја. Владимиров лик је у потпуности Шилеровог порекла, он је правичан, етичан, носилац је начела правичности и љубави. Према запажањима историчара, историјски лик Владимира представља „савршену парадигму хришћанског живота и врлина.“⁴²¹, што указује да се писац придржавао и историјске веродостојности у обликовању јунака. Иако је насловом одређен као протагониста збивања, Владимир својим неделањем и својом пасивношћу у драмској радњи, губи атрибуте главног покретача збивања. У средиште збивања, уместо њега, постављена је Косара, чија функција делања приводи ситуацију и догађаје срећном разрешењу заплета. Попут Лујзе и њена судбина зависи од очевих одлука, те више прижељкује свој пад него да се повинује Асену. У том погледу, приказ јунакиње у врту, призива и чувену Амалијину тугованку у врту из драме *Разбојници*. Драма судбине провлачи се и у деловима Самуилових снова и Асенових слутњи. Асен, будући недоследно изведен као лик злочинца, који у једном тренутку убија из хира, у другом тренутку већ нема мач поред себе да убије противника, уједно је и највећа слабост драмског обликовања писца.

У обимној литератури о Стеријином драмском стваралаштву већ је истицано да је Стерија настављач Лазара Лазаревића, не само због надовезивања на жанровску

⁴²¹ *ibid*, стр. 139.

двополност Лазаревића, већ и у архитектонском грађењу историјских комада. Па ипак, Лазаревићево дело, састављено од функционалних дијалога и добро обликованих јунака, остаје у сени драматургије вршњака који ће чинити срж позоришне сцене XIX века. Стеријин избор драмског приказа из бугарске историје, унеколико кореспондира са делом претходника Лазара Лазаревића. Разликовност два аутора читава се већ насловима који указују на промену тематског исходишта те од наслова *Владимир и Косара* чиме се исказује емотивна телеологија збивања, Јован Стерија Поповић, насловом дела *Владимир*, поставља у средиште збивања, како је до сад и примећено, први и једини пут негативног јунака као насловног протагонисту дела. Ово драмско дело премда је изведено спрам затворене форме дело, будући да поседује стабилну композицију и позорја повезана узрочно-последичним следом догађаја, ипак, највише следи шекспировску мотивациону линију и драмску структуру. Тако се, на пример, унутар позорја, кроз реминисценцију јунака на Самуилово утамничење Владимира, писац налази на прагу шекспировског удвостручавања радње које на жалост није развијено. Стерија у фокус драмске радње поставља Самуиловог наследника, ког на почетку збивања затичемо како стрелом убија брата Радомира у лову, и на тај начин, досеже за круном. Али, прави непријатељ огледа се у Владимиру који Владиславу стоји на путу ка стицању легитимитета круне. Попут Лазара Лазаревића, и Стерија радњу и догађаје приказује гласовима војвода, али за разлику од претходника, писац позорја даје сажето, конкретно и сценски ефектно. Када год се писац бави темом власти, на сцену ступа расплутост у говору јунака. За разлику од Лазаревићевог Асена, Владислав има саветника Давида који потпирује Владислава и идејни је творац његових злодела, чије је обликовање доследно изведено у облику злог конфидента, који не бира средства, оличеног сопственим речима: „Велика намера и средства велика зактева.“ (III,3)⁴²² Владислав је тип јунака који стреми власти, али у свом науму се показује уплашен и несигуран, у чему му помаже конфидент Давид. Владислав према Ераковићу налази на Хамлетовог стрица Клаудија по својој „манипулаторској вештини којом уклања доказе о својој умешности у убиство краља Радомира и српског краља Владимира“⁴²³. Суочавање сени Владимира са својим убицом је шекспировског порекла, што истичу и претходни тумачи, али „за разлику од етеричне појаве Хамлетовог оца, Владимиров дух се непосредно обрачунава са својим преплашеним крвником, одводећи га са собом у свет мртвих“..⁴²⁴ Премда знатно мањи у односу на друга дела Стеријине драматургије, утицај Фридриха Шилера у драмском делу огледа се на фону обликовања јунака и то губљења трагичке кривице услед моралистички изведених догађаја.

Мелодрамски заплет Смиљке и Ивице, осим што остварује доследну драмску конструкцију преплитања херојског и љубавног плана збивања, овде је највише функционално уклопљен, будући да Смиљкина смрт покреће догађаје. Шилеров утицај очигледан је у изградњи мотива оклеветаног јунака, Ивице. У Заричиној исповести о Ивичином племенитом спасавању краља Радомира инкорпорирана је Шилерова балада *Гњурац*, с тим што ронилац не рони зарад бахате жеље краља, већ да би спасио краља. У оба случаја награда је женидба, у балади због изазова, а у драми због спасења краља Радомира.

⁴²² Наведено према: Јован Стерија Поповић, *Изабрane комедије и драме II*, Драма 4, Нолит Београд, 1987.

⁴²³ В. Ераковић, *Негативни јунак у Жалостним позорјима Јована Стерије Поповића*, у: *Philologia Mediana*, VII, Ниш, 2015, стр. 42.

⁴²⁴ *ibid*, стр. 43.

„ЗАРИЦА: Ивица, господару, Ивица који је живот свој за доброг краља опасности излагао? Опомињете се страшног случаја, кад је Радомир на Истру страдао. Усколебани ветрови пореметише теченије слабог чамчића, и он постаде играчка немирних таласа. Стотинама било нас је на обали, и сви смо као окамењени стајали, јер јавна опасност сваком духа одузе. Један само Ивица би кога верност тврда задуну све непогоде презрети; баца се у зјаву запенушане реке, као рис бори се са разљућеним таласима, и весело износи сачувана Радомира као мати јединче своје из гушећег пламена. Како ми је срце од радости куцало, кад га Радомир за руку ухвати, и ове му речи изусти: Ивица јуначе, једно само благо на свету имам, а то је моја Смиљка, узми је, нек ти љуба буде, благодарна кћи за избављеног оца. (I, 3)“

Особеност Стеријине драматургије крије се иза парадокса који је Јован Христић давно истакао поводом Стеријине поезије, а који препознајемо и у пишком драмском стваралаштву. Парадокс лежи у чињеници да је Јован Стерија Поповић код савременика препознат искључиво као комедиограф, док су жалосна позорја, по којима је писац стекао признање, иако су конституисала историјску драму и одиграла велику улогу у грађењу новоуспостављаног идентитета, заправо препуштена заборава.

Постоји чак једанаест квалитативно различитих и тематски разноврсних жалостних позорја, чија жанровска варирања у распону од историјске драме, историјске мелодраме до драмске алегије и пригодне драме указују на неприкосновеност Стерије на пољу жанра озбиљне драме. Тематско-мотивска основа *жалостних позорја*, заснована је на пределовању *Историје* Јована Рајића, али и на резултатима пишковог самосталног историографског рада (Стефан Дечански, Скендербег), и представља Стеријину усмереност ка историји у тежњи да изнедри суштину и дух српског национа. Без обзира на полазну основу која варира од усмене традиције до историјске грађе и без обзира на то да ли је драма структурирана око властодржачке моћи или мелодрамског заплета, у њиховом средишту налази се антропоцентрична усредсређеност на индивидуу и њену међуусловљеност заједницом. Фокусираност на појединца у историји, открива нам чињеницу да се привидна тематска разноврсност Стеријине драматургије слива у идејну кохерентност, подређену дидактичној димензији дела.

Пишчева особеност у обликовању *жалостних позорја* уочава се тек у садејству свих чинилаца доба у којима су дела настајала.⁴²⁵ Самеравањем са драматичарима XIX века, видљив је пишков таленат и осећање за драмски израз оличен у другачијем третирању грађе и обликовању ликова, као и у одступању од устаљеног приступа традицији. Формалне оквири жанра историјске драме Јован Стерија Поповић превладава изграђивањем упечатљивих индивидуа и другачијим приступом обликотворној грађи, осећањем сцене и талента за дијалогски исказ, одмереност и брижљиво приступање обрађеној теми.

У досадашњим истраживањима, уочено је подједнако присуство елемената Шекспира и Шилера на стваралаштво Јована Стерије Поповића. Досадашњи резултати показују нешто веће присуство Шекспира у његовом раду, мада Властимир Ерчић у својој студији наводи немали број епизода и мотива ствараних према Шилеру. Шилеровски елементи у *жалостним позорјима* уочљиви су у појединим обликотворним

⁴²⁵ Нацрт драме *Максим Црнојевић*, пронађен у Стеријиној рукописној заоставштини, омогућава увид у структуру пишковог рада и могућност компаративног сагледавања Стеријиног концепта и истоимене драме Лазе Костића. О нацрту драме и компаративном сагледавању два текста заједничког тематског полазишта, писао је Васо Милинчевић у тексту *Стеријин Максим Црнојевић*. Види у: Васо Милинчевић *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд, 1985.

решењима и у симбиози историјско-политичког аспекта и мелодрамске структуре. Међутим, при утврђивању разликовности или рецептивних одјека у ауторском делу, треба имати у виду да је пред нама изузетно даровит писац који неприметно, стваралачки инкорпорира у своје дело претходно прочитану грађу, наместо преузимања готових секвенци. Ова тврдња ће нарочито бити видљива у поређењу са радом Матије Бана.

Попут Шилера, Стерија Поповић непрестано трага за различитом тематиком којом ће испољити свој етички и антрополошки доживљај света, непрестано се крећући у домену жалосног позорја испитујући његове домете и особености. Сличност два писца читава се и у два изразито одвојена периода писања жалосних позорја: која су у Стеријином стваралаштву препозната као ЂАЧКИ ПЕРИОД: 1825 – 1830 и БЕОГРАДСКИ ПЕРИОД: 1840 – 1848.⁴²⁶ Премда постоји јасно назначена хронолошка раздвојеност, мишљења смо а компаративна истраживања то и показују да при упоредној анализи морамо сагледати и жанровску диференцијацију дела пишчевог рада на жалосним позорјима, у оквиру које су јасно издвојене драмске врсте историјске мелодраме и историјске драме.⁴²⁷

Популарност драмског првенца Стеријиног, који су, према сведочанствима савременика и самог писца, сви знали напамет, налази се „у вешто изведеној емоционалној телеологији помоћу класичних мелодрамских решења (раздвајање чланова породице, отмица, неправедно оклеветани јунак, прерушавање, препознавање) додатно подупртој моралном телеологијом истакнутом кроз црно-белу карактеризацију ликова, јаку реторику и сценичност.“⁴²⁸ Делом *Светислав и Милева* (Пешта, 1827) Стерија ће навестити тематско-мотивски корпус своје поетике кроз призму историјских догађаја и сагледавања узрока пропасти услед осиноности и сујете владара, као и питање судбине човека растрзаног историјским збивањима и његове немоћи у унапред детерминисаним збивањима. Постављањем питањем разлога српске пропасти и последицама неслоге оличене у Косовској бици, аутор свој фокус овог драмског дела усредсређује на преиспитивање историје.⁴²⁹

Насловом дела, *Светислав и Милева* аутор усмерава садржај ка емоционалној телеологији, док, одредницом *жалосно позорје у четири чина* открива своје интенције у чијем је центру приказ судбине човека и његовог положаја у историји као средиште садржаја. Ову тврдњу подупире и потискивање насловног јунака Светислава из драмских збивања, зарад приказа историјских догађаја и Милевине судбине. И премда се чини да је главна радња приказ страдања Срба и потпадања под турску власт, управо

⁴²⁶ У раду смо следили периодизацију стваралаштва Јована Стерије Поповића коју наводи Јован Деретић у *Историји српске књижевности*, Просвета, Бг, 2002, стр. 620. Током ђачког периода пише *Светислава и Милеву* (Пешта, 1827), *Милош Обилић* (1828), *Наод Симеон* (објављено 1830), а потом од 1841. године, у оквиру београдске фазе рада настају дела: *Смрт Стефана Дечанског* (играно 1841, објављено 1849), *Владислав* (играно 1842, објављено 1843), *Ајдуци* (играно 1842, објављено 1863), *Лахан* (написан 1842, објављено 1843), *Скендербег* (играно 1848), *Сан Краљевића Марка* (играно 1847).

⁴²⁷ Видети о томе: Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, ИКУМ, Београд, 1996, и Зорица Несторовић, *Класик Стерија*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2011.

⁴²⁸ Зорица Несторовић, *Класик Стерија*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2011, стр. 76

⁴²⁹ Марта Фрајнд у делу *Историја у драми, драма у историји* износи запажање да се српска историјска драма огледа у два приступа грађи, у оквиру којих се издвајају драме преиспитивања односно драме слављења прошлости. Премда, Фрајнд Стеријино дело одређује као драму слављења прошлости будући да су писане у класицистичко-просветитељском циљу, мишљења смо да Стеријино драмско дело, у складу са пишчевим доживљајем историје превасходно морамо одредити као драму преиспитивања прошлости, чиме и искаче из класицистичко-просветитељског модела.

због развијености ове драмске епизоде, главна радња дела је, судећи према ауторским знацима у предговору, моралистички приказ „зла које добија своју каштигу“ кроз Бајазитов пад услед прекомерне алавости у намерама ширења царства.

Већ у овом делу Стерија назначавате тежину власти у разорним временима, чију судбину носе Стефан и Милева. Млади Стефан Лазаревић попут наратора/гуслара разматра о узроку пада српског царства постајући резонер српске историје⁴³⁰, готово изолован од свих драмских догађаја. Уводни монолог Стефана Лазаревића којим се приказује слика историјског страдања Србије, оличен је плачем и унанијем, уз песимистички поглед на стање државе и изведен транспонованом молитвеном жанром као саставног дела житијног обрасца.⁴³¹ Примесе хагиографског стила, налазимо и у Милевиним речима, што указује да је пред нама писац који израста и из средњовековног књижевног наслеђа спрема ког и обликује драмске ликове Стефана и Милеву, као мартириске личности српске средњовековне књижевности. На неколико места у делу, писац дидактички кроз речи Стефана, као мудрог, промишљеног владара указује да је узрок српске пропасти раздор и неслога. Ова мисао акцентована је уводним и завршним исказом Стефана у делу, чиме се, осим што се успоставља својесврсна циклизација, додатно истиче етичка тенденција о узроку страдања српског народа: Мотив неслоге испреплетен мотивом издаје, наговештен је првобитно у речима резонера, младог Стефана Лазаревића, а потом и Бајазита.

У лику Бајазита, наговештава се Стеријино кретање ка креирању лика антагонисте који у овом делу још неће бити изграђен у потпуности. Емоционална заслепљеност открива слабости Бајазита и стварања непријатеља у паши Осману, чиме се назначавате да приватно биће Бајазита иницира његову пропаст. Нажалост, то драматуршки није у потпуности остварено, већ се своди на слутње и иницијативе самог писца, а обриси оваквих мотивационих захвата се дају наслутити тек у контексту пишчеве поетике. Узрок Бајазитове пропасти и разлог његовог пада, вештачки је изведен, а будући оличен само речима Тамерлана⁴³², наговештен је, али не и приказан. Истовремено Тамерланово заробљавање Бајазита је важно јер указује опет моралистички да свака гордост и бахатост морају бити кажњени.

„Тамерлан: Никад ти ланце нећу скидати јер си, слободан, границе прелазео. За стол ћу те држати везана, јер си горд и грабљив на престолу седио.“ (IV, 9)⁴³³

Овај лик такође доживљава судбински преокрет, чиме се истиче да су дејству судбине подложни и осиони, бахати владари. Нагли пад из среће и врхунца владања који

⁴³⁰ Ераковић у свом делу одређује издвојеност Стефанове позиције као хроничара српске историје.

⁴³¹ Немали број аутора је указивао на присуство средњовековне књижевности у Стеријином делу. Но, колико нам је познато једино је Димитрије Богдановић указао на присуство молитвеног жанра у Стеријином делу, и то у оквиру говора Милоша и Лазара у спису *Бој на Косову*. Видети: Димитрије Богдановић, *Јован Стерија Поповић и српски средњи век*, у зборнику: Јован Стерија Поповић 1806 – 1856 – 2006, стр. 626

⁴³² Вансенско присуство лика Вука Бранковића, као изузетно зрело драматуршко решење у драматургији XIX века, издваја Стеријино дело од драмских поставки Јована Суботића и Матије Бана. Премда у попису ликова нигде није ни дат Вук Бранковић, његова сенка бди над збивањима и у великој мери их условљава. Радослав Ераковић указује на значај Рајићеве *Историје* у обликовању лика Вука Бранковића и Тамерлана, истичући да је поступак вансенског лика коришћен и у делима *Смрт Стефана Дечанског*, Ранко (IV, 6), и у *Ајдуцима*, Андрија (II, 6).

⁴³³ Наведено према: Јован Стерија Поповић, *Изабране комедије и драме II*, Драма 4, Нолит Београд, 1987. Сви наводи дати су према овом издању.

се обрушава услед преокрета судбине, истицао је и Фридрих Шилер у различитим лирским (*Срећни Поликрат*) и драмским остварењима (*Фијеско*, *Валентијан*). Делом доминира променљивост среће и судбине, којој се морају повинovati сви јунаци. У колоплету судбине налази се и Милева која попут шилеровских јунака прихвата судбину и наметнуто јој жртвовање зарад дужности према отаџбини. Шилеровски мотив је и жртвовања родитеља зарад виших интереса, а који је био Шилер поставио у односу оца и ћерке Лујзе *Сплетке и љубави*.

„Милева: Мати, тужна мати моја, каква ти је љубав прама земљи, кад мезимицу твоју тако напушташ. Живу ме у гроб воде и захтевају да се не печалим.“ (I, 6)

Као трезвено и рационално биће, одано држави и породици, Милева ће се повинovati одлуци мајке и дужностима према држави. Премда сам овај мотив води порекло из мелодрамског сижеа, будући да овде бива усложњен идејом судбине и осећањем дужности што раздваја приватну и јавну сферу јунака, видимо да писац обликује протагонисту позорја према шилеровском моделу.

„Милица: Жестокост судбине тако је захтевала да те, јадна, на жртву принесем. Милева (*у`вати је за руку и наслони лице своје на њу*)...“ (I,6)

Она је приказана као самосвесна и зрела жена која ће на крају првог дејства рећи: „Да сам пастирка, ја би` срећна, пресећна била; али је мене судба узивисила да будем кћи царева. Од већега више се иште.“ (I, 6) У лику Милеве назиремо клицу теме о тежини власти коју ће Јован Стерија Поповић развијати у позорју *Смрт Стефана Дечанског* и у делу *Лахан*. Поетски делови, лирски пасажии уграђени су у лик Милеве чија је растрзаност услед збивања оивичена судбином која је главни стожер говора Стеријиних ликова. Шилеровски конципиран лик најављен је прво гестикулацијом оличеном дидаскалијама *прекрива лице рукама, клоне на столицу*, а потом и поступцима. Она изневерава очекивања типског јунака мелодрамског сижеа, те пред нас ступа зрела и самосвесна особа неправедно оклеветана и невино осуђена на смрт. Уместо младе жене која пати услед немогућности остваривања љубави истиче се жена која пати због удара судбине.

„Врт у царевом двору. Сутон.

Милева (*на једној клупи седи печално, потом поче певати*):

Што је, бедна, да све тако
Нешчастије спомињеш? Зашто л` тугу све једнако
У прсима ти раниш?
Јер често мене
Горке судбине
Посећују удари.
`Оћеш кадгод с тугом твојом,
Бедна птицо, престати?
`Оће л` сунце с лучом својом
Кадгод теби синутити?
Неће, ах, неће, Јер тама веће
Загушује света зрак.
Шта ти дакле још остаје,
О пребедна грлице,

Чим се тешит` не пристаје
Твоје бедно срдашце?
Једна надежда
Просипа бледа
Зрака бедној Милеви.“ (III, 3)

Сценски приказ јунакиње која тугује у врту асоцира на епизоду Амалијине тужбалице у врту у *Разбојницима*. Међутим, поређењем ове две сцене, наспрам Амалије чија песма настаје услед одсуства вољене особе, Милева плаче над својом судбином и безизлазним положајем који јој је наметнут као ћерки државника. Зрелост и одговорност јунакиња показује већ наредним поступком, те у сусрету са Светиславом, пред нама није биће препуштено сентиментима већ особа рационална особа која трезвено сагледава ситуацију и дате околности. На ову позицију главне јунакиње, указује и то што у тренутку страдања она постаје гласноговорник пишчеве антрополошке мисли о човеку:

„Милева: О боже, који си човека створио, и нај`уђе срце чује глас твоје вечите истине, али му страсти заглушују уши.“ (IV, 4)

Мисао о човеку заглашеног страстима што га спутава на путу досезања истине и познавања сопствене природе, изговориће и у делу *Владислав*, владалац Владимир. У дијалогу Владимира и Косаре, доминира, како је и запажено, неспокојство човека, коме владарска дужност спутава слободу, а дужности га оптерећују. Он је одговоран владалац и тако говори јер брине за народ.

„Владимир: Скудоуман је човек. Косаро, не познаје своју природу. Колико би више среће цветала кад би сваки себе познавао. Али страсти човека носе као ветром подигнути вихор, дижу га више његових сила, док се уморан и занесен у вечиту пропаст не присвали.“ (II, 1)

Мотив невино и погрешно затворене јунакиње, осуђене на смрт, обликован је тако да Милеву о наредби смрти извештава слушкиња Даница, уз мирно прихватање судбине жалећи за духовником којем ће се исповедити, што се у потпуности подудара са сликом Марије Стјуарт из истоименог дела немачког драматурга Међутим, Властимир Ерчић је у својим истраживањима истакао могућност паралеле ове епизоде са епизодом из *Аристиде и Наталије*, односно Кишфалудијевим делом *Ирена*⁴³⁴. Наша претпоставка је да овај мотив и начин обликовања доспева до Стерије посредним путем, нарочито, уколико имамо у виду, да Јован Стерија Поповић као драмски писац није био склон дословном преузимању епизода других аутора, већ је постојеће епизоде преиначавао сопственим драмским токовима.

На значај судбине у Стеријином делу већ је указано у истраживању пишчевог дела, те је истакнуто да је судбина у пишчевој драмској поетици „господар човекове егзистенције... Каткад видљива, каткад невидљива рука провиђења, руковеђена принципом вечних, Божјих истина, доводи појединце до краја њиховог постојања потврђујући већ унапред постављене идеје.“⁴³⁵ Над судбином се јадају сви јунаци, доследно. За Марију из *Лакана* она је нестална и променљива.

Осим у транспоновању елемената драме судбине у жалосно позорје, а која доприноси паду јунака из највеће среће у несрећу, угледања се читавају и у изградњи

⁴³⁴ Види: Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, ИКУМ, Београд, 1974.

⁴³⁵ *ibid*, стр. 19.

јунака. Обликовање јунака који свесно прихвата своју жртву и страдање зарад вишег добра, изведено је у складу са шилеровским обликовањем јунака. Ово свакако није била основна намера аутора, већ се шилеровски концепт страдања и жртве усагласио са сопственим моралистичким доживљајем света, као и са хришћанским и мартинијским елементима саме тематике чији су извори, према досадашњим запажањима, у хагиографској књижевности и *Историји* Јована Рајића.

Мотиви уграђени у драмска збивања а који могу бити шилеровске провенијенције су: поетска слика Милевине сцене у врту, мотив удаје за непријатеља, мотив прерушавања, мотив прислушкивања, мотив прстена, мотив жртвовања детета зарад сопствених, тј. државних интереса. Но, већ је указано да сви ови мотиви истовремено воде порекло из богатог наслеђа мелодраме и класицистичког наслеђа. Из драме Лесинга и Шилера, Стерија црпи гестикулацију јунака исказану дидаскалијама, док су у обликовању јунаци неретко оличени метафориком срца, туге, грома... Писана у прози, поетичност се постиже бројним поређењима и алитерацијама, у поетским исказима, чији говор и иначе спада у најлепше сегменте драме:

- (1) „Збогом, земљо, збогом, завичају мили, збогом животе... Туђина у туђинству да тражим пријатеља...“ (I, 7)
- (2) „Милева: Као што круг прстена овога нигде краја нема, тако ће бесконачна бити туга моја.“ (II, 4)
- (3) „Милева (*сама*): Као у непроходној пустињи, без икаквога пута, без помоћи, на`оди се душа моја...“ (IV, 2).

Већ због наслова *Ајдуци* којим се путем групе људи одређује средиште збивања, у овом делу су највише уочаване и извођене паралеле Стеријиног рада са *Разбојницима* Фридриха Шилера. Одређене тематско-мотивске подударности истиче Властимир Ерчић, а донекле их потврђује и Марија Јовановић, уз тврдњу да се у основи *Разбојници* и *Ајдуци* разликују идејно, тематски и сужејно. „Судећи по сличностима у детаљима и појединим сценама, Стерија је морао бити импресиониран овим Шилеровим делом. Ипак, сматрамо да сличности имају другу, идеолошку, позадину. *Разбојници* Стерији представљају узор за приказивање борбе добра и зла. Стварајући по мотивима народне поезије, Стерија од Шилера преузима антиподни однос браће. Карл Мор, оличење племенитости, борац за праведнији и бољи свет, разбојник због повређене части — узор је Стерији за лик Обрада; Моров брат Франц оличење је порока, Милета такође. Сукоб Шилерових јунака је духовне природе, идеолошки сукоб. Код Стерије, сукоб има много прозаичније корене — браћа се боре за љубав исте девојке. Да би етика тријумфовала, а у складу са Аристотеловим учењем о катарзи, јунаци за које се публика емотивно везује и опредељује, Карл Мор и Обрад, гину.“⁴³⁶

У односу на *Разбојнике* Фридриха Шилера чија је драмска радња просторно расплнута на два дела, услед чега долази и до двоструке експозиције и усложњавања драмске грађе, Стерија усредсређује радњу на један простор чиме постиже већу кохерентност драмског збивања. Изоловањем тематске грађе о породичној приватној констелацији јунака, радњу усредсређује на хајдучку групацију у којој се збивају све

⁴³⁶ Мирјана Јовановић, *Страни утицаји у Стеријиним „Жалосним позорјима“*, у: Научни састанак слависта у Вукове дане. [Књ.] 11, св. 1, Јован Стерија Поповић, стр. 239.

промене и унутар ње конфликт браће око девојке. Полазећи од другог призора Шилерове драме, приказа разбојничке/ хајдучке дружине и стварања групе/ чете и избора вође/ харамбаше, Стерија отвара своје позорје. Видимо да полазни предложак, сижејно бива само преиначен али не и укинут, те и да српски драматург изоставља идејни фон дела интериоризован у ликовима два брата. Но, аутор ипак задржава мотив сукоба браће око исте девојке, чиме и долази до дивергенције модела ка историјској мелодрами. На ово одступање указује и одсуство термина *жалосно* из одреднице *позорје у пет дејствија*, те и самосвест аутора о немогућности извођења жалосног позорја. Сегмент жалосно губи се са одсуством историјског фона дела, недостатком приказа и истицања узвишености протагонисте збивања, те и у превази мелодрамских механизма, у мотивацији два извојена јунака Обрада и Милете, попут препознавања браће и убиства брата у незнању.

Међутим, и идејно се Стерија наслања на Шилера, истицањем детронизације хајдучког света, а које је већ у литератури истакнуто.⁴³⁷ Премда је Фридрих Шилер, према сопственом тврђењу у предговору, недовољно истакао одурност разбојника у драмском приказу, Поповић се критички односи према хајдучком свету са још јачом и изражајније потцртаном нотом, желећи свесно да пренебрегне проблем са којим се Шилер суочавао, попут уздицања разбојничке/хајдучке дружине. Чак и у обликовању хајдучке дружине паралела се огледа и у мотиву заклетве, семантички изведеном као склапање савеза са ђаволом. Шилерова идеја о погубности и поразу разбојничког света који, склопивши савез са нечастивим, не може допринети оплемењивању људског рода, варира се и у Стеријином драмском приказу, те Обрад, на самрти опрашта брату Милети убиство, заклињући га да напусти хајдучију, која никоме не може донети ништа добро. Тако се основна срж идејног слоја и овог Стеријиног дела заснива на етичком приступу грађи и истицању дидактичке ноте приказивањем негативитета хајдучке групације, односно њене погубности по појединца и народ.

На сцени је јасно профилисан сукоб противника, два антиподно приказана брата Обрада и Милете који призивају сукоб Карла и Франца Мора. Међутим, сукоб браће произашао из љубави према истој девојци, Стерија је усложио, убацивањем мотива препознавања браће и убиством врата у незнању. Морални преображај јунака хајдука Милете изведен је спрам изненадне, вештачки изведене моралности јунака Карла Мора, који се предаје властима како би окајао своје разбојничке грехе. Милета није у сукобу само са братом, већ са свим хајдуцима, што примећујемо и код јунака Стефана Дечанског. Коб јунака Милете, попут осталих протагониста Поповића је плаховитост, што потврђује запажања проучавалаца да је острашћеност увек погубна у Стеријиној антрополошкој визији човека. Просторно, сва збивања смештена су у једној тачки те се статичност збивања разбија наносима из спољњег света, доласком друге дружине, односно извештајима који стижу изван хајдучког света. Уплив Шилеровог дела читава се и у знатно већем присуству драмских решења којима се писац до овог позорја није у толикој мери служио попут посредности у драмској структури те се збивање остварује бројним извештајима (извештај хајдука Андрије о Витомировој смрти (III, 8), ослобађање Ивана (III, 3) и јунака Срећка из ропства и бекство од турског набијања на колац (III,5), а приметно је и избацивање чулних приказа са сцене.

⁴³⁷ Зорица Несторовић, *ibid*, стр. 88.

Међутим, попут Фридриха Шилера, и Стерија ће у *Ајдуцима* унети једну реалистичку димензију у говор јунака, оплемењујући га епским фондом језика и мотива. Поредбена анализа показује да српски драмски писац избацује грубости и суровости разбојничке дружине исказане у језику јунака, унутар исповести јунака и поступака које предочавају. Отуда су и позоришни рецензенти поредили ово дело са Шилеровим, и запажали да у њему има идеалног и племенитог осећаја, за разлику од Шилеровог.⁴³⁸

Резултати компаративног самеравања српског и немачког драмског дела су и осведочавање Стеријине оригиналности приликом инкорпорирања фолклорног наслеђа, будући да писац успешно имплементира народну песму ради решавања одређених драмских решења (нпр. мотивација Обрадове хајдучије) и народни фон приликом обликовања јунака - мотив препознавања (убруса мајчиног), мотив посебности јунака Милете (змијски цар), мотиви прорицања (хук сове наговештава несрећу). Народна веровања и предања имају функцију надомештавања механизма судбинског у делу (мотив змијског цара, мотив враџбина и народних лекова, мотив сове која слуги несрећу). Мотив змијског цара, важан је у обликовању лика Милете, будући да се тиме обезбеђује немогућност страдања јунака, а објашњавају његова чудесна јунаштва. Јунак натприродних способности који припада свету надљуди неретко је присутан у драмској поетици Јована Стерије Поповића, те поред Милете, свету чудесних бића припада и Милош Обилић, кога аветиња не може да убије, као и лик Лахана који чудом бива спасен у боју против Татара. Осамостаљивање аутора у односу на изворе јесте и тип Ивана, унетог из народне предаје, народни човек, хвалисавац који је хајдучка луда. На сцену ступају и личности из комичке структуре тип хвалисавца и лаже Ивана и Ненада, гласа разума и резонера. Отуда лик Ненад постаје глас резонера типичног за пишчево комедиографско позорје који опомиње гледаоце/публику мишљу да је Обрадова смрт добра прилика да се освестимо и који саветује рецепијенте уз мисао да је лепо човеку у невољи помоћи.

Тема *Наода Симеона*, према запажањима проучавалаца обликована је према народној песми и спрам *Житија светог Павла Кесаријског*, а изведена спрам велике теме античког позоришта, Едипа.⁴³⁹ У аутопоетичким записима и немачки драматург Фридрих Шилер је у више наврата истицао Едипа не толико због тематског сижеа колико због драмске структуре која представља разрешавање чвора док сам заплет претходи драмском периоду. Едиповска структура организована помоћу мелодрамских елемената водила је Стерију ка таквом драмском решењу да је *трагедија у пет дејствија по народној песми* постала позорје које је могло бити насловљено и као *Зулма и Симеон*. Премда Јовановић⁴⁴⁰ утврђује да епизода у *Наоду Симеону*, сцена мачевања када Асан изазива Наода Симеона на двобој мачевањем, потиче из *Дон Карлоса*, сцена у којој Дон Карлос подиже мач на оца, пак нема исти контекст нити чак сличан семантички потенцијал, те можемо о овоме говорити као о једној општој епизоди која допире из

⁴³⁸ „Нема у Карлу оног идеалног и племенитог осећаја као у Ајдуцима српским“, рецензент (М.) поводом представе *Разбојници*, Фридриха Шилера у: *Позориште*, 1890, стр. 154,155.

⁴³⁹ Ibid, стр. 77.

⁴⁴⁰ „У *Наоду Симеону* (1830) осим едиповских мотива и сцене двобоја између Синана и Симеона, која је скоро пресликана из Шилеровог *Дон Карлоса*, нема других угледања на познате трагичаре. У овом делу има много више утицаја тадашњег европског мелодрамског стваралаштва, који се огледају у карактеризацији и типизацији ликова, при чему се уочава оштра подела на позитивне и негативне; затим у изненадним оштрим преокретима у радњи, потпомогнутим ефектним ситуацијама — изненадним заљубљивањима, препознавањима, откривањима идентитета.“ у: Мирјана Јовановић, *ibid*, стр. 240.

Шилеровог наслеђа. Из Шилеровог мотивског регистра *Дон Карлоса*, могуће је угледање на љубав између мајке (маћехе) и сина, премда сам мотив потиче из мотивског регистра грчког трагеда, као и љубав Еболе према Карлосу која у драми српског драматурга бива преиначена у љубав дворкиње Јамне према Синану.

Да би разрешио сукоб између Синана и Симеона, Омар предлаже изазов којим ће јунак освојити царицу тако што кроз прстен погоди јабуку стрелом, мотив јасно преиначен из Шилеровог дела *Виљема Тела*. Међутим, Стерија и овде преузима поједина драмска решења како би их преиначио и уклопио у мотивацијски систем другачијег драмског и значењског механизма, будући да је, према запажањима Зорице Несторовић, емоционална телеологија примарна у овом драмском остварењу. „Поступци обликовања јунака и извођења сижеа драме подређени су емоционалној телеологији својственој мелодрами која се `превасходно одликује коришћењем метода `игре са осећањима`“.⁴⁴¹

И у *Скендербегу* препознајемо мотивска угледања из Шилера. Будући да је Стерија, према запажањима проучавалаца, драмску изградњу био засновао на историјском предлошку овог историјског јунака, претпоставка је да је идејна основа дела настала спрам Шилеровог историјског проторипа *Валенштајна*. Разрешење збивања наговештено је сном о круни на челу (I,1) који ће се и отелотворити. Јунак је одређен пореклом и неприпадањем, његова изузетност ствара сујету и завист на коју га и Атима градацијски упозорава, а у самом јунаку се води сукоб између дужности, и љубави према отаџбини спрам љубави према Атими. Међутим, морална дилема јунака заснована на теми издаје, а коју је српски писац могао видети и у Шилеровом јунаку Валенштајн, ипак није до краја изведена. Премда „чин издаје доприноси моралној и етичкој афирмацији главног јунака“⁴⁴² који успева у свом науму и постаје владар Скадра, драмско разрешење срећно изведеног збивања опет подлеже мелодрамској основи и комедиографској структури. Властимир Ераковић истиче да је узрок неизведеног драмског разрешења и утицај историјских података који су негативно утицали на структуру драмских збивања. „Поред тога што су (непотребно) успорили радњу, многобројни извештаји гласника о биткама, ноћним препадима и опсадама, претворили су већину кључних ликова у случајне посматраче догађаја“.⁴⁴³

◆ Лик Милоша Обилића као прототип Шилерове идеје

У средишту развоја српске историјске драме налази се косовска легенда доживљена као историјска прекретница и симбол страдања српског народа. Како је у литератури већ истакнуто, трагички потенцијал косовског мита формирао се око два тематска круга; први мотивски комплекс изграђен је око мученичке фигуре цара Лазара, док је други обликован око витешког лика Милоша Обилића. Свест о томе да христолика личност цара Лазара не може бити центар драмског нити трагичног дејства, драмски фокус окреће ка витешком слоју епске легенде. Епска стилизација овог хероја, заснована на формулативности, условио је изостанак комплексније изградње лика. Стога

⁴⁴¹ *ibid*, стр. 83.

⁴⁴² *ibid*, стр. 43.

⁴⁴³ *ibid*, стр. 43.

је, према досадашњим резултатима тумачења, и епски портрет јунака, будући изграђен на унутрашњим особинама и вредносним категоријама јунаштва, части и поштења, неодвојив од косовске легенде. Нивелисањем јунакових поступака и особина, Милошева личност представља сижејни потенцијал који покреће збивања.⁴⁴⁴ Чак три историјске драме XIX века насловом призивају лик Милоша Обилића: *Трагедија Обилић*, Симе Милутиновића Сарајлије (1827), *Милош Обилић*, Јована Стерије Поповића (1828), *Милош Обилић* (1865) Јована Суботића, а као саставни део мотивског комплекса израста и драма *Цар Лазар*, Матије Бана.

У позоришном приказу поводом представе *Милош Обилић, Јована Суботића* (1870), Лаза Костић износи став да Милош Обилић за српске драматурге представља исто што и Димитрије за немачку књижевност. Захтевајући већу оригиналност аутора, Лаза Костић се одупире идеји рабљења једне теме, сматрајући такав поступак противан оригиналности и креативности драмског песника.

„Кад који драматиста наиђе на какво „сокровиште“, као што је Шилер наишао на Димитрија, Сима Милутиновић на Милоша Обилића, онда је јагма. Сваки мисли да му предњаци нису могли подићи све благо, но да је већина остала за њега. Тако видимо како после Симе Милутиновића забоду у исти дивит Јован Поповић Стерија, после њега истим пером, ако не и у исти дивит а оно у пекосницу, већ и зато што му се дело појавило на песку, на арени, - Јован Ђорђевић, после њега др Јован Суботић, коме се свидело, као што ћемо видети, сасушену стељу старога дивита мало залити бистром водицом, а у песконицу настругати златнога телеја; напослетку и Матија Бан, ал` он бајаги није запео за Милоша Обилића rectius Кобилића, већ за цара Лазара, што му ни један искрени монархиста неће замерити.“

Духовита и иронична примедба Лазе Костића истовремено наговештава да су српски драмски писци тежили уобличавању лика Милоша Обилића, између осталог, следећи и препознајући у његовом лику прототип шилеровског јунака.

Избору Обилића као централне фигуре драмског језгра историјске драме допринела је и свест народа која је о Милошу Обилићу живо певала и кроз њега развијала слику пркосног, борбеног титана који се супротставља околностима.⁴⁴⁵ Тако су и драматичари, у јеку формирања националног идентитета и на зачетку формирања драмског жанра, за центрипеталну фигуру поставили оклеветаног јунака. Избору јунака, допринела је одређена слобода од баласта историјских података, будући да о овом хероју, историја најмање доказа нуди.⁴⁴⁶ Но, опредељеност српских писаца ка приказу јунака који својим животом и поступцима, односно смрћу исказује узвишеност борбе и

⁴⁴⁴ Према запажањима Снежане Самарције, вредносне одреднице које оличавају јунака, попут херојства, верности, оданости, „праведника и заштитника“, супруга који брани част своје жене и своју част, присутне су и у драматуршкој обради из чијих преиначавања изостају епски атрибути јунака који не доприносе драмским збивањима (буздован, копље, коњ Ждрал). Према: Снежана Самарција, *Биографије епских јунака*, Чигоја штампа, Београд, 2008, стр. 123.

⁴⁴⁵ Приликом истраживања периодике, до сада смо утврдили четири оригиналне песме о Милошу Обилићу испеване и објављене у српској периодици. У релативно скромној књижевној продукцији на почетку века, овај податак потврђује прометејски лик Милоша Обилића у свести српског човека почетком XIX века.

⁴⁴⁶ Историјско постојање јунака забележено је у писму фирентинског писара Колучија Фирентинске општине босанском бану Твртку у коме се помиње Милошево жртвовање, док народна предања херојство овог јунака објашњавају његовим митским пореклом (мајка вила/отац змај), те Милош постаје „тип хероја, са митским атрибутима, какве су поседовали антички хероји.“ Види: Радмила Маринковић, *Светородна господара српска*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1998, Бошко Сувајчић, *Јунаци и маске: тумачења српске усмене епике*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005.

смисао зарад вишег циља, будући да његово страдање у нама производи сажаљење највишег степена, указује на обликовање јунака спрам Шилерове драматургије.

У драмској обради Симе Милутиновића Сарајлије, *Трагедији Обилић*, која никад није доживела сјај позоришних даски, подједнаку равнотежу, како је до сада уочено, успостављају витешко-феудална Обилићева фигура и христолика Лазарева личност. Таква двопланска структура произлази из пишчевог придржавања усменог предања и косовске легенде оформљене око два лика. Отуда је више него индикативно што Сарајлија утискује Обилићево име у наслов, предност дајући херојском духу Милоша Обилића изнад Лазаревог опредељења за царство небеско.⁴⁴⁷ Пратећи епску матрицу, поставком Обилића у средиште драмског збивања, дакле, јунака из ког провејава дух борбености и пркоса, сигнализира се херојски дух косовског страдања. Према запажањима проучавалаца, жанровска одредница насловне синтагме *Трагедија Обилића* не одговара садржини драмског пева којим је у целисти обухваћен свет косовске легенде, те имплицира Милутиновићево изједначавање трагедије са историјским страдањем српског бића. Обилићев лик, који припада „више хомеровском него шекспировско-шилеровском моделу“⁴⁴⁸, израста из пишчевог доживљаја епског света, док драмска форма служи као достојна и адекватна замена епској предаји. Сарајлијин слободољубив и револуционаран дух истиче управо такву личност и скреће драмску матрицу на њу, коју ће потом следити и остали драматичари.

У складу са епском предајом, главни јунак је репрезент части и поштења, симбол праведности и етичности из ког провејава дух побуне. Компаративно самеравање Сарајлијиног јунака са каснијим уобличавањима, показује пластично дату фигуру, чија се снага крије у делима, заогрнута ћутањем. Биће које је створено од лука и оружја, немирног, неспутаног слободног духа, наличи на Виљема Тела српског народа, који својом посебношћу привлачи завист и дивљење околине. Описи лика долазе посредством туђих гласова, на издају одговара смирено и часно, ћутањем, а о праведности јунака говори, приврженост пријатеља. Несаломив и непоколебљив, Обилић није хвалисав, а потцртава се јунаково просто порекло.

Трагичка кривица наговештена насловом изневерава се услед пасивне улоге лика Милоша Обилића који је убачен у колоплет збивања. „Вечност се у епском доживљају света задобија тек херојском смрћу. У том контексту сагледана, идеја васкрсења преко херојске смрти, Сарајлијиног јунака изводи из круга античких хероја и поставља у раван хришћанских подвижника.“⁴⁴⁹ Јака усмена подлога која израња из драмског пева утиче на распршеност композиције усмерене ка приказивању радње. Сарајлијино коришћење народне предаје у грађењу драме и уношење паралелног заплета мотивом заваде око жена, ког ће се придржавати и каснији драматичари, упућује на потребу аутора да у збивања укључи мелодрамске елементе, изведене спрам усменог наслеђа. Мотив свађе и жена услед порекла мужева, као основа паралелног мелодрамског заплета који одговара духу света XIX века, истовремено постаје везивна нит драмског наратива, доприносећи драмском импулсу и мотивацији ликова. У складу са усменом песмом, писац оплемењује драмско дело мотивима изграђеним на фолклорном фону (Вукосава везе Милошев лик са лавом) и знацима несреће (Вукосава одлази сестри упркос

⁴⁴⁷ У епској изградњи лика „име је постајало и само својеврстан сигнал, који покреће скуп значења, а тиме и битну ангажованост ствараоца и публике.“ Снежана Самарџија, *ibid*, стр. 19.

⁴⁴⁸ *ibid*, стр. 13

⁴⁴⁹ *ibid*, стр. 67

обичајима и реду). Интересантно је да ће се писци и у потоњим обликовањима служити фолклорним фоном у изградњи женских ликова.

Стерија је драмско дело, објављено годину дана након Сарајлијиног, насловом такође концентрисао око лика *Милоша Обилића*, одредивши га као *јуначко позориште у пет дејствија* и има све карактеристике раног стваралаштва Стерије Поповића.

Новину у обради косовске легенде истраживачи виде у томе што је Стерија религиозно-филозофску варијанту легенде изменио уневши политичку димензију у косовску тематику. У односу на распршеност драмског тока код Сарајлије и неразвијеност лика, компаративни приступ показује издвајање Стеријине драме и разумевање позоришне логике додавањем трагичног импулса лику и доследном придржавању теме. У Стеријином обликовању, види се пишчева умешност и однос према драмској грађи, композиционо боље изведеној, концентрисаној око брижљиво изграђеног јунака. Лик Милоша Обилића оплемењен је фолклорним елементима, те се у градњи лика примећује, како оправдано запажа Васо Милинчевић, уписивање епских атрибута Марка Краљевића.⁴⁵⁰ Стерија је направио први помак ка градњи трагичког јунака, према резултатима Зорице Несторовић, управо изграђивањем Милошевог хибриса, развијајући код лика борбу између приватне и јавне сфере бића. За разлику од Милутиновићевог хероја-делатника, Стеријино оличење Обилића обојено је унутрашњом димензијом истакнутом кроз рефлексивност, самопреиспитивање и савладавање сујете. Померање од витешке оданости владару Сарајлијиног облика ка оданости држави код Стерије, праћено је резоновањем јунака и исказивањем слободоумних, слободољубивих мисли, чиме се у лик уграђује дух револуционарности и побуне налик на шилеровског типа јунака (Карл Мор).

