

## SONETNE TRADICIJE U KNJIŽEVNOSTIMA NA SRPSKOHRVATSKOM

*Svetozar Petrović*

Ovaj tekst sadrži nekoliko zapažanja o sonetu kao predmetu istorijskog opisa i tumačenja. U osnovi je izlaganja zanimanje za pojmovni aparat kojim se služimo da bismo opisali istorijat soneta u pojedinoj nacionalnoj književnosti. Izlaganje nije zamišljeno kao sistematska rasprava o osnovnim pojmovima. Umjesto toga, sažeto se prikazuju tri reprezentativna istorijska slučaja, izdvojena iz istorijata soneta u književnostima na srpskohrvatskom, sa nastojanjem da se tako nagovijesti priroda pristupa, ili tačnije: priroda uopštavanja, koja je svakom od njih primjerena. Naročita važnost za istorijski usmjereno proučavanje soneta pridaje se ovdje pojmu sonetnih tradicija, pa se u posljednjem dijelu teksta navodi i nekoliko predloga za njegovo tačnije određenje i pažljiviju upotrebu.

1. Prvi soneti, napisani na jednom slovenskom jeziku, po svoj prilici su oni što ih je mladi dubrovački plemić Nikša Ranjina zapisao u posljednjem dijelu svoje obimne zbirke petrarkističke poezije, koju po njemu zovemo *Ranjininim zbornikom*. U *Zborniku* su pjesme dubrovačkih renesansnih pjesnika dviju ili triju prvih generacija. Nikša je pjesme u svoju zbirku počeo upisivati potkraj godine 1507. Ne znamo kada je u njega mogla da bude unesena grupa pjesama u kojoj su sadržani soneti, njih šest (ili možda sedam); ne znamo ni kada su nastali, ni ko im je autor. Svi su u dvanaestercima, rimâ, uglavnom, *abba abba cdc dcd*. Četiri su prepjevi italijanskih soneta – dva Serafina iz Aquile, a dva danas slabo poznatog njegovog učenika, Antonija Ricca.

Poslije *Ranjininog zbornika*, sonetâ u Dubrovniku čitava tri vijeka kao da nema. Pojedinačne prigodne i satiričke nalazimo na početku 19. stoljeća, a takvih je, pojedinačkih i možda još uvijek samo zaturenih, tu i u međuvremenu moralo da bude, kao što ih je bilo izvan

Dubrovnik, na raznim tačkama slovenske obale Jadrana; jedan, u osmercina, objavljuje 1759. kao epilog svojoj maloj zbirci svetačkih života dalmatinski franjevac Petar Knežević, drugi zatičemo u nekoj rukopisnoj zbirci ljubavnih pjesama s Brača i td.

Dvije po obimu znatnije i pjesnički ipak važnije pojave soneta zbile su se otprilike u isto vrijeme, na početku 17. vijeka, ali, po svemu sudeći, i one jedna od druge nezavisno. U epu Zadranina Jurja Barakovića *Vila Slovinka* (1614) nizovi sonetâ se javljaju kao jedna od "četare vrsti petja" – kao lirski komentar radnje – u toj bujnoj marinističkoj zamisli. Soneta je Barakovićeve ukupno 51, svi su u osmercima, i svi rimâ *abba abba cdc dcd*. Rana ljubavna poezija Pažanina Ivana Mršića (1586-1652) sačuvana je najbolje u jednom rukopisu, mada je dio svojih pjesama Mršić u starosti (1647) objavio u dvjema sveščicama pjesama. Među nekoliko stotina njegovih pjesama petrarkističke (i marinističke) inspiracije, ima i četrdesetak pseudosoneta: pjesama koje je autor očigledno zamislio kao sonete, ali su kao pjesme sonetne forme prepoznatljive uglavnom samo po sonetnom rasporedu stihova u strofe (pa ih zovem i grafičkim sonetima).

