

Петар Милосављевић
КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО У СРБА

ИЗАБРАНА ДЕЛА
Петра Милосављевића

Приредили
Слободан Костић
Вера Милосављевић

Треће коло
Теорија белетристике
Теорија књижевности
Теоријска мисао о књижевности
Књижевнотеоријска мисао у Срба
Теоријски проблеми

Петар Милосављевић

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО У СРБА

прва књига

Филолошки факултет – Бања Лука
Логос – Грачаница
Мирослав – Београд
2010.

САДРЖАЈ

Прва књига

ТОКОМ ИСТОРИЈЕ

<i>Предговор: Петар Милосављевић</i>	9
--------------------------------------	---

СРЕДЊИ ВЕК

Свети Сава: <i>Пролог „Законоправилу“</i>	15
Свети Сава: <i>Тумачење стиха</i>	19

РЕНЕСАНСА

Марин Држић: <i>Речи публици</i>	25
----------------------------------	----

БАРОК

Џиво Гундулић: <i>Речи о променама, лепоти и слободи</i>	35
--	----

КЛАСИЦИЗАМ

Матија Петар Катанчић: <i>Народно пјесништво Илира</i>	41
Ђорђе Малетић: <i>Предговор „Теорији поезије“</i>	59
Ђорђе Малетић: <i>Предговор „Частној реторици“</i>	63
Јован Стерија Поповић: <i>Лепота у слогу</i>	64
Константин Богдановић: <i>Критика у миру</i>	78

РОМАНТИЗАМ

Вук Караџић: <i>Подјела народних пјесама</i>	87
Вук Стефановић Караџић: <i>Друга рецензија српска</i>	93
Јован Суботић: <i>Предговор „Науки о србском стихотворенију“</i>	95
Јован Суботић: <i>Предговор „Цветнику српске словесности“</i>	100
Лаза Костић: <i>Међу јавом и мед сном</i>	106

РЕАЛИЗАМ

Светозар Марковић: <i>Певање и мишљење</i>	111
--	-----

МОДЕРНА

Љубомир Недић: <i>О књижевној критици</i>	125
Богдан Поповић: <i>Теорија „реда-по-ред“</i>	144
Павле Поповић: <i>К другом издању „Прегледа српске књижевности“</i>	157
Јован Скерлић: <i>Догматичка и импресионистичка критика</i>	163
Бранко Лазаревић: <i>Стваралачка критика</i>	176

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Милош Црњански: <i>Објашњење „Суматре“</i>	207
Станислав Винавер: <i>Језичне могућности</i>	215

НАДРЕАЛИЗАМ

Марко Ристић: <i>Морални и социјални смисао поезије</i>	271
---	-----

КЊИЖЕВНОСТ И СОЦИЈАЛИЗАМ

Зоран Мишић: <i>Међу јавом и мед сном</i>	297
---	-----

ТЕОРИЈСКА МИСАО НА УНИВЕРЗИТЕТУ

Михаило Петровић: <i>Теорија пресликавања</i>	311
Николај Велимировић: <i>Симболи и сигнали</i>	352
Перо Слијепчевић: <i>Шилер у Југославији</i>	360
Аница Савић-Ребац: <i>Предплатонски период у античкој књижевнотеоријској мисли</i>	365

ДОДАЦИ

Петар Милосављевић: <i>Садржај хрестоматије „Књижевнотеоријска мисао Југословена“ I, II</i>	409
Петар Милосављевић: <i>Теоријско проучавање књижевности у Срба</i>	413

<i>Белешке о поглављима, ауторима и текстовима</i>	437
--	-----

Друга књига

ТЕОРИЈА БЕЛЕТРИСТИКЕ

Предговор: Петар Милосављевић

ПОЕТИКА

Иво Тартаља: <i>Како називамо оно што песник чини?</i>	
Владета Јеротић: <i>Психоанализа и стварање</i>	
Никола Милошевић: <i>Стваралаштво и кохеренција</i>	
Милосав Ж. Чаркић: <i>О креативности и оригиналности у стиховним дискурсима</i>	

ЛИТЕРАРНА СЕМИОЛОГИЈА

Новица Петковић: <i>Увод у „Елементе књижевне семиотике“</i>	
Зоран Константиновић: <i>Књижевно дело као комуникат</i>	

Драгиша Живковић: *Аспекти књижевног дела*

Новица Петковић: *О језичком конституисању књижевног текста*

ТЕМАТОЛОГИЈА

Миодраг Павловић: *Ритуал – мит – литерарно дело*

Никола Милошевић: *Узрок и услов*

Света Лукић: *Социјалистички естетизам*

НАРАТОЛОГИЈА

Гајо Пелеш: *Могући свијет и свијет приповједног текста*

Никола Милошевић: *Привлачност негативног јунака*

Мирољуб Јоковић: *Теоријске основе постмодерног романа*

СТИЛИСТИКА

Радоје Симић: *Увод у општу стилистику*

Милош Ковачевић: *Изазов реторичких фигура*

Ново Вуковић: *Стил*

Милосав Ж. Чаркић: *О поетској функцији језика*

Новица Петковић: *Чему служи стилистика*

ВЕРСОЛОГИЈА

Светозар Петровић: *Теорија стиха*

Никола Грдинић: *Нерегуларни метрички облици*

Светозар Петровић: *Метаметричка функција стиховних облика*

Милосав Ж. Чаркић: *О терминолошким називима риме*

ЛИТЕРАРНА ГЕНОЛОГИЈА

Зоран Константиновић: *Преображаји родовских структура*

Јован Христић: *Поезија и проза*

Сретен Марић: *Трагедија и појам трагичног*

Слободан Костић: *Православно духовно песништво*

Ново Вуковић: *Проблем постојања књижевности за дјецу*

РЕЦЕПЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

Зоран Константиновић: *„Интертекстуалност“ и „алтеритет“*

Сретен Петровић: *Перцепција – услов естетске рецепције*

МЕДИЈАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

Драгутин Гостушки: *Антика као фиксна идеја*

Драгиша Живковић: *Европски оквири српске књижевности*

Никола Грдинић: *Формални маниризми*

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА ЛИТЕРАТУРЕ

Светозар Петровић: *Методологија литерарног студија*

Иво Тартаља: *Историја историје опште књижевности*
Миодраг Радовић: *Аксеолошки и херменеутички круг*

Белешке о поглављима, ауторима и текстовима

ПРЕДГОВОР

На питање: колико је дуго радио на својој *Антологији српске међуратне поезије* (1956), Борислав Михаиловић Михиз је, по једној анегдоти, одговорио: Цео живот и шест месеци.

Многом читаоцу се може учинити да је релативно лако било саставити један избор књижевнотеоријских текстова у Срба. Као први састављач књиге ове садржине морам да признам да је процес њеног израстања био посве дуг.

Предмет Методологија проучавања књижевности предавао сам на Филозофском факултету у Новом Саду 32 године (1971-2003). Из тога мога наставничког рада настале су две књиге: *Методологија проучавања књижевности* (1985, 2000) и *Теоријска мисао о књижевности* (1991, 2010). Прва од њих имала је два истоветна издања; ново издање, у формату мојих *Изабраних дела* имало је 512 страна. Друга књига је хрестоматија текстова на које сам се у *Методологији* позивао. Хрестоматија је у првом издању имала 646 страница. У другом издању, које се штампа у мојим *Изабраним делима*, она има око 850 страница. И једна и друга књига информисале су о проучавању књижевности у западном делу света од Хомера до наших дана. И у једној и у другој књизи у некој мери били су заступљени и југословенски аутори.

Још један корак на путу ка књизи *Књижевнотеоријска мисао у Срба* омогућио ми је пројект на састављању антологије *Књижевнотеоријска мисао Југословена*. Идеју, али и прилику да радим на овом пројекту, дао ми је господин Филип Луелсдорф (Philip A. Luelsdorff). Са овим Американцем немачког порекла упознао сам се 1981. у Регенсбургу, после мога предавања у Институту за славистику. Луелсдорф је на тамошњем Универзитету

радио као слависта. Био је истовремено и уредник у издавачкој кући Џона Бенџаменса (John Benjamins) са седиштем у Амстердаму и у Филаделфији (САД). У то време је, за ову издавачку кућу, уређивао едицију *Лингвистичке и литерарне студије у Источној Европи* (Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe). Предложио ми је да у једној књизи представим ову врсту литературе у тадашњој Југославији. Тада сам од њега сазнао да за његову едицију из области лингвистике већ ради мој колега са новосадског Филозофског факултета Милорад Радовановић. У начелу сам одмах прихватио његов предлог. Кад сам, према договору, у Новом Саду сачинио садржај будуће књиге, испоставило се да ми је за тако обиман посао недовољан простор обима око 600 страна; требало ми је бар двоструко више. Луесдорф и власник издавачке куће Џон Бенџаменс прихватили су мој предлог да саставим две књиге од преко 600 страна. Прва од тих књига је представљала историјски део (од 16. века до 1955), а друга савремени: од 1955. до 1985. Рад на овом пројекту трајао је годинама, између осталог и зато што је ове књиге требало превести на енглески језик. Другу књигу сам успео да завршим у потпуности тек 1989. године. Издавач је планирао да се обе књиге појаве 1991-92. године. Тако их је он и најављивао у књигама ове едиције, али и у својим новинама, те на фишама које је слао на разне адресе. Добар део тих фиша био је изложен на пратећој изложби међународног конгреса FILLM-а (International Federation for Modern Languages and Literatures) на Филозофском факултету у Новом Саду (1990). Неке од њих још увек чувам.

Бенџаменсово издање се, међутим није појавило. Разлог је био лако схватљив. Књиге које је требало објавити представљале су културу једне земље која је 1991-2. престајала да постоји. На полеђини моје књиге *Теорија белетристике*, која се појавила у издању Просвете у Нишу 1993. објављена је белешка и о тим књигама.

Негде у току ратних година, кад је Југославија неповратно нестајала, Бенџаменс и Луелсдорф су ми предложили да посао завршимо тако да од две књиге направимо ужи избор у само једној књизи. Ја сам издавачу предложио за мене прихватљивије

решење: да од већ преведених текстова, уз неке додатне текстове, сачиним избор који ће представити само књижевнотеоријску мисао Срба. На жалост, издавач овај предлог није прихватио. Антологија коју читалац има у рукама у основи је остварење мога предлога, уз разумљиве дораде после 20-так година. Ипак, као траг о пројекту рађеног за Бенцаменса и Луелсдорфа, остаће бар садржај који објављујем на крају прве књиге.

Ни после свега што се протеклих година десило, ипак не могу да кажем да сам радио на промашеном пројекту. Радећи на њему стекао сам извештај увид у још једно широко подручје. Један угледни страни издавач, специјализован за ову врсту литературе, на подједнак начин је третирао доприносе теоретичара са подручја бивше Југославије као и доприносе Пољака, Чеха, Мађара, Румуна, па и Руса. Позитивно оцењујући мој рад, рецензенти овог издавача су показали да стоје иза става да и на просторима бивше Југославије постоји релевантна књижевнотеоријска мисао коју је требало имати у виду. Оно што се односило на књижевнотеоријску мисао Југословена, сигурно се може односити и на ову мисао у Срба.

Да би преглед књижевнотеоријске мисли у Срба био што потпунији, поштовани су исти принципи распоређивања грађе, као и у хрестоматијама рађеним за Бенцменса

У првој књизи представљени су радови мислилаца нашег народа кроз историју. Грађа је распоређивана тако да је дата преко репрезентативних текстова за поједине стилске периоде: средњи век, ренесансу, барок, класицизам, романтизам, реализам, модерну, експресионизам, надрелизам, социјалистички период. У посебну групу издвојени су текстови теоријске мисли на универзитету. Присутни текстови показују да је теоријска мисао у Срба присутна буквално кроз све периоде. Међу изабраним текстовима све и увек не спада у теоријске врхунце. Тако није ни у другим областима, на пример у поезији и сликарству. Али представља траг о континуитету.

У другој књизи опет је теоријски допринос Срба представљен и тако да се изабере оно највредније, али и да се ова материја представи тако да се доприноси могу поредити са другима.

Грађа је зато распоређена по дисциплинама или областима у којима се данас књижевност теоријски промишља. То су: поетика, литерарна семиологија, тематологија, наратологија, стилистика, версологија, литерарна генологија, рецепција литературе, медијација литературе, методологија проучавања проучавања литературе.

Садржај ове две књиге, ипак се доста разликује од оног садржаја који је теоријску мисао Срба представљао за Бенцаменсово издање. Тамо се приказ теоријске мисли завршавао са 1985. годином. Сви тамо уврштени текстови српских аутора остали су и у овом издању, али су им додати и многи нови. Тако је било природно да се учини јер се показало да је после 1985. године објављено много значајног што није требало прећутати. Увећан број текстова се десио и зато што сам и ја сам, за последњих 30-так година, увећао обим знања о теоријским доприносима Срба у прошлости. Тако је и историјски и савремени део нарастао толико да се цела ова материја морала представити опет у два књигама. Показало се да се и теоријска мисао Срба могла опет да се представи на сличан начин, али и по сличном обиму, као и теоријска мисао Југословена.

Белешке о ауторима заступљеним у овој хрестоматији имају функцију да употпуне представу о истој материји. Још ширу слику о теоријским доприносима Срба читалац може да стекне у зборнику студија окупљених у мојој књизи *Други ток српске књижевности*. Тамо је уврштено 27 студија, а дати су и подаци о другим мојим сличним текстовима који су објављени у другим књигама. Таквих текстова је укупно преко четрдесетак. Њихов број сведочи о чињеници да је аутор сматрао да и у овој области српске књижевности постоје аутори који су вредни пажње и уважавања.

СРЕДЊИ БЕК

ПРОЛОГ

Пролог, односно предговор сводитеља светих правила у четрнаест грана

Тела, складно својој природи, примајући природно храну, расту и цветају до одређеног им узраста, мере и времена, а разумна душа, напајана и храњена сродном речју – расте духовно. И док је још на земљи, садржана са телом, много пута у мислима узлеће на превишња посматрања и унутар небеских сводова бива. И нимало ограничавана простором и временом, горе, са пресветлим силама беседи и пребива, не у привиђењима, већ у наладама истинских блага. Јер овде треба сразмерно, за бесмртно да наследи од Творца – бесконачно, а за смртно – трулежно. Зато треба, уз све то, стално да тежи и привезује самопокретљивост душе, те да јој не да времена да, оставивши јој присна учења, прими нека туђа. Тако ће се догодити да она, пребивајући у речима и делима, и у сновима, и у сновиђењима стекне оно што је божанствено.

Схвативши све то сâм, и преносећи на свештене законе оно што је давно неко од спољних филозофа рекао, и полагајући наду на њих – нађох ево и дар Божији, учење умних и богоносних људи, исправљење вољних и невољних грехова, и поуздано правило побожног живљења, што води ка бесконачном животу – те ревностно уручих познато правило које донесе десет светих сабора, одржаних у различита времена, да би се учврстила спасоносна догма, а на добро учење свим људима. Изложена боголепна правила сабрах уједно, подвевши их имену и називу сваког сабора, како следе. И не само то, него и звана Светих апостола пра-

вила, мада су их неки због некаквих разлога сматрали сумњивим.

Нађох да и правила што их је прописао свети сабор одржан у ливијском Кархидону, за времена сада блаженопочивших Онорија и Аркадија, могу велику и многу корист унети у живот, мада се нека од њих односе на живот и устројство тих места, а нека – на оно што је уређено и као опште и као посебно, и која се у другим областима показују као противна важећем црквеном устројству, од којих је једно и то, што су они прописали, да чатци или појци, који се уводе у свештенство, то јест поповство, пре таквог рукоположења треба на сваки начин да се уздрже од венчаних са њима законитих жена. Али ово не по наређењу, већ по сопственој вољи тих лица, заправо мужа и жене понаособ, и то уздржање или богољубивога ради живљења или непорочног брака, којима се и брачна част у нама успоставља, за шта нема никаквог оправданог приговора.

Проценивши да је добро, да поменем и то – овом труду сам уједно припојио и оно што су благочасни рекли поједини свети оци, посебно питање и одговоре у посланицама, а што могу на неки начин да имају облик правила. Не запостављам, наравно, да су Василије Велики и Григорије мислили да црквеним правилима треба називати и сматрати и такве посланице које није само неки појединац, већ и многи свети оци, окупљени заједно, заједничком вољом и мукотрпни трудом прописали. Сматрајући да се таква излагања учитеља односе: или на оно што је раније речено на саборима, и да је свакако нешто од тога потребно са оним унети, да би се како треба објаснило неким оно што сматрају да је тешко схватљиво; или – на неке сасвим /нове/ ствари које се упоште дословно или по смислу не разазнају у записаним саборским питањима и решењима. А они којима је пало у део да могу о тако нечем да суде – лица од поверења и духовне светлости која Божијим дејством сија у напред реченом, не само да су беспрекорна, него могу да доносе и веома похвалне судове.

А када сам моћ свега прикупљеног сложио у четрнаест грана и сваку од ових грана на различите главе поделио, те тако сваком питању одговарајуће прописе приложио, а за оне који их

желе наћи навео навео имена и словне бројке сматрам да сам према својој моћи, прегледно направио збирку. А што сам на овакав начин распоредио грађу, како рекох, помоћу словних бројки, али не стављајући изричито под сваку главу одговарајући почетак – разлог је тај, што нисам хтео, кад се јавља потреба за разним питањима да, пишући много пута, поновим једно исто правило и читаоце презасићујем, или да једно правило које се односи на многе главе по нужди сецкам и уситњавам, као што то неки раније чињаху, те због своје неосноване и неоправдане смелости због таквог /распоореда/ навучем на себе нечију осуду. А где је било потребно, таквим списима правила додао сам грађански закон, наиме царски суд, и од тога оно што је кратко и сажето приложио сродним, односно одговарајућим црквеним главама у посебном делу ове књиге, подобним црквеном благоустројству; па из царских прописа из тумачења изречених премудрих мужава, сачинио, укратко сведено излагање, с једне стране да их упамте читаоци, а са друге да их у целости проучавају.

Нека са Богом, а молитвама и помоћи светих, окончавши ово дело, најпре себи а и другима одавде нешто корисно приуштим и, после овог труда и прилежности, примим награду.

Други предговор сводитеља правила која је по Петом сабору, са Шестог и Седмог, и оних по њима, приложио и припојио Апостолским правилима и оним са раније одржаних светих сабора

Напред наведени *Предговор* који је поставио за задатак да обједини правила од када се хришћанска проповед апостолским речима по свој васељени распростре, па све до Петог сабора, онако како је и рекао, обећању достојан завршетак. Објединио је – и тог Петог сабора, и пре њега настала правила, и још нека друга светих мужава појединачно, који су се у том временском растојању уздигли на толику висину добродетељи да је и њихове речи, прихвативши за достоверне, довео у исту канонску раван и збирку; није одбацио ни њихове списе који не губе сродност са светим правилима овога дела.

Пошто се у времену насталом по Петом сабору у животу појавило не мало промена, и свештени сабори због разних разлога доносили одлуке, не умањујући, наравно, труд древних мужа – као што је то многе, много пута, неспособност да сопственим трудом постану знани, нагнала да се дрзну и крађом се саблазне да истргну славу мудрости других – ми, дакле, оне који су нешто добро започели у животу /ценимо/ и похвалу им одајемо и сматрамо их тиме, што им следимо, поштујемо. Тако, не само да смо сачували састав њиховог труда, већ смо га и увећали, сјединивши са ранијим оно што је после њих настало. Тим додатком онога што је из садашњег времена, не правећи им штету, ми у целости показујемо њихово трудољубље, то јест састав.

Стога ове књиге садрже све оно што рече *Предговор*, а по истом склопу и по истом редоследу састава који они пре нас прилежно изумеше, наиме сложише: и Шестога васељенског сабора правила, и Седмог васељенског сабора који је од оних што се састали у Nikeји, други по редоследу, и иконоборно безумље разруши, саставивши не мали број правила за свештено живљење. Тим саборима припојисмо све што је речено. Уз то, овде припојисмо и правила после њих одржаног у Константинограду званог Првог и другог сабора који, због набујале неке зависти, свечасну цркву Светих апостола учини слушалиштем оног што се збивало. Али – и правила сабора одржаних после ових, који се састао ради општег црквеног сједињења, а Nikeјски сабор потврдио и запечатио, и сву јеретичку и расколничку заблуду одбацио – и та правила прикључих правилима братских сабора. А са свим овим, и неке законске одредбе које се саглашавају са свештеним правилима, сада поменутих књига ових труд сакупи и, не сматрајући да их овим новим излагањем скрнави, споји са свештеним речима.

А жели ли неко да дозна и време у којем стигох ово да спојим – оно се, мерено тисућлетима, успело на шесто место, па превазишавши и то, зауставило се тек на тристотом лету, доспевши у деведесет прво лето када под зрацима сунца изнесох ово дело. Лета 6391. од почетка света.

ТУМАЧЕЊЕ СТИХА

Тумачење стиха који гласи: „Господе Исусе Христe божe наш, помилуј нас!“

Свака реч наведеног стиха испуњена је учењима богомудрих. Док једни од јеретика, као Арије и Аријани, не срамећи се бестидно говораху да је Владика Христос и Бог наш само обичан човек, дотле други – да се Бог само као привиђење обукао у човека; да је привиђење а не суштаство; да је човек – говораху. Стога ће и привиђење, говораху, пострадали вољним страдањем а не у стварности. Други, опет, сматраху да је Бог – и човек а да његове две природе, божанство, велим, и човечанство нису спојене у један *састав*, већ као што су две природе тако су и два састава и два сина – говораху. А ти синови су раздвојени један од другогa говорили су – па једнога називаху Богом а другогa човеком који је једино љубављу с њим сједињен. Тако и злоћуди Несторије учаше. Стога Приснодеву Мајку Божију Марију усуди се назвати не Богородицом него Христородицом. И постављајући питања, проклетник, поче овако говорити: „Да ли што роди обичног човека?“ ПравOVERНИ одговорише: „Није тако“. А он одмах рече: „Него шта, обичног Бога?“ И опет правOVERНИ одговорише: „Није тако“. А он рече: „Ако није овога и онога, онда шта роди?“ ПравOVERНИ одговорише: „Бога савршена и човека савршена“. Он ипак рече: „А шта су они? Није ли Христос?“ ПравOVERНИ одговорише: „Да, Христос је“. А он рече: „Зар се онда не назива Христородица, а не човекородица и Богородица“. И њему патријарх антиохијски Јован, расправљајући, одговори: „Не говориш добро, јер сложене ствари треба именовати оним што је

од господственог и од најбољег, а не оним што је од најгорег. А то је обичај и по *Божанственом писму* и по општем људском обичају, јер *Божанствено писмо* приповеда да се Аврам сусрео у Египту са триста светих душа који беху људи од душе и тела, а не само душе. И по уобичајеној навици се каже: „Потопише се у мору толике душе“ а душа се уопште не утапа, нити може утонати. Треба и ти да следиш *Божанствено писмо* и да заједнички људски обичај, те према оном најбољем да именујеш Божију Мајку Богородицом и да се отргнеш од црквене пуноће“. А он, пошто се не покори, би извргнут и проклет и из цркве избачен.

Други, опет, сматраху да је тај Бог – и човек. Али да се те две природе, да кажем, божанство и човечанство споје у једну није само добро, него је, говораху, и веома лоше и потпуно безбожно. Јер ако се те две природе једна с другом помешају, и слију, и промене се – друга ће природа, али не и *састав* од њих измењен бити. Оне, дакле, који су сасвим злонамерно износећи говорили то, ова свебитна реч и овај стих побеђује, и напушта, и одбацује, и проклиње.

Зато, да кажемо – *Господе*, Господ је име јасно и заједничко божанственој природи, јер се каже – Господ: и Отац и Син и Свети дух. О Оцу, наравно, и о Сину говори пророк и богоотац Давид: „Рече Господ Господу моме, седи мени с десне стране док не положим непријатеље твоје за подножје ногама твојима“. Рече Господ – очигледно је да Отац рече Господу моме; очигледно је да Сину рече.

И *Свето изображеније вере* наше каже хришћанима: „И у Духа Светога Господа и Животворнога“ очигледно отуда што је Господ име које јасно открива божанствену природу. Јер говоримо: Господа Оца, Господа Сина, Господа Светога Духа. И ово име Господе, кад кажемо, побеђује оне који су се дрзнули да њега називају обичним човеком.

А кад се каже – *Исус*, ово име открива човеково суштаство. И то јасно наговештава Исус Навин који је пред Мојсијем служио, а по смрти Мојсијевој увео Израил у обећану земљу. Ово пак име – *Исус*, кад кажемо, није без разлога придодато Господ-

њем имену кад се каже Господе Исусе. Јер кад Њега називамо Господом, то значи да га представљамо као Бога савршеног и Бога истинитог. Именујући Га Исусом, тога ради имена и кажемо: пошто је Бог савршен и човек се савршеним назва.

Имена ради које гласи – *Господе*, и човек је савршен. Ово говорећи, побеђујемо оне који сматрају да је Он само Бог, а привидно се облачи у човека. Стога су принуђени да говоре да је он привидно и страдао. Нека се, дакле, постиде они који страдалност приписују бестрадалном Богу. То открива ово име које гласи – *Исус*, и због тога је било придодато Господњем имену да, кад се каже *Господе Исусе*, открива божанство и човечанство.

Исус је име јеврејско. Јелинским језиком се каже *Сотир*. А *Сотир* се нашим језиком каже *Спас*. Назива се *Спас* зато што спасава и здравим одржава све који верују у њега. За Исуса се каже и *Исцелитељ*, јер многе болесне исцели Владика Христос и Бог наш. Не само тела, него и душе чини здравим.

А кад се каже – *Христe*, то име Христос означава један *састав* од две природе, састављен од божанства и човечанства, а не као што јеретици и њихов предводник Несторије, изопачено мислећи, учаше да два састава постоје и да су они један од другогa раздeљени, и да су један с другим спојени љубављу а не природом. То зло, дакле, које они говоре, бива убијено и побеђено када се каже ово име Христос, јер је показатељ једног *састава* од двеју природа: од божаства, кажемо и човечаства, што се у један *састав* спојише Зато је добро и подобно то, да име Христово следи имену Исус када у овом стиху изговарамо – *Исусе Христe*. А такав и јесте редослед ових имена.

А оно – *Боже*, то име на божаственој природи почива. А божаствена природа сасвим је несливљива, и непомешива, и непроменљива, и нераздeљива; и ни на који начин не прима промене, ни сливања, ни раздeљивања. И због тога погубљује и побеђује и сасвим напушта оне злонамерне који су се усудили да, када је реч о Христу и Богу нашем, помешивост и променљивост, или сливљивост, или раздeљивост приписују божавству или човечавству. Јер у Владици Христу и Богу нашем јасно су заступљене

две природе у једном *саставу*, које су спојене непомешано, и непромењено, и несливено, и нераздељено, сачувавши свака од природа цела својства. И тако, са четири напред поменута имена, хоћу рећи, кад се изговори: „Господе Исусе Христе Боже“ – четири безбожна учења злих јеретика побеђена бише, а четири правоверна учења утврђена бише.

Људи примише лепоту подобну свемиру. Јер сложени од душе и тела, људи се лепотом уподобише свемиру; душа, наравно, сазнањем правоверног учења, а тело упражњавањем четворостворних врлина: *мишљу* разумног дела разумне душе, *мужаством* против јарости, *трезвеношћу* против похоте, *правдом* целе душе, а она је узрок и последица горе поменута четири имена.

А кад се каже – *наш*, то стоји наспрам оних имена, јер баш као што су она четири имена у једно сабрана, да и нас све у један братски скуп окупи, и сабере и свеже споном љубави једне с другима. То је испуњење закона и пророка, јер све то, и закон и пророци, на љубави почивају. А са тим јеванђелским и владичанским поучним заповестима, заповест Владике Христа и Бога нашега јесте та, да једни друге волимо, јер рече: „Ако ме волите, заповести моје чувајте, а моја заповест је да волите једни друге. Они који не усхтедну једни друге да воле – не држе заповести моје – не воле мене. Они пак који мене не воле – нису са мном, а они који нису са мном – против мене су. Рече, значи, ко није са мном – против мене је, а ко је против мене – непријатељ је мој.

Јасно је, дакле, да смо непријатељи Владике Христа и Бога ако не волимо једни друге, што је јасно из напред реченог.

Слично томе, кад се каже – *наш*, то уместо имена следи после раније речена четири имена које изговарамо: *Боже наш помилуј на. Амин*. Тако је. Уистину. Нека тако буде.

PEHECAHCA

ДУНДО МАРОЈЕ

Дуги Нос, негромат, говори

Ја Дуги Нос, негромант од велицијех Индија, називам добар дан, мирну ноћ и притило годиште свитлијем, умножнијем дубровачкијем властелом, а поздрављам ови стари пук: људи – жене, старе – младе, велике и мале, пук с ким мир станом стоји а рат издалека гледа, рат погуба љуцке нарави. Ја што јесу три године, ако се споменујете, путујући по свијету срјећа ме доведе у ови ваш честити град, и од моје негроманције указах вам што умјех. Сцијеним да нијесте заборавили како вам Плацу, ту гдје сједите, у час главом овамо обрнух и указах пред очима, а на њој бијехоте; и опет ју створих у зелену дубраву, од шта плакијер имасте; и захвалисте ми, и плату имах, што катанце ставих на њеке зле језике који за зло имају оно што им се за добро чини. Сад, будући ме вјетар опета к вама догнао срјећом вашом у ово бријеме у поклад, одлучио сам не проћ тако да вас којомгоди лијепом ствари не обеселим. Ма прије нег вам што од моје негроманције укажем, хоћу вам одкрит један секрет који досле од овицијех страна ниједан човјек ни мудар ни триш мудар није знао, од шта су се скуле од мудраца вазда веома чудиле и веома напастовале – секрет достојан да га ви знате, племенити и вриједни Дубровчани. Знате ер кад се, јес три године, од вас одијелих, ончас се упутих пут Индија Велицијех, гдје осли, чаплје, жабе и мојемуни језиком говоре. Отоле обрнух пут Малијех Индија, гдје пигмалеони, човуљици мали, с ждралови бој бију. Отоле отегнух нога к Новијем Индијама, гдје веле да се пси кобасама вежу, и да се од злата балотами на чуње игра, гдје од жаба кант у сјени бијеше као међу нами од славица. У Старе Индије отоле хтјех напреда поћ, ма ми би речено ер се већ наприједа не море проћ. Рекоше ми да су тамо Старе Индије, и да у Стер Индије

нитко не море поћ, говорећи: „Упријечило се ледено море, које се не море бродити, и врла вјечна зима, која галатину од живијех људи чини;“ а с другу страну вељаху да говоруште сунце и паљевито љето дан без ноћи не да нетнеиам живу човјеку приступит, ма земљи од врућине плод плодит. И рекоше ми: по негроманцији само у те стране може се поћ.“ Како ја то чух, отворих моја либра од негроманције, – што ћете ино? у хип, у час угледах се у Индијах Старијех!

Туј наћох прави живот, и весело и слатко бријеме од пролитја, гди га не смета студена зуима, и гдје ружи и разликому цвитју не догара горуште љето, и гдје сунце с источи води тихи дан само од зоре до источи и од источи до зоре; а свитла звизда даница не скрива се како овди меу вами, ма свитло своје лице на билому прозору на свак час каже; а зора, која руменими и бијелим ружама цавти, и не дијела се с очију од дразијех ко ју гледају; а слатки жубер од разлицијех птица са свијех стране вјечно веселе чине. А остављам воде бистре, студене ке, одасвуд текући, вјечну храну зеленим травама густом у дубљу дају; а богата поља не затварају драчком слатко, лијепо, зрјело воће, ни га лакомот брани људем, ма отворено све свакому стоји. Туј не има имена „моје“ и „твоје“, ма је све опћено свијех, и свак је господар од свега. А људи који те стране уживају људи су блази, људи су тихи, људи мудри, људи разумни. Нарав, ако их је уресила памети, тако их је и љепотом уљудила: сви опћено узраста су учињена; њих не смета ненавидос, ни лакомот влада; њих очи управ гледају, а срце им не машкарава; срце носе прид очима, да свак види њих добре мисли; и, за другијем мојијем бесјећењем не доморит вам, људи који се зову људи назбиљ.

И за ријет вам све што сам видио, и да ме боље разумијете, видјех у тјезијех странах, у једному зграду велику, високу и веле урешену, једна писма и од камена човуљица, веле учињено, образа од мојемуче, од папагала, од жвираза, од барбацепа, људи с ногама од чапље, стаса од жабе; тамаше, изјеше, глумци, феца од љуцкога народа. Упитах који су ово образи, што ли хоће толика глубоћа, толик несмирена од лица човјечанских ријет. Рекоше ми да негроманти у стара брјемена, како то буд ја, по него-

манцији доходећи у њих стране и доносећи диверсе трговине за отуда злато односит, ес се у ријекама тамо велико злато наводи, доношаху међу ине жвирата, човуљица, барбаћепи од дрва, образа од папагала, од мујемуча, од жаба, осластијех, козијех и на сваки начин.

И жене од тизијех страна, – како и наше, које полакшу памет имају од људи, – гледајући те образе, почеше се смијејат како од ствари ку прије не бијеху видјели, и рекоше: „Смијешно ти би било да ови људи могу ходит и говорит!“ и рекоше негромантом: „Ви сте негроманти; ако хоћете да од овизијех страна злата однесете, учините то по вашој негроманцији, да ови човуљци оживе, и да почну ходит и говорит, ер би тада на прави начин смијешни били, а таки мртви не ваљају ништа“. Негроманти, за лакомост од злата, даше дух жвиратом, барбаћепом, човуљицом, образом од папагала, од мујемуча, од жаба, осластијем, козијем и од тезијех начина. Ти људици, како имаше дух, почеше ходит, говорит и смијешнице чинит по такав начин, ер се нигдје гозба ни пир не чињаше гдје они не би дозвани били. Мислите је ли смијешна ствар била гледат те образе у то прво бриојеме гдје тамаше.

И, за довршит бесједу, ови образи од папагала, од мујемуча, од жаба, жвирати, барбаћепи и с козе удруени и, за краће ријет, људи нахвао, почеше се плодит и мијешат с женама назбиљ по такав начин, ер се људи нахвао толико почеше умнажат, ер поче веће броја бит од људи нахвао нег људи назбиљ. Људи назбиљ то узазнавши скочише, узеше оружје, изагнаше све те људи нахвао и не ктјеше да један цигловити за лијек у тјезијем странама остане.

Људи нахвао, заједно са негроманти, приђоше у ове наше стране, и то проклето сјеме, човуљци, жвирати, барбаћепи, образи од папагала, од мујемуча, од жаба, осласти и с козе удруени, људи нахвао – уселише се у ови наш свијет у бриојеме кад умрије благи, тихи, разумни, добри старац Сатурно, у златно вријеме кад људи без злобе бијеху. И по Сатурну мање разумни краљеви примише људи нахвао, и смијешаше се међу добре и разумне и лијепе. Тако човуљици, жвирати, барбаћепи, образи од папага-

ла, од мојемућа, од жаба, осласти и с козе удрени наплодише то гадљиво сјеме: наста веће људи назвао нег људи назбиљ. Мину време од злата, за гвоздје се сваки ухити, почеше људи нахвао бит бој с људми назбиљ за госпоцтво. Његда људи нахвао доби- ваху а негда назбиљ. Ма, за ријет истину, људи назбиљ у дуга врјеме на покон су отезали и још отезају, ма с муком и с тру- дом; и данашњи дан људи су назбиљ. Ма, за ријет истину, људи назбиљ у дуга врјеме на покон су отезали и још отезају, ма с муком и трудом; и данашњи дан људи су назбиљ прави људи и господа; а људи нахвао људи су нахвао и бит ће потиштењаци вазда.

Сада, моји узмножни властеле, свитла крви, стари пуче, мислим, како и прије, указат вам од моје негроманције кугоди лијепу ствар, и зашто у пређну воту триш мудријем ставих ка- танце на уста, када им катанце движем, нека говоре, нека се го- ворењем пунијем ненавидости укажу и одкрију од тримјед, људи од ништа и људи нахвао. Ови секрет нитко досле није знао! Љу- дем је нахвао парало да су и они људи, а људи су нахвао људи нахвао и бит ће од суда.

Сада ја мислим, сада у ови час, овди прид вами указат Рим, и у Риму учинит да се ту прид вами, како сједите, једна лијепа комедија прикаже; и зато прије на шени Дундо Мароје, Помет и Грубиша угодни вам бише, зато и сада хоћу да вам се с овом ко- медијом укажу. И, за дузијима ријечми не доморит вам, изиће пролог, који ће вам декјарат шта ће бит. Ма ријет вам ћу једну ствар: буди вам драже што сте уазнали откад су изишли и који су почетак имали људи од ништа нахвао, који сметају сцијет, не- го комедија коју ћете видјет. А комедија ће вам одкрит који су то сјеме тугљиво од мојемунскијех образа и људи од ништа, од тримјед, нахвао, који су људи тихи, добри и разумни, људи на- збиљ. Тихи и добри узети ће за добро што им се за добро добро- вољно чини, а образи од барбаћепа, којијех навидос влада и не- разум води, мојемуче, жвирати, барбаћепи, товари и осли, козе, људи нахвао, сјеме проклето, од негроманцији учињени, хулит ће све, од свега ће зло говорит, ер из злијех уста не море него зла

ријеч изит. И не друго! на вашу сам заповијед, ставте памет на комедију.

ПРОЛОГ

Племенити и донбровистиви скупе, пуче стари и мудри, видим ер с ушима приклонитијема и с очима смагљивијема стојите за чут и видјет вечерас кугоди изврсну ствар; и сумњим, ако се не варам, да ви сцијените и желите видјет кугоди изврсну ствар; а изврсне ствари у овизијех страна нијесу се досле чиниле! Ни ми који се зовепо Помет-дружина, ако се и могу чинит, нијесмо тога умјетјеонства да умијемо чинит ствари достојне од свакога толи лијепа и племенита скупа. Ма ово бријеме од поклада будући од старијех нашијех одлучено на танце, игре и веселја, и видећи се нашој дружини од Помета не пуштат проћ покладе без којегоди фесте или лијепе или грубе, ставили су се за приказат вам једну комедију која, ако и не буде толико добра и лијепа, али су ове жене лијепе које ју ће гледат, и ви добри који ју ћете слушат.

У њој ће бити једна ствар коју која сцијеним да вам ће драга бит, ер ће бит нова и стара, – нова, ер слиједи ону прву комедију од Помета, како да је она и ова све једна комедија, и у ту смо својевољу ото ми сами упали, – стара, ер ћете видјет у њој оне исте прве приказиоце, а то јес: Дундо Мароје, Паво Новобрђанин, Помет и остали. И прва је приказана у Дубровнику, а ова ће бит у Риму, а ви ћете из Дубровника гледат. Жене, пара ли вам ово мало миракуло Рим из Дубровника гледат? Нека знате ер Помет-дружина, како ово што је мучно умије добро учинит, толико би боље учинили другу кугоди стар која је лашња. И ако не узбуде шена лијепа како и прва, тужимо се на бријеме које нам је аркитете одвело, и ако комедија, од шта се не варам, не узбуде вам толико драга, али вам ће Дундо Мароје, Помет, Грубиша и остали дрази бит. И не сцијенте да се је веле труда, уља, књиге и ингваста око ове комедије стратило: шес Пометника у шес дана ју су жђели и склопили. Ми ни вам обећавамо велике

ствари, ни можемо: нисмо толици да можемо толике ствари обешат и чинит: краци људи високо не дохитају.

Ма ото вам ја брже и дотрудих дузијем ријечми! У двије ријечи чујте аргумент од комедије „Дундо Мароје“. Ако нијесте заборавили како ју бише украдени дукати и враћени с патом да се сину сподеста од свега по смрти; по тому знајте ер су нови пат учинили да се сину Мару за онада не сподестава, ма да му да пет тисућ дуката, да отиде у Јакин, а из Јакина у Фјеренцу за учинит свита и с тјезијем свитами пак да отиде у Софију с патом, ако се добро понесе и да му с добитком дође, да му скритуру од сподестацијони ончас учини, и да га ожени и да му да владат свијем осталијем динарми. Ма прије нег вам остало изречем, узмите наук од Помет-дружине вечерас, и нигда ни суну ни другоме не дате динаре до руке, докле младића нијесте у веле ствари друзијех провали; ер је младос по својој нарави несвјесна и пуна вјетра и пригнутија је на зло нег на добро; и памет ње не раширује се даље нег колико се очи простиру, и њу веће воље владају нег разлог. Да вам не интервења како ће и Дунду Мароју вечерас интравењат, који, давши сину Мару пет тисућ дуката у руке, одправи га пут Јакина, а он из Јакина не оде у Фјеренцу нег у Рим с дукатами, и ту спенца дукате. А Дундо Мароје чувши тој, како махнит оде старац у Рим с Бокчилом, својијем товијернаром. Што ће сегвитат, комедија ће вам сама ријет, која ће свршит у весеље. Ма ви на томе немојте стат! од луђе дјеце чувајте динара, ер се је овјезијех комедија неколико арецитало назбиљ у вашем граду, које су свршиле у трагедију; ер није свак срјеће Дунда Мароја. Друго ће интравењат: вјереница Марова, чувши за владање Марово, како она која га срцем љуби, и бојећи се да је не би десперану оставио, с својијем првијем братучедом, изамши из течина хахољка триста дуката, отиде пут Рима, и путем обуче се на мушку, учинивши се дјетић Ћива свога братучеда; што ће напријед бит, комедија вам ће сповидјет. И друго нећу ријет, нег вас ћу молит – с љубежљивијем срцем чујте и видите, ер ако нас узљубите, и ми и наше ствари драге вам ће бит; ако ли инако учините, и лијепа комедија казат ће вам се груба, што ће ваш гријех бит а не од комедије. Ма и ви добри нећете

мож нег добро и мислит и ријет; а узле се ми не испачамо, — ти-зијем не хајемо да смо дрази. А послаћемо нашега негроманта да ш њима расплиета; у нас далеко кућа од тјезијех образа и мрча-рије. Ма ото вам Дунда Мароја, ставте памет на комедију и збо-гом.

Сврха од пролога; почиње.

СЦЕНА ТЕРЗА

ПОМЕТ САМ, ГУЛИСАВ ХРВАТ И ПЕТРУЊЕЛА

Помет

Враг узео срјећу и несрјећу. Фортуну пишу женом не за-ман; и добро чине ту јој час чинит, ако се обрће сад овамо сад онамо, сад на злу, сад на добру; сад те кареца, а сад те души. Тко јој је крив? Ма богме је она мени крива! Да враг узме ту ње моћ, којоме на час чини смијејат људи, на час плакат. Вражија њека женска нарав! сцијеним да апоста чини, да се ја сад мало про-плачем, а да се она насмијеје. Насмијеј се, насмијеј се! Богме плачем срцем, плачем очима, — плакат женска је ствар! У којој просперитати до мало прије бијех; штоно се рече, олова ми пли-вају с мојојем Тудешком. Веће није мој! бандешкао ме је из сво-је куће. Уживах рај земаљски. Ајме, једа ли ја сних ово? Ах бо-же, али је биљ? Хајме, биљ је, богме је назбиљ. Ах, невољни По-мете, почеше ми уста пуцат, на ове виванде, на ману небеску. А гдје сада да се консолаш, трбуше, мој драги господине? Прими у пацијенцију; одсела ћеш кадгоди и срђелицом се пасат. Жао ми је, мени се не море смање, ма си ти и до вазда галант био, — у траваљах се си добро носио; а добар се мрнар у фортуну позна-ва. А и оцтичице ако се кадгоди напинеш, реци: и ово је за боље; тко није провао зло, не зна шта је добро. За оцтиком слађа ће бит мавасијаца; и за укропом у срђелама боље ћеш гуштат капуне, торте, јаребице и фацане. Ја те и сад у адверситати сбаретом у руци онорам; и нијесам како и њеки ки у добру пријатеља љубе, у злу не чине га се видјет. Проплаках од неке тенереце, ер ми га је жао; потешкаће за кигоди час, — не удуго. А ту ми сперанцу

дава нарав од фортуне, која је како и њека коју дунижах: сад ми добру чијеру чињаше а сад злу; сад ме чињаше плакат, опет у час смијејат. Ја, колико за мене, не губим се, имам велико ани-мо; за овога ми је компања мало трудно. Ја не знам ки је враг то-ме Тудешку, – тисућу врага је на мене напањао. Ком к њему до-ђох, на ме се избеци: „*Traditor, fugdir casa mia!*“ „*Signor Ugo*, што је за бога?“- „*Ti štar, ti gartar!*“ Потегну неке кордетине на тудешку, – ја прједах ногами, а рекох трбуху: „Коризма ти! веће одсела пости!“ Двојица ми се је данаска оружјем живота хитала, – ја сам, још сам Помет, богме Помет! Сињор Марин с оружјем на мене! Ах, Попива, Попива, овди иде рибаода до рибаода; ви-дјећемо тко ће већи рибалад бит. Ма ово њекога одовуд, на мене гледа; да га није ки враг на мене послао, да ме посијече. Боље је шкриват.

БАРОК

СПОЗНАЊЕ

Славне госпође и краљице
ких липости још се хвале,
златне косе, драго лице,
љувен поглед ке су имале,
ах, виђ што су у ово доба:
мало праха удно гроба!

Гди су млади пригиздави,
племенити и богати,
ки цијењаху његда у слави
поред сунцем увик сјати?
Ах, што је од њих сад остало
негли у земљи земље мало?

Гди су јунаци који снагом
лаве рваше и медвједе?
Гди разумни с ријечи благом
ки даждијаху мед з бесједе
господари срца умрла?
Смрт у пепео све је стрла!

Гди они ки се од свих људи
добитници огласише?
Гди узможни ких пожуди
круг малахан вас свит бише,
и остали небројени?
Сви у лакту земље збјени.

Гди су источна царства стара,

гди господство од Римљана?
Сви под плугом, кијем свих хара,
од бремена су узорана;
јес тко његда свијетом влада,
а не зна му се име сада.

Мру краљевства, мру градови,
и њих племство трава крије,
а ер је умрли живот ови,
чоек у срцу миран није;
а сваки дан види очито
да није ништор вјековито.

КОЛО ОД СРЕЋЕ

Ах, чијем си се захвалила,
ташта људска охолости?
Све што више стереш крила,
све ћеш пака ниже пасти!

Вјековите и без сврхе
није под сунцем крепке ствари,
а у висоцијех горах врхе
најпре огњен тријес удари.

Без помоћи вишње с неби
свијета је ставност свијем бегућа:
сатиру се сама у себи
силна царства и могућа.

Коло од среће уоколи
вртећи се не пристаје:
тко би гори, ето је доли,
а тко доли, гори остаје.

Сад врх сабље круна виси,
сад врх круне сабља пада,
сад на царство роб се узвиси,
а тко цар би, роб је сада.

Проз несреће срећа износи,
из крви се круна црпе;
а они којех се боје мнози
страх од мнозијех и они трпе.

Од издајства и од засједа
ограђена је глава у цара,
а у час се згода угледа
од ке не би паметара.

ЉЕПОТА

Љепота је од нарави
дар честити, славно благо,
гди се сабра, скупи и стави
све што је угодно, мило и драго.

Од свјетлости вишње зрака,
цвијет од раја, пун уреса,
добро у ком су добра свака,
бистри изглед од небеса.

Најизврсније Божје дјело,
у ком свијету рај се отвора,
гди прам сунце, исток чело,
звјезде су очи, лице зора.

Од радости и разблуда
скуп избрани, складна мјера,
слатка од срца свих пожуда,
мила од очи свих замјера.

Мед прислатки ки тко куша,
чемер му се слатки чини,
близу и далек од свијех душа
жеља и покој драг једини.

О ЛИЈЕПА, О ДРАГА, О СЛАТКА СЛОБОДО

О лијепа, о драга,
о слатка слободо,
дар у ком сва блага
вишњи је Бог нам до,
уресу једини од ове Дубраве,
сва сребра, сва злата,
сви људски животи,
не могу бит плата
твој чистој љепоти!

КЛАСИЦИЗМ

НАРОДНО ПЈЕСНИШТВО ИЛИРА

ПОГЛАВЉЕ II

Стање пјесништва у Илира

Под ријечју Illyrion некоћ су се подразумевали становници Подунавља, Норичани, Панонци, Карни, Истри, Венети, Либурни, Далмати и грчки Илири, житељи данашње Албаније. Трачани пак с Дачанима и древним народима Македоније, иако су се служили истом врстом говора, ипак су се лучили од главног дијела Илира. Међу њима су се знатно разликовали Сармати, у које су спадали Чеси, Моравци, Славени на сјеверу Мађарске, Пољаци, Руси заједно са суседима који се служе другим изговором славенског писма, о чему смо доста расправљали у дјелу О Дунаву, тако и у другим коментарима старе географије. Овдје ће бити говора о пјесништву Илира, а пшриоје свега узет ћемо у обзир Либурне, Далматинце и Панонце који су се уздигли у свом умијећу, но нећемо ни друге занемарити, уколико случајно надођу у овиј расправи. Ово поглавље састојат ће се из пет параграфа, и то:

§ I Стари пјесници у Илира

§ II Народно пјесништво

§ III Умјетничко пјесништво

§ IV Сврха, дар и обиљежја пјесника

§ V Поједине пјесничке врсте

§ II Народно пјесништво

1. Примјери које смо изнијели јасно свједоче да је некада цвало пјесништво у Илира. Послије тога кроз дуги низ столећа, мада се пјесништво кварило, као уосталом код Грка и Римљана, ипак није сасвим пропало, особито не у оних који су бринули за богослужење, који су предводили народ и који су ницали из народа. И стварно, човјхек који проматра пшрироду створених ствари, разноликоост цвијећа, љепоту, мирис, сладост плодова, угодност и разноврсни пјев птица, долази из властите побуде да славуи Створитеља, као што смо упозорини на почетку ове књи-ге. Наиме, људски су осјећаји у складу с природом, тако да чо-вјека захвати слаткоћа пјевања и ритам гласбе и без његове во-ље, јер је он осјетљивији у срцу него у разуму. Добро је чути ка-ко у тој ствари углађено пјева задарски пјесник. Он у *Библијским вјековима*, између осталог, овако пјева.

*Многикрат цвитак по нарави изника,
липиши буде уз планине и скраче,
нег усађен у мудрога човика
на прозори прибогате палаче;
у њем буде гиздавиј априлика,
него у оном, ко се гоји и смаче,
по нарави румен, модар, жут и бил
свакоме је погледати драг и мил.*

*И птичаица која сама прибива,
предз наука посрид луга зелена,
ои нарави тач прилипо притива,
будући ван своига јата лучена;
слишући ју човик сладкост ужива,
ме будући од никогар учена,
потакнута сама од своје нарави,
жуборит се дивљим гласом одправи.*

Многократ пастир, и за стадом поступа,

*ал' под јелом, ал' под густом плаником,
гди га лити од сунашца заступа,
писам сложи сам себарским језиком,
како би изабрана из јкупа,
тако слади, гди ју слуша с приликом;
не заради ње мудрости, ку има,
нег за сладкост, ка се од ње пријима.*

2. Пјесму смо, по обичају, приопћили вјерно, осим што смо јазик и чловик дали у нашем говору језик и човик. У њој је пјевање тако углађено и слатко с неким урођеним чаром, да био се могла натјецати са самим Алкејем, кад би у њој био метар у квинару. Послије тога су људи, из препорода лијепих наука, слиједивши природу старих и трагове старих пјесника, које су марљиво читали, почели опет његовати домовинско пјесништво. А како најпре говоримо о херојској пјесми, појавио се од сенарског двостиха леонински триметар, у којем се слажу слогови у трећој и шестој стопи. Ту врсту пјесме пронашли су какко кажу, Готи, а после су је примили многи народи различити од Грка и Римљана, назвавши их ритмичким стиховима. Читао сам прд којих двадесет година једну грчку пјесмицу испјевану тим ритмом а не у старом метру, кад је сва грчка стењала под барбарским јармом.

Међу првим илирским пјесницима појављује се Петар Дивнић, Шибенчанин, Далматинац, у сусједству Либурна, које данас зову котарцима. Он у час Шибеника управо тако пјева код Алберта Фортиса у *Далматинском путопису*.

*Крка, које поток плови све мимо град,
у којој ки је оток, нигдар га не бѝ град;
рика Крка овај, спилах капљућ озгор,
слове по сваки крај, кино ствара мрамор;
на чудан пак зламен свак се туј навраћа,
гди дрво и камен та вода обраћа.
У тој ти још рици угори падају,
којино огњици бетог не припадају.*

То је почетак оде, а цијелу смо дали уз коментар *Плинија* са старом ортографијом и понеком примједбом.

Пјесник пјева у сенарском стиху, попут правилног јамба у којем шеста стопа може бити од пирихија, док неправи допушта дактиле, кореје, анапест, трибрахиј, но ипак тако да се у стиху налазе барем по два јамба. Но у том ће случају бити више слогова, одакле имаш седам и осам стопа јамба, док овдје можеш стално набрајати дванаест слогова и без какве елизије, која је превладала у касних писаца, али на штету уха и звука. Сенарска пјесма прилагођена гласу и глазби одлично иде у спондеју за лаганог пјевања, док се за брже узима кореј, уменувши понегде јамбе. У већини лирских пјесама претпоследњи и последњи сло-гје дуг, који се у херојском пјевању прикладно користи уз гусле. У лиском стиху посљедњи слог, јер прелази стопу, по обичају се дужи. Но ритам језик ријетко трпи једносложне ријечи на крају стиха, то ће се посљедња стопа у лирским пјесмама згодно сатојати из дактила, тако нпр. у овом стиху: *кому домовина драга је, за Лаудона здравље нек пие*, гдје четварачко пјевање тражи ове стопе: v – / v – / – / – / – v v. У горњем пак стиху претпоследњи је слог у *домовина* узвишен изнад осталих те јако вријеђа уши будући да је иначе веома кратак. А правилно би било: *кому купа вина драга је*, јер претпоследњи слог *вина* има дуги глас. Нпо о томе ћемо касније говорити.

3. Том старијем начину пјесништва (дванаестерачком двостиху) надошла је, како се држало, нека нова вјештина. Наиме, поветали су двостихе строфом тако да се средина и завршетак једнога двостиха срицао са средином и крајем идућег стиха. То су чинили са стварно великим напором, али не баш сретно, јер чести срок није свуда баш успијевао, те је силио пјесника да употребљава различите ријечи по смислу, да их скраћује, премјешта, а све то на штету пјесничког умијећа. Нешто су сретније руке били они који су посједовали обиље ријечи које су стекли дугом порабом те су правилније поступали. У тој врсти грађења стихова одликовали су се испрд осталих Либурњани, Коратци, сусједи Далматинаца уз ријеку Крку. Међу њима Јурај Бараковић Задранин, човјек образован и добрано усавршен у лијепој

књижевности на почетку седамнаестог столећа, износи у *Библијским вијековима* из другог Вика, говорећи о пометњи језика код зидања бабилонског торња, између осталог ово:

*Ча један рецијаше у пофалу зида,
други не знадише ча му заповида;
Ники је пун јуда, погледа на друга,
гди му приповида, мисли да се руга;
никоме је туга гди друзи говоре,
господина слуга разумит не море.
Ники се затворе да скупа бесиде,
докле се уморе, а пруда не виде;
ники тја отиде, не маре за послух,
ники доле сиде, како ним, али глух.
Та ди пан, ди ти крух; та ди ши, та ди но;
та пепел, а та пу, ништар ни једино.
Воће, воду, вино, различно зовиху,
млико, сир и ино, чагодир јадиху.
Рабити не хтиху, раду пустише,
ни добро знадиху, како зид гресише.
Отле се дилише, ки симо, ки тамо,
гди боље видише, идоше онамо.*

На крају „вика“ понављају се ријечи посљедњег стиха. Пошто се ода наставља попут периохе у алкманском трохеју (кад би био метар). Крај „вика“ гласи:

*У вриме Абрама та се догодише
кад ти како слама гради изгорише.
У два вика слама свиту се доспише.*

Слиједи катрен од четири стопе кроз тридесет и двије строфе у домаћем лисрком стиху и у другима, какав је онај дубровачког пјесника:

Абрам вели патријарка

*под владањем краља Нина,
породи се од колина
кога слави ни пристанка.*

4. Многи су Либурњани усвојили тај начин пјесме, неки прије Јурја Задранина, а други нешто касније. Послије тога та се пјесма одвикла, јер је примила од пуког пјевања стиих од пет стопа (десетерац). У њему се посебно прославио Андрија Качић из Бриста половицом прошлог стољећа, како ћемо касније видјети. У нас се нешто касније прочуо пожешанин Антун Канижлић, свећеник Дружбе Исусове, човјек образован, знаменит његова-тељ лијепих умијећа, који се обучио у законима естетике и, по-слије много читања старих поисаца, и другим вјежбањем у гово-ру и писању, прославио на подручју лирске књижевности. Изме-ђу осталих својих дјела саставио је своје умјетничко дјело Роза-лију, пјесму у дванаестерачком стиху, по узору на Дивнића, која је урешена сваком љепотиом и милином, тако да је можемо узе-ти баш за узор. Нешто смо већ из ње донијели кад смо говорили о Мојсијеву хвалоспјеву као примјеру пјесничког надахнућа, а више ћемо изнбијети гдје то буде потребно. У наше вријеме су постојали пјесници који су га желјели насљедовати, али нису ни издалека успјели, прије свега јер у њих није било ни пјесничког дара, а ни образовања. Наиме, бескрвна је свака пјесма, уколико не вуче живот из царства старих пјесника.

5. И ми смо се некад наслађивали тим дванаестерцем. наи-ме, приликом натјецања за други разред хуманиоре 1788. у За-гребу преузели смо примјерке пјесмице од дворског достојан-ственике св. Марије у каптолском двору Иваношића, које је тре-бало уручити грофу Пејачевићу у Нашицама, да би их подијелио скупу узваника за прославу песесетогодишњице мисништва Ивана павловића, којег сам иначе познавао од својега дјетињ-ства. Тада ме је било стид да неки други пјесник пјева, будући да сам и сам био његоваатељ лијепих умијећа и професор хумани-стичких дисциплина већ девет година, камо среће да сам тада шутио, но узео сам лиру и у дванаестерцу славио благодан кроз осамнаест строфа попут задарског пјесника, а свака је од њих

била у катрену. Поткрај уметнуо сам оду од десет строфа у Пиндарову анапесту, која је имала у у трећем и шестом стиху Анакреонтов, али без метра, као што је иначе праило. Као тему, поставио сам, пјевајући према пучкој пјесми:

*Глас танак Талије, и шумске мандуре,
нек вам мрзак није, дипле и тамбуре.
Образ лип је зоре, и гласак славуља,
Кад по стабли горе ппивајућ се љуља.
Нарав виоше море, када се не друља.*

А почетак пјесмице, у истоме стиху, овако иде:

*Куда се шеткате горољудне виле?
Куд ли се скитате, куд сте се диле?
Гди сте синоћ биле, када вас сестрице
зактиваше миле на клиси божице?*

Присутни су били племенити узваници, међу којима гроф са супругом и својим кћерима, а од нашихг Јосип Павишевић, наш рабнатељ на теологији и Иван Великановић, обојица јубиларни професоруи који су се налазили и у управи реда. Осим њих ту су били и други бројни знаменити и заслужни људи у књижевности, ὡν ἐν αἰίοις сада међу блаженима, те сам се веома узрадовао, тако да сам оду од осме (седме!) све до краја сам пјевао, окитивши се претходно око врата вјенцем од дудова лишћа, према означеној мелодији на листићу:

*Амо, Флора с' капицама,
изабраним китицама,
да вијамо винчац лип
Липи винчац од љубице
од божура и метвице,
међу њима руже кип.*

Ружа сваки у десетак,

*а карамфил сваки петак
нек се липо удије.
Седам рушах годинице,
а пет првих све мисисце
сваки узет нек умије.*

*Прими, Дидо, цвит мирисни,
прими винчац теб удисни,
пак се дили к дворовим.
Све три тебе слидит ћемо,
за руке те водит ћемо,
к твојим красним вртловим.*

*Ониди будеш прославио
Богу вичњег, поставио
њен на олтар круницу.
У цитару, секо, свирај,
а ти друга цвит простирај,
Пан, приузми писмицу
и пухни у свирчицу.*

Поновивши последњи дистих, грунули су мужарићи постављени за ту згоду, а кор се глазбеника огласио. Не знам никога тко би у наше вријеме издао дванаестерац на тај начин, док су за Дивинбићевим примјером многи пошли. Ето толико о херојској пјесми.