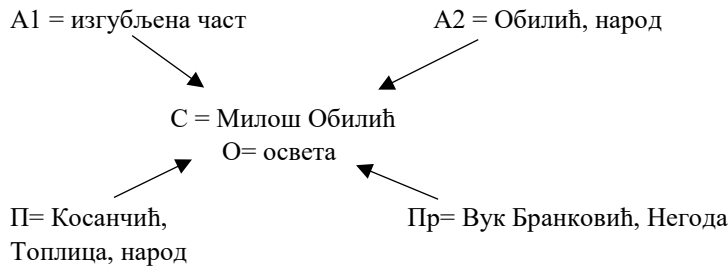
У складу са епском традицијом и „дубоко укорењеним веровањем да су судбине појединаца, држава и народа унапред уписане у пророчким књигама“⁴⁵¹, страдање јунака додатно је мотивисано огрешењем о силе мрака оличених у епизоди о три авети, чиме се акцентује детерминисаност збивања и мистификује Обилићева снажна природа. Премда авети неодољиво асоцирају на Шекспировог *Магбета*, њихова функција у делу бива преиначена. Док су код Шекспира авети пророчице у функцији мотивационог агенса јунакових поступака, овде су приказане као мотивациони агенс Бранковићевих поступака. С друге стране, Обилићевим огрешењем о злехуде аветиње, писац покушава да код јунака изгради погрешку због које ће stradати, те у њега инкорпорира прометејско виђење човека који се својом природом оглушује о виши поредак чиме изазива своју судбину.⁴⁵² Међутим, како потенцијали мрачних сила до краја драме остају немотивисани и недовољно искоришћени, изостаје и њихова функција у извођењу карактера јунака. Актанцијални модел сликовито показује да три авети, премда улепшавају дело, доносећи ноту занимљивости, заправо нису функционално уклопљене у драмска збивања.

⁴⁵⁰ *ibid*, стр. 98

⁴⁵¹ *ibid*, стр. 159

⁴⁵² „Квалитативна структурална транслација у Стеријином поступку је ауторова тенденција да психолошки мотивише аветињска деловања. Наиме, док код Шекспира вештице имају судбинско одређење, мотивациони покретач Стеријиних авети није фатум, већ освета Милошу Обилићу.“ М. Јовановић, *ibid*, 239. Наша претпоставка је да су авети у Стеријином делу вероватно и конципиране према Шилеровом преводу/преради *Магбета*, спрам које је и извођено ово Шекспирово дело на немачкој и српској сцени.

Актанцијални модел драме *Милош Обилић*



Стеријин јунак поседује висок степен хероичности изведен у складу са народним предањем, а драмско збивање настаје комешајем фолклорних елемената и драмских епизода. Поред увођења три авети и лика Негоде, Стерија инкорпорира у драму и ониристичку мотивацију чија је примарна улога предсказање збивања и обликовање личности.⁴⁵³ Осећај за драмску изградњу ликова, огледа се у пишчевој тежњи да изгради великог противника Бранковића. Међутим, лепота зла и сплетке бива пренета на помоћника Негоду, те се у карактеризацији ових ликова називају тешкоће српског драматурга. Неслободу и спутаност при преиначавању већ оформљених епских фигура, Стерија разрешава увођењем и сликањем новог лика, извршиоца Бранковићевих политичких агитација.

Значај и важност Обилићевог лика у српској драмској књижевности потврђује се и делом *Милош Обилић, трагедија у пет чина*, којим се аутор, Јован Суботић, иначе склон разноликости у избору грађе и тематским иновацијама, једини пут наставља на интересовања свог претходника. Обраду овог лика вероватно је подстакла једна од најизвођенијих и најбоље обрађених драматуршких верзија Јована Стерије Поповића. На то указују и запажања проучавалаца у којима се истиче и став Јована Ђорђевића изречен у писму Антонију Хацићу. Ђорђевић наводи да је и сам прерадио Стеријину драму за потребе позоришног репертоара:

„Кад би наше појете хтели мене послушати (а знам напред да неће), а они би узели сав Стеријин репертоар на миндрос, па би га прерадили, од прилике као што сам ја Милоша Обилића на такав начин истина да би изашао некакав минотаур, али би свакако добитак био, бар што се језика тиче; била би добра закрпа, или као преврнут капут, који би нас опет једно десетак година послужио „док не би наша драматургија на своје ноге стала. Шта би н. пр. био Сан Краљевића Марка, да га Лаза преради?“, пита се Јован Ђорђевић у своме писму које је крајем фебруара 1862. године упутио Антонију Хацићу...“⁴⁵⁴

⁴⁵³ Нада Милошевић Ђорђевић, *Стерија и наша народна књижевност, неколико примера функције снова у Стеријиним делима* у: Јован Стерија Поповић, Научни састанак слависта у Вукове дане, свеска 11/1, Београд, Вршац, Нови Сад, Тршић, 16-20. IX 1981, стр. 296, 297

⁴⁵⁴ Наведено према: Зорица Несторовић, „Сан Краљевића Марка“ Јована Стерије Поповића и „Маркова сабља“ Јована Ђорђевића, у: Драма у српској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане, свеска 25/1, Београд, Нови Сад, , 1-6.9.1995.

Придржавајући се епске матрице, аутор уноси знатне измене у драмску структуру дела. У том смислу индикативна је промена формуле клетве којом покушава да унутар епске окошталости измени односе између Лазара и Милоша, тако што ће Милошу дати слободу избора у делању. У завршном чину Милош се каје због своје плаховитости, услед које бира одбрану части уместо борбе са пријатељима против Турака. Суботићево жанровско детерминисање дела као трагедије открива самосвест и претенциозност у тежњи аутора ка достизању обрасца трагичког јунака. Акцентованем части и родољубља, особина иманентних Милошевом лику, и истицањем категорије нужности Милошевог избора, Суботићев јунак се, према запажању проучавалаца, креће ка трагичкој кривици, чије се обликовање помера ка романтичарској слици мудрог и борбеног реторичара који дела у име части и „чије се особине утемељују на моралној телеологији“⁴⁵⁵. Отуда ни потенцијали Бранковићевог негативног лика, иначе погоднији за драмску обраду, неће бити развијени мада ће шилеровски императив приказа тоталитета јунака донекле бити досегнут у приказу овог негативног јунака. Ова драмска обрада нарочито се истиче ликом антагонистом, чији је модус политичког интриганта грађен према шекспировско-шилеровском моделу. Стога је развој лика овог јунака реципрочно везан за тежњу у развоју протагонисте, који у виђењу Фридриха Шилера, мора имати достојног противника: „Што је страснији противник, то је сјајнија победа, једино отпор може учинити видљивом снагу.“⁴⁵⁶

Привлачност Милошевог лика лежи у историјској неодређености и магновењу које пружа драматурзима извесну слободу у обликовању јунака. Обилићев лик је био најпогоднији за драму јер о њему не постоји сведочанство, осим посредних историјских доказа, док, је у народној песми, иако носилац драмског потенцијала као оклеветан јунак, најмање оформљен лик, без устаљених атрибута и јуначких описа. Сав у чину који га оличава и заснован на делању који одређује карактер Милошевог бића, био је најпогоднији за обраду и уградњу тенденциозности херојског и слободарског духа XIX века. Онако како се мењало јунаково име усменом предајом (Обилић, Драгиловић, Кобилић), градила се и слава јунака која је попримила херојске димензије. Попут епског казивача, драматурзи су у овај лик утискивали и уписивали дух свог времена. Тако ће сам Обилић „медијатор између неба и земље“⁴⁵⁷ представљати апотеозу бунта прометејског духа XIX века.

Транспозиција јунака косовске легенде Милоша Обилића из народне епике у српску романтичарску драму XIX века изведена је богаћењем лика прометејским духом проистеклим из доба у коме је настао, из кога израња дух слободе, херојства и побуне XIX века. „Његов лик је у потпуности одговарао романтичарској представи пркосног Титана, која је у српској књижевности додатно била обременењена високопоетичким димензијама, што је често одговарало морализаторској тенденцији писца.“⁴⁵⁸ Архетип који говори о побуни унутар вертикалне структуре света јасно подељене на горњи и доњи свет, неба и земље, чији је медијатор Прометеј, добија еквивалент у полубожанском бићу Милоша Обилића, који оличава „бунтовника и жртву“⁴⁵⁹ чији дух остварује врхунски принцип слободе, храбрости и пркоса. „Прометеј је у тој драми

⁴⁵⁵ *ibid*, стр. 31.

⁴⁵⁶ Шилер, *ibid*, стр. 77.

⁴⁵⁷ Љубомир Симовић, стр. 76.

⁴⁵⁸ *Ibid*, стр. 81.

⁴⁵⁹ Јан Кот, *Једење богова*, Нолит, Београд, 1974, стр. 14

оптужени, али оптужени се претвара у тужиоца.⁴⁶⁰ Сарајлијин Прометеј израња из духа епског света, Стеријин бива оплемењен и изграђен комешајем фолклорних елемената и револуционарним духом уобличеним према шекспировско-шилеровском моделу, док Суботићев лик, обogaћен драматуршком реториком и пркосом, постаје прометејски представник интелекта у побуни и апотеоза бунта.

Међутим, иако се осећају импулси трагичног, ниједан српски драмски писац неће остварити трагичко у приказу, према запажањима проучавалаца, услед уплива хришћанских елемената, пасивности јунака и развијене епске фигуре жртве. Сам Милош као полубожанско биће носи потенцијал трагичког дејства, који се укида морализаторском тенденцијом уграђеном у његово биће.

Компаративно сагледавање три драме тематски концентрисане око јунака косовске легенде показује међуусловљеност драме и епске подлоге, као и различит приступ епској грађи. Оне су репрезент драмског преобликовања епске грађе и показатељ двоструког вида преузимања народне предаје: преузимањем тематско-сижејне основице и вредносних квалификатива јунака, стилских средстава и формулативности, као и уношењем фолклорних елемената. Присутна су жанровска варирања од драмског пева који реконструише свет народне епике ка историјској драми у којој драматурзи у епску основу уписују особености свога доба, изграђујући драмски свет у духу шекспировско-шилеровског модела. У епску основу при грађењу лика Обилића, каквог читамо код Сарајлије, Стерија и Суботић уносе у различитом виду и различитом степену шекспировско-шилеровске елементе. Попут Шилерове драматургије која се, и поред преиначавања одређених шекспировских епизода и драматуршких решења у изградњи лика, заправо кретала ка трагању за грчком драмом⁴⁶¹ и српски драмски писци су се, преузимањем и уношењем елемената шекспировског позоришта, више кретали ка Шилеровим идејним и драмским решењима. У складу са моралним тенденцијама епохе српској књижевности био је потребан херој као оличење побуне (Шилер), те Милош Обилић постаје „Dichter der Freiheit“ српске романтичарске драме шилеровског порекла, у ког је уграђена морална телеологија, али и афирмација прометејског пркоса, гнева и врхунског принципа слободе.

Већ самим тим што је Стерија дозволио штампање свог дела и поред Суботићеве верзије и обраде истог мотива, указује нам да је промишљени стваралац ипак другачије доживео и представио свет косовске легенде. Инкорпорирањем нечастивих сила као један мотивациони агенс Милошевог лика, песник је желео да истакне природу јунака који је охол и осيون, неког ко је рањив и ко није непогрешив у поступцима, за разлику од Суботића код кога је Обилић представљен као беспрекорно непогрешиво биће које брани своју част. Према аутопоетичком исказу Јована Суботића, „одликујућа црта Милошева јесте неограничено поуздање у самога себе.“⁴⁶² Премда Суботић сматра да невин човек и без греха може да буде основа трагичког усуда, немачки драматург Фридрих Шилер је посматрао поставку трагичног носиоца у Лесинговој и Аристотеловој линији. Штавише ниједан његов јунак није врли и безгрешни човек.

⁴⁶⁰ Ibid, стр. 11.

⁴⁶¹ Ђерђ Лукач, *ibid*, стр. 162.

⁴⁶² Јован Суботић, *Живот др Јована Суботића, Автобиографија: лето, епоха трећа и четврта*, Порталибрис, Београд, 2022, стр. 125

Ставивши у пето дејство недоумицу самог Мурата који жели да напусти поприште а што спречава заправо Бранковићева издаја, Стерија истиче и потцртава раван неслоге као пресудне за слом Косовске битке и неумитност страдања услед неслоге, чиме испливава још једном просветитељска раван пишчевог доживљаја косовске легенде. Политичку димензију Стеријине обраде која представља својеврсни облик драме преиспитивања прошлости, структурно прати и Јован Суботић, идејно је преобликујући у складу са својим сопственим доживљајем косовске легенде. Премештањем убиства Мурата у четврти чин, Јован Суботић пак жели истиче Милошеву изузетност и херојство које се читава у слици других људи и доживљају народа. Оштром поларизацијом ликова хероја и издајника, као и завршним акордима Милошевог херојства, Суботић акценат ставља придржавајући се више начина обликовања и грађења хероја карактеристичном за усмену предају и епску традицију чиме његова обрада припада драми слављења прошлости.

Жртвовање једне моралне сврсисходности другој, како истиче Несторовић, вид је трагичког сукоба који поставља Шилер а према коме се води и Јован Суботић у поставци Обилићевог лика. Наведено запажање потврђује се и мотивацијским регистром при изградњи Лазаревог и Обилићевог односа. У том погледу, у Суботићевој драмској варијацији, како је већ истакнуто, кривица јунака посредована је путем писма, чиме је мотивисање јунака изведено шилеровским поступком клеветања јунака у драми *Разбојници*. У складу с преузетим мотивом, односно скептичним ликом Старог Мора који одбија да поверује у туђу реч посредовану писмом, дубоко верујујући у Карлову доброту, изграђен је и однос Лазареве сумње у Обилићеву издају. Несторовић истиче да Суботићева усредсређеност на трагичну кривицу јунака произлази из ауторове немогућности да транспонује личност из епског света у раван трагичког обликовања. Отуда се писац и окреће поступку којим ће се јунак одлучити на жртвовање зарад вишег циља, будући да му Лазарево оправдање и разумевање неће вратити одузету част, и то спрам Шилерове тезе да јунак дела ради моралне сврховитости па и на своју штету, јер такав јунак, у виђењу немачког драматурга, у нама изазива највеће сажаљење.

Највећа разликовност Стерије и Суботића увиђе се у грађењу негативног лика Вука Бранковића. У том смислу чини се да Стеријин мотивацијски поступак боље изведен, будући да је јунака троструко, поступно мотивисао: авети наговештавају Вуку Бранковићу власт, сукоб са Милошем посредован је суптилно назначеним размимоилажењем мишљења, уз додатни мотивациони агенс кроз сукоб жена. У драми Јована Суботића јунак је сведен на мотивацију унутрашњом природом јунака, подстакнутом спољашњим фоном, свађом жена, уз приметно поунутарњивање процеса негативног јунака и извесну психологизацију зла.

У изградњи антагонисте читава се и поглед на свет српских драмских писаца. Вест о Бранковићевој издаји у Стеријиној верзији представља главни мотивациони агенс напада Турака, који су већ били хтели да одустану, чиме се наглашава и истиче тачка ИЗДАЈЕ као вредносна категорија у којој се језгри моралност пишчевих интенција у делу. Код Јована Суботића, Бранковићева издаја није препрека за турску инванзију будући да је турско освајање доживљено и представљено као неминовност. Измицањем круне, коју ће задобити Стефан Лазаревић, фокус се у Суботићевој слици Вука Бранковића ставља на драмског јунака и фигуру ИЗДАЈНИКА, као етичку категорију самог јунака и његову, личну, неморалност. Несторовић запажа да је Суботић приказао Бранковића као „издајника гнусних намера али ситне душе и колебљиве природе који

кукавички осматра како да некажњено прође.⁴⁶³, стога, и више наличи на завереника него узурпатора. Моралном исходишту антагонисте доприноси и изразита поларизација ликова изведених кроз категорије позитивног, односно, негативног начела, унутар које се издваја психолошка карактеризација лика Вука Бранковића у складу са фигуром завереника. Поредбена анализа показује, самим тим, веће присуство Шилеровог модела у обликовању јунака код Јована Суботића, у односу на претходне верзије.

◆ Београдска фаза или драма о власти и моћи

Премда у првој фази Стеријиног рада уочавамо и одређена мотивска препознавања и угледања из драматургије Фридриха Шилера, чини се да је Стеријино драмско стваралаштво у такозваном ЂАЧКОМ ПЕРИОДУ било више усмерено ка баштину мелодрамског и сентименталистичког наслеђа и Лесингову драмску заоставштину, што се потврђује и разматрањем БЕОГРАДСКЕ ФАЗЕ пишчевог рада усредсређене на жалосна позорја. Почев од четврте деценије XIX века, уочљивији су рецептивни одједи Шилеровог стваралаштва у драмској композицији и обликовању јунака Јована Стерије Поповића. Разлика између ова два периода рада, нарочито се огледа у драмском језику који је у ђачком периоду, како су већ истраживачи приметили, изразито сентменталан и мотивски усмерен на ауторе осамнаестог века, наспрам друге фазе у којој је драмски језик прочишћен, уз спорадично присуство дидаскалија и метафорике претходног периода.

Будући да се српски драматург у грађењу драма *Смрт Стефана Дечанског* и *Лахан* ослањао на дело Фридриха Шилера *Дон Карлос*, заједно ћемо их посматрати, премда су у науци о књижевности ова два дела већ била заједно самеревана управо због сличности идејног фона. У више наврата су досадашњи научни резултати указивали на одређено присуство рецептивних елемената, најчешће мотивских и епизодних, Фридриха Шилера у драматургији Јована Стерије Поповића. Међутим, истраживања показују да се идејним фоном развијенијим у београдској фази рада писац наслањао на одређене идејне поставке драматургије Фридриха Шилера, пре свега на антрополошка питања и у вези са тим на позицију човека у свету, као и питање угрожености доброте у сваколиком злу. Према запажањима проучавалаца, жалосна позорја из овог периода стваралаштва писца, организоване су око структуре драме завере у којима је централно питање постаје страдање доброг владара, тежина круне власти, као и немогућност остварења човекове целине и капацитета у владању. У односу на касније ауторе српске драме, у чијим делима, такође, примећујемо уплив Шилера, показује се да је Стерија стваралачки амалгамирао узор на које се ослања, на неки начин, водећи дискурс са одређеним ставовима и развијајући одређене идеје које Шилер поставља.

Дело *Смрт Стефана Дечанског*, 1842. године играно за потребе позоришта српског у Београду, Јован Стерија Поповић дефинише као *жалосно позорје у пет дејствија*, чиме се након комедиографског рада враћа писању историјске драме.

⁴⁶³ Зорица Несторовић, *Јован Суботић, драмски писац 19. века*, Матица српска, Нови Сад, 2000, стр. 107

Досадашњи резултати истраживача показују да, заједно са *Лаханом*, ова драма има повлашћено место у Стеријином позорју. На ову мисао указује и податак, да је дело настајало у дугом временском периоду, што је сасвим некарактеристично за пишчев однос према књижевности. Уколико занемаримо спољне околности и усредсређеност на друге жанровске врсте, чини се да је ово дело представљало окосницу формирања Стеријиног доживљаја жалосног позорја и тежишта пишчевог доживљаја власти које ће надале у оквиру овог жанра развијати. У литератури је већ истакнуто да се Стеријине драме неретко изједначавају са трагедијама премда оне то нису, до чега долази будући да је Стерија историјске драме *Милош Обилић*, *Стефан Дечански*, *Наод Симен*, *Лахан* компоновао драму власти, у којима се модел владавине и фигуре владара обликују по моделу Шекспирових хроника, обликујући „тему моралне, дакле згрешене, а не трагичке, или незгрешене кривице својих јунака“⁴⁶⁴, чиме је фокус стављао на етички контекст јунака и поуку драме.

Смрт Стефана Дечанског има јединствену и целовиту радњу у коју је уљепљен бочни мелодрамски заплет љубави између Зорке и Милорада Виловића. Актанцијални модел нам указује да је дело *Стефан Дечански* композиционо изведено спрам структуре Шилеровог дела *Дон Карлос*. Већ смо исказали у поглављу о Шилеру, да је за драму *Дон Карлос* тешко утврдити главног јунака, будући да се као протагонисти у доживљају рецепијента намећу и ликови Позе и Филипа Другог. И у Шилера и у Стерије, противник је јак и може бити носилац драмских збивања. Градећи и своје дело по истом принципу драме завере, односно сукоба оца и сина који су „лутке у рукама злих манипуланата“⁴⁶⁵, историјско тежиште моделовано према српској историји и пишчево интересовање за лик Стефана Дечанског наводи аутора да у средиште приказа уместо сина, постави оца. Тиме писац остаје доследан узорној идеји да носилац драмског збивања буде представник начела доброте, који је пак, наспрам Шилеровог дела, и носилац власти. Овом изменом, писац указује на своје виђење Стефана Дечанског, који није центар епског наслеђа нити народне предаје, а коме је судбина задала многе ударе, а историја није била наклоњена. Управо у меланхоличној природи владара сустичу се драмски ликови Дон Карлоса и Стефана Дечанског: „Главнија черта Стефановог темперамента била је, колико се из свог живота његовог види, меланхолија. Људи овакови имају здраво расуђеније, и чувствително срце, ал су и раздражљиви, и немају брзу проницителност. Они су постојани у пријатељству, и лако другоме верују. Нико није тако уверен о сујети света као они, зато и не маре много за празну сјајност и лаксаве почести; но љубе право почитаније код људи задобити. Неправда и` јако огорчава, но склоњени су на помиреније. Ко с ове точке сматра живот Дечанскога, наћи ће разрешеније свију његови поступака.“⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ *ibid*, стр. 12

⁴⁶⁵ *Ibid*, стр. 128. Мотив лутке, који Несторовић препознаје у Стеријином делу, наводи се и у драми Фридриха Шилера, *Дон Карлос*.

⁴⁶⁶ Јован Поповић Стерија, *Критике, полемике, писма*, КОВ, Вршац, 2001, стр. 156.

„Стефан Дечански: Шта је доброта? Та и ова је земља добра, што се даје да је газим по вољи. Све ја добро увиђам, и не могу да употребим жестокост, да змији, што ме гризе, главу размрском.“(IV, 4)⁴⁶⁹

Главни јунак питање доброте развија и у рефлексији о сопственом сину:

„Стефан Дечански: ...Добар! Док је био слабомоћно дете... био је добар... Сад то дете може себи сам кору леба одсећи, не потребује помоћи очине, треба да га живота лиши. О,о,о (покрије лице рукама)“ (IV, 4)⁴⁷⁰

Суштина самозбора и спознаје Стефана Дечанског је да се управо у „претераној доброти крије узрок човечијег пада“⁴⁷¹. Страдање доброте у свету и истицање лика Дечанског, оснажено је сликом полуделог Милорада Виловића. Услед немогућности остварености чувства у свету злих и незајажљивих људи, Виловић, премда луд, остаје веран владару и штити га.⁴⁷² Реминисценцију на Позин говор који Филипу II указује да усред зла и његова доброта страда, налазимо и у Лахановој свести да је тешко остати добар:

„Лахан: Кад је кал око нас, није ни могућно да сасвим останемо чисти. (IV, 7)

Интересантно је да ће и у драмским делима Јована Суботића, добри краљеви врло брзо бити смењивани са трона управо из разлога своје доброте.

Сукоб два различита принципа владања и оглушење о успостављени поредак, и Шилер и Стерија разрешавају у религијском кључу, поновним успостављањем нарушеног поретка, који ће бити омогућен тек смрћу врховног добра, главних јунака, Дон Карлоса и Стефана Дечанског. Идући Шилеровом стазом, постављањем највишег добра у средиште драмске радње, и Стерији ће из тако постављеног драмског механизма измаћи трагедија а наместо ње израсти историјска драма.⁴⁷³

Међутим, Дечански, како исказује Несторовић, није посвећен владар, пасиван је, а улогу владара предаје конспиратору Теофилу, што је и главни узрок Душанове побуне. Док код Филипа II постоји самоизолација владара на трону, коју уводи Шекспир, Стерија ово питање самоизолације владара развија тако што ће Дечанском доделити пријатеља, лажног и лицемерног који ће бити узрочник његове пропасти. Да Дечански бива изграђен спрам Карлоса, а Теофил спрам Позе, говори и увођење лика Дечанског на позорницу и то тек од другог чина, чиме се и посредно указује на примарност конспиратора у односу на краља:

⁴⁶⁹ Јован Стерија Поповић, *Изабране комедије и драме II*, Драма 4, Нолит Београд, 1987. Сви наводи дају се према овом издању.

⁴⁷⁰ Индикативан је и драмски језик приликом говора Стефана Дечанског, где уплив дидаскалија иницира, такође, шилеровски манир.

⁴⁷¹ *ibid*, 105

⁴⁷² Види. Зорица Несторовић, *О разуму и аутентичности*, у: Јован Стерија Поповић 1806 – 1856 – 2006, уредник Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2007, стр. 269-275.

⁴⁷³ Да је следио шекспировски механизам уз преузимање појединих Шилерових решења, и Душана поставио у центар збивања, дело би имало већи трагички потенцијал, али би се морао приказати Дечански као бескомпромисан и ауторитативан владар што се никако није уклапало у пишчево виђење Стефана Дечанског.

„Дечански: Где су ти мисли, мудри Теофиле?

Теофил (*с највећим почитанијем*): Вољан буди, светли господару, ја сам се замислио, нисам те мог`о с пристојношћу дочекати.

Дечански: Докле ћеш тако туђ бити? Нашто ти поклони, то пузеће, тако да рекнем, почитаније? Зар нисмо заједно одрасли; нисмо ли судбину скупа делили?

Теофил: Ти си краљ, и ја не могу то из вида да испуштам.

Дечански: Па зар краљ не сме да има искреног пријатеља с којим ће се бар насамо својски поразговарати, и посаветовати. “ (II, 4)

Да је лик Теофила изграђен према концепцији Позе, указује нам и Теофилово дириговање Маријиним поступцима. Избацивањем идејног фона лика Позине личности, у Стеријином преиначавању, лик Теофила бива сведен на злог интриганта, који такође руководи дворским збивањима, краљицом и њеним поступцима. Док Поза делује и смишља сплетке мимо краљевог знања зарад виших интереса, дотле Теофил делује из личних, себичних разлога, мотивисан својом униженом природом и мржњом према Душану. Попут Шилерове краљице Марије која се опомиње и присећа Позине кључне улогу у остваривању власти свог оца, тако и Стеријин лик краљице призива у Теофилу реминисценцију на прошла збивања, у тренутку када јој је потребна помоћ. Ова епизода само је један од бројних примера Стеријиног преиначавања мотивисаности јунака које писац прилагођава сопственим драмским потребама.

„Краљица (*двема дамама*):

Ово је

маркиз од Позе, који се у Ремсу,
огледао у борби с мојим оцем
у витешкоме надметању, па је
заслужан што је боја моја трипут
победу задобила – Он је први
између свих сународника својих
који ми даде прилику да славу
осетим што сам шпанска краљица.. “ (I,3)

„Марија: Стеванов негда пријатељу, знаш ли, да си само код великог Бесарабе, мога оца, прибежишта наш`о, кад те гнев Милутинов подобно осветљеном сину његовом гонио? У двору оца ми уживао си сваку заштиту, свако одличје; на твоју ме је реч родитељ мој за удовца Стевана дао, теби ме је препоручио млађану девојку, да ми советник и пријатељ будеш. “ (I, 4)

Несторовић истиче да свим јунацима, премда им легитимно припада круна, недостаје воља за моћ, услед које и изричу сопствену мисао о тежини круне и спознају о тежини и нелагодности владарске позиције. Терет власти истовремено је, како је уочено, назнака племенитог владара. Дакле, племенит и осведочени владалац пати будући свестан немогућности досезања идеалне владавине. У складу са овом мишљу изводи се и свест о неодговорности пука и народа.⁴⁷⁴

Када Теофил Дечанском каже „тешка је судбина краљем бити (...) Владатељ мора да запостави своју срећу благостању општем, јер га је на то провиђеније определило.“

⁴⁷⁴ Ibid, стр. 109, 113.

(II, 4) назиру се речи које Поза упућује Филипу II, говорећи да унутар обличја владара пулсира и даље смртно биће које трпи и чезне (III, 10). Управо у говору Теофила, а нарочито кроз развој драмских збивања, Стерија развија тему тежине власти и владарске одговорности, у којој неминовно страда приватно биће владара. Тематски је ово питање Шилер развио и у тежини положаја Јелисавете (Елизабете), нашавши се у незавидној позицији доношења тешке одлуке, у драми *Марија Стјуарт*.

„ЈЕЛИСАВЕТА:
Служит` руку – већег ропства нема...
Туђе мњење морам да поштујем
И тражити да ме сваки хвали.
Још светини угодити морам,
Па то ми се зове краљевати.“ (IV,7)

„ЈЕЛИСАВЕТА:
О светино нестална и јадна,
Коју ласно сваки ветар љуља“
Јао оном, ко се у те узда! –“(IV,8)

Премда споредан лик, краљ Владимир у драми *Владислав*, у дијалогу са женом Косаром, изриче мисао о неслободи владара:

„Владимир: Сви људи слободно својој вољи следују... само мене, као вечито осуђеног роба окружује чета оружани пратилаца; нисам свој, од мене господар. Под овом сјајношћу, ја сам слуга, љубо, свију моји` поданика.“ (II,1)

Говорни језик субјекта одражава неспокојство човека кога владарска дужност спутава и онеспокојава. Отуда се у јунаку јавља потреба да побегне од власти, у колибу, будући да је срећа је у колиби, не на трону.

„Владимир: О срећнијег стања, гди човек у колеби живећи, с малим задовољан, мирно и спокојно дне проводи! Дужности су малене, и он их вољно и радо извршује. О`ајде, љубо,`ајде у колебу, трипут ћемо срећнији постати. У колеби тек света срећа.“ (II,1)

Од приказа библијског сукоба међу браћом у *Разбојницима*, преко Позине мисли о савршеном поретку као оличењу божанског савршенства, до приказа Марије Стјуарт чија је онтолошка кривица вера и Јованке Орлеанке као својеврсног обожења, израслог из садејства природе, које страда у судару са људима, у Шилеровом делу као константа јавља се мисао страдања трансценденције у иманенцији, које ће консеквентно бити заокружене речима Стеријиног јунака Елтимира:

„Елтемир: Ајде, покушај, те уђи међу народ и кажи му да`оћеш да га избавиш. Први ће те дан на рукама носити, други ће равнодушно слушати твоје спасителне наредбе, а трећи треба да се надаш да ће те везати и непријатељу предати. О, љуљава је вера пук и простота; та Спаситеља свога смрти је предао!“ (I, 1)

Ераковић примећује да је поставку Душана као негативног јунака, аутор разрешио тиме што је одговорност за смрт краља пренео на више ликова. Душанови поступци мотивисани су сплеткама и интригама Марије, Теофила и Светковића. Као

негативни лик истиче се Теофил у коме се шекспиризација не огледа само у томе што је хром и грбав, већ и у његовом утицају на Стефана Дечанског и уношењем раздора у његов однос са сином Душаном. Негативни лик је и Светковић чија амбициозност резултира смрћу његове ћерке, као и Марија, странкиња, вођена амбицијом мајчинства и обезбеђивања сопственог потомства, чија се негативност извргава у своју супротност. Оволики број негативних јунака указује да је пред нама драма завере. Душан одбија да убије и Марију и Теофила, шаље Теофила на суд; тиме врши смену у начину владања Немањића и наговештава нови пут владања. У оваквом Стеријином разрешењу, изведеном спрам историјских чињеница, скривена је и моралистичка тенденција српског писца да још једном осуди Душанове поступке, у чијем је стваралаштву Душан „врло јасно означен као прва клица пропасти немањићке државе“⁴⁷⁵ До страдања доводи управо Душанова природа, наглости, сластољубија, свађалачка природа склона борби, коју Теофил користи против њега.

Док писац кривицу и грех конфликта оца и сина расплињује посредством других актера и околних конфидената, драмско разрешење изведено је у знаку превласти закона и правде и идеје да власт не сме бити отета силом и насиљем, што ће до крајњих консеквенци бити изведено и у *Лахану*. И Душанова и Карлосова потрага за круном мотивисана је неоствареном љубављу али примарна мотивација је неслагање са начином модуса власти свог оца. И Душан попут Карлоса моли оца да му да власт, овај га одбија. И кључно је то што се легитимитет круне не сме постићи убиством и отимањем власти.

„ЛЕРМА:

Краљу деце моје!

О, допуштено деци мојој биће

за вас да умру. Мени дато није.

У мојој деци мене се спомен`те –

У Шпанију се вратите у миру.

На престо краља Филипа дошавши,

будите човек. Ви сте познали

и шта је зло. Немојте против оца

никакав крвав чин подузмати.

Чин крвав не, мој кнеже! Филип други

Вашег је деда нагнао да сиђе

с престола свог – Тај Филип сада дршће

од рођеног сина свог. – На т о,

на т о, мој кнеже, не заборавите.

И нек вам небо буде пратилац. (V, 7) (подвлачења аутора)

Властимир Ерчић у Душановом монологу, који у себи језгри и идејни фон којим се истиче промена, препознаје Карла Мора који се враћа на своју земљу. У Душановом лику јавља се, како је примећено у литератури, проблем порекла као извор наслеђа што се открива монологом јунака: „ја сам се подиго` да новим примером покажем како се круна у Србији добија. И како помазане главе треба да се старају за спокојство народа и напредак њи`ов. (*Прекрсти се и пусти се у уније.*)“ (IV, 1)

У литератури је истакнуто да управо моралистички изведен лик Душана, као и ореол светитеља над страдалим Дечанским, у доживљају народа (V, 2) доприноси

⁴⁷⁵ Ibid, стр. 42.

искакању из матрице трагичног узрокујући драмску дивергенцију ка историјској драми преиспитивања прошлости. Писац, свестан преиначавања историјског полазишта, моралистичком концепцијом указује на идеал државе и владања заснован на закону и праву. Поредбеном анализом, истиче се и још једна Стеријина оригиналност у односу на полазно дело, међу истраживачима, истицана и хваљена уградња епизоде лудила младог Виловића и смрти Зорке.⁴⁷⁶ Лик младог Виловића који, како је истакнуто, симболично представља страдање чувства услед погубности страсти, Стерија функционално примењује у осликавању лика Стефана Дечанског и ради исказивања нове идеје – разборитости у лудилу, и философску поставку питања колико је луд човек разборитији у свету наизглед здраворазумских бића која се ниште ради страсти, егоизма и сујете.

Дон Карлос страда, те његова намера да успостави владавину засновану на разуму и правди, премда неуспела, своје оваплоћење наћи ће у лику и владању Лахана. Овим се Стеријино последње *жалосно позорје у пет дејствија* разоткрива као својеврсни књижевни и филозофски диспут са идејним фоном драматургије Фридриха Шилера. На самеравање са Шилеровим јунацима, наводи нас постојање бројних мотивских паралелизама, као и начин обликовања јунака. Издвојени драмски јунак Лахан најмање је тумачен у српској књижевној критици. До сада је истакнуто да је у обликовању овог драмског јунака, Стерија показао највише оригиналности, те и мањковости. Према виђењу Мирјане Јовановић која је разматрала стране утицаје у Стеријиној драматургији: „И у *Лахану* (играном 1845) има извесних подударности са Шекспировим *Јулијем Цезаром* и Шилеровим *Вилхелмом Телом*, на које су детаљно указивали Владета Поповић и Властимир Ерчић. Те су сличности више формалне природе. У овом позорју изгледа да је Стерија прерађивао само оне занимљиве појединости из дела својих узора, које су доприносиле стварању већег утиска на гледаоце.“⁴⁷⁷

Поступни приказ јунака, изведен посредством дијалога бољара, утиском пастира, а потом и појавом Лахана, осветљеног сведеним, смиреним говором, подсећа на драмски механизам поступног увођења јунака у шилеровском маниру. Њиме се, већ на почетку драме, драмски јунак представља као христолико биће израсло из природе. Лахан је, према сведочењу људи из свог окружења, „одважан, бистрог ума и проницателан“ (I,3). Овакав јунак осведочава се и својим поступцима, чудесном одбраном народа од Татара, чиме доказује своју мудрост и јунаштво. Драмски механизам поступног предочавања јунака чудесног, мистичног порекла, надобичног по својој трпељивости и доброти, писац гради по угледу на лик Жане из драме *Девица Орлеанска*.

„Тибо:

Кад стоји на високом пашњаку
сред свог стада, отменога стаса
и озбиљног лика поглед спушта
на сићушне земаљске пределе.
Тад ми се често чини да је она
некакво биће више од свих жена

⁴⁷⁶ *ibid*, стр. 239.

⁴⁷⁷ *ibid*, стр. 240

да нам из других претходи времена.“ (I,11) *Девациа Орлеанска*

„Богор: Па онда она пријатност у лицу, нешто што човека привлачи к себи. Па она сладост у речима! Тко га не би радо слушао?“ *Лахан*

Попут Јованке Орлеанке и Лахан израста из природе, а категорија чуда и чудесне природе јунака, иначе својствена драмској поетици Стерије, коју уграђује и у лик Милоша Обилића ког авет не може да савлада, као што ни метак не погађа змијског цара Милету у *Ајдуцима*, везује се и за Лахана испраћеног чуђењем у епизоди чудесног спасења у битки против Татара. Међутим, уочени паралелизам између Орлеанке и Лахана, истиче и дистинкцију у Стеријином приступу грађи спрам полазне основе.

Писац ће трансценденталну појавност Шилеровог јунака, у складу са својим нахођењем рационализовати, те мистичност Лахана већ у наредном позорју образложити и мотивисати као изгубљеног потомка Јасена, ког је крстио Свети Сава. Тиме се у овај лик, додатно уграђује не само пастирска природа вође народа који је добар, праведан и благородан попут христоликог лика Светога Саве, већ се и додатно активира улога јунака који ће свој живот подредити потребама свог народа.

Табела 1. Поређење драмског говора јунака драме *Дон Карлос* и *Лахан*

<p>МАРКИЗ:</p> <p>По његовој природи велелепно погледајте! Она је на слободи заснована, а колико је раскошна богатством путем слободе! Он, големи творац, црва у капљу росице убаци, он чак и тамо где су распадања простори пусти, - он самовољи и тамо пушта да се башкари – а како ли је ваша творевина узана и сирота! Лист кад шушне господар света хришћанског задрхти! Вама задаје страх врлина свака. А он – да дивна испољавања слободе не би реметио – Он језивој војсци зала радије допушта да до мила се истутњи у његовome свемиру, док он, уметник, он се и не опажа, он је у својој скромности прикривен за законима вечним; њих опажа слободни дух, ал' њега не опажа. Чему ће бог? Он вели: свет је себи довољан сам. И никоја хришћанска молитва није њега славила онако како славило је њега хуљење овог духа слободарског.“</p> <p><i>Дон Карлос</i> (III, 10)</p>	<p>„ЛАХАН: Погледај на небо, на звезде, сунце, земљу, на биље, на најмањег мравка, свуда ти је књига природе отворена, свуда ћеш наћи понуде к размишљавању. У најмањем, као и у највећем, приметићеш стројност, поредак и мудрост превелику. Једна истина води те к другој, чист воздух и светост тишине не пушта да ти се мисли растроје. Ево како се можеш научити да право размишљаваш.“ (I,4)</p> <p>Лахан: Искру божества улио је творац небесни свакоме човеку. Она се зове ум, по ком се разликујемо од бесловесних животиља. Што више негује човек ову небесну искру, што се више око ње бави и не мари за плотска удољства, у толико више постаје пророк, уподобљава се богу и одговара цели коју је превечни творац при созданију најмилијег му суштества имао. Простота, која телу угађа и запарљожен има разум, диви се детету подобно, кад знаке чистога разума види, и пада у другу погрешку, у сујеверје, као да такав човек има сношенија с духовима невидимим.“</p> <p><i>Лахан</i> (III, 3)</p>
--	--

Поредбена анализа говора двају драмских јунака маркираних по важности функција које имају у драмским збивања, али и по томе што се показују као носиоци идејно-филозофских ставова својих аутора, намеће се по сличности унутар које се јасно осведочавају филозофске дистинкције два аутора. Полазна основа Лаханових монолога, изведена спрам говора Позе, бива преиначена у пишчеву антрополошку мисао. Основна идеја Маркиза Позе изведена је спрам ауторове мисли о ништавности човека унутар слике творца који својим делом указује на дух слободни а који човек свесно ниште, чиме ништи и његово бивство. Полазна основа Лахановог монолога, поглед ка велелепној и свемоћној природи, указује на знак Творца и савршенство које се огледа у човековом уму. Отуда је јасније видљива пишчева просветитељска вера и мисао да се спознаја и моћ природе читава у човеку, а његова снага лежи у бескрајној моћи ума.

Наведене мотиве писац стваралачки транспонује и подређује идејном фону свог дела, формираног око приказа питања владара и позиционираниости његове моћи. Отуда ће лик Лахана, као биће које израста из природе, доживети судар са светом власти и добити позицију на којој ће се осведочити мисао да категорија добра у окриљима власти, бива неминовно осуђена на пропаст. Мисао, исказана Елтемировим речима на почетку дела о поразности лика светине који је пук и свог Спаситеља смрти предао, још једном ће се оваплотити у речима Лахановог претходника Константина који коментаришући номенклатуру новог владара Лахан (купус) каже: „Константин: О, срећних поданика, у време нужде могу свога цара и појести.“(IV,1) И сам драмски јунак свестан је неминовности страдања начела доброте, те ће и пре но што приступи власти рећи:

„Лахан: Светина је пуна страсти, пуна својељубија и под наличјем општега добра крију се најхуђе себичности. У буни ко се за учитеља, за советника, за предводитеља намеће, него који је безобразан, лакомислен, или покварен и неваљао; а да од овакових шта се очекивати може, до несреће и пропасти.“ (II, 9)

Као лајтмотив Стеријине драме провлачи се управо Лаханово изричито одбијање побуне противу цара. Несторовић запажа да се питање о Лахановој власти везује за питање етичности побуне. Лахан се приклања побуњеницима тек у трену одбране народа пред опасношћу од туђина. Стога се потврђује запажање да се и поредак и побуна сагледаваја корз визуру етичке равни самога чина.⁴⁷⁸ Клицу идеје о етичности побуне поставио је управо Шилер у делу *Дон Карлос*, када Лерма помаже младом краљевићу саветујући га, односно заветујући га да је изузетно важан начин доласка на власт, иницирајући да је тиранија Филипа Другог и његов немир на престолу, условљен управо крвавим освајањем власти. Међутим, приступањем власти и прихватањем позиције, и поред унутарње свести о немогућности досезања/опстанка доброте на владарској позицији, Лахан ступа у ред шилеровских јунака који ће тек узвишеношћу свог страдања исказати свој циљ. Тиме, писац индикативно истиче идеју о неопходности борбе за начела доброте и савесности чак и по цену страдања.

Насупрот Лахановој доброј и разумној природи, осликана је личност Константина чија се тежина круне и физички одражава на његово стање. Непосредно пре него што ће страдати Дон Карлос обећава несудојеној жени, а краљици:

⁴⁷⁸ *ibid*, стр. 130

„Но ако ме на престо провиђење
довело буде, светиња за мене
удовица ће краљевска да буде.“ (V, 10)

чиме исказује не само намеру да освоји круну и престо, већ и да након очевог страдања, ожени његову жену, а своју маћеху.

„Кажу: свог даде убит` мужа;
Истина је, за убицу пође,
Злочинство је то заиста грдно!
Ал то с` случи у несрећно доба
Међусобно ужаснога рата,
Гдено јадној и не оста друго.“ *Марија Стјуарт* (II,1)

Наведени мотив могао је бити полазна основа за градњу позиције и карактеризације краљице Марије у Лахану, која ће се такође удати за наследника свог мужа. Мотив женидбе краљице уграђен је у лик Лахана, који, премда сматра да му престо припада, одбија да га досегне силом и побуном. Премда бољари Маријине поступке тумаче као демонске, до краја драме остаје неразјашњено да ли је Маријина владавина заиста огрезла у злу, или је тако представљена из визуре завидних бољара. Дијалог и поступци Константина и његове жене Марије који указују на два различита приступа власти, свој врхунац доживљају у дијалогу Марије и новог владара Лахана:

„Лахан: Тешко свако цару, који уврти себи у главу да може владати по ћуди!
Марија: И тешко оној земљи, кад цар `оће да влада по вољи свакога.“ (V,1)

Уколико у Стефану Дечанском уочавамо, како је већ примећено, позицију пасивног владара, чиме се оглушује о своју позицију, Владимир и Лахан су посвећени владари које читалац/гледалац затиче за столом, опхрване послом. Ово је иначе једна ретка позиција у драмским остварењима, и потпуно је оригинални део Стеријиног стваралаштва. Драмско разрешење које Мирјана Јовановић тумачи као „Стеријину стваралачку немоћ пред проблемом односа позитивних и негативних јунака.“⁴⁷⁹ представља заправо доминацију пораза услед неминовности смрти владара који тежи добру и закаснеле свести народа који, као колатералну штету услед своје мржње и нерационалности, погубљује чак и доброг владара.⁴⁸⁰ Отуда нам се и полазна Елтемирова мисао осведочава не само као предзнак страдања драмског јунака, већ и као погубност начела доброте у свету. У литератури је истицано да су моралност и дидактизам две основне категорије Стеријиног стваралаштва. Додирна тачка Шилера и Стерије би била у краху идеализма, те ова поредбена анализа открива Стеријин дубоки меланхолични песимизам у спрези са скептицизмом и у драмском стваралаштву Јована Стерије Поповића.