Kada sam o pobrojanim pojavama soneta opširnije pisao, prije tridesetak godina, svoju sam raspravu nazvao *Problem soneta u starjoj hrvatskoj književnosti*. Problemom, pri tom, nisam toliko smatrao okolnost da se opisane pojave ne sastavljaju u sliku u kojoj bi se pjesme sonetne forme mogle da vide u nekoj međusobnoj povezanosti i kontinuitetu (mada je i manji broj pjesama mogao biti dovoljan da se takva slika uspostavi).<sup>1</sup> Problemom sam smatrao prvenstveno izrazitu rijetkost – praktički odsutnost – sonetne forme u pjesništvu koje je nekoliko talasa italijanizma u književnosti i kulturi tih vjekova apsorbavalo vjerovatno podjednako intenzivno i široko koliko i ma ko drugi u Evropi. Okolnost da je to pjesništvo zasićeno petrarkističkim situacijama, slikama i stilskim postupcima, da u njemu na svakom koraku nailazimo na fraze i prevedene ili parafrazirane stihove ili nizove stihova Petrarkinih i drugih italijanskih soneta, a da se istovremeno sonetna forma ne javlja ni u jednoj pjesmi ni jednog važnog i uticajnog lirskog pjesnika, tumačio sam, tada, uz pomoć shvatanja o se-

<sup>1</sup> U istoriji poljskog stiha, na primjer, može se ispravno govoriti o prihvatanju jedanaesterca kao sonetnog stiha renesansne poezije, i pojava trinaesterca u sonetima jednog pjesnika (Naborowskog) može se shvatiti kao kršenje tradicije, a pitanje o razlozima takvog kršenja tradicije može da se pojavi kao umjesno pitanje.

mantičkoj označenosti stihovnih formi: neko značenje soneta kao forme – značenje koje su pjesnici dijelili sa svojim čitaocima – činilo je tu formu za njih u njihovom jeziku neprihvatljivom.

Za potpun prikaz ovog tumačenja nema ovdje ni mjesta ni potrebe.<sup>2</sup> Ali treba napomenuti da semantička označenost soneta kao forme – već u prvim njegovim značajnim upotrebama stečena, a sa svakom novom u toku vremena makar i neznatno modifikovana – igra neku ulogu u mnogim prilikama u istoriji soneta. Nekad je ona samo jedan vid opšte slike, a nekad važan samostalan činilac promjene. Najrazgovjetnija je u plimama i pogotovo u osekama soneta, pri čemu značajna odsutnost soneta obično nije onoliko radikalna, kao što je bila u starijoj hrvatskoj književnosti. Ni tumačenje te odsutnosti nije u svim prilikama zadatak podjednake složenosti.

Srazmjerno je složen slučaj svojevrzne razdvojenosti petrarkističke tradicije ljubavnog pjesništva i sonetne forme u glavnom toku srpskog i hrvatskog romantizma. Više je činilaca ovdje u igri, pa uz otpor sonetu kao stranoj formi i ono što je opisano jednom, na primjeru Heineovom, kao težnja demokratizaciji petrarkističke koncepcije ljubavi,<sup>3</sup> a što znači otpor sonetu kao učenoj formi. Tako, model Petrarkinog kanconijera kao cjelovite kompozicije jest još uvijek produktivan, ali nema soneta u najvažnijim kanconijerima hrvatskog i srpskog romantizma, u Vrazovim *Đulabijama* i u Zmajevim *Đulicima* i *Đulicima uveocima*.

Srazmjerno je jednostavan slučaj oseke soneta u srpskoj književnosti poslije Prvog svjetskog rata. Njoj prethodi široka popularnost soneta, u predvečerje ratova, u patriotskoj i nacionalističkoj poeziji srpske odnosno jugoslovenske orijentacije, a zatim poplava ratnog soneta, koja vrhunac dostiže u prvim poslijeratnim godinama, da bi

<sup>2</sup> Opšti prikaz građe i proučavanja: S. Petrović, *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, JAZU, Odjel za suvremenu književnost, Zagreb 1968, 302 str. [P. o. iz *Rada JAZU*, knj. 350]. Sažet prikaz shvatanja o semantičkoj označenosti stihovnih formi: S. Petrović, "The Metametrical Function of Verse Forms" u zborniku *Teorie verše – Theory of Verse – Teorija stiha II*, ur. J. Levý i K. Palas, Brno 1968, str. 15-22. Kratak izvod iz prvog rada i prijevod drugog, sa dodatim komentarima, koji uključuju i poseban "Postsriptum o problemu soneta", str. 90-126, sadržani su u knjizi: S. Petrović, *Oblik i smisao*. Spisi o stihu, Matica srpska, Novi Sad 1986.