7. Они који маре за пјевање, служе се народним десетарцем према пучком пјевању; дакако мужеви из пука, у првом реду пјевачи, било за вријеме путовања или свадбе или пак за других веселих прилика, претпјевавају подрхтавањем гласа *oj – v v/ – vv /* – узвикнувши трипут, затим остали прихвате пјевање у спондејском петерцу – - / – - / – - / – - / – -, отежући слоге према означеним нотама на листићу. Обично пјевају по двојица, од којих један претпјевава стих, а други га понови једнаким напјевом (зову га триглас); понекад неизмјенце прихвате и жене. Напротив,

пјесме о народним јунацима и њиховим дјелима, пјева само један пјевач на тејском гласбалу, гуслама, нешто угоднијим гласом и натпјевом. То гласбало слично је корњачи, с једном жицом од коњске струне, ручицом која је дуга стопу или нешто више, и гудалом од исте струне, тако угпођеним да својим звуком точно одговара модулацији гласа. Данас се у Славонији налази мало таквих пјевача, јер је у лирској пјесми превладала тамбура, док их је више у Далматинској Загори, Хрватској, Босни, Херцеговини и другим илирским крајевима. Међу изабраним који су се служили ртом врстом пјесме јест Андрија Качић из Бриста, човјек нашег реда, штован од својих. Он је саставио пјесничко дјело знатнијег опсега, које је у формату четвртине тискано у млецима 1759. године. У њему опјевава претежно јуначка дјела илирског народа, у десетарцу, присталом и једноставном дисцијом, прикладним ријечима, али без рока, по древном и уходаном пучком обичају, осим у мањем броју пјесама. Катрена ниже начином уобичајеним у својих земљака, којег се држе и пјевачи, износећи сваки стих вишим гласом. Тако он у предговору пјева пријатељу:

*Када лане прође низ Котаре,
и пронесе гусле јаворове,
тер запива писму од јунаках,
једне славише, друге не спомињеш.*

*Виче а те Лика и Крбава,
Славонија витешка држава,
Славна Босна и сва Далмација,
Романија и сва Булгарија.*

*Јер остави многе витезове,
мејданџије, бане и кнезове;
пази, да ти не огуле браду,
јер јунаци за шалу не знаду.*

8. Овога је насљедовало мноштво стихотвораца у краткој стопи и дистиху са строком, а неке од тих донијет ћемо слиједом ове књиге. Пјесма се пјева и у киолу дјевојака тако да се понове прве двоје стопе по два пута из свакога стиха, према листићу. Ако су друга и пета строфа спондеји, пјесма ће добро ићи према нормама сафичког брахикаталекта, као и у овој оди из књижице *Јесенски плодови*:

*Жарко летећ од истока сунце
истом бија сивце разиграло,
ал то викну од медвида вила,
викну вила у гласак потанки,
каквог медвид јоштер чуо није,
Медвид, секо, нит окић, нит Загреб.
Устаните се загребаччке виле!
Те како сте зорицу заспале?
Свате једа ваше не видите,
који зором вам доходе рујном,
истој зори приличини, ружи?
На ноге се лако, хитро, виле!
На сокаке потеците широм,
одјазите пенцере и врата,
свате ваше красне погледајте.
Није било такових сватовах,
одкако смо ми пиват почеле;
Липи свати, племенити, млади,
млади, секо, и подобни ружи.*

9. Кола дјевојака примењују различиту праксу. Први начин иде лагано, затим бржим кораком, поскакујући са сатирима, одјекују стихови у алкесјиом пентаметру, у кореју, јамбу, с придавом на другом крају слога: – v / – v / – v / – v / – v / . Таквим се стиховима служио задарски песник у Писник оним који ште, чији смо дио већ навели, једино што он заврђшава строфе у катрену, док се наша кола завршавају дистихом, као на примјер:

*По нарави румен, модар, жут и бил
свакому је погледати драг и мил.*

Но ријечи *бил* и *мил* на крају немају звук, док *а* и *о* боље звуче. Једне вечери кад сам био на јесенским свечаностима код валповачког властелина, чуо сам дјевојке које су дошле из суседних села у град на бербу кукуруза, како пјевају напјев или, како веле, мијењају тон на два или три начина, у алкесјком стиху, једино сам разабрао последње стихове Јосипо, које су у сваком стиху понављале да би плесале пирихиј у анапесту:

*Писме, сестре, попивајмо Јосипу
кад смо дошле на беридбу Јосипу.*

Но оне су изговарале *Јосипо* умјесто *Јосипу*, што је правилно, али то је уобичајен метаплазам у пјевача, будући да самогласник и не даје звучност. А служоле су се, како изгледа, опћим стихом у алкманском тетраметру, додавши још у анапесту *Јосипо* у част властелина.

Посавке пјевају своме божанству Ладу и Анакреонтову стиху $v - / v - / v - / v - / -$, *скочи коло, да играмо, ој! Ој, Ладе, ој!* примећујући сваком стиху дактил с другим слогом *ој*, или пак опћи пентаметар, који има на крају кореј или спондеј с додатним узвиком: $v - / v - / v - / v - / - -$, *скочи коло, да пивамо Лади.*

10. Домаћи пјесник (Канижлић) пјева у Пиндарову стиху, уметнувши анакреонтову стопу, кад би био метар. Прва му строфа гласи овако:

*Пушите, хитри, у јада витри,
витри мирни, лаћи вирни
паде север, приста југ.
Водене горе не пружа море,
нег почива, вас позива:
запуните, пут је дуг.*

Ако би хтео издвојити двосложне стопе, први стих би био пентаметар, а трећи триметар с другим слогом, који овдје у свим строфама има једносложну ријеч.

Пиндарова пак пјесма вит ће у овој краткој црквеној пјесмици, с умјетнутим Архилоховим стихом, коју је последије проповједи народ пјевао уз претпјев школске младежи у цркви Дружбе Исусове у Печуху док сам још био дјечаком, овим садржајем:

*Фалимо драгог Исуса сладко име,
и диве Марије појмо сватко вриме;
да обадрвих љубав и помоћ имамо,
да скрушено и понизно
Богу срдце и душу придамо.*

Прва три стиха су дванаестерци, док је четврти осмерац, а последњи десетарац. У првом се стиху елидира посљедњи слог у ријечи сладко, но у пјевању он се изговара те ће, у ствари, прва три стиха бити десетерци, с једним дугим на почетку и на крају стиха: $- / - v / v - / v - / -$. Први се стих овако пјева: $- v v / - v v / - v v / - - / - -$, гдје су најпре три дактила, а затим два спондеја. Али у стиху, као и иначе ту и тамо другдје, види се да се не држи начело метра које се у пјевању тражи. Наиме, у горњем стиху: фалимо драгога Исуса сладко име, прве двоје стопе су дактили, трећа је трибрахиј, а четврта кореј, док је посљедња дибрахиј, према праилу Пиндарова анапеста, коме слиједеће не одговарају. Такве су све попијевке земаљске каква и о она у књижици Зазиви и химне, што су је у Беји, док сам још био младићем, пјевале дјевојке све у самим спондејима: $- - / - - / - - / - - / - - / -$ *крипости душевне спомените се*, у катренима, иако ријечи изискују хоријамбе: $v - / - v / - v / - v - / v v / v$. Због тога трпе осјетљиве уши учених, јер ту не постоји никакво прозодијско начело.

11. Неки пишу у десетерачком катрену, као Антун Релковић на крају граматике, у уводу оде.

*Ако пишем све, што је истина,
од које се ненавидност рађа,
којој се губи код злобнога цина
пак још више злобности нахађа.*

*Ако пишем какве лакрдије,
ако човику смијање пробуди,
он ју иштије, ал за дуго није,
него посли сам ју исту куди.*

У осмерачком катрену понајвише пјевају Дубровчани, како смо то већ споменули уз опата Ђурђевића, говорећи о Назону. Задарски пјесник додаје свакомодломку периоу те врсти у стиху, како смо већ навели говорећи о хексаметру. Лијепа је ода о стварању, сва у антитези:

*Прије него бише небо,
огањ, земља, али море,
јур у огњу бише море,
а у земљи бише небо.*

*Нескладно је небо земљи,
противан је мору огањ,
бише море гди и огањ,
небо, огањ, море у земљи.*

У горњој пјесми спрви стих одговара четвртом, док су средњи подједнаки, као што је то у периохама: Некима се више допао поредак Дубровчана, у којем први стих одговара трећем, а други четвртом. Качић, који је остале пјесме спјевавао у десетарцу, има оду у част Константина великог и његове мајке Јелене, чији почетак овако гласи:

*Ако ниси знао досад
цар Константин гди се роди,
становито знат ћеш одсад
да с' у Нишу ово згоди.*

*У краљевству словинскому,
близу Босне од истока,
Бог дарова пуку свому,
владаоца привисока.*

12. Многи су и од наших пјесника присвојили ту врсту стихова. Антун Канижлић у Рожалији овако пјева заједно с краљевским пјесником, говорећи о жељи за небеским стварима:

*Као врућ јелин, Боже мили,
к врзком вода жељан сили,
душа моја жели к теби,
јер покоја нејма' у себи.*

*Душа жељом сва горућа,
жеђа вичњег и могућа,
врутак живи Бога жива,
да га води и ужива.*

Тако пјесник пјева кроз седам строфа, сложебом у тетраметарском дистиху. На другом пак мјесту, када говори о милости и дјелу, иде у сестину, у којој је сваки трећи стих триметар, попут анакреонтова:

*Ходи, труди, немој стати,
помњив буди, покој дати,
труда хоће вични стан.
Прико врха ове горе
јур јест схврха; нуте зоре!
јур се били раски дан.*

У другима, у трећем и шестом стиху, пјева Пиндаровим начином, као у оди о наслади, чију смо прву строфу донијели говорећи о Мојсијевој пјесми. Друга строфа овако гласи:

*Амо, дружбо! лети вриме,
цвит живота сани и њиме,
смртна хити ноћ од жалости,
Узду пусти, жеље паси,
срдце сити, жеђу гаси,
док се свити сунце радости.*

13. Има пјесника који катрену још недодају дистих, , као на пример писац драме *Јосип*, који на крају пјева о крижу:

*Стабло срићно сврху кога
цвитак стоји душе моје,
из цвитњака кој рајскога,
овд' присадит с' хотио је
да изведе и свуд стави
божанствене плод љубави.*

Већина лисрских и црквених пјесама у алкманској је стопи, а старије су и без рока као, на примјер, ода Росна босна кошту-тицо, која се пјева у кполу дјевојака, а међу лисрким с овим са-држајем:

*Спава Јанко под јабланком,
а на њему сребрен појас,
а на прсту златни прстен;
К њем долазе три сестрице,
једна другој говорила:
Што би, секо, најволила?
Најстарија говорила:
ја би прстен најволила;
А сридња је говорила:
Ја би појас најволила;
А најмлађа говорила:
Ја би Јанка најволила;
Јер би прстен изгубила,
Аа појас би подерала,
а Јанка би обљубила.*

Ништа мање не изгледа народна ни ова која се налази у књижици *Јесенски плодови*:

*О јабуко билорујна!
Красан ти си род дониле:
два јабуке на две гране,
а на трећој соко сиви.
Соко седи у босиље,
у босиљу колико игра;
У том колу липа Мара,
а на њој је златна парта,
и свилена повезанка,
и два пера калопера,
и четири милодуха,
и два тарка суха злата.*

14. Има химни које су спјеваване у осмерачком катрену с једнаким слоговима на крају, попут мађарске пјесме; као у старој *Књижици науке и молитава* о зазиву Духа светог:

*Гладних рана, напој жедних,
тужних брана, покој жељних,
јакост, снага, свих немоћних,
крипост слабих, мир немирних.*

*Ти си сунце све мудрости,
ти си небо све давности,
ти си наш рај све радости,
и престоље блажености.*

А свакој се строфи додаје први стих химна *Дојди, дојди о Дух свети!* према означеној мелодији на листићу. Црквене су пјесме најчешће спјеване у смерачком дистиху, с разноликом и угодном мелодијом, али без прозодијских правила, као иначе и другдје у пучком пјевању. Кола дјевојака опонашају напјевом

Пиндарове и анакреонтове стихове. Стара ода, али с умецима из новијег времена, иде овако:

*Помози Бог, гопо,
и гопина мајко!
Послао нас наш војвода
и војводин јасенџија,
да нам дате лепе јасле,
и у јаслах кундур вина,
и наранчу с медовина;
и угледало, и угледало.*

Прва два стиха су у Анакреонтовој триметри, дакако кад би било метра. Слиједећа четири стиха су трохејски Алкманови осмерци, док је последњи диметар, који се понавља с једним другим слогом.

15. У књижици *Јесенски плодови* налази се ода о шеви, која је испшевана по народном обичају у част љубитељице песме, госпође властелинке из Валпова, у Анакреонтовој стопи, чији је почетак овакав:

*Шева, мала птичица,
кротка, мирна, питома,
липа као дивичица,
шетка се близу дома.*

*мрко перје ходило,
а на глави кукмица,
која дичи све тило,
кано липа круница.*

*Ходећ главу подигне
складно сакупи крила,
а очима намигне,
кано да би умила.*

*Ситни ходак липота,
мио у свакој дружини;
убит ју је гриота,
јербо квара не чини.*

Све црквено и пучко појевање је једнозвучно попут коралног пјевања; много ће бити угодније и драже осјетљивијем уху уколико се дужина слогова прилагоди пјесми или мјери пјевања; уосталом, о томе ће бити говора у трећем поглављу овога дјелца. Толико нека је речено о народном пјесништбу, па размотримо сада умјетничко.

ТЕОРИЈА ПОЕЗИЈЕ

УВОД

Човек је могућством стварања обдарен. Чим дође до прве свести и до управе својим орудијама, појављује се његов дух у свестраној делатности, ствара, поправља руши и опет ствара, ово у камену, оно у платну, ово у речима и т. д. Ово појављивање душевном делатности зовемо ми вештином, а особу, ову *вештину* упражњавајућу, *вештаком*.

Ову делатност пробуђује у нама само естетство лепотом своји предмета, која наше чувство о лепом дражи. Подражавање дакле лепим естетственим предметима почетак је вештине. Дуже сматрање естетствени предмета и развијање духовни могућства одводи вештака од дејствитељни, лепоту несавршено изражавајући естетствени предмета, и доводи га у познанство са *правом* или *истином* лепотом, која се у *целокупном естетству* разсута налази. Отуда је предмет вештине *лепота*, но не *естетствена*, *ограничена*, *несавршена*, већ *идеална*, од естетствени недостатака *очишћена*, *неограничена*, *савршена* лепота.

Правиј вештак не копира, већ ствара: његов производ одговара идеалном свету, и само су му саставне спољашње части од естетства позајмљене; начин пак састављања и дух, којим је свој створ оживио, производ је његова духа.

Лепо је, духом произведено и у спољашњиј материјал положено преображеније чувствено-ограничене појаве, за чистиј извор идеје (Фишер). По овоме свака лепота мора имати двоје: *идеју* и *спољашњиј образ*, и ово двоје мора тако спојено бити, да једно савршено дело састави, т. ј. да идеја савршено одговара

спољашњем образу, а овај идеји, да спољашњиј образ нема ниједне черте, која неби идеју изражавала, и да се идеја у свакој черти огледа. Идеја је *садржај* вештине, а *форма* јој је ограничениј образ.

Кад наш дух, *савршено* пред очима имајући, изводи *највиша* и *општа поњатија*, по којима се сва остала поњатија и суђења испитују и цене, онда кажемо да *идеализирамо*. Производ те радње зове се *начело* или *идеја*. Субјективно остварена идеја зове се *идеал*.

Идеја је, по Хегелу, *савршено јединство поњатија и стварности* (Realität); Она се може као ум, као *јединство ограниченог и неограниченог*, као *јединство духа и тела* и т.д. поњати. Овако савршено јединство подлога с предметом не налази се ни на каквој точки времена и простора, већ само у целом створењу, изливу вечне истине, одблеску божјег савршенства; у појединим пак естетства предметима изражено је ово јединство само *одчасти*, само *несавршено*, у извесној *постепености*, у *родовима* као частима целог. Кад се дакле у оваквој ограничености подпуно изражено поњатије не налази, то га наш дух тражи у *вишем*, у *савршенијем* свету, а тај је свет *вештина*, вештина пак у својој дејствителности сачињава *идеал*. Сбог тога се производи вештине естетственим производима предпостављају, но опет савршеној лепоти само се могу приближавати, ал је никад немогу постићи.

Идеја је у естетству *разложена* и у различним *родовима* остварена и воплоћена, и по томе сви ови као предмети лепоте могу и предмети вештине бити, и што је у овим степенима и родовима идеја на вишем месту, то је и лепота већа.

На највишем степену појављује се идеја у неограниченој духовној слободи, у савршеном блаженом покоју, у задовољству духа са самим собом, као што га блаженим духовима приписујемо и као што су га стари грчки вештаци у својим боговима представили.

На нижем степену појављује се идеја у свестном тежењу духа к добродетељи, у подчињавању свију други интереса овој врлини, у борби с противностима, у свестном побеђивању препона добродетељи ради, у савршеној противностима супротној

слободи. Оваква за смртне на највишем степену идеја стојећа идеја јест и највишиј садржај лепоте, и што лепоту и безсвесним стварма приписујемо, узрок је, што и таквим стварима *личност* (особеност) придајемо, што су и оне у оној неизмерној постепености, и што иј као производе вештине сматрамо, у којима је слободна воља стварала, а чим иј као производ нужде, без свести себи представимо, чезне њиова лепота. Зато вели Кант: „Природа је лепа, кад у исто време изгледа као вештина, а вештина може се само онда лепом назвати, ако знамо, да је она вештина, а опет ако нам као природа изгледа“.

Поглавите менифестације лепога јесу: *виспрено* (виспрено физично и психично) основано на идеји бесконачности, и *комично* (види у комедији стр. 101).

У стварању идеала две су моћи духа делатетелне: *ум* и *фантазија*.

Ум је могућство идеја, он нас чини свестним о надземном, о савршеном, он је светило живота и, тако рећи, дух божиј у човеку (Дурш). Да би се умом изнађене идеје оствариле, да би се чувствима у вештини представити могле, притиче у помоћ сила уображења својим образима и позајмљује идејама тело и одело. Дух наш нествара *непосредствено* лепоту, већ мора најпре природно-лепиј предмет на њега дејствовати. Овим побуђен преображава и улепшава примљениј предмет, и ту сила уображења задржане части виђени лепи предмета фантазији на избор ставља, од који ова само предмету свом *сходне* бира и уређује. У идеалу се изискује, да се сви знаци по идеји управљају и да сви само *једном* изразу служе, или као што Хегел вели, да се све точке на производу вештине у *око* претворе.

Ако и јесу саставне части у производу вештине из естетства узете, опет састављање ови части мора као цело изгледати; вештак мора свој образ у собственој фантазији из дубљине свога чувства, из соковишта сходни формиј *изцела* као *сливен* створити, иначе ће бити *шимера*, подобна оној накази, коју је орације Пизонима представио:

Humano capiti cervicem pictor equanum
Iungere si velit, et varias inducere plumas,
Undiqve collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne:
Spectatum admissi risum teneatis amici?“

Стварање идеала није дело сваког човека; оно је редкиј дар, који су, тако рећи, само љубимци и изабрани из руке небесног оца примили, и који се никаквом науком, никаквим трудом на-кнадити неможе. Зато су стари мислили, да су вештаци богом за-данути, по оном Овидијевом стиху: „*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo*“. Овај дар зове се иначе *жениј*.

Свакиј вештак има неке срећне часове у животу, у којима му посао неописано лако иде од руке; једно представљање друго потискује, једна мисао другу рађа тако, да му иј рекао би неко више суштаство улива. Овакво расположење духа у вештаку на-зива се *одушевљење*, и основано је нежним и раздражљивим чув-ствима, на која свакиј, па и најмањиј спољашњиј предмет много силније него на обичне људе дејствује и жива упечатљења у ду-ши производи, тако и на интересу и духовној намери.

Но код свега дара изискује се опет од вештака свестрано знање, многостручно искуство, размишљање, упражњавање и труд, да би нешто савршено произвео, и да би му се производ од *игранке* разликовао. Вештина потребује целог човека, изискује сву силу човечјег живота, испитивање, изобраење.

Вештина може своје идеале воплотити у вештастvenом образу и звуку, и по томе је вештина једна *образна* (пластична) а друга *звучна* (tonisch). Прва закључава у себи: ликорезање, жи-вописање и зидање, а друга: музику, певање, реторику и поезију.

У образној вештини појављује се лепота у простим образи-ма, само једним честањем, и привезана је за простор, за слагање частиј спољашњег материјала једне *до* друге, а у звучној вешти-ни изражава се лепота следовањем частиј једне за другом. Сред-ство су звуци, очлањени и неочлањени, они за поезију и красно-речије, а ови за музику. Остављајући остале вештине као пред-мет естетике, прелазимо на наш предмет, поезију.

ЧАСТНА РИТОРИКА

УВОД

Частна риторика излаже нам теорију оделни родова прозе, или правила, по којима се управља свако посебно прозаиско сачиненије.

По различном правцу наше умне делатности постају и различни родови писменог састава. Кад се писац обраћа спољашњим, изван њега постојећим предметима и појавама, и кад само своје сматрање излаже, не прелазећи к размишљавању: онда се тај род писменог састава зове *описаније*. Кад се пак својим сматрањем обраћа к развијању људскога живота и људски дејства, онда се такво представљање зове *приповедка* ... Ако какву истину тако излаже, да и друге отој истини убеди и вољу њихову својој вољи подчини, онда је ораторство: По овоме частна Риторика дели асе на три раздељка: на *описаније*, *приповедку* и *ораторство*.¹

¹ П р и м е т б а. Неки овоме јошт додају д о г м а т и к у, т.ј. овај род писменог састава, у коме писац природу ствари и појава испитује, и то испитивање у виду науке излаже. Овакве су све научне књиге. Но почем овакви писмени састави више припадају науци него вештини, а Риторика у строгом смислу само речну вештину у одређеном слогу излаже: то овај догматичниј начин писања није могао овде места добити, па и због тога самог, што само цепање сваке струке науке на њене саставне части и и сувопарно разлагање самог вештества, почетницима ништа непомаже без пространијег развијања сваке науке понаособ.

О ЛЕПОТИ У СЛОГУ

§ 53. Лепота у слогу односи се на *спољашње* чувство, или на *унутрашње*. У првом случају улазује се као *благогласије*, у другом пак, као *важност* и *украшеније*.

I. Благогласије

54. Благогласије састоји се у складном (хармонијском) спојавању поједини частица к неком *Целом* које у ушима пријатно звони. Пријатност ова више се чувствовати него научити даје, и захтева по слову Доситеја, са ушима саветовати се.

Вида благогласија има два: *благозвучност* (euphonia) и *витијствениј размер* (по руски плавност *ε φυθμια*, *numerus oratorius*). Прво се састоји у благогласију гласова, речиј и свезивања, без обзира на садржаније, т. ј. кад се самогласна са согласним срећно скопчавају, и различитост набљудава. *Размер* пак састоји се у безгласију ставова и периода. И једно и друго скупа дају складност или хармонију – музику – слога.

а, Благогласност квари се 1, честим употребљавањем други, рогобатни и за уво непрјатни речиј, као: мздопреимчивост, крвокрепкодурниј, 2. употребљавањем многи једнословни речи; као: а кад цар то чу; за дан за два, где струк где два (Нар. према), 3, кад многе у реду последујуће речи једнако писме имају, као: шта штипаш штуку; жели жито жњети; чине чини чудо; – Или, ако су такве речи сасвим једнаке; као: он је је (њу) ударио. 4, ако се многа самогласна стичу, тако, да ли једнако падају, или се једна реч оним писмењем започиње, којим је пређашња свршена као: млеко сладко јест горко; тко си да си, недк си; а ако однесеш; изгубљен тражи искру надежде. – Овамо спада, кад се једна

реч на близу чедсто повторава, као: Телемак би цело познао Минерву, да је то она, да би га испунила поверењем, да богиња не беше позвала образ Ментора.

б, *Витијствении размер* производи од разнообразија и отиошенија звукова к изражаемој мисли, и от размереног расположења поједини ставова и периода¹ на пр. Он је јунак, око којег се моћне руке судбина обмотала, пишти као африканска змија, и са трепетом слуша заповести јунака који за трагове никакове незна“. – Будући да овај предмет представља понатија о периоду, зато ћемо простанијео том ниже говорити.

II. Важност

§ 55. Под именом важности у слогу разумевамо начин мисли наше изразити, да се ништа у говору не нађе, што би, или простачки, сурово или ниско било, или што се са васпитанијем и добрим наравима не би слагало. Особено пак разумевамо под именом важности у слогу, да овај с предмету сојузу стоји. Слог који овога нема, зпове се низак, неважан и простачкиј. Важност се повређује, кад се такове речи или израженија употребљавају, које споредним поњатијем чувство вређају; н. пр. напео буке, ускебечио се, што се плећеш, лупа као путо о лотру, по књигама рије, порок умељањ.

Прим. Важност ову и сами прости људи набљудавају, додавајући увек, кад реч споредно ниско поњатије обкључује, „прости ме, или с опрштењем“. Колико више Списатељ ову набљудавати мора, који има довољно времена; да таково израженије с достојним замени?

¹ Стари (Грци и Римљани) више су прилежавали размеру овом, него новиј. Но и језик њиовбио је к томе удобниј нежели нови што су, изузимајући словенска наречија. Осим тога и музика је старима много помагала. Римљанин Грах кад год би што народу говприо, увек је имао код себе музиканта, који му је на флаути тон гласа показивао. Зато су грци брижљиво означавали знацима гласоударенија.

III. Украшеније

§ 56. Премда је слово довољно украшено, ако јасност, краткост и благогласије набљудавамо, навластито, ако јесу мисли добро изнађене и расположене ничим мање има много начина, којима нашем слогу љубкост и пријатност прибавити можемо. Ова бива 1, тропима, 2. фигурама.

А. о Тропама

57. Троп (од *τροπος* *verto*, мењам) јест пренос речи или мисли од сопственог значења к несобственом. Тако на пр. рана на нози (коју видимо) и рана на срву, коју не видимо. Тако кажемо: убио ме је, и заробио ме, премда нисмо ни мртви ни заробљени.

Прим. Тропи су из почетка по нужди уведени, јер у природи има више предмета и дејствија, него у језику речиј. Тако кажемо: јаје од кокошке, и јаје на кантару; главица у детета, и главица купуса, лист на дрвету и лист у књиги: јер ови предмети имају неко подобије између себе. Што је из почетка по нужди учињено, то се доцније по по увеселенију и за украшеније употребљавати почело.

Лепота тропа састоји се у том, што ми у једно време, тако рећи, два предмета себи представљамо: главну сиреч мисао као предмет речиј, и мисао спордну, од које се преноси израженије. На пр. у место младост кажемо пролеће живота, и тако представљамо себи на једанпут време живота, и време године. Речуи се преносе а, по подобију приуподобљеније (метафора) б, по качеству (метонимија) в, по количини (синегдохе) г, по олицетворенију (произопопеја) д, по противположенију (иронија), и тако видова тропа има 5.

а, Метафора.

§ 58. Метафора (од *μεταφω* *transferro*, преносим) јест троп којим се реч какова од правог значења на не право преноси по подобију. Овај пренос бив 1, од одушевљеног к неодушевљеном, као: поље смеје се, небо се намрштило, плачте и ви кости

србски гробови. – Мила поља србски позоци с извори, сви с нама ридајте. 3, од неодушевљеног к одушевљењу, као камено срдце, ветрењаст човек, 4, од одушевљеног к неодушевљеном, као: грабљиве очи 5, од неодушевљеног к неодушевљеном, као: златан месец простро сребрну светлост.

Погрешна је метафора, 1, кад се од какве гадне ствари реч преноси, као: мртвопувало, нагумати се благодејанијама, спрдно проводити, свињац душен (тело) и т. д. 2, Кад је врло слободна или за стихове удесна: као прјашлио је цео дунав. – У шали се радо овакове употребљавају, јер се шалом нестројство открива: на пр. ја сам лепе одранио штаке (т. ј. синове) фењер пуштаија (месец) 3, Кад је нескладна, као: пао у ватрено море страстиј: јер море и горети не слаже се нимало. – Јача метафора умекшава се, кад се додају речи: тако рећи, велиш, што не веле и т. д. – на пр. из очију му, велиш, ватра искаче.

Прим. О метафори добио ваља упамтити (што је Квинтилијан приметио) да она или празно место заузима, или, ако у место друге речи стоји, моравише значити од протеране. Свето писмо пуно је метафора, да се величина Божија, и слабости људи означи: као: /небо јест престол мој, земља же подножје ног мојих/.

б, Метонимија.

§ 59. Метонимија (до *мета* чрез, прее – и *овоца* , име, дакле преименован) има основуу сродности поњатија, и преноси речи по качеству, т. ј. по разним одношенијама. Метонимија бива: кад се предидуће место место оног меће, што следује, као: обнажити мач (војевати), ха жено, сутра ћеш твога Владислава послењиј пут загрлити, (т. ј. погинуће) 2, кад се последујуће место предиућег поставља, као: мртва су телеса Косово прекрила (битка је била): три му зуба избио (ударио га је) 3, дејство уместо причине, као: у срцу отров носи (т. ј. причину смрти) 4, Кад се меће причина у мењсто дејствуја, као: живи од свој руку (од новца, које радом тече) 5, Знак за ствар, као Црниј орао простро је крила од севера до југа (Русија) 6, значење место знака, као: у соби му Душан виси (лик Душанов), Виновник место ствиора; као читати

Доситеја, Рајића (њихова дела) 8, Војвода место војске, као: Наполеон је победио Прајзе, 9. садржеће место садржимог, и обратно, као: весели се Лика и Крбава (т. ј. људи који ту живе) – Неблагодарност је човека казњена (човек који је неблагодаран) 10, ствар за време, као: случило се о берби (у јесен), 11, време за дело, као: наш век напредује у наукама (људи) 12, Притежатељ место ствари, на пр. Сусед горе (његова кућа)

в. *Синегдоха*

§. 60. *Синегдоха* (од *σινυβοχῶ* comprehensio, догађање) састоји се у промени представљенија, од којиг се једно у другоме као част садржава. Ово бива, кад, кад се меће цело место частиј и обратно: кад цела Европа дивила сње духу Карађорђа (много људи) – колико глава, толико и капа (колико људи) 2, Род у место видс и обратно: као: смртниој (човек) – хлеб наш насушниј ('рана) 3, једноброј местовишеброја: на пр. Дуго Србин тузи у невољи тој (Србљи туже) 4, одлучно / у место саедињеног: као: заслуга награду има, 5. извесниј број место неизвестног; на пр. казао сам сто редиј (више редиј) на стогубу ползу својега србског рода, Муш. – Овамо принадежи Антономазија (прозвање) 1, кад се имена собствен по својствам употребљавају; као Сократ (место мудар), Краљевић Марко (место јунак), Србљи учте с' ценит нравствене *Милоше* (Муш.), 2. Кад се лицу придају само њему принадежећа нарицатељна: као: избавитељ Србије (Карађорђе), Победитељ код Струме (Душан)

г. *Олицотвореније*

§ 61. *Олицотвореније* (*προσωποπότη* personificatio) се састоји у том, кад недушним стварма, или дејствима, као што су пороци добродетељи, својства душни створења предавамо, тако сиреч, да се као дејствујућа, чујућа и говорећа представљају или код људи, који су преминули, као дејствујуће приводимо. Тако у народним песмама: Сама књига цару беседила: „Царе Лазо честито коленио и пр. – или: ал говоре два врана гаврана: Ој бога

нам Царице Милице и пр. Тако је и оно Мразовићах кољ крати
вопијем Србија сирота: „где сут нији царје, где деспота. – или:
Зидови вичу: Убицо Владиславе.- И бледа смерт на всех гладит.
Державин.

д, *Иносказаније.*

§ 62. *Иносказаније* (allegoria од αλλος друго, и αγορα реч)
јест пренос читави мисли, дакле продужениј троп, на пр. Ја сам
ти већ на среди сиња мора; бурја ми чун колеба стрташно, ја ти
не остављам весла. Морскиј различан гад све покрај мене плива;
уздиже врат / челност отвара, ал' ме прогутати не сме *Муш.* – Та-
ко је оно и у Псалму 79. Виноград из Египтапресл јеси, изгнал
јеси јазики, и наследио јеси и. Путесотворилјеси пред њим, и на-
садио јеси коренија јего, и ватвија јего кедри Божија. – Вскују
низложио јесо оплот его, и обмањут и вси мимоходјашчи путем.
Озоба и веpr од дубрави, и ујединиј дивиј појде и, Боже сил
обратисја убо, и призри с небесе, и вижд, посети виноград сеј и
соверши и, јегоже насади десница твоја.

Прим. 1, Иносказанија пространијег садржанија јесу у До-
ситеја: пут у Вавилон, гора вежества и истини и пр. где се читава
повест преноси. *Прим.* И у сликотворству употребљава се ино-
сказаније. Тако мрав представља трудољубије, лептир бесмерти-
је.

Б. *Фигуре.*

§ 63. Фигура јест способ изражавати мисли начином од
простог и обичајног отличним. оне се деле а, на фигуре за вни-
маније, б. за уображеније, в, за узбуђење чувства, г, за хитруми-
је.

а, фигуре за вниманије.

§ 64. К овоме принадлеже сва она израженија, која пазњу силније покрећу, и њу на изстна поњатија узводе. Такове су фигуре:

1, *Једнозвучије* (alliteratio) кад је једнака самогласна или согласна у речима наблизу стојећим наоде, на пр. дај слатка мати, да те благодарност сина награди, или: печатајмо Себљи Србљам србски, србском нашом азбуком, *Соларић*.

2, *Једноречије* (anonymatio) кад се речи једногподрекла употребљавају, као: није право, да љубими љубими у љубови стражњи остају, Дос.— Тако је и оно Стојковића: *славоју* нас венчали јеси сам бегаја *слави*; Не *Славјане* ми от дел *славних*? Ти *слава* наша.

3, *Једнопочетак* (anaphora) кад се више последујући мисли с једнаком речју започињу, као: Вратите ми под пору мојега срдца, вратите ми оно, што је најдражије од дрдца, вратите ми Телемака, којег сам изгубио, вратите себе себи самому.

4, *Повтореније* (epizensis) кад се једна реч често понавља, на пр. О људи, људи, оћете ли помислити, да насвету има Судија, судија, који ће и пр. *Видаковић*.

5, *Једнокончаније* (epiphora) кад се једна иста реч при концу става понавља: на пр.

Туђег отца отцем зовем
Туђу мајку мајком зовем
Туђу сеју сејом зовем.
Народна песма.

6, *Преобраћање* (inversio) кад се теченије слога узкомешава, и речи онамо пшребацују где највише дејствују, на пр. *Знам* ја то (ја то знам) видићу ја (ја ћу видети).

7, *Постепеност* (κλιμαξ gradatio) састоји се у том да се поњатија по степенима ређајуили од најнижега до најнижега, или обратно, на пр. Проздрљивост је везати грађанина римског, злочинство је њега тући, оцеубиство њега убити; шта ћу рећи на крст га приковати? *Цицero*. Ја редовник, ти цар славниј, а Бог

вишњиј свех је више *Гундулић*. – Будале се наоде у свакој нацији, граду и селу. *Дос*.

б, Фигуре за уображеније

§ 65. Овамо принадежи:

1, *Самопоправљеније* (*πανορθωσις correctio*) кад се сами говорећи заусзтављамо, и, што смо рекли, поричемо: на пр. цела Србија – но шта ја говорим – цела Европа била је љубопитна, како ће се ово окончати. – Рат, или боље рећи својељубије људи и пр. Тако Державин

Вся наша жизнь не что иное,
Как' лиш мечтаниіе пустоје –
Иль нетъ, таяжелый некий шарь,
На нежном волоске всјашчый
/Светићъ Ода на ратъ/

2, *Прекидак* (*reticentia*) кад у ватри говорећи на једанпут престанемпо, и нећемо све дас иакажемо. На пр. О Улиссе, улиссе, причино мојј брда, да би те Богови – но Богови мене не слушају, *Телемак*. – Или: Ха ти хладноје и безнежноје Србији недро, сие ли? – но то лучше јест вечним мраком покрити. *Стојк*. (Познато је и оно: , – / Тако и у Псалтиру: Ти же Господи докоље – обрaтисја Господи и пр.)

3. *Уступљеније* (*sincessio*) кад допуштамо противноно само сбог тога, да би бољеубедили пртозивнике, и нашу истину осведочили, на пр. Имао си право, што ниси хтео, да те људи држе за човека, јербо си ти био чудовиште без човечанства, *Телемак*. Овамо спада и она пословица: Ревена кућу не обара, ал ју и не подиже.

4, *Подржаније чувеног* састоји се у том , кад дејствија природе по одавно гласа речма изражавамо. Тако кажемо: Змија сици, вода уи. На пр. Сабље звече, брда јече, из далека небо тутњи. Србски је језик пун овакови речиј, које показује његову древност. – Овамо спада и оно Державина.

Везувиј пламја извергајет,
Столп огнениј во тме стоит,
Багрево зарево сисјајет,
Дим чедрниј клубом верх летит
Краснеет понт, *ревет гром* јариј,
Ударам вслед звуучат удари.
Дрожит земља, дожд искр течет.
Клокочут речи рјасдној лави.

5. *Описаније* (*περίρρασις*) састои се у том, кад се цело на чисти дели. Ово бива, кад уместо да предмет каков његовим познатим именом назовемо, тражим из његови својстава, дејствија или опредељенија черте, и по овима га чувствено представљамо, на пр. црвена крв чокота (т. ј. вино) отићи с позоришта света (умрети). Тако је оно Стојковића: Близ предела, где Тибиск неверни, и царска река Венгри нежно обнимајутсја јако две добрија сестри; Где свјашчениј Фрушких гор верси спешат во равницу; Где седалишче прва пастирја и средоточие правија вери: Лежит, место и пр. (разумева Карловце у Срему).

6, *Напомињање* (allusio) јест фигура кад на подобниј случај с намером наговешчујемо и тим начиномм беседи нашој већу важност придајемо. На пр. Лепом у Шишатовцу мисле да влада покој Сабинскиј, *Муш.* (напомињање на Хорацијев Сабињ). Од свог пера орлу вред, *Светић* (напомиње на басну Доситејеву). , *Дос.*

7, *Обраћање* (apostrophā) кад каквој мртвој ствари, или отсуствујућем лицу говоримо, кан да живи, или је код нас. Тако / Гундулић

О слободо слатка и драга
Изврсно те век не љуби,
Нит познаје твога блага
Ко те овако не изгуби

Доситеј:
Востани Србије, востани царице,

И дај чадом твојим видет
Твоје лице –
Востани Србије, давно си заспала,
У мраку лежала;
Сада се пробуди,
И Србље возбуди. –

Слиши небо и внуши земље, јако Господ возглагола *Исаија*
I. 2. Или: О мечу Божиј, доколе не упојшисја; види в ножни тво-
ја, почиј и вознесиссја. Како упокојитса: понеже Господ запове-
да јему на Аскалона и на сушчаја при мори, на прочија возстати.
Јеремија гл. XLVII ст. 6-7.

9. *Изображеније* (tipotiposis) представља ствар тако живо,
да нам се чини не слушати или читати, но очима гледати. При-
мер нам даје Гундулић:

Напред, назад с десна с лева
Дажд од лешке крви лева
Ломи, крши, тре, потлача,
Бије, сече, плеше ои меће
Сто десница, и сто мача
Да има, не би могла јаче.

[Такоје и следујуће, где Авакум (у гл. 3. ст. 3-7) представља
Господа водећег чеда Израиља у земљу обетовану: Бог от југа
пријдет, и Свјатиј из гори при осененија чашчи. – Покри небеса
добродетель јего, и хваленија исполн Земља, И сијаније јего јако
свет будет: рози в руках јего и положи љубов державну / крепо-
сти својеја. Пред лицем јего.]

Тако је оно Карамзина:

И Екатерина на троне. Красота в образ воинственој Палаади! –
Вокругблестјашчије рјадѣ Јероев – пламја усердија в брудѣ их –
пред неју свјашченниј ужас и гениј Росиѣ! опирајас на мужество,
богиња шетвујет – и слава, гремсја в облаках трубоју, опускајет
на главу Еја венѣк лабровиј!

в. Фигуре за узбуђење

§ 66. Фигуре ове односе се поглавитио на жељу и страсти и јесу слеђујуће:

1. *Узвик* (exclamatio) јест безвољно движенеје душе, које мисао и чувство у силној страсти изражава: на пр. О прекрасна добродетељи, ти си сама знак и печат божественог образа и подобија, без тебе човек је неваљалиј и хуђиј од свију безсловесни створења. *Дос.* Или:

О смилуј се вишњиј
Гнев утоли твој,
Од пропасти вечне
Спаси народ мој.

2, *Питање* (interrogatio) којим беседа силнија и живља бива, на пр. Бедниј сине не страше ли те она злочинства, која си починио? оне муке, које ћеш за то трпити?- Јоште снажнија постаје ова фигура, кад се заједно са повторенијем стиче, на пр. Ка су свађе и процеси? о светковинама; кад су пијанства и безчињија? о светковинама; кад брат на брата ноже трза, главе разбијају, и убиства чине? праздници и светковинама. *Дос.*

3, *Претеривање* (hyperbole) кад се ствар или увеличава преко мере () или смањива () на пр. Сви ми, да се у со прометнемо, не би Турком ручка осолили. *Нар. Песма.* Или (из Св. Писма) сотворио семја твоје јако песок морскиј и паче снега убељусја. – Ти ђубре од човека. *Дос.* Аз есм черв а не человек. *Пр. Давид.* – Овамо принадежи *разблаживање* () којим се опоро израженије умекшава: на пр. не мрзи вино (пијаница је) послаб, јошт је дете у том послу (неспособан) убрадио се (опиосе)

Прим. Чувати се морамо од преувеличанија бз разлога. Тако је оно надгробно Карлу В Шпанском краљу: „гроб је њему небо, гробље свет, звезде свеће, а сузе море“ Ко се неће на ово намрштити.

4, *Размноженије*, иначе раздељеније и трпање (amplificatio, distributio, cumulatio) састоји се у придавању више поњатија главноме предмету подобни, којим силније на уображеније деј-

ствујемо: на пр. Ове прси чрез њега дишу, ова рука чрез њега се миче и ја таково чудовиште постадо.

5, *Безсојуз* (assydenton) састоји се у том кад сојуз (и, а, пак) изостављамо, брзине и и наглости ради: на пр. Добра кретања јесу: здравље, крепост, мужество, слобода свију грађана, изобилије нуждни вештиј – ревност к добродетели, покорност к закону, стра праведни Богова. *Телемак*

Бесојузију противно је *многосузије* (Polysydenton) кад се сојуз одвећ употребљава. Ово бива: а, међу речма, као: Човек по случају и по разним обстојатељствима може бити и неразуман, и несмислен и као макина, и што је још горе, може бити луд, и самовољно зао, и лукав и лаже, и лупеж, и бесан као пијан, и силовит Јаничар, и једним словом, свака беда у невоља може из њега и бити бива. *Дос. б*, међу мислима, као: и кад жваће, и кад гута, и кад леже, и кад устаје, све есапи. *Дос.*

в, *Жеља*, указује се увек у у наглom захтевању штогод добити, или одвратити, и указује се свагда у виду усклицања, на пр. Ах зашто мој живот не избавља отечество. *Милош Обилић*. Или: Кто даст главе мојој воду, и очесем мојим изсточник слез? и плачусја ден и ношч о побијених дшчери људеј мојих Кто даст мње в пустињи виталице последње, и остављају људи моја и отиду от њих? (Јер. гл. 9).

б, *Сумња* јест фигура којом показујемо нерешителност неку, на пр. Куд се знам окренути, од кога ли помоћи искати? – Камо појду од духа твојега, и от лица твојега камо убежу?

7, *Заклетва* је дејствије наглог захтевања друге о истини уверити. Тако Ивица: гром онога, који наш разговор слуша, нек се свали на главу моју, ако ми једна реч притворно излети. – Ашче забуду тебе Јерусалиме, забвена буди десница моја.

8, *Проклињање* јест узбуђење гњева, којим другоме зла желимо. На пр. видиш, побро, не видло те сунце. – Душане, Душане, под овим стенама гробницу видио.

Прим. С овом фигуром ваља штедљиво поступати, и само се у трагедијама чује. Зато се у народним песмама умекшана налази: Знаш ли побро не знала те туга. Такоје оно и у обичном говору: Иди Бог те видио.

г, Фигуре за остроумије

§ 67. Овамо принадежи:

1, *Противположеније* (antithesis) т. ј. начин противпоставити предмет предмету, или мисао мисли. Тако Гундулић:

Он сванућем зорним белим,
Ноћном тамом ја с обстирем;
Он уфањем живи милим,
Без уфања ја умирем. –

Сеј венац на глави Твојеј јест наша слава – но твој подвиг. Сеј скиптр јестнаш покој – но твоје бденије. Сија држава јест наша безопасност, но твоје попеченије. Всија сија утвар царскаја јест нам утешеније – но Тебе бремја. *Платон*. – Овамо спада и она Державина: Ја – цар – ја раб – ја черв ја – Бог.

3, *Иронија* јест фигура подсмеја, којом друго говоримо, а на друго наше речи изилазе, на пр. кад другог поругатељно хвалимо и обратно. Фигура је ова особито лепа, кад гласом или двојенијем тела говор подпомажемо.

Видова ироније има 5.

а, *Сарказам*, т. ј. уједајуће ругање према умирућем. Тако је оно: Оставим, аште пријдет Илија спасти јего. – Мртав је велиш? Спомени само вино, пак ће одма ђипити.

б, *Диазирм*, подсмевање према живим, које може бити шаливо, као мрав Доситејев чврку: кад си свирао, а ти сад играј, или пакостно, на пр. Радујсја Царју Јудејскиј! или Разорјаја церков и тренми денми созидаја, ашче син јеси Божиј, сниди с креста.

в, *Мимезис*, или подсмешњиво повторавање речиј другога: Тако бик Доситејев на јарчево бекеке! „Бекекечи, колико оћеш“ Или мати мишу, који је викао: ци, ци, цију“ А цију! нећеш да слушаш.

г, *Антифразис*, кад се собствено име придева коме на поруганије, на пр. Наш Краљевић Марко с ражњем у руци депи о земљу. – Великиј овај Крез с празном кесом и издртим аљинама.

д, *Хлазем*, кад и себе счисљавамо међу друге, даби им се већма наругали; на пр. О, ми смо страшни јуаци, како се укаже непријатељ, одма гледамо, како ћемо загребсти.

4. *Неочекивано* () кад беседу изненада обрнемо, чему се другиј није могао надати. Тако је у седмоглавнј аждаји похвала коња:

Ова хала-
Не бој се хитре срне,
Куд потрчи, ту – посрне.

Овамо спада и *Парадокса*, т. ј. таково мненије, које се чини, да је противно здравому разуму, и опет је истинито. На пр. Дужа ми била нож од године. – Сва је његова несрећа, што је богат, леп и отмен.

5, *Изреченије* (sententia) јест кратки став, који обшту истину у себи садржава, као: Тешко свуда своме без својега. – Кратак је живот, вечито поштење.

КРИТИКА У МИРУ

Нигди се толико љубов к роду не исповеда и не превозноси колико у сербском књижеству, а напротив нигди не чује се више кавге и свађе него међу сербским списатељима. Чадо то љубови као дивно чудо на позорију литературе сматрам, гди људи из љубови мразе се и омразом друге к добру настављају.

Пламтећа к роду љубов треба само да греје, а не да жеже. Љубов питоми дивље, укроћава горде, и сва чувства неком пријатностију медља. Одкуда, дакле, из љубови пуног, питомог и кротког рода наставника јед и отров кроз перо по свету да тече? Истина, љубов може прећи на освету, буди путем очајанија или духа боренијем, но, наравно, онде гди је љубови предмет један и гди се јединством соперничество рађа. Но при књигописанију нема числа у предметима, јесу непочерпајемо као воздух и вода, сви у једног, један у сви[x] рукама стоје. Како ће, дакле, овде мати љубов кавгу и освету као чада своја дојити и подпору рода у овог гоњенију питати?

Но, што је јошт много чудније, из љубови рода усели се највећи немир у најмирније класе грађанства, у лекаре и свештенике, да им адвокат чашу мира напије. Да, обично се оно случава чему се човек не нада. Зло и добро не рађа се увек на својем месту.

Цела пак ова непогода умножи се средством критике; и критика у нашем књижеству јавно сведочи како ствар от стократне ползе много већу пагубу приноси када се својим начином и радом не употребљава.

Код други[x] народа критика буди спавајуће на посао, а код нас због критике и сами последници одустају. Критика права јест сунце које поље књижества озарава, у све крајеве прони-

че и оним редом изводе списатељске у зрелост и благородство приводи којим редом небесно сунце силу прозјабенија, од матере земље травама уливену, греје и пита. Но код нас исто сунце положни предел прелази и тако све сажиче и угњетава. Права критика приводи предмет у вреније, које је код сваке скоро ствари предтеча совершеног стања, за којим после јасност и чистота, мир и тишина следује. Но код нас исто вреније прелази у експлосију (запаљеније), којом се и делатељ и дело, околина и сва надежда затреса и у коначној рушенија трепету чезне, на које су већ са сви[x] страна викати започели да се престане, да се критике манемо.

Треба от кавге престати, али критику истину започети јербо без ње осуђује се свако књижество на нему ролу у позорију ученог света; подобно је царству камења, које гомилањем случајно расту и земљу претрпава, сопственогнутрењег содејствија лишено и мертво.

Ми нисмо до сада ни имали критике; како, дакле, да се ове манемо. Озлобљени људи срамне псовке које су код нас у анархијском стању књижества владале, нити су по себи критика, нити предмет достојни исте. Ми мислимо да без буне, вике и подсмевања не може се критика писати, а Французи наскоро, када су у највећем потресању околине са велики топови антверпску цитаделу разрушили и освојили, говорили су да та борба није рат. Ми, дакле, без рата, да л' писати не можемо?

Ја, за основ критизирања мир обшти и тишину чувства постављам, јербо у тишине уједињенију, на немом столу, као змај у стене мрачне шупљини преминувши муж, док чувства своја бледим ликом и клонутом главом успављује, духом лакше у висине пр[x]нути, непознана открити, сумнителна решити, недостатке накнадити (тј. Дело критике совершити може). А који све силе умне у језик сбија и за кламитањем надуване главе јед свој по свету разлива, тај само много хоће, а ништа не послује; тај мисли и верује да он цео свет о свему, њега нитко ни о чем' уверити може – и не, заиста не, што би у свету људи оскудевало, но што такови сам у свету за свет и људе оскудева. То пак нити је исток, ни предмет, ни конач критике.

Кад, дакле, критику као сунце књижевства, а кључ мира сматрам, искаће сада и сами њени непријатељи да им нарав и правила те мирне критике опишем. Кратко изјасњеније следује. Какогод свака ствар савршена, тако и књижество као сваког совршенства сокровишче мора имати своју систему. Књиге по случајној ђуди на свет излазеће тако не праве систему, како што рабсодическа изложенија ношње науку, отбијени и разусти удови штатуу или живећи на земљи људи као такови державу. Књига свака на свет излазећа мора отношеније и сојуз на целост сушествујућег већ књижевства, језика својство, читајућег общества поњатије и науке предметно совршенство имати, а критика последујућа за сваким трагом ступати и уколико је свакој струки удовољено или не открити; и тако како књижевни сојуз тако и књижевна сталност, као у неком уредном наука грађанству одержавати. Ето посла критики!

Критичар, као системе књижевне гениј, ова правила мора набљудавати.

1. Као зрео човек, који своја первоначалија имати мора, слово разума за првог руководиоца нек почитује, које тако свагда и свагда царствује какогод што се предмет критике свагда и свагда налази.

2. По овом видиће да је с критическим пером само књиге, а не списатеља, господар постао – а и књиге утолико уколико списатељ једно писајући забранити не могаше ником другојачије, било боље или горе, мислити и писати. Перо критическо кад није кадро седе вештине искуство и платоническу предмет у зелену главу улили или кога паметнијим учинити, тим мање биће кадро грађанина от своји(х) обавезателства отрешити, а себе и копље против закона, лица и чести сограђана војујуће претворити. И тако кад перо није триножник осудитељни(х) лица.

3. критичар нек' се не забавља са похвалом и хуђењем списатеља, да би се отуда читајуће обештество предуготовило на добру или худу мисл о самом породу хваљеног, хуђеног мозга. Но штовише, у округу књиге власт своју нек' показује, недостатке совршенства открива и толкује, да би отовуд само обештество о качеству писатеља судити могло. Ако ће који крити-

чар празно да хвали, то нек' пише по садашњој моди оде – ако жели худити нек' отступи са зреника књижевног, простран му је свет.

4. У округу књиге истину и совршенство покушавајући критичар лаконическим високи(х) лица гласом нека не суди нпр. „добро“ „зло“ и пр. Јербо критичар важностију не заповеда покорност, но откривањем истине мами само и привлачи к истини урођену љубов, а речима и знацима оним или ништа не поправља ако је ствар заиста зла и сумнителна, или ако је противна, сам своју глупост без узрока открива. Зато,

5. како сам предмет књиге, тако и начин писања подробно нек' претреса. У првом взору, како год што су предмети безчислени и обстојалствама многоразличним подложени, тако и регулама нема числа: ту знање критичара нека води по пространом мору светског совршенства. У другом пак взору граматика, риторика, логика толике регуле предлажу да кад критичар по овија начин писања прегледно буде, никад неће ни помислити моћи на личну љубов, мерност и пр.¹

¹ Тако нпр. У начину писања системе разне, сада царствујућше, у обштем взору нека не дира, Вукове последоватеље као такове нек' не хули, јербо „sub iudice lis est“, јошт немамо опредељене системе, а дотле натурална слобода царствује. Како је веројатно да ће Вукова *Писменица* пасти, тако је можно да ће пасти, тако је можно да ће се одержати, а *Грамматика* не от системе сваке искати да знатност своју лакрдијама не меља и учене ствари по укусу простачком не кроји. Може испитивати следује ли точно писатељ правила своје системе, има ли промене и шаре. Свагда треба непризрено на качество књиге слога јасност и чистоту да изискује, красноречније пак само по нарави предмета, да не би философичке мисли у боји краноречија натуралну важност изгубиле. Може допустити и одобрити да философистически предмети у одело романтическо обуку се, но не као *Кандор* Стојковића, који от једне стране чисту суву теорију љубомудрија, а от друге роман, у једно, дакле, два екстрема гњечи, и у (X)орацијеву замку „humano capiti“ пада*, него као дела Обрадовића, који је у примерима практическог живота философију пријатно толковао. Поред начина писања може критичар и сама места, мисли и ови(х) сојуз прегледати и пр.

*Изредан заиста суд, само кад не би против сопственог вишенеизложеног под числом 4. правила изрочен био, јербо најпре би требало доказати (а не предпоставити) да тај начин писања (у који такође по г. сочинитељевим речма не би требало дирати), у ком се у човечанском облику и форми као боженство на икони, представља и предлаже, није и то из који(х) узрока добар. Иначе о томе ако не мање, а оно барем толико, колике о г(оспо)дина Вука *Писменици*

6. Кад критичар целу књигу у свим частицама и одношенијама као лекар извиди, треба у целном саставу књигу по мери писања и веку књижевства да определи и процени. Један писаатељ гледи своју могућност и предметно науке простор допушта. Други не пише из све своје снаге, ни по мери предметног савршенства, не гледи на своју и науке силу, но читајућег общества поњатије. Ова мера јест за први век просвјешченија боља. И тако по различној мери може бити једна књига иста у једном извору добра и савршена, а управо зато неполезна, дакле, сујетна – друга недостатична и слаба и чрез то концу смерна. Зато да би критичар известни био

7. више на ползу народа него предметно савршенство науке нек' мотри: ово оној подложи и само утолико уколико полезно јест одобри; неполезна и погубна усовршенствованија, која ни раздор сојузни књижевства иду, предел поњатија народног прелазе, нека оповергава; недостатни мали, ако су основ већег добра, у својем стању нека остану.

8. Критичар, кад тако књигу процени, треба да се окрене на остале књиге и взајимно одношеније определи, а притом изјасни, шта би пре тога писати требало, шта ли за даље писати надлежи да, како год мисли у књиги уредно излажу се, тако и књиге у свој целости ред и сојуз одерже.

9. Кад већ критичару конач изиђе, нека се задовољи са научним интересом што је истину открио, боље доказао, попунио или, просто да кажем, што је јело боље зачинио. Сам пак никог на силу на обед нек не вуче и своје мисли другом намеће, јербо ово су три истине, које се у критики свагда указују, да нити ће критичар икад списатеља на своју сентенцију привући, нити списатељ критичара о том да он паметније не мисли уверити,

суд мора остати сумнителан, поне дотле док се налази тог начина писања (и то важни(х) последоватеља, које опет као такне не би требало опорочавати него сам тај начин писања критизирати, а докле то не буде нек' остане г(оспо)дина Стојковића *Кандор* у чести кад и њему подобан Шилеров *Geisterseher* најбољи научни роман једнако, не само код Немаца него и код други(х) народа, у чести и слави стоји.

нити читајуће общество безпристрастно и совршено о обојим судити.

Реченим редом када се буду критике писале, дисаће духом мира и тишине књижество; неће имати кад критичар с предмета на лица скакати и славу своју по туђој срамоти иглом критическом вести. Критика тада биће обрана правде и истине, која ће породити љубов; из љубови родиће се веће ревнованије; из ревнованија многе и различите књиге, које ће у књижества храму као достојна жртва достојно место получити и онај сојуз међу списатељима установити, којим је крв и вера от рода на рода срдца везивала.

РОМАНТИЗМ

ПОДЈЕЛА НАРОДНИХ ПЈЕСАМА

Све оне пјесме, што су у првој књижици наштампане у Бечу 1814. године, ја сам у Беч у глави донио (осим оне о племенитој Асан-Агиници, за коју сам казао још онда, да је узета из Фортисовог путовања по Далмацији), и онђе сам и писао колико сам се могао опоменути; зато су ђекоје, које из незнања, које желећи (по ондашњем општем мјенију наши књижевника) *језик поправити*, ђешто и неправо написане и наштампане, које сам овђе сад поправио, као што сам од различни пјевача и пјевачица чуо да се управо пјевају. Они шест јуначки пјесама из оне књижице оставио сам за сад сасвим, јер се досад нијесам могао намјерити на пјевача, који би ми управо и читаве казати могао. Тако сам и ону пјесму о племенитој Асан-Агиници оставио за сад, док не би ли је ђе како чуо од каква Крајишника или Далматинца. — А оне пјесме што су послје у другој књижици наштампане 1815. године, и све ове друге, преписивао сам из уста пјевача и пјевачица (осим оне у другој књижици 8., која је сад овђе 132. као што сам послје чуо). Што је пак и у оној другој књижици *прозор* мјесто *пенцир*, оно је био остатак од *поправљања језика*.