⁴⁷⁹ *ibid*, стр. 240

⁴⁸⁰ *ibid*, стр. 240

4.2.2 Друга фаза утицаја: поетско зрење

Диференцијација Суботићевих драма структурно и тематски варира од историјске мелодраме у чијем средишту је сукоб дужности и љубави у *Прехвали*, до драма завера *Немање*, *Звонимир*, и историјских драма изграђених око категорије власти и идејног фона јунака⁴⁸¹ попут *Херцег Владислав*, *Милош Обилић*, *Бодин* до историјске трагедије *Краљица Јакинта*. Већ сам тематски корпус Суботићевог драмског рада, указује на својеврсно угледање на Шилера. Видели смо да Шилер тематско-мотивски регистар није стварао на основу националне историје, већ је актуелна питања разматрао и узимао из европске националне баштине. Свестан тежине обликовања и опасности изневеравања хоризонта гладалаца у обради грађе из националне историје, Јован Суботић, и у српској драми тражи и изналази средишњи пут, попут оног којим је срећно спојио вуковске језичке нормативе и народну традицију, узимајући тематику из удаљене прошлости, преднемањих периода, односно балканског подручја, како је то у више наврата и истицано. Ову новину коју уноси у жанр, заокрет ка историји преднемањих доба, истраживачи истичу као погодно тле за развијање жанра историјске драме.⁴⁸² Тиме је могао успоставити дистанцу према обрађеној грађи, а истовремено одговорити на захтев публике за приказом националне историје на сцени. Овакав поступак произашао је и из ауторске потребе успостављања дистанце и издвајања од Стеријиних жалосних позорја, која су била изузетно гледана, поштована а заснована на слици владара и догађаја кључних за српски национ. Кључну новину коју пак Суботић уноси у историјску драму јесте драмски стих којима јунаци изражавају своје мисли, чиме ће направити преседан у српској драми изграђујући је према романтичарском доживљају драме као највише песничке творевине.

Поредбеном анализом аутопоетичких записа Јована Суботића и пишчеве драматургије, Зорица Несторовић запажа да већ одступање Суботића од историјске грађе и окретање ка сопственој поетској истини открива пред нама аутора на кога је снажно утицала шилеровска теоретска мисао. Видели смо у аутопоетичким записима да је своје виђење драмског дела, структурирања трагедије и обликовања трагичке кривиче јунака, писац између осталог заснивао на теоретским схватањима Фридриха Шилера, изнетих у бројним студијама које за тему имају однос трагедије и реципијента.

Док Стеријин првенац израста из хагиографске традиције, Суботићев првенац израста из епског наслеђа. Премда се прво дело *Херцег Владислав* (186) Јована Суботића композиционо ослања на драму затворене форме⁴⁸³, оно извире из епске форме и баштине, како је то већ наслутио и јетко истицао Ђорђе Малетић. У складу са принципима затворене форме све је подређено главној радњи – узвишеном животу и смрти херцега Владислава услед историјског тренутка сукоба са Турцима. Тако замишљеној композицији измиче први чин драме који језгри у себи већ једно самостално

⁴⁸¹ *ibid*, стр. 28

⁴⁸² *ibid*, стр. 42

⁴⁸³ Већ је Несторовић приметила да је Суботић, израстао из поетике класицизма, придржавао се правила облика затворене драмске форме.

драмско збивање, узурпацију трона и успостављање стабилности власти. Несторовић је указала да поступком тајхоскопије којим се кроз поглед са прозора уноси глас народа, писац жели да искаже две равни, раван народа и раван владара. Јунак који дела у име народне воље, дела тако да одбија да убија жупана, али убија гласника, те да то показује чин слободне воље јунака који је пре у складу са романтичарским доживљајем јунака.⁴⁸⁴

Утицај Шилера огледа се већ у првом чину где је од назнаке Херцеговог убиства на крају првог чина посредним путем, предочен догађај из уста Озрена, који је покушао да убије краља. Стерија би на пример, исти тај догађај приказао на сцени и ово је утицај не само драме затворене форме већ и епског механизма ретардације догађаја. Премда на сцени има више личности, разговор се води између два-три јунака, чиме смо наново у домену драме затворене форме. Шилеровог порекла је конфронтација младог Владислава и Алтомана, старијег и искуснијег јунака који упозорава на погубност донетих одлука. Антитетичност, за коју Шилер тврди да на најбољи начин истиче доживљај његових схватања, у Суботићевом драмском стваралаштву доследно је спроведена. Разговор између жупана Ђурђа који сматра да му припада круна и херцега који је већ поседује, налаче на Марију Стјуарт. Приликом разговора владара, стих је гномичан и у функцији је приказа мудрости и одлучности владара. Попут Радослава у драми Бодин, и Владислав физички силази са престола како би променио одлуку свог стрица, чиме јунаци указују на отвореност и превазилажење своје позиције наспрам мира унутар државе. У једном тренутку, јунак, Херцег Владислав, судијама каже „*(жестоко)* Перем руке: говорте пресуду!“ (I, 9) Поступак прања руку од дела изведен је из Јелисаветиног чина бежања од одговорности за смрт Марије Стјуарт, тиме што потписује пресуду а одбија да је изрекне. Обема епизодама чина пресуде, претходи премишљање и неодлучност владара и наговарање противничке стране да одустане од принципа. Но, разлика је очевидна утолико што епизода измирења херцега Владислава и стрица Гоислава призива драмски сукоб две владарке у до чијег измирења неће доћи.

ЈЕЛИСАВЕТА:

О светино нестална и јадна,
Коју ласно сваки ветар љуља!
Јао оном, ко се у те узда! —
Добро! Сад можете опет ићи!
(Чим се он окрене према вратима.)
А овај лист — понесите собом —
Ја у Ваше предајем га руке.
ДАВИЗОН

(погледа у лист и препадне се).

О, краљице, твоје име овде!
Ти се реши?

ЈЕЛИСАВЕТА:

Морало је бити. Ја потписах.
Лист хартије још не значи ништа,
Просто име не убија никад.“ (IV,8) *Марија Стјуарт*, Фридрих Шилер

«Херцег Владислав:
(жестоко)

⁴⁸⁴ *ibid*, стр. 43

Перем руке: говорте пресуду! “ (I, 9) *Херцег Владислав*, Јован Суботић

У литератури је истакнут извесни раскорак између историјског прототипа и драмски обликованог јунака који од похлепног, амбициозног владара у историјском приказу постаје код Суботића владар који страда зарад добробити свог народа. Драмски јунак обликован је у складу са доменом жанра, као човек високог рода, који наслеђује круну, а у гласовима других јунака се читава његова посебност и јунаштво. Мотивацијом пада јунака тиме што као извориште његове кривице смешта на убиство гласника, заправо одводи јунака ка приказу човека који не страда услед непостојања избора, већ на јунака који се услед своје погрешке свесно жртвује за свој народ.

Међутим, утицај Шилеров се огледа у утицају судбине на јунака и одређене предодређености збивања. Будући да праве трагичке кривице нема, и Суботић ће, спрам прототипа Шилеровске драмске поетике, додатно мотивисати јунака и његову кривицу судбином, чиме се реторичким средствима надомештава недостатак и ствара утисак неминовности јунакових поступака. Када у петом дејству, Херцег Владислав на вест о Скендербеговој смрти каже:

„И ти си ми, роде, бољи био,
Него судба, на коју се роди.“ (V,2)

Јунак Скендербегову судбину и свој положај директно изводи као деловање судбине да би у тринестом призору истог чина, непосредно пред смрт, изрекао:

„Ја сам поч`о игру са судбином,
Није чудо што сам изгубио
Али воља подиже човека
А д`бло је чедо околности.“ (V,13)

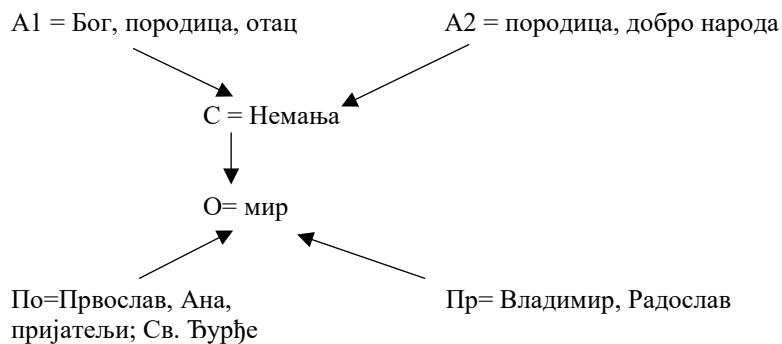
Тиме се осведочава да је у Суботићевом поимању драмски јунак човек који се сукобљава са вишим поретком, те изазивањем судбине и супротстављањем њој, истиче неминовност страдања јунака. Оваквим поимањем категорије судбине, Суботић се директно надовезује на Шилерову каснију фазу рада када је писац приступио експериментисању примене античког поимања судбине у новом типу драмских збивања, а што је примењивао нарочито у делима *Марија Стјуарт* и *Валеништајн*.

Сижејно језгро предања о Немањићима, осим што пружа маштовиту слику некадашњег сјаја и витештва српског средњовековног двора, активира и иницира у свести гледалаца одређене дидактичне и етичке поруке.

Већ у делу *Немања*, аутор суспреже епске механизме, како би добио сажетију и концизнију драмску форму а драмски дијалог је конкретнији у односу на првобитно дело. Ауторско сазревање огледа се и у жанровским одредницама, те ће од одреднице *трагедије* Херцега Владислава, *Немању* одредити као *драму у пет дејстава*, вероватно спрам срећног разрешења драмских збивања и победе начела доброг владара. У литератури је истакнуто да је ово дело моделована као *драма завере*, будући да се у њеном средишту поставља категорија власти и унутар ње испитивања владарске моћи, односно покушаја да она промени или задржи постојећег носиоца, унутар које пак разликујемо драму о претенденту „чији је јунак непрестано у недоумици да ли је право

на престо које жели да оствари легитимно или не“⁴⁸⁵ У делу *Немања* писац драмска збивања гради постављањем сукоба између Немање, као оличења велике идеје и носиоца државног поретка, и антагонисте Владимира, чије тежње ка освајању круне бивају означене „интригуама, простим, па и подлим средствима, себичним мотивима, но изванредном енергијом духовном и јунаштвом физичним набавља својој особи јаснију светлост и улива обичним духовима и потчињеном свету слепу приврженост“⁴⁸⁶.

Актанцијални модел драме *Немања*⁴⁸⁷



Актанцијални модел Суботићеве драме показује да се структурно драма изводи према *Разбојницима* и *Дон Карлосу*, но будући да је у средишту сукоб два брата више тежи моделу *Разбојника*. Ликови Немање и Владимира, овог пута обликовани су помоћу два помоћника која надопуњују њихову природу, Ане и Чуча. Чуч „долази као огледало у ком се показује да човек, кад се страсти преда, лако спада и ниже него и најнижег рода људи, да и испод самог зверског развијенијег створења.“⁴⁸⁸ те поступком удвајања, изведеном спрам Шекспира, према ком Чуч припада Владимиру, као и Владимир краљу, оличава мрачну стране Владимирове природе, из чега произилази и одређена негативна природа краља који је на свласти. У мотивацијски систем обликовања јунака уграђено је и неколико мотивских решења које је користио и Шилер (Гоислав брани част отете ћерке попут Верине у *Фијеску*, док сукоб антиподно супротстављене браће уочавамо у *Разбојницима*).

Обликовањем јунака, изведеним кроз сукоб изразито поларизованих јунака оличења ДОБРА: ЗЛА, аутор Јован Суботић, премда познавалац савремених токова европске драматургије, осведочава се у овом делу као аутор који остаје у домену класицистичког наслеђа. Будући да је за главног јунака постављен оснивач немањићке државе, драмски јунак се не развија, а његова изузетност се само потврђује у драмским збивањима, у складу са узоритим, идеалним владаром као примером моралне честитости. На овакво обликовање јунака, аутора је водила епска традиција у којој је владар доживљен као узорит пример јунаштва и вође, али и ауторски скромни домети у

⁴⁸⁵ *ibid*, стр. 58

⁴⁸⁶ Јован Суботић, *ibid*, стр. 173

⁴⁸⁷ Извођење овог актанцијалног модела наводимо према: Зорица Несторовић, Јован Суботић, драмски писац 19. века, Матица српска, Нови Сад, 2000, стр. 58

⁴⁸⁸ Јован Суботић, *ibid*, стр. 175.

сагледавању и представљању тоталитета јунака. Споља налепљена категорија судбине, коју Лукач уочава у делу Шилера, а која не утиче драмска збивања, нити на извођење трагичне кривице јунака, штавише, потири је, јасно је видљива у Јована Суботића приликом обликовања лика Немање, у ког су уграђени елементи хришћанске племенитости и чуда. Јунак је вођен божјом промишљу, а димензија светости додатно је поткрепљена легендом о чудесном избављењу из пећине којом се уводи заштитнички лик Светога Ђурђа.⁴⁸⁹ Отуда је на сцену постављен хришћански јунак Немања који се утамничен препушта молитви, који, уздајући се у спасење од Бога, снева о подизању цркве у Расу. Победа начела доброте приказана је драмским расплетом у коме Немања, након што убија брата Владимира, плаче и каје се, чиме се опет у свест читалаца призива један шилеровски лик, Карл Мор.

„Краљ Владимир: „Ху! Добро си сгодио! ГдЂ треба“
(Клекне)
С Богом, круно, не би ми суђена –
(падне)
Немања утре сузу
Несрећнице! Не могу га гледат.“ (V, 18)

Неминовност убиства Владимира доследно је припремана кроз целокупно драмско збивање, а Немањин поступак оправдава се не само Владимировим злочинима, већ и симетрично постављеним добрим братом Првославом који стаје уз Немању. Премда брата Владимира убија, Немања не приступа отимању круне краљу Радославу, већ захтева промену у начину владања. Оваквим разрешењем драмског збивања, писац се надовезује Стеријино идејно начело у чијем је средишту начело доброте и неминовности доброг владара, као и идеја о легитимитету круне.

Попут Стерије, и Суботић се придржава доследно обликовања драмске структуре у којој је димензија властодржавног света прожета мелодрамским заплетом. У литератури је већ истицано да је у мелодрамски план имплементиран проседе сентименталистичког наслеђа у ком се уочавају поступци препознавања по знацима док се у одређењу Аниног анђеоског лика Несторовић препознаје и романтичарска поетика и утицај житијне литературе.⁴⁹⁰

И док је анђеоско сликање Аниног лика видљиво из говора и племенитих поступака јунакиње, романтичарска самосвест одликује се у представи паметне, мудре жене, смеоне у подухватима. Отуда ће она, поред Немање постати носилац идеје слободе.

„МАРИЈА:
...једа ли се опростих тамнице,
И њенога жалоснога мрака?
Дај да сита напијем се овде
Слободнога небескога зрака»
Марија Стјуарт (III,1)

„Немања:
Чисто данас другим духом дишем.

⁴⁸⁹ *ibid*, 78

⁴⁹⁰ *ibid*, 79, 80

О! Ко није леж`о у тамници,
Тај слободу ц`бнити неумѢ.
Шта ј` умрети на славном боишту?
То је радост за добра јунака. [...]
Ал` у мрачној чамити тамници,
По сто пута праштат се с животом
Све надежде своје саранити...“ (V, 4)
„Ана:
Иди, бабо, иди па се прођу
Зрак слободни смѢле мисли даје“ (IV, 6)
Немања

За нас је занимљиво посматрање Владимира и Чуча чија зла природа бива грађена по шекспировско-шилеровском моделу негативних јунака. Владимир као носилац драме завере доследно је негативан и његов лик је «изграђен помоћу многих солилоквија којима себе бодри и подстиче уз приметну «вербалну манипулацију» коју Линдерберг назива као „озлоглашену реторичност» а која се заснива на самоохрабривању себе и на обмањивању противника.⁴⁹¹ Наведена релативизација зла у лику антагонисте такође се изводи спрам Францове релативизације убиства брата, „Све зависи од начина мишљења, а будала је онај ко мисли себи на штету.“ (IV, 2) подстиче и Владимира у петом дејству да и кад губи не одустаје:

„Стална воља све препоне руши,
А начина има свагда више“ (V, 3)

О лику Чуча је и сам аутор оставио трага у аутопоетичким записима, а Душан Михаиловић је истакао да је шекспировски постављен лик, док Несторовић сматра да је одраз луде из шекспировог краља Лира, осликан у симбиози трагичних и комичних елемената⁴⁹². Он је интелигентан, понизан и бескрајно одан, а кадар на све за свог господара у духу Шекспирових јунака који на себе неретко намиче прилику луде која говори у загонеткама. Драмску појаву Чуча унутар драмских збивања обележава дивљење слици свога господара:

„Да нешто повиче
Тако с зида, ал` бих стеко крила!
Дивна лика
Благо потомцима
Кои с буду с њиме поносили.“ (II, 3)

Он је понизан и одан, што, према Лукачевом наводу, говори о приказу света шекспировске провенијенције, спрам ког слуга никад не напушта господара. Конспирација између Чуча и Владимира, у тренутку изрицања наређења да убије Немању, исказана је сублимираним, метафоричним стиховима:

„Кнез Владимир: Ти ћеш мени душу отровати
Чуч: Рекал рука сабљи: ти си крива!“ (II, 5)

⁴⁹¹ *ibid*, 76

⁴⁹² *ibid*, 77

У осликавању тог тренутка, писац стиховима наглашава и осликава неодлучност Владимира према поступку и оправдавање сопственог дела. Релативизација убиства брата у јунаковој свести преломљена је стварањем привидне и лажне нужности, те пребацивањем кривице на краља Радослава:

„Кнез Владимир: Можеш ли се у руку поуздат
 Чуч: А што не би?
 Владимир: Неће т` задрхтати?
 Чуч: А што б` моја рука задрхтала?
 Кад се твоје срце непотрѣса?
Владимир гризе усну
 Краљ налаже, ја слушати морам.
 „Тако хоће краљ, и има право
 Један плаче, а други се смеје...
 А ко уме, тај највише има“ (IV, 5)“

Драма *Бодин* организована је око повратка Бодина на престо. Премда је у списку драмских лица наведено тридесетак личности, сваки приказ, како је до сада и уочено, организован је искључиво кроз дијалоге јунака или помоћу тријадног модела разговора јунака, чиме је успостављана контрола над приказом збивања и симетричност у организацији драме затворене форме. Призори сви происходе једно из другог, а дејства су организована од опште слике ка појединачној, тако да унутар једног чина након приказа општег стања у првим приказима следи представљање догађаја и средиште јунаковог света, света тамнице. Будући да је пред нама приказ свргнутог краља који се бори за своје право легитимитета круне, Јован Суботић је ову драму конципирао према драми *Марија Стјуарт*. На то нам указује мотивско присуство ове Шилерове драме у Суботићевом драмама *Бодина* и *Краљице Јакинте*, приказано у наредној табели.

Табела 2. Мотиви драме *Марије Стјуарт* у Суботићевим драмама *Бодин* и *Краљица Јакинта*

Притворно признање греха убиства (I,4)	Грех Краљице Јакинте (III,4 чин)
Легитимитет круне „МОРТИМЕР: Сада знадем, да је ваше право Једина вам и кривица ваша Ова земља ваша је својина А ви у њој невинно страдате“ (I,6)	<i>Бодин,</i> <i>Краљица Јакинта</i>
„МОРТИМЕР: Догод живи Стјуартка Марија Живи и страх енглеске краљице...“ (I,6)	Јакинта мотивисана овим страхом убија/ослепи дете Михаила
Марија страхује од отрова у тамници	Бодин страхује од отрова у тамници
„МАРИЈА: ...једа ли се опростих тамнице, И њенога жалоснога мрака? Дај да сита напијем се овде Слободнога небескога зрака.“ (III, 1)	<i>Бодин; Краљица Јакинта</i>
„ЈЕЛИСАВЕТА: Мора л` једна краљица да падне, Да вам само друга живет` може.“ (IV, 4)	Идеју да две круне не могу владати изриче Теодора у <i>Бодину</i>

<p>„ЈЕЛИСАВЕТА: Захвална сам Божијој милости, Што не даде да ја пред вас паднем, Као ви сада што клечите овде. Марија: Да се мења све на овом свету, А Бог живи да охолост каје.“ (III, 2)</p>	<p>Веровање у Бога и судбину, мисао о променљивости среће</p>
--	---

Постепени приказ Бодиновог лика, посредством других, првенствено његове жене Јаквинте и говора дворјана изведен је према Шилеровом моделу према ком главни јунак биван приказан поступно, из различитих перспектива пре него што га затекнемо на сцени. Призор јунаковог утамничења и његов вапај за слободом је мотивски преузет од овога писца али преиначен и прилагођен у шекспировском духу. Па ипак, полазна позиција Бодиновог заточеништва у којој ишчекује смрт а вапи за слободом налачи на Стјуарткину позицију. Дакле, у драми о Бодину и Јакинти писац полази од шилеровског модела обликовања ликова које преиначава према шекспировском моделу градње јунака огрезлих у злу. Доминацију шекспировског модела видимо и у томе што је писац организовао драмска збивања око узурпатора престола, чији је циљ свргнуће добрих владара. Да је Суботић ишчитавао Стеријина дела говори нам идејно-философска мисао уграђена на страдању доброга краља. Краљ је праведан, добар и узда се у Божју вољу, услед чега ће и страдати (I, 2) Син Бранислав му каже: „Уз тебе смо сви научили / Божју вољу у свему видети“ (V, 1) Удобић и Руслан, коментаришући краљеве поступке, указују на краљеву погрешку у тежњи да испадне праведан према свима и желећи мир.

„Удобић: Само да му когод не погине!
Да му нико у земљи не плаче...
Без промене нема
Свету само снага господари...“ (II, 4)

Ипак, и доброта краља који је на власти је упитна будући да се краљ заложиио за ослобађање Бодина тек након угрожености сопствене позиције у новонасталим околностима. У кључном сусрету краља и Бодина, у трећем чину, краљ попут Херцега Владислава, силази с престола, чиме симболично назначава једнакост и помирење, именујући Бодина царском круном. Но, само заточеништво, жеља за повратком круне и глас народа, и гласови двају жена око њега, нагоне га у сукоб. Вукан коментарише Бодинову позицију, која будући недовољно мотивисана у драми Бодин, своје разрешење добија у драми о Јакинти:

„Могао је мир имат` сигурни
Ал` сувише женама попушта
Једна луда, а друга незрела...“ (V,5)

Радњу потпирује Теодора, Јакинтина мајка жељна освете, која попут птице злослутнице куне и потпирује несрећу. Њена суровост је безгранична, а злокобност изрицаних клетви у спреси са молитвом оснажују се и добијају функцију судбинског агенса у драмским збивањима. Међутим, у трећем чину, Теодора, попут хладне и прорачунате Јелисавете, изрицањем мисли да две круне не могу владати државом, уједно мотивише Бодина у стварању конфликта:

„Јер не може ниједна кошница

Две краљице трпит` уједаред
Камо ли ће једна краљевина
Поштовати и цара и краља
Од којих један златну круну носи
А други је као своју сматра! (III, 2)

Руслан, краљев повереник, изриче мисао народа да чином отимања круне, Бодин и сам постаје разбојник. Томе ће допринети и поступци убиства краљевих потомака, подстакнути женским утицајем. Наведено драмско разрешење сигнализира Бодинову несрећну владавину и његову непостојаност на трону. Осећај пораза Јакинте на крају драме Бодин, акценгован и њеним физичким изгледом, који пак указује на унутрашњи раздор јунака, истовремено је назнака продора свести у овом лику, који ће се већ у наредној драми изгубити. Симетрична позиционираност женских ликова око Бодина указује на два приступа досезању круне, власти.

„Вукан: Не уписуј ту крв мени Боже!
Страшно ћеш је кад тад осветити.
Теодора (*с леве стране стоји као да се правди божјој радује*)
Јакинта (*с десне стране стоји као да се ужасава од божије освете*)“ (V, 17)

Писац пак, успева да у овој драми прикаже промену Јакинтиног лика и развој, којим се, ова, с почетка драме *Бодин*, посвећена жена и мајка, одана краљу, премда притворна, преображава у оличење зла на почетку драмских збивања Краљице Јакинте. Суботић је у својим аутопоетичким записима изриче мишљењ да је њено деловање и промена њеног лика изазвана спољашњим околностима и злоделима других људи спрам ње и њене породице. Ову мотивацију деловања јунака услед поступка других, Драгутин Илић ће сажети на деловање јунакиње спрам непоштовања њеног мужа.

Назнака Јакинтиног лика развија се у драмском приказу о *Краљици Јакинти*, у којој је Јакинта лик туђинке, која бива мотивисана мајчинством али и осветом због неиспуњеног договора. У складу са ситуацијом, пред нама је јунакиња која дела ради испуњења циљева. Служећи се свим средствима, и притом показујући широк дијапазон психолошких стања и умећа, она бива доживљена и као демон и као анђео који огреза у злу, својим карактером досежући трагичност.⁴⁹³

Положај Јакинте на почетку драме, у жалости, више је изазван и условљен променом њене позиције и губитком власти, но жалошћу за мужем. Заточена у манастиру, одакле диригује, наличи на Марију Стјуарт, већ и по позицији којом очекује да јој се врати престо који јој легитимно припада:

„Ова соба тек гроб је повећи,
А ја у њој живи мртвац само“ (II, 3)

Међутим, њени поступци су мотивисани борбом за дете и остварење његових жеља. Незасита у проливању крви, власт је изгубила јер је са Бодином убијала, и због проливања крви ће и слетети са власти. Промена власти на почетку драме означена је перјаницама белом, црном, црвеном и на крају плавом, које означавају симболички позицију и самог владара. Јакинта глуми покајање и спокој, навлачи маске на лице које само Вукан препознаје. И Вукан и краљ су свесни њене опасности:

⁴⁹³ ibid, стр. 133

„Вукан (за себе): Ал` је гуја, глатка и ледена.“ (II, 4)
„Краљ „Код те не можеш знати на чему си
Премудра је... ал тим опаснија.“ (II, 5)

Како би придобила народ, Јакинта нештедимице дели новац, те попут Франца Мора, покушава да истовремено и своје грехе аболира. Међутим, коришћењем духовника за остварење циљева, она ће, овим и наредним својим поступцима, надалеко надмашити зло Шилерових јунака. Попут Шекспира, писац дидаскалијама сигнализира буру ван манастира. Међутим, наспрам Стефановића код кога уморна природа сигнализира унутрашња збивања у души јунака, овде у Суботићевом приказу, бура остаје изолована од догађаја и збивања у души. (II, 3) У каснијим збивањима, у сликању борбе јунака са савешћу, доминира тишина којом се истиче позиција усамљености јунака и изазова његове унутрашње борбе.

Организована око „владарке-тиранина“ која је у сенци трона и прибавља себи и свом сину место, драма *Краљица Јакинта* изведена је доследно према шекспировско-шилеровском моделу, у коме, организација збивања, злочини жене-тиранина и њена бескрупулозност бива изведена спрам Шекспирове *Леди Магбет*, док се аболирање сопственог зла изводи према Шилеровој *Марији Стјуарт*.

„Нарушавање некодификованог морала које чине други, јунакиња види као аболирање сопственог избора зла. На овај начин мотивисано опредељење јунака за злочин, Суботића приближава Шилеру и то више од свих писаца који су своја дела посветили судбини `краљице без круне`. Песник *Марије Стјуарт* је у својим драмама, по Лукачевом суду готово несвесно, поставио проблем релативног својства моралне вредности апстрактног идеализма што је значило да најдубља моралност, посматрана с другог, такође утемељеног и оправданог гледишта као што је и оно на којем се она сама утемељује, може постати најдубља неморалност.“⁴⁹⁴

Осим уобичајених драмских механизма карактеристичних за драмски облик попут скривене, посредне радње, радње приказане у виду извештаја, тајхоскопије, уочено је и присуство бројних паралелизама и симетрије. Наведени принципи, како смо већ видели, били су главно средство у организацији драмске радње и самог Шилера, који је на начелу паралелизама и симетрије изградио дело *Марија Стјуарт*.

Према запажању Зорице Несторовић, која је проучавала драмски говор Суботићевих јунака, пред нама се налазе вербални дуели засновани на дијалошким партијама и дугим, расплутим монолозима. „Суботићев стих карактерише гномичан исказ карактеристичне за драму затворене форме, нарочито у ситуацијама које су носиоци одређеног етичког кодекса, и њихов циљ је изрицање неких општих, универзалних истина као и сигнифицирање деловања драмског јунака“⁴⁹⁵

Говорни језик Суботићевог јунака сличан је говору драмских јунака Фридриха Шилера. Па ипак, оба писца израстају из баштине сентименталистичког и класицистичког наслеђа и форме затвореног облика драме чије су одлике високопаран стил, стилизација говора јунака који оставља утисак неиздиференцираног драмског говора. Помак од Шилера ка Шекспиру писац је извршио у покушајима стилизације

⁴⁹⁴ ibid, стр. 272

⁴⁹⁵ Зорица Несторовић, ibid, стр. 108

говора и стварања разликовности унутар говора народа, исказаних прозом, и личности владарског рода, чији је језик стиховно маркиран, у драми *Херцег Владислав*. Одступања од шилеровске стилизације и конкретизације јунака говор јасно је уочљиво у миметичном обликовању лика дечака Косора. Премда и сам немачки драматурф, доста користи невербалну гестикулацију, нарочито покрете, и дидаскалије у функција поретретисања и сигнализирања емоција јунака, чини се да је Суботић више потенцирао овакава тип обликовања јунака, угледајући се на Шилера. Индикативна је у том погледу Краљица Јакинта, и прикази тишине, која, како је запажено, осликава борбу јунака са савешћу и истиче позицију усамљености јунака и изазова његове унутрашње борбе.

Но, ван ових примера, српски драматург остаје у оквиру Шилерових стихова заснованих на непрекинутом, екскламтивном говору, којим се истиче узбуђеност драмског субјекта. Бес јунака, кнеза Гоислава је шилеровски изведен:

„Гоислав: Ох, велико зло! (БѢсно)
Ох нечувена уврѢда (стисне песнице)
Но – (стишавајући се силом)
Но умѢрићу се....
Кад ми стрѢлу у срдце забада!...
УсрѢд срдца мач ћу му забости!“ (II.7)

Шилеровски говор најуочљивији је у драмским првенцима Јована Суботића. У драми *Херцег Владислав* се јасно уочава да је обликовање јунака изведено спрам завршног проседеа Шилерове драматургије, пренето и на драмски говор јунака. Пре него што се убије Херцег Владислав изговара:

„Главу моју – султану – пошаљи –
Видосаву – ох! (умре)“ (V, 13)

У наведеној драми видљиво је да решење драмског језика Суботић налази у транспоновању мотива и стиха епске баштине у шилеровски обликовану недовршену реченицу, непрекидану екскламативним речцама, уз употребу многобројних стилских фигура класицистичког наслеђа: елипсе, анафора, анаколута, апосиопезе, и асиндетона. Писац преузима метафорику из фундуса народне баштине и интегрише у драмски говор јунака.

(1) „Владиславе, моје јарко сунце... Видосава, моја сјајна звѢздо.“ (IV,4)

(2) „Г` онда на сну, - ах! На сну! –Ох! – лѢпи
Санци, што ми нѢма ноћ доноси,
Јесте дивни, ал сте само санци,
СѢн живота, празна игра мисли,
Створи, кои неподносе сунце.“ Херцег Владислав (IV, 1)

Но, више од тога, запажа се Суботићево доследно уграђивање антитетичности које је било својсветно за немачког драматурга. Антитеза је основа Суботићевог деловања, те су у антитетичном односу постављени тематски садржај драмског збивања, позиције драмских ликова, као и идеје чији су они носиоци. Антитеза се, попут Шилерове конструкције, широко од говра јунака до идеје дела:

(1) „Јер када дођеш, бели дан доносиш
А кад одеш, црну ноћ доносиш“ (I, 1)

(2) „Више би нам мир дон`о срамоте
Нег` што рат би штете учинио“ (IV, 8) .

Функција антитетичног говора је додатно истицање физичког портрета јунака и њихових рефлексива и осећања. Антитезама је истакнут сјај краљевог двора, и мрак у ком се Бодин налази:

„Јакинта:
Све је сјајно ко да је од злата...
„Па сад други у њој се весели/
А твој отац у тамници тужи“ Бодин, (II, 5)

Промена у Јакинти исказана је антитезом, али и поступком покрета и погледа јунака који је карактеристичан за драматургију Фридриха Шилера:

„Јакинта:
Кад погледам горе у висину
Висина ми мозак потријеса
Кад погледам доље у дубину
Дубљина ми несвест невиди
Чините дакле како вам је драго.“ (IV, 1)

У литератури о Суботићу, истакнуто је већ да историјска грађа представља подлогу како би се истакла одређена идејно-философска питања, на шта упућује и сам аутор у својим аутопоетичким записима. Од шилеровског уплива приметно је идејно-философско питање доброг владара који послушну потребу свог народа, а који неминовно страда, те релативизација зла у обликовању свести јунака Владимира и Јакинте. Ипак, у односу на Стеријино стваралаштво, које више припада драми преиспитивања прошлости, целокупна Суботићева драмска поетика дивергира ка драми слављења прошлости.⁴⁹⁶

У драмским делима Јована Суботића приметан је утицај Шилера у обликовању јунака и драмском језику који, нарочито, у каснијим драмским остварењима бива прочишћен и сведенији, уз уношење идејног фона у обликовању јунака. Несторовић је такође јасно назначила да се Суботић у Шекспира ослањао на обликовање јунака, те да је и да се писац ослањао на шекспирово доживљавање историје. Шилеров утицај огледа се „у обликовању јунака чије се особине утемељују на моралној телеологији јунака“ уз приметан утицај реторике која долази из класицистичког наслеђа.⁴⁹⁷ Утицај немачког класика видљивији је нарочито у првим драмама *Владислав* и *Немања*, које су и грађене спрам шилеровске композиције и, нарочито, инспирисане Шилеровим начином обликовања јунака. У историјски драмама *Бодин* и *Краљица Јакинта* приближава шекспировском моделу драме завере, превазилажењем шилеровског модела у достизању трагичног обликовања Јакинтиног лика. Осим ученог односа историје и драме, у делу

⁴⁹⁶ ibid, стр. 176

⁴⁹⁷ ibid, стр. 32

Јована Суботића, Шилер делује кроз обликовање јунака и мотивацијске агенсе, као и кроз драмски језик јунака који је неретко расплнут, метафоричан и исказан стихом.

Хронолошки и књижевно-историјски гледано, по свом обиму и развоју жанра историјске драме, драмско дело Матије Бана представља важан корак у развоју драме. Лаза Костић је у позоришним приказима изнео суштину Бановог рада рекавши, поводом драме *Добрила и Миленко*, да је на сцени парафраза Шекспира. И овде Костић указује на суштинску разликовност између српских драматичара и шекспировског узора, рекавши да је Бан „потање исписивао оне појаве које је Шекспир замазао, а које је Шекспир израђивао, те је Бан замазао (...) да је писац погрешно што му се *мржња* његових јунака тек развија; исто тако и још грђе је погрешно што *љубав* доноси готову, исувише готову... те нема ни маха да се развија пред нама.“⁴⁹⁸

Премда је Матија Бан, објављивањем сабраних дела, 1889. године, своје прво драмско дело, *Мејрима* означио као трагедију у пет чинова, већ насловом указује смер обликовања и изградње дела ка историјској мелодрами. Писано 1849. године, а објављено је две године касније, дело је саздано на механизму преплитања емотивне и телеолошке функције. Овај аутор чини напредак у пољу конструкције драмског заплета и у домену стилизације стиховном начину обликовања збивања, а које је, пак, одлика затвореног типа драме. Међутим, писац најмање помаке чини у домену изградње ликова, који, будући да су подређени збивањима, остају недоречени, површно и слабо осликани, мелодрамски и типски дати.

Приметно је да стилско обликовање односи превагу над обликовањем драмских личности условљених мелодрамским заплетом и поставком композиције. Стога је редовно испуњавало репертоар првих позоришта испуњавајући хоризонт очекивања српског гледаоца XIX века. Први разлог велике популарности читава се у доминацији мелодрамског елемента, те је за српског гледаоца средином XIX века, одраслог у свету Видаковићевих приповести и Вујићевих посрба, представљало сентименталан роман на сцени. Други разлог јесте национално-родољубиви елемент, будући да се иза устанка у Босни, како је већ и истицано, преламала прича о устанку у Србији и борби српског народа против Турака.

У претходном поглављу, указали смо на теоретске утицаје Фридриха Шилера у поимању Банових теоретских назора о драми, који су пак најуочљивији у драмској структури оствареној према Шилеровој драми, *Сплетка и љубав*. Познато је да је и Шилерова драма првобитно носила назив према главној јунакињи Лујзи Милерин, те да је наслов сам аутор преправио накнадно за позоришне прилике, а према Ифландовим сугестијама. И писац овог дела, већ насловом показује да је у центру збивања храбра јунакиња, која пркоси судбини и друштвеним нормама и ограничењима, зарад љубави. Међутим, класну диференцијацију присутну у Шилеровом делу, а која је препрека љубави између Лујзе и Фердинанда, овде бива прилагођена, те писац раздор Живана и Мејрима мотивише верским кодексом. Тиме што се иза младих љубавника надвисују сенке њихових очева који им одређују и кроје судбину, такође се ослања на проседе Шилерове приче.

Међутим, тамо где Банова драма оправдава позоришни успех, јесте заплет који је изграђен на дуалном опозиту (акција – контра-реакција) две породице, српске и турске,

⁴⁹⁸ Лаза Костић, *Приповетке. О позоришту и уметности*, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989, 204.

два оца и њихове деца повезане забрањеном љубављу. Устанак против везира импресивно дат на почетку збивања биће у одсудном тренутку инкорпориран у драмска збивања, уз драмски механизам, наговештај-испуњење. Јунаци као да престају бити носиоци збивања те постају његови објекти. Два елемента у композиционом заплету била су пресудна за суноврат поставке – убиство Љубице, чија смрт уместо карактера неминовности добија црту суровости, нефункционално изведене, као и сам завршетак драме којим одјекује песма хајдучког збора о паду Турака. Па ипак, Мејримин лик је слојевитији јер је она биће чија љубав прераста у мржњу, да би постала биће освете. Убиство Љубице враћа се Мејрими као зла коб, јер покушајем да промени судбину, судбина и околности се окрећу од ње.

Мејрима има поред себе Шерифу, повереника и саговорника чија је улога на сцени да раскрили њен лик и потцрта осећања главне јунакиње. Већ у првом чину, Мејрима постаје персонификација мржње, осионим и бахатим понашањем према Шерифи коју удара у тренутку беса и немоћи, да би током наредних чинова организовала отмицу и убиство Љубице. Такође, лик Живана као носиоца потенцијалних трагичких елемената, бива угушен приказом јунака као неодлучног бића, препуштеног заједници и породици.

Табела 3. *Сплетка и љубав* Фридриха Шилера у српској драми XIX века

Разговор родитеља о судбини ћерке у коме има комедиографских елемената	<i>Избирачица</i> Коста Трифковић, <i>Стерија</i> <i>Покондирена тиква</i> (Фема)
Паралелизам у поставци јунака (Милер - ћерка, Валтер-син)	Паралелизам у поставци јунака (Али-паша- Мејрима, Новак - Живан)
Председник сазнаје о забрањеној љубави посредством Вурма	Али-паша сазнаје о забрањеној љубави од Новака
разговор оца са сином у коме сазнаје о синовљевој недопустивој љубави према ћерки	Али-пашин разговор са Мејримом којим изнуди исповест о забрањеној љубави
Љубавни троугао Фердинанд, Лејди и Луиза	Љубавни троугао Живан, Мејрима, Љубица
Леди Милфрод, увређена одбијањем Фердинанда, прети уништењем из освете	Мејрима увређена одбијањем љубавника, користи сва расположива средства из освете
Лујзе постаје виновник очевог заточеништва	Мејрима постаје виновник заседе у којој се њен отац налази
Лујзина усамљеност у животној дилеми	Шерифа помаже Мејрими
Фердинанд нуди бег Лујзи, али она одбија	Мејрима нуди бег Живану, али он одбија
Политичка позадина о корумпираности власти и политичара	Национално-родољубива позадина, револуција Срба у Босни
Фердинанд је отровао Лујзу	Мејрима се отровала
Призивање судбине и Бога, уз присуство клетви	Говор јунака о судбини
Фердинанд из љубоморе и посесивности убија Лујзу	Мејрима из љубоморе убија Љубицу
Фердинанд се супротставља оцу	Живан се не супротставља оцу
Зрелост и мудрост младе Лујзе христоликог бића који својим поступцима и речима опомиње друштво на грех и охолост	Мејрима је непромишљена и себична у својим нагонима
Изнијансиран лик Леди Милфрод која је део племићког света, укаљане части, на страни сиромашних и потлачених	/

Табеларни приказ осветљава јасније драмски образац дела *Мејрима* Матије Бана изведен на основу дела *Сплетка и љубав* Фридриха Шилера. Иако поредбена анализа показује несамосталност писца према обради теме и доследно преиначавање Шилерових епизода, она нам указује на самосталне делове аутора. Отуда, јасније се осведочава оригиналност у сликању устанка у Босни. Но, у овом сегменту, чини се да се аутор угледао и на Стерију, поготову у осликавању хајдучког живота и детронизације херојства хајдука њиховим реалним приказом, будући да су уместо хероја на сцену постављени јунаци који пију, препиру се и сукобљавају се међусобно:

„Често патиш и глађу и жеђу,
Тешком зимом и врућином тежом,
Обноћ не спиш, обдан не мирујеш,
По шумама и брд`ма се скиташ,
Сад нападаш, а сад к`о зјец бјежиш.
То је болан, наш хајдучки живот.“ (II, 1)⁴⁹⁹

У обликовању ликова Фридрих Шилер је тежио да прикаже мешовите карактере, поготову у раној фази стваралаштва. Отуда и у предговору *Разбојника* каже да је танка граница између протагонисте и антагонисте, те да се можда и у најгорем злу осведочава нека позитивност, и обратно. У лику Леди Милфрод примењује своје начело, изградивши јунакињу која је нечасна, конкубина племића а која се саживљава са униженима и осиромашенима у дубоко и неправедно класифицираном друштву. Бан није препознао ову ноту нијансирања ликова, већ гради изразито поларизоване ликове, у складу са мелодрамским проседеом. Можда је и највећи успех Бановог дела управо обликовање и слика Али-паше, сведока промене, чија се туга одвија пред гледаоцем, попут Ибиш-агине у истоименом делу Стевана Сремца. Трагичан јунак овде је највише Али-паша који не само да губи ћерку, него се и убија из немогућности да пренебрегне и прихвати друштвено-политичке промене.

„Али-паша:
Свијет се стари срушава у пропаст,
А искаче из пропасти нови;
На овоме мени мјеста нема.“ (V,12)

Улога судбине изведена је такође спрам Шилеровог дела, и њен задатак је да произведе и надомести утисак неминовности у поступцима јунака. Судбина је најчешћа ознака Мејриминог и Живановог говора, сведена на манир или реторски поступак:

„Ја пркосим и судби и небу;
Ја се вама морам осветити...“ (II, 5)

Драмски језик је врло сличан Шилеровом и такође заснован на контрастима као да се трагична кривица јунака односно немање избора поставља наместо у догађајима у језичким супротностима:

(1) „Ил` послушај, ил ћеш мртва пасти.“ (I, 4),

⁴⁹⁹ Наведено према: *Историјска драма XIX века I*, прва књига, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987. Сви наводи дати су према овом издању.

- (2) „Ил` ме убиј, ил` на миру пусти.“ (I, 4)
 (3) Али-паша Божју у том видим судбу,
 А судба се испунити мора.“ (I, 4)
 (4) Али-паша Живану „Једној срце, другој прстен даде.
 А превари обје.“ (I, 6)

Дијалог између Мејрима и Живана, типичан за драме затворене форме, састоји се из допуњавања два лика. Такође, у делу је присутан и принцип дематеријализације који је карактеристичан за затворену форму драме, заснован на обилатом служењу беспредметним појмовима, попут бола, судбине, срца. Лепоту овог драмског комада дају инкорпорирана певања која подражавају народно епско песништво. Народне песме стилски су ближе романтичарским песмама услед преваге лирских елемената.; каква је и рефренски стилизована песма „Лијеп ми је тај хајдучки живот“ (II,1).

У *Драмским назорима* Матија Бан је изнео мишљење да се не противи обради теме коју и други аутори обликују и користе за своју грађу, будући да се ту показује оригиналност драматурга у приступу грађи и начину моделовања драмског јунака. Важност косовске катастрофе као историјског питања транспонује се и на драмску грађу, што условљава, према поетици Матије Бана, стварање трилогије.

Матија Бан је своју најпознатију драму *Цар Лазар* замислио као део трилогије која се надовезује на драме *Смрт Уроша нетога* (1857) и *Краљ Вукашин* (1857), те ћемо их посматрати у складу са ауторским интенцијама. Прве две драме заправо, како је већ и истакнуто, више представљају билогију, тематски-садржајно повезану, на шта указује и подједнако време настанка ова два дела. Матија Бан је и сам осетио да као што Урош може бити протагониста драмских збивања, исто тако се и лик Вукашина издваја у колосалности зла којим постаје носилац драмских збивања. Стога ће писац извести и измену у последњем делу, те ће трећу драму засновати на приказу кнеза Лазара, сматрајући да се у њему, као носиоцу круне, језгри већи трагични потенцијал од Милоша Обилића, те и да Лазарево страдање, истовремено условљава и пад народа. Јунак је одређен непоколебљивом вољом коју никакве препреке не могу савладати. Упркос ономе што осећа, воља му налаже да ради за интересе народа, те свестан изгубљене битке, страда.

Већ развијеној косовској легенди Матија Бан приступа трезвено и рационално, приказујући сукобе и трвења унутар српске државе док Турци куцају на врата. Косовској теми приступа из Стеријине перспективе дајући јој политичку димензију⁵⁰⁰, а у односу на Стерију, избацавањем мелодрамског плана радње, писац се усредсређује на политичке интриге. Будући да приступа овој теми као историчар, уз минуциозне детаље и закључке, видимо да је Матија Бан историјску драму перцепирао као хронику или историјски роман који се верно користи историјским чињеницама.

Везивна нит наведених историјских драма, према ауторској намери, била је слика развоја лика Драшка, који се од обичног дворанина цара Уроша, у Вукашиновом систему успиње до позиције војводе, да би развој своје амбициозности остварио у последњем

⁵⁰⁰ На развијање политичке димензије у косовској легенди Матије Бана указао је још Васо Милинчевић, а у савременим тумачењима и Мирјана Бојанић-Ћирковић у раду *Косовски мотиви у драмском стваралаштву Матије Бана. Између народне књижевности, религије и политике*, у: *Philologia Mediana*, VI, Ниш, 2014, стр. 183– 198.