<sup>3</sup> M. Windfuhr, "Heine und der Petrarkismus". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 10, 1966, str. 266-285.

ubrzo ne samo ona naglo presušila nego sonet i inače u toku dviju međuratnih decenija postao srazmjerno rijedak.<sup>4</sup>

2. Vrijeme ranog srpskog soneta je, otprilike, vrijeme prve polovine 19. st.<sup>5</sup> Karakter tog sonetnog vremena potpuno se izrazio već u maloj pregršti soneta što su ih napisala, na samom početku vijeka, tri nadarena pjesnika i intelektualno zanimljiva a natprosječno obrazovana čovjeka: Jovan Došenović (1781-1813), padovanski doktor filozofije, objavio je sedam svojih soneta u zbirci *Liričeska pjenija* (1809), a još jedan mu se sačuvao u rukopisu;<sup>6</sup> tri soneta je 1822–1829. napisao nesrećni, učeni i ludi Sava Mrkalj (1783-1833);<sup>7</sup> najstariji među nima, Jovan Pačić (1771-1849), dugovječni petrarkista, anakreontičar i prigodničar, prvi srpski prevodilac ne samo Petrarke nego i Goethea, napisao je u toku života više soneta, a osam ih objavio u obimnoj svojoj pjesničkoj zbirci, *Sočinjenja pjesnoslovska* (1827), koja je u prvom svom dijelu petrarkistički ljubavni kanconijer.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> U prikazu zbirke M. G. Čurčića, *Mozaik. Soneti iz Topole* (1919), M. Crnjanski piše u "Književnom jugu" III, 1919, 11-12, str. 529-530: "Ali sad niču soneti, uglađeni feudalni ditirambi, a to nije ekstaza, ne to je žalosna i svesna igra krvlju. Treba stati. Topola ne zna za sonete... gadna beše naša nacionalna lirika puna alkohola, ali je ova svesna cizelirana poezija heroizma još gadjnija". Uz sonet, glavni oblik te "poezije nacionalnog pokreta, patosa oslobodilačke težnje, ratničke himne i patriotskog kiča" bila je i u hrvatskoj i u srpskoj poeziji – tercina; vidi: S. Petrović, *Oblik i smisao*, str. 146-147.

<sup>5</sup> Prethodi mu jedan osamljen sonet, koji je Zaharija Orfelin objavio u prvoj i jedinoj svesci svoga *Slaveno-serbskog magazina* (1768), najavljujući u predgovoru za buduće sveske nove "uveseliteljnija soneti". Tema mu je važnost žena, omiljena tema poezije prosvijećenosti; stih – poljski trinaesterac, popularan stih ruske i srpske poezije 18. st.; rimovanje prilično slobodno (Englez bi rekao: kao u Shakespearovom sonetu), poznato inače i ruskim sonetima koji se već tridesetak godina pišu. Orfelinov sonet ne može se shvatiti kao nagovještaj soneta s početka stoljeća.

<sup>6</sup> Vidi: N. Savković, "Soneti Jovana A. Došenovića". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. XLIII, 1995, 2-3, str. 265-276.

<sup>7</sup> Vidi: Ž. Ružić, "Sava Mrkalj – prvi pjesnik srpskog jamba". *Nad zagonetkom stiha*, Književna zajednica, Novi Sad 1986, str. 61-70.

<sup>8</sup> Vidi: S. Petrović, "Studije o Pačićevom kanconijeru", I–II. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. XXIII, 1975, 2, str. 209-248; knj. XXIV, 1976, 2, str. 221-251.

Ogledala su se u sonetu ova trojica pjesnika samostalno – tako da čak nije nemoguće da ni jedan od njih sonete druge dvojice nije nikad sasvim ni upoznao<sup>9</sup> – ali se analizom može pokazati da su sva trojica podrazumijevala isti osnovni razlog za uvođenje soneta u vlastitu književnost, i da su sva trojica osjetila u tom poslu iste teškoće, pa nudila za te teškoće i slična, mada nipošto ista, rješenja.

Osnovni razlog za uvođenje soneta u vlastitu književnost kod njih je onaj koji se nalazi izričito formulisan, ili se bar može podrazumijevati, u više književnosti srednje i istočne Evrope potkraj 18. i na početku 19. vijeka; vrlo izrazito u njemačkoj i u nekoliko slovenskih književnosti. Prihvatanje romanskih pjesničkih formi, a prvenstveno soneta, shvata se tu, naime, kao važan uslov za nastanak kultivisanog pjesničkog izraza, doraslog i najvišim umjetničkim zamislama, što znači kao uslov za stvaranje i procvat modernoga domaćeg pjesništva. I Pačić i Došenović izričito navode potrebu prisvajanja formi evropske poezije, ističući da italijansku renesansu vide kao njen pravi izvor i središte (razlika je među njima što Došenović tako piše u predgovoru svoje zbirke, ali u izboru uzora pred očima ima uglavnom samo sebi suvremenu italijansku poeziju, u sonetu najviše I. A. Vittorellija).