Све су наше народне пјесме раздијељене на пјесме *јуначке*, које људи пјевају уз гусле, и на *женске*, које пјевају не само жене и ђевојке, него и мушкарци, особито момчад, и то највише по двоје у један глас. Женске пјесме пјева и једно или двоје само ради *свога* разговора, а јуначке се пјесме највише пјевају да *други слушају*; и зато се у пјевању женски пјесама више гледа на пјевање него на *пјесму*, а у пјевању јуначкије више на *пјесму*. Јуначке пјесме се данас највише и најживље пјевају по Босни и по Ерцеговини и по Црној Гори и по јужним брдовитим крајевима Србије. По тим мјестима и данашњи дан готово у свакој кући имају по једне гусле, а по једне особито у стану код чоба-

на; и тешко је наћи човјека који не зна гуђети, а многе и жене и ђевојке знаду. По доњим крајевима Србије (око Саве и око Дунава) већ су ређе гусле по кућама, но опет мислим, да би се у сваком селу (особито с лијеве стране Мораве) по једне могле наћи. У Сријему пак и у Бачкој и у Банату гусле се данас могу виђети само у слијепца (па и они морају учити у њи ударати, и многи не појевају пјесамa, него само *богораде* уза њи) а други би се људи врло стидили слепачке гусле у свој кући објесити); и тако по тим мјестима јуначке (или као што се туда већ зову, *слепачке*) пјесме нико други и не појева осим слијепца и по Бачкој ђекоји жена (које без гусала пјевају). Из тога се ласно може дознати зашто се јуначке пјесме по Сријему и по Бачкој и по Банату горе пјевају него по Србији, а и у Србији око Саве и око Дунава горе него даље унутра, особито к Босни и Ерцеговини. Тако и к Западу од Сријема што се год даље иде преко Славоније к Рватској и к Далмацији, све су пјесме јуначке у народу више у обичају. *Женски* пак пјесамa мислим да има данас највише амо доље (куд је мање јуначкије) и у Босни по варошима; јер како гођ што су амо доље и људи мекши, тако су горе и жене (осим варошки) оштрије, и више мисле о јунаштву него о љубави, а може бити још и с тога, што се амо доље, особито по Сријему и по Бачкој и по Банату, као и у Босни по варошима, жене и ђевојке живе више у друштву. У Сријему пак и у Бачкој и у Банату, као и у Босни по варошима се већ ни женске пјесме не пјевају него којекаке *нове*, што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке. — Ђекоје су пјесме тако на међи између женскије и јуначкије, да човек не зна, међу које би и узео, н. п. у овој (I.) књизи 358, и друге готово све на крају од 393-404. Оваке су пјесме личније на јуначке, него на женске, али би се тешко чуло, да и људи пјевају уз гусле (већ ако женама), а због дужине не пјевају се ни као женске, него се само *казују*.

Ми видимо да пјесме јуначке и данас постају, зато мислим да неће бити сувише и о постању њиовом штогод рећи. Колико сам ја до данас могао дознати јуначке пјесме понајвише спјевавају људи средовјечни и старци. По реченим местима, куд се данас јуначке појесме највише пјевају, нема човјека, који не зна

неколико пјесама (ако не читави, а оно барем комада од њи) а има и, који знаду и преко педесет различни пјесама, (ако је за тај посао) њему је лако нову пјесму спјевати. А уз то још и ово ваља знати, да сељаци по оним земљама још немају онаки брига ни потреба као по ришћанским државама, него живе доста налик на она времена, што поете називају *златним вијеком*. У Тршићу је један човјек под саму старост своју спјевавао многе *смјешне* пјесме, од који ја не знам читаве ниједне, него ћу ево овђе додати само неколико комада:

(...)

Једни пјесама различно пјевање по народу показује очевидно, да све пјесме нијесу одма (у почетку своме) постале онаке, какве су, него један почне и састави што, како он зна, па послије идући од уста до уста расте и кити се, а кашто и умаљује и квари; јер какогођ што један човјек љепше и јасније говори од другога, тако и пјесме пјева и казује. Какогођ што су овђе наштампане по двије пјесме у II. књизи о Наоду Симеуну (7. и 37.) и како Марко Краљевић *познаје очину сабљу* (23. и 24.) и у III. књизи *женидба Јанковић Стојана* (7. и 8.), тако би се о сваком догађају могле наћи по неколике пјесме. Може бити да су оваке ђекоје пјесме о једном догађају од различни људи различне и постале; а највише су и (особито у којима је мања разлика) различни пјевачи окренули по своме начину, као што се и данас чини једнако. По овом ће сваки читатељ и сам ласно дознати, зашто су многе пјесме (н. п. у књ. II. 6, 7, 12, 14, 16, 22, 26, 27, 28, 29, 32, 34; и у књ. III. 2, 4, 7, 9, 10, 11, 16, 21.) између себе једнаке, а од други, опет између себе једнаки (н. п. у књ. II. 13. и 15.) и у књ. III. (1. и 14.) различне.

Прем да има доста људи, који знаду много пјесама, али је опет тешко наћи човјека, који зна пјесме лијепо и јасно. У том је покојни Тешан Подруговић (Бог да му душу прости!) био први и једини између свију, које сам ја за ови десет година налазио и слушао. Он је био родом однекуд између Босне и Ерцеговине, и изнајприје је био трговац, па послије убије некака Турчина који њега ћео да убије, и тако проспе своју кућу и отиде у

ајдуке, и као ајдуик 1807. године пребегне у Србију. Он је врло лијепо знао ударати у гусле, али пјевати није знао (или није ћео) никако, него је пјесме казивао као из књиге; и за скупљање пјесама тако су људи најбољи; јер они особито пазе на ред и на мисли, а пјевачи (особито који су *само пјевачи*) многи пјевају и не мисле шта, и знаду редом *само пјевати*, а *казивати* не знаду (с такима сам ја кашто имао муку).

Пјесме јуначке по народу највише разносе слијепци и путници и ајдуци. Слијепци ради прошње иду једнако по свом народу од куће до куће, и пред сваком кућом испјевају по једну пјесму, па онда ишту да им се удијели, а ће и ко понуди, онђе пјевају и више; а о празницима иду к намастирима и к црквама на саборе и на панађуре, па пјевају по читав дан. Тако путник кад дође у каку кућу на конак, обично да га увече понуде с гуслама да пјева, а осим тога путем по ановима и крчмама свуд имају гусле, па путници у вече пјевају и слушају; а ајдуци зими на јатаку дању леже у потаји, а по сву ноћ пију и пјевају уз *гусле*, и то највише пјесме од *ајдука*. Кад каква пјесма дође из Ерцеговине у доњу земљу, ће се говори по Ерцеговачком наречију, н п. *девојка, деца, лето*, и т. д. али *ије* остане у многим ријечма, ће је нужно да се испуне слогови, н. п. *лијено, бијело, вријеме* и т. д. Тако без сумље и Ерцеговци чинили да каква пјесма одозго дође међу њи. Зато је тешко женске пјесме назначити и одредити која је из кога наречија; него сам и ја наштампао како сам коју ће слушао и преписивао. Које су женске пјесме назначене са (Т*), оне сам слушао и преписивао у Крагујевцу од неки (Турско-)Цигански ћевојака из Сарајева, као што и пјевају Српкиње Турског закона у Сарајеву.

Осим од прије мени познати и у рјечнику назначени разлика између наречија Српског језика, налази се у овим пјесмама још ово: а) Бошњаци по варошима, а особито Турског закона, не промјењују, као што је у Ерцеговачком наречију обично, пред *ј* *д* у *ђ* нити *т* у *ћ*, н. п. *дјевојка, дјед, дјеца; прелетјети* и т. д. Па и то не само у онијем рјечма, ће је само у Ерцеговачком нарјечју *ђ* и *ћ* (а по Слав. *дб* и *тб*) него и у онакима, ће је и у свима осталим нареччијима, н п. *братја, братју!* Тако сам ја чуо у Панче-

ву једног Турчина *родјак*, мјесто *рођак*! Ово је врло знатно, и ваља да се по времену добро истражи и одреди у којим ријечма они имају *ђ* и *ћ*. б) Од Крушевца у Косово, и онамо како по Метоји, тако и у оним крајевима Ерцеговине и Црне Горе у сушт. именима, која се свршују на *жје*, *чје*, *ије*, као и у женскоме и у средњему роду у именима прилагат., која се свршују на *жиј*, *чиј*, *ишј*, избацује се *ј*, н. п. *оруже* (мјесто *оружје*), наруче (м. *наручје*), *подуше* (м. *подушје*); *Божја* (м. *Божја*) *Божу* (м. *Божју*) и т. д. в) По тим истим мјестима узима се често винит. падеж мјесто сказат., н. п. љепоте му у *сватове* нема; у јунаке крвца узаврела; књигу пише, на мезиле прати; љепоте јој у сву земљу нема и т. д. Из млож. броја који могао би ко рећи, да ово није вин. падеж него сказ., промјенивши *б* на *е* (као у Сријему и Бачкој и, н. п. у *сватови*); али из . јед. броја види се јасно, да је управи винителни. г) *Ју* мјесто *је* (у вин., н. п. па привика *ју* глас доноси) и мјесто *јој* (у дат., н. п. боља ћу *ју* саградити врата) то је Косовско и околни крајева, као и *те* мјесто *ће* (те *те* нама заденути кавгу), и *добрем* мјесто *добром* (н. п. ја се надам *добрем* место *добром* берићету; и погледа ка *бијелем* Сењу. Ово се говори и по Ресави и по најији Јагодинској) и *друсто* мјесто *друштво* (н. п. како му је измјешано *друсто*; тако се говори и *кумсто*, *брасто* и т. д.) *Дите*, *били*, *либи*, *бида*, то је у Ерцеговачком нарјечју само у пјесмама, мјесто *д'јете*, *б'јели*, *л'јети*, *б'једа*.

Што се тиче старине наши пјесама, ја би рекао, да имамо старији *женски*, него *јуначки*; јер јуначки пјесама мало имамо од Косова, а он Немањића старије нема нијдне; а међу женским може бити да и има и од иљаде година, н. п. међу Краљичкима, Додолским и т. д. Ја мислим, да су Србљи и прије Косова имали и јуначки пјесама од старине, но будући да је она промјена тако силно ударила у народ, да су готово све заборавили, што је било донде, па само оданде почели наново приповиједати и пјевати. Осим ови у II. књизи наштампаних старији пјесама од Косова ја сам слушао пјесму о женидби *светога Саве* (како га је отац ћео на силу да ожени, и био му довео ђевојку, а он није ћео, већ побјегао у калуђере), и о женидби *Краља Вукашина*;

но за сад нијесам се могао намјерити на човјека, који би ми и по реду лијепо могао казати. *Качић* има неколико пјесама о Немањи и о другим краљевима и заповједницима нашим; но оно нијесу народне пјесме, него и је он градио, као што и сам каже, и прем да су ђекоје (особито које нијесу на *сроке*) доста налик на народне пјесме, али се опет ласно може познати, да нијесу народне. Он само за двије каже, да се тако пјевају по народу, т. ј. о женидби *Сибињанина Јанка* на стр. 119. (која је много налик на женидбу Душанову) и о *Секули и Мустајпаши и Драгоман ђевојци* на стр. 120; но ни њи без сумње није преписао од прости људи, него и је писао из своје главе, како се мога опоменути, да се пјевају; к овим двома пјесмама ја бих узео и ону о *Јуриши Сењанину*, на стр. 239. – Пјесама јуначки данас има највише из шеснаестог и седамнаестог вијека од приморски јунака и ускока, који су пребјегавали из Босне и из Ерцеговине у приморје под Млетачку заштиту, и оданде четовали (као ајдуци) и бранили Млетачку крајину од Турака (као што су у III. књизи пјесме 7-15). Оваке пјесме пјевају и Срби Турског закона по Босни, само они понајвише пјевају, да су њиови надјачавали и ришћанске жене и ђевојке робили и примамљивали.

(...)

Почетак скупљања и издавања ови народни пјесама (као и остали мој књижевни послова) био је у Бечу 1914. године изнегада, а што оне оволико умложене на свијет излазе, слава је свијетлога и честитог кнеза од Србије, Господара МИЛОША ОБРЕНОВИЋА. Прем је било људи, који су њему на моје очи говорили, да је ово скупљање пјесама само спрдња и беспослица, но он је опет не само мени пјеваче набављао и дангубу им плаћао, него ме још и богато обдарио, да и на свијет издам. Кад Србљи своје народне пјесме боље познаду, онда ће се ова његова заслуга знати достојно цијенити.

У *Липисци* на Божиј дан 1823.

В. С. К.

Вук Караџић

ДРУГА РЕЦЕНЗИЈА СРПСКА (УЧРЕДНИШТВУ ПОСЛАНА)

ЉУБОМИР У ЈЕЛИСИЈУМУ.

Моралнаја Повест; сочињена от Милована Видаковича, Детовоспитатеља. В Будиме. Писмени всеучилишта Пештанско-го. 1814. 547. стр. (осим посвећенија, предисловија и примечанија о Србском језику, које све износи 46. стр.) у 8

„*Вси народи, и сами јазичници књига своја по по грама-тијским правилима списаша, у нам по баби Смиљани пишу-са.*“ Овим ријечма Г Архимандрит *Кенгелац* свршује предисловије својега Естетословија, а ми њима почињемо ову другу рецензију Српску. Већ има око 40 година, како смо почели Србски писати, и за то вријеме не само што ни јесмо језику пошли у напредак, него смо толико ударили натраг, да би нам требало јошт 40 година, како смо почели Србски писати, да дођемо на оно мјесто гдје смо прије били. До данас се готово ниједан Списатељ не нађе, да постави себи правила којима ће себи писати, него како му кад падне у памет. Како који зареже перо да пише, он већ одма почне мислити како ће *језик поправљати*, а не како ће га *учити*: зато је готово свакога нашег Списатеља *прва књига боља од друге, друга од треће* и т. д. И ово се зло код нас тако упутило и увело у обичај, да не може другчије престати, док не почнемо један другога, јавно пред свијетом, непријатељски рецензирати и критизирати; истина да ће се тим начином осрамотити кад Списатељ, кад рецензент, а кашто и обоица; али народ

и литература свагда ће добити (а који се труде за народ, зашто би се жалили и осрамотити кашто његове ползе ради?). Тим ће начином почети једампут и наши Списатељи мислити и сумњати о ономе што пишу; знајући да ће за сваку ријеч одговарати пред свијетом. Тако су Нијемци, Французи, Талијани и Енглези своју литературу довели у данашње савршенство (и сад има у самој Њемачкој близу десет новина, које само књиге рецензирају). И данашњиј дан, по свој Њемачкој, списатељи више пазе (кад пишу књиге) на рецензенте, него на све друге читатеље: зашто већа част читатеља тражи у књизи увесељеније и забаву (или науку, ако је књига зато написана) не сумњајући да би оно другачије могло бити, наго што је написано. И то је познато, да се рђави и слаби Списатељи свагда боје рецензената, и тужесе на њи у својим предисловијама; а добри, не само што иј се не боје, него иј јошт зазивају (н. п. *Шлецер*) да иј рецензирају како год који оће; па ако кои што паметније и боље докаже, они приме с радости, ако ли почне лудовати, они му се сити насмију, па мир

Сад ће ко запитати: које ћемо Списатеље наше рецензирати? Ми велимо оне, који највише пишу, и који чине (заиста или по мненију њиовом) као неку епоху у литератури; и зато смо 1815-тње године почели од Г. Видаковића. Истина да смо му остали дужни *одвраћак* на његов одговор, но то је смо зато било, што нам се учинило, да је Г. *Видаковић* својим одговором поправио све наше погрешке, које су биле у оној рецензији, и тако нас сам оправдао.

У свакој се књизи гледа на двије ствари: 1) *на ствар о којој се пише*, 2. *на језик којим се пише*. Свака се ствар може представити различним начинима, нити се у том може гледати од свакога (особито код нас) да буде Класическиј Списатељ: Зато смо у првој рецензији Српској говорили само о језику; али Г. *Видаковић* у одговору не да ни на ствар проговорити, него се представља као неки Србскиј *Виланд* или *Гете*. Зато морамо сад почети од ствари; али је опет ми не ћемо критизирати, него ћемо накратко приповидјети што се налази у овој *моралној повјести* па нека читатељи сами суде (само ћемо иј ми гдешто опоменути).

НАУКА О СРБСКОМ СТИХОТВОРЕНИЈУ

ПРЕДГОВОР

О србској *прозодији*, као што се обично каже, или *науки о стихотворенију*, како се рећи има, досад су само по гдикоје мисли предлагане. *Катанчић*, који је још 1791. о том нешто писао, познат је нама тек 1831, како је у *Летопису* преведен; *Лука Милованов Георгијевић* писао је о том 1810 год., али је дело његово постало предметом књижевства тек 1833, када га је *Карацић* издао. Најстарији је додатак на овај начин у предлежећем предмету, член *Јак. Гримма* у Бечким свеобшт. Новинама за књижевство 1816, мес. Септембра; за овим долази предговор *Г. Карацића* к I. књиги С. нар. пјесмама у Лајпцигу 1824. печатаној; с две године доцније проговара нешто о том *Г. Шаффарик* у својој Повестници слав. језика и књижевства у Будиму 1826. год. печатаној. Шаффарику одговара *П. Берић* у С. Летопису 1830. Часте IV. Гриму пак у С. Летопису 1831. Ч. I. На примечанија приговара *Карацић* у споменутом делу Луке М. Георгијевића. Од 1833 до 1843 није се нигди ништа о том рекло; ове последње године изиђе у III. Ч. С. Летописа член о народном јуначком стиху, године пак 1844. у I., II. и III. Ч. С. Летоп. предложен буде повећиј член о Метрики народни србски песама од *Ј. Суботића*. И ово је литература ове струке. Повесница пак истога предмета у кратко ова је: *Катанчић* је за Латинима ишао: он има *извесниј квантитет гласница*, дифтонге и опозицију. — Грим се нада наћи у србској метрики образ и толмача грчке, а узима, да је *мелодија указатељ и судија дужине или краткости слога*. — Лука Милованов узима за својство дужине трајање гласа: њему

су слогови, који се гласом не одликују кратки, а други дугачки; ови се, кад се са себи равнима састану, и као обшти употребити могу. Трећиј слог у речи од 4 слога, који на првом слогу „пригласило“ има, равно првом јест обштиј. Он дакле и силу слога за меру дужине узима. – Берић узима акценат различан од квантитета: овај му даје слокове дугачке, онај, ако се с овим несаптаје, кратке; позицију прима и силу јој квантитета даје. У народним` песмама сваку прозодију одбацује, само число слогова и одмор поставља. – Г. Караџић напротив ово двоје за главно признаје, али и то узима, да и у нар. песмама известна прозодија и латинска метрика лежи, многи стихови то правило потврђују, оне, који од тога одступају, за неправилне држи. – Субботућ предпоставља у нар. песмама метрику, али не ону латинску или грчку, него србску, која основне стихије са латинском једне има, будући да су свеобште, у употребљавању пак тиј своје законе има, туђе непрепознаје. Код њега акценат слог дугачким чини, тако, да су слогови дугачки увек, који отежућиј и ускорениј подижућиј акценат имају, – и обшти, на којима је ускорениј спуштајућиј –

Колико људиј, толико ћудиј! – Шта су чинили Списатељи? Списатељи нису питали, ни шта Петар вели, ни шта Павле, него су, правим нагоном вођени, онако писали стихове, како су иј народни стихотворци певали. И право су имали; погрешили су прозодици, гди су се од народа удаљили, и у толико више, уколико су се већма удаљили.

Право имају они, који кажу, да народно стихотвореније за основ метрике узети ваља, јер нигди, гди се год та наравним путем развила, није метрика стихове дала, него стихови метрику. Сва је целъ стиха, да буде уву пријатељ: а ко ће најбоље за уво Србљина удесити, него уво изабрани у народу, какви су народни певци. Може се по нешто, што је свеопште лепо, из стране метрике пресадити у нашу, али све не. Латинскиј Хексаметар и Пентаметар, и други свеколици, изузимајући Сафин стих, и трохејски гдеикоји, нису за нас тихови, па баш ни за саме научене. Бадава ми сами себе варамо: ми у њима видимо стихове, ал неосећамо; разумем кад се српски зграде.

Новии народи су у том много на ближе. Ово нетреба доказивати. А, и наравно је то онде, гди је говор судија и целъ. Другчије су стари говорили, другчије нови: ми сасвим другчије говоримо, него стари наши под Душаном, или у време св. Кирила.

Право они имају који кажу, да у нар. стиховима метрике нема, јер народ нити је за ту знао, нити по њој стихове, нити њу стиховима, право: и опет ти исти немају право, јер се у нар. песмама за ученог испитатеља метрика заиста налази. Они имају право, јер се тамо латинска метрика наћи неће; и опет немају право, јер ако нема латинске тамо метрике, има србска, која, ако није била зната, може бити позната.

Србскиј прозодик треба од грчког и латинског да учи начин, којим се до ствари долази, а не саму ствар. Као год дакле што је грчка прозодија из стихова народни (тако слободно можемо рећи) извађена, тако и србску морамо из србски нар. песама извадити.

Дужина и краткост слогова, стопе, стих, размер, слик, фигуре – то су ствари не латинске, него свеобште. Оне се могу при сваком језику употребити, и за све су језике једне, јер су идеје. Начин пак, по којем се опредељују, мора по различном духу језика, различан бити. Имена су латинска; али шта је до имена стало. Нека дакле никога непоплаше имена. Ако наш певац, и није знао за трохеј, ал је знао за дугачак и кратак слог тако исто, као што је знао за тактове у мелодији, ако им имена и ноте није познавао.

Основ рационалниј дужине и краткости слога јест *изговор*: што је у изговору једнако, то у један ред спада; што је по њему различно, то у различне редове разделили треба. Какав је изговор, научи ће нас даниј нам језик; ту нам латински непомаже. По изговору дакле, који од народа за народ учимо, морамо слокове мерити. Сваки би се смејао, да по грчком изговору наше речи говоримо; а смешно нам није по њивој прозодији стихове правити хтети!

А гди то стоји, да наши трохејски стихови морају онакви бити, какви су латински? Сви би скочили као вране на оног, који би по правилима нашег стихотворенија латинске стихове пра-

вио: а овамо опет хука бука на оне, који не праве стихове србске по правилима латинским! Незнамо ни сами, шта хоћемо. Латинскиј н. пр. стих јамбиски добар нам је и предобар, ма да се у њему јамбијске, шпондијске, анапестске и друге стопе налазе; ту видимо правило, ту закон, ту метрику: наш стих трох. неваља, нема ту правила, нема закона, нема метрике, јер се, чујте људи! у њему осим трохеја и јамб и пирихиј налази! О да страшне разлике!

Погледајмо на стране новије литературе. Французи н. пр. и Немци имали су људиј, који су боље познавали и разумевали *Алвара*, него ми, — а сигурно исто толико, колико најбољи код Словена. Они су се са свим силама трудили материњ свој језик у окове латинске прозодије стегнути, и то по свим правилима. Шта је било? Пали су под страшну каштигу: њиови правилни, с тешком мукоми крвавим знојем изтесани стихови сасвим су *заборављени*; али не само заборављени, то се многима и од народни деси, него су као *смешни изроди* заборављени; дакле су подпали под каштигу поружне безчестне смрти. А је л` и могло бити другачије кад су се родили као изроди? Па и сама ова неблагородна деца против рођени отцева устају. Тако многи стихови Луке Милованова јесу неваљали, кад се по његовој науки суде, који су добри и предобри, кад под суд народног стихотворенија дођу.

Има дакле у нар. песмама прозодија, и то најживља, јер је непосредствено за уво постала. А како има прозодија, мора бити ту и метрика: јер ова није ништа друго, него извесно скопчавање слогова у стопе и стихове. И премда ни грчкиј ни србскиј народниј стихотворац по извесним правилима слокове скопчавоа није: то се опет то правило за ученике из њиови стихова извести даје. Жениј ради незнајући за законе по законима; он својим делањима закон прописује. То је његова природа. А жениј непостаје дипломом, него се често рађа, да српом жито жање.

Но кад изговор за судију каквоће слога постављамо, непостављамо мелодију. Ова непита какав је слог, него га узима за онакав, какав јој је од потребе. То бива на њиви у Срему, то у Театру у Бечу. Бадава су сви разговори.

Ово дело, које следује, имало је дакле за основ то: 1. Изговор ваља питати, какав је који слог: изговарају л се слогови једнако, једнаки су; изговарају л се различно, различни су. – 2. Све што није кратко, није кратко т. је. дуже је. – 3. Законе метрике ваља из народног стиха изводити, не из страннојезични. – 4. Обште рационалне основе треба узимати из магазина свеопштег художества: како се употребити имају, треба народ питати. – 5. Учени стихотворци, који се у стихотворисању по народу владали, добро су чинили. – 6. За стране видове стихова треба њихове законе задржати; гди то неможе бити, по природи нашег стихотворенија владати се. – 7. Слободно је, и нужно је, све лепо цвеће, које у страном стихотворенију видимо, к нама пренети, ако у нашој земљи лепо и природно опстати може.

Списатељ овога дела мисли, што је на наравном и народном путу, да је и на правом: међу тим човек никога тако преварити неможе, као сам себе.

Што се материјала тиче, свакиј ће видити, да труда жаљено није. Читатељи ће имена наћи веће части наши Стихотвораца стари и нови, кирилским и латинским писменима писавши, наћи. Списатељ је на то ишао, да својим стројевима то ширу подлогу даде, мислећи, да је у толико сигурнији од погрешке, у колико се с више искусни људи при чему слаже. Млађим стихотворцима гледао је не само пут показати, него и обрасце у што већој различности предложити. Читатељима, којима није до тога стало, да стихове правити науче, мисли, да је у том понешто послужило, што ће им у овом делу сбирку од најлепших мисли и израженија, која се у нашем стихотворенију налазе, предати. Они од живећи ГГ. Стихотвораца, који своја дина имена овде ненађу, нека извине, што нису и они споменути, и у число законодаца у метрики овом приликом уведени; то није с вољом и намером учињено. Свакиј ће знати, да се у недостатку точнога списка имена лако један или други Списатељ с ума сметнути може; свакиј ће разумети, да је немогућно скоро сва дела при руци имати, кад нам подпуна библиотека јошт у число они заведенија спада, која тек желимо.

Списатељ

ЦВЕТНИК СРПСКЕ СЛОВЕСНОСТИ

ПРЕДГОВОР

Словесност србска почиње са *споменицима језика* из XII века. Можда ће нам време и стариј јошт писменна донети; но досад их немамо. Књижевно дело из XII. столећа имамо у *далматинском летопису*; али је овај до нас дошао само у Калетићевом препису латинском из XVI. века.

XIII. век оставио нам је три преизредна дара у делима *краља првовенчаног, св. Саве и хиландарског монаха Доментијана*. Осим тога имамо из овог столећа више *споменика језика* у различним писменима из грађанског и политичког живота. .

У XIV. веку писао је *Архиепископ Данило* и његови продужатељи. *Споменике језика* из овог столећа имамо већ многе. *Душанов законик*, који је у више погледа од особите важности, спада такођер у овај век.

У XV. веку продужује се ова словесност у *летопису копривничком*. *Споменици језика* долазе у многобројним писменима из различних предела. У овом столећу почиње са *Ђорђем Држићем* дубровачка књижевност.

Из XVI. века имамо летописе *сеченичкиј, карловачкиј, хиландарскиј* и *Давидовићев*. Малиј Хвар дао нам је у овоме столећу два изредна пеесника, *Ханибала Луцића* и *Петра Хекторовића*; а од Дубровника просијаше: *Шишко Менчетић, Мавро Ведтранић, Ник. Димитрић, Стеф. Гучетић, Андр. Чубрановић, Мароје Држић, Ник. Наљешковић, Савин Бобали Мишчетић, Мих. Бунић Бабулиновић, Динко Рањина, Домин. Златарић, Франо Бобалић Куко, и Савин Гучетић* иначе Санко Бендевише-

вић, Од Задра се укажу *Б. Карнарушић* и *Ђ. Бараковић*; од Кни-на *П. Зоранић*.

У XVII. веку продужава се стара словесност у летописима *горњезбровачком* и *Магарашијевићевом*. Дубровачка књижевност достиже своју вршну точку у *Ив. Гундлићу* и *Јунију Палмотићу*. У овом столећу изникао је и трећиј лист овога славнога списатељског трилистника, *Игњат Ђорђић*. Покрај ових првопрестолника дунровачке словесности славили су се у истом веку *Паско Примчић Латинчић*, *Стеф. Ђођи Ганаин*, *Влахо Менчетић*, *Ив. Бунић старији*, његов син *Ник. Бунић*, *Јаков* и *Ђорђе Палмотић*, *Лукреција Богатиновић*, *Ив Бунић млађиј*, баро *Бетера*. Брач је дао овом веку *Ив. Иванишевића*; а Корчула *П. Канавелића*.

Цветање дубровачке словесности пренешено је у XVIII. век *Иг. Ђорђићем* и бар. *Бетером*. Поред њих славио се *Ант. Глегиевић*, и *Вице Бетондић*. Вис нам је дао *А. Виталића*. У овом се веку разплочи књижевно деловање. *Тома Бабић* котарац, *Андрија Качић* из Бриста, *Пет. Кнежевић* из Книна, *И. Дражетић* из Сплита, *Гргур варесанин*, *Вид Дошен* од мора велобитскога, *Ант. Рељковић*, *Ант. Канижлић*, *Мат. Пет. Катанчић*, *Славонци*, *Маргетић*, *Дивковић*, *Бошњаци*, *Витезовић* у Хрватској, *Григ. Гвозденица* иначе *Ферић*, и *Арканг. Кашић* дубровчани, стекли су себи славно име својим књижевним производима. *Ђорђе Хигија* са својим преводом *Виргилија*, *Хорација*, *Катула*, *Тибула*, *Проперција* наставио је делање *Бетондића*, који је *Овидијеве хероиде* превео. *Марин Златарић* превео је *Геснерове идиле*. У овом се веку књижевност и код аустријских Србаља источне цркве подигла. Деспот *Ђорђе Бранковић* оставио је по смрти историју народа српског; но ова и данас још у рукопису таје. Од *Мојс. Путника* епископа имамо једно слово. Слављена имена овога века јесу: *Алексије Везилић*, *Ј. Рајић*, *Дос. Обрадовић*, *Григ. Терлаић*, *Пав. Јулинац*, *Фристоф. Жефаровић*, *Захар. Орфелин*, *Налбановић*, *Ј. Авакумовић*.

У XIX. веку пресели се књижевно деловање у кнежевину Србију, Хрватску, и Босну, и оживи с већом снагом у Далмацији, тако да се сада словесност на све стране весело развија.

Црква је имала свој језик, своју књижевност, своје списатеље: али ово у наш круг неспада, и зато не можемо о томе ни говорити.

Из горе изложеног прегледа развитка србске словесности види се, да у њој три особита, разлучена, окружена књижевства стоје.

Прво се почиње споменицима језика из XII. в. достиже свој цвет у делима краља Стефана, Архиепископа Саве, и монаха Дометијана, па онда све већма и већма опада, док у оним мањим летописима сасвим неизлаби.

Друго се почиње са Ђорђем Држићем, подиже се у А. Чубрановићу, Д. Рањини и Дом. Златарићу, и достиже најлепшиј цвет свој у Ив. Гундулићу, Јун. Палмотићу и Игн. Ђорђићу, па онда изнеможе, и преводима Бетондића и Перка де Сорго стињава се.

Треће се почиње са распаљивањем огња словесности по различитим покрајинама, и осилава се и диже све до у наше дане.

Из овога се види да се наша књижевност за извесна времена невеже. Књижество србско подобно је цветном бокору од три струка, од којих је свакиј за себе из обштега корена изтерао.

И по овом органском развику морамо србску литературу у три периода поделити, од којих ће првиј садржавати *стару, другуј дубровачку, трећиј нову литературу српску*.

Првиј период почиње се крајем XII. века, па траје до краја XVII. столећа (1189-1699).

Другиј период почиње са половином XV. века, па тече до половине XVIII столећа. (1450 – 1750).

Трећиј период почиње са XVIII. веком и траје до данас.

У трећем периоду морамо по особитом значају *три различита дела* или *епохе* разлучити. У првој епохи показује се као језик књижевства, с мало изнимака, језик народниј. У другој се појављује борба језика црквенословенског са језиком народним о престолу у књижеству. У трећој се епохи борба ова сасвим свршена указује, и народниј језик, заузима, од свију препознат, природно своје место. Има и других разлучујућих знакова, али

излагање ових учинило би, да смо пространији, него што нам овде ваља да будемо, и зато их само са овим простим спомеником прелазимо.

У оним околностима, у којима се ми с нашим књижеством налазимо, није могућно сваког списатеља у руке добавити. И тако, нека се нико нечуди, што овде погдекога списатеља наћи неће, који би подпуно заслуживао, да се ту нађе. Осим других неких, особитио сам желио представити узор из *Шишка Менчетића* (рођ. 1475), из епиграма *Ивана Бунића* млађег, и из историје *Бранковића* деспота. Трудио сам се око тога, да их добавим, али ми је сав труд био узалуд. Међу тим, овим је лед пробијен, и ако кад потреба за собом донесе, да се ова књига по други пут штампа, то ће се много које дати допунити, много подпунити.

Не могу пропустити, да и то ненапоменем, да је ова књига за школу одређена, па је зато из ње много које шта изостати морало, више цели ради, што би у другој прилици у овако дело могло и доћи имало.

Као изворе, којима сам се у старој литератури помагао, морам споменути пре свега преважно најновије г. Шафарика дело: *Průběh písemnictví Jihošlovanského v Praze 1851*. штампано. Из њега сам узео: 1) *писмено Кулина бана босанског* од год. 1189; 2) *даров. писмено Симеона Немањи ман. Хиландару* год. 1198 – 1199; *живот св. Симеона од краља Стефана првовенчаног*; 4) *живот св. Симеона од св. Саве*; 5) *даров. писмено краља Стефана првовенчаног ман. Жичи* од год. 1122-1128; 6) *уговор кнеза дубр. Дандола са краљем Владиславом* од год. 1235; 7) *изводке из законика цара Душана*; 8) *изводке из 5. летописа XV, XVI. и XVII. в.* Осим тога имам усрдности г. Шафарика захвалити за одломак из *Архиепископа Данила*.

Закон винодолски налази се штампан у III. књиги Кола по матичном *глагоском* рукопису латин. буквами саопштен од Ант. Мажуранића.

Летопис далматискиј из XII. в. предан је јавности у Архиву за повестницу југословенску, књ. I. где се истиј под насловом *кроника хрватска* из XII. в. по латинском препису XVI. в. из старе једне књиге, *хрватским*, т. је. *глагољским* писмом писане, учињеном изложен наводи од г. Ив. Кукуљевића. – Из истога дела књ. II. раздјела II. извадио сам узор из *развода истријанског* од год. 1325 где је од г. Дра А. Старчевића по *глагољском рукопису* од 1546. латин. буквама предложен.

Све остале споменике извадио сам из дела: *Србскиј споменици*, које је год. 1840 у Београду изашло.

Аркангела Кашића добио сам по усрдности г. проте Николајевића у Дубровнику.

Изводима из летописа далматинског, закона винодолског, и развоја истријанског, дао сам ја место латинских кирилска писмена.

РЕФЕРЕНЦЕ

Ватрослав Јагић:

Само се каже да се наш књижевни живот дијели у *три добе*.

"Прво, т. ј. старо доба, које би се могло такође прозвати црквено или свештено доба, протеже се од почетка наше историје до очи приепорода знаности и умјетности у Италији; или с обзиром на наше околности, до конца четрнаестог века. Тко би се на политичке догађаје обазрео, могао би рећи другим речима: до пропасти царства србскога.

Друго, т. ј. средње доба, које би се могло звати такође далматинско-дубровачко, протеже се од петнаестог века – то је хуманизам далматински и почетак хрватског пјесништва у Далмацији – до преко половине осамнаестог века, кад изнеможе снага дубровачка те си књижевност тражи нова пристаништа по Хрватској, Славонији и Угарској.

Треће, т. ј. ново доба исходи од порода народне књижевности код аустријанских Србаља у другој половини осамнаестог века, прикупља савремену као и пређашњу радњу књижевника кајкавских, из које изниче нова илирска књижевност у Загребу, свраћа поглед на пјесништво народно, и напоскон наставља нову књижевност све до данас.

(Ватрослав Јагић. *Увод. Историја књижевности народа хрватскога и српскога*. Загреб 1867)

Стојан Новаковић:

ДЕОБА ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

5. Узимајући у историју књижевности српске сву књижевну радњу која се радила међу поменутих народом и у поменутих пределима, можемо васколики тај рад поделити на три раздела. Испред њих можемо као приступ свима ставити говор о животу, карактеру и умотворинама народним, као основици с којом су они правци у сукоб долазили или се с њим у сагласју развијали. Тако:

"Први раздео обухвата сву књижевност која се писала у српској држави и после њене пропасти, почињући од Немање, из ког времена имамо најстарије споменике, па све до XVIII века. Језик је у овоме разделу српскословенски, правац богословско црквени. У овај раздео узимамо и глагољско словенску књижевност попова глагољаша у Далмацији, а завршујемо га говором о старим српским штампаријама.

Други раздео, који би се могао звати раздео далматинскодубровачки, почиње се од XV века а свршује у половини XVIII, у којој се књижевни живот наш премешта у Хрватску, Славонију и Угарску. То је век талијанског хуманизма и уметне појезије пресађене у приморје далматинско. Као додатак овоме перијоду узима се стара побожна књижевност у Хрватској, Славонији и Босни, са конадима осталог књижевног рада у то време.

Трећи раздео почиње постанком нове српске књижевности међу Србима у Аустрији, писане на правом народном језику, и постанком новог књижевног покрета у троједној краљевини и у Загребу. Правац је овога раздела школа и образовање народа, дакле махом правац савремене европске књижевности.

(Стојан Новаковић: *Приступ. Историја српске књижевности*. Друго са свим прерађено издање. Београд 1871. – Ова књига има практично и четврти део обрађен под насловом *Живот и умотворине народне*. Овај део обрађен је први, пре поглавља *Стара српска црквено-словенска књижевност* (стр. 7-21).

МЕЂУ ЈАВОМ И МЕЂ СНОМ

– Какав је, дакле, песнички идеал жене?

– Како у кога, сваки песник има свој.

– Не то, него хоћу да ми кажеш, је ли она жена, она песникова драга што јој он пева, онаква како нам је он приказује, мора ли бити таква, бар од прилике, ако хоћемо да нам је она идеал?

– То готово никад не бива. Није нама песников идеал она женска глава, него она слика њена што се огледа у песниковој души. А та се често веома разликује од оне жене са које је та слика скинута, па бива да је готово противна.

– На прилику?

– На прилику Петраркина Лаура:

Novo fior d'onestate e di bellezze (Rime 134)

па

Ma questa pura e candida colomba

A cui non so s'al mondo mai par visse, (135)

тако се заноси у песмама. А овамо, кад је спомиње и описује у прози, пишући својим присним пријатељима, признаје да је тој истој „чистој и безазленој голубици“ Лаури, међу осталим красотама – *corpus multis partibus exhaustum*.

– Па како тада да разумемо оне усклике у његовим сонетима, кад је *знао* да то није тако? Је ли певао на јави, или у сну?

– У обичних људи има два главна душевна стања: јавна и сан. У необичних, особито у песника и у уметника, има још једно треће, то је – тако бих га ја назвао – *занос*, инспирација. То

се стање разликује од оних двају обичних највише тим што је чисто душевно, док су она два више живчана, мождана, те се зато налазе и у животиња, па чак и у некога цвећа. Зато је, у здравог чељадета, и редовна, периодична, засобица јаве и сна. А занос, овај здрави, песнички занос, долази изненада, на махове.

– Па то је као некад у пророка и пророчица, питије и пито-ниса, врачара, гатара и погађача; а сад и у медија.

– Нешто налик, ал’ је, ипак, прилична разлика. Не знам како је у пророка, врачара и погађача – сасвим озбиљни људи куну се да их још има – али медије у заносу као да изгубе сасвим свест, а кад се пробуде не сећају се више шта су виделе и говори-ле у несвести. Напротив, у песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, упра-во службеница заносу, па га служи и кад је занос престао, тек после нам прича како је било.

– А може ли песник или уметник своју душу ставити у стање заноса кадгод и по вољи? Оно старо *ивнита Минерва* вреди, можда, само за силом-песнике и надриуметнике, ал’ прави песник тек ипак –

– Ја бих рекао да не може. Он може одложити причање, спавање, сликање, композицију онога што му је занос оставио, он може поновити и понављати у сећању један исти занос. Али својом вољом доћи у какав било песнички занос, то мислим да не може нико.

ПЕСМА КАО ЗАПИСНИК

Може се, додуше, допустити, да каква мисао, па жеља или успомена, тако одлети из душе, као да је није ни било. Ал’ то није мисао „сјајна као муња“, то није жеља без које је човеку мучно остати, то није спомен за којим би човек заплакао. То може бити само каква недомишљена, неразабрана мисао, која про-ђе без трага, каква мала, ситна жељица при којој човек можда и не зна управо шта жели, каква успомена на неки догађај, до кога

нам није било мно-го стало ни тада кад се догодио, а камо ли при спомену на њега. Ал' за таком жељом, за таком успоменом, неће заиста нико „жалити“.

Тако је бар у обичном стању душе.

Ал' у песника може бити и таково необично стање душе у коме се то може десити што нам овде песник пева. То није јава ни сан, то није ни свест ни занос, то је неки сутон уочи заноса, кад свесна јава прелази у песнички занос. У такову сутону може да се мала, ситна мисао учини велика, „сјајна као муња“, може да мала жељница нарасте, да бледа успемена сине необичном светлином. Али је та светлина тако силна, да сасвим засени умне очи песникове, те у тај мах не може да је распозна, и у заносу му је жао за њом, и у тој жалости чује ону пророчку поруку нестале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га прође занос, песник наише записник о ономе што се догодило. То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма.

РЕАЛИЗАМ

ПЕВАЊЕ И МИШЉЕЊЕ

ЈЕДНА ПАНОРАМА ИЗ НАШЕ ЛЕПЕ КЊИЖЕВНОСТИ

I

Још у најстарија времена, песнике сматраху као нека виша створења која ми, прости смртни, нисмо у стању да разумемо. Песници певаху овде боговима и краљевима: опеваху зору и славуја и слављиваху њихову лепоту и милину с лепотом своје драге. Прости смртни слушаху их и дивљаху им се, увенчаваху их ловорикама, дизаху им храмове и споменике, а песници певаху и плакаху – као славуји на ружи – не осврћући се на потребе оне гомиле што губљаше своје време и свој новац читајући њихове творевине. Шта је њима стало ма до чијих потреба? Они тражаху *бесмртност*. Такав рутинерни поглед на песништво и песнике задржао се већином и до данас, иако сада песницима не дижу храмове. Вера у дуализам човечије природе, која је била општераспрострањена, особито је потпомагала такве погледе. С развитком науке и песништво се није могло уздржати на тој висини на коју га је поставило људско незнање. Јави се критика на песништво. Ја не мислим да овде причам историју критике, а није ни потребно. Први *наши* критичари беху људи васпитани у школи филозофа идеалиста: критичари-*естетичари*. Убеђени да је сва васиона остварење једне апсолутне идеје, филозофи-идеалисте и у својој појединој појави у животу налажаху остварење какве апсолутне идеје. Доследно томе и критичари-естетичари поставише „вечите непроменљиве“ законе за све предмете у којима је, по њиховом мишљењу, остваривана апсолутна идеја

о *лепоне* која је „урођена“ човечијем духу. Потчинивши песništво вечитим непроменљивим законима који су суштаствовали само у њиховом измајсторисаном мозгу, они су га, истина, скинули с недомашне висине, али су, у исто време, оковали лепу књижевност. Ово је *узвишено*, а ово је *страшно*; ова драма нема три *јединства*, а овом карактеру требало би још ово да се придода па да буде *трагичан* итд., итд. При таквом „рецептурно-апотекарском“ критиковању (као што га назива творац руске реалне критике Доброљубов) све је добро само ако су испуњени вечити непроменљиви закони, не обазирјући се на живот и потребе човека и његов сувремени развитак. А да ли су естетичарски закони о лепоне заиста вечити и непроменљиви? Да узмемо овај пример: у Шекспировом *Отелу* представља се борба страсти, љубави и равњивости. Отело воли страсно своју жену, а подозрева да му је неверна. Његов је положај трагичан. Равњивост надвлађује љубав, он убија своју жену и убија себе. Његова је смрт трагична. У веку у коме је живео Отело, када наука још не беше кадра да упитоми оне дивље страсти што их породи варварство средњег века и кад се на жену гледало као на ствар створену за човеково уживање – у то време положај и смрт Отела беху, заиста, трагичне појаве. А шта би било кад би ко у каквом данашњем образованом друштву, где се женскињу признаје њено човечанско достојанство и где је ништа не принуђава да воли онога кога не воли – шта би било, велим, кад би ко то науцио да представи човека у Отеловом положају? Би ли такав човек био трагична особа? Ја мислим да ће се сваки са мном сагласити и да би тај човек био прост зликовац кога би се сваки образовани човек гнушао. У средњем веку Отела правда његова силна страст, али у XIX веку наука је доказала да сва наравствена страна човека зависи сасвим од његовог умног развитака и данашњи Отело доказао би само да га се није дотакла сувремена наука. Сувремена наука не признаје да су извесне страсти урођене човеку још од колевке, као што су му, нпр., урођене црне очи или велики нос; тако исто, не признаје „слободну вољу“, независну од околности у којима човек живи и васпитава се; па стога не признаје и сву естетичарску теорију о *трагичном момен-*

ту, која је основана на борби страсти у човеку или на борби страсти и дужности и на кривици трагичног јунака као створења обдареног слободном вољом.

Ево још један пример о „узвишеном“. Најчувенији од наших критичара-естетичара, др Андрејевић, у својим *Естетичким одломцима* наведе за пример *узвишеног* неколико стихова из песме Јакшићеве *Невеста Пивљанина Баје*:

Свијет дршће, васиона цела

.....

Па да захте промисао вечна

Срушиће је у шаку пепела.

Узвишено је ту код естетичара величина снаге вечног промисла – бога – која је кадра да сруши целу васиону у „шаку пепела“. Реалиста, место да тражи у тим реченицама апсолутну идеју – узвишеност, просто анализовао би мисли што су у њима изречене. Мисао је: цела васиона дршће од страха да је бог не сруши у шаку пепела. Кад би то казао какав грчки поета о Зевсу олимпијском, то би савременом критичару био материјал да оцени какве су лажне појмове имали стари Грци и о богу и о васиони. А кад то говори савремени песник, онда или он са својим појмовима о богу и васиони није даље отишао од старих Грка или је то, просто, „поетска бесмислица“. Мисао је апсурдна или, управо, то се може само *казати*, или не замислити, а овамо естетика налази да је то узвишено! Као што смо показали на та два примера, тако стоји с целом науком о лепоме, а то стога што је лажан цео темељ на коме је она подигнута. Тај темељ – то су познате метафизичарске „урођене идеје“. Естетичари, постављајући по своме ћефу *а приори* да су човеку „урођене“ неке апсолутне идеје које су богзна откуда запале у његову душу, доказиваху да је идеја о апсолутно лепом урођена човеку независно од његове природе и његовог развика и независно од форме у којој се та идеја појављује. Стојећи на таквом лажном основу, они доказиваху да су све лепе вештине постале што је човек тежио да оствари идеју о лепоме у идеалу, да допуни при-

роду. Јадни људи! Уображаваху да они допуњаваху природу, а овамо сав њихов рад беше слабо подражавање природи! Ради доказа да наведем само један пример, који спомиње Писарев.

„Сваки зна“, вели Писарев, „да је најсавршенија форма поезије драма; тако исто, сваки зна да се све драме, па и драме Шекспирове, приближавају к истинском животу само онда кад се играју на бини; сваки зна да само чувени глумци могу да играју шекспировске улоге као што ваља, тј. нужна је цела нова структура вештине, нужни су: ум, теленат и образовање само зато да се *разумеју* и да се *коментирају* бледе слике с природе“.

Разуме се, коме су још ауторитети Аристотел, Хегел, Куно Фишер и други метафизичари, тај ће нечуеном подрзљивошћу назвати генијалне створове Шекспирове *бледим* сликама са природе и проглашавати сву естетику празном измишљотином. Но људи науке доказаше необоривим основима да су метафизичарске теорије о лепом празна измишљотина. Човек није кадар да допуњава природу нити је икада томе тежио, већ је цртао, резао, певао, стварао оно на шта су га покретали спољни утицаји – што га је занимало у животу. Кад су шуме, реке, брда и долине били пуни богова и богиња, кад су људи у сваком појаву који нису умели да објасне природним путем видели вишу силу – тада су постале *Илијаде*, *Одисеје* и подобни производи детињског људског ума. Кад је царовало „право јачег“, кад су господа „ритери“ проводили свој век убијајући друге људе за своју витешку славу и за осмејак какве лепе госпе – тада је постала *романтичка* поезија с њеним трубадурима, бардима и другим певачима ритерства. Кад су Турци уништили српску државу – тада почиње цео низ јуначких српских песама, који се продужава и до данас. А кад се у Шумадији подиже монархична држава – тада су се почеле јављати оде и химне владарима и великашима: на дан рођења, на какав велики празник, на дочек, на смрт итд., што траје и до данас и што пређе није било. Једном речи, види се очигледно да су људски производи сасвим зависили од околности у којима су саздани. Људи су писали *свој* живот, *своја* убеђења и осећања и *своје* потребе. И не само да се нису вазда обзирали на „вечну лепоту“ већ су често газили и своје човечан-

ско достојанство и своје поштење само да се улажу каквом крвожедном ритеру или каквом силном великашу. То је резултат који се потврђује свом историјом лепих вештина, а поглавито лепом књижевношћу.

Критичари-реалисте не питају никад да ли је какво дело написано по свима вечитим непроменљивим законима о лепоме или да ли је идеји дата естетичка форма која јој по „рецепту“ припада. Место свега тога, реалисте просто узимљу садржину предмета и њу анализирају.

„Само садржина“, вели Чернишевски, „достојна пажње мислећег човека кадра је да спасе вештину од прекора као да је она некорисна забава, што она заиста врло често и бива. Вештачка форма неће спасти вештачки створ од презрења или осмејка сажаљења ако он важношћу своје мисли није кадар да одговори на питање: је ли било вредно забављати се таквим бесposлицама? Некорисно нема права на уважење. Човек је сам себи циљ; но дела човекова морају имати цели у његовим потребама, а не у себи самима.“

Из тога се јасно види шта захтева наука од лепе књижевности и од књижевника. Од књижевности се захтева да доноси само оно што је заиста корисно друштву: да претреса и подиже сувремена питања, да представља истински живот народни са гледишта сувремене науке, једном речју да је по мислима и осећајима својим *сувремена*. А књижевник је дужан да разуме живот људски са свима разностручним приликама што их живот ствара; да разуме потребе које се рађају у животу и да уме да одговори на питања што их живот задаје сваким тренутком. А то може само човек са *сувременим* образовањем.

II

Наша лепа књижевност – „тај нежни цветак који је тек почео свој пупољак развијати“ итд., итд. – тако би сигурно ваљало започети разговор о нашој књижевности по мишљењу каквог нашег естетичара. Но ја признајем да немам ни најмање естетичког осећања, а и не могу никако да гледам тако идилски невинно на производе српске мисли, зато нека ме извине господа

естетичари што почињем разговор сасвим неукусно. Наша сувремена поезија – то је смеша од љубавних изјава, фантастичних сцена, празних фраза и смешних будалаштина. Један описује како се љубио с драгом; други како се опио, па пао на њене меке груди; трећи јавља како је ушао у собу своје драге, па није смео „ни дисати“, бојао се да је „не отпири“ у небеса (Мита Поповић); огромна већина тужи и плаче или се бацака и праћака што их драга не воли, као да мора паметна женска завоleti првог који јој испева неколико будаластих стихова. Једноме је драга „анђелчић враг мали“, па само не зна од чега је створена, „да л' од злата или сребра“ (Абердар); другоме је „ђаво гарави“ (А. Грујић), а неколицини, опет, „луче моловано“. Код свију је опште то да сви они сматрају женско као неко ваздушасто створење које је само зато створено: да грли и љуби, да пали очима, да има косу меку, свиону или „тавну као ноћ“, да носи вилинско одело (ваљда с дугачким шлепом?) итд., итд. После тога није чудо што наше образоване Српкиње што читају „Даницу“, „Вилу“ и „Матицу“ проводе свој век старајући се како ће се обући, како ће наместити уста и како ће нас просте смртне чарати својим „вилинским погледима“. Наши критичари искидаше се вичући што „сестре“ Српкиње долазе на *села* и *беседе* као на изложбу да покажу своја женска достојанства, а не виде да их тако васпитава цео ред наших песника почињући од Л. Костића и М. П. Шапчанина па до Андре Грујића и М. Андрића. Има у нашој књижевности и светлих мисли, али су оне тако поплављене масом бесмислица да готово ишчежавају.

Наши песници, живећи у наивном уверењу да је песник неко више створење које је створено да љуби и страда и да своја страдања прича зори, ружи и славују или да их дави – у вину, начинише од наша два-три журнала неки бесмислени „комплицитирбух“, а често и пошту за своје „либсбрифове“. Ради примера ја ћу начинити један опит пред поштованим читаоцем. У ово време кад пишем ове врсте преда мном лежи „Вила“ за 1866. год. (жао ми је што немам какву „Даницу“). Ја је отварам и тражим онако на „срећу јуначку“ прву љубаву песму. Нала-

зим: *Љубавне песме* Милорада Поповића. Ево неколико стихова из треће песме:

*А дигне л' се талас
Намришен и прек
С т и ш а ћ е г а б у ј н а,
Т в о ј п о г л е д и ћ м е к.*

*Још кад пустиш гласе
Нежног грла, чуј!
И з с л а т к о г а с а н к а
П р е н у ћ е с л а в у ј (?).*

Као што види поштовани читалац, то је курисање доста скромно, само што је бесмислено, као што показују последња два стиха; али има у нашој књижевности далеко интересантнијих ствари. Но ја не мислим да се враћам у ту бесплодну пустињу пуну чкала и коприва, тим пре што сам убеђен да је читалац упропастио доста красног времена на читање подобних предмета (као и сам што сам). Ја ћу само показати резултате који се дају извести из целе поворке тих песама. Прво се види то како је већина наших књижевника мало позната са резултатима савремене науке кад наши листови и до сада печатају такве предмете, и тек ове године јавља се критика брата Каравелова, Бугарина, која удара на сав правац наше поезије. Други је резултат што се види како је лажним естетичарским образовањем искварен наш млађи свет кад код њих све друге потребе човека ишчежавају пред једном потребом његовог организма – љубављу. Човек са здравим организмом има потребу да љуби тако исто као што има потребу да једе или пије, да дише и да мисли. Сасвим је природно да се човек радује кад своје потребе намири, а мучи се кад не може да их намири. Тако исто, природно је да човек има потребу да искаже своја осећања другоме човеку. Ама кад писац пише своја осећања, и печати их у журналу, и казује их целој публици: онда треба гледати хоће ли та публика имати користи од тог што прочита. Публика плаћа за књигу коју чита, а

и време за које се књига чита кошта новаца, па кад у награду за све то добије мисли које су противне и науци и здравој памети, онда је то писање савршено штетно. Шта се кога тиче што се песник љубио с драгом, или што је пао на њене меке груди, или подобне сцене? „Дакле, ви забрањујете сасвим певати љубав“, рећи ће неки господичић песник коме је глава сасвим напуњена сновима о „светој“ љубави. Ја ништа не забрањујем. Пре свега, прошло је време кад су песника сматрали као на створење обдарено божанском силом, који „ствара“ све што му дође у угрејану главу. Међу вештаком и научаром савремена наука не налази никакве разлике, они оба стварају својим умом, *мисле, анализирају*, изучавају факта: разлика је само у предмету изучавања. Један изучава, нпр., састав материје, а други своја осећања. Даровити песник знаће шта да каже о осећању љубави или ма каквом другом што ће имати опште вредности, а неће никад стварати од љубави болест, а од женскиња накаралу, као наши песници.

III

Ми досад спомињасмо само нашу „љубавну“ поезију. То је стога што она заузимље односно највеће место у лепој књижевности и што је њен уплив био до сада најшкодљивији по наше образовање. Но лепа књижевност у прози није далеко отишла од лирике. Истина, у последње време престаше с фантастичким измишљотинама као што беху: *Ноћ на Дорћолу*, *Минехаха*, *Махараџа*, *Чедо Вилино*, *Сужањ* и др., али и данас једини је материјал наших песника и у новели као и лирици: љубав. Изузетак чини Јаша Игњатовић у својим причама и у роману *Милан Нарањчић*, Владан у роману *Стајка* и драми што сада излази у „Србији“: *Народ и великаши*. Мана је и једном и другом спису што писац није довољно упознат са српским животом; каква интрига, неколико сцена прикрпљених једно за друго, неколико описа „рујне зоре“, „тавне ноћи“, „мирисне Фрушке“ и „китњастог Срема“ и новела је готова. И у томе су оне све једна као друга. Има у њима пуно љубавних изјава и уздаха, пуно певања, свирања и играња или плача и клетви, али то је увек све тако намештено да се човек чуди и крсти питајући се: *како живе ти*

људи кад они једнако иду на села и на саборе, кукају или плачу, жене се или умиру? Који није сасвим оглупео од реторичких правила и естетичких теорија тај ће увидети каква су недоношчад све те наше „новеле“, „приче“, и „црте из живота“ написане по свима правилима речених наука са „заплетом“, с „фабулом“, с „моралом“ и „тенденцијом“. У њима нема онога што је главно – нема истинског живота људског.

Онај који није живео у свету са затвореним очима, кога је болела туђа боља, кога је радовала туђа радост, кога се тицала туђа среће и несрећа, који је био кадар да осећа све, што осећа његов брат – ближњи, једном речју: прави песник, могао је да изучи овај сложени процес што га ми зовемо људским или народим животом. Ти даровити људи, образовани сувременом науком, створише сувремени *друштвени* роман – епос XIX века, као што га назваше критичари-реалисте. Сувремени роман представља истински живот људски: ропство и зависност човека од свију прилика што му их оставише преживела колена, његову борбу против свију тих прилика – борбу против политичке и друштвене тираније; борбу против незнања и сујеверице; против обичаја и етикета итд. Сувремени роман са својом дагеротипном истинитошћу и дубоком психолошкоом анализом живота постао је најсигурније средство да се изнесу на видик болести друштвеног организма, а у исто време и најсилније оружје да се пропагандишу нове мисли у масу народа. Друштвени роман савршено је непознат нашим песницима. У „Матици“ се подиже глас како наш народ у Аустрији пропада морално и материјално, и друштво објављује награду за књигу у којој би се разјаснили узроци тог пропадања; на српској скупштини министар унутрашњи објављује како се у Кнежевини руши најјача потпора народног богатства, *задруга*; а државна статистика доказује хладним цифрама како се народна имовина постојано умањава; по новинама се једнако виче како се код нас једнако шири луксуз, довлаче туђе моде и туђи обичаји који нас разоравају. Све то читају наши писачи „новела“, „прича“ и „црта из народног живота“ и све то не може да их побуди да погледају мало другим очима на тај живот народни, па да виде како се не

игра свугде коло, не звецкају свугде ђердани и не румене се свугде обрашчићи у Срба и Српкињица; како има и других брига, много чешћих, па стога и много озбиљнијих но што је брига за драгим или драгом. Ко је озбиљно проучавао наш породични и друштвени живот тај је тек кадар да види из каквих се мајушних и заплетених узрока слажу такве крупне појаве као што су опште осиромашење и опште морално и материјално пропадање народа. Да изнесе на видик тај скривени процес, ту недокучиву борбу – најсветији је задатак правог песника. Наш друштвени живот заудара трулежом, а наши песници постојано сањају: миришу ружу, гледају зору, слушају славуја или туже неком особитом тугом, тугом *ситог човека*, коју је истинито карактерисао брат Каравелов у „Матици“; а ако се додирну нашег живота, то бирају само оно што је „естетичко“, што задовољава „нежни“ укус лепих сестара, кога су они искварили. Браћо песници, разлика је међу *певањем* и *мишљењем*!

