

НА ПОЧЕЦИМА РОМАНА: ОСМИШЉАВАЊЕ ИСТОРИЈЕ

Питање романа као врсте у новој српској књижевности обележено је низом контроверзи практично од тренутка појављивања жанра који ће, као и у осталим културама, везати за себе интересовање најширих слојева читалаштва и тако постати прототип популарне књижевности и претеча будуће идеологије бестселера. Али, проблем општег статуса овог жанра било у ванлитерарном (васпитном) било у литерарном (хијерархијском) смислу мање је, бар у најранијим фазама, закупљао свест аутора и/или преводаца и „књижевне јавности” него што је то био случај са културама из којих су преузимани романсијерски модели. Питање о општој васпитној (не)вредности романа није, наиме, било од примарног интереса у књижевности која није имала систем жанрова у оквиру кога би роман био стигматизован као врста која, подражавајући ниже облике живота и свакодневне људске страсти, десакрализује свет хероја и богова као једини легитиман предмет књижевног дела. Напротив, Доситеј Обрадовић, у својој тежњи ка формирању *грађанске* културе, одбацује не само српску сакралну, већ, имплицитно, и европску феудално-племићку књижевну традицију и као стваралачки модел и као васпитни садржај, истичући притом могућности модерних жанрова, пре свега „грађанске епопеје”, односно романа¹. Тако је роман, све до установљења класицистичке поетске школе Лукијана Мушицког неометан естетичким и дидактичким процењивањем са становишта „учене књижевности”, ушао у српску културу и стекао легитимитет умногоне захваљујући (псеудо)историјској тематици која је генерално сматрана поучном, а пројектовање збивања у прошлост и евентуално везивање за значајне историјске личности давало је (васпитном) садржају ових дела посебну тежину.

У том смислу симптоматична би могла бити управо чињеница да повест романсијерских штива на српском језику и почиње једним историј-

¹ В. *Совјети здравог разума*, „Не кај се добро чинећи”, помињање *Дон Кихота* и *Жил Блаза* као „полезних” књига.

ским романом – *Велизаријом* Франсоа Мармонтела у слободном преводу Павла Јулинца. Наравно, за доказивање програмског одређења преводиоца за управо такав роман недостаје података, али број оригиналних и преведених романа са историјском тематиком објављених у првој половини века несумњиво говори о постојању формулисаног интересовања ове врсте. Наиме, међу педесет једним насловом романа објављених између 1776. и 1850. године² значајну већину сачињавају они са историјском или псеудоисторијском садржином, при чему је опсег њихове тематике веома широк а различитост у значају аутора уочљива. Осим првог по реду Мармонтела, једног од другоразредних сарадника *Енциклопедије*, списак аутора преведених *историјских* романа укључује и низ других мање или више значајних имена епохе просвећености, односно припадника књижевних покрета који су се на њена начела ослањали – Волтера, Фенелона, Виланда, Геснера. Истовремено, заступљени су и поједини у својим националним књижевностима популарни (Софија Котен, Михаил Херасков), али и сасвим анонимни или у тренутку преводјења/ прерађивања заборављени аутори (Христоф Шмид, Аурелије Игњац Фелслер), као и они чија имена ни самим преводиоцима нису била позната или су их прећутали. Једино што унеколико обједињује ова имена је чињеница да је избор њихових дела несумњиво условљен продуженим трајањем старијих поетика у нашој средини, да би се неочекивано, иако можда индикативно, на крају епохе појавио превод једног модерног историјског романа – *Капетанове кћери* А. С. Пушкина.

Тематска разноврсност ових романа већа је него што би се очекивало ако се крене од претпоставке да су периферне области одређеног културног круга, што су српске средине тога доба заиста биле, нужно окарактерисане скученошћу интересовања, орјентисаношћу искључиво на проблеме сопственог идентитета и одсуством интересовања за оне идеје епохе које се са тиме не могу довести у непосредну везу. Али, већ наслови дела само делимично потврђују такве претпоставке: иако је окупираност српском (псеудо)историјом уочљива, знатан број романа „обрађују теме” из других периода и других, понекад удаљених и егзотичних средина. На првом месту, знатан је број романа са насловима који указују на везивање радње за антички свет, и то не само грчко-римски (историјски или митски), већ и за библијски и источни (*Повест древних Абдеритов, Прикљученија Телемака сина Улисева, Непот Корнелије, Марко Аврелије, најдобродјетелниј цар римскиј, Нума или про-цвјетајуштиј Рим, Евстатиј или поветка хришћанства*).

² В. А. Лазаревић, „Библиографија оригиналних и преведених романа у српској књижевности од 1776. до 1850. године”, *Књижевна историја*, 1982, 56, стр. 643-660.

Истовремено се, међутим, јављају и наслови који текст недвосмислено везују за егзотичне или неистражене пределе, за фантастичне легенде и локална фолклорна предања (*Ербиа принцеза африканска*, *Селим и Мерима*, *Сила пријатељства или Дон Жуан и Дона Теодора*, *Чудновати догађаји Ишпаанца Хаџи-Баба*, *Развалине тврђаве Друденштајн*), да би се пред крај периода појавио и роман у коме се сентиментална прича прилично чврсто везује за актуелне (иако географски удаљене) појаве и конкретизована дешавања из сувремене историје (*Пример детињске љубови или Јелисавета заточеница у Сибирији* Софије Котен).

Већ први роман на српском језику бави се значајном моралном темом смештеном у историјски оквир: чврстина уверења и истрајност у праштању које исказује Велизариј, најзаслужнији а потом незаслужено оклеветани војсковођа цара Јустинијана, је пример личне стоичке врлине али истовремено и прилика за приповедање о идеалним својствима владара и идеалном управљању државом. Романескна прича фактички је организована тако да се значај Велизаријевих подвига измери како дубином његовог пада тако и пропадањем државе које је због тога наступило: док је први део романа посвећен приказивању страдања којима је главни јунак изложен и која му пружају прилику да искаже своје задивљујуће држање, други је усмерен на то да Велизариј добије прилику за морална разматрања и поуке. Наиме, приповедање креће од „свршеног чина”, односно од времена годинама након Велизаријевог пада, од доба Јустинијанове старости и општег пропадања царства. Гозбу младих племића након лова, током које управо разговарају о стању царства, прекида долазак непознатог слепог старца, чије ће учешће разговору дати контроверзни карактер и за кога ће се испоставити да је управо Велизариј, о чијим су подвизима и неизвесној судбини разговарали. Хронотоп романа је потом праволинијски: прати Велизаријево путовање, чија се свака етапа претвара у епизоду организовану око јасне моралне поруке, што динамику кретања, „авантуристичку повест”, донекле неутралише у корист сентиментално-реторичког клишеа који промовише одређене хришћанске, војничке или пак врлине „природног човека” (епизода са вандалским краљем, бугарским кнезом и идиличном сеоском заједницом, чијег младог припадника Велизариј одвраћа од осветољубивости). Једини фабулативни елемент који наговештава „детективски” заплет је моменат на крају прве главе у коме Тиберије, један од младих племића који су угостили Велизарија, одлази да обавести Јустинијана о његовом проласку.

Ово тек успостављено хронолошко приповедање прекида ауторски глас („време је да се приповеда”) који, сада ретроспективно, износи шта

се догађало са Велизаријем од утамничења и какве су дворске сплетке довеле до датог расплета његове судбине – ослобођен је под притиском својих ратних другова, али је царица сплеткама успела да издејствује да пре тога буде ослепљен.