Uvodeći, s tom motivacijom, sonet u vlastitu književnost, sva trojica su težila da obliku što pouzdanije sačuvaju izvorne osobine. U ponečemu se ta težnja lako mogla da ostvari; npr., u rimovanju tercetâ naši pjesnici žele da znaju samo dva najobičnija stara rasporeda, *c dc dcd* (Došenović i Mrkalj) i *c de cde* (Pačić, koji jednom ima ipak i *c dc dcd*). Nije, međutim, bilo podjednako lako da se na osnovi stihovnog repertoara vlastite tradicije zamisli stih adekvatan sonetu: stih adekvatan sonetu kao stranoj formi, koju želimo da prisvojimo upravo kao stranu formu, da bi ona mogla da nam posreduje pjesničku tradiciju koju izvorno predstavlja.

Stihovni repertoar srpskog pjesništva, u to vrijeme, bio je sastavljen od silabičkih stihova usmene narodne poezije, i stihova po nje-

---

<sup>9</sup> Jedini bi izuzetak moglo da bude Pačićevo poznavanje Došenovićevih soneta: "slatkopjevac Došenović" pojavljuje se u katalogu pjesnikâ na Pačićevom Helikonu, u prologu njegove zbirke, ali ni njemu drugih tragova kod Pačića ne znam. U jednoj bilješci uz svoju odu Kolláru, koju je napisao 1828, i dvaput kasnije objavio u časopisu, Pačić napominje: "Osim soneta vaši' i moji', još nisam drugi' čitao dosad u slav. narečijam".

nom kalupu još adaptiranih. Jedna od osnovnih osobina tih stihova bila je člankovitost, što znači da su svi stihovi duži od šesterca bili podijeljeni cezurom na po dva ili tri članka, pri čemu su ti članci u stihu čuvali svoju samostalnost. Problem je – za Došenovića, Pačića i Mrkalja – onda bio: kako da se na silabičku osnovu usmenih narodnih stihova nakalemi neki prepoznatljiv znak stranog pjesništva, npr. njegov silabotonizam, a da se to u njihovoj pjesmi ne pretvori u mehaničko dobošanje naglasaka, i poslije svega, podstaknuto člankovitošću narodnih silabičkih stihova, ipak ne sklizne u ritam usmene pjevane pjesme.

Za svoje sonete Mrkalj je prihvatio strog jamski jedanaesterac, Pačić simetrični dvanaesterac, u kome je sproveo trohejski raspored naglašenih slogova, a Došenović je za jednu pjesmu takode upotrebio dvanaesterac, ali mu je glavni sonetni stih bio svakako četrnaesterac.<sup>10</sup> Svi su oni, međutim, silabizam domaćeg usmenog stiha ozbiljno doveli u pitanje i radikalnijim odstupanjima: svi oni često krše cezuru,<sup>11</sup> a Došenović se uz to programatski služi metričkim figurama italijanske poezije, najviše sinalefom i sinerezom (italijanske metričke figure ponekad koristi i Pačić).

U narednim decenijama većina srpskih sonetista se uzdržava od radikalnijih odstupanja od silabizma usmenog stiha (takva će radikalna odstupanja postati obična tek u sonetima vezanog stiha iz pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka). Ali se do kraja, u ranom srpskom sonetu, u nekom obliku održava distanca prema stihu usmene poezije (taj efekat, npr. često ima i sistematska izmjena ženskih i muških ri-

<sup>10</sup> Došenović je, čini se, htio da mu sonetni stih odgovara martelijanskom stihu (stihu koji je na početku 18. vijeka zamišljen kao italijanski ekvivalent aleksandrinca francuske tragedije), ali mu se četrnaesterci raznih soneta međusobno dosta razlikuju (među njima jest ipak i *doppio settenario*).

<sup>11</sup> Da je kršenje cezure kod ovih pjesnika pjesnički postupak a ne rezultat slučajne omaške ili nevještine (kako i danas sudi poneki istoričar književnosti), lijepo se vidi po Pačićevom razlikovanju običnih soneta i kriptosoneta. Ima ih u njegovoj knjizi po četiri, i svi obični soneti su u prvom dijelu knjige (koji je zamišljen kao petrarkistički kanconijer) a svi kriptosoneti u preostala dva dijela knjige (druge ljubavne pjesme i "Smjesice"); razlika je među običnim sonetima i kriptosonetima u rimovanju (obični soneti imaju dvije rime u katrenima, kriptosoneti četiri), u tome što u svim običnim sonetima ima kršenja cezure, a u kriptosonetima nikad nema, i što kriptosoneti u knjizi kriju svoj sonetni grafički oblik (objavljeni su kao nizovi šesteraca). Vidi: S. Petrović, "Studije o Pačićevom kanconijeru", II, str. 232-241.

ma), kao što se do kraja u ulozi sonetnog stiha koristi više – čak desetak – različitih stihova i njihovih posebnih varijanata.