Имамо још неколико речи да кажемо о нашој преводној белетристици. Она савршено одговара оригиналној, што се објашњава тиме што већином преводе они који пишу оригинале и, по томе, они бирају преводе према својим погледима на белетристику: страсне, фантастичне сцене (нпр. *Лука Долчи*, *Пливачи*, *Трубадурово срце*, *Београдске лепотице*, *Мач и муња*, *Потомак канова*, *Гусарски краљ*, *Теодора*, *Десет милиона долара* итд.), љубавне интриге, а често само празне вицеве (куда нарочито спадају несносне приповечице Јокајеве). Нађе се покоја одозго посолоњена и немачком „пургерском“ наравственошћу, као нпр. *Десет милона*, али све оне не дају никакве хране уму, већ само раздражују нерве и успаљену младу крв. Човеку се представљају најфантастичније слике, то што естетичари зову „стварањем фантазије“ (ја то говорим по сопственом опиту, а сваки који се у младости занео читањем подобних сценарија може то посведочити), а то није ништа друго већ комбинација мозга оних различитих упечатака који су му остали од читања тих књига. А најгоре је то што се млад човек тако навикне на дражење својих живаца подобним „створовима фантазије“ као пијанац на пијење спиритуозних пића, и то пређе у болест. После

таквог болесног стања нервне системе ништа није чудновато што нас наши песници осипљу својим љубавним сањаријама и што мозак, уморен неприродним начином, није после способан да се напрегне никаквим озбиљним радом. Човеком овлада лeност и апатија...

IV

Говорећи о нашој лепој књижевности, ја сам готово искључиво говорио о оним предметима што су печатани у нашим листовима. Може ми се пребацити пристрасност што не спомених нигде и ваљане ствари што се у њима налазе. На то одговарам ово: моја целъ није да разматрам поједине предмете наше литературе, већ да одредим њен општи правац. Наћи ће се у нашим листовима и покоја ваљана песма Јовановића, Јакшића и других поета (сатира Јовановића заузела би почасно место у ма чијој књижевности) и који честити превод Дикенса, В. Игоа, Гогоља и др., али ти су дошли савршено случајно и њих је тако мало да они савршено ишчезавају у маси других писаца противног правца. Како се код нас мало гледало на правац литературни најочигледнији је доказ што се у „Матици“ за ову годину печатала упоредно са критиком Каравелова приповетка *Десет милиона долара*, која је противна свима мислима Каравеловљеве критике.

У нашој се књижевности подизаше више пута тужба за нашу публику што је немарљива спрема књижевности. „Вила“ и „Матица“ у последње време доношаху доста ваљаних озбиљних ствари за које би сваки патриот желео да се што више читају у нашем народу. Али да се распростру извесне истине, наши листови дужни су да изоставе све измишљотине које парализирају истине што их они желе да распростру. Ту не може никако бити изговор: „То је ради забаве.“ Забава која развраћа ум није забава, већ деморалисање. Таква забава може сметати распростирању истине. То је толико исто као кад би ко давао коме постојано слаткише што кваре желудац да га привикне јелу. Разуме се да покварен желудац није кадар после да вари ни здраву храну. Забављати ум може само онај предмет који му даје *хране за ми-*

сли. Здрава забава не разликује се од праве науке. Докле наши листови не буду доносили такве забаве, донде ће они бити једнако више од штете но од вајде нашем народу, јер донде ће они једнако гајити *сентименталне госпођице* и све нове и нове песнике подобне тиме о којима смо до сада говорили. Доказ су томе већина извештаја наших омладинских дружина, наша „села“, „беседе“, „балови“ и цео наш живот друштвени.

МОДЕРНА

Љубомир Недић

О КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ

Богдану Поповићу

Увод – Три врсте критике: критика која прати; критика која упућује; критика која проучава. – Критика књижевности и књижевна критика. – Критика као грана књижевности. – Биографска метода у критици. – Права метода њена – Искреност у критици.

Ко је год пажљивије пратио развој најновије српске књижевности, морао је опазити једно, а то је, да у њој врло видно, ако не и највидније место заузима критика. Песништво, приповетка, драма нису у њој више оно што су некада били; песници су се испевали, и место песништва настало је стихотворство, место инспирације рутина; приповетка је, истина, ударила новим правцем, али представници њени, изузев двојицу или тројицу, мало показују дара; драме се пишу само још за позорницу. Време стварања у књижевности изгледа да је прошло, и да је настало време критике. Она је апсорбобала све књижевно интересовање, и она поглавито занима не само публику, него и писце. Док су некада и сами критичари сматрали за дужност да се баве и песништвом, да пишу приповетке и драме, данас већ и лирски песници почињу писати критике. И ако се за оне не може рећи да су показивали велика успеха, за ове се то још много мање може рећи. Али то је споредно, какве су критике што их пишу наши лирски песници; главно је да је критика данас готово поглавити предмет писању и да је интересовање за њу данас веће но за све друге врсте књижевности.

Стога мислим да није некорисно повести реч о критици уопште; о томе шта је она, која јој је права задаћа, како је ваља обрађивати, и другом чему што би с тим било у вези. Такву реч желим повести у овој својој студији о књижевној критици. Што мислим овде изнети, то није систематска расправа, него само неке мисли о њој, субјективна мњења, ништа више, — исповест моја као критичара, ако се хоће.

Прво и најпрече што треба начисто извести када је реч о књижевној критици, то је питање о томе шта је њена права задаћа. Да се то питање начисто изведе, треба, пре свега, видети шта се разуме под књижевном критиком.

Критике, уопште узев, има од три врсте: једна, која редовно прати појаве на пољу књижевности, доноси дневне новости и догађаје књижевности, бележи их и процењује; друга, која расправља општа питања књижевности, питања укуса, праваца у њој, и потреба њених, која треба да упућује, и донекле даје и правац књижевности; и напослетку, трећа, која се бави проучавањем књижевних дела.

На оној првој нећемо се овде дуже задржавати. Колико је потребно пратити све што се у књижевности јави, вредност је ове текуће критике, како бисмо је могли назвати, пролазна, а корист од ње само привремена; она је поглавито у томе што обавештава читаоце о садржини и вредности нових књига, чини их пажљивим на једне, с којима вреди да се упознају ближе, и чува их да не троше своје време и свој новац око других, које су без вредности. Мисли се, истина, често да она није намењена само публици, него и писцима, да их она може упутити својим саветима, и да је у томе права задаћа и прави значај критике. Многи писци, изгледа, и сами тако мисле; понеки од њих и издају, како они кажу, своја дела зато да чују суд критике о њима. Што се овог последњег тиче, ја у то не верујем много: суд који писци желе чути о својем делу, то је, *повољан* суд, и они га зато и издају што на такав суд рачунају, никако зато да им се изнесу његове мане и недостаци. Исто тако, не верујем ни у то да би критика могла бити од какве користи писцу својим саветима; она

га, како мени изгледа, пре може помести но упутити. Критика није још никога направила писцем; и оно није прави писац који се поводи за критиком.

Важнија је од ове текуће, дневне критике, она која претреса велика, општа питања књижевности. Она може много допринети правилном развијању и напретку њеном. Али колико она може донети користи, и колико је важна улога која јој у књижевности припада, о њој и о значају њеном не треба се, ипак, варати. Критика може давати савета, може упућивати, донекле и одређивати правац књижевности; али књижевност, ипак, иде *својим* путем. Ход њен опредељен је – другим, далеко већим и далеко моћнијим утицајима; она је, делом, израз општег духа времена, његових тежња и потреба, а делом великих творачких духова који се у њој јаве. Ко опредељује правац књижевности, то нису критичари, него писци. И не само то, него критика, место да опредељује правац књижевности, опредељена је, најчешће, сама правцем којим удари какав велики писац који се у овој јави. Она, која хоће да буде водиља књижевности, вођена је, у ствари, сама књижевношћу; и њена је права улога у томе што упознаје нове идеје које се у књижевности јаве, даје им јасна израза, формулише их и шири. То је доглавник који зато што погађа вољу својега господара мисли да објављује своју рођену.

И напослетку, критика која се бави проучавањем књижевних дела, и на којој се овде желим нарочито задржати. У чему је она, и како се она ради; који јој је прави предмет, и какве су јој методе?

Изгледа да је одговор на прво питање прост и лак; предмет су књижевне критике књижевна дела, њихов претрес и оцена. У ствари, он није ни тако лак, ни тако прост као што се на први поглед чини. Књигама се не бави само критика него још и историја књижевности; то је једно. И друго, задатак књижевне критике није довољно обележен, ако се о њој рече да она претреса и цени књижевна дела; њега треба ближе утврдити и јасније обележити.

Чиме се, дакле, пре свега, разликују једно од другогa књижевна критика и историја књижевности? Пошто се оне баве истим предметом, књигама, оно у чему се оне разликују не може, очевидно, бити ни у чему другоме до у томе како их свака од њих проучава. И није, како мени изгледа, нимало тешко разликовати књижевноисторијски начин проучавања књижевних дела од начина како их проучава књижевна критика. Историја књижевности књижевне производе сматра као појаве, тражи да ухвати везу њихову с другим, сродним појавима, и тако их протумачи; књижевна критика их сматра као дела, готове, и тражи да их схвати и оцени. Она прва је грана науке која има да изложи ход којим је култура људска ишла и законе који њоме управљају; за њу је књижевност један правац у коме се ова развијала, а књижевна дела само споменици који су нам о томе остали: ова друга грана је књижевности; за њу су она дела за себе, нешто што треба проучавати заради њега самога, за се, као готово дело, независно од онога што га је изазвало, и што је оно са своје стране изазвало, од свега, уопште, што је ван њега.

Нема сумње, та се два начина на који се проучавају књижевни производи, начин научни и начин књижевни, не могу свакада строго одвојити један од другогa. Појав који треба протумачити, треба, пре свега, тачно описати и анализирати; без тога нема правог тумачења. Отуда и историја књижевности, проучавајући књижевне производе као појаве, мора се на њима зауставити и као на делима, да их изложи, аналише их, позна их и оцени; јер без тога она не може ухватити везу једних са другима, схватити значај њихов, ни одредити им место њихово у књижевности. Исто се тако ни књижевна критика не може свакада одрећи помоћи коју јој историја књижевности пружа. Много шта у књижевним делима може се разумети само тако ако се она доведу у везу с временом у којем су се она јавила, народом у којем су никла, општим културним покретом који их је изазвао, и другим чим о чему се само из историје књижевности може дознати. Само тако могу се она, покадшто, потпуно разумети и, по оној речи да се што се боље разуме лакше и прашта, и праведно оценити.

По томе би могло изгледати као да питање, што се тиче књижевне критике и историје књижевности, није у томе како ћемо их једну од друге одвојити, или за који ћемо се од та два начина проучавања књижевних дела одлучити; он, изгледа, није чак ни у томе којег би се од њих требало поглавито придржавати; него само у томе како ћемо их најбоље сложити, пошто се они не само узајамно потпомажу него и допуњују.

Ја не држим да је у свему тако. Иако се критика и књижевна историја узајамно потпомажу, оне постоје свака за се (како би се, иначе, и могле узајамно потпомагати?); иако оне, често пута, једна другу допуњују, оне немају један предмет, него свака свој. Предмет историје књижевности су књижевни производи као појави, у вези један с другим, и иначе, у вези с другим, сродним појавима; предмет критике је готово књижевно дело, као такво, само за се, и независно од свега другог. То су два, различна начина на који се проучавају књижевни производи; и зато онај ко хоће да их проучава треба да буде начисто с тим за који се од њих одлучио, критички, или историјски. Иако он, одлучив се за један, не може свакад избећи да се послужи и другим; иако, штавише, у много прилика, може бити корисно да се осврне и помогне и другим, он не треба да их без потребе меша један с другим, него треба да се држи једнога, онога за који се одлучи. — Литерарни историчар; другим речима, треба да је литерарни историчар, а критичар да је критичар. По себи се разуме да тиме не мислим рећи да онај ко се бави једним, литерарном историјом, или критиком, не треба да се бави и другим; него само да не треба да се у исто време бави и једним и другим.

Критичар треба, дакле да се држи једино дела, њега само да проучава, и њега само да цени. Он не треба да без потребе у своје критичко разлагање уноси књижевноисторијска разматрања; ако она могу допринети да се што у делу боље осветли, нека се послужи; али нека то не чини и тамо где није потребан, можда, из празне жеље да да себи изглед веће учености и темељитости. Колико ће он овог књижевноисторијског елемента унети у своју критику, то се, по себи се разуме, не може одреди-

ти; то зависи од дела, од времена, а нарочито од субјективне оцене критичара.

Тако ја гледам на проучавање књижевних дела као критичар; и тога сам се и држао у овим, као и у другим, ранијим својим студијама из књижевности. Оцењивачи ових последњих истицали су то као један од њихових недостатака, и замерали ми што се, проучавајући неке новије песнике српске, нисам освртао и на време и прилике у којима су они певали, него се држао једино песама њихових, – приговор један који, с погледом на то да су ти песници, иако су неки од њих почели певати кад и Бранко, у главном, наши савременици, не изгледа врло основан; али који није тешко разумети када се има на уму да су у то време некако стигле биле и нама теорије о средини, која, поред расе и момента, утиче на писце, и као на све друго што је ново, савремено, како се вели, одмах оберучке и прихваћене. Такав ће се приговор, вероватно, учинити и овима, уз пркос овог мојег разлагања, – или, можда, баш услед њега. Јер, код оних се првих могло узети да ја за оне теорије нисам знао, и зато и пропустио истаћи онај моменат средине, или прилика; овде, међутим, како изгледа, ја отворено устајем против њих, а извесне наше напредне духове вазда је бунило када неко устаје против чега што је ново, – или бар за њих ново, – и према томе, како они мисле, и безусловно тачно. Од таквог прекора, ако би ми се он учинио, ја се овде нећу много бранити. Мени је овде само за тим стало да утврдим да критика треба једино да проучава књижевно дело, само за се, као такво, и независно од свега што је ван њега. Оне, теорије могу бити тачне (и оне то, највећим делом, и јесу), – али њихово место није у критици, него у историји књижевности.

Тако бисмо, дакле, одвојили били књижевну критику од историје књижевности, која се, као и она, бави проучавањем књижевних дела. Треба сад ближе изнети у чему је права задаћа те критике; јер, рећи о њој да она проучава књижевна дела, сама за се, као таква, очевидно није довољно: то нас обавештава само о предмету, а не и о задаћи њеној. Шта је књижевна критика и у чему је она о томе критичари нису свакада сложни; и оним што

ћу ја овде извести, то је моје, чисто субјективно гледиште на то. По себи се разуме да оно не искључује и друга, противна: у критици може бити различних гледишта, и ја овде износим само своје лично, оно којег се ја у њој држим.

Прво што о критици мислим да треба утврдити, то је, да је она грана књижевности. Колико то изгледа као да се само по себи разуме, тако се не мисли свакада. Напротив, о критици се, најчешће, мисли да она, и ако спада у књижевност, ипак, у ствари, стоји, у неку руку, изван ње. И то, доиста важи о извесној врсти критике; о оној старој, крутој, школској критици, која књижевна дела не цени трудећи се да уђе у њих и схвати их, него по томе колико она одговарају ономе идеалу који је, у виду прописа и дефиниција, обично оних апстрактних немачких дефиниција, истакнут као образац делима ове или оне књижевне врсте. Таква критика није књижевност, кад год што ни судска пресуда није књижеван састав; она, управо, и није ништа друго до пресуда; пресуда у којој је кривац писац, а *corpus delicti* књижевно дело.

Али има и друга једна критика, осим ове; критика која књижевна дела не мери апстрактним мерилима и нормама; за коју у књижевности нема строго одељених врста, него има само књига; која не тражи да књижевно дело само оцени, него и да га схвати; да уђе у њега, и испита не само унутарњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова. Она у књижевном делу не види само књигу, коју треба разумети и оценити, него види у њему и нешто што треба осетити и проживети, види човека који се у њој огледа, и чију слику треба из ње извести.

Таква критика је уметност, а критичар који је тако ради уметник: и он се рађа као год и песник. И ако би се рекло да права уметност ствара а критика да то не чини, одговор на то био би да није само оно уметност која ствара, него да има и друга једна уметност, која је у схватању онога што се само собом не види, што је скривено у стварима, што треба проићи, и за што треба инспирације као год и за стварање. Зар није уметник

сликар који вешто испише лик каква човека, тако, да изгледа као да је с ликом пренео на платно и душу његову? А шта је друго критичар него сликар; сликар који треба да нам испише човека који је у књижи? И зар није и то једна врста стварања, изнети утиске што их од књижевних дела добијамо?

У томе је смислу, што је уметност, критика грана књижевности, која је, такође, једна врста уметности. Многи критичари, међутим, не суде тако. Иако и они критику сматрају као грану књижевности, и према томе, и као уметност, они налазе да је она као уметност поглавито у лепом писању о књижевним делима. Такви критичари, обично највише полажу на сјајан и духовит стил; и не траже толико да нам изнесу своје утиске и свој суд о делу, или да нам даду слику писца, колико да нам изнесу извесне своје мисли и опаске и да нас забаве пријатним и духовитим писањем. Писац и књига често су за њих само повод писању; прави предмет су им, као што рекох, њихове рођене мисли и опаске, и духовито писање. Тако нам они износе себе саме, место да нам изнесу писца; и дају нам само сјајан оквир, место слике коју од њих очекујемо.

То је, очевидно, погрешно. Критичар нема посла са самим собом, него има посла с писцем. Што он треба да изнесе, то су мисли његове о писцу, а не друге какве које с писцем немају никакве везе. Иако се не да избећи, иако је, штавише, добро, да се у ономе што он изнесе види не само личност пишчева, него и његова, он не треба да заборави да су пишчеве мисли и пишчева личност главно, а његове мисли и његова личност само споредно.

Исто је тако и са стилем у критици. Иако је леп стил несумњива добит за критику, он у њој није главно; и ја мислим да критике може бити и без особита лепа, а нарочито без сјајна и духовита стила. Оно што се од стила у критици (и уопште од стила у писању) тражи, то није да је он сјајан и да је духовит, него да је јасан и да је искрен, што значи да је он природан и неизвештачен. Што критичари, место да нам износе мисли писца, износе, често, *своје* мисли, долази, можда, великим делом, и отуда што су они, обично, људи који немају врло живе маште

ни велика полета у мислима, те им зато и треба нешто што ће им послужити као подлога, да, тако, на претрг изнесу што писци у њих мисли изазову. Често оно што се тако изнесе и нису мисли, него само речи, китњасто сложене, кад реторске декламације, кад духовите фразе, без дубљег смисла, проста стилистичка преметања. Овај се начин писања критика, мимогред речено, почео у нас у последње време јако неговати; и наш подмладак, у критици сав, готово, листом пише тим начином: старији су декламовали, млађи се упињу да буду духовити. И не може се рећи да је ово последње боље од онога првог; и једно и друго је празно и без садржине.

Да се вратимо критици. Она је, рекли смо, уметност. Градиво које обрађује и из којег она, на свој начин, ствара, то су, књиге и писци њихови. Она треба да уђе у дела, да их схвати, да проникне прави смисао њихов, и да нам у верној, јасној, и живој слици изнесе писца и књигу његову.

На који начин она то може постићи? Изгледа да има само један и да се дође до правог разумевања књижевних дела. Књижевно дело није само од себе постало; њега је написао човек; или, као што каже Тен, поредећи књиге с љуштурама мекушаца који су у ранијим геолошким добима живели, у љуштури је некад био мекушац, иза књиге стајао је некада човек. Он је у њу сложио своје мисли, своја осећања, свој начин како гледа на ствари, на живот, и на људе. Није ли, онда, најприродније помислити да ће се и књига најпре и најбоље разумети ако се буде познао човек који ју је писао? И доиста, тако се обично мисли; и највећи број критичара, отуда, обично и почиње своје анализе књига и писаца с писцем као човеком, и износи нам свакојаке податке о њему, о животу његову и приликама у којима је живео, карактеру и нарави његовој, свему уопште што се мисли да може послужити да га познамо какав је био као човек и створимо себи што вернију и што живљу слику о њему као човеку. У томе је, мисли се, прави кључ за разумевање писца, и по томе једино да се може ући у дух онога што је он написао.

Тако се, као што рекох, готово уопште мисли; и тако сам некада и сам мислио. И ја сам некада много полагао на овај биографски моменат, и што се у својим студијама о новијим песницима српским нисам дотицао и живота њихова, то није било зато што бих био мислио да то није потребно, него из других разлога, које није тешко погодити и да их овде не наводим. Али иако сам никада тако мислио, данас тако више не мислим: биографска метода, налазим, није права метода по којој би требало проучавати писце. Личност пишчева може унеколико допринети разумевању дела, али га она не може објаснити; живот његов може бацити неке светлости на оно што је он написао, али само местимице и у поједностима које су за разумевање и оцену дела неважне. И ако је она каква метода, она је, највише, метода оних који на ситно коментаришу писце; који нпр. распитују ко је био онај Јулије којега Бранко, у својем *Ђачком растанку*, зове драгим братом. Ни то није без вредности знати; али вредност је тога само у томе што задовољава извесну, уосталом, врло оправдану радозналост, никако и у томе што би доприносило бољем разумевању песме: шта смета нашем разумевању онога места у Бранковој песми ако и не знамо ко је био тај Јулије, и да ли ми у њој више уживамо када то знамо, и знамо, још, и ко је био Сима, или Јаша, или и Сешка? А тако је, више или мање, и с другим оваквим подацима: они нису без вредности; али вредност коју они имају није у томе што ће нам помоћи да књижевно дело схватимо, него, највише, у томе да о понеком месту у њему дознамо понешто што нас може занимати.

Није, међутим, само ово што се може навести против биографске методе у проучавању књижевних дела: да она може само унеколико допринети разумевању дела, али да га не може објаснити; има и друго, далеко важније. Она, у много случајева, не налази никакве примене, отказује нам, често, своју помоћ, или је непоуздана, а не ретко и натегнута. Има, пре свега, дела у којима се не види писац, и која су, у неку руку, безлична; дела као што су, примера ради, Омирови епи, или Шекспирове драме, или, рецимо, наша *Сербијанка*. Код таквих дела, очевидно, не може бити речи о каквој биографској методи. Ја бар не могу

да представим себи да би нам *Илијада* и *Одисеја* биле у чему год јасније да, откуда, пошто више знамо о њихову творцу осим само то да је некада живео. Исто тако не могу да замислим ни да бисмо Шекспирове драме боље разумевали да имамо потпунијих података о животу његову. Зар би нам онда карактер Хамлетов изгледао мање загонетан но овако? Или, зар боље разумемо *Србијанку* што познајемо бурни живот који је песник њен провео?

Исто тако, има врло велики број писаца о чијем животу мало што знамо, о којима су подаци тако оскудни да по њима једва можемо саставити непотпуну причу о томе шта им се кад у животу догодило, место онога што би нам за посао наш као критичара требало, слике човека какав је био по карактеру и нарави својој. Шта знамо, рецимо, о Шекспиру, осим то кад се и где родио, да се врло млад оженио, да је био глумац, да се, пошто је стекао нешто новаца, повукао у место својега рођења, ту купио кућу, и ту умро? Је ли то довољно да саставимо себи слику о томе какав је он био као човек? – све да би нам таква слика и могла у чему разјаснити његове драме, што, као што сам већ рекао, није случај. А тако је и с многим другим писцима.

Али претпоставимо да имамо најпотпуније податке о каквом писцу, такве по којима ћемо моћи саставити себи слику о томе какав је он био као човек, по нарави и карактеру својем, по чему ћемо знати је ли та слика доиста права слика његова? Ми немамо начина да оценимо колико су ти подаци верни и поуздани; не само да не знамо, рецимо, колико нам треба поклонити вере казивању савременика (који се, уосталом, и сами, често пута, не слажу у оцени личности пишчеве), него не можемо ни знати јесу ли је они правилно схватили: зар не знамо из искуства да се покадшто можемо преварити у оцени човека с којим смо годинама друговали? „Тајна чојку човјек је највиша“, као што каже песник. И слика о писцу као човеку биће, отуда, свакада мање-више субјективна; ако ни по чему другоме, а оно по начину на који је састављамо. Може се, истина, рећи да су и схватање и оцена дела самог исто тако мање-више субјективни, и да се субјективност у критици не да избећи. Али, иако је тако,

то ствар нимало не мења. Напротив, то што у схватању у оцени дела мора свакада бити субјективности, разлог је да се ова у њу не уноси и с друге стране.

И после, не треба смести с ума да је тумачење књижевних дела личношћу њиховога писца често извештачено и натегнуто. Критичар који полази од уверења да се дело најбоље може објаснити писцем његовим, објасниће тако све могуће, и оно што се да и оно што се не да тако објаснити. Он ће нам нпр, у једној прилици, рећи да су женски карактери Гетеови, његове Гретхен, Клерхен, Лоте, Филине, онако савршени што је добро познавао жене, јер их је многе волео и оне многе њега волеле, а Шилерови, његове Амалије и Текле, онако бледи и слаби, што није познавао жене, јер није имао среће код њих; и ми ћемо му томе, напослетку, поверовати. Али он ће нам, у другој прилици, доказивати, исто тако, рецимо, да је Голдсмит, у својем *Векфилдском свештенику*, само тако и могао изнети ону онако милу слику тихе породичне среће што је сам није у животу познавао, што је, водећи самачки и бескућнички живот, такве среће био жељан; као што би, и обрнуто, да је овај, случајно, описивао живот који је водио, доказивао да је само тако и могло бити да га живо изнесе што је сам проживео све оно што описује. Тако, дакле, живот писца никада не може довести критичара у неприлику да не би знао њиме објаснити оно што мисли да му њиме треба објаснити.

Напослетку, – а то је нарочито важно, – ова биографска метода полази од једне претпоставке о којој треба тек утврдити је ли она доиста тачна. Огледа ли се доиста у књизи свакада човек који ју је писао. Јесу ли, другим речима: писац и човек доиста свакада иста личност? Мени се чини да се то не може сасвим уопште тврдити. Има писаца чије књиге доиста одају човека који их је писао; али има и таквих код којих то није случај, код којих су то две одвојене, различне, често пута и сасвим супротне личности, које немају ничега заједничкога до имена. Јакшић је нпр. и као човек био онакав исти какав нам се представља у делима својим: плах и бујан, она иста песничка природа која и у песмама његовим онако силно избија. Али може ли се

то исто тврдити и о Војиславу? Оно што чини карактерно обележје његове поезије, то је, њена уметност и извештај, елегички тон: је ли Војислав доиста и у животу био она естетична природа и онај елџијак што их из песама његових знамо?

Или узмемо други један пример, не из наше, него из енглеске књижевности; узмемо чувенога Доктора Џонсона. Ту познајемо и писца и човека не може бити боље. И шта видимо? Човек Џонсон, каква га знамо из чувене биографије коју је о њему саставио Босвел, нема ниједне, готово, црте заједничке с писцем Џонсоном, какав он у делима својим излази пред нас. Човек, пун оригиналности и пун хумора, природан и неусиљен, говор његов прост и природан, језик једар, пун срчи и пун снаге, идиоматичан; писац, без оригиналности, дидактичар, конвенционалан и псевдокласичан, стил његов академичан, намештен, реторски, с брижљиво сложеним периодима, језик књишки, учен, готово педантан. Може се, додуше, рећи да је такав био укус времена када је он своја дела писао. Али шта то доказује? Ми се, опет, питамо шта смо добили за разумевање овога писца што о њему имамо биографију која је, по једнодушној, готово, оцени енглеских критичара, најбоља што је икад написана.

Очевидно, дакле, писац и човек који је књигу написао нису свакада иста личност. То су две одвојене личности, од којих једну треба да нам изнесе биографија, а другу критика. Колико је по себи интересантно упознати се с човеком који је књигу написао, он је за критику споредан; критика нема посла с човеком, него с писцем, то значи, с човеком који је у књижи. Онај први за њу не постоји; име његово вреди само толико колико да се споразумемо о коме је реч, толико колико и да је псевдоним. Књига, коју је Тен упоређивао с љуштуром у којој је некада био жив створ, у ствари није љуска, него је језгро. Што је главно, то није човек, него књига. Човек пролази, а књига траје; она остаје; и она чува од заборава и ону трошну љуску у крјој је некада живела, човека који ју је писао.

Према томе, мени изгледа да је задатак критике јасан. Критичар треба да проучи књигу и изнесе оно што је из не прочитао; он не тражи човека који је *иза* књиге, него онога који је у

њој; да ли је тај човек исти који и онај, за њега је споредна ствар и о томе он не разбירה. Ако се оно што из књиге прочита о писцу потврди оним што се о њему зна као човеку, то је добро; али ако се и не потврди ни то не чини ништа: то само показује да су писац и човек различити. А њега се тиче само онај први; он је његов предмет, једини предмет његов.

Такав је предмет критике, и то, уједно, и метода њена. Она је у анализи књиге и у синтези човека који је у књизи. Критика, другим речима, треба да се држи само књиге, њу само да проучава, да уђе у њу и схвати је, и тако нам да што вернију и што јаснију слику о писцу. На који ће начин она то најбоље постићи, то се не може свакада одређено казати. Сам предмет њезин, карактер њезин као уметности, то доноси собом. Као год што нема сталних и утврђених правила за уметничко стварање уопште, исто их тако не може бити ни за критику: правила и прописи још нису створили уметника, па не могу створити ни критичара. Критика је инстинкат, урођени дар; и где тога нема, ту прописи и правила не помажу много.

Све што се у том погледу може постићи, то је, да се утврде извесни општи захтеви који се стављају свакој критици која то име хоће да понесе. Ти су захтеви, природно, они исти који се стављају и сваком другом уметничком делу; општи захтеви уметности, модификовани према врсти уметничког дела. Набрајати их овде и потанко изводити, ми не можемо. То би нас одвело далеко, у расправљање питања о укусу у књижевности; питање једно, које, иако се оно обично сматра као поглавити предмет критике, ипак, у многоструком, излази изван домаћаја њена и спада у круг чисто естетичког расправљања.

Не улазећи, дакле, у то велико и заплетено питање, ја хоћу овде да истакнем само двоје, што ми се чини да је од нарочите важности истаћи: једно, да у критици мора свакада бити јединства; и друго, да она свакада мора бити искрена.

Прво, што се тиче јединства у критици. Тај захтев потиче из саме природе онога што се критиком хоће. Критика треба да

нам изнесе дело и треба да нам да што вернију и што јаснију слику о писцу. Хоћемо ли ми дело познати како треба ако нам она, место да га изнесе у цело, буде износила садржај и оцену његову набрајањем појединости у њему; и хоћемо ли ми добити јасну слику о писцу ако нам га она не изнесе изједна, него нам буде износила само поједина дела његова и ценила. их свако за се? – Очеvidно да нећемо. Ипак се о томе у критици не води свакада довољно рачуна. Она се, најчешће, задовољава разматрањем појединих дела каквога писца, која се, по извесном, више или мање утврђеном; хронолошком или другом каквом реду или плану, једно по једно, или главнија од њих, разматрају. Али: колико такво разматрање може бити корисно да нас упозна са садржином, карактером, и вредношћу каквога дела, и колико оно, иначе, може бити поучно за читаоца, оно не води, ономе што треба постићи: не даје нам општу слику писца, у целини њеној, него само поједине црте, податке, који, нека би они били најпотпунији, нису, ипак, довољни; оно нам даје појма о писцу, али нам не даје слику о њему; даје нам, управо, фрагменте из којих ми сами треба да саставимо слику. Таква критика није права; она само разлаже, а не слаже. А критика се, рекли смо, састоји у анализи књиге и у синтези писца из ње. Она, отуда, треба да је *изједна, у цело*; она треба да изнађе оно што је у делима писца опште, што чини њихово заједничко обележје. Само тако можемо како треба познати писца и добити праву и јасну слику о њему.

По себи се разуме да је такав начин проучавања писаца, изједна и у цело, далеко тежи но онај на парче. И ако се ни за овај последњи не може рећи да је он лак, онај је први тежак и мучан доиста. Ја нећу говорити о томе што има писаца који не показују никакве одређеније индивидуалности, који немају своје књижевне физиогномије, и којих слику, отуда, није лако ухватити и изнети, – као год ни слику човека с обичним безизразним лицем. Та тешкоћа, најпослед, није тако велика; ако се она не да савладати, она се да обићи. Јер ако се сликар и мора помучити око каква лица које, како се вели, ништа не каже, критичар се не мора бавити писцима који ништа не кажу.

Већа је, управо права је тешкоћа што је критичар има с писцима који *имају* своју литерарну физиогномију али су им црте такве да се оне не могу лако ухватити, или, ако би се ухватиле, није лако сложити их у слику, било стога што их је много, било стога што изгледа да се оне једна с другом не слажу. Изнети их све редом, како су ухваћене, потребно је заради потпуности; али што слика с те стране добија, она губи у јединству, а с овим и у јасности и живости. Како да се то двоје сложи; или, пошто се то не да свакада једно с другим сложити, за које од тога двојега да се одлучи? То је остављено критичару и његовој оцени; и зависи од тога шта он хоће да постигне својом критиком, хоће ли да да што потпунију или само што живљу слику о писцу. То су два различна манира у критици, као што их има их у сликарству. Који је од њих бољи и претежнији, то, очевидно, није лако казати; то је ствар укуса, критичарева, и читаочева. Што се мене лично тиче, ја волим слику што одређенију и што живљу. А таква ће бити само она која што јаче истакне једну, највише две, основне црте писца, везујући за њих и оне остале, споредније.

Нема сумње да се врло лако може догодити да критичар ове последње покадшто и силом везује за ону, или оне, главне и основне, да их удешава према њима, или их силом изналази ако их и не би било, само како би му слика испала што живља, или, напослетку, и изостави какве видне црте и одлике писца само зато да не би слици одузео јединство, да, на тај начин, живости слике жртвује верност њезину и, тако, састави слику која неће бити права, него више само замишљена слика писца. Од тога му се треба чувати; а сачуваће се најбоље ако буде уносио довољно искрености у свој посао. Искреност, која се од сваког правог уметника тражи, тражи се и од критичара. Критика је та која од сваког уметничког дела тражи да оно буде искрено, и она то мора и сама бити. Искреност је та у томе да критичар износи само оно што је истинито, или што бар њему изгледа да би било истинито, и да не додаје, из уметничке таштине, и како ће постићи што већи ефекат, и оно што делу не припада. Прави уметник не иде за ефектом; он га постижава, али га он не тражи. Он се за љубав његову неће никада огрешити о истину, без које не-

ма правога уметничког дела. И критичар који се буде држао ове прве заповеди за сваког уметника, сачуваће се да не падне у погрешку, и даће нам, тако, оно што више вреди од живе, али само замишљене слике писца, верну слику његову.

У вези с овим треба поменути још нешто. Критика је, рекли смо, грана књижевности. То значи да је и критичар писац. И као год што од писца тражимо да има шта рећи и да не пише само за то да се пише, тако исто и од критичара тражимо да не критикује само зато да се критикује, него зато што мисли да има што ново изнети о писцу о којем пише. Он треба да осећа потребу да о писцу што изнесе; писац за њега треба да је предмет који га не само занима, него га и одушевљава на писање (јер и за критику, иако се о њој обично вели да је она хладна, треба одушевљења, – као и за сваки посао да се он уради како треба). Без те унутарње потребе нема критике, ни критичара.

Поред ове унутарње, уметничке искрености, тражи се од критике још и друга једна врста искрености; она треба да је искрена не само са самом собом него треба да је искрена и према онима којима је она намењена. Критичар се може преварити у својој оцени; али он не сме дати лажну оцену, оцену у коју он сам не верује, него је доноси, или из бојазни, да се не замери, или зато, да њоме коме угоди, било да је то укус публике или виђен какав писац, или, напоследку, и зато да коме напакости. Таква оцена је нетачна; она заводи, и уколико је углед критичарев већи, утолико је и она штетнија, јер помета суд читаоца, и намеће му лажан место правога, до којег би он, можда, без критичара био дошао. Таква критика греша се о публику, као што се греша и о себе саму.

То је, међутим, што се понајпре има замерити српској критици: да је она неискрена, и да се поводи за свакојаким обзирама, личним, политичким, за мњењем публике, и гласом публике што га какав писац у њој изазива. Ако какав признати писац изда нову књигу, или какав *дични* песник наш нову збирку песама, критика их, нека би оне биле и слабе, не може довољно нахвалити; она често не улази ни у оцену њихову, него унапред полаже оружје и хвали и оно што не заслужује хвале. Исто је тако и

са писцима који припадају каквој политичкој странци, с том само разликом што оно што они напишу њихови једномишљеници у политици једнодушно и безусловно хвале, а противници њихови исто тако једнодушно и безусловно куде. Неискреност се српске критике, напослетку, види још и у нечему другом: у обзирима што их она води према нашој, како се вели нејакој књижевности, као и према томе шта ће рећи о нама они који се на пољу књижевности такмиче с нама, и који се и на томе пољу више радују нашем злу но својему добру. Мисли се, радника је на српској књизи ионако мало, и не треба им још убијати вољу за радом; и мисли се, шта ће казати Хрвати ако ми сами будемо неповољно судили о признатим својим писцима, – као да ће књижевност видети какве користи од писаца који осим добре воље не доносе ништа више, и као да ми треба сами себе да лажемо, само да би Хрвати боље судили о нама.

Нека ми се не замери што ћу о томе навести овде један пример из својег искуства: ја сам већ рекао да је ово као нека моја исповест. Познато је да сам ја, пре више година, објавио један низ студија о новијим српским лиричарима, у којима је, то мислим да смем слободно рећи, било махом, нових оцена о неким песницима српским. Те су оцене могле бити нетачне, то радо допуштам. Али оне нису тек онако, у ветар, изречене; за њих су дати разлози. Природно је било очекивати да се оне разложима и цене и разложима побијају. Али тога није било. Моја је књига само хваљена, и само куђена: хваљена од стране једних, зато што је у њој о чувеном једном песнику српском, који је, случајно, припадао извесној политичкој странци, донесена оцена која је изгледала неповољна, према гласу који је он дотле уживао; а куђена, од стране других, из истог разлога: студији мојој о томе песнику дат је, тако, смисао политичког памфлета, и она је и цењена као такав. И не само то, него је и уредништво виђеног једног политичког листа у Војводини, поводом мојих оцена, о овоме и другом једном песнику, донело уводан чланак, у којем је дало израза својој патриотској забринутости за нашим раскомаданим племеном; налазећи да је врло немио знак по будућност српства што покрајински партикуларизам почиње узи-

мати маха и у књижевности, као што се види из тога што сам ја песнике из Краљевине, своје уже земљаке, уздизао преко заслуга, а оне из Војводине тесногрудо потцењивао („О кукавно српство угашено!“).

Нека нико не мисли да ја ово износим да се на то жалим. Ја сам преко тога у своје време прешао, и не бих то ни сад овде помињао да ми не изгледа да оно јасно показује како се у нас критикује. И ако би се и ово што сад, у овим новим својим студијама, износим исто тако ценило, ја се ни од тога нећу бранити, а још мање ћу се на то жалити. Ја ћу и даље ићи својим путем, јер ми тај пут у критици, пут слободног, искреног, и отвореног претреса дела и писаца, изгледа бољи но они којима је она досада ишла.

Ја сам изнео како мислим о критици, о њеној правој задаћи, њеној методи, и о томе како је треба писати. Моје излагање је, знам врло добро, непотпуно. Али ја нисам ни имао намере да будем потпун; него само да изнесем понешто од чега сам мислио да може бити користи ако се оно изнесе.

ТЕОРИЈА „РЕДА–ПО–РЕД“

У последње време, наука о књижевности и уметности, критика књижевна и уметничка, све више почињу сматрати – управо враћају се на старо, добро сматрање, да су књижевна и уметничка дела у првом реду дела уметничка, дела „лепа“, и да их, доследно, с тога естетичког гледишта треба првенствено и проучавати. Као што је познато, од средине прошлог века, поглавито од Тена наовамо, одступило се од тога гледишта, и уметничка су дела, ако не искључиво, оно у првом реду, сматрана као „документи“, као „нужни“ производи историјске средине у којој су никла. Говорило се: књижевна и уметничка дела нужан су производ расе, средине и времена у коме су постала; раса, средина и време, то су чиниоци који су та дела начинили онаквим каква су; то су, у исто време, и чиниоци који су у питањима књижевним и уметничким једини могу научно посматрати и процењивати, и чији се утицаји могу на књижевним и уметничким делима пратити, објашњавати, сводити у законе; стога су то и једине чињенице које права наука пристаје да проучава, и питања која се за њих везују једина питања на која права наука пристаје да тражи одговора. Остало на тим књижевним и уметничким делима, њихове друге особине, такозвана „лепота“ њихова, све оно што је на њима подложно укусу, што зависи од личне оцене и личних наклоности, више је или мање само ћуд, случајна особина, немерљива количина; стога се права наука, која тражи само поуздане ослонце за своја испитивања, не може бавити тако променљивим, колебљивим појавама, које јој пружају тако непоуздане податке. – Благодарећи разним узроцима, међу којима најмање важни нису били одсудност и речитост

онога који је такво учење бранио, то учење се брзо примило и надалеко раширило.

Уско и нетачно као што је било, оно се није могло дуго одржати. Постепено се увидело да такво проучавање књижевних и уметничких дела не може бити једино, па чак ни првенствено; увидело се да оно произвољно сужава проблем, и да, штавише, важнији и занимљивији део проблема оставља на страну. Ни по свом историјском ни по психолошком постању, књижевна и уметничка дела нису – ни искључиво, ни поглавито – историјски документи. Песничка дела нису мемоари „да послуже историји мога времена“; као што статуете нису плоче с хронолошким натписима, нити слике јероглифски и пиктографски записи. Уметничка дела су, с једне стране, нешто сасвим друго но то, а с друге стране, нешто много више но то. Ко год загледа испитујући у књижевна и уметничка дела, он ће, ако није збуњен споредним обзирима, осетити јасно, дубоко, и непосредно, и без даљих студија, да су она никла из осећања, да на осећања и апелују, да су постала ради уживања које ми налазимо у исказивању наших осећања и утисака, и да је то прво и битно обезлежје њихово. Нити је Сафо писала своје оде, нити Сервантес *Дона Кихота*, ни Шекспир *Отела* и *Ромеа и Јулију*, ни Гете *Фауста*; нити је грчки вајар вајао *Младића из Субијака*, ни да Винчи сликао своју *Тајну вечеру*, ни Иктин градио *Партенон*, ни Бетовен компоновао своје *Симфоније*, ни Кин играо своје улоге, а Камарго своје балете, – зато да даду документе доцнијем историчару; но само зато да даду израза своме осећању или облик замисли своје маште. Сви су ти песници или уметници писали, сликали, вајали, градили, компоновали или играли своја дела – а ми их од своје стране читамо, гледамо, или слушамо – зато што наша осећања, утисци и слике наше маште, траже израза и, једном изражени, дају уживања. Какво је то уживање, откуда оно, зашто да је једном ту, а други пут не, чиме се разликују дела која нам дају то уживање од дела која нам то уживање не дају, шта чини *лепоту* тих дела, независно од тога шта она значе као „документ“ расе и времена у коме је уметник живео, – то су прва питања која се намећу поводом књижевног и уметничког

дела. Она метода или критика која на та питања даје одговора, има првенство, и решава главни и најзанимљивији проблем књижевности и уметности. Тенова историјска критика објашњава расом, средином, и временом зашто је Шекспиров темперамент био онакав, а не друкчији; зашто је Шекспир писао драме, а не романе; зашто је за своје драме узимао баш те предмете; зашто је склоп његових драма, зашто је стил у њима био баш такав, и тако даље; али не објашњава зашто остали драматичари, савременици Шекспирови, – који су стајали под истоветним утицајима расе, средине и времена под којима и Шекспир, и који су имали, такође, темперамент своје расе и свога доба, и писали драме сличне његовим – зашто ти савременици Шекспирови нису такође били велики песници као Шекспир, и њихова дела онако лепа као Шекспирова; она, дакле, не објашњава баш оно што чини разлику између њих и Шекспира, то јест оно што Шекспира и чини Шекспиром. Историјска критика објашњава оно чиме је Шекспир *личио* на своје савременике, али оно што је најважније на његовим, и уметничким делима уопште, оно што нас на њима највећма и занима, оно што чини њихову високу вредност, оно чиме се Шекспир *разликовао* од својих савременика, оно што Шекспира (још једном) и чини Шекспиром, оно у чему и јесте главни проблем, то она не може да објасни. Учење, дакле, по којем би та критика била једина научна критика књижевна и уметничка, није се могло одржати, пошто би на тај начин први и најзанимљивији проблем који се везује за дела књижевна и уметничка био произвољно одбачен, поречен.

Први, прави узрок који је изазвао Теново учење о критици књижевно-историјској (ма колико такво објашњење изгледало парадоксално) био је тај што је књижевна и уметничка дела *теже* проучавати с гледишта естетичког но с гледишта историјског. Проучавати та дела са гледишта естетичког значи пристаћи имати посла с појавама, с особинама, од којих нема неодређенијих, суптилнијих, колебљивијих, зависнијих од субјективног осећања. Елементи су естетичког проблема *емоционални*. Грађа и појаве које треба испитати, и којима треба наћи објашњења и законе, а то су наша *осећања*, – у сталном су колеба-

њу, и најчешће у неразговорном, магловитом облику. У књижевности треба анализати утиске створене суптилним и сложеним, „хемијским“ комбинацијама речи, од којих је свака поједи-на, по свом осећајном значењу, неопредељена, и немерљива. У сликарству, вајарству, музици, плесу, утиске нам дају најнемир-није, најћудљивије, најсложеније комбинације црта, покрета, боја, и звукова. Од такве грађе тешко може бити мучније за на-учно испитивање, и врло је мали изглед на богату жетву закона и правилности. У доба Теново, међутим, држало се, по угледу на природне науке које су у то доба показале нагао и велики на-предак, да грађа за научно испитивање треба да буде јасна, поу-здана, онаква каква се може „егзактно“ испитивати: оно што ни-је било такво, одбацивало се као неупотребљиво за науку. К то-ме је Тен лично, и по природи свога духа, и по свом темпера-менту, и по свом васпитању, био нарочито наклоњен да буде још искључивији и одсуднији од других. Један недовољно познат или недовољно цитиран одломак из једног његовог приват-ног писма још од 1852. године (Тену је тада било двадесет и че-тири године) показује како је рано Тен помишљао да на исто-ријске науке примени, у најстрожем облику, методе природних наука. „Ја преживам“, вели, „све више и више ону велику фило-зофску 'кашу' о којој сам ти писао и која би се састојала у томе што би се од историје начинила наука, тим што би јој се, као и органском свету, дала њена анатомија и њена физиологија.“ Овако може говорити само неко ко стоји под апсолутним утица-јем природних наука и, тако да кажем, огрезао је у његове навик-е и његову фразеологију. Природно је, дакле, било што је Тен, у оно доба, критику историјску огласио као једину научну, од-враћајући своје очи од тешког проблема естетичког, од неодре-ђености и магловитости његових елемената, од клизавих метода естетичког испитивања.

Али за онога који није засењен готовим теоријама, јасно је да тешкоћа некога проблема, па ма она долазила и од нестално-сти и недовољне прецизности његових елемената, није доказ о његовој ненаучности, и разлог да се тај проблем као научни проблем одбаци. Кад би људи напуштали проблеме зато што су

тешки, или зато што испитивања тих проблема не могу одмах од почетка да се ставе на поуздану научну основу, многи и врло високи проблеми били би данас нерешиви, и многе науке не би данас постојале. Астрономија и хемија би још и данас биле астрологија и алхемија. Све су данашње науке изишле из „хаоса“ филозофије, и сви су крупнији проблеми, или бар већина њихова, прошли кроз фазу у којој се данас налази – тачније, у којој се у Теново доба налазио естетички проблем. Једино питање које има у сваком таквом случају да се постави, то је да ли је проблем вредан пажње, да ли је, заиста, научан проблем; и ако се на то питање може позитивно одговорити, онда никакви обзираи немају научника да задржавају, он има одмах да се лати посла, и држећи се само научне методе – правилног посматрања и непредухитреног умовања – да не мирује док, по сваку цену, проблему не нађе решења, какво је у којем случају нашем људском уму могуће. У овом случају не може бити сумње о томе да ли је проблем научан или не; проблем о лепоме је један од најстаријих проблема, и један од оних чије се решење одувек најстрасније тражило; он је стваран проблем, и један од најважнијих, по високом и општем значају који у нашем душевном и друштвеном животу има лепота и, у ширем смислу, наш нагон за уживањем. Уосталом, ни Тен, кога поново помињем, и кога ћу доцније морати још једном поменути, јер у овим питањима књижевне и уметничке естетике крупна фигура Тенова излази сваки час пред нас, – ни Тен није био толико искључив као што изгледа. Као многи стилисти, он је више *стилистички* био искључив и претеран но стварно. Његове присталице су га разумеле буквално. Тен, како је у основи био врло правоуман човек, видео је да поред историјског проблема књижевног и уметничког постоји и естетички; и штавише, и решавао га је. Јер су чињенице јаче од доктрина.

Оно, дакле, што су правоумни и обазриви људи увидели одмах од почетка, најзад се постепено увидело и у другим срединама. Тенова историјска доктрина сувише је искључива, и оставља битни и најзанимљивији проблем књижевни и уметнички нерешен. Оно што на првом месту има да се проучава на

делима књижевним и уметничким, на *Божанственој комедији* као на *Сикстинској Мадони*, на *Миловској Венери* као и на *Келнском дому*, то је његова „лепота“, то је оно што је тим делима заједничко са лепим заласком сунца, са цвећем, са драгим камењем, и потпуно независно од тога шта та дела значе као историјски документи. Може се рећи да је то сматрање овај пут освојило без могућег повратка уназад; данас му је, након толиког испитивања, дата сувише јака основа, и продрло се у суштину питања. Они који су увек били тога мишљења, могу бити задовољни: данас се у том правцу прегнуло на рад живо, и утолико живље уколико је дотле решавање тога крупног и занимљивог проблема било више пренебрегнуто. Ради се на све стране, кренута су, безмало, сва питања која се за тај проблем везују, читаво велико јато питања, крупних и најситнијих, и обилато разноврсних. За последњих десет или пет година (покрет је у свом данашњем напону врло скорашњи) ниже се књига за књигом, многобројни су чланци објављени у часописима психолошким, књижевним, и уметничким, најзад од три године на овамо изилази и први нарочити часопис за естетику и науку о уметности. Естетика је данас једна од научних грана које су у средишту научног интереса. Има, шта више, места за бојазан, како људи све раде неумерено, и не иду никад средином, но иду увек из крајности у крајност – да естетичко испитивање књижевних и уметничких дела не постане гледиште *помодно*, и бар за неко време не потисне корисну историјску књижевну и уметничку критику.

У овом покрету треба још нарочито истаћи да је овај пут естетичко проучавање књижевности и уметности стављено на *научну* основу. То чини велику разлику између данашњих и пређашњих естетичких испитивања. Место некадашњих спекулација о „лепом“, *мало* критичних, и изведених по правилу на основу малог броја скоро случајно прибраних и непроверених опажања, данас се марљиво и методички прикупља потребна грађа, која се критички проверава и испитује, закључци се праве обазриво, употребљава се упоредна метода, призивају се у помоћ пограничне науке. То је тренутак кад се у естетици, ако тако мо-

гу рећи, астрологија и алхемија претварају у астрономију и хемију. Естетика је данас наука као психологија. Она је дошла доцкан зато што је њен предмет био тежи; као што после ње могу доћи науке чији је предмет још тежи, можда важније од досадашњих.

(...)

У нас је – ако то кога интересује – на теорији књижевности, наравно, мало рађено. У старијем нараштају, један човек који је био нарочито обдарен за проучавања те врсте, Андра Николић, рано је био одведен на другу страну. У последња времена ради се поглавито на настави. Благодарећи свагдашњем и напредном либерализму наставног тела на нашем Универзитету и пређашњој Великој школи, у нас се Теорија књижевности предаје на Универзитету, као засебан и обавезан предмет, још од 1897. године.

За те нове циљеве потребне су биле и нове методе – и за научно решавање естетичног проблема и за практичну примену естетичких начела и васпитање укуса. Које су те методе у целини, о томе данас немамо да говоримо. Своје гледиште на ту ствар ја сам, уосталом, рекао још пре шеснаест година, у два засебна огледа, затим, у практичној примени, готово у свима својим чланцима, и најзад у својим предавањима у школи за последњих петнаест година. У овом бих огледу желео истаћи значај само једне нарочите методе, методе „реда-по-ред и речи-пореч“, коју сам препоручио још у једном од горња два теоријска чланка, али која заслужује да се и засебно и опширније образложи. Она је једна од најбољих, ако не најбоља васпитна метода за особине које су – у врло сложеној особини књижевног и уметничког укуса – најчистије естетичке. Она је, према томе, једна од главних метода које имају да послуже у овом новом правцу естетичког проучавања књижевности и уметности.

Метода „реда-по-ред“, као што јој и име каже, значи методу испитивања, анализасања, критиковања књижевног дела, не у широким, општим потезима, и по његовим најширим, могло би се рећи „апстрактним“ особинама, но подробно, из којих се састоје широкe особине и последњи ефекти књижевног дела. У

критикама на које смо навикли, па било да су долазиле од критичара који пишу по часописима или од наставника који дела аналишу с катедре, суд се о тим делима исказује само у широком, општим напоменама. Вели се: лица су у том роману или драми добро насликана, композиција је вешта, заокругљена, склад је добро одржан, описи су лепо, истинити, стил је углађен, живописан, једар. Што се тиче тога које су то црте што састављају добро оцртан карактер; на којим се посебним деловима види добра композиција; који су појединачни призори, радње или осећања одржани у складу; које су то конкретне појединости што опис чине живим и истинитим; и који су то начини, облици редакције, реченични склопови и изабране речи што стил чине углађеним, једрим, и тако даље, – то се оставља читаоцу или ученику да сами пронађу у огромној, помешаној гомили чињеница и стилистичких појединости из којих је састављено свако књижевно дело.

Исто тако у уметности (која је у сваком погледу сродна, управо идентична с књижевношћу, за коју вреди све што вреди и за ову последњу, и који и у овом чланку, на више места, нећемо одвајати од књижевности). И ту критика каже, обично на још шири и апстрактнији начин но у књижевним критикама, да је на дотичној слици, кипу, згради, у дотичној смфонији, композиција беспрекорна, цртеж савршен (или, у другим случајевима, слаб, или лош), колорит леп и истинит, моделатура мека и жива, пропорције правилне и значајне, мелодије искрене и изразите, хармоније и ритам оригинални, али не каже на којим је посебним местима, у којим посебним цртама и површинама, у којој нарочитој фрази или акорду, тај колорит истинит, цртеж тачан, пропорције значајне, мелодија изразита; она оставља гледаоцу, односно слушаоцу, да на шареном платну пуном разноврсних појединости, или на белом, празном кипу, или у непрекидном низу мелодија и хармонија, сами погоде та нарочита места, те посебне црте, боје, равни, тонове, из којих се састоји уметнички утисак који треба осетити.

По методи „реда-по-ред“ – у уметности би се могло рећи „делића по делић“ – критика треба да покаже и те појединости

из којих се књижевна и уметничка особина или ефекат састоје; и, кад год је могуће и потребно, да покаже и *све* појединости које у дотичном делу састављају ту особину. По тој методи читаоцу, односно гледаоцу и слушаоцу, имају да се покажу, што је подробније и конкретније могуће, она поједина места, они поједини редови и поједине речи у књижевном делу, онај „квадратни милиметар“ на слици и кипу, и у музичком комаду онај појединачни акорд у мелодији, и она посебна нота у акорду, – који у тим делима чине дотичну уметничку особину. Име те методе каже врло добро шта је она; она је метода речи по реч и делића по делић.

Она би се још могла назвати методом „аналитичком“, или још и „конкретном“, према методи „синтетичкој“ и „апстрактној“, каква је у употреби у обичним критикама.

У овом огледу, о методи „реда-по-ред“ биће речи битно о методи *наставе*, не као о методи научног испитивања. Говорити о користима које од ње може имати наука, испада из оквира који је овом огледу унапред одређен. Те користи је, уосталом, лако разумети по ономе што је већ досад о тој методи казано; из даљег излагања то ће се видети још боље. Да не бих, међутим, остао дужан објашњења које се некоме може учинити потребно, рећи ћу да се та метода, као метода научног испитивања, разликује од досадашњих метода испитивања опет тиме што своју научну грађу, то јест књижевна и уметничка дела, испитује не само као целине, но и силазећи до њихових ситних појединости. У последња времена учињен је велики корак унапред тим што се најзад разумело да у естетици треба полазити од уметничких дела, а не од спекулација, од општих филозофских појмова, који се после, готови и нађени, примењују као естетичка начела стварања и лепоте уметничких дела. Још један, и још крупнији корак унапред, учиниће се оног дана кад се схвати да је проучавање књижевних и уметничких дела могуће само ономе који полази не само од тих дела и њихових општих особина, но који буде у стању поћи и од њихових ситних, што конкретнијих, техничких појединости, од основних састојака из којих се састоје и на којима се дижу, у много спратова, све шири ефекти, све оп-

штије особине уметничких дела, што значи и цела наука о књижевности и уметности. Разумети ефекте, и из њих извести теорије, може само онај који пође од тих ситних појединости на којима се ти ефекти оснивају. Исто тако (као што ћу покушати да то овде докажем) и знање и однегован укус може дати само она метода наставе која полази од конкретних појединости. Ко буде добро схватио користи ове методе за наставу, знаће у крупним потезима и њене користи за научно испитивање.

Свако је право знање, знање научно, знање теоријско; ко хоће заиста да разуме књижевност и уметност, тај треба да им зна и начела која уређују и објашњавају човекове необразложене, инстинктивне, сасвим субјективне утиске.

Поред тога, у науци о књижевности и уметности, потребно је као што смо горе видели, имати и укус (да још једном ту врло сложену особину назовем мало критичним именом које јој се обично даје). Ко хоће ту науку да проучава, мора се спремити у оба та правца.

Метода „реда-по-ред“ подједнако је корисна и у једном и у другом правцу: и за предавање теорије и за усавршавање укуса. Ми ћемо прво показати њену корист за предавање теорије, затим несравњену помоћ коју нам даје за усавршавање укуса.

(...)

Ако се сетимо шта је горе речено о условима који олакшавају или отежавају правилно схватање, домислићемо се да је лек свима тим невољама, једини, поуздан, и за све (и против нетачности и неодређености појмова, и против замки које подмеће језик): дати примере, дати довољан број конкретних примера, конкретних појединости. Ми смо горе видели да се појмови стичу лако и поуздано кад су предмети са којих те појмове изводимо по нас од ближег интереса, кад су из обичног живота, у нашем честом искуству, лако на домаку, конкретни, и јављају се у мало разних облика; а да се, обратно, тешко стичу и погрешно стварају појмови које стичемо под условима обратним, то јест кад предмети нису по нас од интереса, кад су ретко у нашем ис-

куству, нису лако на домаку, апстрактни су, и јављају се у много разних облика, са разним примесима. Ако ове услове уочимо изближе, видећемо да се они могу свести на два основна: ми лако и поуздано долазимо до правилних појмова кад имамо посла са предметима конкретним и предметима који су често у нашем искуству; а тешко и непоуздано кад имамо посла са стварима апстрактним и стварима које су ретко у нашем искуству. Овоме свођењу не треба дугога доказивања: услов „конкретности“ остаје исти у обе поделе; речи: „из обичног живота“, „лако на домаку“, значи у *основи* исто што и речи: „у честом искуству“; а оно, најзад, што је често у нашем искуству, обично је и оно што је тешње „везано са нашим интересима“. Ако сад и та два услова покушамо рећи у *једној* пропозицији, ми ћемо рећи да се сви услови за лако, и поуздано, и правилно поимање своде на овај један: да је за такво поимање потребно *непосредно познавање довољног броја конкретних примера*. Кад се каже да је потребно да нека ствар буде „често у нашем искуству“, то значи да је потребно да је *довољно пута* видимо; кад се каже да неку ствар треба видети у њеном „конкретном“ облику, то значи да је при стварању наших појмова потребно да полазимо *непосредно од стварних примера*, од *првих* предмета, са којих се после, постепено, у све ширим генерализацијама, изводе наши даљи или виши, апстрактни појмови. Јер ни апстрактни, ни најапстрактнији појмови нису нешто што од самог почетка „виси у ваздуху“, нису апстрактни од самог почетка, но су сви, и најапстрактнији, само поступна удаљавања и узвишавања, а кореном својим, кроз више слојева или спратова, стоје у непрекидној вези са стварношћу, воде своје порекло од конкретних појединости... А то је оно што је требало доказати (као што се каже у геометрији).