У наредном делу романа структурира се минималан заплет са лако наслутивим разрешењем: Тиберије Велизаријевој жени и кћери доноси вест о његовом скором доласку, жена умире од жалости и шока, а, очигледно захваљујући ранијем Тиберијевом обавештењу, Велизарију долази Јустинијан кога овај, слеп, не препознаје. У овом делу фабула је у потпуности организована око хронотопа причања: Јустинијан из дана у дан долази Велизарију који му у наредних неколико поглавља говори о власти, о љубави према врлини ради ње саме, о царским привилегијама и подобности за одређена „достоинства”, износи немиле догађаје из историје царства почев од Константиновог времена да би потом, у исто време док се на двору кују нове сплетке против њега, причао о обавези владара да у потпуности испита сваку ствар и о томе да овом захтеву не могу одговорити они који су свој двор испунили претераном раскоши и лицемерјем. На самом крају романа Бугари, који су након једног напада заробили Велизарија и Јустинијана, из поштовања према Велизарију одлучују да их ослободе, након чега следи типичан сентименталистички расплет: Јустинијан открива ко је, Тиберије се венчава са Велизаријевом ћерком и сви се враћају на двор.

Већ овај овлашан увид у сиже сведочи да је основна преокупација романа слављење врлине, како оне централне, Велизаријеве, тако и врлине ликова који, углавном побуђени његовим примером, постају носиоци племенитог *деловања*, те тиме и фабулирања дела. А оскудност и једноставност фабулирања, заснованог на шеми по којој се пред врлину поставља искушење коме она одолева и тиме се (у сфери читаочевог очекивања, тј. рецепције) корак по корак приближава коначном тријумфу, је пут којим аутор остварује имплицитну намеру свог дела: да историјски пример претвори у универзалну моралну поруку (а не универзалну људску ситуацију) тако што ће га уобличити као догађање које добија карактер ванвременог, будући да за читаоца историја у моралном и духовном смислу јесте – или у овој врсти комуникације постаје – непрекидно трајање истог, његовог вредносног и емотивног света.

Колика је надмоћ ове поетичке законитости чак и над захтевом за динамичношћу и узбудљивошћу фабуле, убудуће ће сведочити не само истрајавање на „моралној повести” као битном плану текста, већ и чињеница да ће се догађати и да се романескно у фабуларном смислу потпуно дезинтегрише да би се текст (и даље називан романом) претворио у низ анегдота којима је усмереност на моралну поруку основно поље ко-

муникације и јасно издвојено начело структурирања у заокружену, себи довољну целину³.

На оваквим начелима почива и свакако најпопуларнији преведени роман прве половине 19. века: *Прикљученија Телемака сина Улисева* Франсоа Фенелона (1814), а у предговору преводиоца Стефана Живковића исцрпно се говори о настанку књиге, историјату превода и иманентној сврси дела.

Говорећи, најпре, о историјату превода, Живковић истиче да је он инициран споља, пошто се показало да је овакво штиво духовна потреба устаника којима је, у паузама борби, наизуст преводио Фенелонову књигу коју је случајно имао са собом⁴. Из овога проистиче и преводиочево уверење да ће свако ко књигу „прилежно” ишчита постати „добар и добродетелан” и да ће се у њему „жеља и укус к лепим и благим делима пробудити”, што је првобитно и била сврха романа који говори о савршеној владавини и због кога је његов аутор изгубио место дворског васпитача и доживео неку врсту прогонства.

И композиционо и мотивски прича о Телемаху организована је тако да у кључним тачкама успоставља аналогију са *Одисејом*, чиме се њен сиже постаје нека врста „празног модела” који се потом испуњава новим, просветитељски и сентиментално-моралистички конципираним садржајем. Свака епизода из *Телемаха* јавља се као одраз у огледалу одговарајућег сегмента Одисејевих авантура, а поступак фабулирања указује да би и аналогност сижејне организације могла имати значењске импликације.

Слично Одисејевом причању на Алкинојевом двору, Телемах прича у Калипсиној пећини, у коју стиже непосредно након одласка Одисејева кога је кренуо да тражи; као што Одисеј приповеда своје авантуре током повратка из Троје, Телемах говори о онима које је доживео у потрази за оцем, али је свака поентирана рационалистичко-моралистичким наравоученијем (нпр. како је захваљујући мудро одговору на питање ко је нај-

³ Можда најбољи пример је „роман” Аурелија Игњаца Феслера *Марко Аврелије, најдобродетелниј цар римскиј*, преведен 1844. године. Основном тексту претходи предговор о историјској личности Марка Аурелија, цара који је вратио врлину у морално посрнули Рим, а књига је структурирана кроз анегдоте у дијалогима, које указују на нарав, склоности и васпитање јунака. (Посвета Миши Анастасијевићу).

⁴ Књига носи посвету „српском народу” (за разлику од уобичајених посвета-захвалница меценама), и то не само зато што је штампана захваљујући пренумерацији, већ, имплицитно, и стога што кореспондира са његовим врлинама и што је намењена развоју и уздизању његовог „моралног чувства”.

слободнији на свету добија власт над Миновим краљевством). Ретроспективно исприповедан део се завршава одласком са Калипсиног острва као што се и једнако конципиран део *Одисеје* завршава одласком са Алкинојевог двора: у наредним, хронолошки организованим поглављима, Телемаху се, уз сталног пратиоца Ментора, придружује и Минерва, али као саветник и вођ чија ће улога, за разлику од оне у *Одисеји*, бити да Телемахово путовање у потрази за оцем претвори у неку врсту мисионарског похода (најбољи доказ је свакако помоћ коју он пружа краљу Идоменеју у владању Салентом). Током тог путовања појавиће се нове епизоде чије се значење ишчитава на фону *Одисеје*: на један начин то је Телемахов сусрет Филоктетом, кога својим држањем наводи да Одисеју опрости нанесену неправду, а на другачији јунаков силазак у Хад, где суреће сен прадеде Арцеизија која му показује душе чувених јунака и говори о њиховој судбини, а потом бива поучен колико је погубна слабост царева и како су због тога у Хаду они кажњени строже него други грешници. Иако мотив Телемахове љубави према кћери краља Идоменеја Антиопи нема правога пандана у тексту *Одисеје* (јер наклоност принцезе Наусикаје више остаје наговештај, неостварљив већ због претпостављеног Пенелопиног ишчекивања и „програмираног” Одисејевог повратка у Итаку), њено ишчитавање на овом фону је (бар) двоструко: сижејно-фабулативна функција паралелна је оној у Одисеји (будући да Телемах одлази с острва упркос Идоменејевом покушају да га од тога одврати и наклоности према његовој кћери, исто као што Одисеј одлази са двора краља Алкиноја који му нуди да остане), али на семантичком плану поглавље посвећено љубавној причи испуњено је јасним ставовима/порукама о емотивној вредности и друштвеном значају сентименталне љубави, који проистичу из сентиментално-моралистичког комплекса везаног за просветитељску идеологију. Несразмерна развијеност ових поглавља оставља у сенци два наредна у којима Телемах, уз незнатне али карактеристичне перипетије, долази до Итаке где се суреће са Одисејем кога коначно и препознаје, да би овај двоструки повратак означио крај авантура и једног и другог јунака и обострано смирење, без обзира на разлоге и карактер путовања. Тако култ трезвене осећајности, природности, разумности и марљивости, као врлина које пробуђују љубав, те идиличне уравнотежености породице виђене као микрокосмос у коме су остварене све битне вредности на којима почива људска егзистенција не само да постају уобичајени спектар вредности за које се залаже оваква књижевност, већ и испуњавају историју новим садржајем: ишчитавање на фону епа показује колико је другачија „алтернативна” историја испуњена садржајима епохе просвећености, за коју се овим импликује да је паралелно, иако у сенци, трајала и у претходним епохама човечанства.