делу трилогије. „Он је дакле властољубив, а ја га направих од оне врсте властољубаца који се не либе никаквих средстава да постигну своју саможиву цијелъ.“⁵⁰¹

Извођење косовских збивања кроз структуру драмске трилогије, историјски и хроничарски приступ драмској грађи уз избацивање телеолошких интенција из драме, те постављање у средиште збивања јунака чија амбициозност и властољубље бивају главни узрочници његовог пада јасно указују да се приликом обликовања косовске трагедије Матија Бан угледао на *Валеништајна* Фридриха Шилера. Међутим, народна предаја и драмски претходници који су утиснули јак печат у обликовању грађе, довели су до огромне дискрепанције између почетних намера и крајњег остварења.

У првом делу трилогије *Смрт Уроша петого*, писац се придржава Стефановићеве обраде народног предања у коју уноси знатне измене. Урош је приказан као лакомислен младић под утицајем мајке, немоћан да се одупре њеним интригама и Вукашиновом злу, но ипак свестан Вукашинових и Лазаревих поступака, пуштајући их да се међусобно разрачунају. Међутим, у делу је јасно осликан као добар владар, који не успева да се избори са колосалним злом и амбицијом властодршца Вукашинова. Од поетичног приказа бића које се развија и сазрева какву нам пружа верзија Стефана Стефановића, пред нама се открива биће које се препушта околностима, све док не схвати, а схвата прекасно, да Вукашин ништи његову улогу. Отуда се највећи потенцијал ове драме и њена оригиналност језгри у лику мајке Јелене, контролора власти и драмских збивања, чиме се и замисао драмске конструкције предочава као драма завере организована око политичких интрига Вукашина и Јелене.

„Вукашин: А велим ти: Док та кобна жена
Гњевно пити као дух из пакла
Тој властели и кнезу на душу,
Ова ватра што међ нам букти
Никада се неће загасити.“ (I, 3)

Или:

„Вукашин: Моје дјело ужасно ће бити,
Али твоја, Јелена, кривица.“ (III,4)

Међутим, у драмском обликовању видљиво је одступање од полазних ауторских намера, будући да многи елементи, попут Јеленине улоге у Урошевом поразу, доброта младог краља и организација завере, остају неретко само назначени и нејасно изведени, чиме и драмска радња губи конзистентност у многобројним догађајима и сплеткама.

Мотив пријатељства Уроша и Марка Краљевића, као и мотив конфронтације оца Вукашина и сина Марка Краљевића доследно је изведен и асоцира на Шилера, мада су угледања могућа и посредством Стефановићевог дела и народне предаје. Ако се композиционо аутор и угледао на Стефановића, реторски потенцијал дела Фридриха Шилера је присутан, и препознајемо га између осталог, и у речима Марка Краљевића упућених оцу:

„Ти ужасом владаш, цар добротом;
Па од тебе свак и бјежи њему.“ (III, 4)

⁵⁰¹ Матија Бан, *Драмски назори*, књига XXV, Српска краљевска академија, Београд, 1891, стр. 21.

Осим позиције двовлашћа Уроша и Вукашина, писац преузима и потенцира слику Вукашина мотивисаног пореклом и класном диференцијацијом. Слика угрожености и издвојености Вукашина услед сукоба са светом око себе јасно је мотивисана осећањем породичног круга Немањића којима јунак не припада.

Вукашин: Све, све љубав!... сјеча, пожар, грабеж, /
То су црна, грозна чеда што их/
Љубав рађа у родбини вашој.“ (III, 3)

Док му је драмска грађа измицала у извођењу приказа властољубивости и владарске амбициозности којима жели да се издвоји од Немањића, крај драме разрешава доследно спрам Валенштајна. Опкољен и угрожен у сопственом дому, породичном окриљу, издвојен и сам, страдаће и млади Урош, као што је и Валенштајн. Драмско разрешење било је погодно да се исказе како велика личност може бити савладана и срушена само изнутра, путем издаје.

Уз многобројне недостатке, попут расплнутости, услед увођења многобројних мотивационих линија и бројних политичких интрига, те неконзистентности збивања и расплнутости услед неодређеног циља и драмског исхода, трилогија у себи ипак одражава идејно-философску линију цртањем промене и сменом два поретка, дугогодишњег, окошталога, заснованог на наслеђивању и породичној повезаности и наступајућег, осликаног убрзаним успоном и упитним стицањем владарских обличја (и Вукашин и Лазар крунишу своје поверенике), приказујући узроке пропасти српског царства услед неслоге и тежње за влашћу. Банов приказ је у билогији инвентиван јер, позиционира подједнако и Вукашина и Лазара, као владаре који подједнако теже позицији, бити први међу једнакима, а чија се разликовност осведочава различитим средствима и начинима у досезању циља.

У драми *Краљ Вукашин* сви јунаци понаособ преиспитују своју кривицу у вези са Урошевим убиством. Према драмско збивања расплнута и неконхерентно изведена, драма је важна због начина обликовања протагонисте, моделованог према шилеровско-шекспировском моделу. Тренутком досезања круне, проговара савест злочинца и краљеубице, чему је посвећено свих пет чинова. Од првог чина, када је дата назнака да херој и јунак, Вукашин, у очима других постаје разбојник и злочинац, до последњег чина када га Никша убија из освете, драма о крвнику претвара се у драму о жртви сопствених тежњи и амбиција, те своје нечисте савести.

С почетка драмске игре, у јунаковој свести прелама се правдање свог злочина којим жели да ублажи своју поступак, истичући нужност свог поступања, попут Валенштајна. Према Вукашиновом виђењу Урошева смрт била је предуслов за окончање сукоба, те да је потребно зарад виших циљева и добра народа употребити сва средства, и да је худа судба крива што добар човек мора злом:

Вукашин: А што неки добру ради људи
Злим морају корачати путем
Да доведу свој народ до среће,
То је само њина худа судба. (I, 4)

Вукашинов говор о самоћи и усамљености услед тежине круне, када узима круну у руке и диви јој се, грађен према Шекспиру, у стопу прати покајање због злочина и жеља да врати Уроша.

„Сањах љубав захвалне ми дјеце...
Па шта добих...
Свака битка за мене и пораз...
Ха, ха, круна! У руци је лака
Ал` на глави ко планина грдна...
Ох не би ме ни паклени пламен
Тако жег`о као ти...
Част, спокојство, све земаљске сласти,
Живот вјечни, и сам вјечни живот,
За ту круну продадох, па сада...“ (II, 1)

Психологизација јунака заснована је на физичком портрету стања у ком се драмски јунак налази, најчешће посредованих коментарима околине, а неретко је заснована искључиво на реторском потенцијалу. Писац даје слику лудила и страхова Вукашинових, али не истиче његову кривицу, будући да је она релативизирана Јелениним поступцима. Страдање јунака изведено је сурово и немотивисано, а само драмско решење пример је претеривања и непримерености које су замеране жанру историјске драме у српској књижевности. Стога, дело можемо пре одредити као драматизовану романсирану историју неголи као историјску драму.

Међутим, и овде испливава идејно-философска димензија драме, те поред промене одређеног погледа на свет, а чини се да је Бан од свих писаца најјасније истакао промену у прекиду наследног права на круну, ликови Дејан и Богдан изговарају реплике у којима се препознаје етички корелатив народа потпалог под турску власт. Унутар дијалога јунака конфронтирана су два начина људског модуса у околностима подјамљености а која читавају и етичку раван ликова. Док Дејан каже да би се у новонасталој ситуацији, под турским јармом, сналазио продајом дедовине и откупљивањем данка, утолико Богдан заступа етички принцип одбране животом од турског јарма. Дејанове речи, којима се завршава дијалог, заправо отварају нов поглед на ситуацију и релативизацију позиције човека о коме се не може донети суд, док год се не проживи његова судбина:

„Дејан:
Красно рече, ал` од красне р`јечи
Стопут волим паметније дјело.“ (V,2)

Ватра, која сигнализира пригушена осећања и поступке Шилерових јунака, код Матије Бана једноставно оличава сукоб Вукашина и Лазара. Док у првој драми Лазарева сенка бди над догађајима и утиче на поступке јунака посредно, у другој драми над Лазаревом главом стоји сенка издаје Јелене и нетрпељивост између њега и Марка Краљевића. У билогији цар Лазар приказан је реалистично, без ореола свеца, чијој ће се слици ипак вратити у делу *Цар Лазар*, након замерки услед одступања од духа народне предаје.

Премда је драма *Цар Лазар* последњи део трилогије, већ измена драмских лица има назнаке издвајања од претходна два дела. У литератури је већ истицано да Матија Бан одступа од епске предаје, те истиче политику наспрам херојског света, али и позиционирањем Лазара као протагонисте збивања. Међутим, у делу је јасно уочљиво

присуство претходних обрада, Сарајлијине, Стеријине, Суботићеве уз уплитање и мотива/епизода из народних песама.

О одлуци да Лазар буде центар драме писац је истакао у аутопоетичким списима: „Милош је епски, не драмски јунак. Природно је да Лазар избија на врх. Милош не може као прост војвода, па метнимо и царев зет, ријешавати без повреде вјероватности, поред живог цара, о миру и војни са Турцима.“⁵⁰² У драми се инсистира на Лазаревом неучествовању у сукобима који постоје међу великашима, али он није у потпуности изузет из ове приче. Банова обрада мотива неслоге у Лазаревом дому разликује се од оне у епским песмама: неслога међу Лазаревим зетовима не настаје због свађе њихових жена, него је дубље мотивисана различитим погледима на рат и сопственим интересима. Мотив свађе између Маре и Вукосаве присутан је у драми, али не као узрок, већ као последица неслоге међу пашенозима. Приликом Драшковог разговора са Вуком у драми *Краљ Вукашин* изнет је податак да се и Лазар отимао за Урошеву круну. Отуда, и Лазар прича о тежини круне:

„Лазар:
Видиш, зете, судбину владара:
Свакојаке сумње, неспокојства,
Љутина им често гризу срце,
И лажљиву трују сладост власти.
Ох! Под круном владалачком, вјеруј,
Исто као под трновим в`јенцем
Данује се и ноћује јадно.“ (III,5)

Узимајући ово у обзир, неслога је стигла Лазарев дом као божја казна за почињене грехове. Тако потврђујемо да се Бан, као што се није у потпуности отео епској, није до краја отео ни утицају хришћанске традиције. Хришћански елемент отворено влада драмом:

„Једни: Јуда! Јуда!
Други: Ко је српски Јуда?
Лазар: Ал` и Јуди Спаситељ свијета
Поднио је хљеб и вино своје.“ (IV,1)

Другачије су последице Лазареве клетве, нико не верује у Обилићеву издају, али с друге стране увлачи у властелу и народ раздор и забуну. И Лазар их утврђује у издају. Кажњава га срамотом. Већ у наредном призорју затичемо јунака Обилића како пише писмо својој љуби и плаче. Око њега Топлица и Косанчић, различитих мишљења о његовом делу; Обилић сматра да једино смрт може спрати љагу са његовог имена. „Банов Лазар није мученик, већ владар и политичар, те у *Цару Лазару* нема ни помена царства небеског као Лазаревог избора и узрока погибије на Косову.“⁵⁰³

Из аутопоетичких записа писца, сазнајемо да је Драшко осмишљен као помоћник, чија би функција била додатно обликовање и мотивација поступака антагонисте: „два типа властољубља у једној драми не смједу бити сасвим слична, но морају се

⁵⁰² *ibid*, стр. 47

⁵⁰³ *ibid*, стр. 190.

нуансирати; друго, црње нуансе ваља увијек набацати на тип мање у драми важан, да би се нањ свалила сувишна одвратност, која би без тога сва пала на други тип што важнију улогу у драми игра.⁵⁰⁴ Међутим, будући да је Драшко првобитно био замишљен као лик који уједињује три драме, ни у једном делу није до краја изведена нити потцртана његова функција. Лазара све време, током тренутка сазнања Обилићеве издаје, прати Вук, тако да писац вешто провлачи сумње владара поводом Бранковићевог и Лазаревог односа. У том тренутку, Бранковић представља историју владања у Србији, па између осталог релативизује своје поступке тврдњом да је неверство и издаја убичајена ствар међу владарима. (III, 2) Уз злог конфидента Драшка, посредно се представља као издајник и Марко Краљевић, чиме зло Мрњавчевића наставља да шири. Шилеровско драмско решење пак крије се у назначеном поступку Марка Краљевића, грандиозног јунака и војсковође, који приступа Турцима и издаје народ, услед повређеног поноса, управо попут Валенштајна:

„Има људи рођених низоко
Али духа узносита, силна;
Ти све смију што замисле умом,
Све изврше на што прегну дјелом,
И од борбе са пркосном судбом
Не престану док је не оборе,
И не сједну, побједници врли,
До највиших моћника свјетских.
А иам их опет и такoвих
Које срећа из кол`јевке саме
Изнијевши на рукама својим,
Високо је тако поставила
Да би, само пружајући руку,
Докучили круну; ал` њен бл`јесак
Одвише им засјењује очи,
Те испред ње као заплашени
Све измичу и измичу на траг,
Док не сиђу на најнижи ступањ,
Гдје се губе у свјетини простој.“ (III,7)

◆ Лаза Костић или одбрана поезије

Упоредо са развојем позоришног и културног живота, развијао се жанр историјске драме. Осим што је изнедрио велики број квалитативно различитих дела, драмски жанр је себи привукао и придобио два велика песника српске књижевности, Лазу Костића и Ђуру Јакшића. До стилског зрења унутар развоја српске историјске драме, према резултатима досадашњих истраживања, долази средином века, тачније у периоду 1850 - 1880, када се артистички издвајају дела Јакшића и Костића и када долази и до оснаживања теоријских и критичких дела Јована Ристића, Косте Руварца, Јована

⁵⁰⁴ Бан, стр. 25.

Андрејевића Јолеса, Стојана Новаковића. Томе су допринели и спољашњи фактори након Буне 48/49⁵⁰⁵, која је само ојачала свест о потреби оснаживања и освешћивања националног идентитета. Развијањем књижевно-поетичких процеса и развојем књижевнокритичког деловања, дошло је до промене парадигме у развоју српске драме већ педесетих година XIX века, те се са просветитељско-класицистичке драме „засноване на немачкој естетици која драмске сукобе изводи из црно-беле мотивације и дидактике сваке врсте“ какве су стварали Стерија, Суботић и Бан, и у којима се, како запажа Васо Милинчевић истиче владарски слој монархистичког идеала у Јакшићевим и Костићевим, којима се истиче идеја о националној и друштвеној слободи. С друге стране, Несторовић запажа да се што се тиче унутрашње конструкције драме мења приступ и примена романтичарског концепта драме „и уводи психолошку мотивацију и романтичарску естетику која почива на феноменима ружног, зла, узвишеног и трагичног“⁵⁰⁶.

У шестој декади XIX века, први се у драмском пољу окушао Ђура Јакшић, драмом *Сеоба Србаља* (1862) а потом и Лаза Костић постиже велики успех делом *Максим Црнојевић* (1866). Након пет година стварања, Ђура Јакшић објављује и драму *Јелисавета, кнегиња црногорска* (1869), док његово наредно драмско дело *Станоје Главаш*, остаје у сенци, по многима, најбоље и најзначајније драме српског романтизма. Као већ истакнути песник, критичар и одличан познавалац српског језика и светске књижевности, Лази Костићу је било потребно више од деценије да објави наредну успешну историјску драму *Пера Сегединац* (1882). Освајање драмског хоризонта два велика песника српског романтизма, праћено је друштвеним и културним потребама, уз приметну дистанцу приликом стварања која је обележена упућивањем у савремене драмске токове и бирањем приступа у начину обликовања грађе.

Чини се да однос историјског градива и поетске истине, ови аутори не доводе у разматрање, будући да њихово опредељење за грађу из мање познатог народног наслеђа, према досадашњим запажањима указује на две упоришне тачке њиховог драмског стваралаштва: превагу јунака у односу на драмску радњу и поетску слободу стваралаштва условљену избором грађе. Тиме се Костић и Јакшић воде за Шекспировим и Шилеровим ставом да је историја општи фон у којој превагу има индивидуа и њено приватно биће у сфери јавног. Са Костићем и Јакшићем не мења само тематска обрада драмских приказа, већ и начин обликовања јунака. Отуда резултати досадашњих истраживања показују да се драмски сукоб премешта унутар приватног бића јунака (Максим, Јелисавета, Петар) и однос драмског јунака са спољашњим светом и околином. Јунаци, премда израсли из народне баштине, своју позицију и догађаје доживљавају и преламају кроз свест, првенствено сукобљени са светом и тежином коју свет и такав живот у њему носи, а потом и у сукобу са самим собом. Међутим, само разрешење приказа и обликовања јунака као индивидуалног бића води их ка трагедији

⁵⁰⁵ Буна из 1848. године у оквиру „пролећа народа“, предвођена Лајошем Кошутом, представљала је револуцију у Аустрији; настала је из намере да се сруши феудални друштвени поредак а с главним циљем, остварења независности мађарског народа. Будући да је Аустрији притекао у помоћ руски цар Николај I, побуна је угушена уз подршку других националности у Аустрији. Срби су након буне захтевали признавање српске народности, право на употребу језика, верску слободу, одржавање сабора; иако су прихватили првенство Мађара и Угарске, реаговали су захтевом за стварањем аутономије - Српска Војводина. Према: *Историја српског народа, књ.5, Од Првог устанка до Берлинског конгреса: 1804-1878*, Београд, СКЗ, 1994. и Софија Кошничар, *Реторика позоришне историје Срба: српско позориште у Јужној Угарској средином 19. века у светлу прописа о позоришту из 1850*, Нови Сад, ПМВ, 2007.

⁵⁰⁶ Зорица Несторовић, *Велико доба – историја развика српске драме*, Београд, 2016, стр. 60.

индивидуализма и идеализма, а не ка трагедији индивидуе какву би створио Шекспир. Што значи, да смо и даље у шилеровском домену обликовања јунака, а на то указује и интериоризација сведена око „запитаности о себи у свету“⁵⁰⁷.

За разлику од претходних аутора који су се угледали на драмску конструкцију драматургије Фридриха Шилера, или, пак, преузимали одређене мотивационе елементе или одређене епизоде, код Лазе Костића присутан је стваралачки подстицај немачког класика. Лаза Костић је Шилеров дух инкорпорирао у своје стваралачко биће, почев од преиначавања антитетичности стваралачког рада у начело укрштаја до извора стваралаштва, које од Шилеровог, заснованог у својим основама на хеленизму и шекспиризму, писац прилагођава, амалгамирајући у њега дух српског народног стваралаштва.

Новина и оригиналност Костићевог драмског првенца језгри се, како је то већ и истицано, око увођења коби лепоте изведене спрам духа српске народне традиције, сагледане као пандан хеленистичком доживљају света. Но, проучаваоци указују да лепота није трагично језгро збивања, већ да суштина трагичног пребива у свести унутрашњег бића главног јунака драме. Такође, за нас је значајно, да су сви проучаваоци доследно увидели и истакли некохерентност драмског првенца Лазе Костића која је производ диспаратности разноликих мотивских подстицаја и уплива које писац инкорпорира у драмску грађу, истичући четири обликотворна елемента Костићевог драмског стваралаштва: народна књижевност, антички доживљај света, Шекспиров театар и Шилерова драматургија. Но, поједини истраживачи тврде да управо драматски поступак укрштања прометејског и хамлетовског типа при карактеризацији лика Максима Црнојевића српског писца више приближава Шилеру, неголи Есихилу и Шекспиру.⁵⁰⁸

Значај Фридриха Шилера за драмски рад Лазе Костића међу првима истиче Станислав Винавер, те и закључује да је, угледајући се на немачког драматурга, Лаза Костић изнашао и *Максима Црнојевића*. Потпору својим запажањима, Винавер поткрепљује у ставу о важности државних разлога првобитно замишљених у креирању драме, од које су у коначној верзији *Максима Црнојевића* остали само обриси.

„Према првој верзији „Максима“, и према извесним околностима у коначној верзији види се да је Лаза за тај „државни разлог“ знао и да је помишљао да се њиме послужи, вођен и у томе примером Шилера, који захтева и извесне кочнице у патетици, баш да би је што сликовитије изразио (...) С млетачке стране, „државни разлог донекле и ступа у дејство: дужду треба српска крв, те не дозвољава своме сину и својој снахи Филети да се свете Максиму, чиме би комад добио преурањени крај.“⁵⁰⁹

Назначена политичка позадина драмских збивања постављена кроз однос дужд – Иво, а која је требало да представља мотивациони агенс представљених догађаја, према досадашњим резултатима, у драмској изради постаје само драмски оквир унутар ког ће избити у први план питање идентитета главног јунака дела.

Стога, национална компонента јунака, у односу на претходни драмски ток српске историјске драме, јењава. На њу се позива само модел патријархалног политичара-државника-оца коме она постаје средство постизања циљева, приликом наговорања војвода и Максима и Милоша на лаж и превару. Отуда се, поред Максимове личности, истиче лик дужда. У односу на Шекспиров прототип, у коме, родитељи представљају

⁵⁰⁷ *ibid*, стр. 151

⁵⁰⁸ Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, стр. 35.

⁵⁰⁹ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 348

ненаметљиву, а свеприсутну позадину свести и узрок трагичног збивања и трагичне судбине своје деце, у Костићевој драми, Иво постаје контролор драмских збивања и агенс понашања свог сина. Доследно изграђен према моделу патријархалног оца, државника, како је већ примећено, он постаје сила која намеће сину и част и образ/образину и лаж. Са ликом Иве Црнојевића сусрећемо се у експозицији драме, где кроз разговор са млетачким дуждем склапа брак из интереса, а неизбежни политички моменат уведен је и наговештен главни узрок наступајуће несреће - хвалисање оца синовљевом лепотом. Необичност се продубљује још више тиме што се као основни услов договора поставља лепота јунака, премда иза ње стоји и размена добара два колектива – оружја и војника. Градацијско истицање јунакових особина и степеновање лепоте као највише вредности кулминира заклињањем на мач. Мотив мача као симбола одбране земље и мотив клетве зарђалог мача у оквиру поетике усмене књижевности, ознака је државне стабилности, чиме се заправо указује да Максимова изузетност предочава част родитеља-владара и колектива. Максимов губитак лепоте, како је наговештено у драмским збивањима, али не и до краја изведено и истакнуто, су заправо владарско-државни разлози. Јер смишљањем лажи и преваре, како је већ примећено, отац властодржавник губи власт и моћ.

Тиме Лаза Костић насупрот Максимове пасивности, иза које се крије рефлексивност јунака, тежња ка слободи и слободном избору, поставља активног протагонисту, симбола власти и моћи, патријархалног и интересног. Видимо да у Иви проговара јавно биће, отац владар, који зарад националног и приватног интереса жртвује сина, односно на све начине негира његово постојање. Паралела Иве као оца и владара са ликом дужда где је још јасније до изражаја дошао управо овај сукоб јавног и приватног бића, где кроз разговор млетачког дужда са сином Ђорђем, осветљава однос очева, родитеља према осећањима и мишљењу деце:

„Да зна синовљева душа блажена
Да она смета добру нашему
Спасењу можда целе државе
Блаженство би јој рајско омрзло
како је отац прежалити зна!“ (I,3)⁵¹⁰

Дужд пренебрегава смрт свога сина и одбацује могућност освете зарад државних интереса; он пред државним разлозима негира синовљево убиство, подређујући све захтевима државе и својим интересима.

Личност Иве Црнојевића је у потпуности разоткривена у трећој појави првог чина, где се иза приказа Ивиних гневних војвода, разјарених и бесних побуњеника, услед тога што ради против интереса и воље свог народа, незадовољних његовим управљањем, наговештава исход с краја збивања. Невезано за интерес, јунака Иву води својеглавошћу, владарска самовољност - наметање властитих циљева. Отуда, његова иницијатива разора побратимства делује у складу с његовом личношћу. Па ипак, Иво Црнојевић ни у трагедији ни у народној песми није негативан јунак, а како Марта Фрајнд и истиче, дилема Ивина својствена је народној традицији и народном духу. Попут Шилерових јунака, и овај лик изграђен је спрам осећања двојакости човекове природе, разапете између чулног и рационалног дела људског бића, у коме букти антагонизам

⁵¹⁰ Лаза Костић, *Драме*, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987. Сви наводи дати су према овом издању.

јавног и приватног бића, сукоб два бивства – бити отац и/или бити владар. У трену предомишљања, пре него што ступи на поље лажи, нагиздан сјајном одором, инсигнијама јунаштва и достојанства, јунак каже:

„Да попустим, да попустим зар ја?
 У овом часу тешке незгоде?
 Ма кад иначе, само сада не!
 Ал` шта ћу, болан? – Дужду дадох реч!
 Понос је свет, ал` реч је светија!
 (...)
 ал` овај свет, што сад га подносим,
 судариште начела силна два,
 у мени је, а ја у њему сав,
 он са мном само, са њим падам ја!" (II, 4)

У односу на Стерију и Шилера, у чијим је драмским конструкцијама уочено доследно преплитање херојског и мелодрамског света, у драми *Максим Црнојевић* Лазе Костића запажено је потискивање политичке димензије и позадина дела науштрб мелодрамског фона и самоспознаје драмског субјекта.

Са државних разлога, како би то именовао Винавер, прелази се на приватно биће јунака, поунутарњивање и преипитивање свести драмског јунака о себи услед губитка лепоте. Несторовић запажа да трагички анагнорисис израста из свести јунака да је његово биће условљено и међузависно од спољњег света, света других, чиме и судбина појединца изражава судбину сопственог народа. Да је у питању интериоризација, односно трагедија индивидуализма у форми драме модерног доба показује нам и актанцијални модел драме, у коме уочавамо да долази до поистовећивања субјекта и адресата (прималац поруке), што је индикатор доминације индивидуалистичког принципа унутар драмског збивања. Приступ драмској структури помоћу актанцијалног модела, такође, потврђује досадашње резултате инстраживања указујући нам да колектив у Максимовој свести бива потиснут преиспитивањем сопственог постојања и то помоћу љубави према оцу, побратиму и Анђелији.

Актанцијални модел драме *Максим Црнојевић* Лазе Костића



У светлу развоја мелодрамског заплета, Костић се издваја и од Шекспира и од Шилера, јер не поставља однос (не)остварености љубави унутар драмских околности, већ, како је и истакнуто, тему преиспитивања љубави. И док љубав према оцу и очеве љубав према Максиму нестаје губитком лепоте, и немогућношћу да се одговори на јавну

функцију, дотле се у драми преиспитују љубав према Анђелији и љубав према побратиму. Моменат (не)препознавања, који, према досадашњим запажањима, постоји и у народној песми, као полазна основа тематско-мотивска основа драмске грађе, а који писцу служи као мотивациони агенс спознаје јунака, такође уочавамо и у Шилеровом делу *Разбојници*, у љубавном односу Карла и Амалије. Но, код немачког класика, овај мотив остаје у домену техничког средства, будући да за јунака Карла Мора, хероја, праведника и разбојника, љубав не може бити важнија од дужности и освете, за разлику од Максима кога љубав води ка путу спознаје и преиспитивања сопства. Док сцену сусрета у галерији Максима и Анђелије налазимо у *Разбојницима*. Поглед као важан део невербалне гестикулације важан је део мотивацијског комплекса Шилерове драматургије, који како је већ истакнуто, писац баштини из претходног драмског наслеђа. Мотив погледа и очију, уочен и истакнут међу проучаваоцима Костићевог драмског стваралаштва, у љубави између Максима и Анђелије постаје симболичан знак слутње и раздора двоје љубавника.

Полазна основа теме „сукоб стварности и привида који се остварује кроз сукоб лица и маске што се на њега ставља.“⁵¹¹ јесте маска, чији је мотив Лаза Костић могао наћи и у Шилеровом делу *Фијескова завера у Бенони*.

Контраст између оца и сина изведен управо у односу на питање побратимства; док је за Максима побратимство врховни идеал, у поимању света његовог оца Ива, оно је средство ради досезања циља.

У критици сопственог дела, коју бисмо могли назвати и аутопоетички дискурс у виду позоришне критике, а коју Лаза Костић износи поводом извођења представе *Максим Црнојевић*, 23. октобра 1863, лепе појаве драми заслуга сретног избора предмета каоо прологому за наглашавање основне интенције дела:

„Прва најсветија, најнепосреднија појава народног, државног чувства долази нам у пријатељству, и у свију народа морало је пријатељство бити први корак склапању државе, прва фаза народног живота. А само је један народ у коме се могло, у кога се морало пријатељство развити у патос. То је српски народ, а тај му је патос побратимство. Ја сам покушао показати једног носиоца тог народног патоса у трагедији `Максим Црнојевић` (...) Песник као да се упињао да из побратимства истеше неки *српски патос*.“ (подвлачење аутора)⁵¹²

Највидљивија раван Костићевог извођења драмског дела спрам Шилера јесте мотив побратимства. Лаза је био под великим утиском ове „патетике пријатељства“, како већ дефинише Винавер своје запажање, назначивши да трагички сукоб песнику измиче, управо на тематском плану, изградивши драмску конструкцију на заснивању повезаности и раздора два побратима услед неспоразума који се могао избећи.

Интересантно је да је и Шилер био изнео критику поводом драме *Дон Карлос*. Писана у епистоларној форми, кроз дванаест чланака, критика немачког драматурга је диспут са имагинарним читаоцем проузрокован првим реакцијама читалаца, њиховим замеркама и примедбама, гласом јавности неспремног за Позин идеал. У *Трећем писму* Фридриха Шилера зачиње се клица теме пријатељства као основне садржине драмског збивања:

„Недавно рекосте да сте у *Дон Карлосу* нашли доказ да *страсно пријатељство* може бити дирљив предмет за трагедију исто толико колико и *страсна љубав*, и да Вас

⁵¹¹ Марта Фрајнд, *У трагању за Лазом Костићем*, КОВ, Вршац, 2017, стр. 70

⁵¹² Лаза Костић, *Приповетке. О позоришту и уметности*, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 139

је зачудио мој одговор да сам слику таквог пријатељства сачувао за будућност. И Ви, као и већина мојих читалаца, узимате као савршену ствар да сам ја занесењачко пријатељство представио као циљ у односу између Дон Карлоса и маркиза од Позе. И с тог становишта сте, према томе, досад посматрали оба ова карактера и, можда, целу драму? А шта, драги пријатељу, ако сте ми с тим пријатељством превише тога приписали? Ако из укупног склопа јасно излази да оно није било и да никако није могло бити тај циљ? Ако карактер маркиза, такав какав произлази из укупности његових поступака, никако није спојив с таквим пријатељством, и ако се баш из његових најлепших поступака, приписаних том пријатељству, може извући најбољи доказ за оно што је супротно?“ (подвлачења аутора)⁵¹³

Иницијални део писма клица је Шилеровог одговора да срж његовог драмског рада није тема пријатељства, које, како смо већ и показали, не може бити, уколико је право, засновано на издаји и манипулацији. Постављањем теме побратимства у средиште драмског сукоба, Лаза Костић, као имагинарни читалац Шилера, својим драмским приказом истиче да страсно пријатељство може бити тематско исходите драмског, те да у трагичном доживљају има исти ранг као што је има и страсна љубав. Стога, српски писац, однос двојице пријатеља заснива доследно према Шилеровом моделу из наведене драме *Дон Карлос*.

„Поза:

Ја рачунао нисам да ћу таквог
дон Филиповог сина да затечем.
Плашти на вашим образима бледим
некакава румен неприродна, дршћу
уснице ваше к`о у грозници.
Шта ваља ту да мислим, кнеже драги?
То није онај неустрашиви,
као лав храбри младић, коме ме
херојски један потлачени народ
послао амо...“

Дон Карлос (I, 2)

„Милош:

Одскора ми се тако преруши,
Од болести бих рек`о, ал` још пре
У Млецима си још засадио
Чемерику у срце своје ту (...)
Ил` мени није допуштено зар
Завирити у тај запривен врт,
Исплевити чемерику и трн,
Да остане тек мирис, цвет и плод?
Зар није мени допуштено то,
Зар мени није, побратиму твом?“

Максим Црнојевић (II, 1)

Архитектоника пријатељства и у Шилера и у Лазе Костића сублимира у себи следеће елементе: дуго пријатељство и спасавање живота као клица односа, прикривање истине од пријатеља, изнуђено вишим разлогом и потребама других, те искушавање

⁵¹³ Фридрих Шилер, *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 33-34

пријатељства, што резултира стварањем неповерења/раздора, које драмског јунака, драмским расплетом и разоткирвањем света лажи и обмане, доводи до спознаје да се суштина живота и човековог постојања егзистира у пријатељству.

Према прототипу Карлоса, раздор пријатељства/побратимства настаје услед промене драмског лика условљене љубављу. Максим у духу народне предаје и на захтев породице и Анђелије, своју љубав таји, чиме зачиње клицу неповерења.

Драмски поступак удвајања и преламања, саставни део Шилерове драматургије, којим се, на пример, служи и Поза како би краљици саопштио Карлосова осећања. Истим поступком, српски писац инкорпорира Наданову песму која указује на сукоб два побратима и раздор услед љубави према истој девојци:

„Надан: Два се тића побратила, до два сокола,
Посред боја, посред мила, посред покоља.
Крили су се закрилила побратима два,
У бој лете, ране љуте храна су им сва.
Тако тићи загрљени прелетају свет,
Бела једна голубица сусрете им лет;
Дивна беше, сјајна беше, рајски беше цвет,
Превари се соко сиви чаром обузет.
Оста соко у опсени голубичиној,
Дуго није побру ви`о, дуго није бој,
Дуго није, једва, једва даде им се срест,
Ал` му побра не познаде побратимску свест!
Перје му је сагорело, што ће незнатик?
А голупче бегат стаде, не познаје лик,
Перје му је сагорело милујући плам,
Милујући у три душе оста соко сам.“ (IV, 4)

Наданова песма, својим обликотворним моделом активира семантички потенцијал тужбалице сажимајући истесан српски патос у Костићевој драмској форми. Истовремено, према запажањима проучаваоца, овом песмом се активира спознаја драмског субјекта о сопственом постојању условљеном лепотом, што потврђује и њен алегорички позив на препознавање, односно преиспитивање своје позиције.⁵¹⁴

Сижејно-тематска грађа заснована на раздору побратимства, у Костића је изведена и преиначена у приказ убиства пријатеља из незнања и неспоразума. Очевидна измена Костића у односу на прототип Шилеровог пријатељства, разрешеног тако што Поза страда од краља Филипа због издаје, указује на другачији пишчев доживљај драмског света. Тиме што Максим убија побратима Милоша, досежући овим чином спознање о највишем добру, требало је, како је запажено у литератури о делу, да допринесе осећању трагичног анагнорисиса јунака који убија из незнања. Но, обликујући Максимов поступак чином кајања и Милошевим опроштајем побратиму на смрти, уврштава се Максим као протагониста збивања у ред Шилерових јунака који тек својом смрћу показују виши поредак.

⁵¹⁴ Наданову песму, Лаза Костић изводи и према народној песми *Ропство Јанковић Стојана*, којом јунак, након повратка из ропства, на свадби своје жене, алегоричком песмом, оглашава своје присуство и позива вољену особу, уједно искушавајући и њену љубав.

Но, при обликовању протагонисте, писац у свом аутопоетичком запису оставља траг да се служио Шекспировом техником карактеризације јунака и унутар њега мотивског комплекса заснованог на слабостима јунака:

„И то је она препреденост, она суптилност уметника што учини те судбина читаве велике свенародне радње јуначке зависи о једној мајушној слабости, сујети ил` ћуди иначе најбољег јунака. Само што та мала слабост мора бити така да морамо веровати у њу, да по природном развоју ствари није могла изостати. Та је вештина још претежнија у драми него у јуначкој песми. Шекспир се више пута користио њоме и свакад с најбољим успехом.“⁵¹⁵

Винавер истиче да је избор Максима потпуно изведен у складу са шилеровским поимањем драмског јунака, постављајући пред нас виолентног јунака, ружећи га спрема Ричарда III, којем су се подједнако дивили и Шилер и Костић. Међутим, главна дистинкција у односу на Шилеров прототип у лику Максима, открива се у одсуству неодлучности, која је главна категорија драмског јунака немачког писца. Тиме што је јунак саздан у интроспекцији и рефлексiji, уз главне карактеристике хитрости и наглости, као сопственог усуда, сврстава га пре у ред шекспировских јунака. Винаверово запажање нам заправо осведочава сустицање два писца, Костића и Шилера, у тачки угледања на исти извор.

Но, недоумицу карактеристичну за шилевски начин моделовања, учавамо у лику Латинке, Филете, персонификацији освете и беса, која у свој разјарености и жељи за осветом, растрзана унутрашњим осећањима, показује недоумицу. Мотив неодлучности јунакиње, писац је прожео, опет једним типично шекспировским мотивом-заљубљивањем јунакиње у виновника сопствене несреће. Чест мотив поезике Лаза Костића, развијен у балади *Самсон и Делила*, прераста у сликовиту сцену Филетиног преображаја, исказану шилеровским драмским језиком - дидаскалијама у функцији сликања психолошког стања јунака (II, 3). Овај конфликт и дуализам личности и осећања, који Милош, побратим осликава речима „сукобиште од страсти жестоких“ исказан је драмским језиком укрштаја, хијазмом: „Ох мрзим – љубим – мрзим - љубим га!“ (IV, 2). Тиме писац, кроз споредан женски лик даје приказ страшне борбе која се води у човековој души, борбе две велике страсти љубави и мржње, срца и разума. „Човек није једносмерно биће, већ у њему пребивају добро и зло (змај и славуј), светла и тамна страна. Отуда људска подвојена природа, јер је његова душа поприште космичке борбе двају суштства. У бити самој његова природа је подељена и двосмерна, ускомешана противуречностима.“⁵¹⁶

Инспирацију за мотив проклетих Латина, могао је српски писац наћи и у Шилеровом делу, будући да је издаја Валенштајна од стране Латинана у више наврата и потцртана у ј немачкој трилогији. Овај однос према Италијанима, срећно се поклопио са духом српске народне предаје, те га Лаза Костић уврштава у мотивацијски комплекс прожимајући њиме цело дело. Већ на почетку драме, Радоје Црногорац изриче окрутне мисли о проклетим Латинима, које ће се, каснијим следом догађаја, испоставити као судбоносне за цели ток драме:

„Тако ти је то, кад се *латини Латина!* Погледај напоље, сама вода, погледај унутра, сам увода; нигде поштена човека.“ (I,2)

⁵¹⁵ Лаза Костић, *Огледи*, приредио Предраг Вукадиновић, Нолит, Београд, 1965.

⁵¹⁶ Ibid, стр. 67

Њиме писац индиректно провлачи и основну мисао да зло долази од туђина, у складу са духом народне предаје и романтичарским сентиментом свога доба. Иако није главни јунак драме, женски лик проклете Латинке, постаје носилац сукоба и *movens* збивања у драми. Заљубљена девојка, с почетка драме, што чежњиво гледа ка морским валовима који раздвајају љубавнике и физички и метафорички, преображава се у горду и охолу девојку одводећи протагонисту путем двоструке спознаје: љубави према девојци и вере у побратимство. Проучаваоци су истакли да се и истицањем Анђелијине лепоте, изведене спрам народног веровања, а која почива на материјалности и чулности, као одлике нелепе душе, додатно наглашава семе зла и усуд судбине и истовремено уноси семе раздора између побратима Милоша и Максима и до раздора црногорског колектива.

Показује се да је Лаза Костић драмска збивања засновао на Шилеровом прототипу увођењем и сликањем историјско-политичке позадине, која у даљој обради, услед сликања раздора љубави двоје младих и увођења коби лепоте, скреће са политичког разлога на побратимство. Тиме се потврђује теза истраживача о некохерентности дела увођењем четири елементарна уплива у Костићево драмско стварање. Исти модел, писац ће применити и у наредној драми, с тим што ће услед преваге политичке димензије на тематско-мотивски плану доћи до потискивања шекспировског елемента.

Утицај Шилеровог стваралаштва на Лазу Костића није упитан; он је вишедимензионално присутан и осведочен у бројним радовима, промишљањима, аутопоетичким исказима и целокупном стваралаштву српског песника. Међутим, питање теме предестинације догађаја у односу на приказана драмска збивања у драми *Максим Црнојевић*, а коју примећују претходни тумачи, подстиче нас да се запитамо колико је Шилер својим неокласицистичким погледима на хеленски дух утицао на нашег песника. Истраживање Миодрага Радовића, између осталог, показује да је везивна нит Шилера и Лазе Костића заинтересованост за хеленистички дух и поимање света.⁵¹⁷ Костићева загладаност на антички дух, подстакнута класицистичким образовањем, преобликована је у складу са перцепцијом хеленског доживљаја света немачке естетике идеализма и прилагођена сопственом, креативном доживљају и разумевању српског народног духа. Индикатор ове тврдње јесте управо Шилерово ограничење антике на два момента у драмским радовима: (1) драмски поступак приказа предестинације догађаја који претходе драмским збивањима како би драмска композиција представљала расплет догађаја који се одиграва пред гледаоцем, (2) стварање осећања и атмосфере судбине предочене у делу грчких трагеда.

И док драмски поступак предестинације догађаја доследно и спроводи у делу *Максим Црнојевић*, мистификацијом догађаја који претходе збивањима предоченим у делу и обликовањем јунака едиповског типа који убија у незнању, дотле, за разлику од свог претходника на пољу драмског стваралаштва, Јована Суботића, Лаза Костић доследно избегава мотивисање поступака и догађаја категоријом судбине. Писац је управо категоријом лепоте транспоновао стварање античког духа, ништећи драмски механизам судбине каквом је тежио Фридрих Шилер. На наведене конклузије подстиче нас запажање Миодрага Радовића који је истакао да се унутар Костићевог естетског система поима коб лепоте као извор трагичног а коју писац изналази управо у Шилеровом поимању судбине у *Валеништајновој смрти*.

⁵¹⁷ Види. Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, стр. 157

„ – Da kommt das Schicksal – roh und kalt,
Fast es des Freundes zartliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde
– Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.“

„Али судбина хладно и свирепо
Зграби драгога мог обличје лепо
И под копита коња га у лету
Баци – то коб је свег лепог на свету!“ (IV,12)

Теклин говор изазван удесом судбине и страдањем несудољеног љубавника, младог Пиколоминија, у Костићевој визији потврђује идеју да зла коб лепоте врхуни у себи трагичан доживљај света. Стога, средиште драмског приказа није неумитност судбине него дијалектички однос који проистиче из трагичног доживљаја лепоте.

Стваралаштво Лазе Костића неприкосновено је доживљено и истакнуто у раду Станислава Винавера, који, између осталог, примећује да уводни разговор Баћањија и Цинцердорфа у драми *Пера Сегединац* бива инспирисан *Валенштајном*: „Лазе се ту угледао на Шилеровог Валенштајна, али није осетио важност боље експозиције у тако замршеним историјским чворовима. У томе је Шилер био ненадмашан.“⁵¹⁸

Полазна слика Шилеровог дела, представља логор Валенштајнових војника, чија поетска и сублимирана слика урушености и растрзаности, осликава збивања на макроплану и иницира почетак пада и урушавања великог вође, Валенштајна, који је својом харизматичном личношћу окупио и сјединио војнике различитих нација и различитих побуда. Као што Валенштајнов логор одражава последице збивања на плзањском скупу и аустријском двору, тако се и драмски дијалог Цинцердорфа и Баћањија, метафорички исказаним микропланом збивања кроз договор бечког двора и мађарских феудалаца, преноси на српски народ. Разговор око српског подјармљивања, завршен је нагодбом Беча и Пеште према ком привремену превагу у политичкој калкулацији односе Мађари.

У односу на Шилерову трилогију, која креће од опште слике ка дедуктивно изведеној слици страдања знаменитог војсковође, Лазе Костић врши измене те драмска збивања која тематски предочавају „српско-мађарску побуну у Поморишкој крајини 1736. против Аустрије“⁵¹⁹, изокреће осликавањем микроплана, разговора и намере бечког двора који условљавају збивања у српском народу. Сублимирајући расплнутост Шилерових догађаја предочених кроз три драмска одсека, српски писац постиже већи ефекат у истицању поражености и немоћи народа.

Валенштајн је у складу са поетиком немачког драматурга изведен и представљен као изнијансиран карактер, као војсковођа, који се, суштински добар и племенит, преображава у владара и политичара у свету политичких сплетки и интрига како би савладао своје противнике и одржао своју моћ. Према слици Валенштајна, и српски писац у средиште збивања поставља војничку личност, Перу Сегединца, градећи трагичан доживљај живота једног војног граничара који је, попут свог немачког прототипа, цео живот подредио ратовању за аустријске интересе. Међутим, Пера Сегединац је частан и поштен човек а драмско збивање, и хибрис јунака као последица,

⁵¹⁸ Винавер, *ibid*, стр. 545

⁵¹⁹ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, стр. 785.

његовог брзоплетог и преког карактера, предочава освешћење и сазревање лика. Неминовност Валенштајновог пада, будући назначена логором, који истовремено има и функцију симултаног приказа два простора и две слике, народа и његовог војсковође, усредсређена је на приказ јунака који се преиспитује и који је неодлучан у издаји двора. С друге стране, Костићев Сегединац од почетка збивања показује одлучност у поступцима, а интериоризација његовог лика представља спознају и освешћивање као последицу суочавања са различитим приликима и околностима у којима ће се јунак наћи. Несторовић говори о тростепеној спознаји јунака Пере Сегединца. „Костићев Сегединац је оличење шилеровских ликова чији се идеализам урушио у сусрету са конкретним околностима.“⁵²⁰

У односу на претходне Шилерове јунаке, премда поседује неодлучност, Валенштајн се не каје, већ се препушта неминовном исходу. Приликом обликовања лика Пере Сегединца, услед позадине драме, изграђене на политичкој димензији и одбране вере и националног бића, писац гради јунака као мариријску личност, изграђену на окајавању и искупљењу свог поступка. И избор Вићентија, као злог confidenta, намеће тему жртве и библијске алузивне сентенце.