Потребно је, дакле, у свим случајевима дати конкретне примере, конкретне појединости, конкретне чињенице, из којих се изводе појмови и начела, на којима се оснивају критичке оцене, и за које се везују термини. Било да објашњавате термин, било да дефинишете појам, било да излагате начело или теорију, било да дајете оцену неке књижевне или уметничке особине,

потребно је увек рашчланити их на њихове конкретне састојке, подупрети их стварним појединостима, да не би широке, апстрактне теорије и оцене, изречене широким, апстрактним терминима, остале „у ваздуху“, без одјека у нашој машти и нашем поимању. Потребно је дати примера, довољно примера: неколико кад је довољно неколико, више кад је потребно више, много кад је потребно много. Ово се поклапа са општим педагошким начелом, које тражи – узгред буди речено, тражи, али узалуд; тражи, али не налази – да се за сваку тврдњу, за сваку мисао, за сваку напомену, која није очевидна, даду примери, даду чињенице о којима се та мисао казује. Сви добри педагози захтевају да се ученик, слушалац, читалац, проведу кроз низ примера, кроз „цео низ“ примера, кроз „целу област апстракције“ – појма и начела. И сви констатују да су наставници, писци, сви који друге уче, „наклоњени да даду сувише мало примера“. Давати примере, давати конкретне појединости, значи просто: створити вештачки услове под којима наши појмови постају природно у стварном животу; значи дати *чињенице*, од којих ништа није лепше ни поузданије, из којих се састоји свако знање, ма у ком значењу ту реч разумели, и без којих не треба мислити да може бити икаквога знања. Као што сам већ једном рекао, у свом првом предавању, и као што ћу рећи у последњем, људима треба увек и свуда дати што више факата, што мање оцена и судова. Они ће се у фактима умети увек наћи, после дужег или краћег времена. Без факата и најбоља памет умује криво; а камоли најгора.

Сад се може у две речи рећи у чему је корист методе *реда по ред* и *речи по реч*, односно *делића по делић*, за правилно схватање појмова и начела у науци о књижевности и уметности. Та метода даје – и она је *једина* која их даје – те чињенице, те конкретне примере о којима је досад била реч. Аналишући књижевна и уметничка дела, не у општим потезима, но подробно, улазећи у ситне појединости, на којима се оснивају књижевни и уметнички ефекти и начела која те ефекте објашњавају, она свакада даје стварну подлогу појму и термину. Она даје онај довољан број примера, конкретних примера, на којима се могу и оне

тешке и апстрактне ствари постепено научити. Не само начела интерпункције и реда речи, но и шира и тежа начела броја речи, описа, логичког развоја призора у драми, цртања карактера и људи од „костију и меса“, и тако даље, научиће онај који их по тој методи буде видео примењена на довољном броју конкретних примера. Речју, само помоћу те методе (уколико је то уопште могуће у овој врсти наука) моћи ће се уклонити та чудна аномалија да се у књижевности исте ствари знају већ две хиљаде година, па да се, ипак, не знају, и да се на једној науци толико ради, а напредак да је непрестано тако мали.

ПРЕГЛЕД СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

К ДРУГОМ ИЗДАЊУ

У овом издању учинио сам само оне измене и допуне које ниуколико не мењају карактер дела. Учињене измене обухватају све што је ново нађено или промењено од дана када је књига први пут изишла, а што је потребно било да се унесе. Допуне и исправке које се у првом издању нису могле на своме месту унети, него су биле накнадно забележене у одељку Напомена (стр. 454-9), унете су сад на своје право место. Измене нарочито обухватају библиографију (одељак: Издања и расправе), која је јаче умножена, и за коју сам употребио своје ексерпте чињене у Императорској Публичној Библиотеци у Петрограду. При свим изменама користио сам се унеколико упутствима критике; критикама Мата Тентора и Станоја Станојевића нисам се, на жалост, могао нимало користити. Сличне измене чинио сам и у руском преводу овога дела, које је изишло под редакцијом П. А. Лаврова, професора универзитета у Петрограду.

*

* *

У извесном делу критике појавили су се прекори ради шовинизма који се тобож види из моје књиге. Та је критика видела шовинизам у том што сам писао само преглед српске а не и хрватске књижевности, и што сам том приликом говорио о дубровачкој књижевности.

Остављам за сада на страну велику и начелну дискусију која би се поводом овога могла развити, и казујем само ово.

Ја сматрам, по *разлозима* а не по шовинизму, да се српска књижевност може излагати без хрватске, и да се дубровачка књижевност може назвати *српском* бар онако исто као *хрватском*. Кад сам писао *мали* преглед наше књижевности¹, ја сам изложио и српску и хрватску књижевност *заједно*, не делећи је на оно што је *српско* и оно што је *хрватско*, и тиме сам *јасно* показао да ме у овом погледу никакав шовинизам не руководи. Што сам пак у овом великом *Прегледу српске књижевности* потпуно *изоставио* хрватску партију, то сам учинио из разлога који немају никакве везе са шовинизмом. Кад сам при изради овога *Прегледа* узео за начело да прочитам *скоро сва* дела о којима говорим и *скоро све* расправе о њима, ја тај *огромни* посао нисам могао завршити и за српску и за *хрватску* партију наше књижевности, и онда сам морао, и то за хрватску партију наше књижевности, и онда сам *морао*, и то *неизбежно* морао сузити свој задатак и изоставити хрватску партију до боље прилике. Ограничење, дакле, наше књижевности на ужу српску, *далеко од тога да буде акт шовинизма, било је само акт научног поштења*.

То нисам раније објаснио у првом издању; зато то сад чиним.

*

* *

Као при првом, тако и при овом издању, био сам помогнут с више страна. Др Тихомир Ђорђевић, Др. Милан Ђурчини и Др Војислав Јовановић, доценти Универзитета, дали су ми нових прилога и корисних напомена, нарочито за одељак „Издања и расправе“, Урош Џонић, суплент III београдске гимназије, изра-

¹ Мали преглед српско-хрватске књижевности писан је на мађарском под насловом *Szerbek és Horvatok* у делу *Egyetemes Jorodalomtörténet*, IV Budapest, 1911. На српском штампани поједини одељци: *Стара књижевност*, С. К. Гласник 1907; *Народна књижевност*, С. К. Гласник, 1907; *Dubrovačka književnost*, Srgj, 1907, Преглед нове књижевности, Наставник, 1907; Срби и Хрвати, Преглед 1910.

дио је регистар и држао коректуру овог издања. Ја им на свему свесрдно захваљујем.

Београд, 17. октобра, 1912.

П. П.

УВОД

1. — Био је то моменат неоцењиве важности у књижевној историји словенских народа кад су, пре више од хиљаду година, два брата, оба у зрелим и мужанским годинама, засели једно вече за сто у својој кући у Цариграду, и, при слабој светлости земљаногa жишка у којем је уље сагоревало, написали пауновим или тршчаним пером на једном пергаментном листу прве речи словенског превода свештених књига; то је моменат кад се најстарија словенска књижевност рађала. Био је и други моменат исте такве важности у књижевној историји југословенских народа кад су неколико деценија доцније, ученици она два брата распростирали и даље развијали науку и књижевност својих учитеља тамо негде око Охрида и по јужној Македонији, као и на јадранском Приморју и по северној Далмацији; то је моменат кад се југословенска књижевност рађала, заједничка књижевност Бугара, Срба и Хрвата. Био је, најпосле, и трећи моменат, важан специјално по књижевну историју српског народа, кад је, много доцније у приликама сасвим друкчијим, први Србин преписивач старих свештених књига, јамчано у неком манастиру радећи, узео при преписивању поправљати језик тих књига и уносити у њега особине свога матерњег језика; то је моменат кад се српска књижевност рађала. — Та три момента овако су текла.

2. — Године 1863. пошла је из Цариграда у малену кнежевину Моравску једна мисија која је имала да проповеда народу хришћанску науку и да служи службу у цркви на словенском језику; да ли је она пошла на позив моравског кнеза Растислава,

или по вољи и потреби меродавних кругова византијских, не може се утврдити. Мисију су водила два мисионара. Та двојица били су Ћирило и Методије. Они су били браћа, Солуњани, јамачно Грци, господског рода, већ чувени као мисионари: старији, Методије, био је калуђер, млађи, Константин, доцније назван Ћирило, био је наставник. Они преведу најпотребније свештене књиге грчке на језик маћедонских Словена, на „једно нарочито југословенско наречје које је живело негде између Солуна и Цариграда“. Напишу их глагољицом, буквицом коју је Ћирило саставио, и пођу на пут, поседавши и неколико ученика. Дођу у Моравску и с успехом започну ширити хришћанство и уводити словенску службу; сврате за мало и у Панонију, у којој владаше Коцељ, и тамо то исто учине. Ствари нису ишле глатко, словенска служба је имала јаким непријатеља, нарочито у латинско-немачком свештенству Моравске и Паноније. То свештенство противило се словенском језику и цркви, као језику којим се докле никад није служила литургија, и оно је нагнало Ћирила и Методија да иду у Рим и траже признање словенске службе од папе. Ови оду тамо; да ли су већ тада добили папино признање или не, није утврђено. У том Ћирило умре у Риму 869, а Методије се врати у Моравску (или у Панонију). Методије после тога имаде много мука, брањаше се једнако од напада и оптужаба, проведе неко време у тамници, али ипак успе. Најпре би постављен за владику у Панонији, а после и његова наука би одобрена: папа Јован VIII признаде словенску службу 880. године. Пет година доцније, 885. Методије умре.

3. – Ученици Ћирила и Методија остадоше после смрти својих учитеља у врло рђаву положају. Словенска служба није била организована, непријатељи њени постали су врло јаки и дошли до великог утицаја; они је гоне, и чак и папа, једним недоследним поступком, одмах је укида, иако ју је пре тога признавао. Нестаде одмах и лично гоњење ученика, Методијанаца, и они побегоше из Моравске на југ, с једне стране на Дунав, у Београд и у Бугарску, а с друге стране на јадранско Приморје, у северне области. У Бугарску стиже Климент, најважнији од пет ученика, најодушевљенији науком Методијевом, најревноснији,

најактивнији. Цар бугарски га лепо прими, задржи мало у Бугарској, а после пошаље (или Климент сам отиде) у Македонију, у околину Охрида. Ту Климент, који убрзо постаде владика, разви цео свој рад, рашири словенску службу, пренесе и допуни књижевност својих учитеља. Он умре 916. На Јадранском Приморју словенска служба и књижевност такође се раширише у исто доба.

4. – Дуго је времена протекло после тога. Словенска књижевност, писана језиком и буквицом у којима су је Ћирило и Методије засновали, живела је дуго таква. И ширила се десно у зетско Приморје, лево у Бугарску, долазила можда до самог Цариграда. После, услед промењених прилика у културном животу Југословена, она почиње да се мења. Најпре се мења буквица, и стару тешку глаголицу замењује нова, и спретнија, ћирилица чије је прве трагове налазимо у 993; то бива у већини крајева не на јадранском Приморју, где глаголица, поред свих сметња, остаје да дуго живи, све до данас. После, мења се и сам језик, његова структура, фонетика, морфологија, лексикон, и у дотле чистим текстовима Ћирило-Методијевског језика избијају, при преписима које чине Срби или Бугари, нове посебне српске или бугарске гласовне особине, нови облици, нове ријечи. Ствари иду споро, и тек средином (а можда и почетком) XII века, образује се нарочити тип српских преписа старих књига, тзв. Српска рецензија старословенског језика. Ко је њу правио, и како је то ишло, не зна се; први пут је јасно видимо у најстаријем споменику српске књижевности, у Мирослављевој јеванђељу, које је писано 1169. до 1197. – Кроз те се мене прошло док се дошло до постања српске књижевности.

5. – Српска књижевност може се поделити у четири велике области. Прва је књижевност старог периода или *стара књижевност*. Она обухвата вријеме од краја XII до краја XV века, и продужује се иако у врло слабој радњи, и даље, преко граница Средњег Века; та је књижевност у ћирилици и на језику старословенском, српске рецензије, а развија се у источним и западним крајевима српским. – Друга је *народна књижевност*. Она обухвата усмену књижевност, која води порекло од Средњег

Века, дакле од старог периода, а траје кроз све периоде даље, све до данас. – Трећа је књижевност средњег периода, или *средња књижевност*. Она обухвата време од краја XV до пред крај XVIII века. Књижевност ова развијала се у западним крајевима: у Дубровнику поглавито („дубровачка књижевност“), гдје је писана латиницом, и нешто, иначе, нпр. у Босни, где је писана специјалном ћирилицом (босанчица); она је на народном језику. – Четврта је књижевност новог периода или *нова књижевност*. Она обухвата време од краја XVIII века до данас. Та је књижевност писана ћирилицом у источном делу нашег народа и писана латиницом у делу западном; она је углавном на народном језику.

ДОГМАТИЧКА И ИМПРЕСИОНИСТИЧКА КРИТИКА¹

– Општи, етимолошки смисао речи „критика“ био би: испитивање, расуђивање. Књижевна критика, према томе, била би суђење о књижевним производима, оцењивање њихових мана и врлина. Одредаба има толико колико и самих праваца. За догматичара, она је наука о оцењивању, класификовању и објашњавању књижевних дела, и састоји се у „анализовању дела једног писца, у објашњавању његових узрока, у суђењу његове естетичке вредности“.² За импресионисте критика је само уметност којом се служимо да уживамо у књигама и да помоћу њих утанчавамо своје личне утиске. Дидро пореди критичаре са „оним људима који иду са штаповима у руци да претурају по речном песку, и тамо траже љушчице злата“.

У ствари, књижевна критика стоји на среди између уметности и науке, она се у исти мах ослања и на разум и на осећање, због тога је и питање чињенице и питање укуса. За њу се траже уметничке особине, као што су осетљивост, јака машта, пријемљивост утисака, тананост укуса, способност удвајања и деперсонилизације, осећање стила; исто толико траже се и чисто интелектуалне особине: солидно научно и филозофско образовање, ведар, отворен, широк дух, слобода мисли и одлука да

¹ Нешто промењено и допуњено предавање из „Историје и метода књижевне критике“, које је писац држао као прво своје предавање на Великој школи, 5. новембра 1901.

² La critique littéraire, etude philosophique par A. Ricardou. Avec une préface de M. F. Brunetiere. Paris, 1896. p. 1.

се за мишљу иде до краја и да се каже сва, потпуна, без икаквих ограничења и обзира.

Као и све науке које се оснивају на претпоставкама, она тежи да постане што научнија: да буде и „књижевна наука“. Историја престаје бити легендарна, живописна и реторска, а постаје тачна, трезвена и сува. Етика неће више да буде скуп обичаја једног доба и „предрасуда добра“, но се ослања на чињенице и бројеве, на психологију, физиологију и статистику, и тежи прецизности тачних наука. И књижевна критика гаји исту високу амбицију. Питање је само да ли она има права да се назива науком.

Свакако, ако се под речју наука разуме нека стална, вечита, апсолутна истина, која важи за сва места, сва времена и за све људе, један систем непроменљивих формула и законик неприкосновених правила, књижевна критика у том случају није наука. Потпуна и одређена теорија лепог не постоји, и ко зна да ли ће икада и постојати. Строго узев, ми тачно и не знамо шта је то лепо, из простог разлога што је лепо, као и све наше идеје, у непрестаном мењању, што живи том променом, што је „уметност вечито стварање“. Но онда ни историја не би била наука, етика још мање, као ни све оно што проучава људе, њихов живот, идеје и осећања, све што се тиче човека, релативне, пролазне, трошне стварке у вечности и у простору. Фонтенел је назвао историју „опште примљеном басном“, Жан-Жак Русо тврдио је да је она „вештина одабрати између више лажи“, Тен, чије су научне претензије биле велике, назвао ју је „прошлошћу онаквом какву је види један темперамент“, а један од највећих историка нашега доба, Фистел де Куланж, рекао је скептички и са пуно непоштовања према „учитељици живота“: „Историја не служи ничему“. Ако је етика за једне: примена психологије, наука о социјалном животу, хигијена душе, равнотежа између личности и друштвеног интереса, она је за Питагору проста хармонија, за Епикура обично тражење среће, за Спенсера само лична једначина.

Најзад, апсолутна истина и не постоји, она је само конструкција нашега духа, један висок идеал коме ваља тежити и

управљати све напоре и борбе поколења. Постоје само пролазне, релативне, делимичне, човечанске истине. И сама математика је тачна у односу према нама, јер и бројеви и линије зависе од времена и простора који изван нас немају ничега реалног. Стари софисти, који су много више вредели но глас који им је остао, учили су да је „човек мера своју ствари“, и њихово учење, са извесним променама и допунама, постало је једна од највећих идеја нашега доба: *релативност људских сазнања*. Позната је реч Анатола Франса какве морају изгледати ствари у мрежастим очима једне муве, и како се овај шарени и сложени свет мора одбијати у грубом мозгу једнога орангутана. Но ако се остави на страну тражење апсолутне истине, ако се под науком сматра знање нашег доба, закони извесних сталних појава, методи испитивања којима се поступно сужава круг непознатог, онда и књижевна критика јесте наука, млада, нова, још на несигурним ногама, али ипак наука, која само тражи времена па да се покаже достојна тога имена.

II

Било је доба када се чврсто веровало у математички научни карактер књижевне критике. У картезијанском XVII веку веровало се у суверенство разума, држало се да је он највише својство, да он влада душама и да их води, да пре свега он има да се задовољи. Расин у предговору *Ифигеније* са уживањем тврди да је здрав разум један и исти у свима вековима. У тај вечити и апсолутни разум треба да буде критеријум у књижевној лепоти. Ваља подражавати природу, али не потпуно верно и без избора, но рационално, то јест у ономе што је у њој свуда и увек, не оно што је индивидуално, но оно што је потчињено вечитим законима, што је у њој разумно, логично и саобразно са њеним сопственим планом. Разум дакле чини лепоту, која је апсолутна, стална и универзална. И као доказ да се она не мења, наводило је стално дивљење толиких векова и толиких раса *Одисеји* и *Илијади* и Хорацијевим *Сатирама*. И како се веровало у један вечити тип лепоте, створио се један систем књижевних догми и законик лепога. Звао се тај законик *Поетика* Ари-

стотела у Старо доба, или *Песничка уметност* Боалоа у XVII веку, или *Еволуција родова* Бринетјера у наше дане, ваља само примењивати његове параграфе на живе и на мртве, на старе и на модерне, на домаће као и на стране писце. Сва та стара критика састоји се у подјармљивању појединачног разума општем разуму, у књижевним традицијама. Једно дело не суди се по његовој вредности но по односу према целој књижевности. Сва се дела мере према једном унапред утврђеном идеалу. За француски XVII век то је била класична књижевност, Аристотел и Хорације, за Низара и догматичаре прве половине XIX века то је била апстрактна идеја пречишћеног француског укуса, класична књижевност XVII века. Једно дело за њих утолико је добро уколико не носи ничега особенога и оригиналнога и уколико се приближује том књижевном идеалу.³

У наше дане ту критику представља француски критичар Бринетјер. Како он мисли, критика мора да постане наука, то јест да одстрани лична осећања и утиске, па да извуче општу идеју, закон. Морал, то је одвајање из нижих побуда највишег идеала, дужности; књижевна критика издваја случајне и пролазне елементе, и износи стварну, битну лепоту. Од једнога дела тражи се да буде саобразно законима свога рода, латинском укусу, захтевима морала, интересима друштвене конзервације. Бринетјер установљава јерархију родова, дели књижевност на нижу, „личну“ која само забавља, и на вишу, „безличну“ која износи само оно што је општечовечанско, на забавну и на поучну. Он је покушао да начело еволуције Дарвина и Спенсера пренесе и у књижевност: као што постоје разни родови у биљном и животињском царству, исто тако постоје и у књижевном царству, и једни и други подједнако се развијају (еволуирају), лагано се стварају из нижих и неразвијених родова, добијају потребне органе и особине, воде борбу за опстанак, долазе до пуне

³ Код нас се шездесетих година прошлог века веровало да је наша народна поезија прва и последња реч лепоте, еванђеље естетике, и да се сва дужност песника састоји: певати у скученим границама „народног духа“ и у готовим калузима народне уметности.

снаге, затим застају, па или нестају или се преображавају (трансформују) у друге родове. И тако у бескрајност. Бринетјер је та своја правила примењивао ауторитарно, апсолутно, калуђерски, и за њега се рекло да не држи перо но фиргаз у руци. Тај апсолутизам он је вршио и над самим собом, и као ватре се чувао да брани дела која су се њему лично допадала, но је хвалио само она која су испуњавала услове његовог законика. Један француски критичар, човек од духа и широких идеја, свео је у духовит облик судске пресуде једну књижевну оцену Бринетјерову:⁴

Будући да је оптужени клеветао људску природу; да је злонамерно измишљао нарави и идеје које су непознате нашим великим прецима XVII века; да је опорочавао Босиеа и Расина; да је чинио апологију романтизма, реализма и других бунтовних идеја које је закон квалификује као злочин;

Из тих разлога, а на основу члана 99 Боаловљева законика прегледана Низаром:

Наређује се да се горе именовани оптужени јавно укори и изобличи и да његова књига сиђе са другог степена на пети.

Но не само да спиритуализам и веровање у слободну вољу воде у догматичку критику, Тен је доказао да се и позитивизмом може доћи до истих резултата. Учени писац *Историје енглеске књижевности* био је човек кјои је имао манију за упрошћавањима и уопштавањима. За њега је човек био „теорема која иде“, жива машина која се даје свести на један мотор, животиња која пише песме исто онако као што пчела гради саће а птица гнездо. Он ствара историјску критику, која има да води рачуна о спољним узроцима књижевног дела. Он објашњује дела танајственим комбинацијама утицаја средине, расе и тренутка. Његова теорија одбацује пишчеву индивидуалност и унутрашњу вредност дела, а дело сматра само као докуменат за објашњење једне епохе. У ствари, Тен никада није успео да објасни шта је то раса, шта средина, шта тренутак. Он је у проучавању енглеске књижевности био унапред створио једну идеју, једно предубеђење, и на основу те опште идеје он је проучавао целу књи-

⁴ Georges Renard: *Les princes de la Jeune critique*, Paris, 1890. p. 120-121.

жевност. Све што није ишло у прилог његовој теорији, он је одбацивао, све подређује тој унапред створеној замисли. На тај начин, његове величанствене историјске грађевине француске револуције, као и његова изучавања грчког вајарства, италијанског и фламенског сликарства и енглеске књижевности, показују један моћан ум и велику ученост, али су исувише искључиви и произвољни да би могли ући у науку.

Основна мана догматичке критике јесте што сва њена зграда постоји на врло трошном темељу. Она узима укус и идеје једне извесне епохе, једне извесне књижевности, и примењује их као апсолутне законе духа људског, као непроменљива правила лепога која важе за све људе, за сва места, за сва времена. И тај кристализовани укус једне пролазне епохе, окамењени израз једног стања духова, само је „бесплатан напор да се оно што је вечито стави у оно што је пролазно“. И највеће и најгенијалније филозофске и научне теорије редом су падале, јер је живот исувише сложен, исувише простран да би се дао закључати у празне формуле. Живот тече без икаква обзира на наше претпоставке и одредбе; човечанство, „подмлађени орао који мења перје“, на сваком кораку добива нове потребе и нове идеале, као што је Ламартин певао:

Идите! Човечанство не живи од једне идеје!
Оно свако вече гаси идеју која га је водила,
И пали другу на бесмртној буктињи...

Књижевност, која је једна од главних манифестација тога немирнога човечанства у вечитом ходу, не може да остане окамењена; са новим идејама и новим осећањима јавља се и нова књижевност. Плодно начело еволуције продрло је свуда, па и у књижевну критику. Разлог догматичара да се књижевни укус не мења, да је оно што је било лепо пре две хиљаде година лепо и данас, да је вредност класичних писаца освештана вековима дивљења у свима расама и на свима местима, тај разлог исто толико вреди колико у побијању еволуционарне теорије тврђења теолога да су кокоши на египатским обелисцима од пре три хиља-

де година исте онакве какве су и данас. Као да три хиљаде година не чине само један секунд у безмерној вечитости! Данас, када свуда душе ветар слободне мисли, никакав догматизам, никакав ауторитет не остаје на ногама: човек данас осећа неодољиву потребу слободног испитивања, он има свест о дужности да прими само оно што издржи пуну критику његова разума и задовољи његове интелектуалне, моралне и емоционалне потребе. И са таквим стањем ствари, како се може примити догматизам у књижевној критици, у питањима која највећма измичу првим и уоченим правилима, и где је слобода први и последњи услов опстанка?

III

Догматичка критика хоће да буде искључиво наука; нова, импресионистичка критика, која се расветала последњих двадесет година у Француској, само је једна уметност. Филозофска подлога њена то је Кантов критицизам и Хегелов трансцендентални позитивизам. Ми не видимо васељену онакву каква одиста јесте, него преображену нашим чулима и преко наших чула ми никако нисмо у стању да изиђемо из нас самих. Истина у себи не постоји; све наше идеје у непрестаном су стварању, оне су само стално развијање људског духа. Све је само однос и постојање. Нема религије, духа, нема начела, но само чињеница. Критика се ослања на суверенство личнога разума, она држи да у књижевним делима налазимо не оно што она одиста садрже, но оно што ми хоћемо да нађемо. Једино начело њено јесте не призивати никаква начела.

Објективна критика не постоји, као што не постоји ни објективна уметност. Као и сваки писац, критичар ставља у своја дела свој лични темперамент, и своје схватање и осећање живота. Праву вредност једнога дела не треба тражити у његовој саобразности мртвим и произвољним правилима пожутелих реторика; један писац утолико вреди уколико је у стању да види, да осети, да добро изнесе оно што је његово особено и што га одликује од других људи. Што нас занима у једном делу то није стварност но начин на који је њу дух тога човека преобразио.

Критичар нема да тражи оно што је апстрактно лепо и добро, но оно што се њему допада; он не износи свој суд, него лични утисак, импресију, отуда, по Лемертовим *Impressions de théâtre*, име целој школи. Анатол Франс, који је са Жилом Леметром најодличнији представник те школе, вели: „Критичар је човек кјои прича доживљаје своје душе међу узор-делима“, а на другом месту: „Господо, ја хоћу да вам говорим о себи поводом Шекспира, поводом Расина, Паскала или Гетеа. То је прилично zgodна прилика“⁵

Целокупна естетика изгледа им као систематизовање софизама. Не да они не верују у могућност једне науке о књижевности: она ће бити могућна тек кроз милион година. „Кад биологија буде створена, моћи ће се можда створити социологија, а после тога имаће времена да се на солидном основу створи једна естетичка наука“. Али, док се до тога не дође, они просто уживају у књигама, не водећи рачуна о правилима и теоријама. У једном истом чланку они говоре и за и против, изнесу по неколико разних, каткада и супротних мишљења, никако не закључе, или као Леметр закључе (јер и то је један закључак, као што веле), са једним пироновским: „Најзад, то ми је сасвим свеједно“, или „Шта то може вредети за Сиријус?“

Две крупне примедбе дају се учинити импресионистичкој школи. Прво, ма колико се она бранила да нема своју филозофију уметности и свој законик лепога, тако у ствари не стоји. Та теорија постоји, али прикривена. Она се не каже, али се подразумева, и то ако не једна а оно две или три. Чим човек каже да је једно дело лепо или ружно, или тврди да је један писац бољи или гори од другог, по себи се разуме да он има мерило и одабирање. Сама импресија није нешто потпуно засебно, у свакој од њих основ је општечовечански. Она се може разликовати по дубини, по спољњем квалитету, она је иста за све људе, или бар за све људе једнога доба и једнога образовања. Уосталом, и сами импресионисти⁶ тврде да њихова критика претпоставља оп-

⁵ Анатоле Франс: *La vie littéraire*. Quatrième edition, Paris, 1889. Т. I. P. IV

⁶ Jules Lemaître: Т. VI, X – XII

ште идеје. Иако изгледа да они описују само своју физичку и интелектуалну осетљивост, они су израз и тумач свију осећања која су налик на њихова. Њихова критика није индивидуалистичка: они само држе да је сигурније ослањати се на непосредно дате утиске но на мање спорна суђења, и само скромније, прикривеније, мање авантуристички теже истим истинама којима и охота и ауторативна догматичка критика.

Импесионисти не тврде, јер знају како се човек лако vara и у најсигурнијим стварима; они не износе своју естетику, јер ни сами нису сигурни у њу, јер неће да даду другима могућности да их контролишу. Али када се по себи разуме да они имају своју теорију лепога, када и сами признају да импресија није правило уметности но само пролазна тачка, зар не би било и савесније и корисније обележити ако не своју естетику а оно бар у главним цртама своје естетичке идеје?

Мада не допуштају да се импресионистичка критика помеша са индивидуалистичком, ипак они описују критичареву осетљивост у додиру са књижевним делима, целој уметности дају одвећ лични карактер, исувише занемарују социјалну страну уметности. Уметност се добрим делом својим ослања на општу симпатију и на људску удруженост, и у једном делу ми волимо оно што је општечовечанско, што изазива одјек у дубинама наших душа. Виктор Иго је лепо рекао у предговору својих *По-сматрања*: „Кад вам говорим о себи, ја вам говорим о вама. Како то да не осећате? Ах, безумнице, што верујеш да ја нисам ти!“

Ипак, и поред свега тога, кад би се импресионистичка школа упоредила са догматичком, она је кудикамо тачнија – или мање нетачна – и по многоме пре за примање. Она нема нескромних претензија, она не тврди аподиктички, она отворено признаје своју немоћ да да једно, непроменљиво решење свима многостручним и сложеним појавама књижевним. Али, баш у тој својој скромности, у том осећању релативности, она је много ближа истинској науци, но њена охота и самоуверена супарница. Њено преимућство је у истом оном чему наука безмерно стоји над религијом: пред крупним и заплетеним загонеткама

свега много је паметније и савесније признати своје незнање, но задовољити се ма каквим плитким и наивним објашњењем, или грчевито, слепачки ухватити се за познату теолошку реч: *Credo quia absurdum*. Поставити питање и признати у исти мах своје, тренутно незнање, већ је први сигуран корак на путу сазнања.

Поред негативне услуге коју је импресионистичка школа учинила књижевној критици сломивши окове ауторитативне критике, она је створила још једну, позитивну. Импресионисти су у проучавању књижевности производа дали многобројне, фи-не искрене утиске, који ће послужити као драгоцени материјал једнога дана када се естетика почне радити на експерименталном основу. И у томе нова школа била је научнија: место дедукцијом, као што чини догматичка школа, она се послужила индукцијом, и почела посматрањем, описивањем, прибирањем грађе и података на друге који ће са више знања, искуства и сигурности моћи изводити опште законе.

IV

Књижевна критика осцилује између два крајња мишљења. По једном, она је тачна наука, као и све науке, по другоме, она је само једна префињена и дилетантска уметност. Но да ли истина неће бити између потпунога одрицања и апсолутнога тврђења, између анархије и тираније закона? Би ли се могло, ако не утврдити, а оно бар навестити и оцртати нешто друго?

Изгледа да може. У уметности, уопште, има две ствари: ствар талента и укуса, ствар чињенице и заната. Таленат, геније не да се научити: ни најдогматичнија реторика нити је дала рецепт, нити је у стању да га да, како човек може постати Шекспир, Гете или Виктор Иго. Али, занат је, тако рећи, опипљив, и он се даје научити. Индукативан, експерименталан метод примењен је и на естетику, и нико мањи но Спенсер и Бен доказали су да се „језик богова“ даје сасвим разложити и испитати, и да се из њих могу изводити чак и закони. Хелмхолц, доводећи у вези физиологију слуха и музику, оптику и сликарство, јасно је показао нужно и природно прожимање науке са уметношћу и обратно. „Брижљиво посматрање дела великих мајстора – вели

он у својој *Оптици у сликарству* – биће исто толико корисно физиолошкој оптици, као што је истраживање закона осећаја и опажаја корисно теорији уметности. „У последње доба јављају се у томе правцу радови од вредности, научно-естетичка изучавања појединих питања која се тичу психологије и дела и писца, природе његових уметничких емоција. Та нова – ако није нескромно рећи – експериментална естетика ослања се и на психологију и на физиологију, па чак и на социологију. Захваљујући томе научном правцу који преовлађује, ми данас много више знамо од голога набрајања књижевних родова, од бескрајног низања тропа и фигура, од празних разлагања о „трагичној кривици“ и „перипетији“. Данас се зна под којим се психолошким законима јављају поједине књижевне емоције и лагано се хватају закони укуса и стила. Не само то, но данас се са прилично сигурности даје говорити о општим питањима из филозофије уметности, углавном се зна да односе морала и естетике, за услове под којима се рађа једно крупно књижевно дело, зна се у којим епохама цветају дела извесне врсте, који предмети приличе извесним темпераментима.

С дана на дан књижевна критика постаје све мање искључива и све се више клони смелих и опасних општавања. Али, ипак данашња критика је много шира но што је некада била. Она изучава и психо-физичку средину, то јест пишчев темперамент, његове наследне предиспозиције, његову особену врсту талента – земаљску и космичку средину, то јест климу, изглед земљишта, околну природу, социјалну средину, економске, политичке, религиозне услове. Особене услове у којима се један темперамент развијао. Али, како није једнострана и спутана предубеђењима, она се не зауставља само на тим спољним условима, она не заборавља не само дело, сву ону количину живота коју она садржи, гледиште, пишчеву осетљивост, стил и композицију.

Ни једна од многих теорија није за одбацивање, јер свака од њих садржи један део истине, јер посматрају једну исту ствар са разних страна. Оне само сведоче о сложености, разноликости и значају књижевне критике: Нигде једностраност и

доктринарство није опасно као у тако релативној и расветљивој науци као што је књижевна критика.

Да се једно дело добро оцени треба добро да се разуме. Да се схвати основна идеја, да се, тако рећи продре у суштину његову. Критичар треба да има интелектуалну несебичност, способност да се удвоји, да поред свога рођенога живота живи и животом дела. За то је потребна не само јака осетљивост, уметничко осећање лепота, но и широка, гипка интелигенција, вазда отворена најразличитијим схватањима, протејска способност да се непрестано може мењати. Тражи се слободан дух, без предрасуда и без предубеђења, решеност да се све критикује и да се каже, уверење да је на овоме свету само једна ствар суверена, а то је слободна мисао људска. Критичар не треба да води рачуна хоће ли имати против или за себе ове или оне кругове, или јавно мњење, просечно мњење својих савременика; по Сент-Беновим речима, његов часовник треба да иде за десет минута напред од осталих. Али, то не значи да он има аристократски да презире и унапред осуђује оно што се једном ружном речју зове гомила. Много и много пута гомила је тачније судила но критичари од заната. Она има мање индивидуалности, духовне гордости, претеране деликатности и потребе за издвајањем, што одликује јаке критичке духове. Али она је свежија и топлија, она се лакше даје освајати и загрејати, и велики писци налазили су у њој вазда и симпатија и готовости за искрено дивљење.

Критика којој ваља тежити има да што јаче осети и појми што већи број емоција и идеја. Да их што верније и изразитије улије другима. То не иде без љубави, која као сунце у космосу, даје живот и топлоту нашим душама. „Погледајте – вели Гијо⁷ – у очи каквога човека који пролази поред вас. Његове очи, иако бистре и разрочне, свакако мало вам што кажу, а може бити и ништа. Напротив, у једном простом погледу љубљене личности ви ћете видети до два срца, са бескрајном разноврсношћу осећања која се тамо крећу. Исто је тако са критиком. Онај који поступа са књигом као са каквим пролазником, са расејаном и не-

⁷ M Guyau: L'artu point de vue sociologique, Paris, 1889, p. 51.

марном равнодушношћу првога погледа ока, одиста је неће нимало разумети, јер ко хоће да разуме мисао људску, треба да је воли. Отворите, на пример, књигу која вам је драга, са којом сте навикли да разговарате као са каквим живим створом, ви ћете у њој открити складне мисли које се допуњују једне с другим, и смисао свакога радећи прошириће се за вас. Јер, љубав обасјава; књига са којом сте се спријатељили јесте као отворено око које ни сама смрт не затвара, и у коме се вазда види у једном зраку светлости најдубља мисао једног људског бића“.

И таква критика, интелигентна, не непристрасна, јер је то немогуће, но широкогрудна, „пространа као свет, широка као природа“, симпатична за све појаве разноликог духа људског, решена све да тражи и све да каже, критика која се ослања не на произвољна и сува правила, или на лично, пролазно и ћудљиво расположење, но на широко, оверено искуство, на савесно испитивање суверених чињеница и на науком утврђене законе људског уха, једна таква позитивна и реална критика је на сигурном путу стварања.

(1902)

СТВАРАЛАЧКА КРИТИКА

Поводом критике постављају се сва она питања која се постављају поводом сваке ствари и појаве. Та су питања: Шта је критика? Која је њена права супстанца? Које су њене функције? Је ли она стваралачка или не?

И у самом табору критичара, на та питања се развођа одговара, и одговора је много. Покушавамо да их изнесемо, да их прокритикујемо и, једновременно, да дамо одговор.

Стара је борба између догматичке и објективне критике, са свима њеним подврстама, и импресионистичке и субјективне критике, са свима њеним подврстама. Оно што је Бринетјер рекао о Анатоу Франсу и Анатоу Франсу о Бринетјеру, речено је, у нешто промењеном облику, још од Скалигера кад је говорио да је „Аристотело наш цар и вечни диктатор свих уметности“, и од Пјетра Аретина кад је, као данашњи „импресионисти“, налазио да нема никаквог другог правога суђења изван личног укуса, и да у личности генија леже све доктрине. Ти основни ставови у судару, непрестано се појављују: романтичари противу класичара, Боало противу Сен Евремона, објективисти противу субјективиста, детерминисти противу импресиониста, академичари противу слободњака; и, уз све то, ушли су и ставови „укус“, „машта“, „осећај“, „осећање задовољства“, „израз“, „уметност ради уметности“, и тако даље. Ушле су и друге ноције, под разним именима, а увек на истим основним ставовима: „раса“, „средина“, „моменат“, „идеја“, „искуство“, „логичка истина“, „факат и докуменат“, „хедонизам“, „корисно“ и „добро“.

Покушаћемо да објаснимо неколико од тих гледишта, да објаснимо и прокритикујемо, пре но што дамо своје закључке.

Узећемо само те „школе“ и „методе“ о којима се највише говорило и које су унеле највише забуне у предмет. Те су: „доктринарна“, „психолошка“ и „детерминистичка“, „историјска“ и „биографска“, „импресионистичка“, „хедонистичка“, „научна“ и „утилитаристичко-етичка“.

Због доктринарне критике, критике критичара који полазе са доктрина и теорија на дело, створена је повика на критику и, уз повику, забуна о критици. Полазећи са фосилних и уоквирених чисто математичких формула, такви критичари су прилазили делу и, уместо да даду утисак са живог тела и душе дела, давали су реакције тога дела на њихове мртве конструкције. Ако су та дела улазила у те форме, дело је било добро; ако се нису поклапала, давана је разлика и, оно што се не поклапа, одбацивано је; ако се никако нису поклапала, дело се одбијало од њих као лопта од лопте, дајући као израз само разлике из судара тих двеју енергија. Уместо да критика да једну складну целину свих живих момената који се налазе у делу и у критичару, она је давала само одјек сукоба једног живог тела, кад је то, или мртвог (кад је писац исти као и критичар), са тим мртвим или живим телом. На тај начин, уместо живе реакције на један израз, добија се сува дискусија цепидлаке и педагога. Тај формалистичко-доктринаран критичар прилази једном делу са Аристотелом или Лонгинусом, Боалоом или Лесингом у цепу, и с тим регулама и теоријама говори о делу: одговара ли или не ова песма, епиграм, драма или ода овим регулама; ако одговара, добра је, ако не одговара, није добра. Нико не спори да је изванредно добро знати Аристотела и Лонгинуса, Боалоа и Лесинга, али се само о томе не води рачуна. Добро је знати да је формула воде H_2O , али, до ђавола! зар ми то прво треба да падне на памет кад уживам у купању у реци оперваженој лепим видицима, или кад пијем свежу воду на каквом живописном пропланку? Зар, када се види дуга, прво треба мислити на њен физички постанак? Ле-пе би изгледале Ередијине дуге да их је физички рашчлањавао! Дакле – да се вратимо – овај критичар не иде правце на ствар да у њој тражи њено срце и средиште, него на теорију и форму, не видећи како су ствари и појаве пролазне и прелазне, и како су се

појаве, још чим је дана регула и теорија о њој, извиле из ње и чекају новог човека за другу теорију... И тако они овај сложени живот, који се непрестано мења, једном мером мере, један калуп узимају за сву обућу и једним аршином све премеравају. „Никакве везе нема“, како де Санктис каже, говорећи о критици поводом једне Ламартинове књиге, „између критичара и књиге; никаквог напуштања и заборавља себе самога; критичар се чува књиге као куге и, уместо да је проучава са љубављу и ипак да себе, преживљава проблеме, кочећи своје срце и дух. Прикаже ли му се Јулија или Корделија, ево нашег критичара, хладног и строгог, где је гледа кроз наочаре, а једна девојка се, под тим оштрим погледом, претвара, мало по мало, у идеу симетрије, хармоније, и друго ...“

Слична, али не толико оштра критика, може се учинити и такозваној „психолошкој“ (Сент-Бев) и „детерминистичкој“ критици (Тен), нарочито њиховим ученицима. Јер, Сент-Бев и Тен су стварали школе и теорије, али су, сигурно, као велики критичари, били слободни духови, и давали слободна дела. Сент-Бев је унео у критику нешто науке, психологије и физиологије, и тражио „природну историју духова“, али је то радио узгред и да се много не види. Он је унео у предњан план субјективни моменат, и то схватио за основу: личност пре свега. Можда су ту његови ученици, а каткада и он сам, исувише претеривали, и узели у акцију, сем психолошке, и целу физиолошку и, нарочито, патолошку личност; и на тај начин, улазили сувише у науку и на сваки начин свему на силу тражили објашњења. Личност се исувише предодређивала тим ставовима на штету праве унутрашње личности. Уместо спонтане реакције на целу личност, реакције личности која критикује на личност која се критикује, давала се анатомија личности која се критикује. Писац се исувише издваја из дела, а у његовој личности и животу те личности траже се особине дела. То сувишно и претерано издвајање на уштрб је правога суђења, јер је писац, кад је и важан за дело, само његова пратилачка и припремна појава. И са те стране се може да осматра израз, али није само тај начин и поступак основан за суђење о изразу. Такав је закључак полу-за-

кључак, полусуд и, често, кад није случај да се дело види из пи-сца, и лажан закључак. Тен је већ отишао даље и, каткада, преко својих теорија, исувише тумачио уметничка дела. Он је хтео да створи читаву једну „природну историју“. По његовој доктрини све су људске акције одређене својим ранијим стањима, и људско лично ту много не може да измени ствари. Човек није слободан; он тако може само да изгледа. Свака је акција одређена ранијим појавама и свака целина својим деловима. Раса, средина и моменат одређују највећи део појава. Уметност није ништа друго до један „историјски докуменат“, историја ништа друго до психологија једнога народа, а људима владају неки примордиални закони који их гоне да на један начин мисле и осећају. На човеку су отисци расе, средине и момента. Објавивши рат метафизици, Тен, а нарочито његови ученици, допустили су човеку још да општи са светом преко сензација. То право човек има, ту се он може још да извије из средине и, сензацијом, преко моћи апстракције, дође до идеје и створи свој систем о свему. Тим кључевима, детерминисти отварају сва врата и чак решавају и загонетку о генију. Додуше, при самом раду, па чак и теоретски покаткад, завршивши са елементима које горе помену смо, детерминисти прилазе и писцу унутра, и траже лични елемент који није везан за та три момента. Ту они траже централну снагу личности, „идеју-водиљу“, „*faculte maîtresse*“. Али, кад до тога дођу, они се опет враћају на одређивање. – Бринетјер иде још даље. Он преноси принципе еволуционизма на критику. Као и у природним наукама, и у књижевности постоје родови и врсте. Те врсте живе својим животом и, организујући се и диференцирајући, индивидуализују се, издвајају се као индивидуе. Међу сличним облицима развија се утакмица у корист онога облика који најпотпуније остварује оно што је у њему најбитније. И тако, једна врста сазрева да се, после, изроди и нестане је. Најзад, из тога се развија нова врста, и тако даље. Разуме се, и Бринетјер чини уступке великој личности „која је једина у својој врсти и која уноси у историју књижевности и уметности нешто што не би постојало без ње“. Али и њу он објашњава еволуционизмом, „пошто је то идиосинкразија која би била по-

четак врсте“. Идући даље, Бринетјер ће инвенцију и објаснити на тај начин; овом приликом, пошто се она не може да објасни расом и средином, објашњава се „моментом“. У ваздуху је оно о чему писац хоће да пише: растурено и још неорганизовано. Писац то скупља и даје му свој жиг. Ту Бринетјер прави уступке импресионистичком скептицизму и признаје да се, том методом, не може да допре до оног што је најличније у писцу, и признаје да се тај прави лични пишчев карактер изузима и извија од сваког метода... Ту научних теразија за мерење нема. – Као што се из свих тих теорија види, иако су оне занимљиве и дубоке, правих формула нема за објашњавање. Има сјајних конструкција, покушаја за упрошћавање и систематизације, за рецепте и формуле. Овде је претпоставка да је све унапред одређено и опредељено, да постоје серије које једна другу објашњавају, и да је све један природни аутомат. Слоободне воље нема, човек је предодређен и дешава се што се дешава под тим и тим условима. Ова фаталистичка предодређеност свега од најматеријалнијег до најдуховнијег своди овај живот исувише на формуле, и живот се, преко њих, посматра са исувише математичком сигурношћу. Ове теорије су живље и животније од оних доктринарних „пое-тичко-реторичких“, јер ове имају све ознаке теорија које излазе из науке о природи и из психологије и физиологије. Али, и оне заборављају многе ствари кад говоре о човеку и његовом уметничком изразу. Оне га гледају једнострано и, од безброј његових лица, гледају и виде само она лица која се виде. Човек је, међутим, много сложенији. Он се, у његовим најдуховнијим изразима, може да гледа и из расе, средине, момента и тако даље (кад може), али се он не може да гледа само са тих стајалишта. Средина је важан моменат; и она ствара људе и, кад се њоме може да *објашњава* неки део дела које се само објашњава, она има своју улогу. Али, највиши људски обрасци, напротив, стварају средину и, у том случају, требало би средину њима објашњавати. Велике религиозне средине су створили велики људи; средине су ту може бити само изазивачи – то се може да допусти –, али је у крајњем и највишем изразу главни

агенс онај високо осветљени човек у чијем се духу родила та велика мисао.

Дух не може без тела, али телу, на крају крајева, не треба дати већу улогу од улоге инструмента. Живот, слободан живот, који је и једно и друго, и још много што шта непознато, иде пред свима њима. Он се не може да спутава у узе и вериге свих тих доктрина. Те доктрине су само његов део и понеког његовог дела неко објашњење. Цео универзум се налази у Омиру, Дантеу и Шекспиру, живи живот из њих запљускује са свима својим сложеностима, преливима и тананостима у које само велики видовњаци могу да захите, и сва та чуда и тајне мерити на сличним људским кантарима теорија и доктрина далеко је од правог животног даха који из њих бије. Плутарх је говорио да иза речи латинског језика треба видети ствари које те речи означају. Тако би се још могле да узму и те теорије: тако, да се иза и испод њих и изнад њих, виде ствари и појаве. Иза свега тога лежи живот, и њега првенствено треба тражити и наћи. Како и највеће теорије – а све су велике, јер их је Тен стварао, и оне су под његовом руком још и имале ознаке живота – кад пређу кроз друге и треће руке, губе од своје животности негирају саме себе, јер се од њиховог постанка живот развио и још одмах из њих излио, – то у њима треба тражити само њиховог творца, његову личност у њему, отисак његовога духа. Не може се одрицати живот и све свести на неколико теорија о животу. Јер се ствари мењају, и треба им хватати све изгледе: као Монеове тополе и Сислејеве катедрале, које сваког сата, под божјим сунцем, мењају своје изгледе и вредности, као оне пирамиде које је Уције гледао преко целог дана и сваки су му час другачије изгледале. Сваку ствар и појаву треба, својим духом и животним дахом, ако се оне њему спонтано прикажу, ставити на то своје место.

У појам критике не треба да уђу ти моменти, управо само по један од тих момената: раса, народ, средина, лични поглед, странка, једна доктрина, један „*Weltanschauung*“, предилекција... Од свих тих ноција треба се ослободити и све то оставити „слободној игри“ наше унутрашње организације. А та наша унутрашња организација треба да има све елементе сливене у

једну синтезу: и интуицију, и здрав разум, и велико знање, и еластичност, и сигурност суда, и претањеност духа, и ширину схватања, брзину и сигурно улажење у најсложеније и најпротивположније појаве и ствари, бити систематичан а не бити једностран, бити судија а не бити цепидлака, бити од науке али не и од учењаштва, улазити у све а не бити дилетант, одушевити се али не бити у екстази..., имати, што би Арнолд рекао, „велики стил“, „високу озбиљност“, „критицизам живота“. Критика треба да буде једна „мрачна камера“ која све тачно прима споља, и то у свима бојама и димензијама; други процес: примљено треба да преобрази био-хемијским елементима свог унутрашњег живота, да преобрати и да синтезу првог и другог процеса; и трећи процес: све то треба пребацити, преко своје интуиције која је већ радила у оба процеса, и преко свих других елемената (машта, поређење, знање...) у технички израз. Како то урадити, за то правила нема. Треба имати осетљиву мембрану, која ће на све спонтано да затрепери, спонтано да се пренесе у наш естетичко-психолошки „свјатаја свјатих“ и, из те лабораторије, спонтано, изразом, да се роди на свет.

И све то не важи само за доктринарну и детерминистичку (и „психолошку“) критику. То исто важи и за историјско-биографску критику. И она даје само један изглед ствари. Без чињеница се не може радити. Пре но што се приступи своме изразу о једној појави, треба проћи кроз много књига и хроника. Све треба знати. Нико није противу „фиша“. Нека се зна да се Платонов отац звао Аристон, да је Спинозин отац био Јеврејин и да је био болестан, да је Ренан увек имао црно испод ноката, да је Ибзен, живећи у Риму у улици Франческа Криспи број 55, написао *Бранда* и смислио *Пер Гинта*; нека се то зна, али нека се магле у Ибзену не објашњавају сунчаном Италијом, и тако даље, и Гозба, оцем Аристоном. Врло је пријатно знати, кад се воли Е. Алан По, да је он нађен обесвешћен трећег октобра 1849. године, и да је нађен у Балтимору, у кавани, и да је та кавана за тај дан била претворена у гласачку собу, јер је био општински избор, и тако даље, и да је констатован код њега напад *delirium tremens*-а, и да је умро седмога октобра, и то у недељу, и то ују-

тру... Није сасвим рђаво препирати се да ли је Бетовен компоновао своју Missa Solemnis у духу католичком или протестантском, као што можда није сасвим узалудан посао што се Едвин Борман целог века бавио питањима да ли је Шекспир или Бекон писац Шекспирових дела, а др Сторк ломио главу да ли је Камоенсу лево или десно око избијено у бици. Није, такође, рђаво приметити – и занимљиво је и весело – да је Шекспир толико знао географију да је Валентина послао морем да путује од Вероне до Милана (*ДВА ПЛЕМИЋА из Вероне*), а Проспера, у *Бури*, укрцао у брод у Милану. Кад волимо писца-уметника, подаци, епизоде, случајеви, анегдоте, присности из живота, нарочито љубавне епизоде – пријатно занимају, понекад нешто објашњавају и увек држе пажњу напрегнутом и изазивају је да се упутити неким путем. Ко воли Стендала, са пријатношћу га чита кад у *Дневницима* брка сликара Бронцина са Гверчином, и још лепше, *Станце* са *Лођама*, и тако исто воли да зна – иако му то ништа не тумачи лепоте – да је био у Палерму, Аквили, Терни и тако даље, тог и тог датума те и те године, и имао ту и ту пролазну пустиловину. Лично ја имам дивно уживање што се, кад год видим слику Виктора Игоа, сетим да је увек имао огроман апетит... Све је то изванредно пријатно знати. Има случајева – ја такве нисам набрајао – где су подаци саставни делови писца, и где се без њих тешко, врло тешко, може да уђе у писца. Та документација ће помоћи да се понешто боље види, или да се види са друге стране, или да се нешто објасни, или да се нечему да већа или мања или никаква важност. Али, све су то само средства. Све је то само инвентарисање. Безброј примера казује – кад је случај малог историчара и критичара у питању – колико је то један, истина, користан посао, али, у резултатима, јадан посао. Тако премештајући и прелиставајући књиге и хронике, људи и од добрих способности, непрестано трчећи за документом ради документа, изгубе сваки смисао за примање и реаговање на један докуменат. Ти мртви документи умртве и њих. Уместо да иза документа потраже живот који га је изазвао и цео мртви докуменат пребаце у живот, он њих пребаци у смрт, он их фосилише и убије у њима сваки смисао за реаговање на докуме-

нат. Докуменат се појављује у њиховим књигама празан као лобања и, као суви лист, тужно шушти. Цео им се посао своди на читање књига и, из њих, писање књига. То читање-писање и многе је даровите људе одвело са правог пута, упропастило у њима способности, сасушило врело живих акција. Ниче се жали како је на тај начин упропастио десет година, „десет година за које је време била код мене заустављена исхрана духа и за које време нисам ништа корисно научио, а много ствари заборавио, апсорбован као што сам био старудијама прашњавог учењаштва. Крећући се корњачим ходом кроз грчке метричаре, са свима ситничаријама – ето где сам био приспео! ...“ Ниче те критичаре назива учењацима, а те учењаке декадентима „који су били, кад су доспели до своје тридесете године, упропашћени читањем ...“ Тек ако критичар иза тога документа потражи живи живот, тај докуменат добија свој смисао, и живи и активан је. Докуменат има смисла у једној критичкој конструкцији само онда кад је он жива реакција личности на њега. Врло често, документи су лепо распоређени и повезани, те дају извештајан ток појави о којој говоре, али, и у таквом случају, то је више причање докумената неголи жива историја која би требало да се налази иза тих докумената. Тек кад материјални докуменат буде био цементиран за други докуменат једним актом мисли и осећања, онда ће он постати жива ћелија у једном делу. Наравно, ретка је моћ наћи праву мисао у једном мртвом документу. Докуменат је одавно у прабини архиве, и онај који га је дао питање је да ли га је добро осетио кад га је дао. Ако није био добро „осветљен“, ко зна како га је видео, осетио и изразио. Један је историчар, прича Анатол Франс, бацио све своје списе у ватру, јер, кад је писао не знам коју свеску своје историје, један му се догађај десио испод самога прозора. Кад је изашао да се документира о догађају, од сваког је очевидца добио другојачије тумачење догађаја. „Кад је то тако са документом који сам требао да прибавим после самог догађаја, шта ли је са документима на основу којих ја пишем своје дело!“

Остаје, дакле, иза самога документа, ма како забележен, наћи прави догађај и њему дати живот. Другим речима, треба

спонтано реагирати на један докуменат и дати му сигурну ми-
сао и осећај. У сваком другом случају, критика је празно прича-
ње или мртво поређивање факата, мртво реконструисање и
облачење лутака. Иза физике документа треба моћи осетити ње-
гову метафизику. Нико се овде не изражава противу историзма
и биографизма. Напротив, као средство, он је неопходан. Не мо-
же се градити без грађе, али се тако исто не може градити само
грађом. Потребан је неимар који ће целу грађу да одухотвори и
да јој израз зграде. Иначе ће се човек питати, као за оног крити-
чара који је написао књигу од хиљаду и три стотине страна о
употреби јеврејске заменице *ашер* (који) у *Књизи пророка Језе-
кије*: Па, шта? Таквих има тушта и тма примера. И деведесет и
девет случајева од сто, човек мора да се побуни на тај мртви ме-
тод. Твен, у једној хуморески, дивно тера шегу са том методом
и расправља питање кад је умро црнац Џорџ Вашингтонов слу-
га: он неће да прими да је он умро „1809. године, у деведесет
петој години живота, као што су јавиле *Бостонске новине*; за-
тим, 1825. године, у дубокој старости од деведесет и пет година,
као што су казале једне новине из Филаделфије; затим 24. но-
вембра 1840, у дивној старости од деведесет пет година, као
што је јавио *Републиканац* из Сен-Луја, и тако даље, јер то оче-
видно није могућно. Јер, ако се узме да је имао деведесет и пет
година када је први пут умро, треба допустити да је имао сто
педесет и једну годину кад је последњи пут умро, то јест 1864.
године“.

Само „биографска“, или „библиографска“, „научна“, или
„историјска“, или „филолошка“ критика, итд. значи једну заблу-
ду. Као циљ, оне значе прављење књига из књига, док, као сред-
ство, узете по принципу „узимам своје добро тамо где га на-
ђем“, чине саставне делове праве критике. Оне имају изгледе
критике, и привидно су то, али у ствари значе лажи са изгледом
истине, јер су лишене жига личног и правог људског израза.
Оне су, на изглед, набијене појединостима „научништва“ и „на-
учењаштва“, пуне ерудиције, али су, у основама својим, само
свечано рухо и варак и ученост-незнање. Чињеница се види, она
је ту, само је она и подвучена, али и идеја, која ако не прати чи-

њеницу и саму чињеницу негира, обично није ту. „Ствар“, каже Бенедето Кроче (*Теорија и практика историје*), „ствар а не ми-сао рођена је из ствари: историја која произлази из ствари и сама је ствар...“ Треба у чињеници наћи дух и живот. Иза чињенице која је нађена у једној хроници, лежи живот, она је и забележена као факат и тврђење живота, и, кад се она после много векова појави само као чињеница у једном изразу о једној појави, она која је дошла као последица живота и, као таква имала своју вредност, овим и оваквим двогубим поступком, мирише на мртво и даје утисак гробља. Уместо да врати чињеницу у живот, та јој критика одузима и последњи блесак живота и још јој више даје фосилни карактер. Узете, дакле, као средство, само као средство или, ко може, као евокација, све оне представљају сјајан материјал критици, и помажу јој, кад је избор материјала на свом месту, у њеном тражењу живота и истине. На тај начин, та критика васкрсава сав тај материјал и, из стања смрти, враћа га у живот.

Кад се проуче све те „научне“, „историјске“, „биографске“, „филолошке“ и друге критике, проуче и све како треба разлучи, брзо ће се доћи до закључка да и тој забуни стоји у основи бркање појмова, ноција и супстанци, бркање и њихово погрешно везивање. Бећ у самим именима тих критика лежи заблуда. Зашто везивати ствари које се не везују? „Научна“ критика везује критику за науку, а оне друге за историју, биографију, филологију, и тако даље. Критика је, међутим, само критика. Њој та наука, и тако даље, могу бити од помоћи као материјал и средство, али оне нису битне за њу, нити су и њени основни саставни делови. *Знати* је *conditio sine qua non* за све, па и за критику. Али, није то оно што одликује критику у њеним суштинама. Знати се подразумева, али само знати не значи ништа. Оно треба да се провлачи кроз критички израз, али тако и у складу са чистим изразом да се тај израз а не то знање осете као *vera causa*. Приликом испитивања, пре спонтаног закључка, знање треба да се наговести ради убеђивања и доказивања, и на томе, само на поступку, може да се осети. — И таква је критика, углавном, некомпетентна. И она јако издваја, као и „психолошка кри-

тика“. Она је корисна као прибирање материјала и припрема, али ни она не улази у тајну стварања и творца. Не треба, дакле, као у кумире, гледати само у факта. Факта, по себи – да се вратимо малопређашњој слици – када су сигурна, – а често нису то, – само су грађа. Све то треба оживотворити и одуховити човеком, „духом и бићем у његовој универзалности“, како је Кроче једном приликом рекао.