Тако приповедни текстови у историјском руху постају нека врста параболе⁵, а алегоризација као вид превладавања поруке над другим аспектима дела може бити остварена и у (готово) потпуној мери. Можда као најбољи показатељ овог кретања ка све изразитијој алегоричности, која завршава у програмском ставу и поетичком начелу датом као кључ разумевања текста, могу послужити два значајна Виландова романа: *Агатон* (1820) и *Повест древних Абдеритов* (прво издање 1803, поновљено 1824).

У *Агатону* се (након белешке преводиоца да је постојала намера да се се уз књигу штампа „изјасњеније” које би нашим читаоцима помогло да разумеју дешавања у Агатоновом времену, дакле да се дају оквирна историјска знања како би трасирао пут у трагању за поруком), даје комплетан ауторов предговор, у коме се истиче да се „издавачу” ове повести не чини вероватним да ће уверити публику да је она „црпљена” из старог грчког рукописа и да оставља да свако мисли о томе шта хоће, али се истовремено пита какав је наш интерес да о Агатону читамо, чак и да се „баш и судски докаже да су се његови доживљаји у архивама старе Ати-не наши”?

У одговору на ова питања аутор каже да „истина” дела као што је ово јесте у томе да се све у њему „с течењем света слаже”, да се карактери не граде својевољно, већ да се „из неисцрпног извора природе узимају”, да се „крој људског срца” и „природа сваке страсти” са свим „бојама и нијансама” које добијају кроз „индивидуални карактер” сваке поједине особе најтачније изрази, те да се никад не изгубе из вида карактеристичне одлике земље, места и времена „у које се повест *поставља*” (курзив Т. Ј.) и да се све тако измисли да се не да основа за мишљење да се све управо тако није могло и догодити. Извучен из контекста, овај део предговора би се могао сматрати (антиципаторском) расправом о простору фикционалног у историјском роману, али је подвучена реч кључна због свог, у односу на укупну концепцију „издајничког” карактера: ако се повест „поставља” у неко историјско време и средину, то указује управо на њену функцију која постоји пре и независно од крајњег текстуалног остварења, дакле као параболна суштина коју треба препознати.

⁵ Оправдање за овакав став може се наћи у општој дефиницији која каже да је парабол прича чија је унутрашња структура упоређивање „некаквог животног збивања с неком истином коју аутор жели конкретно представити”, да је са басном везује то што полази од измишљеног и креће ка поучном, али и раздваја то што садржајно није везана за свакидашњи живот већ за узвишеније моралне сфере. За разлику од басне која рачуна са разумом, парабол се обраћа осећају, што се потврђује већ на равни стила који је узвишен, озбиљан и пун реторичких средстава. (в. *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1992, стр. 564-565).

Ово ће дати нове димензије расправи о односу (историјске) стварности и романеског текста. Тврдњом да је „све осим окружења и карактеристичног развоја случајних догађаја истинито баш колико и списи Херодотови или Ливијева римска историја” поновно се инсистира на истинитости (у значењу веродостојности – прим. Т. Ј.), а питањем може ли неко доказати да се у стварном свету догађаји често не збивају противно вероватноћи и да се *нису могли* збити онако како су овде дати иронизује се уврежено схватање вероватности као начела организовања приче. Овим релативизовањем приче са становишта њеног „стварносног” карактера и непрестаним поигравањем са прокламованом фактографском веродостојношћу и имплицитном фикционалношћу отвара се простор за расправу о оном што, у ствари, јесте прокупација аутора и комуникацијска основа дела: његова идејност и усмереност ка моралној поруци.

Зато је и питању моралности дела дато посебно место: фикционализована историја која добија статус литерарности постаје идеалан образац за развијање моралистичке приче са елементима животне реалистичности. У том смислу карактеристична је расправа о томе зашто Агатон није дат као образац савршене врлине и зашто се уводи лик софиста Хипије који га одвраћа од вишег морала. По ономе како сам аутор види тај аспект приче, Агатон је морао бити стављен на различита искушења током којих се његова „добродетел” морала „распространити”, а оно што је у њој „сувишно и несвојствено” бити одбачено. Сам Агатон, односно његова судбина, читатељу говоре против онога што садрже дата искушења.

Повест древних Абдеритов, други Виландов роман заснован на „историјској” тематици и присутан у српској књижевности овог времена, заступљен је преводом скоји садржи прве три књиге оригинала чије је целокупно објављивање завршено 1781. године. Но, будући да се роман састоји од „лабаво повезаних наставака”⁶, тј. од целовитих прича о историјату и особеним догађајима из живота града Абдере које се недвосмислено ишчитавају као сатирична алегија, крај укупне романескне приче није нужен за сагледавање њеног карактера. Тако прича о сеоби Тејана у напуштени град Абдери, у којој је као осамнаестогодишњи младић, по тврђењу приповедача, морао учествовати будући песник Анакреонт, о учвршћивању нових животних назора међу њеним грађанима, упркос којима се управо међу њима родио Демокрит, и о животу великог природњака међу Абдерићанима постаје нека врста фантастичне историје: прецизни историјски подаци уоквирују и – симулацијом истинитости – потцртавају гротеску која се управо захваљујући овоме развија до не-

⁶ Ф. Мартини, *Историја немачке књижевности*, Нолит, Београд, 1971, стр. 219.

слућених размера: историјски подаци, као залог истинитости, постају управо средство којим се истичу невероватне размере филистарске изопачености Абдерићана.

Будући да је у овим романима романескна прича унапред схваћена као кодирани говор о политичким ставовима или моралним вредностима, преварање историје у алегоричну фикцију је непосредно и чак изричито означено као ауторски поступак и пут за разумевање значења дела⁷. Тематски слој као такав тиме губи своју историјску референтност, те расправа о „веродостојности” дата у предговорима постаје иронична објава симулакрума чији је циљ да спектакуларношћу алегоричне фикције слој ставова и порука учини значајнијим⁸.

Али, ако у овим случајевима та чињеница свако разматрање односа историјског и литерарног чини потпуно бесмисленим, са осталим разматраним романима то не мора бити случај.

У онима са познатом историјском личношћу као носиоцем радње, као што је случај са *Велизаријем*, основни романескни заплет може носити обележја невероватности како у општем (Велизаријев долазак на гозбу на којој се управо о њему прича и могућност да непрепознат учествује у разговору, Јустинијанови разговори са Велизаријем током којих овај њега не препознаје) тако и у посебно-историјском смислу (здивљеност стоичком праведношћу, ганутост оклеветаном врлином и сентиментална љубав као главни покретачи деловања дворанина Тиберија, који – захваљујући сродним мотивима у понашању и одлучивању цара Јустинијана – добијају конкретно-политички значај и последице).

