

zaharija orfelin, nils bor, milorad pavić i umberto eko (II)

vladan panković

Kao najtipičniji primer ove komplementarnosti kultura baroknog doba može poslužiti slavni »Erlangenski rukopis« u kome su sakupljene narodne pesme gotovo svih naroda sa tla današnje Jugoslavije. O autorima, sabiraču i zapisivaču, ili pak inspiratoru zapisivanja, odnosno mestu zapisivanja, ne zna se gotovo ništa pouzdano. Umesto jedne (u ovom slučaju ipak nesumnjivo postojeće), prave verzije tog poduhvata, postoji čitav niz mogućih, komplementarnih verzija koje svojim dijalektičkim korelacijama daju daleko bogatiju predstavu o kulturi baroka no što je to u stanju da da jedna, jedina (čak i prava) verzija. Ipak, navedimo jednu od verzija geneze »Erlangenskog rukopisa«. »Naša dopunska primedba« — reči će Radosav Medenica povodom Gezemanove verzije — »bila bi: da je knez Virtemberga, odnosno princ Evgenije Savojski, mogao biti i idejni organizator ovoga posla. Ne zaboravimo da je u pitanju doba humanizma i učenja po kojima je slobodan čovek etički ideal, i po kojem je čovek, odnosno ljudski duh, merilo svih vrednosti. A toga slobodnog čoveka knez od Virtemberga i princ Savojski imali su pred sobom u svojoj armadi čitavi niz godina. Njegova borba za slobodu svoga naroda mogla je biti ona ideja za pribiranje tako rečitih dokumenata o tome, sabiranje narodnih pesama iz usta tih slobodnih ljudi.«⁴³

Pesme iz »Erlangenskog rukopisa«, mogu nam rasvetliti i odnos komplementarnosti estetika i estetskih nazora različitih vremena. To jest, kako će primetiti Pavić: »možda bi se polazeći od toga moglo doći do suštine nekih razlika u redakcijama raznih epoha. ... Pesma o kojoj je reč (u »Erlangenskom rukopisu«, ova pesma zapisana je pod rednim brojem 36. »Prosih devojkicu za tri godine« — ulazi u vrlo stroge antologije i zapisana je kod Vuka. To je i u usmenom pesništvu ranijih epoha poznati idilični prizor, a tema mu je reminiscencija na čuveno mesto iz Biblije o jenu na studencu. Takva tema u ranom XVIII veku umetnuta je u dužu pesmu. Tu je jelen, što na pojilu rogom muti, a očima bistri vodu, samo metafora za mladića — ljubavnika, koji, kako pesma priča, s devojkicom omrkne i osvane na studencu. Tako ovde lepa slika jelena na pojilu postaje jedna sasvim jasna lascivna metafora u kojoj je jelen — ljubavnik rogom zamutio kladenac devojke—vode. U Vukovom zapisu od pesme je ostao samo motiv bez poredjenja. ... Od metafore iz XVIII veka nije ostalo ništa. Ili, tačnije, u redakciji XVIII veka nije ostalo ništa. Ili, tačnije, u redakciji XVIII veka metafora duše u vidu jelena zamenjena je metaforom mladića—ljubavnika u vidu jelena. U drugoj redakciji iz XIX veka metafora je sasvim izostala. Ostala je samo slika.«⁴⁴ Dakle barokna redakcija razlikuje se i od prethodne (religijsko-metafizičke) i od docnije (racionalističke) redakcije, jer ona, u stvari, ostavlja mogućnost višestrukih komplementarnih interpretacija stihova. S jedne strane, ona snažno asocira na religiozne teme i motive, za one slušaocce i čitaocce koji su spremni na takve asocijacije, a s druge, za čitaocce i slušaocce drugačijih misli i ukusa, ona se otkriva u punom »sčaju« lascivnosti. Vraćajući se ponovo na paralele s umetnošću poznog srednjeg veka, možemo primetiti da je, služeći se istim dvosmislenostima svoju poeziju pisao i slavni Fransoa Vijon, čija se dela »Veliko« i »Malo zaveštanje« mogu smatrati kako religioznim stihovima podstaknutim »Starim« i »Novim zavetom«, tako i parodijom na istu temu. »Pa ipak, — reči će Kolja Mićović — »svi komentatori se slažu da mnoga mesta ostaju dvosmislena, višesmislena, i da je ponekad nemoguće prodreti u smisao svih aluzija kojima vrvi Vijonova poema. ... Delo koje je saželo u sebe više nego jednu epohu i čije su nam poruke, čak i onda kad ostaju definitivno zagonetne — bliske.«⁴⁵