Драмски модел у ком до разрешења долази на почетку, док сам драмски ток показује развој јунака и окајање греха у себи језгри „хришћанску драму о мученику“⁵²¹ У том погледу драмски субјект само покајањем и својом смрћу може показати узвишеност. Извођењем Периног страдалништва и свесног прихватања жртве ради покајања, Костић следи и модел драме Марија Стјуарт, према ком страдање и узвишена смрт истовремено означава и победу страдалника, а пораз виновника његове смрти. На овакав закључак асоцира сцена са Исусовцем који покушава Сегединца да преобрати, чији неуспех још јаче бива потцртан непоколебљивошћу Пере Сегединца бранећи своју част и идеале смрћу.

У драми *Пера Сегединац*, женски ликови нису само орнаменти, речено метафориком Матије Бана. И Мара и Јула као део породичног нуклеуса покрећу главног јунака драме и представљају приватно биће унутар ког он и дела. Улогу добре мајке и узорне жене у драмским делима Лазе Костића, поред Јевросиме заузима и Јулина мајка, а жена Пере Сегединца, Мара. Инспирацију за лик Пере Сегединца, српски писац могао је наћи и у *Виђему Телу*, драми у којој се слободан народ швајцарски бори за очување слободе од Аустрије. Као што Мара примећује промену на мужу исто тако и Гертруда примећује промене које дубоко тиште њеног супруга. С тим, што је у Шилеровом делу жена глас разборитости и разума која упућује мужа на борбу за слободу. Лик блед и слаб, недовољно развијен, могло би се рећи, занемарљив по утицајима које остварује на драмски ток. Али следећи свог мужа и она је приказана као носилац највиших етичких врлина, које она као жена великог јунака нужно мора поседовати. У овом лику истакнути су вредносни квалитети верности, оданости, поштовања у равни Пријездине Јеле. У последњем чину, покушавајући да га спаси физичке смрти, Мара након разговора са Пером излази преобраћена. Њене речи представљају одраз величине патње коју проживљава са њим. Она следи свога мужа, пратећи га свим путевима којим он ходи и заступајући идеје које он заступа. То је видљиво у речима Исусовца „Проклето племе. Жена као муж“ (V,3), чиме се и остварују принципи зарад којих јунак страда. Својом смрћу, он постаје узор владања и понашања у животу и смрти.

⁵²⁰ Ibid, стр. 228

⁵²¹ Зорица Несторовић, Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века, стр. 224

Огромну разлику коју прави у односу на Шилеровог Валенштајна а која је врло индикативна јесте однос оца и ћерке. За разлику од Текле која је јогунаста природа, самосвојна, зрела, неповерљива усредсређена је само на Макса и љубавно начело, што је мотивисано и огромним разочарањем Текле у оца на вест када је чула да је Валенштајн издао цара и пренебрегао Швеђанима. У тренутку Максове дилеме дал се приволети аустријском цару или Валенштајновом путу, Текла каже Валенштајну, „Прво осећање своје послушај...“ чиме индиректно издаје свог оца. (III, 21)

Костић уграђује шилеровску епизоду из Тела, мотивацију спознаје путем страдања младог јунака и љубави своје ћерке, као и сукоб Валенштајна и младог Макса Пиколоминија, унутар сукоба Пера Сегединца и Милана Тукелије.

Костићев однос оца и ћерке заснован је на дубокој и нераскидивој повезаности и поштовању. Пера сазрева кроз очинску љубав и Јулину патњу, и дела зарад свог детета које се у њему неће разочарати, већ ће у њему наћи само грандиозну величину постојаности и непоколебљивости. Индикативно је да код оба јунака спознаја долази путем ћеркине љубави. Теклина љубав према младом Пиколоминију, у Валенштајну ће пробудити противљење, али и пробудити поглед ка Пиколоминију, у ком ће препознати некадашњег себе, принципијалног, лојалног и правичног. Убиством Милана Текелије, Пера Сегединац ће, како је већ уочено у литератури, кренути путем свесног окајавања свог поступка.

Премда је и Шилер Теклу осликао у целини узев као биће љубави, верности и оданости, њен карактер је бунтован и пркосан. Док је љубав између двоје младих отворена и директна, разговором, којим Текла указује да се морају чувати од свих, указује на једно зрело, промишљено биће, свесно света који га окружује.

„Текла:
Говорили су ми то у манастиру.
Нисам имала жеља; ја сам била
Само кћи свога моћног оца; одјек
Његовог живота допирућ до мене,
Давао ми је *једно* осећање:
Судбина ми је да се, патећ, сама
Приносим њему на жртву. (...)
Осећам да ми срећа даје снагу.
Пред дубоком је душом дубок живот.
Сад знам да сама себи припадам.
Чврсту сам вољу пронашла у себи,
Несавладиву, и спремна сам, ево,
Да све уложим за оно највише. (...)
Што нико не сме, сме његова кћи.“ (III,8)

Ово је део монолога у којем Текла одлучује да се супротстави свом оцу зарад љубави према Максусу. У овом тренутку тачка раздора њихове љубави је класна диференцијација, која ће до краја постати начелна и принципијална диференцијација непремостива. На вест о Максовој смрти, она напушта очев двор кришом, свесно се противећи и оцу и спољним околностима.

Након сазнања да је њен неузвраћен поглед био непосредан узрок сукоба Милана Тукелије и њеног оца, смрт драгог у Јули не изазива срцбу ни бес, већ напротив,

поштовање и пут патње и унанија. Бол је не надјачава, а љубав се претвара у вечно искупљење. Не налазећи љубав на овом свету, она одлази у манастир, иначе мотив посредован Теклиним прототипом. Љубав Милана Текелије и Јуле омогућава главном јунаку да спозна истину. Преко Јулине љубави, Пера се уверава у истинитост Текелијиних речи, сазнаје цареве намере и разоткрива лицемерје митрополита Вићентија. На тај начин, Јула се показује и као кључни покретач у деловању јунака. Паралелно са драмским током она достиже озбиљност, постаје поносна, отмена и достојанствена у свом болу и у верности према мртвом драгом.

Став да је женско срце створено за начело љубави, Костић осликава у Јули, ћерки Пера Сегединца. „Костић је разликовао два основна типа лепоте: лепоту душе и телесну лепоту“⁵²² Овај укрштај спољашњег, чулног и насупрот њему унутрашњег, духовног, који се заснива на полазном начелу укрштаја, Костић изводи у лику Јуле Сегединца. Телесна лепота Јуле Сегединца се надопуњује духовном, виђена као виши степен лепоте и степен приближавања ка савршенству. Ту унутарњу лепоту, она открива управо својим поступцима. Јула је приказана као идеална драга, носилац врлина и етичких вредности. Јула је делу дата као идеал доброте и несебичне племенитости која надахњује сваки њен поступак. Смерни поглед с почетка драме и стид девојке при погледу на Милана Тукелију, открива идеал заљубљене девојке. управо због скромности и стидљивости, Тукелија ће њене поступке притумачити као одбијање и делати спрам тога.

Костић на лепоту гледа очима старих Грка; она је за њега, као и за старе Грке, смисао и основни порив постојања. Лепота виђена као судбоносна је основни покретач свега и заправо представља суштину света. Међутим, Костић у описивању Јуле користи хришћанско виђење лепоте, чиме се неизмерност јунакињине лепоте преводи у раван свете лепоте, она се сакрализује. „Рафаелов утицај је посебно важан у погледу Костићевог скицирања савршеног идеала у избору модела лепог“⁵²³, јер у тренутку кад митрополит Вићентије угледа Јулу он са усхићењем говори о лепоти Рафаилове Мадоне. Вићентије, задивљен Јулином лепотом, пореди је са лепотом сикстинске Мадоне. И као што Богородица држи у наручју Исуса, тако и Пера држи Јулу. Исти траг туге и бола, и помирење на страдање огледа се и у Периним и Јулиним очима.

Пиколоминијев утисак иконе која у заљубљеном Максу буди осећај преданости. Епизода у којој Мадона оставља утисак на јунака сву поетску лепоту добија тек у стиховима Лазе Костића.

Табела 5. Драмски говор јунака у драмама *Валеништајн* и *Пера Сегединца*

<p>„МАКС: Рођако, да ли знате где сам био? Ал` не смејте се! Плашио ме метеж Овог логора, наметљиви знанци, Бљутаве шале, шупљи разговори, Стегло ме нешто, морао сам некуд Тражећи мук за узбуђено срце, За моју срећу неко чисто место. Не смешите се! Био сам у цркви. Ту, у близини, има манастир – Па одох тамо, и био сам сам.</p>	<p>Вићентије: Сад ти мене чуј: У Бечу видех једну прилику, из Рима што је онуд пронеше. Немачки један за њу, веле, краљ половину је продао државе. Приповетка је, да је насликао Аранђео свети, Рафаило сам. Приказује ти мајку божију, у свој дивоти славе небеске, на десници јој чедо, млади Бог,</p>
--	--

⁵²² Миодраг Радовић, *ibid*, стр. 101

⁵²³ *ibid*, стр. 137

<p>На олтару је стајала Мадона, Рђава слика, ал` пријатељ кога Баш сам тражио у томе тренутку, Богородицу виђао сам често, И занос њених обожавалаца – Никада ме није то дирнуло ... сада, Заљубљен, спознах шта је преданост.“</p> <p style="text-align: center;"><i>Валеништајн (III, 3)</i></p>	<p>анђелски кор над главом благује, око ње слава, блаженство и рај. Ал` ни у сина, ни у матере на лицу нема блажености те. Из очију им читаш тугу, бол; далеко им се поглед упири у једну тачку, један кобни знак: и сину се и бојској матери, сред незагледне славе небеске, привиђа грдан откуп суђени, но који свету може бити спас, те славу ту заслужит` за навек; усред милости срца божијег, привиђа им се распетије, крст; у детињој, у дивној зеници наговештен разазнајеш му знак. На ту ме слику живо подсећа, јуначе Перо, ова твоја кћи. Лепота јој и куће твоје глас око ње слика рајско блаженство, ал` ока црног зрака дубока открива тајне неке туге бол.“</p> <p style="text-align: right;"><i>Пера Сегединац (III, 2)</i></p>
--	--

Док код Шилера, икона у јунаку ствара импресију препознавања преданости као суштинског карактера љубави, у стиховима Лазе Костића импресија Рафаелове слике транслитераризује се у свет савремених збивања и усуд јунака чији је поглед уперен у страдалништво.

Лаза Костић мотиве немачког драматурга стваралачки инкорпорира у двоје дело. Било да је реч о начелу укрштаја који подсећа на стваралачки нагон игре проистекао из сукоба разума и страсти код Шилера, било да је пак реч о основним вредносним жариштима поезике ова два писца. Док Шилер у свом раду тежи синтези античког духа и Шекспира, српски песник и драмски писац ову дихотомију разрешава увођењем народне поезије као основног врела песништва. И опет, треба имати у виду да Костић неретко изједначава хеленизам и неродно врело, односно да у народном наслеђу препознаје вредносни квалитет античког наслеђа. Отуда и лепота, чије језгро усуда налази у народном предању и веровању, постаје основи лик његовог драмског песништва. „Лепота је кобна. Велика лепота, ни мушка, ни женска, скоро никад не пролази добро. Превелика лепота свагда је опасна. То је трагично осећање живота порекло из народне умотворине, из народних балада.“⁵²⁴ Костићева естетика саздана је од хеленског осећања лепоте и лепоте усмене поезике. Отуда је лепота не физичка него интериоризована те делује кроз дух лепоте који је моралан.

⁵²⁴ Лаза Костић, Основа лепоте у свету, у: Лаза Костић, *Огледи*, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1965, стр. 46

Као што се Јован Суботић дистанцирао од популарних и радо гледаних драмских дела Јована Стерије Поповића променом тематског извора, тако се и Лаза Костић издваја од претходног наслеђа окретањем драмског ритма од трохеја ка јамбу. Тиме, Лаза Костић истиче мелодиозност као примарни лик свог драмског песништва, који ће, међу првима поздравити књижевни критичар Јован Андрејевић Јолес. Станислав Винавер запажа да Костићев јампски десетерац, са цезуром после 4 или 5 слога, представља заокрет од епског трохејског акцента ка јампском драмском, који песник уноси угледањем на Шекспира. Како је већ запажено, доследно јампско акцентовање, Костић изводи помоћу реченичне инверзије и постављањем једносложних речи на крај стиха, чиме се силазно акцентовање преусмерава ка узлазној интонацији. Новица Петковић истиче да драмској напетости доприноси и парцелација реченичних исказа. Међу проучаваоцима, доследно је запажено присуство бројних хијазама и паралелизама којима се додатно истиче и наглашава драмске комуникације. Попут Шилера, који сублимира бројна стилска средства како би истакао говорну напетост и узбуђеност јунака, и код Костића, хијазми су нагомилани и смештени на иницијалне и финалне делове говора јунака. Индикативан је у том погледу говор Филете чији говор уморан мржњом бива изведен бројним хијазмима и укрштајима, односно Максимов самоговор, градивно испрекидан спољашњим гласовима, оивичен хијазмима и паралелизмима.

(1) „Филета:

Ох, срам ти, сестро, срам ти, заово,

Ослепила, дабогда, за ово!

(паралелизам, каламбур)

(...)

Анђелија: „И опет је свеједно те једно:

У брату ми је Максим погин`о,

А у Максиму жив је још и брат“

(хијазам)

(...)

у очима ти страсти гледају,

У страстима је угин`о ти вид.“ (I, 1) (хијазам)

(2) „Максим:

Угурсуз ја сам, невера сам ја! (паралелизам)

И више још, још више него то, (хијазам)

Та ја сам Милош – ја сам – ја сам ја! (III,1) (паралелизам, елипса, понављање)

(3) „Иво:

Јер лаж је црна, мој је Максим бео!

Јер лаж је гадна, мој је Максим леп!

Та лаж је то, та ти си црна лаж! (II, 2) (анафора, контраст, паралелизам, хијазам)

Премда у драмском језику и Лазе Костића, налазимо још један поступак којим се и Стерија служио, а карактеристичан стога што га и немачки драматург обилато користи преузимајући га од Виљема Шекспира. Реч је о реченичном исказу засновано на говорној тријади, којом се градацијски истиче и наглашава драматични моменат и исказ.

Максим (*Иви*): Што дршћеш? Пробиј, сеци, ударај! (II, 2)

У драми *Пера Сегединац*, Лаза Костић се такође служи асиметричним јампским десетерац, којим постиже употребу ритма. Но овај говори, који је према запажањима

проучавалаца сведенији и прочишћенији, одликује се и спорадичном употребом риме, поступак карактеристичан за Шилеров стих.

„Милан: Не ко̀би, ду̀шо, сво̀ме дра̀гану!
Тек сада ће живѡта прѡврет вѡр,
Ал` ипак ми на тѐбе није кѡв:
Не имадох те, цуро моја, жив,
Ал` сад си моја!- Перо – ниси крѡв!
(...)
„Ох, скоро да је тако тешко као
Вековати и век оковати
У оков тешки жеље вечите.“ (II, 1)

◆ Фатална привлачност негативног јунака

Подстакнут успехом прве драме *Сеоба Србаља* (1862), којом се, према истраживањима, мења ток парадигме у развоју српске историјске драме, Ђура Јакшић, најинтуитивнији песник раздобља XIX века приступио је писању *драме у пет делова Јелисавета, кнегиња црногорска* (1867). Квалитет и значај овог драмског дела, које означава поетско зрење жанра, истакнут је и вишеструко вреднован у историји књижевности. Међутим, током вишегодишње израде писац је, судећи према епистоларној заоставштини, наилазио на бројне недоумице у тежњи да историјски предложак обликује у складу са драмском структуром, која је, и за писца, и за његове савременике, и даље представљала изазов за обликовање. У оквиру поетике Ђуре Јакшића, драма о проклетој Латинки и паду Црнојевића представља најсистематичнији израз његовог стваралаштва, којем сам писац, како истраживања показују, иначе није био склон. Дело тематски компоновано око мотива последњих Црнојевића, попут теме колосалног јунака Милоша Обилића, често је окупирао мисао и пажњу српских писаца. Поред Симе Милутиновића, према запажању књижевних историчара, овим историјским тренутком бавио се и Јован Стерија Поповић и Лаза Костић у драми *Максим Црнојевић*. У литератури је више пута истицано да Јакшић предложак налази управо у делу свог савременика, Лазе Костића. О томе говори и сам песник Лаза Костић, посведочивши Јакшићево одушевљено приклањање јамбу: „Тек што сам му прочитао једну појаву из `Максима` тако му се допала да је такорећи из истих стопа сео да напише „Јелисавету, кнегињу црногорску“ оним својим јамбима који су остали без наследника“.⁵²⁵

Ђура Јакшић, по савету Стојана Новаковића, на место главног актера и покретача збивања поставља Венецијанку Јелисавету, ћерку млетачког дужда, а жену последњег црногорског владара Ђурђа Црнојевића. Истицањем лика Јелисавете, њеног приватног бића и поступака у први план, историјска позадина, доспева у други план, али тако да се њом одражава и осликава коб Јелисаветиних и уопште поступака двора. На тај начин је кривица и терет збивања, постављена је на жени туђинки, у странствујућој земљи, што

⁵²⁵ Станислав Винавер, *ibid*, стр. 366

се опет срећно поклопило са народним предањима о проклетој Јерини. Обрушавањем заплета драмског на жену, туђинку, Јелисавету, писац је, према досадашњим запажањима, драмска збивања померио ка приватној сфери збивања јунака, и тиме скренуо од историјске драме као полазне основе ка романтичарској трагедији у којој страдање индивидуе повлачи за собом страдање целокупног народа и окружења.

У том смислу, није тешко претпоставити а ни замислити да се првобитно дело *Последњи Црнојевићи*, како већ наслов сугерише, кретало око конфликта два брата и борбе за престо, чији сукоби и неслога резултирају надирањем Турака. Иако на први поглед делује да је постављањем Јелисавете као носиоца збивања, писац кренуо Шилеровим стазама у којем носилац кривице може бити и женски јунак, заправо се догодило обратно. Првобитна замисао писца која се кретала ка историјској позадини вероватно је и постављена спрам Шилеровог модела историјске драме у којој постоје два јасно сучељена, конфронтрирана противника.

У оквиру поетике Ђуре Јакшића, женски јунаци моделовани су према духу народне књижевности и усмене предаје. У групу женских личности обликованих према свету народне поезије, проучаваоци сврставају ликове Босиљке и Перунике из драме *Сеоба Србаља*, Мире из *Јелисавете* или Спасеније у драми *Станоје Главиш*. Физички портрети јунакиња изведени су у складу са народном предајом и истакнутим сентименталним одликама њихових карактера. С друге стране, писац Ђура Јакшић обликује и женске протагонисте у које уноси извесну мистериозност карактеристичну за романтичарске проседее чија је природа огрнута велом тајне и необјашњивом моћи којом утиче на људе око себе. Мистицизам изведен до фаталности којим се ванредна лепота повезује са демонским, писац је, како је то већ и истакнуто у литератури, извео и вајањем лика Стане у приповетки *Једна ноћ*, змије кобног погледа и осмеха који очарава, заводи али и уништава,⁵²⁶ као и ликом неверне Тијане у истоименој приповести. Подвојеност женског лика из драме *Јелисавета, кнегиња црногорска*, међу првима истиче Миодраг Поповић рекавши:

„Постоји извесна противречност и несклад између емоционалног лика јунакиње и оног који се остварује њеним понашањем у драми. Први је леп, оплемењен и поетски префињен; он осваја лепотом жене која уме да воли домовину, зна да се жртвује за њу, несрећна је, пати. Међутим, по оном што ради Јелисавета испада сасвим другачија личност: она је ледена, лицемерна и умишљена сплеткашица и заводница, која свесно гони људе у смрт; сурова, без унутрашње етичке суптилности. Њено морално осећање буду се тек онда кад јој је самој живот угрожен. Песник, очигледно, није умео да помири емоционални и драмски функционални лик јунакиње. Има се утисак као да у делу постоје две Јелисавете. Прва је поетски реална, а драмски сасвим одсутна. Друга, пак, лишена је поетичности, бледа и психолошки неодређена... Песник је хтео да од Јелисавете начини шекспировски садржајан лик, синтезу меда и пелена, доброг и злог у човеку. Међутим, лик је остао располовљен на своје елементе, доброг и злог у човеку...”⁵²⁷

⁵²⁶ О фаталној привлачности женског лика Стане писала је Зорица Несторовић у чланку *Приповедачи и њихове приче. О нарративним поступцима у приповести Једна ноћ Ђуре Јакшића*, у: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 70, св. 1/4, 2005, стр.104-118 стр.

⁵²⁷ Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности*, књига друга, Романтизам, ЗУНС, Београд, 1984. стр. 204.

Уочена дискрепанција лика умногоме настаје и услед тога што је лик Јелисавете изведен симбиозом два женска лика Фридриха Шилера, Марије Стјуарт и Елизабете, односно Јелисавете у Котораниновом преводу⁵²⁸. Лик жене чудесне лепоте, коју прати сензуалност и путеност фаталну за мушкарце, Јакшић је могао наћи и у лику Марије Стјуарт. Насупрот ње, стоји хладна, организована, прорачуната Елизабета која бескомпромисно остварује своје интересе. Дистанца је њена главна особина. И кад воли и кад изриче пресуду, Елизабета је дистанцирана, удаљена од осећања другог бића. Комешај ове две јунакиње, разјашњава нам уочену подвојеност коју Поповић истиче код јунакиње Ђуре Јакшића. Усамљеност јунакиње и њена издвојена позиција на двору, осим делимичног и интересног ослањања на љубавника Ђурашка, који постаје играчка у њеним рукама, усмерава нас на компарацију са моћном, усамљеном енглеском краљицом која ником не верује, те сумња чак и у свог љубавника, Лестера. Две Јелисавете, Шилерову и Јакшићеву, затичемо у усамљеној, издвојеној позицији, заогрнуте сплеткама и интригама.

Стихове које јунакиња изговара, гледајући кроз прозор, представљају „сигнал отпочињања једне драматичне унутрашње борбе за очување властитог идентитета”.⁵²⁹ Користећи поступак тајхоскопије, писац негацијом с почетка драме заправо означава Јелисаветино одбацивање нове средине у коју долази. Јелисаветин занесен поглед у море и брда иза чијих се гудура крије Венеција, и у природу којој не може да се диви јер те горостасне стене што пружају сенке налице само на авети у односу на оне:

„Што их је моја младост гледала,
са прозорија хладног граната,
величанствених оних палача
одаклен мора власници седи
свемоћи своје вољу челичну
јављаху земљам и владарима...
Не преваристе ме, не, знам вас ја!“ (I,1)⁵³⁰

указује се и на позицију гордости и достојанства и младости коју јунакиња суочена са новим погледом доживљава.

Промена статуса и својеврстан пад из среће у несрећу обликован је попут позиције Поликрата у балади *Срећни Поликрат* који надмоћно и задовољно, самоуверено гледа у освојено и коме се неминовно приближава час пада. Идеју о нестабилности и превртљивости среће, иначе основну идеју религиозно-моралистичке поезије и целокупног свог стваралаштва, Фридрих Шилер преузима од старих Грка и веровању о уравнотежености среће и несреће, те да велика срећа изазива судбину, и самим тим освету богова и пад у несрећу. Тема о освети судбине инспирисала је настанак

⁵²⁸ Премда се у овом преводу Елизабетино име наводи Јелисавета, односно прилагођава се српској верзији, нисмо га користили у раду, како не би долазило до диспозиције ликова о којима је реч. Но, ово нам такође указује да је српски гледалац и читалац, иоле упућен у драмске и позоришне прилике друге половине XIX века, био свестан паралелизма и аналогije између имена и књижевних дела. Отуда, јаснија постаје и критика Лазе Костића поводом овог Јакшићевог дела и позиционирања Шилерових женских ликова унутар критике.

⁵²⁹ Ibid, стр. 10

⁵³⁰ Ђура Јакшић, *Драме*, приредио Душан Иванић, Нолит, Београд, 1987. Сви наводи дати су према овом издању.

Јелисаветиног погледа. Јунакињу затичемо несрећну и њен пад је већ извршен, те следи драмско преиспитивање у свести јунакиње:

„Али зар не знах?
Ил` дужде није знао млетачки
Суђење горко – Зету зетову?
Па што ме даде?... што пођох ја?
А Венеција? ... ах!...“ (I,1)

Позиција Шилерових јунака које оличава сигурност у позицију и неминовност судбинског сурвавања у пропаст, песник Ђура Јакшић транспонује у осећање прохујале среће, из чега и извире унутрашњи сукоб, из конфликта онога што доживљава и онога што осећа. Из неусаглашености спољашњег и приватног бића јунака, из потребе и немогућности да буде срећна, пролази драмско збивање. Крах идеала и имагинарне слике коју је имала о Венецији у сукобу са црногорским гудурама, нагони јунакињу да дела урушавајући свет и људе око себе, што је, према запажањима, и основна трагичка премиса овог лика. Вест о доласку гласника уперео је Јелисаветину свест још једном у море које неће донети гондолу, јер њена радост је сахрањена:

„Сахрањена је – нема је, не!
С бисером и ситним коралима
На дну је морском нашла гробницу“ (I, 1)

Издаја и одбацивање које јунакиња доживљава и осећа, симболично је изражена игром речи са глаголом „ДАТИ“ – издати, продати, удати.

„Та плавог мора хладна богиња,
Беше ли мајка или маћеха,
Или госпођа сјајна, ласкава?
Што ме отури, што ме издаде,
Што ме удаде, што ме продаде?“ (I, 1)

У туђини, неприхватљивој и страниј, Јелисавету прожима осећање изгнаности, како запажа већ Марта Фрајнд. Према досадашњим резултатима проучавања, ступамо у домен Шилеровог доживљаја трагичног, према ком и снага која уништава мора и сама представљати неку позитивну вредност. Пошто је Јелисаветина основна вредност, Венеција, још с почетка драме нарушена, она ствара утопијску Венецију у име које почиње делати и за коју се бори. „Јелисавета упорно и доследно дела као да се ништа није променило, иако све око ње указује на то да је до промена дошло, па је она приморана да дела за спас Венеције будући да сматра како на тај начин спасава и себе од нестајања“.⁵³¹ Заправо, осећање одбачености избацује и њено демонско наличје. Попут детета које се грчевито држи за мајку, тако се и Јелисавета, осећањем одбачености, грчевито придржава за Венецију, упориште њених (не)порушених идеала. Одбијањем да прихвати рушење сопствених идеала, велике себе у великој Венецији, јунакиња руши и уништава све око себе. Чак и свест о томе шта је урадила, неће је навести на суочавање са самом собом, већ ће побећи у лудило. Овако обликована песничка слика мора наговештава слику и доживљај мора у сну, Јелисаветиној

⁵³¹ *ibid*, стр. 12

подвести, у коме се гомилају таласи усред олује обликованих спрам поетске слике Шилерове баладе *Гњурац*. Бура у природи одражава стање у Јелисаветиној души и у њеном сну, чиме се драмски песник приближава шекспировском поступку функционализације описа природе.

Попут Шилерових јунакиња, конфликт унутар женског протагонисте Ђуре Јакшића израста из позиције којом јунакиња постаје робна размена у политичком договору. Управо ће овај мотив назначити Лаза Костић у драми *Максим Црнојевић*, а развити до крајњих консеквенци трагичког потенцијала Ђура Јакшић. И по томе, што пред собом има освешћену јуначицу, која не крије шта мисли и шта осећа, везује нас за раван угледања на Шилерове хероине. Истовремено, губитак самосвести јунакиње је и симболично означена, према запажањима проучавалаца, пресвлачењем и урушавањем физичког изгледа.

Но, на присуство модела драме *Марије Стјуарт* указују многобројне епизоде. Индикативан је окршај Јелисавете и Станише, који је грађен према моделу сусрета Марије Стјуарт и Елизабете. Надменост Елизабете којом понижава сестру, непризнату али легитимну краљицу Енглеске и висина с којом јој се обраћа, указују на позицију Јелисавете и охолост и гордост у тренутку сусрета са девером. Чак је и Станишина реакција, гордост произашла из понижења, изведена спрам осећања Марије Стјуарт након понижења које доживљава од Елизабете.

Проучаваоци су у више наврата истакли да драмски сукоб осликава сукоб метонимично приказаних Венеције и Црне Горе. Антагонизам Јелисавете и Станише, осликава антагонизам два света, Венеције и Црне Горе.

„Јелисавета: Мени?

Станиша: Јест, теби!

Да познаш, снајко, свога девера!

(Пружа јој ђердан алемов и још друге неке скупоцене дарове. Пружа јој и руку да га пољуби а ЈЕЛИСАВЕТА збуњено гледа у ЂУРЂА.)“ (I,4)

Сукоб два културна, али и верска миљеа, заснован на антагонизму вуче корен из шилерових драмских модела заснованих на антитетичности. Сусрет две културе, патријалхалне и западне млетачке, доноси нужно и различитост породичних конвенција и норми. Сукоб Станише и Јелисавете симболично носи знак сукоба две средине, два света, цивилизоване Венеције и племенске, сељачке Црне Горе. Попут немачког драматурга, и Ђура Јакшић инкорпорира мотив љубавног троугла у коме се огледа Јелисаветина демонска снага да подјарми и руководи збивањима, будући да Ђурашко постаје инструмент зарад постизања њених циљева. Удајући је у страну и чудну земљу Јелисавета, након очеве издаје, губи способност љубави, док са развојем драмске радње расте и њена мржња. Муж Ђурђе и љубавник војвода Ђурашко представљају само средства ка испуњењу својих замисли.

„Ал' род самог дужда милији
Дужд ме је продо, дао на силу,
Немиле замље, кнезу немилу...
Опомињућ ме греха пакленог
Да сам за жене венецијанске
У занетости самољубивој

Хитрошћу змијском и нечувеном
Ложивих суза тужном бистрицом
Гушећи силом осмех пакосни
У мушким грудма живот гушила.“ (IV,7)

Завршне речи на крају трагедије, изречене у душевној поремећености, откривају истину која је сазрела у јунакињиној свести и која ју је довела до сопствене пропасти. Јавно биће и владарска димензија у име које Јелисавета дела, довешће ову крхку Венецијанку до губитка свести, оног тренутка кад спозна да је вођена сопственим заблудама довела до колективне пропасти. Губитак свести услед спознаје потврђују Радошеве речи у тренутку спознаје губитка деце. Шилерове назнаке чулности и сензуалности Марије Стјуарт, Јакшић развија у коб лепоте која уништава и представља моћно средство достизања својих циљева.

Први утисак који Јелисавета доласком у Црну Гору остварује на остале учеснике збивања је деловање изванредном, фаталном лепотом. О Јелисаветиној лепоти сазнајемо из бројних дијалога задивљених Црногораца. „Јелисавета је највише приказана кроз монологе, она је често објекат говора других јунака – што допуњује њен лик, кроз властите персонално-говорне позиције.“⁵³² Јелисаветина фаталност поседује изразито демонско својство, које ће снажно осетити и остали јунаци, па ће она најчешће бити виђена као змијолика, „отров из земље Латинске“. Дуализам Јелисаветине природе и лепоте најбоље осликава управо капетан Ђурашко који на питање да ли је лепа одговара:

„Лепа и није – већ како ком
... Очима да те убије,
Да те залуди, да те занесе,
Тренутком вечност да ти потресе,
Да те уништи, да те обори.
У прах и пепео да те претвори
Па и тај пеп'о да ти развеје –“ (II,1)

Из женске перспективе, Јелисавета уништава речима. Јелисаветин портрет обликован је комбиновањем усмених песничких облика сазданих на контрасту и поређењима:

„Милка :
Јест она је свему равна, Миро!...
Ход поносит, лице, мислиш дан је,
који срећу народима носи-
Поглед мио, осмех очарава...“
Уста – ковчег нечувеног миља,
а глас што се преко њих извија,
Милиш да је песма славујчади,
Тако силно, тако меко јечи –
Али речи... ах, немилих речи!
К'о у меду несносна жаока...“

Писмом које шаље отац, млетачки дужд, поручује јој и указује: „Лепота ти је чудна, свемоћна.“ (I,1) Тако лепота у јунакињиној свести постаје моћ, оруђе

⁵³² Душан Иванић у: Ђура Јакшић, *Драме*, Нолит, 1987, стр.16

манипулације, средство остваривања политичких циљева. И овде, као и у Костићевој драми, циљ Млечана је млада црногорска снага одбране. Лепота, првобитно виђена као својство, драмским збивањем постаје усуд јунакиње и њена коб. Лепота као стваралачки агенс изврће се у своју супротност, рушилачки порив. Јер, како је већ и истакнуто у литератури о Јелисавети, у тој лепоти ништа не настаје, већ све нестаје: и Црна Гора и њен народ, јунаци збивања, али и сама Јелисавета. Али Јелисавета доласком писма такође схвата да је само део политичких интереса свога оца, млетачког дужда. Свесна тога, она преузима бреме које та улога са собом доноси. Самим тим, она своја лична осећања подређује политичким циљевима. Прихватајући улогу политичког манипулатора, она постаје главни интригант свих збивања у драми, а самим тим постаје и морално неприхватљива личност. Истовремено жртва постаје злочинац. Током драме и она и Вавила кажу да је претешко бреме на њеним слабим плећима. Прихватањем овог тешког, наметнутог бремена, који Јелисавета мора носити за спас свог народа, писац истовремено осветљава ову личност, самим тим она постаје и носилац позитивних особина. Све негативне вредности које ће пратити њено касније деловање и жртве црногорског народа зарад спасења млетачког, постају тиме оправдане.

Према запажању Николе Милошевића, привлачна моћ и снага негативног јунака налази се у пишчевом осветљавању и нијансирању такве личности. „Привлачна моћ негативног књижевног јунака условљена је пишчевим интензивним настојањем да читаоцу осветли, људску, хуману страну литерарног преступника.“⁵³³ Привлачност карактера негативног књижевног јунака заснована је на етичком просуђивању како виновника тако и жртве, те да се и „неморалност злочина, искупљује неморалношћу жртве“.⁵³⁴

Писац поставља Јелисавету, и њена злодела у први план, суптилно ублажавајући и релативизујући њено зло, етикетирањем неморалности жртава; у сукобу са Ђурђем, Јелисавета истиче да само тражи оно што је гиздаво обећао Латинима, те и да је прогонио добре људе из своје сопствене мудрости и самољубља. Интенционално је дата слика Ђурашка који свесно негира и занемарује свој дом ради страшног плама, као и сликом Радоша који се свесно одриче своје деце јер издају његове идеала. И приклањањем Станише Турцима, говори се о неравноправности етичке димензије ова два лика, и умањује тежине Јелисаветине кривице. Отуда ће Јелисавета и спас пронаћи у лудилу, будући да, у тумачењу свештеника, на своја нејака плећа износи тешко бреме. Гледаоцу се предочава генеза једног злочинца који „осветљен из једне унутрашње перспективе (...) добија изванредан људски лик, па самим тим на његов преступ почињемо да гледамо очима и саучествовања и разумевања.“⁵³⁵ Отуда, Јакшићев лик Јелисавете се издваја управо по нијансирању људске природе и мешовитости од које је саздан људски лик. Јелисавету из плејаде јунака српске романтичарске драме издваја сложеност и психологизација у грађењу лика, као и приказивање шилеровски мешовитог карактера носиоца негативних особина и позитивних вредности. Обликовањем Јелисаветиног лика ког одликује негативна етичка равна, Ђура Јакшић, чини се интуитивно, најцеловитије остварује мисао Фридриха Шилера о важности негативног јунака и дејству који оно остварује на пажњу реципијента, будући да у посматрачу задовољава нагон за деловањем.

⁵³³ Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Белетра, Београд, 1990, стр. 8

⁵³⁴ Ibid, str. 9

⁵³⁵ Ибид, стр. 10

4.2.3 Трећа фаза утицаја: драмски преображај

Шекспировска дела која у средишту имају стицање круне, односно моћ владара организована су око јунака који се служи различитим средствима како би остварио своје циљеве, и неретко су уз присутна нијансирања, као представници негативитета, и драмских збивања и насловно језгро трагедије/хронике. Српски драмски писци су, како је међу проучаваоцима и уочено, ретко таквим протагонистима именовали своја дела, и најчешће су у средиште радње постављали јунака/краља који је оличење доброте. Искорак ка шекспировском моделу, праве управо Јован Поповић Стерија и Јован Суботић у каснијим фазама драмског стваралаштва. Ка овом лику обликовања насловног негативног протагонисте усмерио се и Ђура Јакшић, променом од првобитног наслова *Последњи Црнојевићи* ка Јелисавети. Но, разумевање шекспировског модела драмске структуре управо показује Драгутин Илић, у чијем средишту и насловном одредницом бивају смештени без изузетка негативни јунаци - *Вукашин, Јаквинта и Саул*. Међутим, истраживања показују да и поред промене парадигме ка морално негативном протагонисти, драмска структура не доживљава промену, те је пред нама и даље „драма о смрти жртве“.⁵³⁶

Видели смо већ да однос драмских јунака Уроша и Вукашина у Стефановићевој драми бива изведен спрам драмске матрице Шилеровог дела, у коме главни јунак божанског наличја страда, услед деловања издајника Вукашина који му власт отима и који је спрам главног јунака „динамичнији, рељефнији, сав у покрету, напону и као такав потискује Урошев лик у други план.“⁵³⁷ Истицање Вукашиновог лика заправо потврђује Шилерову мисао о негативном јунаку и његовом деловању на пажњу реципијента, указавши да пажња реципијента иде ка негативном јунаку који у посматрачу задовољава нагон за деловањем. Драгутин Илић у центар збивања поставља управо негативног јунака, следећи у томе шекспировски модел драмске структуре. Тиме би организација збивања у српских драмских писаца фокусираних тематски на причу о последњим Немањићима, била следећа:

- (1) Код Стефана Стефановић драмска прича организована је око поступка према ком Урош предаје Вукашину престо;
- (2) У виђењу Матије Бана на сцени су два владара који заједно владају;
- (3) Драгутин Илић даје слику Вукашина ког затичемо на власти, док Урош тражи своје право на легитимет круне; након повратка на власт, у Вукашину се језгро свест о о нелигитимности власти.

Будући да се Драгутин Илић у грађењу драме ослања на Стефановићев и Банов драмски облик, његова интерпретација иде у правцу промене обликовања јунака. Урош је изведен према Шилеровом оличењу доброте, док се новина у обликовању лика огледа у варљивој разочараности у људе око себе, побратима Боривоја и жену Јелисавету. У

⁵³⁶ Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, стр. 229

⁵³⁷ Ibid, стр. 231.

том погледу, важно је интензивирање Урошевог окружења и акцента приватног бића који се код овог јунака истиче. Осим што одбија да буде владар зликовац, те пориче „могућност досезања идеалне владавине борбом“⁵³⁸, Урош ће живети док год буде уз себе имао Боривоја. Одгуривањем пријатеља од себе, и драмски субјект страда. У овом погледу, Илић је најпотпуније извео мотив пријатељства спрам Шилеров модела Позе и Дон Карлоса. Приказ овог јунака драмски писац и изводи спрам Шилеровог модела у коме се његова кривица врхуни у сумњи у оне који су му верни и одани.

С друге стране, писац акцентује лик Вукашина који се бори за престо, сматрајући Уроша неподобним за власт. Урошева тежња ка досезању идеалне владавине као и Вукашинова свест о бесмислености сопственог злочина указује да је пред нама, како је до сад и указано, „шилеровска слепоћа за релативизам моралне идеологије јунака“⁵³⁹. У овим јунацима осликава се доследно шилеровска трагедија иделизма оличена у Урошевом лику видљива у свести и спознаји да је идеалан облик владања недостижан, док се у Вукашиновом лику, према запажању претходних тумача, оличава трагедија једног индивидуализма.⁵⁴⁰ Након што убије Уроша, Вукашин одбија круну коју му народ нуди, свестан њене одговорности и тежине, али надасве, свестан начина досезања власти. Отуда ће Вукашин посегнути за искупљењем у јавној сфери, одбрани Србије од Турака. У овом покајању и искупљењу драмског субјекта вишим смислом, оличава се Шилерово виђење јунака који се може остварити тек искупљењем за више добро.

У односу на библијски предложак у драми *Саул* (1906) писац бира и представља одељак Старог завета у ком су јунаци формиран, а њихови међуодноси и позиције унапред постављене. Саул је старозаветни лик који проневеривши поверење Господа, наилази на одбијање пророка Самуила, те уместо да га околности наведу на промену и развој, и увид у свој грех, доводи до сусрета са злим дусима који ће га од тог тренутка походити. Отуда уз вољу Господа, Самуило, бира исто тако јунака, издвојеног и наочитог, Давида, који ће постати миљеник целог Израиља и Сауловог сина Јонатана. И овде се назире схема српске историјске драме. Саул обликован јунак који се у тренуцима преиспитивања позива на своје јунаштво и добробит народа Израиља, непредвидив је у поступцима и емотивно нестабилан.

На предложак извођења драмског механизма према Шилеру указала је већ Марта Фрајнд истакавши да је пред нама заплет Дон Карлоса са „обрнутим завршетком“, те да је уместо негативним завршетком у Саулу збивање постављено са срећним завршетком.⁵⁴¹ Ауторка је том приликом указала да на Шилера подсећају „страсне Давидове тираде о јадном стању Израиља, које Јонатан скоро дословно понавља пред Саулом, оптужујући га за пропад земље, које необично подсећају на оно што о Низоземској и Шпанији и слободи уопште говоре маркиз Поза и Дон Карлос у Шилеровој драми.“⁵⁴²

Поредбена анализа драмских модела, приказује да писац врши замену субјекта и противничких снага у односу на прототип, те тежиште збивања организује око негативног јунака. Међутим, сама замена актера резултира истим драмским решењима будући да није променила начин приступа грађи у којој главна снага покретачка бива

⁵³⁸ *ibid*, стр. 238

⁵³⁹ *ibid*, стр. 257

⁵⁴⁰ *ibid*, стр. 259

⁵⁴¹ Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, стр. 25

⁵⁴² *ibid*, стр. 25

доброта и правда. Премда се писац одлучује да у средиште збивања постави Саула, негативну аспирацију свих збивања, сам библијски заплет и његова примена у драмској структури, опет нас воде ка средишту, у чијем центру се налази добар јунак, омрзнут због своје издвојености, правичности, милостивости.

Први чин је организован као говор о јунаку Давиду, те кроз приказ свих јунака сазнајемо нешто више о јунаку. Саулово подсмевање и исмевање Давида, отвара драмско збивање док се са главним јунаком упознајемо тек на крају првог чина. Тиме, аутор користи драмски поступак постепеног увођења протагонисте у драмска збивања Саул је непредвидив владар, осион, ауторитаран, али истовремено и у злу огрезао, распусник, склон алкохолу и женама. Попут Стеријиних ликова, он није присутан, не бави се народом, а свој посао препушта Доику и Ресфи. Са овим ликом у српску историјску драму продире путено и еротско што ће развити и Милутин Бојић. Продор модерних тенденција читава се и у потискивању протагонисте збивања. И Милутин Бојић и Драгутин Илић организују збивања око драме без јунака, чије присуство утиче на јунаке, али заправо се радња и конфронтација збива ван њих.

Одступање од библијског предлошка показује нам још једно занимљиво решење. За разлику од библијског Саула који је усмерен ка прогону Давида, Илићев Саул сматра да му зло долази од пророка Самуила, не од Давида. На Давида га устремљују зли конфиденти, Ресфа и Доик, будући да и њима Давид и представља реалну сметњу за остварење својих амбиција. Тиме писац покушава да организује судар свог јунака са вишом силом и одређеним космолошким силама попут Шекспира. Међутим, на продор Шилеровог уплива нас призива већ сцена братимљења јунака Јонатана и Давида, мотив који је Илић већ био развио у драми *Вукашин*, и унеколико га у уградио у драмска збивања, будући да је и сам Урош виновник своје пропасти због тога што губи поверење у Боривоја.

Међутим, кључан је четврти чин, где сукоб и раздор између Саула и Јонатана, додатно распирен Доиковим интервенцијама, бива прекинут доласком Пророка Самуила. Пророк Самуил, који у библијском тексту, никад не долази јунаку, већ јунак иде к њему, у Илићевом виђењу долази јунаку и бива оцртан као немоћан старац окружен свештеничком свитом. За разлику од Шилеровог Инквизитора који куди Филипа Другог због слабости према Пози и мимоилажења Цркве у доношењу кључних одлука, чиме је и сам допринео стварању завере, те и на условљавању владара да им преда сопственог сина, како би успоставили свој поредак, Самуило овде Саула разрешава позиције указујући му моралистички и праведнички на све његове грехе који су изазвали плач народа Израилља. Изненадна смрт Пророка, изазива у јунаку Саулу побуну против оног поретка који га је довео на власт, не видевши да је његова пропаст унапред одређена. Тиме проналазимо у овом делу тростепена кључна угледања на немачког писца, прво у конфигурацији драмског заплета изведеног спрам сукоба ауторитативног оца, непредвидивог тиранина и сина, окренутог ка племенитости, правди свог пријатеља и две мотивске рецепцијске тачке: обликовање лика Пророка Самуила и пријатељства између Давида и Јонатана.

На комплексност драмског стваралаштва Милутина Бојића указују различита истраживања и читања ауторовог драмског опуса. Премда се приступи и резултати читања дијаметрално разликују, истраживачи су сагласни у једном, пред нама је драмски самосвестан стваралац који ствара жанровска флуидна дела на размеђи историјске драме

као традицијске основе и нових књижевних усмерења реализма и натурализма, односно мелодрамске и грађанске драме.

Полазиште свих тумачења је Бојићев однос према традицији исказан у тексту *Наша драма* који иманентно наговештава рушење старог и наговештај новог. Славко Петаковић запажа да својим запажањима о драми, Милутин Бојић „повлачи демаркациону линију између „старе“ и „нове“ драме, одбацујући традиционалне поетичке моделе као реликте који опстају на таласу стваралачке инерције.“⁵⁴³ Стога, и преображај драмског стваралаштва који доноси Бојић израња из свести аутора о непримењивости старих драмских модела и њиховој немогућности да изразе нови поглед на свет. Отуда ће и Јован Христић означити пишчево стваралаштво као крај старе историјске драме и почетак нове, интуитивно изражавајући тиме симбиозу Бојићевог стваралаштва и укрштаје које изводи на сцени.