Ова невероватност у посебно-историјском смислу постаје константа оваквих текстова и структурира се у особену *псеудоисторичност*, при чему овај термин означава поступак далеко шири од приписивања својстава савременог окружења историјској стварности наводно презентираној у роману: нетачност историјске слике у сфери приказивања нарави, сензибилитета и обичаја толико је доследна да *сама историјска стварност* у језику ове књижевне структуре⁹ постаје фикција која посредује

⁷ Нав. дело, стр. 220.

⁸ У читавај немачкој класици антика је добијала значај отелотворења принципа естетског живљења, што подразумева и концепцију хуманитета као склада и отворености људских потенцијала. Зато и сатирични став и дидактичка порука у таквој алегорији постају посебно наглашени.

⁹ Термин „језик” употребљен је, наравно, у значењу које му дају структуралисти (в. Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976, стр. 38-66; Ј.Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност*, Нолит, Београд, 1987).

ауторове ставове о политичким, моралним и културним вредностима лишеним сваке историјске и развојне димензије, а историјско рухо којим су заогрнути и не претендује на уверљивост, већ им даје значајност. Тако укупна историја људског рода бива представљена као сукоб статично конципираних схватања добра и зла, врлине и подлости, просвећеног ума и религиозних или сталешких предрасуда, а јунаци ових дела, као ноциоци хуманистичких врлина и модерне сентименталистичке осећајности, својим деловањем у роману „потврђују” постојање и значај овог система вредности у свим временима људске повеснице: стварна историјска величина њихових прототипских личности или пак њихова победа над непријатељима унутар романескне приче указује да је истрајавање на тим (увек иденичним) вредностима омогућавало опстанак и напредак цивилизованог човечанства. Тако се, иако по Кајзеровој типологији несумњиво спадају у романе збивања, оваквом концепцијом њихове идеолошке сфере у многим тренуцима остварује доминација тог другог плана текста, а елемент „историјског”, формулисан на тематском плану, претвара у сопствени симулакрум.

Све ово је водило је хипертрофији тог аспекта текста и његовој тривијализацији, најизразитијој управо на оним плановима текста који су везани за његову „историјску” димензију. Као пример преводног текста овакве врсте може се навести роман анонимног немачког аутора *Прикљученија краља Аполона и његове кћери Тарсије*, који је објављен 1837. године али се не може сасвим поуздано тврдити од када је био присутан у српској средини¹⁰. За разлику од оних који су се раније бавили овим романом, преводилац штампаног издања тврди да се он држао оригиналног текста, иако је „доста које шта” изоставио ако је видео да није неопходно, или ако је сматрао да у појединим деловима „аутор говори /час као/ савршен човек и филозоф, /час као/ дете, /час као/ какав невешт, непостојан и неуредан говорчија, мешајући весело са жалосним и жалосно са нечистим”.

Текст дела, онакав каквог смо коначно добили у преводу, прилично уверљиво сведочи да је таквих поклизнућа у ставу аутора (тј. приповедача) било, и да их је у оригиналном тексту морало бити и више. Сиже романа, укратко, је ово: Аполон, млад племић из Тира, бежи „из Сирије” (!) после неуспешне прошевине кћери злог владара Антиоха и након различитих пустоловина смирење проналази у Тракији, где постаје најпре учи-

¹⁰ У предговору објављеном издању преводилац Давид Милошевић тврди како су му говорили да књига већ постоји на српском језику, али да је он успео да нађе једино превод „неког Новосађанина Мита Веселиновића” из 1783. године, „с руског на словенски” (а не српски – прим. Т. Ј.), и то у рукопису. По њему, тај превод се на више места не слаже са оригиналом.

тељ а потом муж краљеве кћери, са којом ће такође имати кћер, и у срећном браку, као мудар и праведан владар, живети у Христовољу све док, током путовања у Тир (одакле му је после много година упућена молба да преузме престо и град-државу спаси од хаоса или тираније) не буде низом несрећа одвојен од своје породице.

Време збивања радње овог романа више није апстрактно као што је то случај са претходнима – потпуно произвољним спајањем збивања из различитих епоха и средина, при чему су садржаји једних од њих били потпуно непознати у другима, историјски оквир збивања више није симулакрум, већ огољени апсурд. По основним елементима историјског и географског одређења збивања, ма колико били уопштени, морало би се закључити да се прича збива у „класично” доба Грчке, у време самосталних градова-држава са расламсалним политичким борбама, пре освајања Александра Великог. У том смислу ситуирање радње у слободне грчке градове, приповедање о понашању тирана и архонта који њима владају и о авантурама главног јунака које су донекле условљене политичким и историјским околностима (без обзира на то колико се њихова специфичност апстрахује и тип сукоба преноси на раван бајковитог), уз истовремено помињање хришћанства (!) и Срба у Херцеговини (?!), у потпуности разарају миметичку раван романескне приче творећи „неку врсту песничке области где се не би неизоставни захтевало чињенично стање”¹¹.

Овај поступак води даљој деконструкцији историјске збиљности дела тиме што се у збивања уносе садржаји актуелне грађанске стварности, потпуно незамисливи у доба у коме би, по првобитним назнакама, требало да се одвија радња. Ти садржаји чине да место (и време) романескне радње постану „симболични”¹², тј. да се формирају (искључиво?) као простор за моралну повест, која је, опет, заснована на ставовима и вредностима сувременог читаоца, као и на тежњи да нађе одговор на дилеме о њиховој утемељености и саврсисходности.

У том смислу типично сентименталистички карактер носе епизоде о људској злоби и прогоњеној невиности (Дионисија жели да убије Тарсију), о неправди која стално рађа нову неправду (неправедно страдали роб који треба да изврши убиство да би повратио слободу), о праштању које се, након тријумфа над непријатељем, јавља као знак моралне надмоћи и вид пронајжења емоциоалне добробити (Аполон и Тарсија при сусрету са Штрангвиллом и Дионисијом).

Овај роман је еклатантан пример дуготрајног присуства и широке распрострањености овакве врсте романа у српској култури, будући да се

¹¹ Р. Велек, О. Ворен, *Теорија књижевности*, Утопија, Београд 2004, стр. 278-279.

¹² Нав. дело, стр. 274-275.

издање о коме је говорено појавило неколико година после последњег Видаковићевог романа, заснованог на сличној и већ за Видаковићева живота жестоко критикованој поетици, а по свему судећи читалачкој публици је морао бити познат далеко раније. У том смислу популарност Видаковићевог опуса може бити стављена у шири контекст читаности преводне литературе овог типа, при чему је изричито ситуирање приче у српску историју нови елемент емоционалне апелативности дела и коначни импулс за уобличење особеног типа тривијалне романескне прозе раширене европским континентом. Зато су од текста Видаковићевих романа на овом месту важнији њихови предговори у којима аутор даје елементе за дефинисање његовог схватања односа историјског и фикционалног, односно историјског и романескног, као и схватања везе неких других планова текста, пре свега љубавног заплета и „моралне повести” са историјским одређењем збивања.