Pesme iz »Erlangenskog rukopisa« otvaraju iznova problem načina klasifikacije narodnih pesama, koje će Vuk Karadžić podeliti na »muške« (junačke, epske) i »ženske« (lirske). U stvari, zahvaljujući karakteristikama Vukove kao i drugih redakcija iz XIX veka (redukciji polivalentnih metafora na estetski vredne i snažne, ali često i jednostrane slike), naše narodne pesme bilo je moguće klasifikovati prema tipu prevladajućih motiva (uz aproksimativno zanemarivanje karaktera motiva koji su ostali u manjini). No, pokazalo se, još u Vukovo vreme, da takva klasifikacija, iako od nesumnjivog značaja, nije apsolutna ni potpuna, i da nije u stanju da konzistentno odredi mesto jednom broju narodnih pesama, i to pre svega onih pesama koje obiluju polivalentnim motivima. (Od mnoštva takvih pesama u »Erlangenskom rukopisu« mogu se navesti, na primer, pesma pod brojem 15. (»Ban Marijan vraća devojačke darove«) i pesma poreklom iz Makedonije, pod brojem 48. (»Todor si uinu miluje«), a od pesama u Vukovoj redakciji, na primer, »Marko Kraljević i orao« i »Dioba Jaksica«, uvrštene u junačke pesme.) Ovakve pesme se, dakle, ne mogu dosledno svrstati ni u epske, ni u lirske, u apsolutnom smislu, a takođe nije od koristi smatrati ih hibridnim tvorevinama, tj. simultano i delimično epskim i delimično lirskim, jer bi se u tom slučaju svako poetsko, odnosno književno ostvarenje moralo proglasiti posebnim književnim rodnom, čime bi se stvorilo haos koji bi negirao mogućnost bilo kakve klasifikacije književnih dela, mogućnost egzistencije

bilo kakve književne teorije. Ovaj metodološki problem u okviru principa komplementarnosti razrešava se tako što se ne insistira na jedinstvenoj teorijskoj klasifikaciji datog književnog dela, nego se ona sprovodi kroz niz komplementarnih klasifikacionih postupaka, služeći se pri tome klasičnim podelama ne više na osnovu ontoloških, već epistemološko-ontoloških (ili relativnih ontoloških) kriterijuma. S jednog aspekta pesma se može tretirati kao lirska, s drugog kao epska, i tek oba ova aspekta, koja ne podležu međusobnoj komparaciji, daju predstavu o njoj umetničkoj veličini.

Pluralizam estetskih osećanja i doživljajnih mogućnosti na koji nedvosmisleno ukazuje naša barokna književnost predstavlja upečatljivo svedočanstvo o tome da pojam lepog ne poseduje neku apriornu ontološku apsolutnost, nego da se manifestuje tek u umetničkom procesu, integralnoj dijalektičkoj interakciji dela i publike (analiziranjem objekta i objektivizirajućih okolnosti, respektivno), pri čemu se različite umetničke manifestacije lepog moraju tretirati kao komplementarne. To takođe znači da se aspekt lepog koji preferira srednji vek, ili pak klasicizam, ne može negirati i pobijati aspektima lepog koje preferira barok, niti je pak moguće obrnuti. No, nasuprot tome, sasvim je sigurno da se srednjovekovna i klasicistička estetika ne mogu više apsolutizovati, to jest, ne mogu se aspekti lepog koje one preferiraju kanonizovati do ontološkog apsoluta, dok barokna estetika, na jedinstven način dozvoljava svoju generalizaciju, sprovedenu u modernoj umetnosti, prihvatajući relativizovane aspekte lepog srednjovekovne ili klasicističke umetnosti, kao jedne u nizu komplementarnih realizacija.