Историјска драма *Краљева јесен* (1913.) Милутина Бојића, премда настала у циљу преображаја, према многим тумачима, и из дијахронијске перспективе гледано, означила је одумирање жанра историјске драме у српској књижевности.⁵⁴⁴ Синхронијски гледано, ова драма сублимира сва исходишта српских драмских писаца XIX века и врхуни се у једном поетском изражају без премца. Историјска драма, која драмском и стилском формом више личи на поетску једночинку, у чијем се средишту збива конфликт између Стефана Дечанског и оца му, краља Милутина, међу тумачењима је наишло на плодотворна запажања. Истакнуто је до сада да се особеност драме огледа у томе што представља, у складу са својом драмском формом, сукоб „политичког и интимног“⁵⁴⁵, односно „приватног и јавног бића владара“⁵⁴⁶, те и да у њеном средишту доминира приватно биће јунака, услед тога што се окосница збивања ослепљење Дечанског не налази у политичким разлозима, колико у освети онемоћалог краља због љубави жене према пасторку.⁵⁴⁷

Међутим, синхронијска перспектива пружа нам поглед на драму која „поштује форму класичне драме и њене законитости“⁵⁴⁸, те у складу са тим и остварења јединства, места, радње, времена, које, како смо већ видели, у потпуности нису могли да остваре Бојићеви претходници. Класичну драмску форму писац разбија „ибзеновским дидаскалијама, веристичким описом сценског простора, психологизацијом натуралистичког и симболичког позоришта“⁵⁴⁹ што је постигнуто дидаскалијама, поетичним описима и поетски оствареним дијалозима.

За разлику од свог претходника, Јована Стерије Поповића, за ког драма представља апологију власти и владања, указујући на значај владара као мудрог и разумног бића, код Бојића, приказом доминације зла и пораза власти и љубави пред захтевима Цркве, аутор демистификује историју, истичући погубност приватног бића јунака унутар сплета политичких и државотворних околности и разлога. Компаративним сагледавањем два драмска дела, долазимо до закључка да и један и други писац на сцену

⁵⁴³ Ibid, стр. 107

⁵⁴⁴ Тврдњу треба само разматрати из перспективе претходног поколења, али не и потоњег будући да ће се касније појавити драме, на пример, које представљају својеврсно преиначавање жанра писаног у складу са модерним тенденцијама.

⁵⁴⁵ Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 62.

⁵⁴⁶ Зорица Несторовић, Богови, цареви и људи. *Трагички јунак у српској драми XIX века*, стр. 285.

⁵⁴⁷ Ели, Финци, *Гримизна историјска слика*, наведено према Петар Марјановић Српски драмски писци XX столећа, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 58

⁵⁴⁸ ibid, стр. 65

⁵⁴⁹ ibid, стр. 66

постављају драму преиспитивања историје кроз два различита приступа. Док се Стерија придржава вредносног система који приказује и из ког израстају његови јунаци, дотле Милутин Бојић разара тај систем показујући га округлим и поразним. Чак и присуство вансценског јунака Стеријиног, у Бојићевом приказу добија место протагонисте који се, како је у литератури већ и запажено, не појављује на сцени, али постаје главни мотивациони агенс свих збивања. Самим тим, и извођење драмске композиције око шилеровске тематско-мотивске основе у којој је приказан сукоб и раздор оца и сина услед побуне, а у коју је инкорпорирана и плотска љубав између сина и маћехе, по свој прилици бива преиначена спрема преузимања и угледања Милутина Бојића спрема Стеријиног дела *Смрт Стефана Дечанског*. Као што Стеријино драмско стваралаштво израста из српске средњовековне књижевности, и дело Милутина Бојића усмерено је ка књижевности средњег века. Неспорно је Бојићево познавање хагиографија српских средњовековних владара и поглавара. Међутим, према истраживањима, писац одступа од модела какав нуди архиепископ Данило Други у *Житију краља Милутина*, и од података који се могу срести у *Житију Стефана Дечанског*, Григорија Цамблака, кад је краљ Милутин већ био проглашен свецем.⁵⁵⁰

Петар Марјановић у чланку о овој драми, сагледавајући многобројна одступања аутора од историјских чињеница, наводи Гетеово запажање „да за песника не постоје историјске личности, јер кад постане лик у књижевном делу, личност више не припада историји.“⁵⁵¹ Овај закључак тумачу се намеће услед многобројних одступања од жанра историјске драме. Несторовић закључује да драмски песник не само да одступа од истине, него није ни усредсређен на историјску раван, будући усмерен ка сагледавању актуелне егзистенције човека. Но, запажање Петра Марјановића карактеристично је утолико што Бојићева драма означава промену парадигме унутар самог жанра, исказане превагом поетске истине, која истовремено условљава и деконструкцију драмске форме. У Бојићевој драми примарна постаје поетска слика историје, наспрам историјског предлошка. Писац даје прво слику опште историје унутар које позиционира стање српског двора и положај српске историје. Демистификација историје остварена је приказом српског двора који тежи европском, а унутар ког се осликава тек бледа слика сјаја Византије, као и двострука позиција неуклопљености, како страних личности на српском двору, тако и српских личности у тежњи ка стварању европске слике Србије.

У сликању пораза љубави и приватног бића услед намета државотворних разлога и црквене моћи, писац се надовезује на шилеровску слику дату у *Дон Карлосу*. Време Милутина Бојића донело је политичку слику преиспитивања власти и сазрело је за Позине идеје, макар за њихово теоретско разматрање. Утолико и слика црквеног моћника Данила наличи на Великог Инквизитора који ради интереса цркве и државе доприноси поразу и страдању протагонисте:

„Данило
(хладно)

Ти жртвујеш љубав, краљ жртвује сина,
Стефан очи своје – ја ноћ твојих дражи.

⁵⁵⁰ Маја Стојковић, *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890 – 1918)*, докторска дисертација, Београд, 2015, стр. 99, 100.

⁵⁵¹ *ibid*, стр. 60

Симонида
(гневно)
Чему све те жртве?

Данило
Држава то тражи.“ (72)⁵⁵²

Интересантан је приказ путеног и чулног Данила наспрам слика старца оличених у Великом Инквизитору и у лику Пророка Самуила. Његова младост сигнализује одређену амбициозност и стабилност устројства који представља, наспрам ликова који својом старином, премда оличавају ауторитет и искуство, ипак упозоравају на неопходну смену поретка.

Стабилност и неуништивост Данила истиче се контрастно датом слике папиног страдања, и додатно акцентује моћ и сигурност Данилових поступака. Но за разлику од шилеровског модела драмске структуре, који уочавамо у драми услед самеравања Милутина Бојића са Стеријиним полазним нуклеусом, овде је истакнут однос Симониде и Данила, док у другом плану остају и Милутин и Дечански. Шилеровског је порекла, уз извесна преиначавања и лик краља Милутин ког писац приказује као плотног старца у чијим очима одсева уминула ватра. Ватра, као симболична ознака јунака српске драматургије XIX века, његовог унутрашњег бића и потиснутих осећања, у драми Милутина Бојића бива преиначена у губитак страсти и моћи.

„Он има шездесет година. Крупан, висок, још очуван, мада му се на лицу види буран живот пун уживања и ратова. Његове очи мутне, а још вреле, говоре о вечној ватри, која је увек горела у њима. Јак облак клонулости кад и кад се навуче преко овог лица, чију свежину одражавају сви тада познати мириси и уља. Краљ, да би се допао, не зазире да своју већ проседу браду улетишава и своју велику разређену косу, пуну иња, украшава накитом. Цело његово одело трепти, а његово мало ороную глас даје тајанствену поезију овој персонификацији таштине, лепоте и страсти, кроз чији пепео пробија још само пламен љубоморе.“ (48,49)

Осим физичког приказа јунака, дат је и његов психолошки портрет, те кроз одбијање изрицања пресуде налазимо на поступак не само Филипа другог, који је усамљен на престолу, али и уморан и изнемогао од неповерења и тешкоће владња, већ и лик Јелисавете која одбија да вербално изрекне пресуду Марији Стјуарт. „Иако је он означен као покретач доношења овакве одлуке, коначна реч припада краљу. Његова дилема показује дијаметралну супротност елемената који у избору учествују. Опредељеност за једну могућност истовремено значи и искључивање друге. Између Стефана и Симониде, краљ бира жену, а жртвује сина. Овим опредељењем за жену он суштински бира себе.“⁵⁵³ Истовремено, Несторовић запажа да одлучивањем судбине о Дечанском, јунаци заправо одлучују своју судбину. Наведени ликови не само што пате, размишљају него што и одлажу свесни неминовности своје одлуке, у чему Несторовић препознаје назнаке модерних тенденција приказа човека у коме се ништи воља и деловање.

Славко Петаковић истиче мотив очију на ком се језгри драмско збивање и однос Симониде и Данила. Мотив очију указује и на слепило јунака који живе у мраку,

⁵⁵² Милутин Бојић, *Изабране драме*, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1987. Сви наводи дати су према овом издању.

⁵⁵³ Несторовић, *ibid*, стр. 298

сигнализираном и завршним приказом драме, наспрам, Стефановог вида који добија метафизичку конотацију. Тиме се наговештава и својеврсна симболичка победа Дечансковог лика, јер губитак вида доноси му светлост наспрам мрака у коме ће остати виновници његове судбине.

Па ипак, остаје и даље отворено, међу проучаваоцима већ, постављено питање: зашто писац изразито флуидне драмске форме полази од историјске драме? Који су изазови били пред писцем да се као млад човек, у новим кретањима и модерним струјањима, ибзеновског и Чеховљевог театра, окрене старим драмским делима?

Драма *Краљева јесен* израста из српске историјске драме, поставивши у средиште збивања лик Стефана Дечанског, сагледавањем овог драмског јунака из друге перспективе његове двоструке трагичности, односа према оцу. Тиме нас, млади аутор, позива на ишчитање драме и из дијахронијске перспективе. Постављајући у средиште питања познату историјску и драмску тему о страдалништву Стефана Дечанског, писац заправо активира у реципијенту познате драмске моделе и позива га на драмски, односно историјски дискурс. И, што је, можда најважније било у свести и интенцији младог писца, изневерава хоризонт његовог очекивања. Тиме, српска историјска драма ступа на ново поље, поље драмског преображаја.

5. Позоришна извођења и позоришне критике драма Фридриха Шилера на српској сцени XIX века ⁵⁵⁴

Имена Лесинга и Фридриха Шилера, подједнако су важни како за немачку позоришну сцену, тако и за српско позориште, будући да њихова дела, за разлику од осталих немачких драмских писаца, у српску културу доспевају посредством литературе. Чини се да је у овоме велику улогу одиграо, како смо већ и указали, Доситеј Обрадовић, који је Лесинга својим преводом *Дамона* и сам издвојио, а Шилера сугерисао и оставио у завештање будућим преводиоцима. У првим преводима Шилеровог дела осликава се бинарност драмског жанра; с једне стране драмско дело *Виљем Тел* преведено је пре оснивања сталног позоришта, док је, с друге стране, јак подстицај долазио и од бројних привремених позоришта и позоришних трупа.

Према запажањима театролога, деловање различитих позоришних трупа допринело је развијању националног идентитета и осећања родољубља током XIX века. О развоју, постојању и деловању позоришних трупа на овим просторима нема синтетичке студије. На основу досадашњих партикуларних истраживања поудано се зна да позоришне трупе делују током XIX века па све до Првог светског рата. Српска путујућа друштва настала су вероватно по угледу на немачке, односно, мађарске дружине, и у једном периоду забележено је истовремено постојање позоришних трупа три различита национа која изводе представе на три различита језика.⁵⁵⁵

Осим „Књажевско-српског театра“ Јоакима Вујића, тридесетих и четрдесетих година XIX века стварају се српске дилетантске позоришне трупе, од којих су најважније и најистакнутије по свом раду и трагу који су оставиле за собом трупе Николе Ђурковића, Јована Кнежевића, *Театар на Ђумруку, Позориште код Јелена...* О њиховом извођењу сведоче и рецензије које се почев од тридесетих година XIX века спорадично објављују у часописима *Пештанско-будимски скоротеча, Србски народни лист...* Трупа Николе Ђурковића изникла је из панчевачког певачког друштва када је одиграна прва представа 4. јануара 1844. године. Према записима Милана Ђурчина, ово позориште је већ након првих извођења прерасло у стално позориште које је осим Стеријиних дела на репертоар постављало „Ђурковићеве преводе и прераде, са уметнутим песмама, које је редовно састављао Васа Живковић, а компоновао Ђурковић.“⁵⁵⁶ О ентузијазму и раду трупе записе је оставио и Тодор Стефановића Виловског:

⁵⁵⁴ Опште прилике о позоришним друштвима и развоју позоришних институција писане су према радовима Јована Грчића, Страхине К. Костића, Божицара Ковачека, Алојза Ујеса, Софије Кошничар...

⁵⁵⁵ Тако нпр. Вера Рожаровски на основу истраживања панчевачког Архива и тамошње документације, првенствено на основу молби путујућих дружина за наступање, датира присуство немачких позоришних трупа на територији Панчева већ од средине XVIII века. Вера Рожаровски, *Путујуће позоришне трупе у Панчеву*, у: *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године*, зборник радова, МУПС, ПМВ, Београд, стр. 44

⁵⁵⁶ Милан Ђурчин, *Песме Васа Живковића*, 1907, стр. XVI

„Да није било Ђурковића и Васе Живковића ова се идеја [оснивање позоришног дилетантског друштва] неби могла остварити поред најбоље воље грађана (...) Представе нашега позоришта биле су испочетка ретке, па тек доцније све чешће... Сама позорница, и ако је била малена била је добро удешена и украшена... јер су онда наши мајстори све то радили за бадава и из одушевљења. Пробе су држане чешће. На њима су контролу водили и као режисери поучавали глумце Васа Живковић и Ђурковић. Често се дешавало, да је Васа још у последњем тренутку морао написати какву песму, коју је требало уметнути у текст улоге. Наравно, да је и Ђурковић одмах био при руци да компоњује музику.“⁵⁵⁷

Међутим, друштвено-политички проблеми и историјски догађаји који су обележили средину столећа (1842. династички преврат, Катанска буна, буна 48/49, Бахов режим⁵⁵⁸) утицали су и на друштвени и културни живот. Ови догађаји створили су парадоксалну ситуацију у животу позоришта. Премда репресивни догађаји и околности, произвели су, како смо већ истакли запажање Драгише Живковића, окретање писаца и књижевника ка позоришној критици, будући да је позоришна критика представљала слободније и бенигније поље деловања. С друге стране, појачана контрола и притисци, нарочито условљени Баховим режимом, отежавали су рад глумцима и позоришним уметницима, у онако већ неадекватним условима рада. На основу истраживања, Софија Кошничар запажа да је постојала организована пристопа над свим путујућим позориштима услед сумње да су ангажовани за револуционарне циљеве.⁵⁵⁹ Проучаваоци овог периода истичу чувени пропис о позоришту настао у доба Баха који је инсистирао на добијању концесије, односно дозволе за извођење. Пропис је подразумевао проверавање сваког текста, и оригинално дело и „превод мора подлегати истом поступку као и нови позоришни комад.“⁵⁶⁰ Како је већ запазила Зорица Несторовић, овим поступком показује се и стрх аустријских власти од улоге позоришта коју оно може остварити у народу. Колико је важно позориште било за народ и како су га доживљавали и други, не само писци већ и глумци и реципијенти говори и реченица грофа Коронинија који на питање зашто српски глумци у Темишвару не добијају концесију каже: „Код вас Србаља није позориште вандрокашко друштво које из нужде путује да се захрани, већ вама је циљ да народу уливате витешка духа, да му будете свест и понос и да га одушевљавате. За све што је српско и народно – а то не сме бити.“⁵⁶¹

Према исказима путујућих уметника и записима позоришних теоретичара, путујућа позоришта раде у тешким условима и просторно су била везана за гостионице и кафане, неретко зависећи и од добре воље гостионичара који су на њима приходовали. Па ипак, радећи у неадекватним услоима, ограниченом простору, са скромном гардеробом и аматерски израђеним кулисама, доприносили су ширењу народног духа.

⁵⁵⁷ Теодор Стефановић Виловски, у: *Споменица 1861-1961*, Српско народно позориште у Новом Саду, 1961, LI, LII

⁵⁵⁸ Бахов режим, трајао је 1851 – 1860. године, назван по Александру Баху, министру унутрашњих послова Хабзбуршке монархије, био је главни вођа репресије након револуције 1848. год. Бахов апсолутизам подразумевао је насилну германизацију, укидање слобода, строгу цензуру и контролисање народа. Његови репресивни механизми били су организовани и разгранати, подразумевајући строго контролисање свих националности унутар Аустријске царевине.

⁵⁵⁹ Према резултатима истраживања Софије Кошничар, праћени су и надзирани патријарх Рајачић, Светозар Милетић, Јован Ђорђевић. Види: Софија Кошничар, *Реторика позоришне историје Срба: српско позориште у Јужној Угарској средином 19. века у светлу прописа о позоришту из 1850*, Нови Сад, ПМВ, 2007.

⁵⁶⁰ *ibid*, стр. 18

⁵⁶¹ *Ibid*, стр. 55

Петар Крстоношић у делу *Просветни надничари* (1907) сведочи о њиховом мукотрпном освајању публике и распрострањању Талије:

„На пољу стеже зима, да све шкрипи снег по ногама, а Јокићева дружина мала пешачи друмом. Искупило се неколико бедника, голи, боси и гладни, па су кренули у свет, од села до села, да шире просвету, да приказују `Краљевића Марка` и `Бој на Косову` за неколико гроша, мало кромпира, сланине, јаја итд – што рекли: шта ко да.“⁵⁶²

Треба запазити да и Крстоношић говори о ширењу просвете, на шта ће се глумци и вође позоришних трупа и позивати. Они су одиграли велику улогу у формирању драмске уметности, омогућивши својим деловањем и радом професионализацију позоришта. У недостатку техничких средстава, драмски прикази путујућих дружина заснивају се, према запажању театролога, преваходно на извођењу драмског дела, самим тим на драмском тексту односно комаду који се изводи, а приказ дела у потпуности зависи од умешности извођача. Стога се и гледалац повезивао са драмским текстом, те је имао функцију ослобађања човека-гледаоца од учмалости и стега патријархалне средине као и од притиска туђине и осећаја угњетености на аустријској територији. Истовремено, др Миленко Мисаиловић запажа да позоришне трупе представљају прелазни пол од епске културе ка култури драмског.⁵⁶³ Отуда и историјска драма доживљава успон у XIX веку, будући да је сродна епском карактеру српског народа. Управо ће жанр историјске драме имати важну функцију у транспозицији од усменог приповедања ка уметничкој књижевности. Стога је и репертоар ових позоришних дружина био и родољубиво интониран, уз забелешке да је најпопуларнији комад био *Бој на Косову*, а најизвођенија дела Јована Стерије Поповића, Јована Суботића и Атанасија Николића.

Темељ српског позоришта створен је крајем тридесетих година, првенствено теоретски, формирањем идеје о важности и значају позоришта у многобројним чланцима и позивима на његово стварање и формирање. Током овог бурног периода, све до шездесетих година, сваки позоришни покушај изједначавао се са националним идентитетом.

Као што се Стеријина оригиналност и стваралачка енергија издвајају у првој половини XIX века, тако и делатност Јована Ђорђевића обележава другу половину бурног столећа у српској култури. Запажање Јована Андрејевића Јолеса *Одломцима естетичним* најпрецизније исказује да се Јован Ђорђевић бавио „спољашњим делањем театра“.⁵⁶⁴ С друге стране, Станислав Винавер ће у свом запажању истаћи две најважније одлике овог позоришног прегаоца: љубав према позоришту које ствара дух народа, подстакнуто и изведено под узором немачких идеја и немачког позоришног деловања:

„Ђорђевић је најважнији позоришни организатор наш. Било је и пре њега, наравно трупа. О њиховим успесима, подвизима и невољама писано је много и исцрпно. (Нарочито доктор Кириловић.) Али Ђорђевић је најкрупније име. Он је фанатично веровао у позориште, као у установу која буди и подиже нацију. Пред очима му је лебдело оно што је позорница значила за раскомадане Немце; све оно што је у Немачкој написано о пресудној улози позоришта, од Лесинга, од Гетеа и Шилера... Он је писао,

⁵⁶² Михаило Ковачевић, Повлашћено кафанско позориште, у: *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године*, зборник радова, МУПС, ПМВ, Београд, стр. 11

⁵⁶³ Миленко Мисаиловић, *Проблеми сценске естетике путујућих позоришта*, у: *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године*, зборник радова, стр 21-41

⁵⁶⁴ Јован Андрејевић Јолес, *Одломци естетични*, стр. 191

мислећи пре свега на Лесинга и *Хамбуришку драматургију*: 'Позната је ствар да су Немци позориштем сузбили навалу француске културе, а Мађари немачке.' То је основна поставка Ђорђевићеве културне политике. Дакле: позориште и само позориште. Имена: Лесинг, Гете, Шилер. Пример: немачки народ и мађарски.⁵⁶⁵

Творац српског театра у правом смислу те речи, Јован Ђорђевић био је веома систематичан и организован човек, чија је приврженост и посвећеност позоришту резултирала стварањем и оснивањем Српског народног позоришта (1861) и Народног позоришта (1868). Осим што је успео да „унутар стихије створи систем“⁵⁶⁶, те да многобројна позоришна дилетантска друштва организује и уобличи у једну сталну позоришну групацију која подразумева уређеност, систематичан и квалитетан приступ раду спрам одговорности коју носи, а то је почетком века, пре свега, ширење националне свести и грађење националног идентитета помоћу позоришног медијума, Ђорђевић је извојевао и позоришно здање и на том задатку су се многи пре њега оклизнули, не дочекавши га.⁵⁶⁷

Делатност у позоришту Јована Ђорђевића почиње непосредно након Буне 1848/49. године, када је у Сомбору 1850. године за страдале у рату склопио дилетантску дружину, за коју је и превео *Сплетку и љубав* Фридриха Шилера. Тиме Ђорђевић постаје најважнији у утицају Фридриха Шилера српску позорницу. Ово дело је било део сталне Ђорђевићеве поставке и током руковођења позоришном трупом. Премда, нигде у литератури није назначено, нити се понавља овај податак, Миховил Томандл истиче да су првобитно Шилерова дела играна у аматерским позориштима била заправо *Фиеско и завера у Бенови* и *Разбојници* Фридриха Шилера. „Извесни глумац Поповић, у писму којим се препоручује трупи Јована Ђорђевића, наводи да је у сомборском дилетантском друштву, између осталих играо улоге Шилерових јунака из наведених дела.“⁵⁶⁸ Будући да нигде другде не налазимо овај податак, узимамо га са резервом, уз примедбу да овај податак може указивати на присуство Шилера у бројним дилетантским трупима, те и да подстицаји за превод Шилера потичу заправо из Сомбора, за чије је потребе и сам Јован Ђорђевић превео дело *Сплетка и љубав*.

Мисли и ставове о потреби оснивања народног позоришта и вези позоришта са националном свешћу и идентитетом, Јован Ђорђевић је објављивао у чланцима у *Србском дневнику* у којем је био уредник од 1859. до 1863. године. Зорица Несторовић запажа да у њима износи просветитељска начела и да се њима ослања на ставове својих савременика, пре свега Јована Стерије Поповића и Јована Суботића. У његовим размишљањима позориште је увек именовано као *народно позориште*, дефинишући га као чувара народног блага, народне свести и основом развоја народног језика. (наше истицање) Позивајући се на речи мађарског песника и реформатора језика, Ђорђевић закључује да је народно позориште „подигло и облагородило језик, подстакло народну свест и понос, утврдило народни карактер, развило народну књижевност и у кобним околностима после најновијег покрета било им је најпоузданији чувар народне свести.“⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Винавер, *ibid*, 109.

⁵⁶⁶ Исидора Поповић у: ФОТЕР, *Јован Ђорђевић и Српско народно позориште кроз одабране изворе*, приредили Исидора Поповић и Бранислав О. Поповић, Матица српска, Нови Сад, 2017, стр. 9

⁵⁶⁷ Љубав према позоришту Јовану Ђорђевић пренела је мајка која га је научила да чита уз једно дело видаковићевске провенијенције, а клица љубави према позоришту потиче из мајчиног сећања на одиграну улогу у представи Јоакима Вујића, као и из живог сећања Јована Ђорђевића на лик овог необичног човека:

⁵⁶⁸ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, I, стр.115.

⁵⁶⁹ Јован Ђорђевић, *Српско позориште у Новом Саду* у: Фотер, *ibid*, стр. 41

У виђењу циљева и задатка позоришта и Ђорђевић се наслања на Шилерове идеје изречене текстом *Позориште као морална установа.*, будући да је за Ђорђевића основни задатак да: „распростре опште изражавање, да буди у народу чувство пијетета према прошлости, да облагорођава срце, мишљење и осећање, у позоришту видимо оживљене претке; грех који заслужену каштигу прима, борбу и победу врлине, најтананије и најскривеније намере срца човековог. Представљено је не у сувопарним саветима и поученијима, него верно, истинито, да нас у дну срца потресе, да нас на сузе побуди – и да после сваког таковог представљања изилазимо из позоришта са бољим, чистијим срцем (...) Позориште треба да постане школа морала, узор и образац доброг укуса, носилац просвете и изражености, будилник народне свести, чувар народног духа и језика, огледало прошлости и благовесник будућности...“⁵⁷⁰

У више наврата Ђорђевић се и експлицитно позива на Шилера. Говорећи о користи и дејству дилетантских дружина у Панчеву, Земуну, Иригу и Пешти чија је делатност краткотрајна, али ипак делотворна јер својим радом утичу на публику, поготову најмлађу, своје ставове писац поткрепљује Шилеровом биографијом: „Славни Шилер био је дете од девет година када је први пут био у позоришту и овом упечатљењу има захвалити немачка књижевност неколико најславнији[x] позоришни[x] дела којима ће се довека поносити. Колико је најславнији[x] глумаца овим поводом постало.“⁵⁷¹

Међутим, од својих савременика Јован Ђорђевић се издваја истицањем повезаности књижевности и позоришта. У чланку *Народно позориште*, аутор износи намеру и идеју да се по свим градовима, варошима и селима читалишта заведу, како би се заједно са њима развијало и позориште. Образлажући позиционирање позоришне институције у Новом Саду, он истиче да је у Новом Саду „средоточије целе наше књижевне радње у Аустрији (...) Због ове књижевне хегемоније, и само због ње, треба да се овде установи позориште.“ (подвлачења аутора)⁵⁷² Отуда су и напори и рад Јована Ђорђевића поњели успех, будући да је сматрао да „позориште само у најтешњој свези са литературом опстати и напредовати може. Литература даје позоришту животни сок којим се оно [x]рани; ... Али, исто тако је и позориште преко нужно за бржи развитак и цветање литаратуре.“⁵⁷³ Истовремено, попут Шилера и Гетеа, и Ђорђевић и Хацић су, према истраживањима Божидара Ковачека, били намерили да издају преводе драма ради изградње позоришног суда, али и укуса читалаца. Но, показало се да је идеја како немачких књижевника, тако и српских позоришних организатора остала неостварена.⁵⁷⁴

Милан Грол у делу *Из позоришта предратне Србије* истиче да се првобитни репертоари били засновани спрам угледања на Бургтеатар и градско позориште из Лаубеовог доба, док Никола Гавриловић скреће пажњу велики утицај извршило и Пештанско позориште *Nemzeti Színház*. Алојз Ујес истиче да је ово угледање карактеристично за сва позоришта, будући да је „Царско, краљевско и национално

⁵⁷⁰ Јован Ђорђевић, *Народно позориште*, у: Фотер, *ibid*, стр. 74, 75.

⁵⁷¹ *Ibid*, 50, 51

⁵⁷² *Ibid*, 53

⁵⁷³ И овде се Јован Ђорђевић позива на Шилера: „Ш[и]лер је провео цео век свој у друштву са глумцима који су га као неко више створење гледали и поштовали...“ Фотер, *ibid*, 52, 53.

⁵⁷⁴ Софија Кошничар наводи и истиче позоришне приказе Јована Ђорђевића, у којима се налази књижевно-театролошка вредност и значај: „Прикази Јована Ђорђевића доносе својеврстан преглед готово свих представа обухваћених репертоаром ове дружине с посебним освртом на литерарни предлогак, врло упечатљиво сведоче како о њиховој глумачкој интерпретацији, тако и о њиховој рецепцији – па улазе у ред наше прве импресионистичке, али и модерне критике која се заснива на јединству три аспекта визуирања критике (литерарни предлогак – позоришна интерпретација – рецепција).“ у: Софија Кошничар, *Ibid*, 86

позориште Бургтеатар у Бечу репрезентовало савршен позоришни механизам са усавршеним редитељским глумачким и сценским достигнућима, од кога су опрему и реквизите позајмљивала и куповала и друга позоришта⁵⁷⁵. Осим развијене позоришне сцене и готових позоришних образаца, знатан утицај у одабиру драмских дела за репертоар имала је и геополитичка позиција српског народа унутар Аустријске царевине.

Како је до сада запажено, на настанак и развој наше драмске књижевности, како преводне тако и оригиналних дела, велики утицај извршила је управа Срског народног позоришта која је водила бригу о укусу и потребама публике. Одмах након формирања позоришног друштва, 1861. године, управни одбор обраћа се српским писцима и преводиоцима за стварање нових дела којима би се формирао репертоар. Подстицаји за развој драмске књижевности потичу из тежње Срског народног позоришта да се створи квалитетан репертоар и направи избор драма које ће истовремено одговарати укусу и потребама реципијената. Несторовић запажа да Јован Ђорђевић у тексту *Постанак, делање и садашње стање сомборског дилетантског друштва* позива српске драматурге да пишу оригинална дела: „што сте заспали, ви драматурги српски? Што вам се затупише пера? Дrame нам дајте, нове изворне драме!...“⁵⁷⁶ Ову тезу потврђује и документ којим Управни одбор Срског народног позоришта објављује позив и моли „наше списатеље, који оригинални, прерађени или преведени позориштни дела у рукопису имају, да их овом одбору позајмити изволе, а који би готови били, за ово позориште таква дела сачинити, прерадити или превести, да се изволе с одбором ради тога у споразумљење ставити.“⁵⁷⁷ Па ипак, свесни доба и услова рада, први позоришни критичари благо су судили преводиоцима и прерађивачима дела, и своју пажњу највише су приклањали извођењу позоришног дела и раду глумаца. Уредник часописа *Позориште*, Антоније Хаџић у писму Јовану Ђорђевићу каже: „Уопште беда је са тим нашим преводиоцима: кад им даш да што преведу, не допада им се, а кад опет они што преведу, да те Бог сачува.“⁵⁷⁸

Истовремено, приликом прављења репероара, како је у литератури примећено, пажљиво се водило рачуна о хоризонту очекивања реципијената; стога се морало водити рачуна о моралним осећањима, као и о жељама и потребама публике у тематском одабиру приказане грађе. Стога, Јован Ђорђевић у писму Антонију Хаџићу из 1862. године запажа: „Ми се морамо освртати и на публику, а она не воли туђе лакрдије гледати и слушати, а особито немачке путеркрофне.“⁵⁷⁹ Осим запажања да је српска публика ипак захтевна, аутор писма истиче да је неопходно у репертоар уносити дела класичних комада „Cassastück“ или „classisches Stück“. Будући да је позориште формирано као институција настала из тежње за очувањем националног идентитета и грађењем духа народа, ова примарна интенција условила је и репертоар превасходно заснован на српској историјској драми.

Театролози запажају да је велик број превода немачких драма био условљен општом упућеношћу српског народа ка немачком говорног подручју. Стога су у периоду

⁵⁷⁵ Алојз Ујес, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова, Београд, стр. 92.

⁵⁷⁶ Јован Ђорђевић, *Постанак, делање и садашње стање сомборског дилетантског друштва*, у: Заснивање српске националне критике, књига 2, стр. 261. Ibid, стр. 263, 264.

⁵⁷⁷ Управни одбор Срског народног позоришта, Страхиња К. Костић, *ibid*, стр. 198

⁵⁷⁸ *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859 – 1895*, прир. Божидар Ковачек, Српско народно позориште у Новом Саду, Нови Сад, 1973.

⁵⁷⁹ Ibid, стр. 39

оснивања позоришта доминирали преводи и прераде са немачког, а овај језик је посредовао и у превођењу других дела западноевропског подручја. Миховил Томандл је установио да је чак сто шест аутора немачке књижевности играно на сцени Српског народног позоришта до 1914. године, уз претпоставку да је много више дела било преведено а да нису била ни изведена на позоришним даскама. Алојз Ујес утврђује извођење двеста тридесет драма на сцени Народног позоришта „од 1868. до 1914. грађених на делима немачких писаца и прерађивача, а чак 1893 представе су одигране. Дела немачког порекла су се почела проређивати од 1883. године.“⁵⁸⁰

Били су превођени врхунски писци, као и они који су својим постојањем обележили позоришну сцену свог доба, да би их данас и књижевна историографија препустила заборау: Родерих Бенедикс, Шарлота Бирх-Пфајфер, Едуард фон Холтај, Хајнрих Фос. Страхиња Костић запажа да је у Српском народном позоришту највише извођен „од немачких писаца Коцебу, а од класика Шилер испред Лесинга и Гета“.⁵⁸¹ С друге стране, Алојз Ујес запажа потпуно обратну ситуацију у Народног позоришту, на чијој сцени је највише извођен Шилер, а најмање Коцебу.

„Најуспешнији немачки драмски писци који су извођени на сцени Народног позоришта у Београду су: Шилер (10), Гете (8), Хауптман и Лаубе (7), Лесинг (4), Коцебу (4) (...) У Народног позоришту најизвођеније дело Фридриха Шилера је *Дон Карлос* (38 извођења), а потом *Виљем Тел* (28), *Марија Стјуарт* (17), *Фијескова завера у Ђенови* (16), *Сплетка и љубав* (15), *Разбојници/Хајдуци* (14), *Лажни цар Димитрије* (11), па *Орлеанка девојка* (6).“⁵⁸²

1. *Сплетка и љубав* (1850, 1862-НС / 1862, 1868-БГД)⁵⁸³

Прво дело Фридриха Шилера, преведено за потребе позоришта и играно на сцени Српског народног позоришта, играно је 18. јануара 1862. године, а потом и септембра исте године. Дрamu је превео Јован Ђорђевић и најдуже се и играла на репертоару овог позоришта. Премда неки театролози не заводе, драма је извођена и у Београду шездесетих година XIX века, у склопу новосадског друштва, пре оснивања националног театра 1868. године. Током читавог периода до Првог светског рата, дело је извођено према Ђорђевићевом преводу. Према запажању театролога, похвалне рецензије поводом извођења изашле су у часопису *Јавор* Јована Јовановића Змаја (*Јавор*, 1862, бр.3), у *Даници* коју је уређивао Ђорђе Поповић Даничар и *Temeswarer Zeitung*, 1863, бр. 186.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Ibid, стр. 98

⁵⁸¹ Ibid, стр. 222

⁵⁸² Ibid, стр. 98, 100

⁵⁸³ Приказ извођења и присуства драмских дела и позоришних приказа Фридриха Шилера на српској позорници рађен је према следећим делима: ФОТЕР, Јован Ђорђевић и Српско народно позриште кроз одабране изворе, приредили Исидора Поповић и Бранислав О. Поповић, Матица српска, Нови Сад, 2017, Јован Грчић, *Шилер на репертоару новосадског Српског народног позоришта*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. 9, св. 2, 1936, стр. 190-192, Страхиња К. Костић, Споменица 1861-1961, Српско народно позориште у Новом Саду, 1961, Алојз Ујес, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова, Београд : 91 – 123.

⁵⁸⁴ Јован Грчић, *Шилер на репертоару новосадског Српског народног позоришта*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, 1936, књ.9, св.2, стр 190-192

2. *Марија Стјуарт* (1868-НС, 1869-Бгд)

У преводу Спире Димитровића Которанина драма *Марија Стјуарт* извођена је и у Новом Саду и у Београду. Ово је једини превод Которанина прихваћен и игран на сцени, а разлог томе је прерада превода и одобрење од стране Управног одбора Српског народног позоришта. *Марија Стјуарт* је, према истраживањима, једна од најизвођенијих Шилерових представа коју је публика одушевљено прихватала и гледала. Страхиња К. Костић наводи „да је до краја 1909. изведена тридесетак пута“⁵⁸⁵ на сцени Српског народног позоришта. Отуда је и неизоставни део рецензија поводом овог дела, коментарисање велике посећености и одушевљавања публике, на шта указује и велики број извођења. Премда, Костић износи запажање да рецензије поводом овог дела прате искључиво начин извођења, те и да изостаје критика самог драмског дела, приметно је да рецензенти поводом овог дела указују на неговање класичног репертоара којим се негује дух и мисаоност публике. Јован Храниловић је 1891. године истакао мане превода изведеног трохејским десетерцем, док ће анонимном рецензенту с краја века, из 1896. године, извођење дела бити прилика да укаже на предности класичног дела који приказује идеализам, наспрам наступајућег века и моде реализма. Шилеров дух рецензенту из 1898. године показује постојаност наспрам нових аутора који сцену освајају пролазном и лажном ефективношћу. Пред Први светски рат наместо импресионистичке позоришне критике, ступа трезвена критика Јована Грчића који истиче недостатке извођења и јединства драме.

3. *Виљем Тел* (1869- Бгд, НС-1874)

Премијера првог преведеног Шилеровог дела, према подацима, изведена је у Београду, 1869. године, док је у Новом Саду први пут играна, 2. фебруара 1874. Јован Грчић наводи да је представа у Новом Саду извођена према преводу Спире Димитријевића Которанина, премда се није ни знало ни наводило његово име приликом постављања драме. Податак Грчића драгоцен је утолико што указује на различит приступ овом делу од стране театролога, који не користе превод Теодора Радичевића за потребе извођења. И рецензије и претходни проучаваоци указују да је ова драма наишла на најслабији одјек код публике. Тиме се осведочава још једном двоструко постојање драмског дела. Као драма за читање, ово дело је будило уморене духове средином XIX века и позивало на борбу прозив аустријског угњетавања, док је њено сценско приказивање доживљавало дебакл.

4. *Разбојници/Хајдуци* (1870-Бгд, 1872-НС)

Драмски првенац Фридриха Шилера *Разбојници*, пред српском публиком извођен је и под називом *Хајдуци*. Први пут је драма изведена у Београду 1870, док је у Новом

⁵⁸⁵ Страхиња К. Костић, *ibid*, стр. 206

Саду приказана 1872, у преводу Живка А. Шокорца и Михаила В. Вујића. Већ смо видели да је Васо Милинчевић наводио да је Јован Јовановић Змај намеравао да преведе ово дело. Према је драму још 1860. године превео Спирос Димитријевић Которанин, у његовом преводу није никад играна на српској сцени. Према запажањима Страхиње К. Костића, дело је било веома играно, чак двадесетак пута, по различитим војвођанским местима, све до 1910. године. Но, рецензије с краја века већином указују на слабу посећеност. Неретко рецензенти пореде ово дело са другим Шилеровим делима, али и самеравајући га са Стеријиним делом, у ком има идеалног и племенитог осећаја, за разлику од Шилеровог. Последњи пут драма је играна пред Први светски рат јануара 1910. године и том приликом је позоришни рецензент коментарисао превод Шокорца и Вујића као веома слаб. Међутим, драма је у овом преводу играна и у међуратном периоду.

5. *Фијескова завера у Ђенови* (1870- Бгд, НС?)

Јован Грчић истиче да је *Фијескову заверу у Ђенови* превео Ђ. Радишић. Према тврдњама Јована Грчића у Новом Саду, дело није било извођено, иако је било припремљено за извођење и уврштено у репертоар 1897. године.

6. *Дон Карлос* (1873-НС, Бгд)

Драма *Дон Карлос*, први пут је изведена у Новом Саду 30. 12.1873. „Стојало је, да га је превео Ђ., а за српску позорницу удесио А. Хаџић. Ван Новог Сада није био даван.“⁵⁸⁶ Томандл је, међутим, установио да је драма извођена и у Сомбору 18.3.1904.⁵⁸⁷ Будући да драма није доживела успех на сцени, Страхиња К. Костић истиче да је разлог томе сам драмски текст неадекватан за извођење, испуњен многобројним нефункционалним сценама и расплутим дијалозима.

7. *Девицу Орлеанску* превео је др Никола Ђорић, али његов превод није био на репертоару Српског народног позоришта.

8. *Лажни цар Димитрије*

Године 1897. Никола Ђорић за потребе позоришног извођења преводи драму *Лажни цар Димитрије* која је била изведена у Новом Саду 18. јуна 1898, а према извештају рецензента, Јована Храниловића у *Позоришту* (1898), веома успешно.

⁵⁸⁶ Јован Грчић, *ibid*, стр. 191

⁵⁸⁷ Страхиња К. Костић, *ibid*, стр. 213

6. Закључак

„Често сам говорио и још ћу често понављати:
causa finalis света и људског делања је драмско песништво.“
Гете, 1785

Пример Тукидида који започиње своју историју реченицом да се пре њега није десило ништа вредно помена (400 г. п. н. е), указује на поимање античког света у коме нема глагола којим ће се обележити прошлост. Уз непознаницу да ли је мерење времена историје почело Тукидидом или Христом којим самеравамо своју трансцендицију и иманенцију, чињеница је да је историзам као главни конструкт нашег поимања бивства – убрзано закорачио плурализмом и развојем штампарства које од тада све незауостављиво бележи и броји. Промена човекове свести отуда није само последица историјских догађаја, већ и процеса развоја културолошке свести. Утолико, вредно је подсетити се да српски језик баштини четири глаголских облика којима тумачимо прошлост, што је уједно и показатељ усмерености и важности историјске категорије која је заменила безвремено митско поимање света. Унутар погледа усмереног у прошлост, важног за одређење сопственог бивства и опстанка, као матрица српске културе и стожер идентитета којим остварујемо један вид слободе јесте и дух хришћанства. Дух хришћанства супротан са трагичким поимањем света ништи могућност трагичног доживљаја света, усмеравајући нас ка пољу историјске драме.

Свако подробније сагледавање, истраживање и тумачење савременог театра нужно изискује враћање ка његовим праизворима. Бављење зачецима српског позорја и његовог развоја, сагледавањем духа епохе XIX века, века превирања и преиспитивања, долазимо до кључних и не тако лако занемарљивих закључака; првенствено да драмска књижевност, тренутно маргинализована, а током периода XIX века носећа жижа српске књижевности, открива сва меандрирања минуле епохе, указујући истовремено на одређена књижевна струјања, лутања, и на крају остварене, али и на потенцијалне, а ипак неостварене токове српске књижевности и унутар ње драмске поетике. Такође, наводи нас да се изнова преиспитујемо откуда је и зашто током XIX века драма била носећи стуб књижевности, а данас постаје успутна тачка унутар научно-истраживачких поља, и поред свести да се већина српских списатеља и књижевника подједнако испољавала и кроз драмски израз.

Утицај Фридриха Шилера у српској култури и књижевности остварује се првенствено преводним путем. У преводној књижевној разноликости која је извођена из европских књижевности, доминантан утицај вршила је немачка продукција због географске, друштвене и језичке блискости. Унутар превода немачких књижевника доминантан утицај имали су преводи песама Фридриха Шилера, чији је избор вршен према поетичким струјањима почетком XIX века. Као што је Фридрих Шилер, према

мишљењу критичара, помогао романтизму немачке књижевности да се развије, тако је и путем превода Шилерових песама у српској књижевности извршен прелаз од Хорацијевог ка романтичарском полу поетичког изражаја. Према је селекција превода песама овог немачког аутора дивергирала од рефлексивних песама у првом периоду ка сентименталистичким и љубавним песмама другог периода превођења, наша претпоставка је да су српски књижевници највише били усмерени ка баладама немачког песника које представљају врхунац ауторовог песничког изражаја. Њихова популарност осведочава се у бројним варијантама превода, доминантном подражавалачком маниру српских песника XIX века и жанровском преиначавању мотивског слоја „песника балада“.

Као што уплив Фридриха Шилера открива промену парадигме у српском песничком изразу XIX века, кроз утицај овог ствараоца сагледава се и развој српске драме пре два столећа. Управо многобројни преводи песништва немачког аутора допринели су и утицају овог писца на развој драмског жанра. У периоду зачетака идеје о заснивању позоришта у Срба, Фридрих Шилер се уклапао по својим ставовима о позоришту и мишљу о значају позоришта на обликовање духа народа. Отварање Мађарског позоришта 1837. године, подупире међу српским интелектуалцима идеју о међусловљености оснивања театра и стицања самосталности народа, те и тежњу за оснивањем институције која ће српском народу омогућити слободу у развијању сопственог духа и језика. Ову идеју поткрепљивали су и српски драмски писци мишљењем немачких драматурга и имплементирали је у српску теоријску мисао управо спрам Шилерових ставова изнетим у тексту *Позориште као морална установа*.

Мада се већ током четврте деценије преводе и драмска дела Фридриха Шилера, развој преводне драмске књижевности заживеће тек у петој и шестој деценији XIX века. Погрешно одређивање дела *Паразит*, као драме Фридриха Шилера, у преводу Ђорђа Малетића, довело је до погрешних тумачења те и до извођења конклузије да се утицај немачког аутора вршио и развијао паралелно са развојем позоришног живота. Напротив, објављивање првог драмског превода *Вилхелм Тел* Теодора Радичевића (преведеног 1844, а објављеног 1847), указује нам да су се књижевни преводиоци прве половине деветнаестог века настављали на доситејевску линију у селекцији превода, те и да драмска дела Фридриха Шилера до нас доспевају првобитно као драме за читање. Превод *Сплетке и љубави* Јована Ђорђевића, настао 1850. године за потребе извођења дилетантске групе, обзнаниће и развој драмске преводне књижевности овог немачког драмског класика за потребе позоришта. Међутим, током пете и шесте декаде XIX века, парадоксално и даље ће доминирати преводи Шилерових песама, док ће се за преводима Шилерових драма трагати, али ће се до њих се тешко долазити. Ову тврдњу осведочавају и бројни покушаји превода драме *Марије Стјуарт*, која се на крају изводила у прилагођеном преводу одобреном од стране одбора новооформљеног позоришта. Отуда се развој преводне књижевности драмских дела одиграва тек у седмој деценији, а тек након установљеног позоришта у Београду.