О томе „духу и бићу у његовој универзалности“, може се још, па и ту донекле, говорити у такозваној „импресионистичкој“ критици. Она се, кад није школа, систем и метод, још највише приближава правој критици. Она је, у основама својим, једна агностичарска и скептична филозофија, и полази од става да смо ми променљива бића која имају да суде променљива бића и променљиве појаве. Природа има хиљаде лица и изгледа, и ко хоће како треба да уђе у тог Изиса треба и сам да има хиљаде погледа на ствари и појаве. И све то, као река, иде и пролази. Хераклит се жалио да се човек не може два пута да окупа у једној и истој реци. Емерсон се жалио да не може да открије „тај закон наших расположења и променљивих утисака“. На једном другом месту се жали да је „све загонетка, и кључ загонетке то је друга загонетка“, и „да има толико одморишта илузија колико пахуљица снега при вејавици: ми се будимо из једнога сна да бисмо ушли у други“. Немогуће је право у све то ући гледајући на све једним системом. Гледајући тако на овај чудни и сложени сплет појава и ствари, човек би личио на онога човека који се затворио у једну кулу само са једним прозором и, гледајући један део света, мислио да гледа цео свет. Свет се мења и, мењајући се и сами, ми посматрамо овај свет који се мења. Личимо, у нашим напорима да га схватимо, на оно дете из басне о светом Августину, које је хтело, ораховом љуском, да исцрпе море. Све посматрамо кроз наше инструменте, и како нам они преламају свет, тако га и видимо.

Праву природу појава не треба ни тражити; довољно је изразити како се све прелама кроз те наше инструменте. „Импресионистички“ критичар мисли да треба избећи и очистити своју душу од општих идеја, од метода и уметничких законика. Он

треба да саопшти реакцију себе на дело и себе на себе. Остало и не знамо. Прича се како је неки енглески краљ седео у једној осветљеној дворани која је са обе стране била отворена. Из мрака је једна птица улетела у светлост и на другој страни, отишла у мрак. Тако је и са нашим бивањем. Долазимо из мрака, брзо пролазимо кроз светлост, и одемо у мрак. Са две стране смо у загонеци. Одакле ми то долазимо и, после, куда ми то одлазимо? „Свет је овај једна тамница.“ Ми смо у њој затворени и узалудно о њене зидове ударамо својим главама. Главе разбијамо, али излаза нема. Неколико хиљада година дало је неколико богова, од Буде и Христа и Аристотела до Канта и Бергсона, али никако да људска мисао продре стварно у људску и васељенску загонетку. Као низ слепаца ухваћених за руке, иде се кроз свет, и један другог питамо куда идемо... Не треба тражити нити треба мислити да је могућно наћи апсолутно. Тражимо, и будимо задовољни са релативним. Ствари су обавијене, и појаве духа још и више, као копреном, неком атмосфером која не да да се види присна и рег се њихова природа. Кроз ту атмосферу, која се сваки час мења, као и кроз наше инструменте који имају своја преламања и своје „личне једначине“, посматрамо и примамо овај свет који је и сам у вечном и непрекидном таласању, треперењу и мењању. Спонтано бележити све што бива и што се дешава, довољно је, и само то стварно и право можемо. Бацамо своје рефлекторе духа колико год можемо у мрак – *вољом* једног Шопенхауера, *идејом* Хегела, *творачком еволуцијом* Бергсона, и тражимо изглед ствари и појава и бележимо их. Видовити бацају своје зраке и „радиумирају“, али и ти који су највише узлетели и најдубље заронили, не досежу до правих центара људскога и свеопштег. Треба узети човека за меру, ма како он недовољан био, јер се њом још најсигурније може да мери. Ту смо код куће, тако најбоље обрађујемо своју њиву. Ту је још сва људска снага, и дотле стварно и присно иде наша физика, метафизика, психологија, физиологија и естетика. Апсолут ту једино постоји и присна супстанца. Она изван и изнад нас је изван и изнад нас, и човек је само утолико налази уколико у њој налази себе. „Свет је овај једна тамница.“ Ми видимо наша чула, и све

оно што може да прими наша мождана скрама, то је оно што знамо, осећамо и подосећамо. На њој је цела географија људске мисли, и из ње је постало све што постоји. – Зато се „импресионисти“ и изражавају тако скептично. „Знам само да изразим своју мисао“, каже Анатол Франс у једној критици. „Критика је“, каже на другом месту, „као и филозофија и историја, једна врста романа намењена употреби мудрих и радозналих духова, и сваки је роман, добро га схвативши, једна аутобиографија. Добар критичар је онај који прича догађаје своје душе у средини узор-дела.“ Он иде и даље, и каже: „Да будем потпуно слободан, критичар може да каже: Господо, причаћу вам сада о себи поводом Шекспира, или Расина, или Паскала, или Гетеа – предмета који ми нуде дивну прилику.“ Бринетјер му пребацује да нема критеријума на основу кога суди дела душе, да се ломи по контрадикцијама и да за вођу свему томе има само нагон, на што му Анатол Франс одговара да је то тачно, „да човек не може да изиђе из себе“, напомињући му како ли би нам изгледао овај свет кад би га, ма и за један минут, видели очима једне муве или мозгом једног мајмуна, и тврдећи му „да ми не можемо као Тирезија, да будемо мушкарци и да се сећамо кад смо били жене“, и да је најбоље „признати тај страشان положај и примити тезу да ми увек говоримо о себи кад немамо довољно јачине да ћутимо“. Идући за том скепсом даље, он ће једном приликом негирати да је ишта солидно нађено у естетици и упоредити је са „замком ни на небу ни на земљи“. И Леметр иде – да поменемо још само њега – тим истим путем. Критичар не може да унесе у дело ништа друго од дела које критикује до себе самога: свој темперамент и своје схватање живота. Критика је, као доктрина, узалудна, као наука непотпуна... Треба ићи свуда и, оданде, себе и дело гледати. Из тих разлога је, једном приликом, са жалошћу, завапио: „Они који, као ја, покушавају да уђу у све куће, често немају своје куће, и треба их жалити.“ То релативно гледање иде код њега дотле да ће за једнога младога глумца рећи ово: „Он ме подсећа на Бокачија кога никада нисам видео“, а другом приликом: „Извините ме што сам изразио, мало претерујући, утисак који сам добио ових дана...“

„Импесионистичка“ критика значи, дакле, израз, непосредни израз једног утиска који је са своје стране, непосредна реакција на један „унутрашњи“ или „спољашњи“ надражај. Према томе, она је, стварно, естетички суд и адекватни превод једног интуитивног естетичког осећања, стил једног утиска. Из овога излази да је она и „субјективистичка“ у смислу чисте и непосредне реакције субјекта на субјект или субјекта на објект, непомућени и спонтани израз једног изазваног дешавања и бивања свести. Најзад, она је израз личности, пунога живота личности и, према томе, стваралачка као што је то, кад је то, и свака друга људска акција. Јер она, стварно, нема за своју основу акт суђења, као што то често изгледа, него, иако се по ознакама супротно суди, акт стварања. Критика је, у својим циљевима, стварање, а само у својим поводима суђење. Кад је велика, она црпе свој утисак и израз из оног истог флуида из кога црпу остале врсте уметности.

Са извесним одударањима и разликама код других критичара, то су основна схватања „импесионистичке“ критике. Она је, углавном, дала врло велика дела, јер се том „методом“, ако она уопште има методе, изразило неколико у истини крупних и даровитих људи. Али, и она, као „доктрина“, изазива критику; нарочито, кад се њоме служе осредњи критичари и незналице. Злоупотребљена, она је дала чиста шегачења и унела много анархије у појмове; онако исто као и свака друга „метода“ кад се употреби неспонтано и без мере. Елиот и Вајлд су јој, претерујући, скоро изврнули основу и дотерали до интелектуалног анархизма. Као и за сваку другу појаву, и за њу се може рећи: добра је кад је добра: „импесионистичка“ критика је творачка кад је даје прави импесиониста. Чим она пређе из израза правог унутрашњег стања једног критичара у методу, из стварања у „методу“ и подражавање, она је академска, а то значи одрођавање. Затим, нека се теорија мора имати; теорија о бестеоретности је анархија, а у анархији никад први није на првоме месту. Најзад, потребно је наћи средство за измену, неку врсту уметничког новца којим ће се мерити вредности. Признати несавршенство људског бића, и само од тога поћи, може још имати вред-

ности у добром и успешном изразу, али и ту треба наћи за своје задовољство макар неку представу о свему. Иначе би се цела критика свела на један духовити дилетантизам и игру случајева. Ипак, „импресионистичка“ критика има ширу и истинитију основу од оних које раније поменусмо: од детерминистичке, доктринарне, биографско-историјске и психолошке, као и од „хедонистичке“, „научне“ или утилитаристичко етичке, да само још и њих поменемо. Узети, као хедонисти, уживање као једини циљ и главни критеријум и *summum bonum*, па ма и „под вођством разума“ и равнодушности према болу, представља уску основу за улазак у сва стања душевна. Валтер Петер је дао теорију, али много су му ингениознији огледи о писцима и појавама које не тумачи на основу те своје теорије него ли они у којима је везан за теорију. И задовољство је један од извора из којих треба црпети, али не само задовољство. То исто важи и за *факт* „научне“ критике, *корисно* утилитаристичке и *добро* етичке критике. Овде су из других категорија узете основе и стављене у категорију лепога. Зато што неко лепо дело има и елементе доброга и истинитога и кориснога, не треба закључивати да је оно зато лепо. То је бркање појмова. Његова лепота зато може бити узвишенија (могла је бити узвишенија и са елементом зла), трагичнија, и тако даље, али тај практички или случајни елеменат не треба узимати за средишни и основни елеменат. На томе оснива своју теорију Толстој и, радикалан као што је био у тој периоди живота, све је, јер је погрешка у основи, на начин пун смеха, оборио у прашину. Сви су ти елементи потребни уметности, па и критици, и кад су у правој размери, они додају чари још који атом, али нису они ти који је карактеришу. Критика не сме да буде везана само њима. Кад је она само то, онда није критика.

Свака од тих критика које смо прокритиковали, од „догматичне“ до „утилитаристичко-етичке“, има и своје „зрно истине“ и неки свој разлог опстанка; нарочито, ако су њени методи употребљени са мером, у односној вредности и са искључењем „личних једначина“ нижега реда. Нарочито то важи за импреси-

оистичку критику. У једној правој и слободној критици, многи од основних критеријума тих критика, имају места; онолико, наравно, колико се спонтаио осети да имају места. Али чим се они, ти критеријуми, схвате као метода и формуле, и са њих се иде делу, – као што је врло често случај – добијају се полу-судови и лажни закључци, јер се живот уопште не може да осети из укамењених оквира и унапред створених калупа. Кад се тако гледа на један живи уметнички израз, добијају се коментари, описи и причања, често и заблуде и забуне, цепидлачења и насилна истраживања, натезања и истезања... И прави и присни живот израза, у његов *causa causans*, на тај начин се никако не улази. Сви ти „методи“ се могу узети као пратилачки и припремни елементи, – и критичар треба и мора да их употреби и искористи –, али они не треба да створе кинески зид између ова два израза, него, и напротив, мост преко кога ће та два израза да се упуте и на њему састану и, као на Мосту уздисаја љубавници, да се стопе у један самосталан трећи израз.

Критика је – да пређемо на закључке које смо, донекле, дали у ранијим излагањима – цео живот; цео живот са лепотом као основом, и са свима другим пратилачким елементима који чине основе другим изразима живота. Према томе, основни императив критике је њена пуна слобода. Само слободна критика је права и велика критика; све друге – оне које су везане за разне духовне, социјалне, политичке и друге оријентације – све друге изазивају критику. Слободни и поштени критичар мора да буде ослобођен свих разноврсних погледа на све разноврсне људске појаве и, чист као девица, „као од мајке рођен“, са потпуно отвореним духом и душом, да прилази свим тим појавама; наравно, претпоставља се да је тај ослобођени критичар дошао до „дна ствари“ и до свих визија свих тих појава, иначе би он био везан оним што је најтежа грешка, и неопростива: незнањем и немањем интуиције за те појаве, несмислом за њих и нереагирањем на њих. Тек ако му је „све људско знано“, „цела лира“ и све људске скале, и ако је, уз то, непотчињен свему томе и неvezан за све то, и, најзад, ако у људски и уметнички лабиринт појава и израза уђе, што би Арнолд рекао, *незаинтересовано*, без

своје естетике него са свим људским естетикама, – тек тада ће ући „у обетовану земљу“ и рећи што му чиста интуиција стави у уста и што иде правце из дубина његове психолошко-естетичке пиросфере. Критичар мора да има у себи цео кодекс вредности и „с лица и са наличја“, али се тај кодекс не треба да види и, нарочито, што је најчешће случај, теза не треба да се натура. Најлепши, најбољи, најистинитији и најпоштенији израз се даје кад на томе сложенем кодексу све само затрепери, као синтеза дела о коме говори и себе самога, и, као на инструменту, чују се само звук и музика, звук и музика целог човека и, у великим случајевима, целог човечанства у том човеку. Треба се потпуно ослободити свачега, бити очишћен нижих делова своје личности, слободан од предрасуда, разрешити се личних нижих ставова према овоме или ономе, и ставити у сав план само оно своје што је дубоко у нама и, тако, блажен, као што пустињаци излазе пред Господа, „са праведним делима својим“, далеко од грехова расе, времена, места, преко векова и разних филозофских, политичких, религиозних, етичких и социјалних –*изама*, –*изаћи* пред дело, природу и себе и, тражећи средиште појаве, дати свој слободни трептај, „описати“, како је једном Беџот рекао говорећи о Милтону, „утисак једнога дела на душу“ ... Кад критика из овог основног духовног и душевног стања реагира на једну појаву, она даје свој прави и највиши израз, своје уметничко дело.

Постављало се често питање, и њега су најчешће постављали уметници увређени од критичара: да ли је критика уметничко дело? или још горе: зашто они који не могу да стварају узимају на себе улогу да суде оне који стварају? или најгоре: ако је дело јасно, не треба му објашњење, а ако је нејасно, објашњење не води ничему. Све су то наопако постављене тезе и, још више, непаметно. Овако су постављали питања или увређени добри уметници, или, што је најчешћи случај, мали уметници, и постављали су их, махом, поводом рђавих критичара. Кад би се имало времена и постављала се само духовита питања, могла би се и обратна питања постављати, питања са којима би се постављала теза: да ли су песништво, и тако даље, уметничка

дела? Кажем, најчешће су та питања постављана кад се сукобе рђав песник и рђав критичар, мали уметник и мали критичар. Мали критичари су учинили много да се о томе разговара. Колико је и колико њих чији је сав посао био да суде о дикцији, да мере ритам, сликују сликове, оверавају метафоре, прегледавају механизам поетички! И, на основу тога, одвајали људе за рај и пакао! Било је и другачијих теза, теза по којима би „критичар био тумач између надахнутога и ненадахнутога м оних који слушају мелодију његових речи и понешто схвате од њиховог материјалног значења, али њихов дубљи значај не разумеју“ (Карлајл). Балзак и Дизраели су се рђаво питали и духовито одговарали: „Па, најзад, шта су критичари? Људи који су пропали у књижевности и уметности.“ По некима, критичари подсакују иза великих сејача лепоте, одушевљени ако им испадне за руком да се дохвате кога зрнца које је остало изван бразде. Има, наравно, и обратних тврђења. Један од највећих критичара, нико мањи него Гете, налазио је да је критичар стваралац као и сваки други уметник. На једном месту је рекао да има рушилачког и стваралачког или конструктивног критицизма, и да овај други одговара на најбитнија питања, као и да критика као и свака друга уметност „захтева целога човека“. Вајлд није дискутовао и брзо је одговорио да је критичар стваралац. Анатол Франс је налазио – као што раније поменуемо – да је „добар критичар онај који прича о авантурама своје душе међу узор-делима“ и, другом приликом, рекао је за себе: „Причаћу вам о себи поводом Шекспира...“ И тако даље. Има таквих тушта и тма загонетања и одгонетања, и далеко бисмо отишли кад бисмо их, бар један део од њих било за позитивно било за негативно мишљење о критици, набрајати. Једно мишљење треба да се наведе. То је Берково. „Можемо очекивати да сами уметници буду наше најсигурније вође; али, уметници су исувише много заузети својом *практиком*; филозофи су дали мало; а и оно што су дали, дано је, већином, с тачке гледишта њихових рођених шема и система; а што се тиче критичара, они су углавном тражили уметничка правила на рђавом месту; они су их тражили у песмама, сликама, статуама и грађевинама. Али, *уметност никада*

не може дати правила која чине једну уметност... *Право правило уметности лежи у моћи човека...*“ рекао је Едмунд Берк у своме огледу *О узвишеном и лепом*. И ту је средиште питања и „нерв ствари“. Критичар не говори из уметника и уметности, него и сам уметник, из своје уметничке пиросфере и своје психо-естетичке ћелије. Преко и поводом уметничког дела, а тражећи у њему његову моћ и човека а не само уметника, критичар говори о човеку и његовој моћи у њему и у себи. Обратно теорисање – а то се често дешавало кад су теорисали рђави уметници – нетачно је. Слаби песници су често сводили критику на репродуктивну уметност, и, обратно, слаби критичари су често сводили песништво на игре из поетике и реторике. Сви уметници, разним изразом и другојачом техником, црпу воду из истога извора и испредају, на разним техникама, своју жицу из истога повесма природе. Није требало бркати супстанце и појмове, па би се лако дошло до истине. Сликари слика, и то је његово уметничко дело, наравно кад је добро. И тако, песник пише, вајар ваја, неимар гради, музичар усклађује. И тако, најзад, критичар критикује. Сви они из свог материјала и материјала природе стварају. Зашто сада бркати супстанце? Зашто да критичар живи од туђег дела, кад је то тврђење као и тврђење да вајар живи од мермера а подражава људско тело, или да сликар краде природу? И ту збуњеност долази и оно тврђење да сликар треба да пише о сликару, песник о песнику, и тако даље, и за то се узимају добри примери (Гете, По, Шели, Делакроа, Анатол Франс), али се само заборавља да су они писали велике критике зато што су били и велики критичари, а никако само зато што су били велики песници, романијери и сликари. Критичари, као Аристотело, Данте, Сент-Бев, Гете, Џонсон, Матју Арнолд, онолико су ствараоци у својим критичким делима колико и у осталим делима; из простог разлога јер су били и велики критичари, али не само због тога што су били велики у другим изразима. Писци *Божанствене комедије* и *Фауста* су класични критичари, и у овој врсти израза онолико исто велики колико и у другим изразима. Можда су онолико велики у тим другим изразима били баш зато што су били и велики критичари. Баш то што ни-

је био и велики критичар и чини да Иго није од онога замаха од кога су Данте и Гете. У предговору *Кромвела* и другим критикама, – а у то рачунам и спев о Наполеону, – Иго нема оне критичке ведрине и отворености, правог суђења и стваралачког предвиђања и проницања каквог има у пуној мери на свакој страни Дантеа и Гетеа, Стендала и Толстоја. Правити закључке о критици на основу израза малих работника и занатлија толико је исто паметно колико и прављење закључака на таквим истим уметницима из других врста уметничких израза. Кад се хоће да даду закључци, иде се на праве изворе и из њих захићује. Нико ме не пада на памет, изузев кад је без ње, да о нечему суди на основу најнеуспелијих израза тога нечега. Овде више него и у коме другом случају треба избегавати да се саслуша памет која не може управо да гледа и суди. Јер, критика сама по себи изазива критику. Њу нико, – а најмање повређени, којих увек највише и има, ако у средини постоји велики критичар, – њу нико не воли. Ту се одмах сви позивају на Дизраелија да су „критичари људи који нису успели у књижевности и уметности“, и заборављају на људску слабост, да људи, увређени, и у гњеву или злоби, дају много мање него што могу да даду (наљућени на рђаву критику, Бернс и Вордсворт су дали слабе изразе о критици), и просто и без гриже избацују критику из књижевности, науке и уметности. Уместо да су били велики да даду, критикујући или говорећи о критици, као Маркс и Кант, велико дело, они су, преко рђавих саветодаваца злобе и љутње, дали дела испод своје стварне моћи и мере. Та заблуда о критици, код оних на висијама, не постоји, јер они не бркају појмове, и о томе можда не би требало ни да говоримо овде – али како у нашој средини нису још сасвим ти појмови уређени, није рђаво то помињати, иако је досадно доказивати јасне ствари.

Слаби критичари и слаби књижевници унели су ту забуну и, због тога, трошити време и њихове Дрине исправљати, сувишно је и није потребно. Потребно је једино пропедевтички, ради образовања маса и упућивања у школи. Има, наравно, случајева кад се, из критике *критике*, може да дâ и успело дело, али ту се враћамо на оно прво, на критику коју јак човек даје, а он

ће дати све јако, и, као краљ Мидас, све ће претворити у злато. У природи ствари донекле лежи да се критичар и уметник налазе у два супротна положаја: логора који су непријатељски расположени. Већ сам појам критиковања изазива уметника. То иде дотле да, кад се и уметник појави као критичар, иако је из истог еснафа, изазива код осталих скоро мржњу. У људској је природи то мрко гледање. Човек је биће које не воли примедбе. Подвлачење наше вредности, пријатно нам је, и уколико то подвлачење прелази у претеривање, утолико нам је пријатније. Обратни поступак је непријатан. То дотле иде да човек више воли лаж о себи него ли истину. У том смислу је нарочито занимљив случај кад се уметници међусобно критикују, а ту се, врло често, дешавају невероватне грешке и заблуде. Греј није могао ништа доброга да нађе у великом Русоу, а Вордсворт и Колриџ у њему. Госпођа де Стал је налазила „да је Спенсер најдосаднији писац на свету“, Бајрон није трпео Чосера, а Дима је претпостављао своју верзију о Хамлету Шекспировом *Хамлету*. И тако даље. То су људски недостаци. Чак и кад је геније, тешко је наћи савршеног човека. Људи, врло често, говоре кроз сујету, жуч и отрове. Све су то „погрешке у лепоти“ и недостатак, уз то и основни став та два ментална стања: критичког и уметничког, критичко-стваралачког и уметничко-стваралачког. Зато што први иде из уметничког дела преко себе у уметничко дело, – на путу и, нарочито, на прелазима из и у, дешавају се пометње, забуне и заблуде, и та два ментална стања рђаво срашћују (наравно, у случајевима где се и кад се то дешава, јер се код најбољих и честитих то не може да деси). Ствар, међутим, треба сасвим да се изврне. Та два ментална става и стања не треба да буду супротна. Она се, у најлепшим врстама, допуњују и подразумевају. У критичару-уметнику, у писцу-уметнику, вајару-уметнику, и тако даље, критичар и уметник су у истом плану. Ако велики уметник није и велики критичар, он, уопште, није ни велики. Само као критичар, уметник је могао да да савршено дело. За време стварања, уметник се непрестано критикује и, на тој ватри критике, претвара своје гвожђе у свој челик, и свој угљен у свој дијамант. Та способност везивања тих двају менталних ста-

ња је ретка, и зато су и савршена дела ретка. Кад се, у размери и складно, добро вежу та два стања, дело се извија из творца као добро и савршено рођено; у размери и складно то мора бити, јер ако је критички став јачи од оног другог, долази до сувише уравнотежених израза којима та сувишност одузима чар и усхит; и, обратно, кад је други случај, рађају се изрази који су сувише завитлани и нескладни, и тај им моменат убија вредност засновану на животу у границама могућности. Гете је сјајан образац шта значи стваралачко везивање та два момента; Леонардо да Винчи, на другом земљишту, такође. Код Микеланђела и Шекспира, који су од ових много већи, на први поглед добија се изглед поремећаја та два ментална стања; али то је само један изглед, јер је цео израз врло високо хитнут, јер се *дешарж* сувише са праском извршио. Још у зачећу дела, дакле, та два става морају да иду заједно и да се, у току поступка, прожимају у једну целину у којој се не види ни ожиљак од везивања. Само се тако рађа права истина ... И само тако треба гледати на критички и уметнички став: као на сарадњу, а не као на противположеност. И осталом – да се вратимо на ранија излагања – све су те пометње, збуњености и бркања супстанци и појмова долазиле због тога што се послу није приступало онако како смо разлагали: слободно од сваке предрасуде, незаинтересовано, односно заинтересовано на онај чисти и високи начин који смо поменули, очишћено од свих пратилачких појава које муте чистоћу трептаја... Ја знам: рђави критичари су се попели на главу многим добрим уметницима, узнемирили их и раздражили својим контролисањем, туторисањем, својим мерењима, правилима, теоријама, учењима и наравоученијима. То је она страшна хомилетичка критика *приватдоцент*-а у наочарима. Има много тих случајева који су створили забуну. Али су њу створили мали уметници и мали критичари. Обућар је – један стари грчки пример – нашао да обућа на слици једног сликара није адекватна, јер је недостајало неких појединости праве обуће које је сликар нарочито превидео, јер је обућу *сликао* а не *правио*. То би могао да учини и анатом, и то баш на оном месту где је уметник хтео да надмудри и превазиђе природу, да је препроизведе. Али, и

обућар који *прави* обућу и анатом који *зна* тело, у праву су кад онај прави обућу и овај гледа тело, али не и кад овај *слика* или *ваја* тело. Уметник – кад је велики – хоће, увек држећи се природе, и да је надмудри и да да свој plus. Ту је случај малог критичара, као што су обратни случајеви, случајеви малих уметника.

Има и другојачијих замењивања ноција, бркања вредности и забуна. То је оно тврђење да је критичар посредник између уметника и публике, нека врста трговачког путника који препоручује туђу робу заинтересованом. Критичар није посредник између уметника и публике, или, ако и посредује, он посредује за свој лични рачун; нити је трговачки путник који препоручује туђу робу заинтересованим муштеријама, или, ако је нешто и од тога, он не види ни муштерију ни произвођача, већ је трећи и саставни фактор овога троугла. Он све оно може и бити, али као независан: он ту тему узима, али је обрађује независно и слободно: критичар хоће да изрази себе сама и у свим тим појавама „воли себе“ и хоће себе да задовољи и себе да произведе. Он има свој унутрашњи нагон који хоће да се изрази и, као песник који хоће да пише песму, вајар да ваја кип, Бетовен да усклади *Шесту*, и критичар неће ништа друго до да изрази своју критику. А тај мотив је код свих тих један и исти; разлика је у средствима и материјалу, под претпоставком, наравно, истих способности. Такве су критике самостална дела, и она се не читају због дела поводом којих су написана, него се читају због њих самих. Врло мало треба консултовати публику, па да се види да је то јасно. Публика, најчешће – а њен је нагон спонтан – не купује критичко дело ради дела о којима се ту пише него ради самог критичког дела. Књижарске статистике често показују да је критичко дело више продано него дело поводом којег је написано; нарочито то важи за времена у којима су критичари већи уметници од писаца. Код нас је Скерлић, у једној краткој периоди слабих писаца, био више читан него ма који од писаца. Зашто? Зато што је критика уметност, самостална уметност која има своју технику, свој став и своју филозофију. Критика је успела у своме изразу или није, – само се то питање, као и у оста-

лим изразима, поставља. Каже се често да критика постоји ради публике да јој тумачи ствари и да јој буде „чичероне“. Пре свега, све је ради публике. Човек хоће да се види и чује. Чим је технички изразио свој израз, и није га закључао у скрињу или сакрио на таван, то је он урадио због тога што хоће да се прикаже. Човек је невероватно „друштвена животиња“. Он жели да се пропагира. Дакле, нека се и прими та примедба да је критичар ради публике, и у том случају је он уметник који свету, кад је такав његов случај, објашњава једно дело. И том је приликом он творац, јер он објашњава једно дело које је прошло кроз његову духовну фабрику и изразило се као његово дело о томе делу.

И то замењивање и те забуне, долази она примедба да је критика успомена на књигу и парафраза једног дела. И то је апсолутно нетачно. Критика није само успомена и парафраза критичара на једну књигу. Она је и успомена, али и доживљај и проживљење те књиге, сједињавање и брак са том књигом. Ако критика није резултат тога, она је неуспех. То критичко дело које је синтеза оба елемента, органска целина у којој су сједињени као ново дело битни елементи критичара и дела, оригинал је који сада има свој карактер и своје особености. И критика је једна од Муза. И она има своју звезду под којом се рађа. Као пчела, она иде од цвета на цвет, „узима своје добро“, узима, носи к разноси прашкове, оплођава, даје боје, и, после свих тих авантура, прави своје саће и мед и, после, младе. И она рађа. И, као свилена буба, из дудова лишћа прави свилену кокону. Она је један облик; живота, сам живот. Њена је основна ћелија она иста ћелија живота која је основица и осталог живота. У дну ње бије било живота, грозница стварања и пропагирања.

Тако гледајући на ствари, чине се примедбе и другачије врсте, мање погрешне, али ипак погрешне. Од пратилачких и антецедентних појава које иду уз критику, као и уз сваки други израз, створене су све оне „психолошке“, „научне“, „филозофске“ и друге критике. Често су ту материјал проучавања, анализе и методи узети као карактеристикони критике... Али, од тога правити закључке о битности критике, рђаво је умовање. Тако исто је рђаво умовање узимати и неку нарочиту критичареву

предилекцију и унутрашњи став према појавама и стварима као карактеристикон и давати критикама придеве као што су „интелектуалистичка“, „моралистичка“, „хедонистичка“, и тако даље. Она може тражити и те супстанце у делу, кад њих има и кад се могу наћи, али то није основа критике, и на основу тога се не може говорити истинито и право о њој. Не треба јој придевати ни придев „импресионистичка“, иако јој он највише приличи. И ако карактеристикон „импресионистичка“ значи целокупну реакцију коју нам психолошко-естетички организам даје на једну ствар или појаву, и одјек је пуног живота, ипак се ни тај најприкладнији придев не треба да меће уз именицу критика. Критика је – да поновимо – критика: појава живота уметности, живо биће, истина живота. Рђаве критике и неживотне, створиле су све те придеве уз сваки уметнички род. Добро сликарство не потребује да се назове „футуристичким“, „импресионистичким“, „кубистичким“, итд. Као и други родови, и критика је, кад је из пунога живота, везана за пуни живот, а не за школу и правац, метод и систем. Као и живот, она се прелива и излива из облика, корита и судова, и разлива се слободно, природно и животно под божјим сунцем. Идући за њом, људи је хватају и бацају у форме, израђују теорије и системе, реторике и поетике, али она иде све даље и у новијим се ретортама справља. Крупни духови је формулишу, и стварају праве животне системе, мали их узимају за математичке формуле за решавање задатака и, као и увек мали људи, док се супстанца већ развила и тражи крупног човека да јој изрази нов облик, праве придеве и школе, регуле и параграфе из тих система и с њима иду да их суде и мере... Живот је, међутим, отишао, променљив као што је – а тај живот, то су сами ствараоци – и ови мали то не виде него оиим прошлим аршином мере ово садашње. – Најзад, има још једно тврђење које се чује и које, под извесним условима, може бити тачно. То је да је критика и за то да даје рецепте и савете и показује путеве. Стварно, није њено да даје рецепте и савете. Она може, кад је велика, да даје путеве, онако исто као што то може да да и песма, и музика, и друго, кад су велики и надахнути. Кад наиђе велики критичар на пометене и збуњене периоде малих уметника,

његова ће улога бити и улога – што је штета – учитеља и вође, диригента и судије који дели кукољ од пшенице, разбија лажи, меће ствари и појаве на своје место и снажно руши лажне куле и идоле. И тим збуњеним, неодређеним и неидејним периодама, велики критичар је од неизмерне важности да укаже на праве дукате међу бенцима и да не да да Фихте буде испред Канта, а Бомон и Флечер испред Шекспира. И Лок, и Њутн, и Коперник, морали су врло дуго да чекају на своје право и да виде све шарлатане над собом, јер они нису били и критичари, а периода је била без великог критичара. У једној бедној периоди, Бетовенова откровења су била оглашена за „мачју музику“, а ни Данте у својој периоди није најбоље прошао. И таквим периодама, дакле, велики критичар је кисеоник за ту атмосферу, и учитељ, покретач, покретач и палилац звезда. За такве мракове његови су рефлектори добри да се пронађе и извуче из хаоса вредност и постави на своје место. И таквим периодама, и тако, критика може да буде и на том путу, мада то није њен прави пут. То је њен пут кад су периоде без великих уметника из других врста израза.

Исцрпевши овај низ примедаба које се чине критици, као и говорећи у почетку о разним критичким системима, ми смо изнели главне критичке ставове о критици. Главни критички став је онај који смо нарочито подвукли: критика треба да буде потпуно слободна реакција целе наше духовне организације, под свима условима које смо дали, не само на један већ дани израз, него, уопште, у највишем случају, и на случај кад израз није дан, на случај кад је критика самостална реакција на једну појаву која није ни изражавана, и кад критичар може, као Фихте, да каже: Стварам Бога! Њен основни став, то је њена потпуна слобода. Тај смо њен став исувише нагласили у овим разматрањима, и, стога, није потребно понављати га. Из овог основног става долази се на други став, који смо, такође, нагласили: критика је, као и сваки други израз, стваралачки израз, стваралачко дело. Погрешна је теза да критика има да служи као помоћно средство култивисаним читаоцима, и да је критичар, као што је Сент-Бев једном приликом, скептички настројен, рекао, „секре-

тар публике“. Као и дневна приповетка и дневна уметност у опште, и дневна и информативна критика има тај карактер и излази из те тезе. Права и стваралачка критика, она која на исти начин ствара себе из уметничког дела, као што се и уметничко дело ствара из материја из *trans*-а и *intra*, – та критика која свој *trans* и *intra* има у самом уметничком делу, или поводом њега, или покрај њега, или и чак и изван њега, дело је као и свако друго дело. Оно се оснива на једној психолошко-естетичкој активности као и свако друго дело. Иде из људског духа, слободно и самостално, као и свако друго дело: религиозно, филозофско, уметничко, научно. Баш и у најфагеанскијем схватању критике, критике која, као Фреголи тела, пресвлади се и облачи у разне душе, критичар је творац те врсте. Јер, имати у својој психолошко-естетичкој организацији, као у некој скрињи, толики низ разноврсних психолошко-естетичких стања и ставова, изазивати се и одговарати јасно на сваку датост, посао је стваралачке врсте: способност и дар као и сваки други. Бифон, Волтер, Сент-Бев, Леметр, Франс, Џонсон, Матју Арнолд, Емерсон, Бјелински, Хајне, Лесинг, Гете, Вико, де Санктис, Кроче, Брандес критичари: велики су као критичари колико и сви други уметници: траже људску душу, савршенство, људско и *plus*, „со соли“, крајње и основно у свој овој нашој људској статодинамици.

Идући за авантурама своје мождане опне, свог нервног система и целокупне своје психоестетичке организације, изазваним поводом једнога већ данога дела или и без повода, критичар ствара своје независно дело онако исто слободно као и сваки други уметник. Критичар иде, као и сваки други уметник и научник, у себе и у природу, или у туђе себе и у туђу природу, да изрази своје ја и своју природу. Нагласили смо већ све несугласице и забуне које су довеле до обратних тврђења, и овде их нећемо понављати. Према свему ономе што смо изложили, *summa criticismi* би била апсолутно и слободно стварање, стварање критике. Као и сваки други уметник што ствара ради онога што ствара (песник да створи песму и тако даље), и критичар критикује да створи своју врсту (критикује ради критике). Критичар, и кад пише поводом дела, даје „стваралачко читање“. Он почи-

ње са већ готовим изразом, из њега прима утисак и њему даје израз. Другим речима: он прима импресију од једне експресије и, од ње, иде на своју експресију; наравно, свака та импресија и експресија треба да су уметнички, и иначе, важне и занимљиве и, као експресија, успеле; треба да су „једна инвенција и вечно стварање“ (Сент-Бев). То апсолутно и слободно стварање искључује какво апсолутно и стално законодавство и какав зборник канона. Постоји један велики законик на коме раде људи од Аристотела до Бергсона, али само знање тог законика није нимало довољно, иако је апсолутно потребно. Ради се на основу основних принципа, али се сваки посебни случај лично тумачи на основу двеју личности од којих је једна дала дело а друга се спрема да га да. Потпуно апсолутних закона нема. Има неколико општих великих принципа који су изведени из уметничког искуства ових неколико хиљада година познатог стварања. Они се, углавном, могу да примене; али, наравно, тако ингуитивно и непосредно да се примена не наметне изразу. Такав „критицизам“ је прави и стваралачки. И тај критицизам који се родио као квинтесенција мудрости и који се калио на ватри векова, излучивши из себе што је људски слабо и прелазно, као и оно што је пролазно и краткотрајно, модно, времено и месно – тај критицизам је саставни део оне светске ризнице у којој је смештено и остало драго камење и племенити метали људског духа и душе. И он стоји под истим заставама под којима и друга стварања, под заставама слободе у стварању и живота као основе. Тај критицизам, најзад, стваралачки, и широки, далекосежни и видовити, онај који тражи Господа у људима и стварима, критицизам неакадемски и непрофесионални, носи у себи сву ведрину великих дела, њихово блаженство, мирноћу и савршенство. Као и друга велика дела људског духа, и он ослобађа људску главу, нагони човека на мирну и конструктивну мисао, на господско, незаинтересовано и невезано посматрање свега људског и васељенског. И, као такав, и он оплеменењује и спрема за бољи, виши, дубљи и истинитији живот.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

СУМАТРА

Сад смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни,
врхови Урала.

Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо да, негде, неки поток,
место њега румено тече!

По једна љубав, јутро, у туђини,
душу нам увија, све тешње,
бескрајним миром плавих мора,
из којих црвене зрна корала,
као, из завичаја, трешње.

Пробудимо се ноћу и смешимо, драго,
на Месец са запетим луком.
И милујемо далека брда
и ледене горе, благо, руком.

Београд, Браће Недића 29а, 1920.

ОБЈАШЊЕЊЕ „СУМАТРЕ“

Уредник *Српског књижевног гласника*, Богдан Поповић, позвао ме је, при штампању *Суматре*, да у облику неког додатка изложим са њом и своје „Вјерују“ о поезији.

Мада и ми, „најновији“, имамо, разуме се, своје интенције у књижевности, не могу о њима да говорим без збуњености, јер, прво: други, одушевљенији од мене, би то боље извршили, а, осим тога, ја не верујем да убеђивање, у књижевној борби, у борби уопште, ишта помаже.

Зато, и кад бих могао да претпоставим читаоца који је циник, не бих могао да покажем оне вредности у нашој најновојој лирици, које ја, лично, држим да су врло велике. Могу само, у контурама, без синтеза, да откријем мисли које владају, са оне стране, папирнате, барикаде, где смо ми.

Најновија уметност, а особито лирика, напада се, већином, због њене „таме, неразумљивости, декадентности“ итд. О томе се не може говорити без ироније!

Већина нас, најновијих, иако се налазимо на политичкој левици, одбацује све корисне, популарне, хигијенске дужности, које поезији, код нас, људи без осећања за уметност, а препуни социолошког самољубља, тако често намећу. Социјализам, на пример, ми не бисмо ширили лирским песмама!

И тако, о тој нашој књижевној „критици“, која је често апсурдна, ми не говоримо.

Али да најновија поезија није ни лудорија, ни декадентство, то ће сваки увидети, кад буде сазнао за утицај руских футуриста, и „декадентата“, њиног, префињеног, часописа који се зове *Мир искусства*, у руској револуцији. Ни наша, најновија, уметност, а најмање поезија, не спава, како је често читаоци замишљају, као нека лепотица, у кули од слоноваче. Још је та кула „ебигнеа“, моћна, као станице бежичног брзојава.

Већину тих напада на најновију, нашу, поезију води бедна глупост малих средина. Баш је „популарност“ наше књижевности била узрок да је била тако устајала. Уосталом, и права попу-

ларност је често смешна. То знају сви они који су видели шта је оно што милиони Немаца сматрају да је велико код Гетеа.

„*Расно, јасно, просто*“ у уметности не може ништа. Све је то дао Витмен, па ипак је, пола столећа, био, за Американце, бубала.

Постоје неминовности. Непопуларност новије поезије, и код нас, својевољна је! Сав овај увод био је, усталом, потребан само да бих преко много чега могао прећи ћутке.

Остају противности које се не могу прећи иронично. То се неће решити брзо. Положај, дух, наше поезије, после рата и, не могу а да не напишем, после Скерлића, сасвим је нов и измењен. Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони!

Најновија уметност, а особито лирска поезија, претпоставља извесне, нове, осетљивости. Они који не могу да дишу изван предратне, уметничке, атмосфере, прилазе јој узалуд.

Свуд се данас осећа да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина, и обишле свет и вратиле се дома, тражећи мисли, законе и живот какви су били. Тражећи стару, навиклу, књижевност, познате, удобне, сензације, протумачене мисли. Лирску поезију вечних, свакидашњих метафора, оно циле-миле стихова, сликова, хризантема, које су цветале у нашим, недељним, додацима. Али су дошле нове мисли, нови заноси, нови закони, нови морали! Може се бити против нас, али против наших садржаја. и интензија, узалуд.

Свет никако не жели да чује ужасну олују над нашим главама. Тамо се тресу, не политичка ситуација, нити књижевне догме, него и сам живот. То су мртви, који пружају руке! Треба их наплатити!

Као нека секта, после толико година, док је књижевност значила само разбибригу, ми сад доносимо немир, преврат, у речи, у осећању, у мишљењу. Ако га још нисмо изразили, имамо га, непосредно, у себи. Из масе, из земље, из времена нашег, прелази на нас. Не да се угушити!

Песник је био, код нас – где је Крањчевић мислио о њему као о икупитељу – фанатик нових, националних, покрета. Зар да од све те мистичне радости остане само мистика лепозвуке

чегртаљке сликова? Прекинули смо са традицијом, јер је бацамо, стрмоглав, у будућност. Одбацили смо бивше законе. Вечити проблем „њеног венчања“ нас не буни!

Оделили смо се од овог живота, јер смо нашли нов. Пишемо слободним стихом, јер је последица наших садржаја! Тако се надамо доћи до оригиналних, а то значи и „расних“, израза. Ни смо одговорни за своје „ја“! Не постоје непроменљиве вредности!

Без баналних четворокута добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист облик екстазе. Непосредно! Покушавамо да изразимо променљиви ритам распложења, који су, давно пре нас, открили. Да дамо тачну слику мисли, што спиритуалније! Да употребимо све боје, лелуаве боје, наших снова и слутњи, звук и шапутање ствари, досад презрених и мртвих. У форми то није бог зна шта! Али, делимо ритам сунчаних дана, од вечерњих ритмова. Не мећемо све то у приправљене калупе.

Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока. Звук наших речи неразумљив је, јер се навикао на мењачки, новинарски, званични, смисао речи. Давно је Бергсон оделио психолошко време од физичког. Зато је наша метрика лична, спиритуална, магловита, као мелодија. Покушавамо да нађемо ритам сваког расположења, у духу нашег језика, чији је израз на ступњу фељтонских могућности!

Стих је наш занесена играчица, па своје покрете чини у екстази. Своју екстазу претвара у голе покрете. У лирици то нешто вреди! Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне. Није то било тако давно, кад је Дучић, исмејан, усудио се да напише да „*иштите звезде*“! Ми, дабогме, одосмо даље!

Можда те, формалне, новости мање занимају читаоца? О њима треба говорити други пут. Што се пак тиче наших, хипермодерних садржаја, ми их се не бојимо. За њима корача маса оних који су на лешинама, под отровним гасовима, осетили и те како „хипермодерне“ сензације. Па су изгубили радост, коју им ни породица не може вратити више. Они су осетили много што-

шта што се назива „болесним“ у поезији. Ми изражавамо све што они још крију, што их мучи, али неизбежно сустиже. Тврдимо, фанатично, да постоје нове вредности, које поезија, одувек пре него живот, налази!

Покушавамо да, свесно, покажемо нове састојке у љубави, у страсти, у болу. Покушавамо да ослободимо, многе, бивших срамота, веза, закона и заблуда! Верујемо у те невидљиве, предестиниране, слушаоце и читаоце наше!

Као што верујемо у дубљи, космички, закон и смисао, ради којег се туга, из Камоењшових сонета, кроз толика столећа, преноси у нас.

Ако су фелтони литература, онда модерна поезија постаје исповест нових вера. Иначе, сва та хрпа стихотворстава, заната, не би била ништа друго до одвратно траћење времена. Али наш слободни стих, наша неразумљивост – коме је милије „болест“ – сасвим је нешто друго. Оно Аристотелово: кад смо будни имамо сви исти свет, а кад сањамо свако свој!

Сад би требало да се упустим у метричке дискусије. Међутим, за то је, прво, још рано, а, друго, ја нисам никад био толико савестан као неки Малербов ђак. Нећу да будем ни духовит, па да употребим иронију Едгара Поа. Без препирке о версификацији, ја ћу, просто, да испричам како долази до тих песничких, хипермодерних, бунцања, као што је *Суматра*.

*

Осетих, једног дана, сву немоћ људског живота и замршеност судбине наше. Видео сам да нико не иде куда хоће и приметио сам везе, досад непосматране. Крај мене су, тог дана, пролазили Сенегалци, Анамите; срео сам једног доброг друга, који се враћао из рата. Кад га запитах одакле долази, он ми рече: из Букхаре!

Мати му је била умрла и комишије њене беху је сахранили. Неко му је покрао намештај, код куће. Ни постеље, вели, немам!

А кад га упитах како је путовао, он ми рече: „Преко Јапана и Енглеске, где су ме ухапсили.“

„Па шта мислиш сад?“ – питао сам га. „Не знам ни сам. Сâм сам. Ти знаш да сам се био верио. Она је отишла некуд. Можда није добијала моја писма. Ко зна шта ће и она дочека-ти? Не знам ни сам шта ћу, можда ћу добити место у некој банци.“

Све се то одиграло на станици у Загребу. После сам сео у воз и отпутовао даље. У возу је било препуно света, нарочито војника, жена у ритама, и много збуњених људи. У возу није било осветљења и виделе су се само сенке. Мала деца лежала су, на поду вагона, око наших ногу. Изнурен, нисам могао ока да склопим. Док су око мене причали, приметио сам да су и ти гласови некако тежики и да људски говор, пре, није тако звучао. Загледан у мрачне прозоре, сећао сам се како ми је мој друг описивао неке снежне планине Урала, где је провео годину дана у заробљеништву. Он је дуго, и благо, описивао тај крај на Уралу.

Осетих тако сву ту белу, неизмерну тишину, тамо у даљини. Полако сам се насмехнуо, Где све тај човек није био! Сећам се да ми је причао и о некој жени. Из његових описа запамтих само њено бледо лице. Он је неколико пута понављао како ју је тако бледу последњи пут видео.

У мом сећању, нервозно, почеше тако да се мешају бледа лица жена, од којих сам се ја растајао, или која сам видео по возовима и бродовима. То ме је гушило, те изиђох у ходник. Воз је био стигао у Срем и пролазио испод Фрушке горе. Неке гране ударале су у окно, које је било разбијено.

Кроз њега је у воз падао влажан, мокар, хладан мирис дрвећа и чуо сам жубор неког потока. Стали смо били пред једним разривеним тунелом.

Хтео сам да сагледам тај поток што је у мраку жуборио и учинило ми се да се румени, и да је весео. Очи су ми биле морне од неспавања, а обузела ме је била тешка слабост од дугог путовања. Ето, тај мој друг волео је ту жену, а она је остала негде далеко у некој завејаној кући, сама, у Тоболску. Ништа не може да се задржи. И ја, куд све нисам ишао.

А ето, овде, како весело тече овај поток. Он је румен, и жубори. Наслоних, дакле, главу о разбијен прозор. Неки војници,

прелазили су, за то време, са крова на кров вагона. А сва та бледа лица, и сва моја жалост нестаде у жуборењу тог потока у мраку. Воз није могао даље. Ваљало је прећи, преко Чортановачког тунела, пешке.

Било је хладно. Ишао сам у гомили непознатих путника. Трава је била мокра, па смо клизили лагано, а неки су и падали. Кад смо се успузали на брдо, под нама се, у свитању, указао Дунав, сив, магловит. Сва та магла, иза које се назирало небо, била је неизмерна и бескрајна! Зелена брда, као острва над земљом, нестајала су још у свитању. Био сам заостао иза осталих.

А моје мисли, једнако су још пратиле мог друга на оном његовом путовању о којем ми је, безбрижан, са горким хумором, причао. Плава мора, и далека острва, која не познајем, румене биљке и корали, којих сам се сетио ваљда из земљописа, једнако су ми се јављали у мислима.

Најзад мир, мир зоре, полако је улазио и у мене. Све што је мој друг причао, па и он сам, погурен, у похабаном војничком шињелу, остало је заувек у мом мозгу. Одјеном сам се сећао, и ја, градова, и људи, које сам ја видео, на повратку из рата. Први пут приметих неку огромну промену у свету.

На другој страни тунела, чекао нас је други воз. Мада је у даљини већ свитало, у возу је опет био потпун мрак. Изнурен, опет сам сео у мрачан кут вагона, сам самцат. По неколико пута рекох сам себи: *С у м а т р а, С у м а т р а!*

Све је замршено. Изменили су нас. Сетих се како се пре другачије живело. И погнух главу.

Воз је пошао и затутњао. Успављивало ме је да је сад све тако необично, и живот, и те огромне даљине у њему. Куд све нису стигли наши боли, шта све нисмо, у туђини, уморни, помиловали! Не само ја, и он, него и толики други. Хиљаде, милиони!

Помислих: како ли ће ме дочекати мој завичај? Треиње су сад свакако већ румене, а села су сад весела. Гле, како су и боје, чак тамо до звезда, исте, и у трешања, и у корала! како је све у вези, на свету. „Суматра“ – рекох, опет, подругљиво, себи.

Одједном се тргох, неки немир у мени, који није стигао ни до свести, пробудио ме је. Изиђох у ходник, где је било хладно. Стајали смо опет у некој шумици. У једном вагону су певали. Негде је плакало једно дете. Али сви ти звуци допирали су до мене као из неке неизмерне даљине. Пређе ме јутарња језа.

Видео само још Месец, сјајан, па се и нехотице осмехнух. Он је свуд исти, јер је мртавац.

Осетих сву нашу немоћ, сву своју тугу. „Суматра“, прошаптах, са извесном афектацијом.

Али, у души, дубоко крај свег опирања да то признам, ја сам осећао неизмерну љубав према тим далеким брдима, снежним горама, чак тамо до ледених мора. За она далека острва, где се догађа оно што смо, можда ми учинили. Изгубио сам страх од смрти. Везе за околину. Као у некој лудој халуцинацији, дизао сам се у те безмерне, јутарње магле, да испружим руку и помилујем далеки Урал, мора индијска, куд је отишла румен са мога лица. Да помилујем острва, љубави, заљубљене, бледе прилике. Сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха.

*

После, у Новом Саду, у једној хотелској соби, направио сам од свега тога једну песму.

Београд, 1920.

ЈЕЗИЧНЕ МОГУЋНОСТИ

Познат је парадокс Оскара Вајлда из *Intentions*: да живот иде за уметношћу. Уметност створи Вертера, Хамлета, Корину, Аталу: а живи људи стану подражавати Вертеру, Атали..

Не спомињући нигде изрично Вајлда и *Intentions*, велики савремени руски писац Фјодор Сологуб, у свима својим многобројним списима, без изузетка, шири перспективе овога парадокса: људи о којима се говори у уметности некако су концентрисанији, једрији, гушћи но људи обичног живота, који су у своје живе бивању некако расплинути. И стога – вели Сологуб – стварно, са неке највише тачке гледишта, једино и постоје личности из романа и драме: о њима се зна ко су, шта су, какви су, где су, како ће, где ће. А што се и не зна, то се назире, наслућује, осећа. Међутим (вели) расплинути људи стварнога живота не постоје стварно, постоје само као могућност стварних, једрих, густих људи – људи из уметности. И због тога (продужује Сологуб) савршено се лако да објаснити дејство згуснутога, једрога, уобличенога човека из уметности на расплинутога, недограђенога, недозваног из неодређености човека реалног, живог. Уметност, као згуснут облик живота, као кондензован живот, дејствује на расплинути, маглени, недовољно сређени живот. Хамлет Шекспирово васпитно дела на Хамлета недовољно оствареног, који тавори тражећи сам себе и не налазећи се у свакидашњици дневних односа. Људи би, донекле, били само могући материјал уметности, колонија уметности. Уметност би од градива, одабирањем и уобличавањем, стварала право и живо; а градиво би (то смо ми) са своје стране било под магнетским

утицајем онога што је из нас, из градива, већ добило праву једну, трепетну изразитост, коначност; душу.

У сваком случају могло би се рећи да уметност неке могућности из живота преноси у своје подручје, бави се њима, експериментирате њима, и постиже неке резултате. Питање је уколико су резултати са животним могућностима (пресађеним у много уже и специјалније подручје уметности) обавезни и за сам живот. У врту уметности многи се опити врше несравњено лакше но у хаосу живота. А неки опити, засада, уопште, једино су и могући у уметности – у животу још нису. Уметност би донекле могла бити (и ово би задовољило Аристотела и Еурипида) лабораторија живота, угледни расадник за опите укрштања и оплемењивања. Питање је ово: постигнута племенита суврст која успева после многих калемљења и операција, на земљишту уметности – хоће ли она моћи, пресађена (после свих еволуција) у прастару шуму живота, и ту успевати, живети? Не улазимо за сад у претресање могућности делимичног или потпуног успеха. Само постављамо проблем.

Многи догађаји, гледани са једног чисто посебног становишта, могу довести до неслућенога, дакле просто, рекли бисмо, без наше заслуге, механички: треба само променити становиште. Такав је проблем језика. Били су у историји ратови, буне, врења – и веома важни, и крајње судбоносни по својим последицама за читав низ проблема у развоју. А какав је њихов значај за развој језика?

Рат овде донекле значи колективни напор целог народа да нешто преживи и изрази. Шта су балкански ратови и шта је Светски рат донео из народа за развој нашега садашњег језика? Ништа. А зашто? Језик који данас имамо није више у досегу колективног народног стварања. Оно се упутило другим правцем. Језик је постигао извесну уобличену и живу ограниченост, благодарећи књижевницима, те сад она, та организована језична трептавост, таласно разводи својим живим струјама и токовима све оно што се простоме човеку појави као потреба језичног бивања. Механизам језика већ је премашао примитивне потребе, и сада он има да уобличи и уобличава човека који к њему

иде, бившег ствараоца. Не само да човек јуначких песама више не ствара језик (он га је створио у првом стадијуму), већ сада тај језик, који је отишао даље, неодрживо дела – да му се не може нико отети.

Човек јуначких песама остварио је веома изразити, тешки, готово непомични, али плахи и срдити усклик дивљења, бола, чуда и патње: као неке стене пркоса усред мрачне монотоније трпљења. Врхунац тога језика јесте Његош. Ту је даља еволуција (у томе правцу) онемогућена. Даље се, у томе правцу, није могло, и не може. Народне песме испеване од 1912. до 1922, у времену највећих и узбуђења и прегнућа, не само што нису дале изразно, изразито и уметнички – ништа, оне нису дале ни језично – ништа:

Под језиком не треба разумети принову у речима и поштовање ове или оне синтетичке финоће. Под језиком ваља, шире, схватити: *жубор језика*, матице у њему, убрзање, ускорјења, ток, шум, темпо, убедљивост, таласање, динамику језика.

Можда је чак зачуђујуће отсуство поезије јуначких песама најновијега кола потекло услед подражавања старинскоме, некада животодавноме, а данас мртвом и умртвљујућем калупу. Не варајмо се, не тешимо се: мртав калуп може да убије. Једна кап смрти у стању је да отрује највеличанственији организам. Живот је, по неки пут, према свакоме живоме надмоћан, према свима отровима живота и безумља животне помаме – само не и према отровима прошлости, неповратно уминуте.

И, мада је то падало можда врло болно првим посленицима српске књиге, они су се, тешка срца, одвајали, морали да одвоје, од фолклора. од народнога живота који се изражавао језиком 17-ог века. Одвајали су се вођени и беспрекословним нагоном: да у подручју књижевности искују нов механизам језика, исталасају нов жубор језика.

Све што се уствари није преживело тако и толико да остави жлеб трага у стилу језика, све то, да би се могло нагласити, мора се или поново преживети у ширем опсегу (сав народ) или бар у ужем опсегу (литература).

Вукова реформа, на пример, пресекала је везу између благочестиве калуђерске музике језика и новог, наврелог, грубог или јетког подврискивања и запомагања народне песме. Кад се хтело изразити у новоме језику (истеклом из народне песме) благочестивост, кротост, дволично увијање, фарисејско изврдавање, лажно-философско надри-умствовање: како то да се учини помоћу опоре сочности новог, младог, ненагриженог меса нових, јетких плодова и зачина?

Да би се то изразило, потребно би било да се народ врати на своје рођене трагове, да поново преживи благочестиви и лицемерни Средњи век! А то би било и сувише задатака бацати народу на плећа. Зато мора и морала је литература да гаји, између осталог, и побожност, те да, уколико је то могуће, надокнади недоспеве и недосеге свога садашњег језика.

Литератори су позвани, силом околности, да преживе и икажу све оно што је за израз садање културности неоподно, а што народ, из буди којих разлога, није на време доспео или успео да икаже. Јер народ више не може да се упрегне у тај рад: једно, што има друга посла, а друго, што није кадар управљати механизмом свога рођеног језика, свога прво-производа, који је одрастао, и који се све даље развија, и који све плодније продубљује почетне целисходности свога ја. Неодољиво, мењајући ред ствари примитивних времена: син васпитно делује на оца, можда честитијег и ваљанијег, али заосталог, можда крепкијег, али непокретног.

Не треба се чудити невероватним доживљајима, необузданим. лиризмима, хаосима и космичким усклицима савремене плејаде наших песника. Сем осталих дубљих и значајнијих разлога, постоји ту и један језични императив: мора се доживети (у ограђеном, маленом подручју литературе) све оно битно и важно што је народ који је створио почетну полазност српског језика пропустио да изрази, да унесе у израз, да улуби, да утисне, да убразди језик. Песници доживљују за цео народ, да би му створили савремен језик.

Све докле не буде створен жубор и језичне путање, убедљивости, ритмови и струјања за технику новог живота – код

нас ће се морати или буквално преводити са немачког и француског језика, или уопште говорити немачки и француски. Док не приспе, док не дозре наш, данас стваран, мозган и измозгаван, чаран и дочараван језик технике новог живота мораћете говорити, можда чак и мислити: немачки, француски. Разуме се – крајње и кржљаво. Јер један народ може да стварно и свесно живи само у мору свога рођеног језика. Док не доспеју крила из наше лабораторије, мораћете да се служите чим стигнете. У најбољем случају: помажите нам, читајте, прониците, старајте се да дочарате оно што и ми још не можемо сасвим дочарати – јер није зрело. Тако су радили умови и духови, срца и интуиције Средњег века: пењући се ка звездама по гранама латинског, оствареног језика. Тако су радили у Новом веку Руси, и Немци, и Енглези – служећи се, привремено (чекајући своја крила), француским језиком.

Пошто смо ми, силом околности, понајзаосталији, то смо ми тек сад, отскора, почели ради технике новог живота да се служимо, привремено, немачким и француским језиком.

Ми ћемо, апсолутно је то сигурно, успети. Ја већ осећам распевано и мирисаво шуштање сјајних крила будућности. А ако не успемо? То би била највећа народна несрећа која се уопште да замислити. Наша култура остала би без свога језика. Сама могућност наше интегралне културности пропала би.

Рекли смо да је пут и топот језика био: од старе технике до нове технике живота. Рекли смо како су дирљиво наивни, и у крајњој линији убитачни, били покушаји да се стара техника, без преиначења, узме за израз новог живота.

Шта је уствари најбоља народна песма? Она није шибнула спонтано помамним бичем из народне стене. Она је, уствари, екстракт, есенција, сажим и синтеза онога што се на изврстан, посебан начин уопште дати може. Омогућена је читавим напором нагонског одабирања, плод је једне инстинктивне не само талентованости већ дисциплине, запта. Есенција. Челик.

Кад нов живот усхте да се служи, себе ради, есенцијом, шта бива? Он додаје есенцији само већи или мањи проценат воде, а нимало самосвојног укуса. Народна песма није чак ни ста-

ри живот, она је есенција старога живота. Из старога живота и могло би се, трагичним напором, у нови али из есенције у живот – никад и нигда.

А есенција новог живота? Ето, то траже од нас. Ми је не можемо дати. Ње нема још, јер нови живот није још свепросторно букнуо. Запалити све: да би и то прохујало.