Kada je reč o književnosti, to jest o umetnosti reči, komplementarnost lepog, s obzirom da »se nikakav sadržaj ne može izraziti bez formalnog okvira«, nužno zahteva i komplementarnost jezičkih sredstava. »Veoma je karakteristično za srpsku baroknu književnost da se narodni i srpsko-slovenski jezik nisu mešali, ali da su često u istom delu stajali jedan do drugog u različitim ulogama.«⁴⁶ No, već u barokno vreme ova različitost uloga manifestovala se sve više kao anarhična protivrečnost koja je ugrožavala najosnovniju funkciju jezika, književnu i umetničku komunikativnost. Naime, zajedničko mesto i poezije i nauke, sadržano je u činjenici da se i u jednoj i u drugoj jeziku koji služi za opis iskustva mora uvek, iako nikad striktno, separirati na dva dela: konkretni meta—jezik i apstraktni potencijalni jezik. Meta—jezik (za razliku od stava koji o njemu imaju idealističke filozofsko-lingvističke škole mišljenja), ovde ne znači da su reči i gramatika njegova »finiji« i »savršeniji« od reči i gramatike jezika, tj. da su van običnog jezika, već, naprotiv, ima osobitu relativnu, aproksimativnu pouzdanost i jednoznačnost kao »ogrubljenje« u okviru jezika, tako da kada se raspravlja o jeziku sa stanovišta meta—jezika, u granicama date »grubosti«, rasprava o meta—jeziku nije nužna pa je on iako u samom jeziku, van rasprave, van analize. Meta—jezik tako jednoznačno i nedvosmisleno izražava mehanicističku aproksimaciju jezika date iskustvene discipline. Ali kao što se iskustvena disciplina ne može svesti u celini na svoju mehanicističku aproksimaciju, tako ni meta—jezik ne može, za razliku od stava mehanicističko-racionalističkih filozofsko-lingvističkih škola mišljenja, u suptilnom deskripcionom postupku biti u potpunosti ekstenziran, bez banalizacije, do celokupnog jezika, odnosno izjednačen s njim, već uvek ostaje nešto »neizrecivo« i »neizrazivo« (=neodređeno) u konkretnim terminima meta—jezika, posredno iskazivo samo kroz beskonačni niz svojih komplementarnih meta—jezičkih opisa. Taj posredni, »potencijalni jezik« se tada javlja ne kao neki skriveni i nepoznatni meta—jezik (kako su na primer smatrali nadrealisti) nego kao apstraktni simbol ograničenih mogućnosti svakog meta—jezika.