Kraj je tog razdoblja nastupio naglo. Koincidirao je sa dvjema godinama: sa godinom “pobjede narodnog pravca u književnosti” (1847) i godinom “bune”, mađarske revolucije (1848). U tim godinama doživljava svoj vrhunac mala poplava soneta, začeta na početku pete decenije. Odmah zatim sonet postaje srazmjerno rijedak a, koliko ga ima, u idućoj polovini vijeka, karakterističan stih mu je asimetrični deseterac.

3. Zajednički je imenitelj prvih dvaju opisanih slučajeva što je perspektiva u kojoj su nam vidljivi – perspektiva književno-istorijskog procesa kao cjeline. Okvir književno-istorijskog procesa kao cjeline sasvim je razgovijetan u našem drugom slučaju. Rani srpski sonet je pojava koja se podudara s vremenom predbrankovske poezije: njegov istorijski identitet izveden je iz identiteta onog perioda srpske književnosti koji prethodi “pobjedi narodnog pravca u književnosti” (tj. prethodi, *pars pro toto*, pojavi poezije Branka Radičevića). A u našem prvom slučaju – onom što sam ga opisao kao problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti – okvir književno-istorijskog procesa kao cjeline još je prisutniji. Smislaono se problem može razmatrati samo uz neko razumijevanje starije hrvatske književnosti kao cjeline, a razmatranje nam, u granicama istorijskog proučavanja, kazuje zapravo više o osobnosti te književnosti nego o sonetu.

Naš treći slučaj je takode konkretna istorijska pojava, vidljiva u čitalačkoj recepciji ili u empirijskom proučavanju, a ne izvod iz neke apstraktne teorijske tipologije. Ali je za nju važnost opšteg književno-istorijskog okvira ograničena, a njen odnos prema konvencionalnoj istoriji književnosti sasvim je neobavezan: često nalazimo da granice proširenosti pojave slobodno prelaze granice književno-istorijskih perioda, ili čak jezika i nacionalnih književnosti. Utvrđujemo postojanje pojave jednostavno zapažajući da je kakav manji ili veći niz soneta povezan tako da o njima želimo da mislimo i govorimo kao o grupi tekstova sličnih osobina.

Ne samo na srpskohrvatskom, o takvim nizovima soneta književni kritičari često govore kao o sonetnim tradicijama. Hrvatski kritičari su u toku 20. st., na primjer, više puta, u različitim kontekstima, pominjali tradiciju mediteranskog soneta, a sâm sam, prije mnogo godina, u poznatom priručniku teorije književnosti, letimičan pogled na

istorijat hrvatskog soneta u 20. st. ocrtao uz pomoć pojma “mediteranska tradicija pravilnog soneta”.<sup>12</sup>

Tu tradiciju, pisao sam tada, “koja se u hrvatskoj književnosti nastavila do naših dana, stvorili su A. Tresić Pavičić, M. Begović, V. Nazor, B. Lovrić i I. Vojnović. Stih je njihova soneta jedanaesterac sa sinicezom po talijanskom uzoru; svaki raspored srokova, u njih upotrebljen, može se potvrditi primjerima iz nekog od klasičnih talijanskih sonetista, a i kompozicija je bliza onoj tradicionalnog ideala”. Ovom opisu suprotstavljen je zatim opis soneta A. G. Matoša i matoševskog soneta kao tipa, a dalja sudbina hrvatskog soneta u 20. st. shvaćena je uglavnom kao produžavanje dviju tradicija, mediteranske i matoševske.

Pojam mediteranske sonetne tradicije, koliko znam, nije dosad niko pažljivo razmatrao. Da se on pažljivo kritički razmotri – u stvari temeljito pretrese i nanovo zamisli – vrijedilo bi zato što se i u primitivnom svom obliku pokazao ipak upotrebljivim u historijskoj karakterizaciji hrvatskog soneta u 20. st. Potrebu pažljivog kritičkog razmatranja ne izaziva toliko shematizam ovdje citiranog opisa: taj se može i otpisati na račun prirode i opsega teksta u kome se pojavio. Stvarna potreba je nešto drugo: da sa današnjim našim znanjima preispitamo razumijevanje pojma koji smo u velikoj mjeri naslijedili iz programatskih opisa pjesnika samih, i njima sklonih kritičara, iz formativnih godina onoga što zovemo mediteranskom tradicijom.