Тежња ка екстракту, ка савршенству, онда кад је време – врењу, јесте јалова и кобна. Кад дође оно време о коме се вели у Библији да је избројано, а код Шпенглера да је судбоносно, онда: многи се извори и затворе да би јаче и изразитије шибали они што преостадеше. То је било са народном песмом. Толики су извори затворени, толике могућности насилно пресушене, толики жубори ућуткани, толике живе силе запечаћене! Можемо ли се ми вратити на трагове, повући гломазни живот на поврате? Оно неколико складних и обузданих токова изворских засноваше своју само- своју музику. Ко зна по цену којих чудних и дирљивих угушених романа? Али је та нова одабрана музика наставила да живи, да буја, да звони својим новим развојима. То је народна песма. Да није, у новом броју, извора, живела, можда би се и могло натраг, да видимо ко беху, шта беху остали извори. Али нов број, нов низ, живео је својим животом, остварио је језик – животом, а не механички.

Народна песма је врнунац једног сировог живота. Наш израз (ми смо данас у низинама једног другачијег живота) не може још имати оне класичне коначности врхунца. Хоћемо ли се икада испети на наше рођене врхове?

Је ли се српски народ коначно изразио у десетерцу? Је ли доживео своје коначно оличење у десетерцу? У том случају језик би, воћњак, без иједне задоцнеле гране и дрвета, био сав потпуно зрео. А шта се може учинити са зрелином 17-ога века у 20-ом? Нису ли, у свој Европи, толике воћке и гране сачекивале нова пролећа, гранућа нових зора?

У томе и јесте велика тешкоћа за данас. Да би се оличио у десетерцу, српски народ је морао избацити, из корена ишчупати, све оно што би ометало ту прерану а свеопшту могућност. Живот је постао изразитији и дубљи, али ужи и убогији. Најзад

се, готово сав, уборао у једну једну бразду: пркос, ослобођење, јуначки подвиг.

Његош је потенцирао народну песму. Њу довео до још крепкије њене битности.

Она је њега водила, а не он њу.

Шта је, пред богом и пред људима, хтео песник Његош? Не знамо. Народна песма узела га је, као власници амајлију у 1001 ноћи, за свога роба. Његош је – даље и дубље – изразио, сажео народну песму.

Народна песма, ако је и материјал – она је то опет и само: за народну песму.

Народна песма надјачавала је свакога појединца. Ко се хтео послужити њом, она се послужила њим. Он је вршио њену, а не своју мисију у свету.

Да је Лаза К. Лазаревић, тај моћни таленат, стварао на француском, руском, енглеском, ко зна о чему би писао. Он није био душевно предодређен за фолклор. Али чим се надвирио над област српског језика, заслушан у његову музику, он је вио и извијао, растезао и размрсивао само оно што је већ било у самом том звуку, што се из његове сударности дало неком интуитивном логиком распоредити у просторне поретке. Пре сваке идеје њему у ушима ромораше неразговорни жамор, из кога разређиваше, као пчеле, зачетке по готовом саћу.

Излаза из народне стихије није било (ко у њу потпуно уђе), јер се народ заокружио, јер је сам себе изразно остварио.

Сумњам да таквих примера има много у повесници света. Српски народ, вођен оштром историском нужношћу, кристалисао је себе, да би могао дати отпора, не водећи много рачуна о многоструким урођеним тежњама за што евестранији обухват сама себе. Он себе није обухватио, јер није имао времена за чекање, нити му је пак психолошка потпуност изгледала, у тај мах, од такве важности.

Српски народ створио је самом себи, легендом, кичму историје, и обавио је оним крепким мишићима десетерца који су га могли бранити и држати,

Народна му песма није као руска, да изражава зелену степену, непотребну папрат и високу траву другостепених доживљаја.

Остварено је што је било педагошки нужно да се народ најпре психолошки устали у изразито отпоран тип, а затим васпита и подржи у култу тог постигнућа. Српски народ оваплотио је себе, зарад отпора, у народну песму. Она није израз тадашњег васколиког узруја и врења, већ насилно отет, од сила хаоса, отпоран организам, који се и даље може не толико развијати (јер то би био скок у неизвесност) колико *прекаљивати*. Српски народ жртвовао је историскога себе, да би омогућио отпорног себе, себе у историји.

И религија, и све духовне манифестације, а највише језик и музика језика, имале су да послуже само остварењу организма способна на максимум жилава отпора. Где су богомилски заноси и удубљавања, где расколничке препирке и теолошке суптилности? Све је из корена ишчупано, да би се дошло не до обилно изразитог или саборног или немирног, или тајанственог – већ до отпорног. А, разуме се, отпорно је морало (такав је већ закон проналажења минимума и максимума) бити и изразито, изразито-отпорно. Рудиментарно народно хришћанство веома је изразито. О њему говори Његош. А његова је главна особина да не сме бити доступно отровима органског живота и развоја: оно мора да живи и да се усавршава, али животом гвожђа његов је пут не ка цветању и зрењу, већ ка каљењу и прекаљивању.

Српски језик, недовољно гибак и раскошан, недовољно загнуурен у хаос обичног бивања, кристалисао се пре времена, свакако ради опстанка народа, али на највећу опасност за покушај обнове живота, на ширим базама, где се не прекаљује, већ цвета изразом.

Највећа је погрешка кад се мисли да је Вук озаконио за књижеван један сиров и неизграђен горштачки и говедарски дијалекат. Црквено-славјански, тадањи књижевни језик, био је у ствари много неразвијенији *према могућности свога развоја*. Јер Вуков језик је сиров, али не у односу на себе сама: он је врхунац једнога стања, он је савршен израз једнога стања, он је

зreo. Само је та зрелина застарела за Европу. Зрео пре времена, зрео за једно примитивно време, зрео врлије, зрелије но што су тада били зрели развијенији и моћнији европски језици. Оно што је имао да изрази – изражавао је савршено. За технику старог, отпорног и традиционалног живота био је савршен. И Србин није с њиме осећао, за израз себе, оних „мучења речи“, оних натезања са изразима. Савршено адекватан своме циљу, језик народних песама живео је у својим носиоцима јаче и живље но иједан језик. А то не може бити случај са неразрађеним језиком. Српски језик био је крајње изразит за технику старог и специјалног живота коме је био намењен. Огромна културна снага српскога народа, коме је у 14-ом веку отета блиска одушка једног уметничког ренесанса, сва је стваралачки ушла у језик, у једну плаховитост говорне, акценатске изразитости, у музику једру, крепку, израђену, без замуцкивања, без замирања, без јазова и понора. Све савршено дограђени путеви и странпутице планином језика. Нигде сумње, мекуштва, застоја, колебања.

Свакако, читав низ неодређених „могућности за доцније“ морао је бити жртвован, сурван низ литице. Језик и мушког десетерца указује мало тунела за пробој ради лакшег саобраћаја. У наше време често се богатство мери својим динамичним перспективама, правцима све нових могућности развоја. Био би сјајан један језик – а то је и руски – где народ-уметник није завршио и зазидао све пукотине и расцепе, благодарећи којима мисао зграде може да се извије и домисли у све нове сводове, прескоке и неслућености. Био би диван језик који би оставио стране обилне могућности новом неимарству и неимарима. Сиров је језик великим уметницима лако унапредити и осмислити, окатедралити, ако само у себи има животодавних праваца, што више. Јер данас *уметници* граде језик и његову музику. Они не траже сјај од језика, већ интуитивну његову снагу за свестраност развоја. Ма и најсиромашнија нека је разуђеност језика: само нека у сировини постоји пластична силина, могућност да се удови извуку. А српски народ, самим моћним глачањем десетерачке музике у плахом кориту свога језика, готово је усталио сваки облик језичног камена.

Већи, узаврели, немирни, тражећи циља, губећи циљ народи, толики – нису још потпуно изражени

Већи, узаврели, тражећи циља, губећи циљ, народи, толики – нису још потпуно изражени. Већи, узаврели, немирни, тражећи циља, губећи циљ народи, толики – нису још потпуно изражени.

А српски је народ изражен.

Најзрелији израз српског фолклора јесте десетерац. Ко без разбора иде у фолклор несвесно, у најбољем случају излази на стазу десетерца, музике десетерца – јер то је најзрелији израз фолклора. .

То је прва и најглавнија тајна наше књижевности. Преимућство је било имати се, ради одбране, имати себе остварена.

Данас је то отежавајућа околност за еволуцију.

Милош Обилић, Краљевић Марко, Кајица Војвода – који нису били у историји како су опевани, извајани, ради угледа, ради звездане оријентације – у толикој мери изражавају суштину народа (уколико је ова упућена правцем јуначког подвига) да им сви последњи ратови не моглоше дочарати ниједне нове особине. Још у већој мери важи ово за језик. Крајњи врхунац, зрели клас народнога жубора (оплевљен свесно, ради опстанка) јесте десетерац, са својим тројством уздизања гласа.

Народ се изразио до краја, извршивши пре времена за отпор неопходну кристализацију, којој је жртвовао многе своје, за онај мах споредне, правце пружања, и блесак ивице.

Народна песма без модерног је трепета.

Сваки десетерац јесте: три сечива, три удара гласа, три гребенска врха – све је остало камен испод камена. И гуја испод камена само камено цвили и пишти.

Народни стуб је ненапукнут и једар камен, намењен очајној борби, намењен удару.

Он не трепти, јер музика трептања била би њему музика дрхтања, страха. Његова музика не сме да оличи страх. А ми, данас, трептимо. То није страх. Свеопште осећање свеопштег, свачијег присуства.

Како да објективно изразимо што смо видели на крвавом разбојишту, кад је све то речено у комаћу Косовске Епопеје, у смрти Кајице Војводе, у Краљевићу Марку?

Народ је тек данас, са задоцњењем од неколико векова, истрајно и радосно и резигнирано доживео сам себе.

Онога себе из песме.

Нових преживљавања има, али су слаба према ослобођењу, најзад, дубу прошлости, испод земље проврелом, испод камена наврелом. Он тече, фијуче реком, најзад слободном.

Али ко је изражен? Изражен је народ, племе. Ја не велим да је изражен српски Човек, Човек и историја човека. Изражено је само српско племе, Српство, Србин у односу на Српство, а не и Србин у односу на себе сама, или на море, или на звезде и птице.

Толики су, можда, у себи носили неизражени немир бића, жеђ космичког утонућа, полет звезданих знања. Они то нису изразили.

Сматрало се да се има и мора изразити само однос према својем племену. И племе је било изражено, готово пре свога састојка, пре човека. Српско човечанство добило је језик свој и поезију – али не и српски Човек.

Код наших нових писаца необуздано из камена изворном бујицом бије, разносећи све препреке, кључ свемирског, космичког нечега: да се изрази однос човека према космосу.

Осим што је ово опште-европска појава, код нас још две околности подвлаче значај њен. Прва: толико стезаном, вековима, чувству дата је најзад одушка. Столећима обуздавана космичност најзад је прсла, препукла, разлила се. Друга околност: самога језика ради, зарад ширења технике језика, описује се доживљај свемира за који, у нашем језику, беше тако мало попевајућег простора. И то ће, код нас, омогућити новог човека.

Можда је и у Европи пут био овај: човек, племе, човечанство. Код нас је оно друго племе – највише израђено, најдаље дограђено. Ми, језично, музички-језично немамо готово начина да означимо, оваплотимо преливе и таласе оног првог и оног трећег: човека и човечанство. И остала Европа умногоме изгра-

дила је само народе. Али је ипак остало више места за Човека и човечанство. Ваљда зато што није сва гласбена енергија језика отишла и стварање племенске музике. А ми увек, сва ком мелодијом, падамо у матицу, у вир племена, и јуримо, беспомоћно, у вир племена.

Језик има да се препороди и утаначи у правцу она два појма: првог и последњег.

Да: народи су, можда и у Европи, изражени можда до краја.

Заборавили су на човека.

Ко је он?

Модерна поезија у његову музику хоће да се загњури, и да је веже, да веже човека и његову музику са музиком свемира. Најуже и најшире, алфа и омега. Најзад? Тек? Крај или почетак праве културе?? А дивни песници црнци наслутили су то је у влажној тами прашумске музике.

Толико је народ као изражени тип, са својим особинама и својом гласбом, изгледао нешто битно, и нормално у мелодији језика, која је текла оплођујући књижевност попут Нила да се код нас основао један врло чудан, парадоксалан култ здравља и нормалности.

Све што је било оличење десетерца било је нормално и здраво.

Заборављало се да је тип „просечнога Србина из десетерца“, као нешто вековима стварано ради нарочитих циљева народне одбране, битно различан од *просечнога Србина* „не из десетерца“.

И Скерлић је и најгоре пијанице Кочићеве, лукаве кавгаџије, тврдоглаве и подмукле бадавације звао здравима, „једрима“ и нормалнима, исто као и сладострасне, пркосне и заинаћене сељаке Ћипикове, и плитке севдахлије и Шантићеве, који су груби и брутални у целом животу, а само за тренутак падну, клону од севдаха и врисну и издахну.

Све је то изгледало нашим критичарима нормално и здраво, јер је било оличење нечега из десетерца, чија се музика узимала као почетна, нормална.

А је ли она нормална за наше сређеније и благородније прилике? Није ли она један вековима рађен, куван и мешан напиток за нарочите циљеве: за пијанство неумитне одбране?

Наши критичари, штавише, када су толике благородне чежње и очајања, полете и поносе модерног човека крстили изопаченошћу, перверзијом, дегенерацијом, болешћу, модом, хтели су, инстинктивно, и о д своје стране, да допринесу да се не наруши, да још више ојача стара потребна крепкост музике десетерца, која је толико учинила за спас нације.

Данас је потреба те крепке медовине престала. И за брза и за спора пијанства имамо друге, снажније напитке. Штавише, свемоћ старе оне музике онемогућава нову. А нова је живот, наш живот, даљи живот, уопште живот. Стара и није била свестрани живот и свеобухватно живљење, већ *оруђе живота*.

*

* *

Неизрађеност и сировост обично меримо извесном наивношћу. Наивност је несклад најчешће невољни, између технике живота и технике израза. Наивна Песма о Роланду не постиже да изрази довољно јако и рељефно осећање које је Роланд, према самоме духу пева, морао казати (а не само имати). Наивност не успева саму себе да домами, акамоли да премаши; наивност не може из себе да изађе, она је увек једна, ма и обилна, недовољност, неодговорност, нествареност. Недовољно искоришћена руда – ко зна шта још има у њој.

Зато и све наивности прошлих векова подлежу стално једној обновљеној ревизији, у току књижевних борби. Открива се, одједном, у једној недовољно изразитој алузији читав низ могућности за данас.

Српска јуначка песма у десетерцу није наивна као таква. Из ње нема еволуције, допуне, домисли, путева ка већој и изразитијој зрелости. Она изражава што је хтела изразити. Ничега недопеганог. Ничега што ће се „казати само“ кад алати за обрадбу постану прецизнији. За технику једнога живота нађени су, створени су алати који га до краја знају изразити.

Гете, као и толики други, бацио се пожудно на српску епопеју. Надао се наћи сировину – наивност да је преради и осмисли. Убрзо је узмакао. Он је узимао и тражио оно што је плодно-наивно. А јуначка српска песма, којој су тада највећма отворени били приступи, није наивна као таква, као цела целина, уздуж и попречно свакога свога једрога пресека.

Наиван је – истина – сам живот (упоређен са животом Европе), и уколико је он, живот, давао нове *сировине живљења*, био је драгоцен Гетеу. Али ниуколико у јуначкој песми није наиван, или неук, или невешт и беспомоћан њен склад, њена хармонија, веза стварности са изразом, што и чини песму. Једно наивно, уско доба тачно је изразило своју ускост и свој пркос, моћно је стилизовало свој неодољиви народни морал одбране, кроз музику десетерца. Животно сирова, народна јуначка песма није била и уметнички сирова. У њој је изражен Србин какав треба да буде, да би Српство могло опстати, одолети Турцима. Ниједан покрет јунака није учињен из пуноће неког специјалног личнога унутрашњег живота. Све поступке диктује нагон самоодржања, и то не нагон јунаков, већ нагон целе нације. Ипак треба, сме, мора и може да буде само такав, искључиво и једино такав. Главно је оно што народ може одржати, онај смели, хитри, дурашни, често лукави, увек жилави, никад неподлегли патриотски, племенски моменат.

Јунак је, преко стихова песме, преко гусала, у вези, у општењу са целим народом. Ниједан његов гест не може остати тајан. Он је целом племену на видику. И он може бити само узор, апсолутно унапред одредљив, кад се узму у обзир прилике и околности. Он је беочуг племенске педагогије. Његов лични живот је варка. Он живи као скуп неодољивих, разговетно изражених, за све случајеве предвиђених народних императива. Уколико, ипак, постоји као јединка, све су његове дубоко-личне духовне хармоније, жеље и недовољства у присенку, споредне, ван домашаја радозналих речи, и његових и народних. Могу те драгоцене особине бити од највећег значаја за њега лично, или за нашу културу, или уопште за културу – народ је исковао своје таблице и одредио тачно до ситница што је важно да буде ре-

чено, а шта мање важно. Милош има да буде витез без мане и
љаге, понесен великим питањем части, и ми, без тренутка сум-
ње, знамо и очекујемо да прими изазив Вука Бранковића.

У јуначкој народној песми нема изненађења. Народ зна
своје јунаке, пре речи, па их после ставља у речи. Зна их до нај-
тајнијих жилица, напред, исцела, изједанпут, интуитивно. Слу-
чајна колебања само су врста *artis poeticae*, уметничкога трика:
да се појача типичност типичнога србовања.

Закони стилизације осећају се кроз цело ткиво испричаног
догађаја – они истичу једне појединости, одбацују друге, подре-
ђују треће. Народна јуначка песма не описује наг и сиров жи-
вот, она га подешава, прерађује, инстинктивним својим прави-
лима, која су речима тешко одредљива, али су неумитна.

У бугарштицама наивност се такорећи руком да ухватити, нагон
стила слаб је, догађај исклизи, отме се жрвњима стилскога бива-
ња.

Богишић то назива увелошћу. Можда би тачније било осе-
тити у томе, напротив, свежину, само, наравно, пољског цвећа,
готово без мириса. Тек у борби са законима и нуждом стила по-
стаје сировина догађајева изразита, битна, добије руке, ноге,
главу, органе, органски облик. Десетерац јуначки није пољски
цвет, он је вртарево ремек-дело.

Требало би истаћи, у стварању јуначких песама, улогу хај-
дука и хајдучке идеологије. Главно је оно што идеологији годи,
што њу носи: стићи, утећи и на страшну месту постојати, наро-
ду за углед, бити човек у правцу оних идеала који чине, хајду-
кову величину. Верски и мистични занос и зарон, одољење и
неодол, и толики други временски непреболи – не улазе у об-
зир. Нека је добар Србин, у тачно дефинисаноме и наслућеноме
смислу, а све се остало прашта, или превиђа, сви остали грехови
и врлине чине само незначајну позадину подвига. Најнесоцијал-
није изопачености опраштају се ако је оно главно: однос према
идеалу племена, које се бори и борити мора – ако је то очувано,
истакнуто, на своме светломе месту.

Бити човек није идеал јуначке песме – већ бити Србин. А
тачно је речено и одређено шта то значи. Уствари, бити Србин

јесте домет, крај песминога хуманизма, уствари то песма идентификује са: бити човек. Она види идеал човека у идеалноме Србину; храброме и отпорноме борцу против полумесеца, болевом наспрам нејачи, осветнику племена. Недовољно? Шта да се чини са интимним животом? Он песми изгледа малтене безначајан. Социјални моменат, овако схваћен, једини је меродаван за стварање стила.

Када се социјална структура, толике социјалне основице и тежње променише, наши критичари, неодољиво из навике, наставише тежити да социјални моменат буде претежан, буде једини по коме се уметност има равнати у своме развоју. Француска, рецимо, књижевност, у којој однос човека према жени пружа потребни простор за игру и даје довољан број сила у сукобу које се имају обуздавати и усклађивати: та литература изгледала је, у први мах, ситна, дегенерисана, штетна. Није узето у обзир да је уметности потребно: простора за игру и сила у игри – свеједно где се нашао простор и како се дошло до сила.

Наравно, од простора се тражи да је стваран у савремености, а од сила – да су збиља ту. Међутим наши критичари остајаху у кућу легендарног, кржљавог социјалнога простора, који је некада постојао, и то само по цену највећег и најстаријег напрегнућа народне маште – и склопа сила узвишених, али умишљених, недовољно животно стварних. Најлуђе или најлакоумније изгледајуће силе ипак су стварније (имају ли само руководећу улогу у нашем савременом животу) неголи разумљиве, идеалне, објашњене, али умишљене силе по којима ништа не бива.

(Треба стилизовати дејствујуће силе, и видеће се, током спрезања, њихова логика, лепота њихова склада и прави њихов смисао.

И није довољно било тражити претежност социјалног момента, требало је видети: подвргавају ли се и силе његове (соц. момента) довољно под власт, надзор, меру и досег уметности, да би се могле (тек тада!) искористити. А кад је уметност успела да на њих метне своју руку, тек тад питање настаје: какав ће им

се психички простор моћи и морати дати: личан? народни? свечовечански? космички?)

Најтежи и најважнији је овај проблем: претпоставимо да је заиста епопеја у народном јуначком десетерцу последица нарочитога живота: одбранбеног, хајдучког, патриотског, дуго стилизованог. Како то да се дође баш до *таквог облика*? Није ли могућ био и сваки други облик: осмерац, женски десетерац, једанаестерац, шеснаестерац.

Пре свега, сума језика нема на расположењу превелико обиље ритмичког облика, ако се само постави *довољан број услова* које тражени облик има да испуни. Једна уметничка тежња подвргава се извесноме броју услова; испунивши их долазимо готово неминовно до мушког десетерца.

Основна уметничка тежња у старим народним песмама и у новијим јесте калуп који бих назвао: *плаха плима и мукла осека*. Стварни догађај се развија и укалупљује у низ ритмичких догађаја, са по једном плимом и осеком, сваки.

*„Закукало девет удовица,
Заплакало девет сиротица,
Завришало девет добрих коња,
Залајало девет љутих лава,
Закликтало девет соколова“...*

*„Умива га лађаном водицом,
Причешћује вином црвенијем,
И залаже хлебом бијелијем“...*

*„Марко игра колом уз кадуне,
Марко паше сабљу оковану,
Марко носи зелену доламу,
Марко пије уз рамазан вино“.*

Снага, залет, успон десетерца налази се у прва четири слога. Акција је у њима. Она многа правила која је Маретић, најсвестранији изучавалац народне метрике, поставио за десетерац

чудно би се сажела и чудесно ускладила да му је само било приметити: да је сав нагласак, да је глагол, носилац радње, да је узрок дејства – готово увек у првome чланку (прва четири слога) јуначкога десетерца.

Шестерац – други чланак: девет удовица, девет сиротица, сабљу оковану, зелену доламу итд. – јесте једна врста музичке, доста тамне, мукле и неразговетне пратње. Снага и *јавност* у првом је чланку.

Српски језик, који располаже малим бројем једносложних речи, некако даје најзгодније у четири слога најкраћу, *потпуно* тражену акцију. Најрадије у две двосложнице: вино пије, коња јаше, шедбу шета, језду језди, сузе рони, сабљу кује, зора руди, славу слави, књигу пише, књигу чита, руке шире, службу служи, савет чини, кућу кући, оро кликће, рано рани, хвала богу, цвилу цвили, песму пева, муку мучи, кулу гради, ловак лови, сабљу паше, кума куми, игру игра, трку трчи, бога моли, платно бели, мисли мисли, вију ветри, благо деле, купи свате, месец сјаји, божја помоћ, меће стрелу, лице љуби, чини чини итд. Имамо и примера једносложнице са тросложницом, они су ређи: збор зборили, лов ловио, час часити, бол болује, јад јадује, сан заспао, снег заснежи, мир мирује, пир пирује, град градили. Најзад, четворосложница, глагол са истакнутим личним наставком: уранила, закликтала, превртала, закукало, завриштали, залајао, расрди се итд.

Потпуно завршена тражена акција у најмањем броју слогова (па за то најоштрија, најдинамичнија) могућа је, и као што се види – или чланком од три слога: збор збори, лов лови, или од четири: славу слави, чини чини. Међутим, чланак од три слога није просечан, ређи је и мада се интересантне метричке фигуре од велике изразитости помоћу њега постижу у женским песмама, он не може да послужи као најлакше битан, као најуспешније подручан за безнапорну просечност, свеопшност акције. Такав је чланак од четири слога. Сем тога, тросложни чланак се да, крајње лако, преобратити у четворосложни, благодарећи основној граматичој особини језика: спрезању глагола (збор

зборили, лов ловили, узме се глаголов тросложни облик) или продужењу речи: ловак лови, часак часи.

Најкраћа, најизразитија, а *просечна*, језику просто урођена, *потпуна акција* постиже се четверцем.

Још у гимназији учили су нас професори како је Гундулић *погрешио* што је свој еп испевао „лирским“ осмерцом (из два четвртца). Требало је, тобож, да се послужи мирнијим дванаестерцем итд. Међутим сваки велики уметник интуитивно решава најсложеније аналитичке проблеме. Гундулић је узео осмерац (из два четворна чланка) јер је то у *нашем језику* најизразитије активан стих, а он је хтео значајне акције и заносне снаге, осим љупке љувености.

Припев, у запевци Батрићеве сестре, има горчину поенте у себи. Он је четверачки:

*Куда си ми одлетео,
мој соколе...
Да неверне не зна Турке,
Бог их клео...
Главари се скаменили,
Кам им у дом.*

Нека би припев био шестерац, онај мукли, тупи одјек:

*Куда си ми одлетео,
мој соколе сиви...
Да неверне не зна Турке,
Бог их вечно клео...*

Колико би се изгубило од наглашене плаховитости, од коначног бодежа, од накаљаности отрова! Нагласак, узруј, плаховитост, поама, поента – у четврту су. Та поама, плима набуј срџбе, пркос целог бића, света – на почетку су јуначког десетерца. Нису то разне песничке фигуре, као што мисле Ђорђевић, Новаковић, Маретић, довеле, као тобож неприродно, глаголску плиму на почетак десетерца, где му, према природноме

реду речи у говору, није место, није гнездо. Природан ред у десетерцу јесте: донекле изврнути ред обичног говора. Тежња народна је да се ред искрене, те да нагласак, акција, освета дођу у сами почетак, – граматичким бојем се почиње, ударом се дан раздањује у песми.

Међутим тежња модерних језика, у којој их најревносније помаже слик (који је једна врста моћнога курзива, подвлачења, истицања), јесте да се до граматичкога судара, до граматично-музичке судбоносности догађај у стиху води и доведе: то јест, иде се путем стиха, ка судбини, и акценат је, поента је, град Рим је – на крају. Сви путеви воде у Рим, у акцију, у осветљеност, у јасност. Јасности се греде. Она је плод. Она је на крају. Она је награда. Она је циљ. У јуначком пак десетерцу Рим је позади, у почетку. Од њега се полази, а не да се у њега и долази. Он је ослонац. Светлост је позади. Зором се почело, а шестерац – крај десетерца, јесте сумрак. Светлост је, утеха и ослонац, у прошлости десетерца, као што је и у прошлости нације. Иде се од те прошлости, као што се на коње ускоче са камена бињекташа.

Стога испадају онако рогобатни и наивни они стихотворци који се служе сликом на крају стиха, не променивши основни ритам свој, у одговарајућем правцу. Слик има да подвуче једну јасност, да нагласи једно оштро разведравање: а они се бацају да обасјају неугледне и мукле задње подршке; фасада је код њих, као и у народном десетерцу, на почетку самом, и слик само вара и обмањује истичући, својом бенгалском ватром, оно што није било намењено погледу, оно што је имало само да одржи равнотежу. Чак и код правих песника, код Дучића, код Ракића, тај је случај:

Шуме бокори цветног јорговама...

Зар није, као и у десетерцу, сва снага стиха у оном *шуме бокори*. И како је мукао значај „цветног јоргована“ и како је мукло његово звучање, и како је неугодно то баш сликом, римом нагласити! Одмах стојимо пред унутрашњим разломом: побијају се, потиру се, тару се, трвусе две супротне тежње – једна, де-

сетерчева, ритмична – да поента буде напред, и друга, сликовљева, римина, да се поента истакне на крају. И слик звекетљиво истиче ритмично неистакљиви, гломазни и мукли део стиха.

Или код Дучића:

*Сама врба стоји над морем на стени,
Расплела је косу зелену и дугу,
Наличи на нимфу коју су проклели
Да постане дрво и да шуми тугу, итд. итд.*

Поента је увек на почетку, а слик, неутешно, труди се да нагласи и да продирно зашиљи до цилика завршни мукли акорд оргуља, гломазни мрак звукова, који, у тами, има да врши улогу баса, камене равнотеже орловом одлету насупрот, из првога чланка. А орлов лет имао би да закликће и да свету објави песников слик.

Погледајмо други чланак, шестерац. Он је допуна, музичка, равнотежа, правична, он је не радња, већ чему радња клоне после свога одушевљења, он је материјални малаксај, стварна препрека даљег летења, негве и окови који не дају даље, па се даље може само из новог десетерца:

*„Кад се шћаше по земљи Србији (над)
По Србији земљи да преврне...” (ново дизање исте речи)*

Шестерац, у десетерцу, јесте тешко, мукло, незвонко тле које, најзад, побеђује, савлада, привуче, задржи, звук заглуне: пригуши.

У старим бугарштицама које је прикупио Богишић јако пада у очи припев. Он није (као код Вука) сталан, већ променљив, и означава једну муклу музичку суштину, једно музичко постоље стиха, нешто што није ново ни активно, тешки сасуд из кога пламен лиже, али не може ван, нешто допуњујуће, указујуће пут глаголскоме бивању. Због тог свог музичког карактера, због тога што је њиме акција само пригушена и што он, припев, не претставља елеменат напредовања, гредења, ни позитивну стра-

ну причања (већ брану, задржавање, понављање, лирску неку оазу где има да застане и предахне караван), и Богишић и Маретић сматрају га за мало важна, за мање битна, онда иду у стопу за оним старим писцима који при забележавању бугарштице навлаш изоставише већину припева, мислећи да се тиме није ништа изгубило, као што заиста ход, развој опште замисли ништа од припева не добија. Ово ми изгледа погрешка кобна, а проистиче услед тога што се народном поезијом бављаху научари, никад прави уметници.

Припев је најбитнија интимна особеност бугарштице; мада није значајна за њен развој догађајем, значајна је за њену душу. Јер акција народне песме никад се не излива из стиха у стих, не прелази са краја стиха у следећи стих, не прекорачује. Општа велика акција разбијена је на мале таласе. Сваки мали талас – један је стих, да никад један талас не прелази у други. Основни, почетни елеменат јесте *један стих*. У десетерцу, видесмо, акција једнога стиха састоји се од првог стремећег активног чланка (четверац); и другог задржавајућег, муклог чланка (шестерац). И никад немамо да је други чланак, рецимо, активан, па да прелази у активни, делајући почетак следећег стиха. Сваки је и стих за се по једна „целина од ударца и отпора – у бугарштицама активни, ударајући, стварајући део јесте цео онај велики стих – а отпорни, мукли, трпећи део јесте припев:

*Лепу шету пошета Милица Лазаревица,
Љуба Лазарова...
Језди Марко Краљевић планином коња врла,
Планином зеленом...
Три ти гласа допанула храбром Марку Краљевићу,
Краљевићу Марку...
Племенити збор збораху светла сибињска господа,
Млади Сибињани...
Шедбу ми шеташе Јерина Ђурђа деспота,
Ђурђева Јерина...
Кад су бил господа у највећој веселости,
Лијепи банови...*

*Бан Милошу љубљаше драгу сестру Секулову,
Он Милошу бане...*

Шестерац је, у већини бугарштица, некако природним одабирањем, када су речи биле бачене у авантуру, у догађај песме, испливао, искристалисао се као претег почетној акцији. То је онај исти шестерац који сачињава други чланак десетерца, као претег четверцу.

Споредно је за нас, у овоме случају, шта је пре постало; бугарштица или десетерац, важно је утврдити:

Један исти принцип постоји и у бугарштици и у десетерцу, *да се почетној полетној акцији противстави музичка одбојна муклина шестерца*. Четварац је некако најпростији, најпросечнији највећма у духу језика прост елеменат акције. А шестерац је, опет, благодарећи двосложној напоредности парења допунских речи у српскоме језику – најприродније просечан противник акције. То се показало и чисто експерименталним путем: покушало се бугарштицом, покушало се десетерцем – у оба случаја, коначно, пригушујући чланак јесте парни шестерац.

Велика акција разбијена је у мале таласе, који се настављају, али само додирно, који не улазе продирно један у други. Технички да кажемо: *коло од речи*, једне крај других. Сваки члан кола за себе састоји се од једне наглости (у првом делу) и једнога отпора (у другом делу). Камен који је полетео увис и камен који је пао. Камен је пао на крају првога стиха, други стих има опет да га баци даље, онде где га је затекао. И тако, сталним напором напред, па устук, па опет напред, где се стало.

Најприроднији образац, најпростије изразит, најпросечнији за склоп језика – јесте мушки десетерац. Али дух овога оваквога ритмичкога мишљења (напор-отпор) струји и кроз друге, кроз многе друге умотворине. Код нас је он и у већини осталих народних песама, и готово у целој књижевности. Превод Библије, Вук, Даничић, Слободан Јовановић, Ракић, Дучић, Сима Пандуровић, све је у нечувеној опсесији, у мори ритмичког мишљења, којему је узор јуначки десетерац. Најпре напор, готово

псовка, па пад – стропоштавање, на земљу. Никад од земље ка небу, увек са звезда на црну и тешку земљу.

Изгледа ми, по неки пут, кад читам Лазу Лазаревића, Веселиновића, Ранковића, и све старе и младе: да сам забасао у уклето царство. Сви су у власти јуначкога десетерчева ритмичког двојства. Чујем их како мисле, осећају, живе, уречени ритмом десетерца. Не помажу површински мимикри. Један-два, напор-отпор; прегаоштво-клонуће: осећам како кроз њих куца десетерац, као неки сабласни сат, избијајући векове патње и борбе, монотono. Ономе који улази у њихово уклето, заспало царство, кад их тако види као авети, дође да, викне на узбуну, да их пробуди из десетерца, да их одурочи од десетерца.

А техника мишљења десетерца не одговара техници новог живота, као што бајања нису на висини модерне медицине. Пре свега: шестерац. Он је и сувише суров, мукао; тежак, несварљив. Био је потребан: као што су Монголфијери могли летети само са баластом у дим корпе од балона. Данас, овај дуги отпорни чланак и сувише је тежак за слободу смелих просторних вијуга.

Он је раније имао пресудну улогу тешког отпора, јер је и напор био њему прикладан. Тежак је имао да буде отпор, да не би напор полета изгубио се, необуздан, у ваздушју. Два тешка то бејаху противника, један другоме, дорасли. Данас се не полази само грчем пркоса, горопадне. Узлет може бити благ, па ипак небосезан. И за то тежина почетног отпора не сме да онемогући излет. А шестерац је претежак. Ко је добро слушао гусларе зна да они већ од природе тешку дужину последњих слогова још више стилизују, продужују:

*Бога моли
Југовића мајка...*

(Последња два слога не толико изглашена, али *продужена*, да има нешто дуже од циркумфлекса, – ту би му било место, и још једно спуштање у најдубље дубине, стропоштавање а у грлено мукле одјеке, као кроз планину.)

*Богом брате
Краљевићу Мъркô(ôô!)*

Није наглас, већ дуга, исконска јека кроз претамну гору!!...

Нема више потребе да се толики отпор (који дејствује *за-помагајући*, опоменом шестерца) савладаује. Стварност је друга, покретљивија. Истина, тежина отпора потстиче напор у све необузданију плаховитост, која долази до усклика, до урлика, до псовке (у првome чланку) – али сва се та поама, снага њена, изгуби у овоме усклађивању једног на супрот другог, и за уметност остане мала скала разлике од два горостаса. И када је престао стари живот, настао нов, а људи задржаше стари начин ритмичког хода, онда се тек види све кобно, гломазно, несавремено и спутавајуће у старим оковима. Можда песимизам код Симе Пандуровића долази и отуд што је песник још увек упеван у десетерац, не може да се ритма тог ослободи, а ритам му је тај, нарочито својим отпором и несавладом, сувише тежак, као Вукашину оружје Момчилово:

*Што Момчилу било до колена,
Вукашину по земљи се вуче,
што Момчилу таман калпак био,
Вукашину на рамена пада...*

И ниуколико то не би значило да је плоднија за уметност дивовска давнашња тежина. Јер уметност добије само разлику двеју супарничких сила; а разлика је мала и према древној тамној кукњави, био је и урлик, горопадног чуђења, у почетку. Али, код Симе Пандуровића остаје ритам мишљења десетерачки, а описују се ствари личне, *које немају толико каменог и гвозденог у себи* да издрже пригњеч, претег гломазног другог чланка. Као ђерам, он одвлачи, обара, пре но што је захваћена вода чисте поезије.

Модерне европске књижевности унеле су поенту, вољни и свесни наглас на крају стиха. То је, према намргођеном и нату-

штеном десетерцу, који главом ломи стене, један степен унапред, у разведравање. Десетерчев песимизам тупа и удова неодољиво је, за сва времена, везан са десетерчевим пркосом главе и чела. Наши песници, оставши верни ритму из десетерца, просто су, описујући мање прекаљене и камените стварности, морали доћи, невољно, у песимизам: згњечила, здробила их је осека, повратни талас са краја десетерца. Тако би песимизам код многих наших песника дошао само до коби њиховог наметнутог ритма, који они носе, у крви, у нагону.

И ведрина би дошла са сликом, са римом, која расветљује, разгаљује мисао у току мишљења, резултат радње у току радње, која штедро баца и сеје током песме светла сунца постигнућа. То би била ослобађајућа ведрина поенте, даха, успеха, цвет музике стуба. Стих се расцветао у слик. Наши песници, углавном, пошто нису променили ритам (кад иде у правцу цвета), нису могли искористити ведрину Европе. Јер слик на крају једне мукле туробности само је некако нескладно подвлачио своју сопствену неприкладност, непросвећеност. *Ваљало је најпре преокренути ритам десетерца* и стену ломити наоружаном руком, а не главом.

Без поенте цела десетерачка култура: пркосна, заинаћена, мукла. Без хумора. Без победе која се даје сама по себи, историски, логично, исцела, на поклон, која се просто напросто открива. Увек тај пркос и та муклост после пркоса. Без хумора, без духа. *Ваљало би најпре дорасти, доцветати до поенте*. Поенте на крају једнога ритма, а не псовке, која је увек у почетку.

Али је на Западу поента са краја стиха постала професорски фриволна. Верлен, хотећи да доживи праву осовинску музику; бежао је од ње, довикивао је: *Fuis la pointe impure* (бежи од прљаве поенте). Она се извитоперила. Зашто? Јер, боравећи и сувише знано на крају стиха, предала се у власт правила, занату, професоризму, реторици, логици. Постала је бранич и потпора оскудне и сухе логике. Ишло се к њој, логично и педагошки, без усхита. А не може се без поенте. Живимо у њеним нагласима, њеном таласању, њене муње неочекивано осветле наше облаке. Где? Не на крају једне логичке периоде, једног ре-

торског степеника, већ: изненада, свуд, и по сто пута на једном месту, да доболи. Доболи. Као електрицитет неки у ваздуху поента је. И она осветљује, ћудљиво и неодољиво, где је почело једно изразито бивање, и где се упутило. Слик, и многа друга средства за наглас (чак и техничко-штампарска), служе тој новој непредвиђености бивше чисто логичне поенте. Иронија нагласа постаје саставни део једног ширег осећања које (као целина) *није иронично*, не мора бити иронично и не мора бити у узрочној вези са саставком. Поента се отела са синцира логике и реторике.

Она је, најзад, постала не завршни израз једне тежње, већ једно ново средство. Поезија се обогатила новим, живим средством. Још једном, новоискрслем могућношћу, песник наглашава и проглашава изненадност и блискост животног чуда око себе. Човек постаје низ поенти у космосу. Слободна и мистична, иронична и видовита *интерпункција Космоса*.

Многи појави који нису били у досегу мање научне и пажње постаће нам невероватно јасни кад пронађемо начин којим може да им се приђе. Тушта и тма чињеница отима се од строгости наших закона просто зато што су наши закони и сувише једнога правца, што нису отворили или су занемарили проломе са друге стране. Закони о језичним бивањима, готово сви без изузетка, продиру са стране појмовно-граматичне. Због овога остало је необјашњено, потонуло је у мистични и недокучни делокруг интуиције све оно у језику што би се тако лепо могло расветлити са мало мелодије и музике, која је у језику исто толико битна и законодавна као и граматика. Извори језичнога бивања многоструки су, и многи од њих носе и музичке таласе из музичких даљина.

Код нас се, у Европи, у школама, предају живи језици учењем речи и граматике која их уобличава, а затим преводом става по став. Готово никаква пажња није обраћена: како и зашто те речи теку, сливају се и жуборе. Свака кап воде испитана је најоштроумнијом хемиском анализом, а ипак тако мало, готово ништа, не знамо о жубору, који се отрже од хемије, који жубори врх сваке хемије.

У последње време пао је готово у заборав Олендорфов метод (предавања језика), који је неоспорно научио страним језицима већи број људи но ма који други. Њега је убило смешно, убила га је она немилосрдна саката логика, која нам прети са свију страна да уништи и последњу отступницу човека у инстинкт. Олендорф је, од ђаку непознатих речи, правио све могуће реченице, без обзира имају ли оне своје стварно практично оправдање. „Воли ли ваш брат сир?” Одговор: „Ја немам брата“. Ново питање: „А кад бисте имали брата, би ли он волео сир?” „Разуме се“. Олендорф није ишао даље, изван непрактичности, у нелогичност. Па ипак је убијен. Берлицова метода прави реченице од познатих виђених, осећајних предмета, као што их прави дете. И она, дакле, ствара што више реченица. Али ни Олендорф ни Берлиц не удаљују се од стварног и од органског живота околног, ни један од ова два метода, ни за тренутак, не одваја се од природног метода, од оне детињске поступности којом се учио матерњи језик. Просто, покушава се да се, овако или онако, са више или мање чулности и опипљивости убрза без преиначења процес сличан ономе којим смо научили матерњи језик. Међутим, ниуколико није утврђено да се матерњи језик дâ и мора и може научити само онако, оним природним путем, како смо га ми, под деџим околностима, учили. Најбољи доказ јесте сам покушај вештачке методе, тј. оне методе (помоћу учења појединих речи, превода и граматичких правила) која и данас влада у школама. Та је метода погрешна и кобна, јер не води бригу о претежним мелодичним законима. А „природније” методе недовољне су. Ми, кад учимо по њима, нисмо више деца, и илузорно је, ма и за тренутак, правити нас децом. Уопште, ко да нам јамчи да је плодан само тај деџим метод? Деца су учила деџим методом, не зато што је он једини за све узрасе, већ зато што је он, мање-више, једини, и јединствен за узраст деџи.

Напоредо са граматиком, у језику се опажају и други, музички закони. Међусобни склоп и однос речи претставља једну, често круту, често растегљиву мелодију, са уздизањима, спуштањима и задржавањима гласа. Мада често еластична, она нису произвољна. Исто, као и граматичке неминовности, она се

даду одредити, оцртати, рашчланити, изнети на видело. То до сада није чињено.

Као што не постоји, рецимо, човек сам по себи, генерални Човек *an sich*, већ само поједини појединачни: човек, и поједини сто, умиваоник, тако исто не постоји ни мелодиски, музички (у језику) сам по себи, неки равнодушни човек. Свака реч има, самим тим што је изговорена, своју музичку суштину. Човек (да узмемо тај пример) као реч можда је, рецимо, на српском много убедљивији, незграпнији, мисленији неголи на француском. Свака реч има своју музичку подлогу, која даје музички смисао њеном односу у свету осталих речи, музичку индивидуалност. Али у модерним језицима реч све више губи свој специфични музички талог, све је виси проста ознака у царству реченице, за нешто што се хтело не толико њоме, речју, колико реченицом. Само, ако је из саме речи, до крајњих граница развојног разазнавања, избачена њена мелодиска настраност и различност од њених вољних и невољних суседа, то још не значи да је тежња језика избацити музику уопште (колико је год могуће) из реченице. Музика је напустила нижи и сочнији живот појединачне речи, и упутила се у групу, легију од речи, у један полином од речи, у један доживљај и повезаност од речи, у једну доживљену (а не граматичку) реченицу. Све мање слушамо музику у речи-појединцу, а све више прелази музика у речи-друштво. Музика данас организује друштво, војску речи, док је, у старије време, када се мислило реч по реч, остајала сва у речи-појединцу, у индивидуи. Музика прави улице за реченицу-варош, музика уређује чете и пукове, где је раније оружала само поједине ратнике. Једна узрујаност има своју мелодију којом је обележена њена снага, јачина, њен домет, њен пркос, њен пад и њен утрошак енергије. Све ове променљиве количине зависе од многих услова под којима целина једног језичног оваплоћења долази на свет. Много личнога, пре свега, у стању је да размакне или сузи границе, да појача или обеснажи моћ стремљења, ход осећања, да још већма острми или да ублажи нагибе и падине. Али нешто карактеристично остаје. Рекли бисмо да цео горски предео једне реченице, са претњом литица, са сломом увала, са леб-

дењем висоравни, задржава нешто своје особено и особито – и да се географска слика и поредак набора мења само утолико уколико се понешто више истакне или заобли. Нешто најосновније остаје. Најзад, један народ једнога раздобља оличава свако своје језиком изражено душевно стање, једним, рекли бисмо, музичким пределом, то јест ред и распоред речи, њихово истицање, надвисивање. Видици, перспективе јесу као неки ланац брда, прошаран пропланцима, извучен у врхове и поноре. У сваком случају, језично бивање не да се просто изразити једним концем, или неколиким концима, једном таласавом линијом у којој би одмах падале у очи кривине, клисуре, врхови и окомци, већ ту би требало наћи начина да се осети и нека масивност, трајашност, просечност трошења енергије у сваком пресеку. Но, прва и упрошћена слика имала би бити обична кривуља, конач, графика која би носила сама собом јасну, оцигледну прегледност врхова, скокова, допада и склизјаја. У израђеном језику те су линије, за многе специјалне случајеве израђене, затегнуте до такве прецизности да готово и не остаје маха за каква лична ма и најмања усавршавања или изрецивања, за мене, прекрете, у узору јасно оцртане и повучене језичне чипке. Личност и ситуација имају, разуме се, увек ту моћ да донекле (али не и из основа) развуку или саберу размаке таласа и тиме му даду боју себе и боју тренутка. Минималне су каткад те могуће слободе, и дате у удео само моћним изражачким личностима. Један језик, у хиљади околности, тачно оцртаном и лако одредљивом линијом смеје се, пада у платку и извија се из незгоде. Линије његове емоције за поједини случај јесу жице на музичком инструменту, затегнуте са невероватном педантношћу: да дају тачно хотено треперење.

Као што постоје израђени граматички, већ окаменели, узорци, тако све изразитије остварују се узорци линиски таласни, да не речем, мелодични. „То ми је за дивно чудо”, „сажаљевам случај”, „доведен сам у искушење”, „отсекле су ми се ноге”, „решио сам се по сваку цену”, „крв ми се следила у жилама”, „пола ме је нестало” и хиљаде других израза нису више низ лабаво повезаних речи, већ једна једина психичка реч чије је

бивање нашло главну карактеристику у нарочитој својој музици. Све више и више сама музика гнушања или љубави, смеха или заноса, горчине или напора долази до своје праве мере, да она, музика, очигледно и осетно искаже што се хтелo, а што никада и при свом старању све граматике света и све сухе парламентарно уговорне везе речи не би могле постићи. Језично стварање које је донело да се говор учини изразитим и разговетним најпре је било пошло компликованим и готово непроходним путем-крчаником, граматичким стењем и камењем. Тако се тешко продирало! Данас, сва та граматичка лудовања и мудровања, махнитања и разбеселости, у модерним језицима, опадају, одбацују се, као непотребни и гломазни и претерано лукави за говор. Говор се готово ослободио оних подмуслих првобитних граматичких довијања. Она су, у прво време, била потребна и била некако под руком и била некако слична и наредна примитивноме менталитету. И неоспорно граматичари су пали у очајање. Мислили су и мерили су: какав ли је пад од бесконачних граматичких сплетова у санскриту до гипког безличја енглескога језика! Али су превидели они да се оруђа усавршише, да није усахнуло језичко стварање, већ само ударило другим путем и да су марифетлуци граматике, при свој виспренности својој, излишни пред изразитијим и сведосегљивим, пред оним што језик носи и води, од искони, а што данас језик може одвести и у орловско гнездо и до у круницу цвета провалиског: пред музиком. Музика, мелодија, врши у реченици лако и готово неприметно оне распореде и раздеобе које није могла постићи ни извести спора, лукава, крута, стрма и погибаона граматика. Дискретна настаје једна музика. Јер, у старијим говорима било је музике, можда и више, свакако више, само је у њима она била везана за речи, за преживљавање и зрење и бивствовање речи, а не за путоказе где ко да се постави, где ко и где колико да остане. И та је сувишна музика избачена. Не треба да нам сазрева свака реч: треба само реченица да нам је зрела. Један минимум музике довољан је да усклади поретке, да укаже места, да назначи трајања: речи су просте ознаке, просте белеге, просте етикете (како би рекао Бергсон), музика нема потребе да

кроз њих, скроз, струји, музика везује више њих у руковете се сад само то везивање, начин и смисао веживања изражава музички. Музика, и то дискретна – организатор реченичне победе.

Полако, у мору говора устављају се таква коралска острва. Њихова мелодија, повезаност, даје се ухватити и записати, математички оједначинити. То постаје основни састојак говора, а не искључива и пука реч, ма како зачињена граматиком. Свакако, и реч још увек има своје суморне и застареле, старинске музике. Слободан стих у западних народа из ових чињеница вуче порекло своје. Некада је музика била сва у речи појединцу. Дошао је ритам, ритмични калуп. То је био напредак у смислу везаности мисли. Нису више мислиле речи, напорно и гломазно, већ обредне групе, већ поворке од речи. У духу, у стилу језика, све јасније помаљао се један ритмични калуп (као код нас десетерац) који би могао да савршено нову мисао пригрли, и расподели у своје разделке, упршљени у стубове, зглоби у чланке. Мисао још није била дорасла сасвим до калупа: калуп је био њен крајњи, још неостварени домаћај. И уметички нагон умео је да *наслути* погодни калуп – пре но што је мисао била укалупљена. Калуп је мисао која је њему тежила дигао на ноге, осмислио, довео у склад. Мисао је калупу дужна: што је уопште дозрела, наспела. Довршена је, дакле, мисао – вештачки. Доведена у калуп, она је даље, моћно, са своје стране вршила укалупљивање још неукалупљеног, и одбацивање неукалупљивог. Пуно је заостатака неукалупљивости у језику. Би ли језик, без припомоћи смерног или насилног, удобног или варварског калупа, уопште могао, умео, успео да се узвиси, да се извине до мисли?

У нашем десетерцу, радом векова, укалупљивање је докрајчено до границе савршенства. Са једне стране сам десетерац јесте природни а крајњи дOMET српског примитивног говора, те калуп исцрпно поклапа језик: а са друге стране рад векова, а не деценија, довео је и оно некад нескладно у крепку и неодољиву заједницу. Српском говору претила је потпуна артериосклероза, закаменелост у десетерац. Мада узак (а можда баш зато), он је малтене потпуно остварио у себи једно једино, десетерачко ритмично и хотење и морање.

На Западу живи језик прерастао је мртве калупе. Они су закукали, зацвилели и – препукли. Трагедија калупа обузела је Европу. Не би ти калупи никад смрвљени били да се, у раствору језика, нису били појавили нови кристали, нова учврсла бића, то јест нови, али органски постали калупи: живи језик независно од прастарих својих оквира помагача, створио је нове мисаоне групе, повезане заједничком целинском музиком. То су нови удови језика. Слободни стих јесте само просто констатовање те јасне чињенице. Овај пут, ето, језик је био испред калупа, језик се организовао на новим музичким начелима. Поједине мисли изражене су новим збиром и распоредом речи кроз које струји музика, везујући их у зграду. Стара зграда старога калупа постоји само привидно. Овај пут, ето, песници су дошли не, као врач и као погађачи, испред живота, да га наслуте и коначније омогуће: они су заплочили у слободни стих, јер се друкчије уопште није више могло, јер је стари и добри калуп постао апсолутна и смешна лаж за нови језик, сазидан на другим, на ритмичним и музичним задругама, на све смелијој могућности тих задруга. Предавање језика у школама мора, најзад, да пође од те очевидности. Изразе треба учити у тим мелодичним задругама, изражавати се, учити се изражавању треба мелодично. Старање о насилном, прекидном застоју код поједине речи кобно је; гест код које се састоји – нешто је друго; учити ваља са свим – сваколиким мелодичним особеностима: да се мисли, нада, смеје, усхићује на извесном језику. Мора се, напр. француски чудити, будити, заспати, сневати, уморити, чамити и надати, помоћу оне залихе речи која нам, у датој моменту, стоји на, расположењу. Свеједно ако веза речи не само практички него чак и логички буни сухи, ситуациони смисао. Главно је правити реченице у којима мелодика једнога језика долази до свога што потпунијега и што очигледнијега залета и лепрша. Не сумњам да ће једино овакво учење језика, у најскоријој будућности, освојити чак и оне расаднике најгоре, најзастарелије дикције – школе, животно не толико туђе колико опречне.

И овде се види значај једнога књижевнога језика (и то је за нас још увек само десетерац): израђен књижевни језик има пре-

ливе и отсјаје за сваки успон и склизај сваког узруја и истраја, за сваки занос сваког продира и за сваку горчину сваког устука. То су израђени језици. Зато је ужасна погрешка преводити (ради уцена) реченицу по реченицу на матерњи језик. Емоције, у основи подударне, немају у два разна језика рачве ниуколико поклопно сличне: ту више реч и талас не одговарају речи и таласу, већ само нешто даље опште нечем даље општем. За то је Француска, на пример, толико и остварила Француза, извукла битне линије Французу: давши му за све призоре и усклике, комешаје и сређивања – један језик, богат не тромом граматиком великих разликовања, већ обилан ритмиком једва приметном, али разговетном, тако да су она и он у стању да изразе сваки најситнији расцеп, раскорак, свако „испод“ и „изнад“ у течају, у стварности, у хотењу, у жељи, у поумљу, у далекој намери. За то је Француз, чак и кроз језик, постао, до краја, готово. Примитивни народи мање постоје. Неодређености су веће, празнине зјапе произвољније. И на Француској постоје слободни проломи, просеци за израз личности. Али они су сићушни за око варварина. Они су, старањем највећег писца и уметника, само у дробном размаку од једног трептаја до другог. Варварско око та два наизменична трептаја често види као један. А оно између њих, оно ново, лично, пишчево – пропада. А ту је слобода Француза. Слобода мора да постоји као обећање и награда, без ње нема живота и изрази. Само у кристалисаноме језику она је неизрециво, поразно, сва у неприметном крзају и одмаку оштрих и густих ивица.

Уколико би се оваплотио само у језик, један примитиван народ готово не постоји испред навале израђенијег а по нечему победног (стицајем околности) језика. Јер, кад нема свих утврђених услова за једну битност (не само за ивице већ и за осовине једне битности) – она се губи, она прелази, она чини скокове и трпи падове који ремете сав склоп, сав костур њен, цепају основни шав и све се распада у парампарче.

За српски народ рекли смо да се оваплотио суштински у десетерцу, јаче и упорније но ма који други народ. Облици су горопадно и тешко извајани, као мисирски пустињски чувари од

камена. На гробљу и песку српске катастрофе десетерачки горостаси неумољиво и намрштено чувају све излазе и улазе. Нико им не може одрећи да јесу, да су одређено оно што су. Коб је само, и не видимо решења каткад, како да се од сфинкса дође до модерног човека, како да се Мештровићевом Срђи Злопоглеђи у зенице стави и она жеђ бескраја коју није опазио побожни Ренан, чак ни у свештеном погледу мудрије мајке и заштитнице Паладе Атине, на Акрополу? Како да се прошири и продуби, и промодерни нешто што је већ кроз читав низ столећа упркосило се и згрчило се у камен?

Овде отварам малу заграду. Слободан стих у Европи озакоњује стање које постоји одавна у језику. Он иде, разуме се, даље. Он ствара, са своје стране, нове групе, он везује у све нову мелодичну целину инокосне речи: Претежне су не речи, већ њихова мелодична веза. Она им даје смисао. Но још није слободни стих смео да увеже савршено супротне, до краја у практици непомирљиве снопове и китице. А везавши и давши нови смисао, осетиће човечанство и осетиће песници колико су практика и логика својим надзором омогућавали до данас само једну, доста монотону, тешко земаљску и од рођења хрому музику. Веза у емоцију или у осмех, у презир и у пребол нелогично састављених ознака и мисаоних крајњих супротности (први и слаби корак учињен је у антитезама Виктора Игоа) избациће на видик и довешће у кликтаво звучање таква обима полета и горопада, стрмоглава и понора, да ће поезија, кроз ту музику, опет доживети тријумфе, који су јој изгледали занавек ускраћени.

Духовита су, одлучна и коначно убедљива разлагања мога уваженог професора г. Гаврила Јовановића (Чупићева Годишњица, од 1912). Он је прегледно изнео:

да је Тирилов језик узет из говора балканских Словена, географски најближих Тирилу; (о овоме, савршено мирно, Јагић у „Братству” од 1921: Тирилове књиге написане су пре одласка у Панонију, компоноване из наречја Словена између Солуна и Цариграда, повише Егејског Мора);

да је у то време, дакле, то био говорни тамошњи језик који се, наравно и даље развијао;

да, према томе, црквени језик није био, код Немањића, туђ језик у цркви, већ као домаћи, посве близак;

да су тим књижевним језиком писали у српској старој држави и *богомили*, којима је било стало да буду схваћени од простог пука – а ово опет значи да је тај говор и даље био у живој, а не само у црквеној употреби; најзад, да се тај језик продужио стално развијати све до епопеје десетерачке, која је – дакле – испевана не говедарским дијалектом, већ старим, развијајућим се језиком, од много столећа неговања, гајења, употребе и калемљења.

Мислим да би се отуд дале још неке јасне чињенице извести, а прва је: Ћирилов језик, црквено-књижевно гајен најпре у бугарској а затим у српској државној области, језик од кога се, дугим и спорим развојем, створио нас садашњи, јесте данас најдавнашњије књижевни народни језик у Европи. Не велимо, најразвијенији. Напротив. Као што је познато, писменост заледи развој језика, успори његово мењање, бар са чисто формалне стране. Томе имамо, поред свих осталих психолошких и историских узрока, да благодаримо за страховиту очуваност толиких наших речи и обрта. Нису се мењали. Замрзли, залеђени. Са свима оним старим лаганим трајностима, крепчинама и готово храстовским издржљивостима, са разграном прастарих наставака, са опрезношћу и довијањем акцената, са падовима споредних циркумфлекса. И после: заоставштина старих нагласака и дужина, која је готово без трага, у таквом бар виду, ишчезла из других савремених словенских језика. Све то долази поред осталог и услед наглог стављања дотадашњих језичних комешања и врења у лед – у писменост. Имамо богато и гломазно наслеђе исконских, свима одјецима снабдених наставака, завршетака, непогубљених слогова, и предуга, компликована љуљања и изљуљавања главних и споредних акцената кроз набубрело, разводњено ткиво једне исте речи. Стара водурина језика, која је некад помагала, доливана више или мање за разликовање сваке речи од друге сваке речи, сачувана нам је готово сва. Је ли потребна она данас? И куда са тим наслеђем? Као старе првокамене брадве, многобројне, а чији васколики посао може, много

савршеније, да површи једна обична гвоздена секирица, и за много краће време.