U svojim jezičkim reformama barokni pisci su, intuitivno, vodili računa i o potencijalnom i o meta—jeziku, iako su im objektivne istorijske okolnosti onemogućile da jeziku revoluciju sprovedu na konzistentan način, što će, pre svega u domenu meta—jezika, uspeti tek Vuku Karadžiću. Ali, primetiće Branko Miljković: »Vuk je suviše racionalizovao naš jezik i učinio ga neosetljivim za mnoge suptilne i skrivene iracionalne emocije. Naš jezik treba ponovo osposobiti za izražavanje dalekih slutnji, za kazivanje dubokog i nejasnog. Kratko: našem jeziku treba vratiti tajanstvenost i drevnost. To su već pokušali neki naši pesnici, da spomenemo samo Momčila Nastasijevića i Stanislava Vinavera. ... Ukoliko je reč bogatija značenjima, utoliko je ona neodređena i šira. Precizne reči su uvek osudne i od njih se ne pravi poezija.«⁴⁷ Ali od isključivo preciznih reči se ne pravi ni nauka, i u tom smislu Bor će reći Hajzenbergu: »To sužavanje jezika ni meni naravno nije po volji. ... Ti poznaješ Silero-ovu pesmu Konfucijeva izreka i znaš da u njoj volim osobito one retke: »Samo obilje vodi jasnoći, a u ponoru prebiva istina«. Obilje ovde nije samo obilje saznanja, nego i obilje pojmova, raznih načina kojima se govori o problemu i o fenomenima. Jedino time što se o čudnim odnosima između formalnih zakona kvantne teorije i posmatranih fenomena govori stalno različitim pojmovima, osvetljavajući ih sa svih strana, jasno izlažući njihove prividne unutarnje protivrečnosti, može se izazvati promena u strukturi mišljenja, koja je pretpostavka za shvatanje kvantne teorije. Na primer, stalno se ponavlja kako kvantna teorija ne zadovoljava, jer dopušta samo dualistički opis prirode komplementarnim pojmovima »talas« i »čestica«. Onaj ko je kvantnu teoriju zaista shvatio, ne bi uopšte došao na pomisao da ovde govori o dualizmu. On će teoriju osetiti kao jedinstven opis atomskih pojava koji samo tamo gde se za primenu na eksperimente prevodi na običan jezik može izgledati veoma različiti. Kvantna teorija tako pruža sjajan primer kako je sasvim moguće jednu stvar shvatiti potpuno jasno, a u isti mah znati da se o njoj može govoriti samo u slikama i poredjenjima. Slike i poredjenja — to su ovde u suštini klasični pojmovi, dakle i »talas« i »korpuskula«. Oni ne odgovaraju tačno stvarnom svetu, a delimično se nalaze u komplementarnom uzajamnom odnosu i stoga protivreče jedni drugima. Pa ipak, budući da pri opisivanju fenomena moramo ostati u prostoru običnog jezika, pravom stanju stvari možemo se približiti jedino posredstvom tih slika. ... »U ponoru prebiva istina«. To ostaje istinito baš kao i prvi deo rečenice.«⁴⁸

»Zato su naša svest i naš govor« — reći će opet Miljković — »uvek od slepila i vida, od mreže znanja i neznanja. Ali baš u te mreže se lovi liriska suštastvenost ovog sveta i života.«⁴⁹ Ili, kako će kazati Bor: »Jezik je, tako reći, mreža razapeta između ljudi, i mi, sa svojim mislima, svojom mogućnošću saznanja, visimo u toj mreži.«⁵⁰ Težeći za dijalektičkom harmonijom meta-jezika i potencijalnom jezika, Branko Miljković će, često koristiti metode i forme naše barokne književnosti. Tako se u »Paralelnoj pesmi«: to je najlepša kuga to su najređe bolesti