Na primjer, danas mnogo pouzdanije možemo suditi o hrvatskom sonetnom stihu na kraju 19. i u 20. v.,<sup>13</sup> zahvaljujući prvenstveno radovima Z. Kravara o sadržaju i mijenama metričkih orijentacija i sti-

<sup>12</sup> S. Petrović, “Stih” u knjizi *Uvod u književnost*, ur. F. Petrè i Z. Škreb, Znanje, Zagreb 1961, str. 329-331. Taj dio teksta ostao je nedirnuto i u idućim izdanjima knjige (1969, 1983, 1986).

<sup>13</sup> U tom pogledu neposredno je najvažnija studija “Jedanaesterac (August) Tina Ujevića” u njegovoj knjizi *Tema “stih”*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1993, str. 121-173. Za potpunije razumijevanje ambijenta u kome je nastalo izdvajanje mediteranske tradicije u hrvatskom sonetu dragocjeno bi bilo da se pažljivije prouči konzervativizam versifikacije u dubrovačko-dalmatinskoj grani hrvatskog pjesništva poslije preporoda, što je Z. Kravar nagovijestio u studiji “Lirska versifikacija Ante Tresića Pavičića i noviji hrvatski stih”, u zborniku *Književno djelo Ante Tresića Pavičića*, Književni krug, Split 1995, str. 40-81, naročito na str. 49-51 i 68.



hovnih upotreba u hrvatskoj poeziji toga vremena. U davnašnjim razlikovanjima “romanske” (ili “italijanske”) metrike Nazora i Begovića i “njemačke” metrike Trnskoga (i kasnije Matoša i matoševaca), u kritičkim tekstovima Nehajeva i Nazora, danas lako razabiremo i sukob ideoloških stavova, i prebrze jednosmjerne identifikacije izvora suprotstavljenih metričkih opcija,<sup>14</sup> ali takođe znamo da sonetni jedanaesterac Vojnovića, Begovića i Nazora i sonetni jedanaesterac Matoša i pjesnika njegove škole zaista jesu dva različita tipa jedanaesterca koja, kao takva, možemo pouzdano opisati.

4. U dodatku drugom izdanju svoje poznate knjige o strukturi naučnih revolucija, Thomas S. Kuhn se čudio nastojanjima da se njegovo shvatanje razvoja u prirodnim naukama primijeni i u “drugim oblastima”. U tom kontekstu uzgred je pomenuo da bi se pojam paradigme u jednom posebnom značenju — kao konkretno ostvarenje, egzemplar — mogao možda da iskoristi u raspravi o umjetnosti. “Čini mi se, na primjer, da bi neke od notornih teškoća s pojmom stila u umjetnostima mogle da iščeznu ako bismo slike umjeli da vidimo kao jednu oblikovanu po ugledu na drugu, umjesto da ih vidimo kao proizvedene u skladu s nekim apstrahovanim kanonima stila”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ni u slučaju soneta nije, mislim, bez važnosti ono na što sam upozorio pišući o tercini u hrvatskoj i srpskoj književnosti: “Svi su naši *mediteranci* studirali na austrijskim univerzitetima upravo u vrijeme kada je tercina u toj sredini ponovo privlačan, proširen i umjetnički značajno upotrebljen oblik” (*Oblik i smisao*, str. 143).

<sup>15</sup> “I suspect, for example, that some of the notorious difficulties surrounding the notion of style in the arts may vanish if paintings can be seen to be modeled on one another rather than produced in conformity to some abstracted canons of style” (*The Structure of Scientific Revolution*. Second Edition, Enlarged, University of Chicago Press, Chicago 1970, str. 208-209; vidi još naročito str. 175-176). U tekstu “Comments on the Relations of Science and Art”, uvrštenom u njegovu knjigu *The Essential Tension*, University of Chicago Press, Chicago 1977, str. 340-351, Kuhn dodaje nekoliko napomena koje se tiču naše teme: o razlici među tradicijama umjetničkom i naučnom (u umjetnosti je moguće istovremeno postojanje nespojivih tradicija), o teškoćama uopštavanja o “stilu” u umjetnosti i o “teoriji” u nauci i td. Izrazom *egzemplar* zamjenjujem ovdje Kuhnove izraze *exemplar*, *concrete achievement*, *exemplary past achievement* i sl. O širem kontekstu Kuhnove ideje: S. Petrović, “The Concept of Paradigm in Literary Studies” u zborniku *Metodološka misao u preseku / Contemporary Studies in Methodology*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1990, str. 343-354.