Већ у предговору првом роману, *Усамљеном јуноши* (1810), Видаковић наговештава да је предмет његовог дела „ужасна шчистија измена” која је задесила јунака, кога је он „као кроз маглу” (курзив Т. Ј.) угледао *бацивши поглед*, „у 14. преже нас век”, а не историјска димензија ових збивања нити веза његовог удеса са историјским околностима. Међутим, нада да ће се књига допасти читаоцима заснована је не само на томе што је „повест морална и за благочувствителна срдца весела”, већ – далеко непосредније – на уверењу да нам је „лепе преповедке шта је се где у древна времена сбило, биле оне истините или поетическа имишљенија, од природе мило слушати”.

У предговору првом делу *Љубомира у Јелисеуму* (1814), у чијем се поднаслову јавља „жанровска” одредница „моралнаја повест” ова контрадикторност је још израженија. Насупрот ономе што би се очекивало у расправи о делу чија жанровска одредница наговештава другачије (примарне) преокупације, велики простор је посвећен наглашавању историјског оквира у коме се одвијају збивања, иако је он нема готово никаквог унутрашњег значаја за романескну причу. Говорећи о квалитетима свог дела и о својствима због којих ће читаоцима бити нарочито пријемчиво, аутор истиче како су нам „древне вешчи, стариј некиј обичај, дејствија човеческа бивша ... кад их где читамо или и устмено од кога чујемо; и кад их силом воображенија уму нашем представимо” мила и да се њима „увесељавамо”, те нам се чини „као да у онај стариј свет одемо, и наше праотце, којих смо кров наследна, гледамо”. Да би се потврдила истинитост јунака и заплета, романописац ће чак устврдити да је њен извор неки древни рукопис који је „јошт у турском рату с неким старим ђаком из Србије у манастиру Раваници (Верднику) читао”, дакле један историјски документ, иако прича о Љубомиру Соколовићу има само једну „историј-

ску” компоненту, а и за њу постоји индикативна литерарна аналогија: пошто је оклеветан цару Душану, он се повлачи у „пустињу”, у чему је његова судбина, мада неупоредива по тежини испаштања, сродна Велизаријевој, на шта Видаковић и указује („Судба је с њим поступила као и с Велизарем, славним оним при Јустинијану грчкоме цару, војводом.”).

Већ у овом делу се успоставља нарочит однос између јунака, аутора и историје: јунак у начелу у историји не учествује, он не дела у њеним оквирима, чак није њоме ни окружен, једино, по вољи аутора, своју аисторичну судбину проживљава у исто време кад је владао неки значајан владар или се збили неки познати и пресудни догађаји, који су само случајне и спољашње околности његових доживљаја и авантура.

Исти концепт је „продубљено” представљен у предговору другом делу *Љубомира у Јелисеуму* (1817), чији поднаслов „Светозар и Драгиња” додатно указује да се роман концентрише на индивидуалну повест јунака, а како „у историји стоји, како је Силниј Стефан наш у *исто време, у којему ја ов моју повест да је се сбила, описујем*, (курзив Т. Ј.) над Татарми славно одережао победу ... *пропустити не могу да штогод и о оному* всерадостному народа нашега восклицанију, кад се цар у Призрен град свој вратио, Вам не опишем ... у надежди да ће свакому, у којему крв к праотцем својим сосвим јоште охладнила није, мило бити, кад *и ово узчита; зане видити ће древних наших неке обичаје, познати ће дух, и карактер их* (курзив Т. Ј.).”

Већ ово јасно указује да је једина свест за коју збивања имају димензију историјског ауторска: учинивши своје јунаке савременицима извесних историјских личности и догађаја искључиво да би појачао пријемчивост романескне приче, писац их пушта да проживљавају породичне и љубавне авантуре или пак развојне процесе сасвим немогуће или непримерене датом времену и околностима. Судбина ликова пак ни у чему није условљена историјским збивањима и околностима: оне су или случајни иницијатори промена у јунаковом животу или догађаји о којима он слуша од учесника и сведока и према којима накнадно успоставља одређен емоционални однос, али којима његов животни роман није нимало условљен. Када, у првом Видаковићевом роману, „Никодим Херој” Тихомиљу приповеда о значајним пост-косовским догађајима којима је присуствовао, јасно је да је јунак – исто као и читалац, иако без његове историјске дистанце и кумулације осећања и ставова према историјским збивањима – само тронути слушалац који у збивањима не узима учешћа, нити она одређују његов живот. У другом роману, Љубомирово повлачење у „пустињу” након што је оклеветан цару Душану његову судбину не чини историјски карактеристичном, јер би га задесила и под било којим дугим владарем самодршцем, а овакав обрт улази и у одређену интер-

националну ризницу мотива, на шта је и сам Видаковић указао поредећи његову судбину са Велизаријевом¹³.

Вукова рецензија објављена после другог дела *Љубомира у Јелисеуму* условила је да полемика постане основни поступак у предговорима Видаковићевих романа. У предговору трећем делу *Љубомира у Јелисеуму* (1823) Видаковић Вукове замерке оспорава на основу различитих критеријума: несагледавању свих односа и догађаја у тексту и непознавању, односно неуважавању начела аутономије уметности.

Први од ова два критеријума доводи до оптужби да рецензент дело „није добро разумео, или га није ни хтео разумети”, и то у вези са више аспеката текста. Први ниво текста у вези са којим се ово питање покреће је основни, фабулативни и третира прастаро питање вероватног и могућег, како у искључиво фикционалној димензији приче тако и у оквиру односа фикционалних догађаја и историјске стварности у коју је ситуиран. За први аспект овог проблема карактеристично је Видаковићево објашњење како је Љубомир бежећи из заточеништва „за једну ноћ до зоре с Милорадом на Мораву стићи могао”, а за други читава мала расправа о томе зашто је јунацима романа „дозволио” да пију кафу, које у Европи у 14. веку није било.

Поводом прве замерке Видаковић одговара да је Љубомир, иако је био из Херцеговине, свеједно „могао и у Србији затворен бити, *које ја нисам морао писати, што је мојим читаоцем до тога*” (курзив Т. Ј.), чиме устврђује да рецензент не зна (или пренебегава) законитост по којој у књижевном тексту не мора све бити дискурзивно речено, и да управо оглушивањем о њу спроводи аргументацију.

На истом ставу према „маленкостима” у тексту унеколико се темељи и одговор на „примедбу о кафи”. Видаковић каже да је њему, можда и боље него рецензенту, познато да у 14. веку кафе у Европи није било, али тврди и да је сасвим могуће су је „Греци, као соседни страни оној, откуда е кафе и изашла, могли много пре имати, него што ће се нам у даљше европејске стране пренети”. Међутим, овде се расправа о „вероватном и могућем” повезује са другом димензијом Видаковићеве полемике: питању легитимне невероватности и не-реалистичности у фикционалном делу. Дотичући се овог питања, Видаковић сасвим суверено тврди: знао сам за све историјске податке и околности на које ми указује рецензент, „но као у роману (курзив Т. Ј.) волео сам и кафу господи за фруштук дати,

¹³ Ово је уосталом приметио још Павле Поповић, када је говорио да је једино окружење Видаковићевих јунака природа (в. Павле Поповић, *Милован Видаковић, Сабрана дела*, књ. VII, Завод за ухбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 101-102).

него сланине или мандаре”. Ово је вероватно и најодсуднији корак ка формулисању начела ексклузивитета фикционалне стварности: прича и њени детаљи, ма колико њихова веза са спољашњом реалношћу била очигледна и битна, усклађују се искључиво са светом дела, а он треба да представи живљење саображено пишчевом и читаочевом идеалу¹⁴.