ne nema razloga da
pišem pesme

tako potrebne mom
tamnom žaru

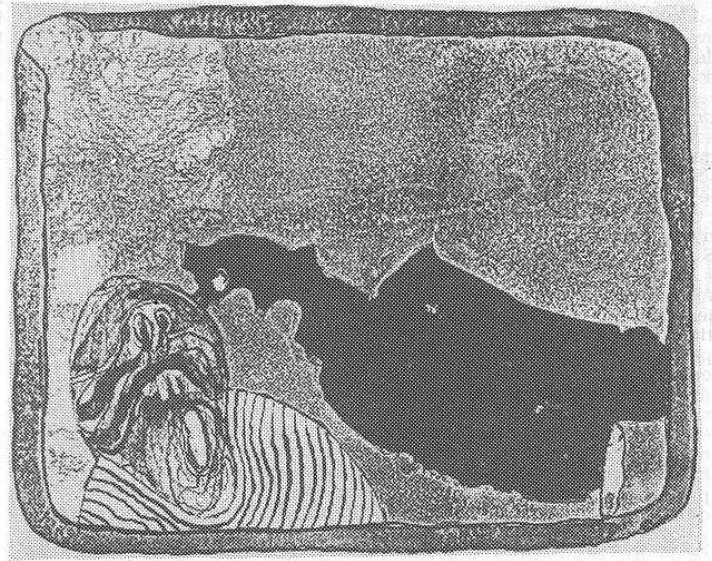
ako umem da približim
stvarnost

u traganju za »suptilnim i skrivenim iracionalnim emocijama« pesnik vraća u predvukovsko vreme, na poeziju kakvu je, na primer, pisao Zaharija Orfelin. »Orfelin u Omologiji (1758.) koristi jedan drevni maniristički postupak ostvarujući trostruku pesmu. ... Orfelin ovde u jednu pesmu stapa tri: prva se čita ako se pesma shvati kao celina, druga i treća pesma se dobija ako se celina po vertikali podeli na dve uzdužne polovine, pri čemu se srednji stihovi čitaju i uz prvu i uz drugu uzdužnu polovinu pesme.«⁵¹ I kod Branka Miljkovića i kod Orfelina svaki od tri moguća načina čitanja pesme daje jedno komplementarno osećanje poetskog koje se ne može svoditi i svesti na druga dva, ali koje tek zajedno s njima omogućava »duboki ponor« poetske reči.

Istini za volju treba reći da sam Vuk Karadžić ni iz daleka nije težio takvoj mehanicističkoj racionalizaciji jezika kakvoj su stremili njegovi docniji sledbenici, Skerlić na primer. Na mnogo mesta Vuk će manifestovati svoj urođeni hipersenzibilitet za dijalektičko sagledavanje fenomena, posebno u narodnim poslovcima koje izražavaju duboke istine. Tako, na primer, kod njega nalazimo na poslovcu: »Trista, bez popa ništa«, ali i na: »Bez jednog čoeaka može vašar biti«; »Bolje je ikad nego nikad«, i, komplementarno tome: »Dockan, kume, po podne u crkvu«; »Blago tome ko pameti nema«, i, komplementarno tome: »Teško tome ko pameti nema«,⁵² itd. Ali, sličnih poslovcima ima i kod Venclovića. Na primer: »Ko oskudno seje pšenicu, oskudno će i požnjeti« i komplementarno: »Zanjem gde nisam sejao, Zbiram gde nisam razdao«; »Dok smo, da smo« i komplementarno: »Danas jesmo, a sutra nismo«; »Dvema putovi se ne može hoditi; jedva jednim da tko može pravo«, ali i: »Životni su putovi mnogi«.