Mislim da se prihvatljivo određenje sonetnih tradicija može zamisliti uz pomoć ovog jednostavnog Kuhnovog zapažanja. Sonetna tradicija je – mogli bismo reći – skup pjesama koje su oblikovane po ugledu na isti pjesnički egzemplar. U nauci o književnosti i estetici ima nekoliko razrađenih koncepcija koje upućuju na nešto više ili manje slično ovom određenju. Bar jednu svi znamo: to je renesansna koncepcija retoričke imitacije.<sup>16</sup> Prednost je Kuhnovog zapažanja što nije razrađena koncepcija – pa se svaka njegova moguća i poželjna razrada mora posebno obrazložiti i opravdati – a uz to, što se već u onoj jednoj rečenici kojom je izrečeno našlo mjesta za jedno dragocjeno ograničenje: ono isključuje, naime, određenje sonetne tradicije uz pozivanje na apstrahovane kanone oblika.

Ovdje nije mjesto pokušaju da se iscrpno imenuju egzemplari sonetnih tradicija u književnostima na srpskohrvatskom jeziku. Utvrđivanje egzemplara mora biti rezultat izvršenog proučavanja, a prije proučavanja mogu samo da se slute pitanja koja bi prilikom utvrđivanja egzemplara morala da se jave u pojedinim slučajevima.

Slutimo, na primjer, da potencijal uzornog teksta ni u srpskoj ni u hrvatskoj poeziji ni do danas nisu izgubili soneti Petrarke i drugih velikih majstora italijanskog soneta. Reklo bi se, međutim, da se gotovo svaki put kada na njih pomišljamo – a pomišljamo na njih npr. kada razmišljamo o tradiciji mediteranskog soneta u hrvatskoj književnosti – nademo suočeni sa pitanjem o kojemu su se prije četiri vijeka sporili učesnici debate o retoričkoj imitaciji: sa pitanjem o jednom ili više uzora. Postoje, naravno, opšte koncepcije koje bi mogle da se ponude kao rješenje i u takvim slučajevima. U ovom slučaju jedna je od njih opozicija velikih (univerzalnih, trajnih) i malih (lokalnih) tradicija. Neke bi od tih koncepcija vjerovatno mogle da se usaglase sa idejom o egzemplarima sonetnih tradicija. Ali razgovor o tome, mislim, ne bi smio da prethodi empirijskom proučavanju grade.

Pogotovo bismo se zamci građenja velikih teorija, u prilikama u kojima je potrebno samo primjereno rješenje pojedinačnog pitanja, morali da odupremo u srazmjerno brojnijim slučajevima u kojima imenovanje egzemplara nije previše sporno. Takvih je slučajeva najviše u poeziji 20. v. Kako je prva decenija 20. v. vrijeme kada i u srpskoj i u hrvatskoj književnosti nastaju oni soneti koji se i danas shvataju

<sup>16</sup> Vidi: B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I–II, University of Chicago Press, Chicago 1961 (s.v. Imitation of models, u indeksu).

kao sonetna klasika vlastite nacionalne književnosti, nije neobično što će to, uz rijetke strane (poput soneta Baudelaireovih i Rilkeovih), biti uglavnom sonetni opusi nekolicine domaćih pjesnika iz vremena prije Prvoga svjetskog rata. Ali spora o imenovanju egzemplara nema, naravno, ni u slučaju jedne starije tradicije; riječ je o tradiciji sonetnih vijenaca – jedinoj evropskoj tradiciji sonetnih vijenaca – kojoj je nesumnjiv izvor bio Prešernov *Sonetni venec* (1834).<sup>17</sup>

Koliko je zahtjev da se u proučavanju sonetnih tradicija u najvećoj mogućoj mjeri držimo empirijskog istraživanja, vjerovatno, najvažnije što treba reći o postupku proučavanja, toliko je najvažnije što treba reći o predmetu proučavanja podsjećanje da je riječ ovdje čitavo vrijeme o istoriji soneta kao pjesničkog oblika, pa zato i o sonetnim tradicijama kao tradicijama oblikovanja pjesama kao sonetâ.