Нешто касније, у предговору *Касији царици* (1827), овај тип аргументације спроводи се на мање радикалном нивоу а писац се концентрише на расправу о литерарном транспоновању *историјске* димензије стварности. Пошто је читаоцима саопштио заплет предстојећег романа, Видаковић изражава уверење да ће они и ратна прикљученија укључена у ову причу „с удоволствјем читати”, али их и упозорава да „као у делу романтичком” не траже „два она историческа ока: гди је што и кад је било” јер роман од историје треба разликовати управо по томе што „ова токмо у делу истинствује *и како је, гди је и кад је* било показује, а роман вешчи само нам *истини уподобљава* (курзив Т. Ј.) и такове у неки при-

¹⁴ Треба, међутим, поменути да Видаковић није непоколебљиво привржен овако радикалном ставу. Иако овде присуство кафе у свом роману брани чак и поређењем са тиме што је Енеј, враћајући се из Троје „могао (...) Дидони царици свратити, а ова је на триста година касније живила”, непримереним већ зато што потиче из епа, у неким другим текстовима се с већим опрезом односи према начелном ставу да „ми на хронологију у повести истинитој пазити морамо, а у измишљеној (...) с истином помешаној како хоћемо”. То укључује и осврте на саму природу романа и специфичне тешкоће са којима је суочен романописац у поређењу са ауторима других књижевних жанрова. Тако се још у предговру првом делу *Љубомира*, дакле пре било какве полемике која би га навела на грађење алибија за евентуалне пропусте, аутор за места где се можда „поклизнуо” правда тиме да је једно „сести, и у једноме духа расположенију неколико стихова сочинити, који се могу у једном часу и педесет пути прегледати, прочитати и поправити, а друго је упустити се у пространоје поље, и за неколико месеци мисли своје на безчислене предмете разројавати, о сваком предмету по особ нешто говорити, и при томе све мисли у сојузу тако држати, да нигде порјадок јестества не изступи да нигде у чему ни буд не погрешити”. На заласку своје списатељске делатности, у предговору *Љубезној сцени у веселом двору Иве Загорице* (1833), Видаковић се за недостатке које би читаоци могли пронаћи правда тежином романсијерског заната који захтева да „да поета мора бити и историк и географ, искусан физик и логик, добар ритор и граматик, да може све у случају на разне предмете разведене мисли у леп сојуз комбинирати и такове нам поуократно, но живо и слатко, представити да нам дух восхити, да нам сердце наше ублажи и развесели”. Ако се може сматрати да ово указује на накнадно попуштање пред Вуковим примедбама, треба свакако нагласити и да на истом месту аутор подвлачи и другу, аутономну и специфично уметничку димензију сваког књижевног, па према томе и романсијерског дела: „Но и поета не сматра се отуда само за таква који речи токмо кује и такове нам на стихове слаже и намешта, *него и онај који лепе своје фантасије и мисли своје на такве идеје возводи* (курзив Т. Ј.), који природу лепо описати зна и који вешчи бездушне (...) оживотворити уме, било ово на стихови, било прозе”.

мери нам као у једној веселој игри представља; опомиње нас и учи из прошастог времена како што треба и жели се у напредак да буде”.

Очигледно сматрајући да је изборио право на (апсолутну) аутономију књижевног транспоновања стварности и разрешио контроверзно питање приказивања историјских збивања у фикционалном делу, Видаковић инсистирањем на сродности романа са другим књижевноуметничким врстама додатно указује на специфичност *уметничког* уграђеног у овај и остале литерарне жанрове, али одмах потом књижевно дело – аутономно у процесу настанка и у односу према спољашњем свету – функционализује у складу са идејама душевног облагорођавања и моралног напретка, уграђеним у темеље просветитељско-сентименталистичке поетике. Тако ће се на опаску да нас (историјски) роман „опомиње и учи из прошастог времена како што треба и жели се у напредак да буде” надовезати широко елабориран став да је дело овог жанра, уколико је „лепо за чувство благородно списан(о)” сродно „театралној игри и баснам, алигоријам и сатирам, којима су паметни људи такоже многа до данас зла из света истребили и прогнали”, те да нам, у складу са тим, „роман представља примере и добродетељи и порока”, с тим што првима побуђује „сердца наша на све што је год добро и честно, што је год богу угодно и пред светом похвално”, а другима нам „сгнушава (порок) и отврштава нам сердце от свака неваљалства”.

Ови Видаковићеви поетички ставови остаће неуздрмани до краја. У предговору *Сиџоану и Милени* (1829), након признања да не зна да ли је поднесена „нравоучителна повест ... поетическоје само измишљеније, или се је таква где управо и сбила”, да би указао да је питање истинитости приче у књижевном делу и иначе ирелевантно, објашњава по чему се разликују „материје суве и науке методическе”, с једне, и „поетическа измишљенија и моралне за благочувствителна сердца повести”, с друге стране. Док нас прве „уче познати (ствари) просто какове су” и више се „возносе на ум нежели на сердце”, друге нас „увеселјавају, сердце нам поублаже, ... јуност нашу као у некој шали и игри изобрајају, чувства нам облагорођавају, ... вкус нам и вољу и даљшему просвешченију отварају, нас, словом рећи, облагонраве и на сваку возможну добродетел нас возбуде”. Општој полезности романескних штива у случају историјског романа¹⁵ додато је и то

¹⁵ На овом месту свакако треба указати и на својеврсну недоследност у употреби термина „роман”. Док се у општој расправи о праву на формирање аутономне стварности у књижевном делу тај термин употребљава у стандардном значењу, дакле као назив одређене књижевне врсте, и доводи у везу појмовима исте категорије или бар из исте сфере стваралаштва (лепа музика, алегије и басне), када се пређе на тумачење односа појединих елемената структуре конкретног дела ситуација се из основа мења.

што је аутор, машајући се „историје наше и наших древност” тежио „пробудити читатеље наше и на своју историју, љубезну древност своју, да узму такову читати и да виде из ње шта су и наши праотци били, да су и они што у својој дејателности на свету иногда важили”. Тако се коначно налазимо у „тачки двострукости” историјског романа: у општем смислу његова функција је (као и у сваком другом књижевном делу) душевно облагорођивање, морални и умни напредак, ка чему је усмерен укупан садржај представљеног света, док га специфичним чини стварање осећаја историјске посебности. Међутим, како је свет дела проглашен аутономним у односу на референтну историјску стварност, а јунаци нису носиоци ни једне карактеристичне историјске вредности, свест о историјској димензији њихових фикционалних судбина углавном припада аутору, који то саопштава *читаоцима*.

Други романсијерски опус коме ће овде бити посвећена пажња, Стеријин, представљаће помак на бар два плана: успостављању унутрашњег односа између јунака и историје, с једне, и основног хронолошко-географског оквира српске историје у причи израслој из страног предлошка, с друге стране.

Иако се најчешће беспоговорно сматрало да је као писац сентиментално-историјских романа Стерија у потпуности дужник Видаковићев, и да у томе припада оном низу данас безимених следбеника првог српског романсијера, његов једини објављени историјски роман, *Бој на Косову или Милан Топлица и Зораида* (1828), „у српску књижевност уноси роман другачијег и уметнички бољег типа него што је Видаковићев”¹⁶.