Kod Skerlića, međutim, postoji izrazita antipatija prema dubokim istinama. »U pojedinim književnostima« — kaže Skerlić — »ima trenutaka — kada zavlada carstvo reči i kada se književnost odvoji od prirodne i zdravog razuma. To su doba kada se svede na igru reči, na nečekivane i slikarske efekte pomoću reči, na preterane figure, kitnjaste girlande, na zamršene parafraze, usiljene inverzije, samovoljne i često besmislene neologizme. Takvi su bili marinisti i končetisti u Italiji, takav je bio eufemizam u Engleskoj, gongorizam i kultizam u Španiji, manirizam u Nemačkoj, preciznost u Francuskoj. To isto, tu istu logomaniju, predstavlja u srpskoj književnosti Laza Kostić.«⁵³ Skerlić kod Kostića kritikuje romantičarsko poimanje poezije, književnosti i umetnosti uopšte, sa sličnog aspekta sa kojeg su predstavnici klasične mehanike kritikovali Ajnštajnovu teoriju relativiteta (i Kostić je, poput Ajnštajna, težio apsolutnoj »harmoniji sfera«). Njemu se čini da Kostić hipertrofira »prvi princip«, »veritas« od koga u umetnosti treba poći, ali, isto tako, nalazeći da je kod Kostića u suštini očuvan algoritam »Pulchritudo splendor veritas«, on pesniku priznaje i određenu vrednost. »On je imao pesničkog talenta, i to talenta koji u osnovi nije bio banalan. ... Ali njegova prirodna originalnost bila je kobna za njega.«⁵⁴ Oštar prema Kostiću, Skerlić, međutim, postaje nemilosrdan prema Disu: »Ali kod g. Petkovića pozajmica je još dalja. On je nekultivisan čovek, koji je malo čitao, koji malo zna, koji se nije dalje makao od Zemuna, i manje no iko on je u stanju da nam da nov izraz moderne duše, koja je tako složena, i moderne u metnosti, koja je u tolikoj meri intelektualna. ... G. Vladislav Petković, to je Laza Kostić koji je, zadocnišvi za čitava pola veka, zalutao u Beograd.«⁵⁵ Naravno, ovde Skerliću ne smeta samo to što se, »neizvukavši nikakvu pouku«, Dis javlja »pola veka« nakon Kostića, već pre svega to što se kod Disa sreće eksplicirano ono što je kod Kostića tek ponegde (npr. u pesmi »Medu javom i med snom«) implicirano, poetsko izraženo na niz komplementarnih načina. »On je, kao Janus sa dva lica: »Mračan i vedar ja idem životom/Do starih crnih i svetlih obala. ... To može kome izgledati i vrlo smelo i vrlo originalno, ali ništa lakše no obdelavati takvu poeziju. Logiku treba baciti pod noge, valja prezreti smisao reči, sparivati reči koje nikakve veze nemaju, govoriti sve što na um padne. Samo, takvih »pesnika« bilo je i pre dekadencata i simbolista, ali su im ljudi davali drugačije ime. ...«⁵⁶ Sem toga, ako se vratimo na Hauzerovu konstataciju da su »klasicisti, žaleći se na »rdav ukus« barokne umetnosti, bili neprijateljski raspoloženi prema modernoj umetnosti«, možemo reći da isto važi i za Skerlića, samo u obratnom redosledu, to jest, neprijateljski raspoloženi prema modernoj umetnosti, on je bio neprijateljski raspoloženi i prema baroknoj umetnosti. »Branković je« — kaže Skerlić Đorđu Brankoviću — »slab pisac. Roden na periferiji srpskog naroda, odrastao među tudincima, među kojima je proveo najveći deo svoga života, on nije dobro vladao srpskim jezikom i vrlo je slab srpski pisac. Trudeći se da bude na visini svoga predmeta i da izgleda svečano učen, on je pisao razvučeno, zamršeno, mutno, često sasvim nerazumljivo.«⁵⁷ Naravno, Skerlićevo tvrđenje o uzrocima koji su kako Disa tako i Brankovića doveli do njihovog osobenog književnog stila, a koji su prema njemu pomanjkanje poznavanja i primene meta-jezika, ni malo ne podleže sumnji. U ostalom ne može se osporiti da je Jovan Skerlić »otac« ili bar jedan od »otaca« meta-jezika naše književne istorije, kritike i teorije, i da je baš zato veoma zaslužan za njihovo konzistentno konstituisanje. Sumnji i kritici podleže jedino Skerlićevo neosećanje neophodnosti kritike apsolutizacije meta-jezika koju su Branković i Dis

tako maestralno sproveli. Suprotstavljenost Skerlićevoj i, prethodno navedenog, Pavićevog stanovišta o Brankovićevoj književnosti, pokazuje nam ujedno, veoma plastično, razliku između ondašnjih i današnjih estetičko-teorijskih stavova. U stvari, svi avangardni umetnički pokreti dvadesetog veka udaraju u temelje klasicističke, odnosno mehanicističke, estetike, i upravo zato nailaze na zesteke otpore. »Totalitarno organizirana društva progresivnog ili reakcionarnog smjera vode« — tvrdi Hauzer — »u pravilu antiformalističku umjetničku politiku. Budući da pretvaraju u manifestantnu propagandu latentne ideologije u umjetnosti, oni vide opasnost u svakom njezinu obliku, koji se, kao nikubizam, ne da samo tako manipulirati. Prema tome, radikalno socijalistička umjetnička kritika vidi to očigledniji izraz »gradanske dekadencije« u umjetničkim pravicima što se teže ideološki interpretiraju i manipuliraju i što je manja grupa eksperata na čije su priznanje upućeni. Ali ako se kao dekadentnost razumije neuravnoteženost subjekt-objekt odnosa, ova dijagnoza među svim smerovima moderne umjetnosti najmanje odgovara kubizmu, jer u njemu ostaje nepovređena ličnost umjetnika, kao i predmetnost umjetničkog djela. Kubistička strukturalna analiza ne denaturalizira osjetilne organe onako kako je to Rimbaud sebi stavio u zadatka; ona ih samo življe aktivira u nekom posebnom smjeru nego što bi to bilo normalno (preciznije, u gruboj aproksimaciji mehanicizma — primedba V. P.). Njezino kaleidoskopsko fragmentiranje aspekata ne ukida jedinstvo (i ovde se, da parafraziramo Bora, teorija oseća kao jedinstven opis, ali u dijalektičkom smislu — primedba V. P.) i celovitost predmeta, već ih pokazuje iz različitih (komplementarnih — primedba V. P.) kutova gledanja.«⁵⁸