U istoriji srpske i hrvatske književnosti 19. v. često se javljalo pitanje o važnosti, pa i o relativnoj važnosti, Jana Kollára i Adama Mickiewicza za srpski i hrvatski sonet toga vremena. Pri tom se obično nije razlikovalo pitanje o važnosti njihove poezije (uključujući i sonete) za srpsko i hrvatsko pjesništvo (uključujući tu, ravnopravno, i pjesme sonetnog oblika) od pitanja o važnosti oblika njihovih soneta za oblik srpskog i hrvatskog soneta 19. st. Razlika među ovim pitanjima je, međutim, vrlo velika. Nema sumnje da je djelovanje obojice pjesnika bilo u obje južnoslovenske književnosti snažno. Ali istovremeno nema sumnje da u obliku srpskog i hrvatskog soneta forma Mickiewiczevog soneta nije ostavila praktički nikakvoga traga, dok je ugled oblika Kollárovog soneta bio u to doba u obje književnosti izuzetno velik. Nema sumnje da je Kollárov stih, trohejski pentametar (s pravilnom izmjenom akatalektičkih i katalektičkih sti-

---

<sup>17</sup> I po građi koju sam davno objavio (*Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, str. 144-152), a koju bi danas valjalo dopuniti sa više značajnih pojedinosti, može se zaključiti da je daleko najvećem broju sonetnih vijenaca, nastalih u evropskim književnostima u posljednja dva vijeka, neposredan ili bar posredan izvor bilo djelo slovenačkog pjesnika. U hrvatskoj poeziji desetak sonetnih vijenaca je napisano još u 19. st., u srpskoj se pišu tek od kraja dvadesetih godina ovog vijeka. Malu poplavu sonetnih vijenaca u srpskoj poeziji posljednjih decenija 20. v. anticipirao je vijenac *Tragični soneti* Branka Miljkovića (1957). U studiji *Kako je ispleten Miljkovićev sonetni venec*, "Književna istorija", II, 1970, 7, str. 577-591, Miroslav Topić je izvrsno prikazao Miljkovićev odnos prema Prešernovom vijencu (i hrvatskom prijevodu Gustava Krkleca) kao, rekao bih, postupak građenja pjesme prema pjesmi.

hova), značajno pomogao širenje asimetričnog deseterca i u srpskom i u hrvatskom sonetu (prvi srpski sonet toga stiha je prijevod Kollárove pjesme, a izmjena muških i ženskih rima gotovo da je jedino odstupanje od stroge silabičnosti koje se u deseteračkom sonetu 19. st. toleriše). Uz to, činjenica da je jedno inače srazmjerno rijetko rimovanje sonetnog sesteta, *cdc ede* (shema rima koju ne preporučuje ni jedna srpska i hrvatska poetika toga vremena), izrazito najčešća shema rima u hrvatskom i pogotovo srpskom sonetu 19. st., mora se svakako dovesti u vezu s činjenicom da je to i daleko najčešće rimovanje sonetnih sesteta Kollárovih.<sup>18</sup>

Tehničke pojedinosti ove vrste, ma koliko se malo važne kome mogle činiti, predstavljaju pravi predmet svakog proučavanja soneta kao pjesničkog oblika, pa i ovdje predloženog proučavanja sonetnih tradicija. Prilikom identifikacije sonetnih tradicija, zato, u smislu u kome se o njima ovdje govori, bezuslovan je kriterijum osobinā isključivo formalnih. Kada na toj osnovi neku sonetnu tradiciju identifikujemo, razmislićemo, naravno, ima li mjesta pomisli da među sonetima te tradicije postoje i neke druge veze: tematske, stilske ili ma kakve treće.

---

<sup>18</sup> Istoričari književnosti vjerovatno imaju pravo dok Vrazov ciklus soneta *Sanak i istina* dovode u vezu s Mickiewiczovim sonetima u onom smislu u kome Vrazove *Dulabije* dovode u vezu s Kollárom. Zabuna počinje kada kažu ili podrazumijevaju da je Mickiewicz uticao na oblik Vrazovog soneta. U tome se rado pozivaju na Vrazovo pismo prijatelju u kojem pominje izgubljene sonete napisane “à la manière de Mickiewicz”. Što se te fraze tiče, mislim da J. Wierzbicki (*Vrazovi soneti i Mickiewicz*, “Umjetnost riječi”, XI, 1967, 4, na str. 324–325) ima pravo kada po kontekstu zaključuje da Vraz tu ne govori o Mickiewiczovim sonetima nego o njegovim *Knjigama naroda i hodočasništva poljskog*. Što se Vrazovog sonetnog oblika tiče, vrijedi za njega isto što i za druge pjesnike (i njemu je, među ostalim, najobičnije rimovanje u sestetu *cdc ede*).