Након што је у овом предговору устврдио да, насупротив „скаредним”, његови романи нису „такови који би и најменши вред напорочному житију нанели”, Видаковић ће променити подразумевани садржај овог појма и позвати читатеље да на основу „содржанија повести” увиде да је она „више једна *трагедија* нежели *роман*”, као и да су његова „сочињенија” и иначе „више моралне и забавителне повести нежели романи и да (...) се (...) у писању понајвише машао историје наше и наших древности и поред тога окачително само пуштао у романе (...) колико (...) је благообразије нашег народа дозволило”. По истом обрасцу, у предговору *Љубезној сцени у веселом двору Иве Загорице* (1833) он указује да ово „делце (...) истина, има неки вид романа (курзив Т. Ј.)”, али да су сва „о љубови израженија честна и чиста природе својства, која невиности никаква вреда нанети не могу”. Из овога је јасно да када дође у ситуацију да говори о историјској позадини приче, за коју је одраније ауторитативно утврђено да је у нескладу са романескним збивањем, аутор покушава да термин „роман” сузи на раван љубавне приче, или чак догађаја који су јој грађа. Ово би могло указивати да ни сам аутор своја дела не сагледава као уметничко јединство и да, када му је то потребно, супротставља „роман” (у његовом суженом значењу) ванлитерарној историјској стварности као свом главном и неупоредиво достојнијем предмету.

¹⁶ В. М. Флашар, „О Стеријиним романима”, *Студије о Стерији*, СКЗ, Београд, 1988, стр. 130. (117-163)

Ово је како резултат избора другачијег литерарног предлошка тако и промењеног поступања са њим у процесу стварања новог текста. У програмски значајном предговору *Боју на Косову* Стерија се, за разлику од Видаковића, не упушта у мистификације око извора: он јасно каже да је своје дело „највише радио по господину Флоријану”, односно његовом роману *Гонзалво од Кордобе или Наново освојена Гранада* (Париз, 1791). Међутим, да се Стерија од самог почетка развија као романсијер новог типа видљиво је из тога што је за њега „плагријат био вид стварања”, за разлику од старих, код којих је то био беспоговоран „рад по калу-пу”¹⁷.

Зато је кључно питање сваког истраживачког читања *Боја на Косову* како је Стерија, ослањајући се на постојећи роман као на основни елемент структурирања дела, успео да у њега угради конкретно-историјске околности српске повеснице и за текст веже одређен број порука битних за нашег читаоца или карактеристичних за ауторово виђење света. Наравно, већ Стеријин узор Флоријан је, ослањајући се на *Грађанске ратове у Гранад*и Переса де Хите (в. нап. 16), направио искорак ка одвајању од историографски индиферентног предања шпанско-маварског романа,

Гонзалво од Кордобе објављен је 1791. године, а на немачки преведен већ 1793. Популарност је трајала деценијама, а управо у време када је Стерија објавио *Бој на Косову*, 1827. и 1829, у Кведлинбургу излази шест свезака целокупних Флоријанових дела у новом немачком преводу.

Сам Флоријан се, пак, умногоме ослања на један особен прозни жанр – шпанско-маварски роман, а дело овог типа којим се непосредно руководио пишући *Гонзалва су Грађански ратови у Гранад*и Переса де Хите, објављени 1595. и 1604. године, а у појединим историјама књижевности сматрани првим европским историјским романом (в. нав. дело, стр. 134).

У заплету и мотивима шпанско-маварски има низ сличности са античким љубавним романом упркос различитом полазишту приче, интересу приповедача и усмерености приповедања. Наиме, као иницијатор заплета овде се јавља идејни сукоб, каквог у античком роману нема – шпанско-маварски роман говори о љубави хришћанина и Маварке или Мавра и хришћанке, али то не мења тип фабуле која се, као и у античком роману, развија низањем перипетија које за краће или дуже време раздвајају заљубљене, уз обавезне мотиве бојева, бродолома, гусара, отмица, љубоморе и сплетака трећих лица и слично. Као и антички, шпанско-маварски роман стереотипно има срећан завршетак, с тим што је он обележен поменутиим религиозним (овде изједначеним са идејним и вредносним) моментом: срећни расplet припремљен је сазнањем да је оно од љубавника које је сматрано муслиманом, у ствари, по до тада непознатом пореклу или прикриваном уверењу, хришћанин. Наравно, специфичан проблем овог жанра је и однос историјског и фикционалног, који је у Пересовом роману разрешен тако што су они структурно раздвојени на различите планове дела.

¹⁷ М. Флашар, нав. дело.

а уклапање из њега преузетих историјских мотива у основни хронолошко-географски оквир српске и косовске историје свакако је највећи и најзахтевнији подухват ове врсте предузет у српском роману 19. века. (С обзиром да се ради о контаминацији, Стеријино остварење на овом плану је скромно, али очигледно смишљено.)

Историографско „утемељење” приче Стерија је спровео поступком репристинације¹⁸, својеврсним „померањем календара” маварске историје извршеним на основу њеног прегледа датог уз Флоријанов роман. Кључни проблем, произашао из чињенице да се пад Гранаде одиграо сто година после косовске битке а да су неки од главних ликова Флоријановог романа историјске личности, Стерија је решио тиме што их замењује оних који су заиста живели у времену збивања *његовог* романа и што појављивање фиктивних ликова фабулативно условљава њиховом везом са стварним историјским личностима. Тај поступак је најочигледније примењен приликом објашњавања порекла главне јунакиње Зораиде, која је, иако сама фиктиван лик, приказана као кћер историјски познатог владара Махмуда Кадикса, који је био на престолу маварске Гранаде у време Косовске битке. Зораида и њен отац су јунаци који су „заменили” претпоследњег владара Гранаде Мула-Хасема и његову кћер Зулему, фикционалну јунакињу у Флоријановом роману заљубљену у Гонзалва, војсковођу краљице Изабеле и историјски прослављеног ослободиоца Гранаде.

Занимљивије је, међутим, објашњење оних сегмената приче који овим поступком нису могли бити у потпуности уклопљени у промењени историјски оквир, утолико пре што се управо на основу њих реконструишу (и Флоријанова и Стеријина) схватања односа историјског и фикционалног у књижевном делу. То се првенствено односи на дугачку причу о сукобима угледних маварских породица Зегра и Абенсераха коју код Флоријана Зулема, као непосредан сведок, прича Гонзалву, а коју Стерија преноси у свој роман, где је, без значајних измена осим преименовања актера, Зораида прича Топлици, иако се њихове авантуре збивају читав век раније. Кључ за објашњење ове недоследности је у поређењу текста Флоријановог романа са приложеним текстом прегледа маварске историје: догађаји о којима Зулема испреда дугу и потресну причу у Прегледу се не помињу, сасвим у складу са ауторовим упутством читаоцу да, упоређујући Преглед и причу у роману, одлучно раздвоје историју од поетске фикције и прихвате да оно о чему *историчар* Флоријан ћути треба третирати као легендарну историју, изједначену са фикционалним предањем које по природи ствари не мора кореспондирати са реално-историјским окружењем јунака.

¹⁸ М. Флашар, нав. дело, стр. 148-151.