Slično avangardistima dvadesetog veka i srpski barokni književnici su praktično ceo svoj život proveli u borbi za »duboku istinu«, a završavali su u jadu, čemeru i bedi, bolesni i zaboravljeni. Mi svakako, reći će Lazar Curčić, »moramo se upitati kakav je to Orfelin bio radnik, koliko li je on to imao ideja i koliko je lično želeo da uradi za kulturu naroda kome je pripadao. Takav um i takvu radinost uplašili su samo bolest i ljudska zloba. Samo su ga oni sprečili da uradi još više. Bolje ta da nije mogao niko.«⁶⁰ Jer: »Zna se: bio je učitelj, administrativac (kancelista), kaligraf, ilustrator, grafičar, bakrorezac, pedagoški pisac, pesnik, prevodilac, teolog, projektant, izdavač, filolog, urednik kalendara i časopisa, bibliograf, istoričar, recenzent, prirodnjak, tehnolog i korektor, a možda i još ponešto, što će se tek saznati. Izvesno je da je govorio i ruski, nemački, latinski, nešto talijanski i valjda ponešto francuski, a pisao je na srpskom, ruskom i nemačkom. ... U nauci je bio prirodnjak, pedagog i istoričar, što će reći da je bio odan znanjima, koja je široo predano i svom snagom svog bogatog uma.«⁶¹

(nastaviće se)

- 43 Radosav Medenica, »Erlangenski rukopis i njegove pesme«, predgovor u knjizi: »Erlangenski rukopis«, Univerzitetska riječ, Nikšić, 1967., str. 13.
44 Videti literaturu iz napomene 10, str. 186.
45 Kolja Micević, »Vijon, otkovani jezik«, predgovor u knjizi: Fransoa Vijom, »Zaveštanja«, BIGZ, Beograd, 1986., str. 14., 15.
46 Videti literaturu iz napomene 10, str. 29.
47 Branko Miljković, »Pesme«, Prosveta, Beograd, 1965., str. 256.
48 Videti literaturu iz napomene 37, str. 313.
49 Videti literaturu iz napomene 47, str. 257.
50 Videti literaturu iz napomene 37, str. 215.
51 Videti literaturu iz napomene 10, str. 54.
52 Poslovice su navedene iz knjige: Vuk Stefanović Karadžić, »Srpske narodne poslovice«, Prosveta, Beograd, 1965.
53 Poslovice su navedene iz literature iz napomene 31.
54 Jovan Skerlić, »Istorija novije srpske književnosti«, Rad, Beograd, 1953., str. 306.
55 Ist, str. 305.
56 Jovan Skerlić, »Odabrani kritički spisi«, Novo pokoljenje, Beograd, 1950., str. 409., 411.
57 Isto, str. 407.
58 Videti literaturu iz napomene 54, str. 32.
59 Arnold Hauzer, »Sociologija umjetnosti«, knjiga 2, Školska knjiga, Zagreb, 1986., str. 199.
60 Lazar Curčić, »Orfelinov iskusni podrumar«, pogovor u knjizi: Zaharija Orfelin, »Iskusni podrumar«, Narodna biblioteka Srbije, Beograd — Dečije novine, Gornji Milanovac, 1986., str. VIII.
61 Lazar Curčić, »Pesnik Zaharija Orfelin«, predgovor u knjizi: Zaharija Orfelin, »Pesme«, Knjevena zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1983., str. 5., 7.