Истраживања показују да се уплив и утицај немачког драматурга на српске драмске писце паралелно одвијао на теоријском плану и у окриљу оригиналног књижевног стваралаштва. На српску теоријску мисао о драми немачки аутор утицао је ставом да је позориште школа којом се изображава дух народа. Морални императив

дејства позоришта изведен спрам Шилеровог чланка из ране фазе пишевог стваралаштва показује се доминантним све до шесте и седме деценије XIX века, када ће књижевни теоретичари први пут изводити моралност као средство у постизању естетског, коју је немачки драматург обликовао већ у деветој деценији XVIII века.

Показује се да је имплементација Шилера, наместо других немачких писаца, извршена из више разлога. Шилерова поетика заснована је на просветитељским постулатима и доживљају света и вредносног система који нестаје, што је одговарало српским ствараоцима класицистичког усмерења. Истовремено, српски драмски књижевници романтичарског проседа чији је доживљај књижевности изграђен на народном духу, поклапали су се са Шилеровим виђењем и доживљајем нације и духа уједињења, тежње за слободом и осећањем индивидуе која страда у сплету историјских околности. Док је Фридриха Шилера, према запажањима проучавалаца, одбацивала јенска генерација драматичара, најбоље је био прихваћен у земљама и народима истакнутих тежњи за слободом и остваривањем националног духа.

Но, поред извођења општих претпоставки о значају и функцији позоришта у култури народа, утврдили смо и постојање присуства теоријских ставова Фридриха Шилера у српској теоријској мисли о драмској књижевности. Истраживања показују да су српски драмски писци вероватно и боље познавали Шилерова теоријска начела, но књижевни арбитри наведеног периода, те и да су их имплементирали у својим драмским делима. Фокус преводилаца Шилерове књижевно-теоријске мисли и књижевних критичара и теоретичара XIX века био је на дејству категорија страха, подлог, ниског у уметничком приказу на реципијента, те и у јачини перцепције коју производи обликовање негативног јунака.

Према Шилеровом ставу о важности обликовања веродостојног јунака, мешовитог карактера водили су се готово сви писци XIX века и спрам тога су се трудили да изграде и пуноћу негативног јунака, мање или више успешно. Примесе овог уплива немачког драматурга видљиве су у недоумици јунака и релативизацији зла. Будући да у Шилеровом виђењу, сама категорија моралности, представља супститут античком доживљају света, отуда га и налазимо код српских драмских писаца, који заснивају свој доживљај трагичног на категорији моралности. Пишчева мисао о моралности као вредносној категорији којом се успоставља савремени поредак наспрам античког осећања дужности и изводи паралела наспрам космичког поретка, утицала је на приказ и обликовање јунака детерминисаног спрам етичности својих поступака, а резултирала мартиријском основом у приказу јунака. У грађењу колосалног јунака ког сопствена узвишеност доводи до слома и који се свесно жртвује и страда зарад вишег циља.

Наспрам Лесинговог става изнетог у *Хамбуришкој драматургији* да се драмски писац мора и треба придржавати историјске основе коју преузима и на којој гради своје дело, Фридрих Шилер је још током ране фазе изградио став о самосвојности историјски обликоване драмске грађе, дефинишући је као поетску истину. Почев од Лазаревићевог предговора у коме се први пут разматра однос *поетске* и *историјске истине*, Шилеровим појмовима речено, присутно је разматрање односа историјске грађе и њеног обликовања у делима у српској књижевности. Међутим, показује се да је ова мисао у српској мисли о драми различито дивергирала кроз XIX век, тек да су првобитни

драмски писци, премда и највећи подражаваоци Шилера, одступали од Шилеровог става да је у делу дозвољена поетска слобода на штрб историјске истине. У аутопоетичким записима Јована Суботића и Матије Бана наилазимо на мисао и став да је историјско одступање дозвољено само уколико оно не нарушава суштину колективног народног предања. Будући да су, за разлику од Шилера, који је отклон према историјском праву тиме што је историјску грађу црпео из историје различитих народа, српски драмски писци су грађу црпели из народне традиције и српске историје која се показала неповредивом и окамењеном, пружајући отпор свакој промени. Отуда ће примену овог Шилеровог начела и захтевање апсолута слободе у приказу поетске истине, остварити тек писци следеће генерације, који су се, трагајући за другим темама приликом обликовања, заправо окренули историјској грађи која је дозвољава преиначавања.

Овде је симптоматичан однос Јована Суботића и Матије Бана, који, премда у својим теоретским ставовима истичу важност поетске истине, од ње заправо одступају у својим историјским драмама. Отуда се Суботић придржава и обликује оне историјске теме које су пружале мање историјских доказа, док се Матија Бан, наишавши на критику услед одступања од увреженог знања о народној предаји, драмом *Цар Лазар* враћа ка изходишту народне предаје. Однос овако обликоване историјске и поетске истине заживео је тек у делу и становишту Лазе Костића. Драма *Пера Сегединац*, Лазе Костића представља важан искорак у стварању преваге поетске грађе у односу на историјске чињенице које су за драму само предложак, а не и непобитне чињенице.

Паралелно са упливом књижевно-теоријске мисли немачког драматурга, стварана су и драмска дела, историјске драме, у чијем се стварању осведочава велики уплив овог аутора на композицијом, тематско-мотивском и идејном плану, а нарочито на плану обликовања драмског јунака.

Прво оригинално драмско дело у српској књижевности тако је већ и због своје временске блискости два аутора и под утиском великог утицаја Фридриха Шилера који је у другој и трећој деценији доживљаван као врхунски поетски образац стваралаштва, грађено спрам драматургије Фридриха Шилера, конкретно наспрам драмске конструкције Шилеровог дела *Дон Карлос*. Утврдили смо да се утицаји нарочито огледају у грађењу лика младог Уроша који је био инспирисан Шекспировим Хамлетом, али је обликован спрам немачког Хамлета – младог Карлоса. Овим утицајем можемо и објаснити драмско разрешење трагичног јунака који бива сведен на улогу јунака који свесно прихвата своју жртву зарад виших интереса, своје државе и свог народа. Утицај Шекспира највише се огледа у градњи лика узурпатора, Вукашина који је изведен спрам шекспировског начина обликовања јунака са приметном нотом шилеровског језика и приказа јунака, који пак можемо дефинисати и као шекспировски лик на шилеровски начин. Од Стефановићеве драме можемо да утврдимо да од самих почетака развоја српске историјске драме утврђујемо постојање шилеровско-шекспировског модела драмске структуре, где шилеровски бива изведена конструкција дела, у који је инкорпориран шекспировски мотивски комплекс приликом обликовања драмске грађе. Уплив немачког драматурга осведочава се највише на плану драмског језика, те у коришћењу многобројних контраста, тематско-мотивски, језички изведених, алитерација, недоконаних реченичних исказа, преузимању метафоричких комплекса и њихових семантичких потенцијала, као и најочљивијих реторичких тирада. У српској драматургији друге и треће деценије XIX века приметан је овај језички материјал настао

под утицајем Шилеровог драмског језика, односно баштине претходног драмског наслеђа барокне и класицистичке драме. Овај тип драмског језика отелотворен је осим у наведеној драми, и у драми пишчевих савременика Лазара Лазаревића и раној фази Јована Стерије Поповића (*Светислав и Милева, Милош Обилић*). Управо у наведеним делима Јована Стерије Поповића уочавамо доследно обликовање јунака наспрам прототипа Шилерових личности. Протагонисти ових дела око којих се организује драмско збивање су велике гигантске личности које се свесно жртвују упркос својим жељама и намерама, и које својим поступцима потврђују етичност свог живота, самим тим и своју узвишеност. Отуда се управо у лику Милоша Обилића који примарно одговара Шилеровом прототипу налазимо разлоге његовог константног присуства у развоју српске историјске драме. Ову тврдњу наговестио је већ и Лаза Костић извођењем поређења Милоша Обилића са Шилеровим јунаком Димитријем.

У драмама Јована Стерије Поповића обликованих око драме завере и теме тежине владарске круне, Шилеров утицај уочавамо нарочито у делима *Смрт Стефана Дечанског* и *Лахан*. Овим делима, Стерија се ослања на Шилерову каснију фазу рада, те ће у њима имплементирати осим драмске конструкције (*Смрт Стефана Дечанског*) и идејни фон Шилерове драматургије, с којом ће, почев од ове драме водити и одређени драмски диспут. Ово се највише осведочава у идеји о страдању добротe, односно о идеји добротe као усуду јунака и главног виновника његовог страдања. У основи ова два дела, српски драмски писац развија теме и идеје Шилеровог *Дон Карлоса*, те се надовезује на ово дело, изрицањем неминовности страдања доброг и врлог јунака, и изрицању антрополошког скептицизма о могућности опстанка доброг (владара) у сваколиком злу. Изградњом лика Лахана спрам *Јованке Орлеанке*, и приказом неминовности његовог страдања, Стерија ће још више истаћи фон народа чије ће последице погубности светине и масе развити у последњем делу *Родољупци*.

Историјску драму Јована Суботића одликује доследно обликовање јунака спрам шилеровског начина моделовања. Осим што и овај аутор спорадично истиче идеју о страдању доброг владара, у грађењу протагонисте писац је доследно изводио мартиријски основ поступања и страдања. (*Херцег Владислав/ Милош Обилић/ Немања*). Код Јована Суботића најоучљивији је доследно спорведен шилеровски принцип антитетичности у грађењу драмског дела и он се, попут предлошка, огледа у Суботића на мотивском, тематском, структурном нивоу, као и позиционирањем ликова унутар драмске структуре. Суботићево драмско дело је доследно антитетично, попут Шилеровог, чиме се може објаснити и расплнутост приликом обликовања грађе. Премда дела *Бодин* и *Јаквинта* гради према шекспировско-шилеровском моделу, Шилеров утицај осведочава се у извођењу лика Јаквинте спрам Марије Стјуарт. Пред нама је јунакиња која страда, али која постаје таква услед спољашњих околности и зла које је окружује, у чијем лику се сусрећемо са релативизацијом зла и покушајем искупљења греха.

За разлику од Јована Суботића који је преиначавао изворе трудећи се да створи оригиналну драму спрам српског духа, у драмском делу *Мејрима* Матије Бана приметно је доследно композиционо, тематско-мотивско пресликавање Шилеровог дела *Сплетка и љубав*. Премда је трилогија о косовској легенди била инспирисана трилогијом о Валенштајну, већ различита историјска полазна основа, разрушиће иницијалне намере и

тежње писца, које ће се разводнити у три различита драмска приказа тематски повезана у биологију и дело *Цар Лазар*. У грађењу косовске легенде, различити су утицаји доминантни, а шилеровски је обликован негативан лик Вукашина који се двоуми, преиспитује и релативизује своје поступке.

За разлику од Стефана Стефановића чија се драмска структура креће од шилеровске ка шекспировској, Лаза Костић ће покушати да промени развој српске драме тиме што ће за полазну основу поставити шекспировски модел у који ће инкорпорирати одређене мотиве и, превасходно идеје Фридриха Шилера у свој драмски првенац *Максим Црнојевић*. Тако је идеја побратимства као основа српског духа изграђена наспрам Шилерове теме о великом пријатељству Поле и Дон Карлоса, као и идеја јунака који се жртвује за више добро и љубав побратима. Па ипак, највећи утицај Шилеров на Костића огледа се у драми *Пера Сегединац* која је доследно рађена спрам Валенштајна, а на коју се и сам аутор позива при одбрани поетске слободе свога дела. Овде се Костићева генијалност огледа у преиначавању драмске конструкције *Валенштајна*, тако што је Шилеров драмски модел усмерио ка архетипу грчке трагедије Едипу. Међутим, овим поступком, аутор је укинуо напетост у драми и јаче истакао мартириски лик Пера Сегединца, који свесно страда за више идеале, чије је пак страдање, изведено спрам драме *Марије Стјуарт*. У овом делу, уочавамо доследно изведену трагедију индивидуализма и трагедију идеализма као главне особености Шилерове драматургије.

Премда нису сачуване оригиналне верзије рукописа, наша претпоставка је да је Ђура Јакшић првобитну верзију дела *Последњи Црнојевићи* компоновао спрам драмског модела *Марије Стјуарт*, опозитно поставивши два брата и њихову конфронтацију око власти тематски организујући збивање око правоверности и издаје. Након сугестија Стојана Новаковића, драмски писац ће свођењем првобитне верзије на *Јелисавету, кнегињу црногорску*, и једног, главног женског лика, конфронтацију браће поставити у други план, а њихов контраст и сукоб интериоризовати кроз протагонисту Јелисавету. Заправо, Јелисаветин лик, и сам противуречан, представља симбиозу путености, чулности Марије Стјуарт и хладне прорачунате Елизабете (у српском преводу именована као Јелисавета). Тим поступком, Јакшић у лику црногорске кнегиње приказује трагички расцеп личности, што је измакло и самом драмском предлошку. Осим кореспонденције између Новаковића и Јакшића о утицају Шилера на српског драмског писца, присуство немачког песника у Јакшићевој драми осведочава се у одјецима балада. Но, показује се да Јакшићева Јелисавета означава и премену парадигме српске драмске књижевности тиме што у први план истиче негативитет протагонисте и привлачну моћ зла, назначену и предговором немачког дела *Разбојници*.

У раду Драгутина Илића, који се у свом драмском стваралаштву ослањао на радове Матије Бана (*Краљ Вукашин*) и Јована Суботића (*Јаквинта*), на снази је и даље уплив Шилеровог модела драме који се осведочава нарочито у делима *Вукашин* и *Саул*. Премда је драма о Вукашину грађена спрам шилеровско-шекспировског модела, у којој је драмска композиција Шилерова као и начин обликовања ликова Уроша и Вукашина, дотле је драма о Јаквинти доследно шекспировски изведена. У стваралаштву Милутина Бојића полазна основа је Стеријино дело о Стефану Дечанском, чиме посредно уноси драмски модел и мотиве Шилеровог театра. На тај начин, одједи старих драмских

модела и мотива, премда овештали и монолитни, провејавају и кроз нову драму доживљавајући преображај.

Почетком XIX века српски књижевници и теоретичари су у Фридриху Шилеру препознали врхунски поетички образац значајан за конституисање и уједињење народа. Препознавши у њему просветитељска начела и одбрану једног вредносног система који нестаје, развијали су његов дух и мисао, преносећи их ка следећој генерацији, која пак у њему препознаје и елементе романтичарских струјања, јединства националног духа и тежњу за слободом. С друге стране, скептична мисао о могућности остварења доброте у свету, и питање о граници добра и зла која је танка и крха, била је уједно и универзална идејна нит у којој су се препознавали сви српски књижевници током читавог XIX века. Отуда, и ово истраживање показује и потврђује тврдње претходних књижевних проучавалаца да је развој српске књижевности наведеног раздобља текао по једном утврђеном систему који је имао смисао и спрам ког су књижевници и теоретичари узимали из европског књижевног наслеђа оне идеје и моделе које одговарају потребама српског духа.

Премда је Шилеров модел тешко разлучив од уплива драматургије Виљема Шекспира, показује се да је немачки писац био подједнако важан за српску историјску драму, те и да постоји извесна тачка сустицања српских драмских писаца и Фридриха Шилера у заједничком угледању и усмерености ка Виљему Шекспиру. Истраживања указују да је Шилеров дух, својим теоретским ставовима и становиштима о драми, био доминантан у периоду конституисања и зачетака српске историјске драме, те и кључан за успостављање обликотворног модела српске драматургије. Осим што је подстакао развој драмског стваралаштва, он га је и омогућио пружајући им готове моделе који су више одговарали епском карактеру народног песништва, омогућивши на тај начин развој и доминацију историјске драме у оквиру српске драме. Но, поред ослобађања поетске самосвести осведочене у драмским делима друге половине века утицао је и на психологизацију и нивелацију унутрашњег бића јунака. Истовремено, доминантно присуство етичке равни у приступу моделовања драмског јунака, указује на извесна ограничења драмског стваралаштва произашла из његовог утицаја. Опадање Шилеровог уплива поклапа се са опадањем жанра, те и са продором нових естетских теорија и драмских решења. Самим тим, уплив Фридриха Шилера указује на меандрирања драмских књижевних струјања, и указује на дивергенцију модела српске историјске драме, која се кретала од развоја жанра и освајања хоризонта гледалаца у првој половини века, према развијању поетичке самосвести и зрења драмске књижевности у јеку оснивања позоришних институција ка опадању утицаја и пределовању историјске драме у друге драмске облике на прелазу XIX у XX век.

7. Прилог

Библиографија превода Фридриха Шилера и радова о немачком књижевнику у српској књижевности и култури

Табела 1. Приказ превода песама Фридриха Шилера у српској књижевности⁵⁸⁸

1826.	„Емство“, П [Теодор Павловић]	<i>Сербске лѢтописи</i> , IV, 145, Будим.
1828.	„БѢгунацъ“, В. Ч(икош) [Владислав Чикош Стојадиновић]	<i>ibid.</i> , I, 46.
	„Къ моралисти“, В. Ч(икош)	<i>ibid.</i> , I, 104.
	„Срећа и мудрост“, В. Ч(икош)	<i>ibid.</i> , I, 12, 104 - 107
	„Дете у колевци“, П.	<i>ibid.</i> , I, 12, 107.
	„ДостоѢанства“, П	<i>ibid.</i> , I, 12, 107 – 108.
	„Наилепше појявление“, П	<i>ibid.</i> , I, 12, 107 – 108.
1829.	„Сретный Половкратесъ“, Филип Пеичъ	<i>Сербске лѢтописи</i> IV,19, 40-47.
1831.	„Хекторов опроштай“, Вл. Чикошъ	<i>ibid.</i> , II, 79 -80.
	„Туга девојке“, Вл. Чикошъ	<i>ibid.</i> , III, 76.
	„Деоба ЗемлѢ“, П. Демелић	<i>ibid.</i> , IV, 27, 61 – 62.
	„Запевка“, П. Демелић [Петар Демелић]	<i>ibid.</i> , IV, 62.
1832.	„Речи вере“, Т. Павловић	<i>ibid.</i> , II, 55 ⁵⁸⁹
	„Јуноша на потоку“, Т. Павловић	<i>ibid.</i> , II, 65.
1834.	„СвѢтлостъ и топлота“, В. Суботић [Василије Суботић]	<i>ibid.</i> , II, 37, 63 - 64.
1838.	„ЦвѢће“, М. Светић [Милош Светић = Јован Хаџић]	<i>Урания</i> , за. год.1838, Београд, стр.155 - 156
1839.	„Опроштай съ читателѢмъ“, В. Субботичъ [Василије Суботић]	<i>Новый сербскій лѢтопись</i> , III, 84, Будим.
	„Сила песме“, В. Субботичъ	<i>ibid.</i> , III, 84, Будим.
	„Девица од Орлеана“, Василије Субботичъ	<i>ibid.</i> , IV, 59.
	„Боговь Грчке“, В. Субботичъ	<i>Ibid.</i> , IV, 60 – 64.
	„Сила песме“, В. Субботичъ	<i>ibid.</i> , III, 84, Будим.
	„Девица од Орлеана“, Василије Субботичъ	<i>ibid.</i> , IV, 59.
	„Боговь Грчке“, В. Субботичъ	<i>Ibid.</i> , IV, 60 – 64.

⁵⁸⁸ Табеларни приказ превода Фридриха Шилера урађен је на основу извора Пера Слијепчевића, а допуњен истраживањима Смиље Мишић, *Перо Слијепчевић. Шилер у Југославији*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1937, књ. 17, св. 2, 1937, 311 – 318. и Peter Drews, *Schiller und die Slaven*, Slavistische Beiträge, Band 444, München, 2005.. Називи дела и часописа прилагођени су изворним називима, а имена преводилаца навођена према постојећим изворима. Уколико смо током наших истраживања утврдили другачији податак у односу на онај који наводи Перо Слијепчевић, тај податак је уврштен у табелу, а Слијепчевићев податак наведен је у пропратној фусоти. У избор нису уврштени хрватски и словеначки преводиоци Шилеровог дела објављивани у хрватским и словеначким часописима.

⁵⁸⁹ Код Пера Слијепчевића погрешно пагинирана страна, 65-67.

	„На радостъ“, В. Субботичъ	<i>Сербски народни листъ</i> , год. 4, Будим, 205 – 206.
	„Любицы“, I. П [Јован Пачић]	<i>Ibid</i> , 325 – 326.
	„Идеали“, В. Субботичъ	<i>ibid.</i> , 349 – 350.
	„Родови“, Г. Малетић [Ђорђе Малетић]	<i>Голубица</i> , 250 - 251, Београд.
	„Стари пѣвци“	<i>ibid.</i> , 253 – 254.
	„Младомъ пріятелю предавшем се мудролюбно“, Г. Малетић [Ђорђе Малетић]	<i>ibid.</i> , 255 - 256.
	„Пролећу“, [Милош Поповић]	<i>Фрулица Милоша Поповића</i> , Нови Сад, 94 – 96. ⁵⁹⁰
	„На Емму“ ⁵⁹¹ [Милош Поповић]	<i>ibid</i> , 98.
	„Младић на потоку“ [Милош Поповић]	<i>ibid</i> , 100
	„Надписи: Приѣтель и неприѣтель“	<i>ibid</i> , 101
1840.	„Руководителъ живота“ Владислав Стојадиновић	<i>Додатак Србским новинама</i> , стр. 113
	„Срећа и мудростъ“ Милош Поповић	<i>ibid</i> , 61.
	„Сиграјуће се дѣте“	<i>id, ibid</i> , 69.
	„Запѣвка“	<i>id, ibid</i> , 156.
	„Идеалъ и животъ“ (изъ Шиллера) В. Субботичъ ⁵⁹²	<i>Новый сербскій лѣтопись</i> , III, књ. 52, стр 64-68
	„Достоинство жена“ (изъ Шиллера) Ник. Бороевић	<i>Сербски народни лист</i> , Будим, Год. 5, число, стр 365-369
1841.	„Благоволеніе ока тренућа“ Владислав Стојадиновић	<i>ibid</i> , 81.
	„Љубица“ Васа Живковић [читао у вршачком друштву „Банатска слога“] ⁵⁹³	<i>Додатак Србским новинама</i> , 69.
1843.	„Гнюрач“ (баллада) Слободано из Шиллера прево В. Живковић [Васа Живковић]	<i>Пештанско-будимски скоротеча</i> , число 45, 46, год. II, Будим, 253-254, 259-260 ⁵⁹⁴
	„Чедоубителка“ (Изъ Шиллера слободно прево.) В. Живковић	<i>Пештанско-будимски скоротеча</i> , Будим, 423 - 424.
	„Чеззня“ (изъ Шиллера) К. П. (У Новом Саду)	<i>Пештанско-будимски скоротеча</i> , Будим, 435.
	„Милошев растанак“ (противобразност къ Шиллеровомъ Hectors Abschied(Алекс. Андрић	<i>Подунавка</i> , 1843, бр. 28, стр. 117

⁵⁹⁰ Код Пера Слијепчевића није наглашено да су ово преводи Милоша Поповића.

⁵⁹¹ Код Пера Слијепчевића наведен назив песме „На Еми“.

⁵⁹² Песма није наведена у изворима Пера Слијепчевића. Наводимо је према изворима Смиље Машић, које потврђујемо као исправне.

⁵⁹³ Тачан назив је „Српска слога банатска“, а Живковић је био стожер тога литерарног друштва, видети: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=17591>, приступљено 10. 2. 2022.

⁵⁹⁴ Погрешна пагинација, код Пера Слијепчевића наведена је 259. страна у једном броју, премда је песма објављена у двама бројевима, што смо и исправили.

1844.	„Чезня“ (изъ Шиллера) Корнилія Поповића Новосађанина. [Корнелије Поповић]	<i>Данъ и ноћъ. Стихотворна Сочиненія. Часть I.</i> У Новомъ Саду, Писмены Катарине Іанковића вдове, 1844, стр. 8-10, 24-26, 57-58, 93-95 ⁵⁹⁵
	„Новом` Столѣтию“ (изъ Шиллера) Корнилія Поповића Новосађанина.,По Шиллеру“ ⁵⁹⁶	
	„МагновенѢ“ (По Шиллеру)	
1849.	„ОчекиванѢ“, (уз напомену аутора да је прев. 1845)	<i>Песме Ђорђа Малетића</i> ⁵⁹⁷ , I, Београд, стр. 29 - 31, 37 – 38.
	„Момче кодъ потока“ уз напомену аутора да је прев. 1841.	
1850.	„На радостъ“ Ј.И. [Јован Илић]	<i>Шумадинка</i> , I, 13-14, Београд
1853.	„Деоба земље“ (од Шилера). ⁵⁹⁸	<i>Седмица</i> 1853, стр. 213 - 214 .
1854.	„Фантазија на Лауру“	<i>Шумадинка</i> , Београд, стр. 21
	„На радостъ“ (одъ Шилера.) Јован Илић ⁵⁹⁹	<i>ПѢсме Јована Илића.</i> У Београду, 1854, стр. 38—42.
	Das Geheimnis der Reminiscenz: Skrovnost uspomene, in:	<i>Шумадинка</i> , 1854, 21
1855.	„Деоба светова“ Јован Ђорђевић	<i>Шумадинка</i> , 4, Београд, 33. стр.
	„Гњорачъ“ (одъ Шиллера, прѢв. Одъ В. Живковића) [Васа Живковић]	Србска Читанка за Гимназије одъ Дра Јованна Субботића II. Књига за 3. и 4. нижу классу, у Бечу, 1855, стране 208 – 213
1856.	„Графъ одъ Хабсбурга“, по г. Шилеру“ (sic!), Ј. Поповић [Јован Поповић]	<i>Светозар</i> , бр. 20, Беч Svetozor 2/1856, Nr.20, /1-2/ <i>ibid</i> , бр. 21
	„Емство“, Ј. Поповић	<i>ibid</i> , II, бр. 5,6
	„МечтанѢ“, Ј. Поповић	<i>Ibid</i> , бр.21, 1-2
	„Злочинацъ збогъ изгубљене части“, Јован Хацић	<i>Подунавка</i> , стр. 194
	„Шетња изподъ липахъ“, Јован Хацић	<i>ibid</i> , стр. 194
1857.	„Надежда“, Ш. И. Стојановић ⁶⁰⁰	<i>Шумадинка</i> , VI, бр.63, 231?235. стр.

⁵⁹⁵ Перо Слијепчевић не наводи ову збирку песама. Збирка песама Корнелија Поповића Новосађанина, посвећена је Петру Петровићу, а објављена је 1844. године и садржи поред оригиналних песама и јасно назначене преводе из Шилера.

⁵⁹⁶ Ово је назив песме, чиме аутор назначава да ју је певао у Шилеровом духу. Песма опева тешку судбину српског народа којема су отоманске стреле прекинуле борбу и задужбинарство српских царева, као и зачетке науке српског народа; остадоше народ и слепи гуслари да се брину за знање и славу отаџбине.

⁵⁹⁷ Код Пера Слијепчевића дело је именовано под називом *Песме Ђорђа Малетића и Караџића.*

⁵⁹⁸ Перо Слијепчевић не наводи овај превод. Песма унета према подацима Смиље Мишић.

⁵⁹⁹ Перо Слијепчевић не наводи овај превод. Песма унета према подацима Смиље Мишић.

⁶⁰⁰ Код Друза је М. Ј. Стојановић

	„Хекторов опроштај“ Препев из Шилера, М.П.Б ⁶⁰¹ [Милан Берић]	<i>Темнишварски календар</i> за 1857. годину, стр. 50
1858.	„Цвѣће“	<i>Дѣла Јована Хацића у књижевству названог Милоша Светића. Књ. II. Преводи спѣвани. У Карловци</i>
	„Шилерово Звонѣ“, Предрагъ ⁶⁰² [Сава Павишевић]	<i>Седмица</i> , 7, Нови Сад, 256 – 265. 257-259, 265-267
1860.	„Рукавица“ (прев.)	<i>Словенка</i> , Нови Сад, стр. 219 – 220.
	„Поликратов прстен“, препевао Предраг (Сава Павишевић, из В-ца, [Вршца]) ⁶⁰³	<i>Годишњак, велики србски календар</i> за високу годину 1860. годину у Н. Саду, стр.44-46
	Загонетке. Преводъ изъ Шилера II. III, IV. Любомир П. Ненадовић ⁶⁰⁴	<i>Песме Любомира П. Ненадовића</i> Второ умножено издание. Земун. 1860, стр. 190- 192.
1861.	„Чежња“ (по Шилеру). Ј(ован) Закић. ⁶⁰⁵	<i>Србско-Народни Велико-бечкеречки Календар за просту 1861 годину.</i> Уредио Ј(ован) Поповић ђакон, стр. 51.
1864.	„Момче на потоку“, Јован Грчић ⁶⁰⁶	<i>Даница</i> , 5/1864, 501- 502; Нови Сад
1866.	„Идеали“, (По Шилеру) Милорад П. Шапчанин	<i>Даница</i> , 7/1866, Нови Сад, 639-640.
1867.	„Луче“, Недељко*[Стојан Новаковић]	<i>Вила</i> , Београд, стр. 461-462 ⁶⁰⁷
	„Пролећу“, Јован Грчић (из „Слободе“)	<i>Даница</i> , 8/1867, Нови Сад, стр. 159
	„Путник“, Мита Нешковић	<i>Ibid</i> , 807
1868.	„Поликратов прстен“, И. Ћ. [Исидор Ћирић] (из „Преоднице“)	<i>Даница</i> , 9/1868, Нови Сад, стр.248 - 249.
	„Тајна“, И. Ћ. [Исидор Ћирић]	<i>Ibid</i> , 9, Нови Сад, стр. 605.
1869.	„Девојчица са стране“, П.Д. [Петар Деспотовић]	<i>Ibid.</i> , 10/1869, 215-216;
	„Чежња“, Мита Нешковић	<i>Ibid.</i> , 10/1869, 326.

⁶⁰¹ Перо Слијепчевић не наводи ово дело. Извод доносимо према наводима Миодрага Матицког, а допуњено према подацима Питера Друза.

⁶⁰² Код Пера Слијепчевића, погрешно датирано у 1852. годину.

⁶⁰³ Перо Слијепчевић не наводи овај превод. Податак наводимо према изворима које дају Миодраг Матицки и Смиља Мишић.

⁶⁰⁴ Перо Слијепчевић не наводи овај превод. Загонетке су обликоване у песничком облику, стога их и уносимо у лирске преводе. Смиља Мишић наводи да је и прва загонетка из Шилера, премда је аутор не наводи као превод из Шилера. Доказ томе је и прва збирка Ненадовићевих песама 1849. у коју је уврштена и та загонетка, такође, наведена као ауторска. Загонетка почиње стиховима „Да што ми ти да што...“. Такође, овде смо исправили и пагинацију према извору.

⁶⁰⁵ Наведену песму не наводи Перо Слијепчевић. Овде је уносимо према наводима Смиље Мишић.

⁶⁰⁶ Уз песму је дата напомена уредника. До сада нисмо нашли ниједан превод нити помен Винка Пацелића у периодичи.. „Дивну ову песму покушавало је више наших писаца превести: Милош Поповић, Ђорђе Малетић, Винко Пацелић и др. дали су нам од ње преводе. Нека и овог новог превода нашег младог пријатеља, да се сравни са пређашњима! У.“

⁶⁰⁷ Исправљена пагинација.

1874.	„Горски ловац“, Од Шилера. С. Лазић	<i>Јавор</i> , 1/1874 бр. 7, Нови Сад, стр. 201-202
1877.	„Гњурач“, Блаженко	<i>ibid</i> , стр. 946
	„Нада“, (Шилер.), Душан Рогић ⁶⁰⁸	<i>ibid</i> , бр. 30, стр. 954
	„Побратимство“ (Дамон и Финтијас), Шилерова балада. Марковић. [Паја Марковић Адамов]	<i>ibid</i> , бр. 45, стр. 1425-1428 ⁶⁰⁹
1878.	„Девојка тугује“, Шилер. Блаженко [Б. Бранчић] ⁶¹⁰	<i>Ibid</i> , бр.7, стр. 207-208
	„Злочинац с изгубљене части“, Паја Марковић Адамов	<i>Завичај</i> , Нови Сад, I, 320
	„Јемство“, Од Шилера. Никола Косановић ⁶¹¹	<i>Јавор</i> , Нови Сад, бр. 24, 735-738. ⁶¹²
	„Момче на извору“, (Шилер.) Д. Прерадовић у Ст. Бановцима [Дамјан Прерадовић]	<i>Ibid</i> , бр. 37, 1149-1150
1879.	„Срећа и мудрост“ (Шилер). Д(амјан) Прерадовић ⁶¹³	<i>Фрушка гора</i> , 1879. стр.130
	„Гњурач“, Шилерова балада. М. [Паја Марковић Адамов] ⁶¹⁴	<i>Ibid</i> , бр. 2, стр. 32 – 38
1880.	„Детињ убијца“ (од Шилера). — Арон Тапавица. ⁶¹⁵	<i>Јавор</i> , 1880, бр. 11, стр. 321 - 324
	„Поликратов прстен“ Милорад Шимић. Земун, 1879. ⁶¹⁶	<i>Јавор</i> 1880, бр. 13 стр. 389 - 392
	Звоно. — Сава Павишевић. ⁶¹⁷	<i>Српска зора</i> 1880, стр. 25 – 27
1881.	„Звоно“, Никола Косановић	<i>Летопис Матице српске</i> , књ. 126/2, стр. 13 -25

⁶⁰⁸ П. Слијепчевић не наводи ову песму. Наводимо према Смиљи Мишић.

⁶⁰⁹ Погрешна пагинација исправљена.

⁶¹⁰ Према подацима Питера Друза.

⁶¹¹ Унета напомена уз песму: „Баладу ову донели смо прошле године у „Јавору“ у преводу г. Паје Марковића; онде је превлађивао јамб, а ево нам новог превода у трохејима у народном десетостопцу. Нека штовани читалац изволи оба сравнити. Уред.“

⁶¹² Исправљена пагинација у односу на Слијепчевићев извор - стр. 736.

⁶¹³ Перо Слијепчевић не наводи ову песму. Наводимо према Смиљи Мишић.

⁶¹⁴ Перо Слијепчевић наводи да је Паја Марковић Адамов превео и првих пет строфа „Песме о звону“, што је остало необјављено, а рукопис је датиран 17 – 28. I 1879, позивајући се на рад: Милан Будисављевић: *Књижевни рад П. М. Адамова 1879 – 1885, Бранково коло*, 1907, Нови Сад, стр. 154

⁶¹⁵ Перо Слијепчевић не наводи ову песму, наводи је Смиља Мишић.

⁶¹⁶ Перо Слијепчевић не наводи ову песму, наводи је Смиља Мишић.

⁶¹⁷ Перо Слијепчевић не наводи ову песму, наводи је Смиља Мишић.

	„Момче на потоку.“ Павле Р. У Карловцима, 1881. ⁶¹⁸	<i>Јавор</i> , бр. 20, стр. 615 - 616.
1882.	„Рукавица“, Владимир М. Јовановић	<i>Србадија</i> , Београд, стр. 422
1884.	Чезња. (<i>Sehnsucht од Шилера</i>). Милутин Трбић, Ср. Карловци ⁶¹⁹	<i>Јавор</i> , бр. 25, стр. 773 – 774 (11?)
1888.	„Надежда“, Станко. [С. Жупански]	<i>Женски свет</i> , стр. 256, Нови Сад
1889.	„Лепе туђинке. Песме страних песника. Препевао Влад. М. Јовановић. Са сликама. Посвећено Гркињама, Влахињама и Маџарицама.“ [Од Шилера су ту: „Рукавица“, „Поликратов прстен“, „Наука“]	У Шапцу. Оглас у Стражилову, 1888, стр. 716
1890.	„Туга богиње Церере“, Р. Кошутић	<i>Јавор</i> , Нови Сад, бр. 34, стр. 532 ⁶²⁰
1891.	„Хекторов опроштај“, (по Фр. Шилеру). Песме Милана Берића	<i>Јавор</i> , Нови Сад, бр. 18, стр. 273-274
1894.	„Дитирамб“, Ленски [= Милутин Јакшић]	<i>Стражилово</i> , 7, Нови Сад, стр. 99
1896.	„Бој с аждајом“, Никола Богосављевић	<i>Зора</i> , Мостар, стр 94 – 97.
1899.	„Звоно“, Никола Косановић	<i>Бранково коло</i> , Нови Сад, стр. 481 - 485
	Гњурач. — Вој(ислав) Ј. Илић. ⁶²¹	<i>Звезда</i> 1899, бр. 85, стр. 673—674.
	Искрице духа. ⁶²²	<i>Звезда</i> , 1899, бр. 68, стр. 544.
1900.	„Звоно од Шилера“. Превоо Никола Косановић, Протопрозвитуер и парох ријечки. Са сликом и биографијом преводиоцем.	<i>Српска штампарија</i> , Загреб, 40 страна
	„Песнички зборник“. Угледни производи срп. хрв. и страног песништва... саставио Јован Максимовић [од Шилера ту су песме: Деоба земље (стр 171), Девојка из туђине (172), Поштујте жене (201), све троје у прози, вероватно од уредника; Пјесма о звону од Николе Косановића стр 193 – 198]	<i>Пахер и Кисић</i> , Мостар, 578 страна

⁶¹⁸ Перо Слијепчевић не наводи ову песму, наводи је Смиља Мишић.

⁶¹⁹ Перо Слијепчевић не наводи ову песму, наводи је Смиља Мишић.

⁶²⁰ Оштећен/недоступан број. Klage der Ceres: Tugovanka boginje Cerere, Übers. R.KoSutic, in: Javor 17/1890, 532-533

⁶²¹ П. Слијепчевић не наводи ову песму. Наводимо према Смиљи Мишић.

⁶²² П. Слијепчевић не наводи ову песму. Наводимо према Смиљи Мишић.

1901.	„Туђински бисер“ Војислав Ј. Илић-Млађи. (Од Шилера, Гњурач, Алписки ловац) ⁶²³	Објављено и у београдском листу <i>Звезда</i> . ⁶²⁴
1904.	Девојка из туђине. — С(ава) Р. Мијалковић. ⁶²⁵	Књижевни број дневног листа 1904, бр. 8, стр. 57.
1906.	Горски ловац. — Стеван Лазић.	Јован Грчић, Немачка Граматика за српске школе и за Србе самоуке, Додатак. Штито. Нови Сад, стр. 139 - 140.
	Јемство. — И. ⁶²⁶	Бранково коло, 1906, стр. 566.
1907.	„Песме Васе Живковића“ [С уводом и коментаром М. Ћурчина, уз чланак Ј. Скерлића и Т. Виловског и ноте М. Топаловића. Преводи из Шилера: „Гњурац“, „Надежда“, „Љубица“, „Чедоубиља“, „Јемство“]	Београд, Изд. С. Б. Цвијановић, LXVII + 217 стране
1910.	„Из немачке лирике“ Алекса Шантић („Момче на потоку“, „Рукавица“)	Мостар, стр. 20, 22
1911.	„Девојка из туђине“, Стеван Ј. Мишић	<i>Венац</i> , Београд, 180 стр.

⁶²³ Ово ће бити објављено и 1919. у: *Песме Војислава Ј. Илића – Млађег* (У одељку *Туђински бисер* ту су од Шилера „Гњурач“, „Јемство“, „Алписки ловац“) Београд, Изд. књижаре Геце Кона, 294

⁶²⁴ Овде се подаци Пера Слијепчевића и Смиље Мишић не подударају, те она у часопису *Звезда* налази песме „Гњурач“ и „Искрице духа“, док Пера Слијепчевић наводи да су у истом часопису објављене песме „Гњурач“ и „Алписки ловац“.

⁶²⁵ Пера Слијепчевић не наводи ову песму. Наводимо према Смиљи Мишић.

⁶²⁶ Пера Слијепчевић не наводи ову песму. Наводимо према Смиљи Мишић.

Табела 2. Приказ превода есеја и прозних текстова Фридриха Шилера у српској књижевности

1820.	„Из немачки различни Аутора", три Шилерова афоризма. Преводилац је Аврам Живановић, „слишатељ филозофије“	<i>Додатак Новина Србских за годину 1820.</i> (число 56, стр. 352)
1825.	„Загонетке (око, плуг, година)", Б.Б. [Божидар Божидаревић = Атанасије Теодоровић, проф. Гимназ. У Н. Саду]	<i>Србске лѢтописи</i> , III, Будим, 108 - 112
1830.	„Надписи. Изъ Шиллера. <i>Изборъ, Ключъ, Наклоностъ Муза, Омирова глава на печату, ЦѢна и достоинство</i> ", М. Светић	<i>Себскій лѢтопись</i> , II, 82 – 84; Будим.
	„Надписи: <i>Лажанъ нагонъ къ науци, Вредностъ жена</i> ", М. Светић [Јован Хацић]	<i>ibid.</i> , II, 84.
1835.	„Великодушно дѢло“	<i>Забавник</i> , Београд, стр. 100 - 105
1839.	„Првиј краљ“, Г. Шупица	<i>Србски народни листъ</i> , год. 4, Будим, 116 – 118.
	Надписи. (Изъ Шиллера) „Наука“, „Отацъ“, „Човеческо знанѢ“ „ОчекиванѢ и исполненѢ“ „Поправа“ „Согласіе“, Ђ. Малетић	<i>Голубица</i> , 252 - 253, Београд.
	Афоризми (Изъ Шиллера): Дете у Колевки, Два пута ДобродѢтели, Женски Судъ, Любве достойно [Милош Поповић];	<i>Фрулица Милоша Поповића, Нови Сад</i> , 100 – 101. <i>ibid</i> , 35, 37, 45, 50.
1840.	„Различна смотренија о разнимъ естетическимъ предметима. (Изъ Шиллера)“ ⁶²⁷ Ђорђе Малетић	<i>Голубица</i> , 1840, стр. 112—118 ; 1841 стр. 38.
1842	„Пчела и мува“ изъ Шиллера, одъ Дим. Поповића ⁶²⁸	<i>Пештанско-будимски скоротеча</i> , 1842, бр. 40, стр. 246-247
1843.	„Стихотворац и народно стихотвореније“, Ј.С. [Јован Суботић]	<i>Србски народни листъ</i> , Будим, стр. 370 - 372
1846.	„Мисли о употребленију простога и подлога у уметности.“ (Из Шилера). Др. К. М. ⁶²⁹ [Др Константин Михаиловић]	<i>Србски народни лист</i> , година XI, бр. 14 стр. 110—111, бр. 15 стр. 114—116.

⁶²⁷ Перо Слијепчевић не наводи овај превод. Наводи га Смиља Мишић.

⁶²⁸ Перо Слијепчевић не наводи овај превод; реч је о причи-басни са поуком. Према подацима Питера Друза, није нађен оригинални извор наведеног превода Фридриха Шилера.

⁶²⁹ Превод није наведен код Пера Слијепчевића. Смиља Мишић, колико нам је познато, прва наводи ове податке.

	Великодушно дело новијег времена (Из Шилера) Метод Младеновић. ⁶³⁰	<i>Сербски народни лист</i> 1846, бр. 25, стр. 194—195.
1855.	„Загонетке (муња, искра, ветар)“	<i>Шумадинка</i> , стр. 33, Београд Ibid, 346, 349
1859.	„Шилеров рођендан“ песма А. Андрића	<i>Стихотворенія</i> , Београд, 1863.
1871.	„Како је укинута једнакост међу сталезима“ М. И-ћ.	<i>Млада Србадија</i> , Београд, стр. 55 - 57
	„Први краљ“, М. И-ћ.	<i>Млада Србадија</i> , Београд, стр. 122 - 123
1872.	„О важности позоришта“, (по Шилеру) Б. С. В. глумац из Земуна ⁶³¹	<i>Позориште</i> , 1872, год I, бр. 15, бр 16, бр. 18, стр. 62-62, 66 -67, 74.
1893.	„Херцег Алба на доручку у замку Рудолфштату 1547 од Фридриха Шилера“, Арса Ж. Илић	<i>Босанска вила</i> , Сарајево, бр. 6 – 7, стр 76 – 77
	„Примјер великодушног карактера“. Од Фридриха Шилера, Душан Тодоровић	<i>Босанска вила</i> , Сарајево, бр. 14, стр. 188-189.
1896.	„Позорница као морална установа“ ⁶³² Преводилац непознат, знак троугла	<i>Позориште</i> , 1896, год. XXI, бр. 3
1900.	Мудре изреке. - Србобран, календар за 1900, стр.	<i>Србобран</i> , календар за 1900, стр. 142.
1900.	Мудре изреке. — X .	<i>Срђ</i> , 1903, стр. 156, 223, 885, 1022.
	„Примјер великодушног карактера“. Од Фридриха Шилера, Душан Тодоровић	<i>Босанска вила</i> , Сарајево, бр. 14, стр. 188-189.

⁶³⁰ Превод није наведен код Пера Слијепчевића. Смиља Мишић, колико нам је познато, прва наводи ове податке.

⁶³¹ Колико нам је познато, нико до сад није истакао назначени превод.

⁶³² Превод знаменитог есеја Фридриха Шилера приметио и истакао Страхиња к. Костић у Споменици.