У складу са начелима о смењивању историјске и фикционалне равни, и Стеријин главни ликови, тј. њихова имена, су делом историјски (Лазар, Вук Бранковић, Милан Топлица) а делом не (Зораида), док се имена историјских личности, владара и велможа страних народа, преносе на ликове са легендарном и типском судбином, или се пак измештају у друга, неодговарајућа раздобља¹⁹. Мешавину конкретно-историјског са идеалним представљају и имена која одређују географски простор радње (Зораидина палата у шуми крај Варне), док се пустоловине и искушења јунака/јунакиња радо смештају у удаљене или граничне пределе око Средоземља, са наглашено орјенталним колоритом.

У вези са овим планом текста најочитије је у чему је Стерија дужник Видаковићев, али и које су значајне тачке њиховог раздвајања. Иако је љубавна фабула преузета из Флоријана, описани поступак репрестинације доводи је у оквирну везу са значајним догађајима и личностима српске историје, а сам бој је приказан прилично исцрпно и историјски утемељено, првенствено према Рајићевој *Историји*. Шта је, дакле, видаковићевски тривијално и псеудоистопријско у роману у коме је толико труда уложено у усклађивање календара збивања и њихово смештање у нови, колико-толико прихватљив географски оквир? Најкраћи одговор гласи – сама фабула заснована на авантурама јунака које су колико у општем смислу невероватне толико и непримерене карактеристичним околностима српске историје и општеувреженом схватању о постулатима на којима је почивао свет наших предака. Наиме, иако је појављивање Мавара у роману вешто мотивисао њиховим бекством из Гранаде потресане унутрашњим сукобима и спољашњим претњама и стављањем под заштиту турског султана за кога су потом обавезни да ратују, иако је обале Шпаније и Северне Африке успешно заменио новом и можда још примамљивијом егзотиком – Источним Средоземљем и тајновитим планинама и шумама Балкана у које су се јунаци доселили, Стерија остаје при видаковићевској причи о растављеним љубавницима, са свим обавезним и препознатљивим елементима заплета и клишетизираним сентименталношћу. Постоји, међутим, и разлика: иако морен сентименталним бригама, јунак је истовремено суочен са одређеним херојском императивом који у пресудном тренутку и фабулативно преусмерава причу, те она добија карактер епопејичног предања о историјском усуду.

¹⁹ Овом поступку прибегава и сам Флоријан који, прерађујући *Грађанске ратове у Гранади*, одређене ликове, међу којима и Боабдила, историјски последњег маварског владара Гранаде, смешта у време и околности који не одговарају историјској истини, али их – будући да су „преведени” у раван приче коју преноси јунакиња – премешта у раван легендарног (в. нав дело, стр.135, 148-149).

Наглашена хероичност је једна од особености којом се већ Стеријин узор Флоријан одваја од шпанско-маварског романа, који не избегава приказивање нехероичних и витешкој племенитости противних појединости, каквих је морало бити током грађанских ратова у Гранади. Оне се код њега потискују готово до невидљивости, а врлине увек тријумфују, те прави предмет приказивања постају само племенита осећања, херојски оступци, узвишена оданост. Ослоњен на књижевне назоре изграђене на нормативним теоријама и наслеђу просвећености, Стерија је ове измене радо прихватио, и истовремено покушао да свој роман уздигне на лествици жанрова, будући да му – управо због „историјске” тематике – и припадају својства епопеје у прози.

Изразите моралистичке претензије – како у приказивању сукоба љубави и дужности, на чему је заснован сукоб у роману, тако и у противстављању приказа крвавих мегдана русоовски идиличним сликама сеоске једноставности и живота с природом – су нова значајна тачка Флоријановог одвајања од традиције шпанско-маварског романа и свакако битан разлог за Стеријин избор литерарног предлошка свог дела. Али, морализам Стеријиног дела је конципиран на новим основама и на особен начин везан за приказивање Мавара и њихову улогу у роману, о чему и сам писац говори у предговору. Иако Стерија овде истиче да је једна од значајних тежњи његовог дела да покаже да „окром општепознатих Турака” у исламском свету постоје народи племенити и витешки (а о које су се хришћани Шпанци огрешили готово једнако тешко као Турци о себи потчињене хришћанске народе), реч је о моралном аспекту далеко комплекснијем од залагања за идеју верске трпељивости. Наиме, управо кроз ликове Мавара преламају се значајне моралне теме романа, првенствено она о савезништву у боју по обавези прибеглица, а без – или чак противно – личним уверењима и тежњама.

Већ ово сведочи да *Бој на Косову*, бар на плану поетичких ставова, има својства историјског романа у модерном смислу те речи, будући да извесну историјску ситуацију (мање или више мистификовану) користи као модел за разматрање универзалних аспеката људске судбине.

Али, једна друга врста прожимања судбине јунака са токовима историје јавља се као нарочита особеност Стеријиног дела. Наиме, крај романа је дат „у два високопатетична сценска низа”: с једне стране је козовска катастрофа, погибија Милоша Обилића, кнеза Лазара и одабраних српских витезова и њихова сахрана, а с друге Зораидино узалудно надање да је Топлица жив, смрт њеног оца Кадикса у боју турској страни и њена смрт од жалости. Већ наслови Стеријиних романа сведоче о споју државне историје и личне судбине, а драматично сажимање тог двојног обележја у њиховим завршецима – сцене умирања аристократских љу-

бавника дате су „у једном кључу” са описом пропасти феудалне државе – недвосмислено сведоче његовом надфабуларном значају²⁰.

Тако је у два романсијерска опуса настала у раном 19. веку пређен пут од потпуне аистористичности ликова и њиховог света – иако они, парадоксално, треба да у комуникацији између аутора и читалаца посредују једну срецифично конструисану представу о свету њихових митологизованих предака – до активног учествовања јунака у историјским збивањима, мада се потпуна веза њихових личних са историјском судбином народа остварује на симболичком плану и читаоцима „објављује” коментаром аутора или приповедача, чиме најважнији аспект везе ликова са историјом остаје у сфери читалачке рецепције, а не њихове свести.

²⁰ В. М. Флашар, нав. дело, стр. 122-125.

Овде треба поменути и Стеријин други, недовршени и необјављени роман *Дејан и Дамјанка или Паденије босанског краљевства*, по рукописном предговору датом 1830. године. Његова фабула заснована је на витешком мотиву немирења са поразом и покушаја индивидуалног војевања против немерљиво јаче силе, унапред осуђеног на пропаст. Наиме, главни јунак Дејан се, после пропасти Србије, са двеста-триста племића под својом командом, провлачи иза леђа Турцима у жељи да помогне босанској властели чија се држава такође налази пред неминовном пропашћу. Приликом једног сукоба из турског ропства ослобађа Дамјанку, припадницу властеоског босанског дома, те се херојска прича удружује са љубавном и даље развија по познатом обрасцу авантуристичког заплета изграђеном на мотивима путовања, двобоја, прерушавања и (не)препознавања, да би кулминирала у сцени двобоја прерушених љубавника. Завршну сцену – у којој Дејан, након што је у двобоју убио прерушену Дамјанку и у противнику коме је скинуо калпак препознао изгубљену драгу, умире од жалости и задобијених рана – Стерија није успео да доврши, па коначан расплет и предвиђени коментар приповедача „С њима и Босна пропаде!”, којим је требало да се оконча роман, знамо захваљујући плану сачуваном уз препис рукописа, данас чуваном у рукописном одељењу Матице српске.