Табела 3.. Приказ текстова у којима се помиње или тумачи стваралаштво Фридриха Шилера у српској књижевности до Првог светског рата⁶³³

1815.	„СмѢсице“ (о песништву Шилера и Гетеа) ⁶³⁴	<i>Новине сербске из царствујушега града Виенне, петак 13га августа 1815, стр. 707 и 708</i>
1818.	„СмѢсице естественне – О ноћници“ („Разбойници“ Шиллеръ) ⁶³⁵	<i>Новине србске у Виени, у среду 9. октобра 1818, Додатак кь числу 8и новина Србски, бр. 18, стр. 640</i>
1820.	„Отговор на ПримѢченїя Г. Станимира Живковића“ ⁶³⁶	<i>Новине србске у Виени, Додатак кь числу новина Србски, 1820, стр. 17- 20, стране 126, 133</i>
1838.	„Шилеров споменик“	<i>Србска новина или Магазин за художество, књижество и моду, Пешта, стр. 38</i>
1839.	Новости о подизању споменика Шилеру. (позив да се подигне споменик Рајићу, Доситеју, Мушицком).	<i>Србска новина или Магазин за художество, књижество и моду, Пешта, 144</i>
1871.	„Пролог у сенкама“, (свечана игра поводом новог Сабора; хвале се драмски писци, међу њима Шилер)	<i>ДѢла, св. VII, стр. 304, Н. С, 1</i>
1878.	„Шилеров Гњурач“. Белешка о историјском лицу и догађају.	<i>Јавор, бр.30, 945. стр 945-946</i>
1881.	„Вилхелм Тел“, Хаим Давичо	<i>Отаџбина 6/1881, 155-159</i>
1884.	„Грађа за историју Српског народног позоришта“, од Ђорђа Малетића. ⁶³⁷	<i>Издање Чупићеве задужбине. Београд, страна 1044</i>
1889.	„Рођење Шилерово“, [Белешка]	<i>Јавор, Нови Сад, стр. 484</i>
1890.	„Шилер“, [Белешка о вођењу живота, по Љујсу]	<i>Јавор, стр. 736</i>
1894.	„Шилерове драме“. Критичке цртице. Хенрик Лилер	<i>Дело, I, 115, 332, 548; II, 316; III, 160; IV, 100, 274, Београд</i>

⁶³³ Податке наведене у овој табели, који представљају резултат пређашњих и наших истраживања, први пут обједињујемо и издавајемо кроз овај приступ, сматрајући да је за потребе науке о књижевности и будућа историографска истраживања неопходно имати и синтетички приказ текстова српске књижевности у којима се анализира стваралаштво Фридриха Шилера.

⁶³⁴ Смиља Мишић прва наводи ове податке, а потом и Миодраг Поповић.

⁶³⁵ Истакла Смиља Мишић.

⁶³⁶ Истакла Смиља Мишић.

⁶³⁷ Поред података о репертоару, ту су и анализе и оцене Шилерових комада који су се давали, и то: *Дон Карлоса* стр. 832 [831 - 836]; *Хајдука* 474, 539, 543 [Шилерови хајдуци 539 - 543]; *Виљема Тела* 405 – 441 [405 - 413]; *Фијеска* 575 – 582 [Завера Фијескова у Ђенови]; *Марије Стјуарт* 427 – 429 [423 - 429]; *Сплетке и љубави* 126 – 135 [257 - 259]; *Синовица као стрица* 257.

1896.	„Историјски и драматски Дон Карлос“, ⁶³⁸ Др Драгољуб Павловић	<i>Бранково коло</i> , Н. Сад, II, бр. 50, бр. 51, стр. 1591 - 1596 и 1635 - 1644.
	„Монолог из В. Тела“, [Белешка од Ђ.К. о томе како је Шилер дао тај монолог]	<i>Ibid</i> ,
	Јован Скерлић, „Хајдуци, драма у пет чинова од Ф. Шилера“ Први књижевни рад Јована Скерлића. 21 - 22.2.1896 ⁶³⁹	<i>Мисао</i> бр. 5/6, јул 1924, 960-965.
1900.	„Madame de Stael: Гете и Шилер“. Превео Ј. Дучић.	<i>Зора</i> , Мостар
1901.	„Анакреонт, Шилер и П. Петровић Његуш“, (sic!), Проф. Мијо Медић	<i>Летопис Матице српске</i> , св. 208, Нови Сад
	„Извештај о Шилеровом Валенштајну у преводу Јована Живојиновића“, Светозар Савковић	<i>Рад и именик Матице српске</i> , 26 – 45.
1901.	„Шилер и Гете на пробама“, А.Л.	<i>Позориште</i> , Нови Сад, стр. 76. 1904, стр. 25; 1905, стр. 166.
1903.	„Да ли је Шилер знао грчки?“	<i>Бранково коло</i> , Нови Сад, 509
	„Шилерова Валенштајнова трилог. на мађарској позорници“	<i>Позориште (без даљих података)</i>
1903.	О схватању улога (О Шилеровом <i>Вилхелму Телу</i> . С немачког)	<i>Позориште</i> , 1903, год. 28, бр. 2-3, бр. 4, бр. 5, 20 – 21, 35-38, 47-50
1904.	„Њемачка. Шилерова стогодишњица“,	<i>Босанска вила</i> , Сарајево, бр.5, стр. 95
1905.	„Поводом прославе Шилерове стогодишњице“, М. Тривунац	<i>Српски књижевни гласник</i> , I, 824 – 832, Београд
	„Стогодишњица Ф. Шилера“	<i>Наш живот</i> , бр. 3, Београд
	„Стогодишњица смрти Фридриха Шилера“	<i>Дело</i> , април, Београд, стр. 142 – 143
	„Прослава Шилерове стогодишњице“	<i>Позориште</i> , Н. Сад, стр. 135
	„Просвета и позориште“	<i>Позориште</i> , год. 30, бр. 25, 1905, стр -121-122
	„Пред Шилеровом прославом“, Ђ(орђе) Н(астић) (Допис из Беча)	<i>Српска ријеч</i> , 26. IV (9. V), Сарајево
	„Прослава Шилерове стогодишњице“ (белешка у: Кратке вести)	<i>Штампа</i> , 7. маја, Београд
	„Шилер у Јапану“ (Пренеси белешку из београдске Правде)	<i>Босанска вила</i> , стр. 95
	„Синовац као стриц. Комедија у три чина“ М. Ст. Станојевић <i>Приказ овог превода у: Бранково коло</i> , Нови Сад, стр. 1905	<i>Београд</i> , 81 страна
1906.	„Одједи Шилерова „Звона“ у српској уметничкој поезији“, Андра Гавриловић	Годишњица Николе Чупића, Београд, стр. 223 – 242.

⁶³⁸ Погрешно наведен аутор чланка, код Слијепчевића стоји Богољуб Павловић

⁶³⁹ Текст први наводи тек Питер Друз у недавном истраживању.

1907. ⁶⁴⁰	„Моје успомене“ Т. Виловски	Бранково коло, 1132, 1163, 1192 – 1195.
	„Библиографија срп. хрв. драмске књижевности“, Владан Јовановић (Аутор наводи десет драмских превода Фридриха Шилера) ⁶⁴¹	Споменик Српске краљевске академије, Београд

⁶⁴⁰ У међуратном периоду, приметно је посматрање и анализа Фридриха Шилера из научне перспективе и развоја историје књижевности. Тврдњу нам потврђују управо радови којима се зачиње систематска анализа рецепције Шилеровог дела у српској култури..

⁶⁴¹ Подаци које аутор наводи нису доследни и прецизни.

Табела 4. Приказ превода драмских дела Фридриха Шилера у српској књижевности

1839.	„Семела. Позоришно дѣло у два дѣјства“, Јоанн Пантелић Професоръ	<i>Сербскій лѣтописъ</i> , I, 36 – 70, Будим.
1840./ 1847	„Паразитъ или вештина себе срећнымъ учинити“. Весело позориште, по француском превео изъ Шилера Ђорђе Малетић.	Самостално дело, У Новомъ Саду. 148 страна
1844/ 1847.	„Шилеров Вилхелм Тел“, Божидара Радичевића. Драматичка игра од Фридриха Шилера преведена Божидаром Радићевићем	У Бечу, У штампарији Јерменскога манастира, 188 страна
Недатиран	„Дон Карлос“ Теодора Радичевића ⁶⁴²	Рукопис.
1850. 1850. ⁶⁴³	„Сплетка и љубав“, Јован Ђорђевић [1850 - 1852]	Рукопис. Позоришни музеј Војводине; Библиотека Народног позоришта у Београду ⁶⁴⁴
	„Фијеско или буна у Генуи. Републиканска трагедија од Ф. Шилера“. Посрбио Јулије Радишић.	Беч, штампарија Јерменскога манастира, 133 стране
1861.	„Синовац као стриц“ [до 1861.] Рукоп. Превод у друштву учећи се Србаља Срп. Омладини, у Сегедину	В. Ђоровић „Срп. омладина у Сегедину“, Гласник истор. друштва у НС, 4. IX 1936
1862. 1862.	„Марија Штјурт“ (6. појава III чина). Превео Јован Грујић и читао као рукопис у пештанској Преодници.	В. И. Павлас: „Историја Преоднице“, Српски књижевни гласник, 1907, XVIII – XIX
1865/ 1866. 1865/1866.	„Марија Штуарт“ (неке сцене). Превео Алекса Поповић. Рукопис читан у пештанској Преодници, те школске године.	В. И. Павлас: „Историја Преоднице“, Српски књижевни гласник, 1907, XVIII – XIX
	„Турандот“, Илија Огњановић. Рукопис читан у пештанској Преодници	В. И. Павлас: „Историја Преоднице“, Српски

⁶⁴² Павле Поповић и Перо Слијепчевић не помињу овај превод. Теодора Петровић, која прва истиче постојање рукописа, запажа да је рукопис био потпун али да су се приликом селидбе поједине стране биле изгубиле. Томислав Бекић, на чије се податке и ослањамо, будући да нисмо успели да сазнамо где се данас налази овај рукопис, потврђује постојање превода *Дон Карлоса*, документује га и наводи да се чува у Бранковом музеју у Сремским Карловцима. Овај рукопис нисмо нашли ни у Архиву Карловачке гимназије, ни у Архиву Војводине. Види: Теодора Петровић – Чокић, *Белешке о Годору Радичевићу*, Прилози за фолклор, књига 18, св.1-2, 1938, стр. 175-189; Др Томислав Бекић, *Теодор Радичевић као преводац Шилера*, Зборник Матице српске за књижевност и језик; књ. 18/1 за 1970, стр. 73 – 89

⁶⁴³ Код Пера Слијепчевића дело је датирано 1852. године. Ипак, објављено је и штампано 1850.

⁶⁴⁴ На основу навода Пера Слијепчевића, потврдили смо да се препис рукописа Јована Ђорђевића налази у Библиотеци Народног позоришта у Београду. Такође, утврдили смо да се један рукопис налази и у Позоришном музеју Војводине. У Библиотеци Народног позоришта, под каталожним бројем 429 чува се прекуцан превод овог дела, уз назнаку да је у питању превод Јована Ђорђевића. Дело садржи 41 страну, укоричено је, а на полеђини је истакнуто „прекуцано са преправљеног текста“, потпис нечитак, датирано 22. II – 1930.

		књижевни гласник, 1907, XVIII – XIX
1870. 1870.	„Марија Стјуартова. Трагедија у 5 раздела.“ По преводу С. Д. К(оторанина), прерадили чланови Позор. Одбора.	Рукопис ⁶⁴⁵
	„Хајдуци. Драма у 5 раздела од Фридриха Шилера“. Превели Живко А. Шокорац и Михаило В. Вујић.	Рукопис. Народно позориште у Београду. ⁶⁴⁶ Каталожки број. 1001.
1873.	„Дон Карлос“, [Јован Ђорђевић] ⁶⁴⁷	Рукопис. Библиотека Народног позоришта у Београду. ⁶⁴⁸ Каталожки бр. 81
1878.	„Девојка Орлеанка“, Никола Ђорић	Рукопис. Библиотека Народног позоришта у Београду. ⁶⁴⁹
1882.	„Девојка Орлеанка. Трагедија Шилерова. Предигра“, Н. В. Ђорић	<i>Отаџбина</i> , књ.9, Београд, стр. 555 – 567
1887.	„Марија Стјуартка. Жалосна игра у пет радњи од В. (sic!) Шилера.“ Превоо Спиро Димитријевић Которанин. Прегледано и удешено за српску позорницу.	Панчево. Накладом Браће Јовановић. (Нар. библиотека, бр. 148, 152), 145 страна,
28.9. 1897. Винковци	„Димитрије“ трагедија у 5 чинова, написао Лаубе по фрагменту Фридриха Шилера, преп. Д. С. Павловић	Рукопис. Позоришни музеј уметности Србије, Београд
1900.	„Из Шилерова Вилхелма Тела“. Друга појава првог чина [Без потписа; биће да је од уредника, Риста Одавића]	<i>Нова Искра</i> , Београд, стр. 356 – 357.
недатиран	„Макбет“, по Фридриху Шилеру превео Ст. Ђорђевић	Позоришни музеј уметности Србије
1905.	„Одломци из Шилерова Валенштајна“. За спомен стогодишњице од смрти песникове. Превоо Јован Живојиновић (Из Валенштајновог табора: Пролог; осма појава. Из Пиколоминија: I ч. 2 – 4. појава. Из	<i>Летопис Матице српске</i> , књ. 233, стр. 1 – 40. Изишло је и као сепарат.

⁶⁴⁵ Рукопис, првобитно настао 1862, адаптиран је 1870.

⁶⁴⁶ Рукопис се чува у Библиотеци Народног позоришта у Београду, под каталожким бројем 1001. На сто страна, руком писаних, уз назнаку преписао Александар, дело је преправљано и модификовано у виду прелепљених одређених сцена.

⁶⁴⁷ Рукопис је заведен под преводом Милоша Цветића, што је, највероватније, грешка, будући да је Милош Цветић био редитељ, који је наведено дело постављао на сцену Народног позоришта у Београду.

⁶⁴⁸ У Библиотеци Народног позоришта налази се рукопис превода *Дон Карлоса* за који претпостављамо да је превод Јована Ђорђевића. Рукопис се налази под каталожким број 81, и будући да је остао непотписан и недатиран није ни заведен као превод Јована Ђорђевића. Рукопис је обима 171 стране, руком писан, на папиру, А5 формата, непотписан и недатиран, исписан црним мастилом уз исправке унете љубичастим мастилом. У рукопису су јасно назначене две боје, првобитна верзија је писана црним мастилом, док друга, љубичастим мастилом представља скраћивања, односно, вероватна прилагођавања за сцену. За нас је значајно да је превод веран али да преводилац одступа од бланкверса, преведећи га као прозни текст.

⁶⁴⁹ У овој библиотеци, под каталожким бројем 19, налази се и Јованка Орлеанка, рукопис Николе В. Ђорића, руком писано, укоричено дело, уз датум истакнут на последњој страни 15. IV 1878. године.

	Валенштајнове смрти: I ч. Део 1. појаве 2,3 и 5; II ч. 2. појава и део 3)	
1907.	„Синовац као стриц. Комедија у три чина“ М. Ст. Станојевић	Београд, страна 81 Приказ овог превода у: <i>Бранково коло, Нови Сад,</i> <i>стр. 1905</i>
1914.	„Нева Месињанка или душманска браћа“. ⁶⁵⁰	Рукопис.

⁶⁵⁰ Рукопис, према наводима аутора, настао у интернацији у Београду. у: *Гласник историског друштва у Новом Саду*, IX, св. 2, 1935/6, стр.130. Јован Грчић ће и међуратни период обележити текстовима: „Гете и Шилер“ у *Летопису Матице српске*, 1931. године, октобар –децембар; и анализом Шилера на репертоару новосадског Српског народног позоришта у наведеном Гласнику на страни 190.

Табела 5. Приказ позоришних извођења драмских дела Фридриха Шилера на сценама српских позоришта до Првог светског рата⁶⁵¹

	<i>Српско народно позориште, Нови Сад</i>	<i>Народно позориште, Београд</i> ⁶⁵²
1862.	18.01. – „Сплетка и љубав“ прев. Јована Ђорђевића	
	14.09. – „Сплетка и љубав“	
1864.	20.02. – „Сплетка и љубав“	
1867.	13.06. – „Сплетка и љубав“	
1868.	28.09. – „Сплетка и љубав“	08.12. (10.12) – „Сплетка и љубав“, прев. Јована Ђорђевића ⁶⁵³
1869.		05.04. – „Виљем Тел“, пр. Которанин, режија Лаза Поповић
	14.07. – „Сплетка и љубав“	11.05. – „Марија Стјуартова“, режија Лаза Поповић
1870.		16.01. – „Хајдуци“, пр. Живко А.Шокорац и Михаило Б. Вујић, реж. Алекса Бачвански
		29.03. – „Фијескова завера у Ђенови“, пр. Јулије Радишић
		27.05. – „Марија Стјуарт“, режија Лаза Поповић
		14.09. – „Марија Стјуарт“, режија Лаза Поповић
1871.	06.03. – „Марија Стјуарт“, прев. Которанин	05.02. – „Сплетка и љубав“, прев. Јована Ђорђевића
		06.04. – „Вилхелм Тел“ (у славу примања града Београда)
1872.	28.01. – „Марија Стјуарт“	
	27.02. – „Разбојници“, прев. Живко А. Шокорац и Михаило Б. Вујић	
	29.02. – „Разбојници“, прев. Живко А.Шокорац и Михаило Б. Вујић	
	17.06. – „Сплетка и љубав“, прев. Јована Ђорђевића	
1873.	26.02. – „Разбојници“, пр. Живко А.Шокорац и Михаило Б. Вујић,	27.04. – „Дон Карлос“, превео и режирао Милош Цветић

⁶⁵¹ Приказ позоришних извођења изведен је према подацима Позоришног музеја уметности у Београду, као и истраживањима: Јован Грчић, *Шилер на репертоару новосадског Српског народног позоришта*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. 9, св. 2, 1936, стр. 190-192; Страхине К. Костића, *Споменица 1861 – 1961 СНП у Новом Саду, 1961.*, Алојз Ујес, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова, Београд : 91 – 123.

⁶⁵² У изворима се наводе и гостовања Српског народног позоришта у Београду, која су изводила управо драму *Сплетка и љубав*, 1862. и 1865. године. Будући да је реч о гостовању а не о оригиналној поставци позоришта, које ће и бити тек оформљено 1868. године, нисмо их уносили у табелу извођења.

⁶⁵³ Подаци о датуму извођења се разликују. Наводимо оба датума.

	17.03. – „Сплетка и љубав“, прев. Јована Ђорђевића	29.04. – „Дон Карлос“, превео и режирао Милош Цветић
	22-09. – „Разбојници“, прев. Јован Ђорђевић, аранжирао Антоније Хаџић	
	22.12. – „Дон Карлос“, превео Ђорђевић, реж. Антоније Хаџић	
1874.	02.02. – „Виљем Тел“, прев. Которанин	
	16.03. – „Разбојници“, превод Шокорац и Вујић	
	25.03. – „Виљем Тел“, прев. Которанин	
	21.11. – „Виљем Тел“, прев. Которанин	
	30.12. – „Дон Карлос“	
1875.	27.02. – „Сплетка и љубав“, прев. Јована Ђорђевића	
1877.	21.05. – „Виљем Тел“, прев. Которанин	
1878.		29.04. – „Орлеанка девојка“, прев. Никола Ђорић, реж. Милош Цветић
1879.	15.04. – „Марија Стјуарт“	28. 8. – „Лажни цар Димитрије“, прев. Н. В. Ђорић
1881.	02.11. – „Марија Стјуарт“	
1882.		12.02. – „Вилхелм Тел“, прев. Которанин, реж. Ђура Рајковић
		10.03. – „Сплетка и љубав“, прев. Јован Ђорђевић, реж. Тоша Јовановић
		17.10. – „Дон Карлос“, прев. Которанин, реж. Ђура Рајковић
		19.11. – „Марија Стјуартова“, прев. Которанин, реж. Милош Цветић
1884.	04.02. – „Вилхелм Тел“, прев. Которанин	16.09. – „Разбојници“, прев. Шокорац и Вујић, реж. Тоша Јовановић
	10.02. – „Марија Стјуартова“	
	25.01. – „Разбојници“	
1886.	04.03. – „Марија Стјуарт“	
1890.	15.03. – „Разбојници“, прев. Шокорац и Вујић	
1891.	07.11. – „Разбојници“, прев. Шокорац и Вујић	
	11.12. – „Марија Стјуарт“, прев. Которанин	
1894.		01.09. – „Фијескова завера у Ђенови“, прев. Јулије Радишић, режија Милорад Гавриловић
1896.		05.1896. – „Лажни цар Димитрије“, прир. Хајнрих Лаубе према фрагментима недовршене драме Шилерове, реж. Пера Добриновић, уз музику Даворина Јенка
		29.08. – „Разбојници“, прир. Шокорац, реж. Милорад Гавриловић

1898.	09.07. – „Марија Стјуарт“, прев. Которанин, реж. Димитрија Ружића,	05.11. – „Дон Карлос“, режија Милорад Гавриловић
1900.		- 04. 1900. – „Разбојници“
1901.		11.02. – „Фијескова завера у Ђенови“, прев. Јулије Радишић, режија Милорад Гавриловић 16.09. – „Вилхелм Тел“, прев. Которанин, режија Милорад Гавриловић
1905.	02.11. – „Разбојници“, прев. Шокорац и Вујић, реж. Андра Лукић	1905. – „Марија Стјуарт“
1906.		26.01. – „Фијескова завера у Ђенови“, прев. Јулије Радишић, реж. Милорад Гавриловић 01.06. – „Марија Стјуарт“, режија Илија Станојевић
1907.	15.12. – „Марија Стјуарт“, Нови Сад	
1909.	22.12. – „Разбојници“, режија Михаило Марковић	
1910.	20.01. – „Разбојници“, прев. Шокорац и Вујић, режија Димитрија Спасића	
1913.		27.08. – „Дон Карлос“, режија Сава Годоровић

8. Литература⁶⁵⁴

Извори и архивска грађа:

Архив Војводине, Нови Сад, Фонд Друштва за Српско народно позориште

Архив Србије, Београд

Библиотека Народног позоришта, Београд

Библиотека Српског народног позоришта, Нови Сад

Дигитална Библиотека Матице српске, Нови Сад, <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/>

Дигитална Народна библиотека Србије, Београд, <https://digitalna.nb.rs/>

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

Примарна литература:

1. *Schillers werke in fünf bänden*, Aufbau–Verlag Berlin und Weimar, 1981.
2. Фридрих Шилер *Разбојници*, превео Велимир Живојиновић, издање БМГ, Београд, 1999.
3. Фридрих Шилер, *Разбојници/ Сплетка и љубав*, прев. Алка Шкиљан, Свјетлост, Сарајево, 1990.
4. Фридрих Шилер, *Три драме*, прев. Алка Шкиљан, Државно издавачко предузеће, Загреб, 1954.
5. Фридрих Шилер, *Виљем Тел/Дон Карлос*, превео Велимир Живојиновић, Ново поколење, Београд, 1952.
6. Фридрих Шилер, *Валенштајн*, превели Бранимир Живојиновић (Пролог) и Слободан Глумац, СКЗ, Београд, 1990.

⁶⁵⁴ Захваљујемо се на сарадњи и помоћи приликом истраживања Ољи Стојановић и Јелици Стевановић из Музеја позоришне уметности Србије, Илдико Балчи и Љиљани Динић из Позоришног музеја Војводине, као и Олги Радман из библиотеке Српског народног позоришта и Сањи Милосављевић из Истраживачког центра Народног позоришта у Београду.

7. Фридрих Шилер, *Девица Орлеанска*, превео Бранимир Живојиновић, Стубови културе, Београд, 2005.
8. Фридрих Шилер, *Марија Стјуартка, жалосна игра у 5 радња*, прев. Спирос Димитријевић Которанин, прегледано и удешено за српску позорницу. Панчево: Браћа Јовановић.
9. *Историјска драма XIX века I*, прва књига, драма 7, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.
10. *Историјска драма XIX века II*, друга књига, драма 8, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.
11. Јован Стерија Поповић, *Жалостна позорја*, Сабрана драмска дела, приредио Радослав Ераковић, Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.
12. Јован Стерија Поповић, *Изабране комедије и драме II*, Драма 4, Нолит Београд, 1987.
13. *Дјела Матије Бана*, Српска краљевска академија, 1889.
14. Јован Суботић, *Дела Јована Суботића. Песне драмске*, Нови Сад.
15. Јакшић Ђура, *Сабрана дела*, Слово љубве, Београд, 1978.
16. Јакшић Ђура, *Драме*, приредио Душан Иванић, Нолит, Београд, 1987.
17. Лаза Костић, *Драме*, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.
18. Милутин Бојић, *Изабране драме*, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1987.
19. Драгутин Илић, *Изабране драме*, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.

Секундарна литература:

- 1) *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, edited by Steven D. Martinson, Camden house, 2005.
- 2) Андрић, Иво, *Историја и легенда*, књига дванаеста, Просвета, Београд, 1984.
- 3) Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988.
- 4) Бан, Матија, *Драмски назори*, књига XXV, Српска краљевска академија, Београд, 1891.
- 5) Бекић, Томислав, *Теодор Радичевић као преводилац Шилера у: Зборник Матице српске за књижевност и језик; књ. 18/1 за 1970, стр. 73-89.*

- 6) Бењамин, Валтер, *Поријекло њемачке жалобне игре*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989.
- 7) Берлин, Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2012.
- 8) Библија или Свето писмо, Библијско друштво Србије, 2019.
- 9) Бојанић-Ћирковић, Мирјана, Косовски мотиви у драмском стваралаштву Матије Бана, између народне књижевности, религије и политике, *Philologia Mediana*, VI, Ниш, 2014, 183–198.
- 10) Блох, Ернст, *Вајмар као Шилеров заојрет и врхунац у: Марксизам у свету*, год. IX, бр. 4, 1982.
- 11) Бојић, Милутин, *Проза*, Сабрана дела, књига трећа, Народна књига, Београд, 1978.
- 12) Вајсштајн, Улрих, *Облици историјске драме*, прев. Ана Клаић, у: Трећи програм, бр. 52 – I – 1982.
- 13) Винавер, Станислав, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дела Станислава Винавера, књ. 5, Службени гласник, Београд, 2012.
- 14) Волк, Петар, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1995.
- 15) Гете, Јохан Волфганг, Шилер, Фридрих, *Преписка*, прев. Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2010.
- 16) Грубачић, Слободан, *Историја немачке културе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.
- 17) Грчић, Јован, *Гете и Шилер. Уочи стогодишњице Гетеовој смрти*, Летопис Матице српске, Год. 105, књ. 330, св. 1/2, окт.-нов. 1931, стр. 65-76; Год. 105, књ. 330, св. 3, дец. 1931, стр. 201-211)
- 18) Грчић, Јован, *Шилер на репертоару новосадског Српског народног позоришта*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. 9, св. 2, 1936, стр. 190-192
- 19) Guthke, Karl, *Exploring the interior, Essays on Literary and Cultural History*, Cambridge, 2018.
- 20) Guthke, Karl, *Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis*. Francke, 1994
- 21) Guthrie, John, *Schiller's early styles: language and gesture in die Raüber*, у: *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), стр. 440
- 22) Деретић, Јован, *Алманаси Вуковог доба*, „Вук Караџић“, Београд, 1981.

- 23) Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, треће, проширено издање, Просвета, Београд, 2002.
- 24) Деретић, Јован, *Поетика просвећивања, књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Књижевне новине, Београд, 1989.
- 25) *Драма у српској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане*, свеска 25/1, Београд, Нови Сад, 1-6.9.1995.
- 26) Drews, Peter, *Schiller und die Slaven*, Slavistische Beiträge, Band 444, München, 2005.
- 27) *Епоха романтизма*, Српска књижевност у књижевној критици, прир. Зоран Глушчевић, Нолит, Београд, 1972.
- 28) Десет векова српске књижевности, *Јован Хаџић, Јован Суботић, Василије Суботић*, прир. Зорица Несторовић, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019.
- 29) Ђорђевић, Владан, *Успомене*, Нолит, Београд, 1988.
- 30) Ђорђевић-Милошевић, Нада, *Стерија и наша народна књижевност, неколико примера функције снова у Стеријиним делима* у: Јован Стерија Поповић, Научни састанак слависта у Вукове дане, свеска 11/1, Београд, Вршац, Нови Сад, Тршић, 16-20. IX 1981.
- 31) Ђорђевић, Тихомир, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Просвета, Београд, 1985.
- 32) Ераковић, Радослав, *Негативни јунак у Жалостним позорјима Јована Стерије Поповића*, *Philologia Mediana*, VII, Ниш, 2015, 36 – 47.
- 33) Ерчић, Властимир, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, ИКУМ, Београд, 1974.
- 34) Живковић, Васа, *Песме*, прир. Милан Ђурчин, Издао С. Б. Цвијановић, Београд, 1907.
- 35) Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности II*, Просвета, Београд, 1977.
- 36) Живковић, Драгиша, *Почеци српске књижевне критике*, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1957.
- 37) Zanucci, Mario, *Die »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«. Schicksal und Tragik in Schillers Wallenstein*, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2006, 150 – 175.
- 38) Зафрански, Ридигер, *Романтизам - једна немачка афера*, Адреса, Нови Сад, 2011.
- 39) *Заснивање националне критике*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.2 , прир. Драгиша Живковић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983.
- 40) Иберсфелд, Ан, *Читање позоришта*, „Вук Караџић“, Београд, 1982.

- 41) *Историја српског народа*, књ.5, Од Првог устанка до Берлинског конгреса: 1804-1878, Београд, СКЗ, 1994.
- 42) *Историја српског народа. Књ. 6*, Од Берлинског конгреса до уједињења: 1878-1918, Београд, СКЗ, 1994.
- 43) Иштванић, Живојин, *Георгије Ђорђе Малетић (1816 -1888), прилози за монографију*, Бела Црква, 1996.
- 44) Јакшић, Ђура, *Преписка*, Сабрана дела, Слово љубве, Београд, 1978.
- 45) Јанковић, Емануил, *Трговци*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник.
- 46) Јеремић, Драган, *Мерила првих мерилаца, естетичка схватања првих српских књижевника*, Замак културе, Врњачка Бања, 1974.
- 47) *Јован Стерија Поповић 1806 – 1856 – 2006*, уредник Љубомир Симовић, САНУ, Београд, 2007.
- 48) Јовановић, Мирајана, Страни утицаји у Стеријиним „Жалосним позорјима“, 235- 243
- 49) Kadach, Dorothea, *Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben, Slavistische Beiträge, Band 2*, München, 1962.
- 50) Kersken, Irene, *The dramatic illusion in the theory and later plays of Friedrich Schiller*, A thesis submitted for the degree of Ph.D. to the University of St. Andrews, 1989.
- 51) Клоц, Фолкер, *Затворена и отворена форма у драми*, превела Дринка Гојковић, Лапис, Београд, 1995.
- 52) Ковачек, Божидар, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, 2006.
- 53) Ковачевић, Јелена, *Аспекти театарности у драмама Милутина Бојића*, Театрон, бр. 94, Београд, 1996.
- 54) Ковијанић, Гаврило, *Драгутин Ј. Илић*, „Стручна књига“, Београд, 1991.
- 55) Константиновић, Зоран, *О театру и театарним делима. Бечко позориште у Стеријино доба*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXIX, св. 2, Нови Сад, 1981, 284
- 56) Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010.
- 57) Костић, Веселин, *Стваралаштво Виљема Шекспира I*, СКЗ, Београд, 1994.
- 58) Костић, Лаза, *Огледи*, приредио Предраг Вукадиновић, Нолит, Београд, 1965.
- 59) Костић, Лаза, *Приповетке. О позоришту и уметности*, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989.

- 60) Костић, Лаза, *Преписка*, Сабрана дела Лазе Костића, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989.
- 61) Костић, Лаза, *Из мога живота. Мемоари*, књ.15, Нолит, Београд, 1988.
- 62) Костић, Мита, *Културно-историјска раскрсница Срба у XVIII веку*, СКД, Просвјета, Загреб, 2010.
- 63) Костић, Страхиња, *Национална и социјална слобода у Шилеровим драмама*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, V, 1960.
- 64) Костић, Страхиња, *Немачки класици на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду*, Нови Сад, 1961.
- 65) Кот, Јан, *Једење богова*, студије о грчким трагедијама, Нолит, Београд, 1974.
- 66) Ковачек, Божидар, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964.
- 67) Ковачек, Божидар, *Талија и Клио, из историје српског позоришта и драме*, Нови Сад, 1991.
- 68) Кошничар, Софија, *Реторика позоришне историје Срба: српско позориште у Јужној Угарској средином 19. века у светлу прописа о позоришту из 1850*, Нови Сад, ПМВ, 2007.
- 69) Леовац, Славко. *Портрети српских писаца XIX века*, СКЗ, Београд, 1978.
- 70) *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.3, прир. Предраг Протић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1983.
- 71) *Лаза Костић и српски и европски романтизам*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 21/1, Београд, 1993.
- 72) Лешић, Зденко, *Теорија драме кроз стољећа, I,II*, Свјетлост, Сарајево, 1979.
- 73) Лешић, Зденко, *Поезија и позориште, Теорија драме у доба романтизма*, Радио Сарајево, III програм 23/78.
- 74) Лилер, *Шилерове драме у: Дело: наука, књижевност и друштвени живот*, 1894, I, 115-128, 332-348, 548-559; II, 316-331, 513-526; III, 164-174; IV, 100-107, 275-286.
- 75) Лукач, Ђерђ, *Историја развоја модерне драме*, превео Саво Бабић, Нолит, Београд, 1978.
- 76) Малетић, Ђорђе, *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду*, XXII Издање Чупићеве задужбине, Краљевско-српска државна штампарија, 1884.
- 77) Ман, Томас, *Приповетке I,II*, Матица српска, Нови Сад, 1980.

- 78) Мартини, Фриц, *Историја немачке књижевности*, Нолит, Београд, 1971.
- 79) Марјановић, Петар, *Српски драмски писци XX столећа*, Матица српска, Нови Сад, 1997.
- 80) Маринковић, Радмила, *Светородна господа српска. Истраживање српске књижевности средњег века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1998.
- 81) Матицки, Миодраг, *Библиографија српских алманаха и календара*, књ.1, Београд, 1986, САНУ
- 82) Милинчевић, Васо, *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд, 1985.
- 83) Милинчевић, Васо, *На раскрићу епоха, српски књижевни часописи 1850-1860*, ИКУМ, 1979
- 84) Милинчевић, Васо, *Творци и тумачи: из српског романтизма*, Просвета, Београд, 1984.
- 85) Милошевић, Никола, *Негативни јунак*, Белетра, Београд, 1990.
- 86) Михаиловић, Душан, *Шекспир и српска драма у XIX веку*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1984.
- 87) Мишић, Смиља, *Перо Слијепчевић. Шилер у Југославији*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1937, књ. 17, св. 2, 1937, 311 – 318.
- 88) Мојашевић, Миљан, *Немачка књижевност, доба просветитељства, класике и романтизма*, Научна књига, Београд, 1981.
- 89) Мојашевић, Миљан, *Из немачка књижевности и науке о њој*, Култура, Београд, 1974.
- 90) *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1981.
- 91) *Народно позориште у Београду. Споменица о педесетогодишњици, 1869 – 1919*, Београд, 1923.
- 92) Несторовић, Зорица, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007.
- 93) Несторовић, Зорица, *Класик Стерија*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2011.
- 94) Несторовић, Зорица, *Велико доба – историја развитка српске драме*, Београд, 2016.
- 95) Несторовић, Зорица, *Јован Суботић, драмски писац 19. века*, Матица српска, Нови Сад, 2000.

- 96) Несторовић, Зорица, *О доприносу Драгише Живковића истраживањима развоја српске драме и позоришта у XIX веку* у: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 63, св.2, 2015, 333 – 350.
- 97) Несторовић, Зорица, *Приповедачи и њихове приче: о наративним поступцима у приповеци Једна ноћ Буре Јакишића* у: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 70, св. 1/4, 2005, стр. 103-118
- 98) Несторовић, Зорица, *Један прилог о раду Јована Суботића на драми. Тежња ка драми* у: Књижевност и језик, Часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност, књ. 44, 4, 1999, 97 – 110.
- 99) Несторовић, Зорица, *Аутопоетички делови Автобиографије Јована Суботића* у: Књижевност и језик, Часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност, год. 45, бр. 1, 1997, стр. 117-124.
- 100) Несторовић, Зорица, *Однос античке и народне књижевности у поетикама славних праваца српске књижевности XIX века*, у: Развој поетике српске књижевности: теорија књижевности код Срба: зборник радова, САНУ, стр. 81-92.
- 101) *Њемачка књижевност I - 2*, група аутора, Свјетлост, Нолит, Београд – Сарајево, 1987.
- 102) *Њемачка књижевност*, ур. В. Жмегач, СНЛ, Загреб, 1986.
- 103) Павлас, Игњат, *Историја „Преоднице“ прилог историји омладинског покрета*, СКГ, 1907, II, књ. 18, св. 11, стр. 819- 828 III, књ. 18, св. 11, стр. 43- 45.
- 104) Петковић, Новица, *Огледи о српским песницима*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2004.
- 105) Петровић, Сретен, *Естетика*, Народна књига, Филолошки факултет Универзитет у Београду, 2006.
- 106) Пинтер, Роберт, *Њемачка књижевност до смрти Гетеове*, Наклада Матице Хрватске, Загреб, 1897.
- 107) Петаковић, Славко, *Милутин Бојић и обнова историјске драме*, у: Поетика Милутина Бојића: зборник радова, Институт за књижевност и уметност: Библиотека 'Милутин Бојић', Београд, 2017, 105-120.
- 108) Петровић-Чокић, Теодора, *Белешке о Тодору Радичевићу*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, књига 18, св.1-2, 1938, 175-189.

- 109) Поповић, Стерија, Јован, *Критике, полемике, писма*, прир. Душан Иванић, КОВ, Вршац, 2001.
- 110) Поповић, Стерија, Јован, *Календари, милобруке, афоризми*, прир. Душан Иванић, КОВ, Вршац, 2001.
- 111) Поповић, Стерија Јован, *Жалостна позорја*, књига друга, Вршац: КОВ, 2004.
- 112) Поповић, Стерија Јован, *Изабране комедије и драме I*, Драма 3, Нолит, Београд, 1987.
- 113) Поповић, Миодраг, *Историја српске књижевности, књига прва, књига друга, Романтизам*, ЗУНС, Београд, 1984.
- 114) Поповић, Исидора, *Књига Стеријиних рукописа*, Матица српска, 2008.
- 115) Поповић, Павле, *Нова књижевност II*, ЗУНС, Београд, 1999.
- 116) *Почеци српске књижевне критике*, Српска књижевност у књижевној критици, књ.1, приредио Јован Деретић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1979.
- 117) *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859 – 1895*, прир. Божидар Ковачек, Српско народно позориште у Новом Саду, Нови Сад, 1973.
- 118) *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године*, зборник радова, МУПС, ПМВ, Београд, 1993.
- 119) Радовић, Миодраг, *Лаза Костић и светска књижевност*, Delta press, Београд, 1983.
- 120) Robertson, John, *Schiller after a century*, William Blackwood and sons, Edinburgh and London, 1905.
- 121) *Romantic Drama; Comparative History of Literatures in European Languages* by Gerald Gillespie, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1994.
- 122) Safranski, Rudiger, *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus. Schiller, or The Invention of German Idealism*, München, 2004.
- 123) *Савремена драма I*, прва књига, приредио Владимир Стаменковић, драма 20, Нолит, Београд, 1987.
- 124) Самарџија, Снежана, *Биографије епских јунака*, Чигоја штампа, Београд, 2008.
- 125) *Сима Милутиновић Сарајлија, књижевно дело и културноисторијска улога*, зборник радова са научног скупа, уредник Марта Фрајнд, ИКУМ, Београд, 1993.
- 126) Скерлић, Јован, *Српска књижевност у XVIII веку*, Просвета, Београд, 1966.

- 127) Скерлић, Јован, *Јован Скерлић, Омладина и њена књижевност: (1848-1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Просвета, Београд, 1966.
- 128) Скерлић, *Историјски преглед српске штампе*, Просвета, Београд, 1966.
- 129) Слијепчевић, Перо, *О немачкој књижевности и култури I, II*, Бања Лука: Академија наука и уметности Републике Српске ; Београд: Свет књиге, 2013
- 130) Сонди, Петер, *Студије о драми*, превео Томислав Бекић, Орфеус, Нови Сад, 2008.
- 131) *Споменица 1861-1961*, Српско народно позориште у Новом Саду, Библиотека Архива Србије
- 132) *Стојан Новаковић и филолошка критика*, Српска књижевност у књижевној критици, прир. Божидар Пејовић, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд, 1975.
- 133) Стојковић, Боривоје, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*.
- 134) Стојковић, Маја, *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890 – 1918)*, докторска дисертација, Београд, 2015.
- 135) Суботић Јован, *Живот др Јована Суботића*, Автобиографија, књига прва Порталибрис, Београд, 2022.
- 136) Сувајџић, Бошко, *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*, Огрheus, Нови Сад, Филолошки факултет, Београд
- 137) Сувајџић, Бошко, *Јунаци и маске: тумачења српске усмене епике*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005.
- 138) Стајић, Васа, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад, 1951.
- 139) *Теорија драме XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд, 1989.
- 140) *Теорија драмских жанрова*, прир. Светислав Јованов, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2015.
- 141) *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984.
- 142) Томандл, Миховил, *Српско позориште у Војводини (1736-1868) I, (1868-1919) II*,
- 143) Томић, Сима, *Књижевни и научни рад Павла Јос. Шафарика*, Летопис Матице српске, св. 197, 1899, Нови Сад, стр. 55-85.
- 144) Трифковић, Коста, *Драме*, Нолит, 1987.

- 145) Ујес, Алојз, *Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду*, у: 125 година Народног позоришта у Београду: зборник радова са научног скупа одржаног 16-19. новембра 1994. године, Београд : [научни скуп поводом јубилеја најстаријег београдског театра (1868-1993)] 91 – 123.
- 146) *ФОТЕР*, Јован Борђевић и Српско народно позриште кроз одабране изворе, приредили Исидора Поповић и Бранислав О. Поповић, Матица српска, Нови Сад, 2017.
- 147) Фрајнд, Марта, *У трагању за Лазом Костићем*, КОВ, Вршац, 2017.
- 148) Фрајнд, Марта, *Историја у драми, драма у историји*, ИКУМ, Београд, 1996.
- 149) Фрајнд, Марта, *Огледи о српској позоришној периодици (1871 – 1941)*, ИКУМ; Матица српска, Београд-Нови Сад, 2015.
- 150) Фулбрук, Мери, *Кратка историја Немачке*, Завод за уџбенике, Београд, 2013.
- 151) Hoffman, Michael, *Schiller-Epoche-Werk-Wirkung*, München, 2003.
- 152) Христић, Јован, *Изабрани есеји*, Београд, 2005.
- 153) Ђурчин, Милан, *Песме Васе Живковића*, 1907.
- 154) *Schiller: National Poet – Poet of Nations*, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, 2006.
- 155) Шилер, Фридрих, *Познији филозофско-естетички списи*, прев. Олга Кострешевевић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008.
- 156) Шилер, Фридрих, *О лепом*, приредио Миљан Мојашевић, Култура, Београд, 1967.
- 157) Шилер, Фридрих, *Књига поезије*, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1964.
- 158) Schiller, Friedrich, *Don Carlos*, von Hansjürgen Popp, Klett, Verlag für Wissen und Bildung, 1992.
- 159) Schiller, Friedrich, *Die Räuber*, interpretiert von Michael Hofmann, Oldenbourg Interpretationen, 1999.
- 160) Schiller, Friedrich, *Wallenstein*, interpretiert von Michael Hofmann und Thomas Edelimann, Oldenbourg Interpretationen, 1998.
- 161) Schiller, Friedrich, *Maria Stuart*, interpretiert von Reinhard Leipert, Oldenbourg Interpretationen, 2000.
- 162) Schiller, Friedrich, *Don Karlos*, Translation and Notes to the Text by Flora Kimmich Introduction by John Guthrie, 2018.

- 163) Schiller, Friedrich, *Fiesco's Conspiracy at Genoa*, Translated by Flora Kimmich, with an Introduction and Notes to the Text by John Guthrie, 2015.
- 164) Schiller, Friedrich, *Maria Stuart*, Translated by Flora Kimmich, Translation and Notes to the Text by Flora Kimmich Introduction by Roger Paulin, 2020.
- 165) Schiller, Friedrich, *Love and Intrigue, A Bourgeois Tragedy*, Translated by Flora Kimmich, Translation and Notes to the Text by Flora Kimmich Introduction by Roger Paulin, 2019.
- 166) *Schiller: National Poet – Poet of Nations*, Herausgegeben von Nicholas Martin, Amsterdam - New York, NY 2006
- 167) Sharpe, Lesley, *Friedrich Schiller: drama, thought and politics* Cambridge University Press, Cambridge, 1991
- 168) Шмаус, Алојз, *Василије Суботић у: Венау*, књ. XVII, св. 9–10, 703 –714

Биографија

Јелена (Петар) Васиљевић (рођ. Ковачевић), рођена 6. новембра 1983. године у Београду. Основну школу завршила у Обреновцу, са просечном оценом 4.83. Гимназију у Обреновцу завршила 2002. године са просечном оценом 4.67. Школске 2002/2003. године уписала студије књижевности (Департман за српску књижевност и језик) на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је и дипломирала школске 2009/2010. године, са просечном оценом 7.61, и тиме стекла звање дипломирани професор српске књижевности и језика. Почев од 2010. године ради као наставник српског језика и књижевности у Београду. Године 2011/2012. завршила мастер академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду са просечном оценом 8.17. Новембра 2012. године уписала докторске академске студије на Филолошком факултету у Београду (модул књижевност) и последњи испит положила 2016. године – просечна оцена 9.75. Учествовала на научним скуповима у земљи (Београд, Крагујевац) и објављивала радове и приказе у научним часописима и књижевној периодици. Бави се изучавањем поетике драме, историје српске књижевности, српске књижевности XIX и XX века.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Јелена Васиљевић
Број досијеа 12097/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Шилер и српска драма XIX века“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 30.3.2023.

Јелена Васиљевић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелена Васиљевић
Број досијеа 12097/1
Студијски програм Језик, књижевност, култура
Наслов рада 'Шилер и српска драма XIX века'
Ментор Проф др Зорица Недељковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 30.3.2023.

Ј. Васиљевић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Шилер и српска драма XIX века“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 30.3.2023.