Али пре свега морамо нагласити, са највећом снагом; значај цркве као књижевне академије. Она је чувала језик не само по урођеној тежњи свих литерарних конзервативних установа. Свака реч, самим тим што је била намењена цркви, постајала је света и неприкосновена. Мењати обрте и спрегове речи било је што и хулити на бога. И мисао примитивних људи, уколико јој је требао наслон језика за потребе врховне духа и бића, била је предана црквено-јеванђелском изразу на милост и немилост. Највиши домет чисте мисли, без примеса свакидашњих муклих и тамних безначајности – био је: лебдети у свештеном и преподобном ваздушју богослужења, богознања, богоосећања, богобављења.

Никако се утицај цркве на мишљење не да упоредити са садашњим. Оно што је у мисли најснажније разговетно и освајачко ходило је друмом црквеног текста. Он се уносио на прецац и на трајање, не само мистично, религиозно, већ је на широм отворене (и то само за њега отворене) капије улазио као једини врховно-присни предмет за праву и достојну мисао-свемисао. Да ли се уопште о другом чему и мислило, на свештени и свеобузимајући, свезадрхтали и свенапрегнути начин? Како су морали бити оштри дохвати, досези, долети, дочуји и дочеци сваког звучања, како зароњено-грабљиви застанци, како утонула ређања, извиђања, пријем текста у сва обузета њим мисаона ткива! Страшан напор свега у нама што мисли: и главе, и руке, и ноге, и одеће – да коначно домисли; јер је религиозно осећање преко текста постало драма неопходности мишљења. Та мисао клеца. Утолико се грчевитије држи спасоносног свештеног плота. Неразвијен један народ морао је да мисли све ритмичности, да греде кроз све страсне духовне извијености задихане, јеврејске! Хоће ли се икад достојно и згрануто оценити ужасан терет литературе, јеврејске псалмовске литературе, месијанизам књижевни који се у невреме свалио, притискао и згњечио Европу. Јевреји су уверили Европу: да је спас у књизи, у припреми живота за литературу, натерали су Европу у неминовност велике,

високе, духовне, пророчанске литературе, далеко од анегдота, од реалности, латинских. Никад видовита јеврејска литература није била детаљ, ивица, камен, небо, грудва земље, бусен или једна грчко нестално, мудра поента, или нешто што је себе нашло: увек је та страст кипела. кроз све појединости, целински боговијајући, преливно горковапајно, неостварљиво, никога не налазећи. Шта је означавала Библија, тако рано словенизирана, пре него што су језику прсле коре кроз које имађаху тек да се промоле пипци, тананија чула и очекивана – недочекана крила!

При свем том здрузгају и смлаву тешком каменицом по сваком живцу, што је морало издржати развој, можда је насиље Библије истисло у густу плот словенску, мада свирепо грубе, али спасоносно одлучне облике за самоодбрану. Мисао на путу за саму себе била се везала за другу, потпала је; без бранича, под туђе окриље, али тиме постала самерљива са самом собом и са другима. На сваки начин, у најраније време, појавила се, ето, српска Библија. Она је спутала, скаменила развој. Морало се тако мислити. Приказује ми се увек да је стари говор српских предака морао бити двоструко спор и отегнут. Пре свега: од саме природе језика са обиљем акцената главних и споредних. То се, ту се, дужинама преживљавала реч по реч. Све реч по реч, можда слог по слог и полуслог по полуслог, танких и дебелих јерова. И данас ми застајемо на дужинама речи, и данас ми лагано само можемо прећи, отети се готово насилно из загрљаја једног отегнутог генитива у други: ове лепе жене. Те речи не дају у другу реч, као неки и сувише дочекљиви и гостољубиви домаћини, чију кућу морамо целу обићи и чазбено доживети, дочим смо ми само хтели свратити у њу или је мимогред дотакнути. Све кућа по кућу – не можемо чак ни село да доживимо у једанпут – старински путници. Свака реч, у нашем језику, тражи да јој одате пуну пошту, да заворите у сваки скривен кут њене душе, да је гласом целу целцату доживите, као да сте ви пошли у развојну мисао и у језично-духовни доживљај само и искључиво ње ради. Држим да се ваљда уопште, некада, код свих народа мислило реч по реч. Зато је требало граматика да сваку реч, сваки застанак тај, плодно оивичи, обележи, окоби и обаја,

окади и уодноси, злу не требало, од суседа. Код нас је то измајсторисано и изукрштано још и нагласцима споредним, до пресићења зачињено акцентима. Реч се пева. Не знаци да је мелодија богзна како виспрена. Али је неминовна. Све, па и певање, отезање, пад, служи да се што дуже храмовно задржимо код једне речи, да је што свестраније преживимо. Речи су као преживљења. И тако од речи до речи. И код нас не само да дужине, ти троми падавичари-циркумфлекси, стражарски стоје код сваког рова што га једна реч ископала да се одбрани, отстрани и одели заувек од друге речи. Код нас једно исто стабло кити се, тресе се и накострешује акцентима: да се покаже померањем померен смисао: Који словенски језик има у таквом обиљу: загледи и загледи и све могуће тисуће варијанта смисла због преноса или горопадног пребачаја разноликог акцента, као торбе, са врата, на леђа, са једног слога на други? Нарочито они споредни дужински паразити: они, на свој гломазни начин, не дају. напред никоме, они се унесу, ухвате у реч као грабљивица у руно – покушајте да кренете реч даље!

За мене, споредни наш акценат-циркумфлекс (на слогу, иза акцентованог) не може никад бити само пука *дужина* речи. Узмемо речи где је он: празник, јунак, витез, аранђел, нерадин, болесник (Даничић) итд. итд. Нигде овде није онај други отегнути самогласник *просто отегнут*. Тада бисмо, наравно, то могли назвати дужином. А шта је? На том се дугоме слогу *нешто догађа*: наиме, пада се. Он не стоји на истоме тону. То је јасно као дан: само треба пажљиво изговорити, па да се види. Са тим дакле самогласником нешто се збива, он не стоји, он се стропштава, он се сурвава у провалију.

„Ових црних великих тешких љутих зала“. Не само да се *отежу* други слогови са дужином већ они и *падају*. У нашем Народном позоришту, где се нема појма о модерном мишљењу и реченицама и изразима, сматра се да је то нешто ванредно олакшавајуће у конверзацији, и пева се и стрмоглављује се, и смрскава несвестицом циркумфлекса после свих тешких генитива, онемогућујући сваку речничну дикцију: свака реч – као кула или звоник, стрм, са кога се мора пасти. Ту се на најболни-

је очигледан начин види ужас и страхота тврдоглавог језичног чистунства, које би било у стању, у име неке лажне исправности, да пресуши све изворе живота. Они ни у сну, у чуду, не знају за савршено жив факат: да се наш језик почео најзад жилаво бранити од дужина, које својим бодљама не дају једној речи да се прилепи уз другу, ради остварења обрта. Данас се, у књижевном говору, запомагајућа (некада неопходна ради разликовања) дужина циркумфлекса (кад је споредан) све више свесно и несвесно губи. Данас се у Београду не чује тако мукло стропоштавање у генитиву: ове лепе жене. Прелази се брже. Једино место где се та гломазна аждајска заоставштина давнашње тромости сјајно узвисила, победницом, као Арарат у свеопштем потопу, јесте храм наше дикције, кућа нашега књижевнога говора: наше Народно позориште: У њему, поред свих осталих грехова, немају појма да се данас мисли реченицом, а не речју, да се ствара мелодијом реченице: у њему се још увек пузи змијски од речи на реч, као с камена на камен, страховито лагано и истрајно, старински: као да наш језик није састављен од све гипкијих, крилатијих и спретнијих ознака, већ као да нам је наспело да се говори у маљевима, и кладама и у пањевима.

Природна је склоност српског језика да опрезно пешачи реч по реч. У томе је сличан давним другим путницима издалека: наречјима старе технике живота, када је искуство говорно било, дан тако речем пужу на врбу пипака. Тек доцније и друга чула, осим пипања, почињу ослобађати мало по мало, изразне начине. У језику музика, то јест реченична мелодија, игра у први мах улогу чула вида: као што чуло вида може да веже у спој два разна предмета суседна, оком у исти мах ухваћена, тако талас музике стави и спрегне у јединство две опипно далеке суштине. Музика је ново и сведосегљиво апстрактно оружје. Помогнута је исконска тежња лаганог и вечног скитања словенског у српском језику, још и прошлошћу црквене књижевне благочестивости. Духом својим она је узвишена, спора и торжевствена. Не мислим да је могла увек зауздати темпо стварног живота, који се, пропиње у догађајима, бунама, преступима и осветама, префињеним или грубим, византиским или древним – али

је држала на дизгину темпо књижевно-мислећег живота. Уколико је човек, под вечним утицајем божанског глагола, хтео и могао књижевно мислити: на њему се показивало дејство богоносних и смиренних светопрестолних и целомудрених текстова. (А ти су текстови, и осим Библије, нарочито у житијама, ванредне звучне ризнице за оног који испитује музичка решења српског језика. Како се нижу и слажу круто и преподобно, у скрлету и брокату, благоверни глаголи, као поворке у неком новом језичном светом граду Јерусалиму! Колики хиљадуструки напор да се изађе из грубог језика предметног и себарски-недоумевајућег на јасна поља велике и ваздашње богољубности. Како је тешко било српски анђелима угодити и богохвалним устима вештати, и насладити се о богу! Тај неисказани језични напрег који доводи до потпуног, до екстатичног грча – јер за ситније кретње не остаје слободна ниједна мождана ћелија, ниједан прст на руци, ниједна наkostenена маља на кожи – као такав и будући такав, поражавао је савременике громом, чији је одјек нама заглухло далеко, и необјашњив.) И црква је мислила реч по реч. Реч за речју клечи, ником поникнула, кипом укипљена, здрвенела у великом плачу и ридању, пред олтаром. Читав је свечани обред којим се реч ставља иза речи. Ни мислити ту није на лет сумње, на мимогред случаја, на прељубу између два не приликујућа појма!

Двоструко је споро, рекли смо, прастаро српско мишљење: заветом своје душе и богомолбеношћу цркве. Црква можда није ни смела друкчије мислити: време је за подвижнике згуснуто, чврсто, оно стоји, од њега се као и од камена, клеше храм, оно не сме ни краком никуд, у гред, акамоли крилом у лет...

И највећи недуг нашег модерног језика јесте, вековима неговано, мишљење у речима. Изгледа ми да код нас још увек тако споро и тешко мисле (неприкладно духу новог доба, духу економије и духу перспективе, духу покретне синтезе). углавном услед језика-оруђа, чија су некадашња преимућства (за узвишен, спор судбоносан и лаган обред религије или србовања) данас – сметње често непремостиве. Ако нов правац у нашој књижевности, тражећи могућност мелодије, везу реченичну,

збирање у целину психичких судара и смираја кроз језик: ако он, нов правац, унесе у наш говор више ње, нове музике, он ће тиме бацити пуним прегрштима благослов модерне мисли, благодет мисли уопште, нову технику мисли на наше непрегледне и споре њиве, и наше мукле главе. Колико се лагано и незвонко мисли! У тај напор улази сва енергија: зар остаје шта за врховна духовна благовања? Ако је писменост у томе да се *реченицом* мисли (а мислити реченицом значи брже и прегледније довести односе ствари у једно наше свесно, у језично подручје), онда како је могуће бити писмен у наречју где се иде од речи ка речи! У једној речи, као у поцику, као у псовци, као у вапају – ми се изгубимо. У мутну Марицу једне речи бацамо свеколико духовно богатство нашег унутрашњег живота! Све реч по реч! Посматрајте како наше жене говоре. Слушајте како се монотono отеже само на двадесет километара од Београда! Не само да се речи преживљују, већ се и преживају!!

Језик и народних песама показује нам којим је правцем ударило то мишљење у речима. Пре свега, акцентирања, отезања, зачињавања слогова. Имамо четири, имамо пет акцената! Мислим да није примећен овај факат: да после прастарих акцената „, и ^ други, наредни слог одмах пада (на сасвим ненаглашеном слогу) за читаву можда квинту. Они иза себе остављају пустош, пораз, слом. Та два акцента нису само нагласи, они су и надгласи. А акценти ` и ' остављају други за њима слог на истој висини. Дакле, ови би акценти имали тежњу да падање зауставе. Само они немају снаге да ход, да тон самогласника иза њих попну, баце увис, као лопту, макар и ненаглашено. А сем ових акцената (који, видесмо, у најбољем случају задржавају други слог да се не исклизне одмах) – постоје на све стране споредне дужине, циркумфлекси који увек реч стрмоглаве. Основна опасност заједнице српских речи као и старих заједница српских жупа јесте *nâd*. Стално лутамо планинским пределом, и стално са врха падамо у провалију! (У случају напреднијих акцената ` и ' стојимо краће време на висоравни, па опет у понор!) Но чим смо пали, ми, у нашем језику, можемо и морамо да се испењемо (како би иначе говорили!) на други врх, не поступно, (као у

француском, као у руском), не истрајно и победно, већ само: скоком. После једног стрмоглава ми можемо ка новоме врху, ка новој јакој речи само ако до ње скочимо одоле, једним скоком, једним устремом.

Тиме је нашем језику ускраћена културна поступност, истрајна достижност савремених сигурних метода.

У нашем језику се само скоком доскочити дâ: а између дна и врха ничега, о чему да обиснемо, нигде дрвета да се придржимо. Све сама врлет. Голе планине. Сваки скотрљај суров, за квинту.

Отварам заграду за каставски чакавски наш дијалекат, на чијем је темељу Белић засновао своју исцрпну студију о пребивању акцента на словенским речима. (С. К.А. Књ. 42.)

У њему: глас се снижава онде где се завршује мисао и говор, па ма тај одговор на питање био једна једина реч. Сасвим обратно француском свугде, нарочито у нашим попевкама, може се приметити овај умор, ово неинтересовање, на крају реченице. Ту тежњу каставски дијалекат само крунише, али она је свеопшта српскохрватска. Српски језик није радознао. Одговори су дефитинивни. Узгред да напоменем и ово: Кнез Лазар напија на вечери свима врлинама, само не и мудрости. У његово време сва је мудрост била у вери, у доцније време сва мудрост у борбеном национализму. Нема шта да се измисли. Све је решено. Евентуално, у тежим приликама: хитрина, довијање, шеретлук, а никад самосталан акт мишљења за нове прилике. Стварно, суштински нових прилика нема. Све су само случајеви за примену старих правила. Нико никад не сумња. Питања нису толико *упити*, колико *испити*: испитује се да се види знаш ли знање, а не да ти то знање пронађеш. Да је српски језик у старо време био радознао, Срби би били можда мање благочестиви; да је у новије доба био радозналији, више би било, можда, сумње, у национализму. У српском језику и менталитету није све шумадиски рационално, као што је наивно мислио Скерлић, него је *рационализирано*: избачен је претрес предања, избацено је љубопитство, кажњено је једном засвагда, као у народној причи. Ирационалне ствари учињене су догмама, учињене су наче-

лима разумног живота. Српски десетерачки национализам, на тај начин, преместио је само догму из бога у идеалисану нацију.

Десетерац је апсолутно убедљив. Убедљивост је и у абди-
кацији сваког немирног питања: на све народни певач има одго-
вор.

А ако питање и дође, као песничка фигура, у почетак, како се монотono и опширно и исцрпно одмах на сваки детаљ његов одговара: нити грми нит се земља тресе, нити ово нити оно. Већ – -. И то је песма. Отресли су се чак и оног најмањег, естетског питања. Све што се излаже јесте горка и сушта истина. И тиме, такође, има да се објасни избацивање, пропаст толиких фантастичних мотива, чему се довијао од сваке руке Богишић: фантазије је сразмерно врло мало у српској епопеји, ма шта мислио Цвијић. Или, да будем тачнији: *слободне фантазије* је врло мало, готово нимало. Оно фантазије сто има неопходно је да се разумеју догађаји: например, Богородичино писмо цару Лазару, и његово приволевање царству небеском.

Десетерац је догматичан. Догме на нашем језику требало би писати десетерцем. Свакако, већина крепких пословица јесте десетерац. Истина једра, без трунчица, без сенчица сумње, котрља се, из светлости, са врхова ума који пита. У бездан прадубоког инстинкта. И то и чисто музички.

За то и са ове тачке гледишта, десетерац јесте једно коначно решење језично: пошто на крају крајева циркумфлекси морају све одвући у понор, то је први чланак пркосно полетан, да бар што даље увис, у небо, повуче речи које ће се ипак морати стропоштати, а пре а после. Како ће се, којом еволуцијом, испунити јазови између речи, растоварити речи од непотребног баласта, од накита и ђинђува, од надувености и гордости дужина, како ће се омогућити смишљена поступност узбрдо и отпорна свест низбрдо, и како ћемо довести – о овчари пуни историске одговорности – реченицу на мирна горња пасишта, да тамо безбедно, несметано, слатко пасе?

Мени се чини да је наш језик, мислећи реч по реч, покушао већ једну врсту еволуције. Она се не мало види у старим монашким, укоченим текстовима, она је сва у бујној области де-

сетерца. Из технике појединачних речи прешло се у – спаривање речи. Наш језик обилује тим: јад јадовати, муку мучити, славу славити, молитву молити... Мислим да је то само један од многобројних облика спаривања. Он избацује на видик *трајање радње*: дуго се задржава, исцрпно се изврши што је било вршити. Он, донекле, радњу допуњује, доводи до завршетка.

Али, зато што се иде реч по реч – реч је постала једини носилац догађаја и стања. Не описује се једно стање, не обнародује се, не искликује се једно стање – већ се доживљује – уколико се, кроз једну реч, то може. Српски је језик страховито конкретан и неисказано трпан. Узима се реч, па та реч доживи (течајем времена и стицајем проширена) своје измене, *претрпи* измене – онда се покрај речи првобитне истави и реч-последтрпна, реч-последница, реч-паћеница, и те две речи, стављене *једна крај друге*, имају да *нам кажу радњу која их је до такве различности довела*. Не изражавамо радњу, већ пуштамо да радња реч окити, окруни, здрузга или ловором увенча – па, имајући прво и потоње, упоређујемо и видимо како је морао тећи догађај. Реч трпи. Каже се, на пример: жена је *кући и раскућа*. Не тврдим да и у осталим језицима нема ових појава, али ми се чини да сва конкретност нашег језика долази од овог доследног трпљења речи, до овог ређања доживљаја речи, од овог *пре и после*, тако да само по последици можемо знати шта је прохујало, или прогрмело, минуло, пробеснело и – одмилело. Никад нам се не говори о самом хујању и грмљавини, који би усковитлали готове речи и од њих створили слику (не дирајући у њих, у саме речи) музичку или логичку слику: шта се збива. То: шта се збива да осетимо због *распореда*, а не због претрпљеног страха речи. Шта се *"збива уопште"*, не знамо, а знамо само шта се збива *са речима, над речима*. Молити и домолити, пасти и допасти – нису само два крајња момента једне акције; заједно узети једно крај другог они имају да кажу да се акција и развила и завршила, да је била „што молила бога домолила“ (мајка Југовића) знаци уствари: *дуго је молила и успела је у свему*.

Спаривањем речи показујемо и крајњу завршност, фаталност, то јест да се нема шта више очекивати. Показујемо несум-

њивост, неминовност. Показујемо целокупност, са свим склопом зглобова и допуна: *крила и окриље*. Показујемо прекид нагао, показујемо и заобљеност крајњу. Све што доживи реч, стављено поред онога шта је реч била у први мах (када је била пуштена у живот, предата мисли у располагање) – ето то нам даје слику збитија. Та је слика трпна. Прођоше догађаји и оставише траг свога насиља, као над женама. Намеће се питање: је ли се увек сваки пожар или сваки поводањ, и свако распињање на крст и свако миловање и целивање довољно доимало, довољно присно сусретнуло са често суровом и гломазном речју да би увек могла оставити приметни траг, да би је могло обљубити или оплодити.

Лахори су, из тога мишљења, морали бити искључени, они су и сувише слаби да изнасилују српску реч – а страховити и неисказано ненадни земљотреси прејаки и пренагли исто тако (пред којима све пада до неразликовања): и једно и друго било је или сувише брзо или сувише мазно-додирно да би могло прави траг, како треба, утиснути у реч која им се вољно и невољно предавала за жигосање. Народна песма иде далеко у том свом поступању, то јест: да нам, упоређењем конкретних измена, створи слику апстрактности једне радње или стања и трајања, прекида и досега – и стога она по неки пут изгледа – као чудноват музеј са све по два предмета у истом одељку: „пре“ и „после“, „пре“ и „за време“, „за време и „после“. Пре и после? Чегга? Нечега. А шта је то нешто? Ето, ту би била апстракција, почетак модерног мишљења. Она савршено недостаје. Апстракцију, исцед, сок, *извлаку смисла из збитија* ми сами треба да извршимо. Народ то није чинио. Поставио је, једно крај другог: дете и старца једне идеје. Из размака од тога детета до тога старца – ми имамо да искусимо шта је та идеја била, и да јесте та идеја, нека идеја била. „*Мисли и премишља*“ – не само да мисао траје већ се и мења, постаје дужа, плоднија, и тежа.

„Велик и превелик, благ и преблаг, добар и предобар“ – овде се појачава на наше очи једна особина, а о њој, о особини самој, о раду да се до ње дође, да она постане изразита – и не спомиње се.

И кад се каже за Марка да он за ударце „хаје и не хаје“, имамо глаголски, цео пут мерења, а да самерљиво осећање није ни додир.

Неко је предат Турчину „на милост и немилост“ – и ту је цео пут од два појма, цео интервал у коме му се може кретати будућност – али то није толико претстављено размаком два опречна појма колико доживљајем једне речи која се, путем, која се, јер јој је таква судбина, променила, и променом показала, на себи, собом показала, на чему смо, до чега смо дошли. Слична је овоме поента помоћу слика: „милом и силом“ „о своме руху и круху“ – распрострањен оноματοпејски начин и у других језика, али у нашем језику необичније моћан. На тој су основи све старе мађије, све бајалице од урока, сва гатања, врачања, загонетања и сва наша мистична веза са оним светом. Све су то доживљаји једне речи и њена нагла и ненадна, лагана и лукава спаривања са као сличном, а често несличном: изненађење, ужас, пораз! Кад би се, са те стране, стао испитивати језик народних песама, видело би се да је овде више но у ма којој простонародној епопеји, обиље, савршенство спаривања, застоја код сталних – украсних епитета, и необуздана разноликост и раскош контраста и сличности (основаних не на реченици и на оноματοпејском реченичком подражавању, већ на сукобу и прислону, призиђивању речи уз реч). Зграда и призграда, кућа и окућница, мир и примирје. Реч трпи, реч кипи, реч се таложи, реч остаје. Цела историја једне речи пред нама је, у разним наслагама што су једна крај друге. И по томе, као геолози реченице, имамо да наслутимо шта се збило, која су врења и које катастрофе учиниле од једнога друго, од гласа – приглас од говора – поговор, од времена – невреме, од руке – снеруке, од реда – поредак, од греха – сагрешеније, од кума – прикума, од славе – преславу, од клетве – заклетву. Јер, понављамо, пут пређен од једне речи до њене измењене варијанте, која је добила (због тог мењања) нови смисао – тај пут јесте она апстракција, оно што нам се није рекло, до чега ми имамо да дођемо, упоређујући претходе са дохођем.

Књижевни језик, обогаћен свим овим, ма и далеким од великог друма, смелим стазама и горским странпутицама, којима могу ићи и престижавати нас каткад и претицати лаки ројеви, мора ипак главну пажњу обратити на главни друм куда иде главна колона у подвиг и у победу. То је музика којом живе и мисле и узлећу и потпунице успевају да се изразе (после толиких векова лутања) најзад, најзад, народи. Али, што се није раније ударило том страном! Колико би било изражено што није могло да се преточи, преда реч по реч! Да није доцкан чак и за Европу?

Код нас, пак, питање овог мишљења реченицом, уз поштапање музике, јесте питање опстанка. Не само неке умишљене културне тековине (што би могао ко оспоравати), већ је стваран развој нације везан за прекид, за развод брака од речи као јединице мишљења. Губимо се, даavimo се, нестаје нас у речи. Почети мислити, најзад, вишом једном психичком јединицом! Одједанпут ћемо постати писменији, јаснији, дубљи, логичнији, схватљивији, потпунији, савитљивији. И неће се сакато прекидати ритам, као досада. Држим да би се ово убрзање, ово спортско давање гипкости мозгу који ради – дало чак и претставити у огромним цифрама, у, милијардама динара, да не говорим већ о коначном уласку у културу.

Да ли је песник, као некад црква, да ли ће баш песник створити темпо писменог, разговетног мишљења у нашој тромости и учмалој разударености – јер речи нису сустегнуте како треба у праве психичке целине? Да неће бити песник само онај који за животом иде и констатује. Никако: знам и осећам да стварамо стил и плодну грозницу модерне мисли, модерног човека, у отачаственој стихији језика. Показујемо бродове по њој, прелазе и газове, да се не утопи. Испитујемо и утврђујемо њену пловност и њене матице и где да се дигну ћуприје и којих струја да се држе лађе. Истим напорима ово се догађа као некад постизавање благочестивог црквеног рођења до у бога, који је био камен темељац на коме је стајала васколика образованост.

И држим још да је најкобније, да највисте онемогућава напредак мишљења и развитак писмености штуро инквизиторско

правило које су код нас назвали „теорија реда по ред и речи по реч”. У француским приликама то је обична анализа, коју је проповедао Хиполит Тен, у односу на уметничка дела. Али доспевши у једну сирову средину, ова теорија (као и она ранија, којој је до краја живота робовао Скерлић: о уништењу естетике) начинила је праву пустош по мозговима. Анализа и рашчлањавање могу имати неког плодног смисла за мртве ствари. У бујању живота они су, нарочито у своме професорскоме, цепидлачком виду, убиствени. Једно се увек измиче: живот. Свака реч за себе нешто смера, значи, хоће: али је коначнији израз у њиховоме ритму, у начину на који су удружене, у оном *чега у речима нема*. Полет остварења стално се отима од професорове хемије. Строј речи, поворка реч и – сва је врховна музика. Речи потпуно безначајне и произвољне, свака за себе узета. а заједно уврстане у неки поредак – дају утисак знаменит, дају склад, и смисао коначан. И обратно: показују несклад. И још друкчије. А сада реч, у реду речи, и не постоји као јединка. Као што је пчела део, саставни орган, кошнице. То су увидели, ето, чак и пчелари. А код нас замислило се однекуд, да су живот и поезија ужасно бакалски једноставни, хомогени, намирнице у сваком пресеку исте: као камен, гвожђе, креда, дрво и хлеб, и сир, и знам ти ја шта. Замислило се да је лепота хомогена, и састављена из делића исто тако лепих, и да је, песма „лепа” ако су јој делови и делићи „лепи”. Музика која спаја и организује делове, музика акцената, трајања, пада и дизања појмова, музика и чујна и наслутна, *музика конструкције* – она чини суштински доживљај песме. А то нису делови. Делови су случајне полазне масе које она, музика, креће потоком, у ритам нагласакâ, у слог емоцијаâ, сликаâ, појмоваâ. Јер ми смо говорили овај пут само о мелодији, о музици чулној, опипљивој: где се, како се и колико се задржи глас на једној речи, па на другој. А постоји и мелодија (независно од звуковне мелодије) самих појмова, мелодија појмовна, њихово теже или лакше продирање кроз отпор асоцијација, штедрије или тање њихово изворско избијање из дубине инстинкта на дело свести. Све је то, у ширем смислу те речи, музика. Све оно, где постоје горе и доле, а у исто време јаче и тише, дуже и кра-

ће, – три истовремено започела, продужујућа се у трајање, спрега вредности – све је то музика: звуковна, појмовна, и свака друга. То је музика неимар, чији полазни моменти, чије градиво, чије цигле не морају увек, не морају ниуколико наслућивати или обележавати будући велики склад.

Што је некада био слог, данас се пренело на речи, што је некада била реч – на реченицу, а реченица на реченични низ. Мислимо реченицама. Данас једна цела реч (а не њен слог, као некад) добија свој стварни и свој психолошки акценат: целина којој се иде јесте реченица, речи су слогови реченице.

Оно време када се све морало казати у једној речи; сва разна, често опречна чувства, стављало је више музике, каткад заносне, у једну реч. Те, такве компликације, тог, таквог обиља данас немамо. Али не може никад, том музичком системом: реч по реч, да се преда онај виши живот, који се састоји у плесу антитеза стремећих пут ведрије, све исцрпније синтезе. Једна реч старинска јесте једна *синтеза*, *она*, као кућа живота, садржи све. Данас, брзо бачена у колосек једне запућене идеје, та реч је углавном потеглила само једним својим значењем и звучањем, она је сиромашнија трајањем и преживљавањем, али утолико подеснија да, у вези, у односу, у спрегу са другима, да нешто одређеније, сочније, адекватније. Полазне боје биле су нам и сувише претоварене и отежавале су коначно богатство, коначнију синтезу, савршенију успех преко поделе рада. Раније су речи биле свака по једна сваштара, телалница, свака по један скуп свега: данас се само овлаш из њих изузима по један грам траженог састојка и зачас се, иза неколико таквих изузимања, припреми тражени лек.

Наравно, ићи ће се даље! Докле? Речи ће, све више, губити своју сочност, своју индивидуалност. Реченица – музика реченице, као фабрика, убија ситну производњу занатлија на парче.

Зажалићемо неоспорно. Пад ситне производње, тако уметнички интересантне, измамио је библиске акценте, страха и очајања, од великога Раскина, од Јеремије нових времена. Он је ридао над рушевинама старог света, он је проклео бездушни машинизам, као лишен даха уметности. Детаљи су, заиста, у сит-

ној производњи ванредније човечански. За мене је кујундиска мравља минијатура, каткад, варварска, нека увреда човеку. Велике синтезе благородно остварују веће и шире ритмове. Зажалићемо за минулим. Изгледаће нам више човечанско. Уствари оно је више ситно човечанско, детаљно-човечанско, мравље-човечанско и кинески-човечанско.

Ја верујем у виши облик живота. К њему нас води машина, наш слуга, и музика, наш слуга. Они прелазе преко ситних рапавости свакидашњице, од којих се раније грађаху западњачке вишпрене теологије. Велика наука не мора да има на расположењу милионе неуспелих или недовољних, музејских фантастичних кључева прошлости. Довољан је један, универзалан кључ. Једна, али универзална трава-расковник. У математици се даде обичном применом диференцијала и интеграла савладати сав крш, сва збрка израчунавања, којој су вековима прилазили са хиљаду страна, наоружани хиљадом лукавих трикова, подвала, марифетлука, вицева и вештина.

Тај камен мудрости, који чини непотребним оно сто хиљада других каменова, намењено разним ситуацијама, јесте у данашњем језику – велика музика. Цепидлачка лукавост је побеђена. Она је излишна, она је наивна, она је смешна. Величина музике смеје се сићушности шеретлука: богу није потребно да буде шерет.

Само *књижевни језик значи* за нас освојење, преимућство ове велике стихије. Нас књижевни језик није остварен. Осећање за старији језик које се има према брујању народних песама – недовољно је за данашње потребе. А осећање за нов стварајући се језик не може нико имати потпунце: јер тај језик није довршен. Нико га од нас нема. Али само, једино и искључиво, *уметник* је меродаван за грађење језика тога. Само уметник, који наслућује. У израђеном, француском, и најобичнији човек може имати танчине, интуитивне и свесне, наврх својих прстију, наврх језика, на врху пера. Код нас: једино уметник, па и он не савсим. Ужасни су данашњи књижарски београдски преводи. Њих чине неуметници. Они су погибао за нашу књижевност. Али су још страшнији преводи који нам долазе из Загреба. (Разуме се:

exseptis excipiendis.) Није само то што пишу по осећању кајкавци – штокавски. То би били најмањи јади. Можда би чак унели сочности и свежине. Али они нису по осећању више ни кајкавци. А непобожност њихова превазилази све. Немају смелости ни поштовања према језику. То је хула на језик. То је инквизиција језика.. Језик је за њих нека врста професорске индустрије. Рђава и рогобатна фабрика. Нема сличног примера, у свима цивилизацијама, ми смо једини. Јер огромни капитали, и све следеће страхове силе развијене штампарске технике и модерног промета, стоје у служби изопачавања, ломљења и скрнављења језика. Камо среће кад би они само кварили укус, као Џек Трбосек, Ник Картер и Нат Пикертон. Али они обесвећују сваки смисао језични. После њих језик остаће без душе. Они уништавају, сатиру саму могућност мишљења на матерњем језику. Загребачки преводи, големом, страшном већином, јесу нечувени извор језичне куге. Смешно је кад проналазе нове речи – а музике језика нема, да им речи понесе. Са ужасом ја посматрам како они, благодарећи савременој економији, трговачким чиниоцима, продиру и код нас, трујући све наше реке и речице. Више него и једном народу нама су за све што је језиковно потребни само најбољи. И то не професори, не чувари, већ ствараоци живи, јер музика језика није дограђена. Него само уметници. Треба таленат трипут јачи од Анатола Франса па да се буде код нас Анатол Франс. Танчине које је сам живот језика решио, течајем својим: и на то чак ми морамо да трошимо уметничку, свесну и будну пажњу. Морамо да помажемо музици да реши и оне проблеме које би, да је било среће и времена, могла одгонетно постићи и без наше помоћи готово аутоматски.

И ниуколико нам не помажу дијалекти, литература на наречјима. Она је плеоназам за наша књижевна постигнућа. Она развија оно неколико моћних али малобројних линија које су у једној јединој попевци дијалекта, у једном изразитом доживљају песмице, пословице, уздаха. Има да се обогати и омогући на речима, не ђинђувама, већ музички, реченично-музички, наш књижевни говор. Све драме на дијалекту јесу за нас књижевни говор, жељан и жедан музике као испуцана земља – само фол-

клор и уз то излишан. Једна најобичнија духовна ствар на књижевном наречју помаже, шири, знање, продубљује могућности, чини реку нашег језика музички пловном. А ствари на дијалекту (бар што се језика тиче) само по небројени пут, и на нови начин, потврђују стару, у њима унапред усађену, безизлазност њиховог става, одавно израженог. Оне су продужење, оне су илустрација једне истакнуте и љубљене прошлости. Али нам оне не дају ниједан нов мост преко вода, да најзад и ми савладамо наш језик, као Европа, да језик буде наш Нил, наш дар, а не ми његов. Књижевност на дијалекту јесте оруђе дијалекта, одисај дијалекта.

Крајње је време да завршимо са рођењем у дијалекте. Крајње је време да не раскивамо благо на нацаке и буздоване, и добрим коњима на рахтове: све су то беспосличења и господска зановетања. Треба саградити велики књижевни језик. Странпутицом дијалекта и дијалекатске емоције не долази се нигде: све је то већ речено.

Писати покрајинске ствари, покрајинским језиком, место да се обогати изразна преливност књижевног говора, значи бесно и бесциљно расипати снаге у луде игарије. То могу срећнији народи: мада и они то не чине. Све су нам руке потребне за изградњу великог савременог храма језика. То би имала да буде задужбина данашњих уметника. Не сме се бацати сва енергија у старинска ачења и понављање. Све што се каже, дијалектом језичним и мисленим, давно је већ речено, и ми понављамо, јер волимо. Од те болећивости према старом морамо се отргнути. Морамо се оспособити за нов духовни живот. Морамо кренути од вечитог локално-обласног привидног богатства, од фолклорног оскудног шаренила: у дубљу музику. Та и десетерац, у своје време, био је ритмични напор, ритмично дубље понирање. Још мало је недостајало па да у тим обласним теревенкама, у том лењом жабокречинском преживању древне музике лаганих ћеманета и тешких бубњева пролумпујемо сав наш језик. Шта су голе речи, шта су пуки усклици, исконска ојкања, прецикнула подврискивања! Не то да проналазимо, не на том да се задржавамо, не само тим да се насладујемо. Него омогућити већу му-

зику. Шта је нама стало до мртвог камења речи, до шарених шљунака што засуше реку! Зар још слагати камење, зар још претраживати целу васељену и целу прошлост прегртати да се један нов камен нађе и у мртво корито донесе! Пробудити прастару, гломазну реку. Река језика, успавани наш Гангес, нека се на већи и страснији живот омладосни, расани и разјари. И тада чак и онај најтромији зелени камен маховињак раздрагано али смерно, тајанствено, младо, заносно, зажубориће.

Зажубориће.

НАДРЕАЛИЗАМ

МОРАЛНИ И СОЦИЈАЛНИ СМИСАО ПОЕЗИЈЕ

Поезија је, дакле, једна интуитивна метода сазнавања субјективности и спољне стварности и њихових реалних односа. Самом својом природом, као и својим последицама, моралном регулацијом свести и закључцима који из њене праксе произилазе, поезија неминовно и безусловно ангажује онога који је практикује, у правцу револуционарног опредељења, не само генералног но и стриктно социјално прецизираног. Још пре но што су теоријски биле продубљене дијалектичке основе тог неизбежног револуционарног опредељења песника, француски надреалисти су га јасно формулисали, на пример овом реченицом из отвореног писма г.

Paul Claudel-у (1 јула 1925): „Не може се у исти мах бити француски амбасадор и песник“. Савремени песник не може не бити револуционар; ако је његов унутрашњи живот, ако је и поетско врело његове инспирације и његове мисли аутентично и ако га не изневери, он мора да дође до револуционарних конклузија: ако до ових не дође, он није више, а често није ни био прави песник. (Данашње опште чињенично стање, данашња историска ситуација је таква да не само омогућава, него и неминовно изазива и изискује ту исправну социјалну оријентацију поетског револта. Дак још општа социјална свест није била на отступњу до кога су је довели догађаји најмодерније историје, побуна против рационалистичког поретка у свету, која је неизбежна последица праве поезије, могла је бити искрена и права иако није доводила до правилног социјалног опредељења. Тако су, примера ради, Achim von Arnim, Gérard de Nerval или Huysmans непоречно били прави песници и поред оних идеалистичких заблуда или конформистичких посрнућа који се огледа-

ју у развоју њихове идеологије или њиховог животописа. Тек неумољиво јасне контуре давнашњег социјалног видокруга омогућавају сваком песнику да се у хаосу својих немира јасно снађе и да из тога хаоса нађе прави излаз.) Права поезија је једна морална делатност; а једна морална делатност је истовремено трајни подстрек и неисцрпан материјал за тачан дедуктиван рад свести; и из једне моралне делатности могу се сама револуционарни закљчци правилно дедуковати.

Права поезија, субјективна поезија, без обзира на своју *манифестну садржину*, увек је својом *латентном садржином* и својим последицама револуционарна, то јест корисна, и њено одржавање остаје, дакле, оправдано и пред најстрожијим објективним критеријумима социјалне целисходности. Поезија је субјективно корисна као једно прелазно али стварно разрешење извесних комплекса и конфликта који, да би човек даље живео, морају наћи своје решење, (у том смислу поезија може да буде и за читаоца на исти начин корисна, ако је читање једно ново преживљавање), корисна као и сан. Она је објективно корисна као незамјенљиви допринос сазнању о човеку и о стварности.

Али нека зато прерано не ликују сви они безбројни стихотворци, поборници „чисте поезије“, „чисте лирике“, који сматрају да је оправдано њихово бесконачно пискарање неједнаких редова, где причају о месечини и о јабукама, о Христу, о киши и идиличном или тегобном сеоском животу, а највише о својој души, што све заједно бесправно називају поезијом. Те песме и те сентименталности, које су преплавиле часописе и књижарске излоге, заиста се могу назвати „лирским преживелостима“, као што каже Милан Богдановић, и оне заиста никоме нису потребне. Међутим, то песништво није зато реакционарно што је тобоже субјективно, већ зато што уопште није поезија. Оно нема морални карактер и вредност праве поезије; оно је неморално по психичком механизму којим је постало и неморално по својој садржини која не одговара ничему стварном у човеку. Те „лирске преживелости“ треба свакако оштро напасти, показати њихову реакционарност и огавност, њихову излишност, управо штетност, треба открити, рашчланити и жигосати машинерију

њихове условљености њихове формације и њихове мрачњачке, заслепљујуће, кретенизирајуће и анестезирајуће друштвене функције. Али негирање таквог лирског песништва; песништва свих могућих Бешевиха, Јелића, Ђукића, Радуловића, Глумаца, Туфегџића, никако не треба да се изједначи са негирањем поезије. Та лирика јесте лажна, и обмањујућа, али баш зато што је субјективна, што не изражава дубоке животне, *потресне* покрете и потребе субјекта, што није веран, жив израз осећања, његовог дијалектичког постајања. Та лирика је досадна и накарадна, неистинита и неморална; јер је она посредно, рационално и утилитаристичко обрађивање и експлоатисање једне статичне слике осећања као неке песничке теме или расада, јер је она изневеравање изворног моралног смисла и динамизма тог осећања. Та лирика остаје без стварне нагонске, деструктивне импулзивности која би разорила вештачку и неотпорну хармонију захтевану и унесену посредништвом разума, а омогућену психичком цензуром. Права поезија је субверзивна јер и испољава и открива неминовно субверзивну моралну стварност духовног и осећајног живота; сентиментална лирика је мрачњачка, дакле реакционарна, јер својим проседеима кокетирања, таштог дотеривања и шминкања, и прорачунатог злоупотребљавања осећања, крије, замотава и изобличава ту субверзивну стварност. Такву сентименталност, која је лажна; слика осећајности и, на тај начин, заиста једна „сузна копрена преко очију“, у погрдном смислу који томе изразу с правом даје Милан Богдановић, треба без сумње немилосрдно жигосати и исмејати, *али не са једног рационалистичког становишта*, јер би се тиме, уосталом илузорно, порицала сва осећајност. Са једног дијалектичко-материјалистичког становишта ни субјективна ни објективна вредност осећајности не може се никако порећи: она је једна стварна, непоречна, примарна чињеница у психичком животу, и она је не само мотор сваке животне делатности, него и амплификатор свести и тиме и регулатор исправности акције. А поезија се стара да извори и канали осећајности остану што чистији.

„Умирање сентименталне лирске поезије“, и њено утамањивање, никако дакле не сме да се тумачи као свршавање пое-

зије уопште, њено побијање са материјалистичког гледишта. Јер, у „напорима и напонима данашњег човечанства да преобрази лице живота“, поезија такође има своју многоструку, реалну и активну, иако специјалну, улогу, која то мењање лица живота треба да учини што пунијим, што коренитијим и што савршенијим, што адекватнијим најоправданијим захтевима и правима човече је духовне незаситљивости и афективног рецептивитета, у која права може легитимно да спада и право „судбинског узбуђивања на сваки заљубљен осмех и на први априлски зрак“. Ту улогу поезије покушавам овде да дефинишем. Али у изграђивању модерне свести поезија има једну ефикасну улогу само ако је спонтана, и према томе спонтаност „лирског стиха“ који „постаје сам од себе“ није никакав аргумент против лирике. Чак и ако се тај стих окарактерише као „особина, одлика једног људског стања“, што је у извесном смислу врло добро речено, то још никако не значи да он није, „дело“. Само у сфери конвенционалног, лажног, хришћанског морала, базираног на *осећању кривице (Schuldgefühl)*, кривице коју треба испаштањем откупити, могло би доследно да се тврди да је дело само оно што је плод муке и напора, што је створено „у зноју лица“. *Нагонско и стваралачко* се ниуколико не противстављају, напротив: то је једно исто. Ако је извесна „чиста лирика“ одиста „сва од голих осећања“ (она су, међутим, обично стидљиво увијена или артистички надодољена и нацифрана да би била „лепа“), таква лирика не може да буде, ни у првом моменту, неактуелна и сувишна. И, ако је лирика данас, у најчешћем свом виду и у огромној већини случајева, застарела и назадњачка, то *јесте* зато што је она све; више постала „изражавање неких савршено уопштених и усвагдањених осећајних стања“ (*јер када су уопштена, та стања су апстрактна, дакле лажна*), али *није* зато што је то изражавање инстинктивно, беспомучно само од себе откидајући се“. Шаблонско изражавање уопштених осећајних стања, додуше, може бити и спонтано, јер и квалитет спонтаности је променљив, али оно није, онда реакционарно *зато* што је спонтано, лако, већ и *пored* те лакоће. Оно је реакционарно зато што је рђаво. А рђаво је зато што је једно шаблонско, безлично,

„бескрајно понављање једних те истих ствари“, што није плод нужности да један субјект у коме се, заиста нешто догађа то догађање изрази, и да тим изражавањем дође до сазнања о томе шта се у њему и између њега и света догађа, да допре до суштинe, до смисла тог догађања. Не треба мешати „механичку лакоћу лирског уобличавања“, односно псеудо-лирске механизације и генерализације већ давно отрцаних мотива, са безнапорном спонтаношћу такозване инспирације. Инспирација не износи на видело увек и неизбежно нов и симптоматичан осећајни субјективни материјал, али, у начелу, као начин обелодањивања, она зато није а priori доказ да оно што се њом „беспомучно“ обелодањује није значајно. Инспирација се може критиковати тек пошто је увиђена њена основна вредност.

Јер не лежи у самој основи сваке лирике, у самој сржи, у самом принципу поезије, један суштаствени дефект, једна начелна неподударност са деструктивним и конструктивним социјалним стремљењима модерног доба. У односу према напредним друштвеним захтевима данашњице, по критериумима општег савременог духа, заиста је дефектно и непримљиво све што је „неприродно, егоистично, лицемерно и лажно“. Али је нетачно да се „све то, у крајњој анализи, може да открије у самим основима личне лирике“. Као аргумент против те личне лирике уопште, Милан Богдановић такође наводи „изразиту одбојност“ и скоро „одвратност“ које данас „уман човек“ каткада „показује према лирској песни“. У већини случајева, таква реакција је споредан податак једног генералног антипоетског опредељења, и тај „уман човек“ не разликује онда онај лирски стих чији је ритам (и не самим ритам, већ читав рефлексивни и изражајни поступак) „толико укалупљен и заробљен, да (*тај*) стих за цело није ни спонтан ни нормалан начин људске експресије“, од лирске поезије уопште. И тај сувише *разуман* човек (или, једноставно речено, тај типични малограђанин) ту не подлеже „расположењима која им намеће савремени дух“, „*конкретан и позитиван*“, већ оним рационалистичким расположењима која му, преко његове сопствене психичке цензуре, намеће несавремени дух малограђанског мрачњаштва, *апстрактан и позити-*

вистички. Јер данашња малограђанска култура је скроз антипоетска, пошто се у борби за своје одржање, плаши и, свесно и несвесно, брани од сваког сазнања о истинитим и неукротљивим жељама човека, и од сваког угрожавања њених норми и предрасуда, а поезија је превасходно једно такво сазнање и једна таква опасност. Истим реакционарним потребама социјалне конзервације условљено је и оно вештачко и усиљено, елегично малограђанско песништво, које хоће да се протури као поезија, и она одвратност рационалисте према поезији. Такав рационалиста је често искрен левичар, али он није свестан да је његов *разумни и савесни* антипоетски позитивизам формиран владајућом и конзервативном идеологијом и да иде њој у прилог и у корист.

Тој истој санкционисаној, хипокритској и репресивној идеологији несвесно подлеже човек када субјективној лирици пребацује ексхибиционизам, којим песник на видело износи оне „интимитете који се обично дубоко и брижљиво у себи крију“. Па баш се и ради о томе да се раскринка то што је брижљиво сакривено да се само то сакривање, последица и знак страховитих и противприродних религиозних потискивања и затуцавања, друштвених конвенција и хипокризија, да се само то монструозно затрпавање и обмањивање прекине и укине у име упознавања истините природе човека; у име истине, и у име прогреса. Иако није, или баш зато што није исповедање где увек остаје трагова оне језуитске операције основане на искоришћавању хришћанског *Schuldgefühl-a*, баш зато што је једна „потреба саопштавања, откривања, разголићавања својих тајновитих збивања“, тај поетски ексхибиционизам, као уосталом и сваки други, може да буде савршено објашњив и савршено оправдан. Мислим да је још увек потребно неуморно понављати да разлог и сврха поезије и јесте то обелодањивање, то изношење на светлост свести онога што разум и савест, у служби угњетавања и заваравања човека, хоће у њега, у његов неприступачни мрак да потисну, и ту да угуше. Прави поетски ексхибиционизам има карактер једног потпуно несебичног поступка, јер у себи садржи, уместо прорачунатости, нискости и скучености које су неизбежно инхерентне егоизму у негативном смислу

речи, сву дезинтересованост, сву чистоту и сву замашност инстинктивних покрета духа. Као ефикасна негација буржоаских пристojности и подвала, песнички ексхибиционизам, и у својим једноставнијим видовима чак, има и своју неоспорну објективну револуционарну вредност. Разуме се да о аутентичности и вредности ексхибиционизма, или ма ког другог елемента песничког објављивања, не може да буде ни говора, ако је побуда, повод или циљ тог објављивања интерес, задовољење амбиције, тежња за славом, за успехом или за новцем, таштина.

Лирика основана на тим ниским себичним побудама не може се обележити као субјективна, не може се изједначити са правом поезијом, нужно субјективном. Она песничка „поза“ која је сталан атрибут те ниске лирике, оцепљене од изворног и чистог афективног живота, никако није својствена субјективној поезији уопште, која је афективан израз тог афективног живота. *Поетски афект* није ревелатор лажи, већ, истине, јер *афективно* је сасвим нешто супротно од *афектираног*. И лирско претеривање, ако је неизвитоперени резултат искреног афекта, ако је истинито као израз, истинито је и као чињеница. Јер, у *том случају*, и оно је само једна поетска чињеница. Самоубиство које песник преживи кроз писану поезију може за њега да буде адекватна замена стварног самоубиства, и може тада да има, споља процењивано, једну аналогну афективну вредност разрешавања, ликвидирања једне неподношљиве психичке ситуације. Идеја смрти, потреба за смрћу, и симболика смрти, и најзад сама смрт, као елементи поезије – разме се ако то није била само једна згодна литерарна тема за обраду, – психички доживљај сопствене смрти непосредно и поштено конкретизован у речима, може да значи један „генијалан људски документ“ и онда ако и не дође, песниковим самоубиством, до његовог објективног биографског анегдотског остварења. Зашто поетска експресија једног човека који се у једном тренутку налази на тврдом прагу самоубиства мора неминовно да буде „само празна и лажна поза“ ако тај човек не прекорачи *ефективно* тај праг на коме је заиста стајао, ако му је можда баш та експресија, то преувеличано *афективно* објављивање и рашчишћавање јед-

ног његовог истинитог морбидног психичког стања, као нека ембрионална и спонтана психоаналитичка терапија помогла да даље живи? (Ту поезија, још једном, има спасоносну мисију, сличну мисији сна, да омогући интуитивно решавање, како каже Бретон, „једног особито комплексног афективног проблема који, баш због своје одвише узбудљиве природе, обезоружава елементе свесног процењивања који, једним делом, одлучују управљањем живота“..) А величина и узбудљивост једне праве љубавне лирике, каква је на пример Baudelaire-ова или Eluard-ова, не би за мене ни најмање била компромитована или умањена када бих до најдрастичнијих појединости дознао какве се тегобе па чак и ругобе, каква се „банална и филистарска подлога живота“ крије иза те лирике инспирише је. Није ли та лирика, и тиме је њен патетични значај само величанственији, није ли она једна грандиозна компензација за сву ту гадост о коју се ломи песникова тежња за чистотом, за сву ту грозу која у овом друштву и њега, као и све нас остале, приморава да живи банално и филистарски и око гуше стеже?

Ако су израз стихиске потребе субјекта да изживи своју крваву и дахтаву жељу са читавом грозничавом поворком њених симулакрума и митова, да је продуби, раздере и изнесе, да је сазна па ма колико га то сазнање пекло, да је очува и спасе али и уништи и у другу жељу претопи, да суочи исцрпљивањем њену неисцрпност са неисцрпношћу спољнег света, ако су израз тог истинитог психичког хаоса, песничка сведочанства морају бити истинита. Лажна и неискрена у самој својој основи само је лирика која не одговара тим елементарним потребама, него је уобличење једне човеку наметнуте психичке деформације, једне рутине која му замењује „реално функционисање мисли“: лирика родољубива, религиозна, сентиментална, рационалистичка, моралистичка, импресионистичка. Таква лирика, таква литература и уметност уопште, обмањујући човека о правим основама његове природе и њених односа са спољном стварношћу, увлачећи га у један уски и прашљиви круг моралног дремежа, интелектуалне покорности и социјалне резигнације, представља, свеједно да ли хотимице или не, једно верно служење заробља-

вајућим и репресивним интересима оне касте која влада благодарећи између осталог и своме настојању да потлачен човек не дође до пуне, до активне свесности о својој потлачености и о својим правима. И зато „тај тамјан из лирске кадионце“ по извршном изразу Милана Богдановића, то перфидно или безазлено певање „по мотиву сентименталне успаванке“, то литерарно одстрањивање човека од његових стварних животних питања, то епигонско повлађивање и прилагођавање владајућој и реакционарној психологији, све то литерарно трљање и пренемагање треба безобзирно проказати и извргнути порузи. Али уколико оштрије и жешће треба такву мртвачку, лажну и лажљаву лирику критиковати, утолико прецизније треба спецификовати да се та критика не односи на лирску поезију уопште, на само начело те *неминовно субјективне* поезије. Практика и одбрана те праве поезије, њено даље одржавање, оправдани су без обзира на њену манифестну садржину, без обзира на њене теме, површно и на први поглед разврстане у индивидуалистичке и колективистичке, у застареле и у актуелне. У питању су њени *мотиви-побуде*, а не њени *мотиви-теме*. Јег та поезија није будилачка по својим мотивима-темама, већ по свом непосредном и посредном доприносу људском сазнању, по своме утицају на развијање и продубљивање људске свести, по своме дејству на њено што потпуније оспособљавање за изнутра неометан и исправан рад, за револуционарну акцију. А та објективна и стварно утилитарна вредност поезије, степен њене корисности, зависиће од аутентичности побуда из којих постаје, од нужности и од незаменљивости тога постајања.

*МАТЕРИЈАЛИСТИЧКО И
ПСЕУДОМАТЕРИЈАЛИСТИЧКО СХВАТАЊЕ
УМЕТНОСТИ*

Модерни песник је условљен буржоаским друштвом, он је на периферији буржоаске културе, али му сама поезија помаже да разуме смисао те своје условљености, тог свог положаја. Модерна поезија је историски продукт антипоетске буржоаске кул-

туре, али она је и једно страховито сведочанство, речити доказни материјал против те културе, и један експерименталан и примеран, позитиван допринос за изградњу једне нове културе која би адекватније одговарала жељама, средствима и циљевима човека, свему оном истинитом у њему што, успевши да се промакне кроз размакнуте решетке психичке цензуре, налази своју илустрацију у делимичној слободи поезије и сна, лудила и детињства, или тако-рђаво-званог „примитивног менталитета“. Права модерна поезија, и извесни други облици духовне делатности који су међу највишим производима крајње еволуције и декаденције буржоаске културе и мисли, окрећу се против класе из које су произашли, и то тим одсечније што су израђенији и утанчанији. Најнапреднији, екстремни податци литературе, чију је формацију омогућила и детерминисала еволуција грађанског сталежа, супротстављају се просечној и санкционисаној идеологији, естетици и етици тога сталежа. За ово би Романтизам већ био једна добра илустрација, а Плехановљеви примери (шупљи Gautier, итд.) не доказују ништа против тог тврђења: јер они екстремни податци поезије су дела не просечних, признатих и у уџбеницима величаних писаца, већ оних *изузетних* песника као што су били. када је реч о француској литератури на коју се Плеханов позива, Petrus Borel, Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Jarry... Како је психолошка основа таквих *изузетних* продуката буржоаске мисли, виолентних или декадентних, неприлагођавање, непристајање на дате услове живота, непримање владајуће културе и њених филистарских одредаба, неконформизам, неспокојство и грчевита побуна, та дела су сама по себи један протест против средине у којој су постала, један фермент револта ако не и сам револт. Вез обзира на своје идеалистичке или друге погрешке, она са материјалистичког гледишта имају своју позитивну вредност ако одговарају извесним стварним неподударностима између човека и услова у којима он у овом друштву живи. И поред своје класне неопредељености, таква дела имају, и задржавају своју виртуелну револуционарну вредност. Привидно антисоцијална, или социјално равнодушна, она су, када су исправно схваћена и анализирана, један поразни аргумент

против социјалне равнодушности, један прилог за прогресивно социјално опредељење. Не одговарајући искреним захтевима индивидуе, „модернистичка“ уметничка дела која нису изузетна, која, поред свег свог формалистичког новотарења, одговарају конвенцијама данашње просечне естетике и етике, и која су у *основи* равнодушна, остају без субверзивних последица, припадају буржоазији, нестају заједно са њом, мада покушавају да се протуре као напредна. Једном продубљеном анализом могло би се лако доказати да и та дела спадају у ствари тамо, на страну мртвила и репресије, где лежи сва она гнусоба који сама владајућа идеологија сматра за свој највиши, најрепрезентативнији производ: „модернисти“ се ту братски мењају са „академичарима“, од Дучића и Мештровића до Сиба Миличића и Милана Кашанина.

Али за једну такву, стварну и ефикасну, материјалистичку анализу уметничких дела, никако није довољно, као што то обично чине теоретичари „социјалне литературе“, поделити та дела на индивидуалистичка, антисоцијална, са једне стране, и колективистичка, социјална, са друге стране. Нити је једно поетско дело индивидуалистичко и назадњачко, дакле за одбацивање, зато што је индивидуално, зато што је израз ревендикација индивидуе, (не треба бркати *индивидуално* и *индивидуалистички*), нити оно постаје социјално и напредно тиме што рационалистички обрађује једну „колективистичку“ тему. Да би била један конструктиван прилог новој култури, модерна мисао мора да се изграђује и примењује искоришћавањем свих искористљивих дата буржоаске културе, и изоштрености њених инструмената. Носиоци и тумачи „социјалне литературе“ код нас, изгледа, сматрају да се она грандиозна шема културе која се данас почиње да врши, састоји у томе што ће они, као малограђански интелектуалци, вештачки формирати и форсирати једну колективистичку и псеудо-пролетерску литературу и културу, статички противстављени индивидуалистичкој буржоаској култури. У ствари, и та опозиција између две културе мора бити дијалектички схваћена, као релативна а не као апсолутна. (Ради се о једном рђаво постављеном проблему, као и увек када је у пита-

њу једна дуалистичка и метафизичка антиномија, као што су, на пример, апстрактне антиномије: индивидуално и колективно, песимизам и оптимизам, рационално сазнање и интуитивно сазнање, социјална свест код песника и ирационални стваралачки нагон, итд.).

Поред тога што су дијалектичка негација оне „преживеле културе која их је условила, та изузетна и субјективна поетска дела су социјално корисна или искористљива тиме што учествују, својим специфичним средствима и резултатима, у прогресу и творби на културном и моралном сектору. Еволуција друштва, односно Револуција, јесте неопходни услов правог одсудног прогреса културе, али је и условљена културним прогресом. Помажући при томе прогресу, помажући људима да увиде који смисао тај прогрес треба да има, омогућавајући им шта више да тај прогрес кроз њу донекле и остваре, *добра литература* хоћу да кажем она литература која има исто значај једног изузетка и једног напретка, унесена у оквир дијалектичког сазнања, постаје једна социјална акција и када није директно применљива у пропагандистичке сврхе.

У неколико махова већ, навођене су ове Лењинове речи (из брошуре *Шта да се ради?* 1901-1902), али држим да није узалудно навести их овде још једном, и посветити их нашим „социјалним“ литературима:

„Радничке масе су неспособне да себи саме изграде једну независну идеологију у току свога покрета... То, разуме се, не значи да радници не учествују у тој изградњи. Али они у њој не учествују у својству радника: они у њој учествују као теоретичари социјализма, у својству Proudhon-a i Weitling-a; другим речима, они у изградњи једне самосталне идеологије учествују само у оној мери у којој успевају да више мање стекну савршено знање своје епохе и да га унапреде. А да би то чешће успевали, треба се што више трудити да се подигне ниво њихове свести, треба да се они не затварају у вештачки сужени оквир „литературе за раднике" и треба да науче да све боље разумеју општу литературу. Уосталом, тачније говорећи, они „се" не затварају у једну специјалну литературу, други их у њу затварају: они сами читају и хтели би да читају све што се пише за интелектуалце само неколико

кукавних интелектуалаца мисли да је „за раднике“ довољно говорити о фабричком животу и гњавити о ономе што они и сами одавно знају“.

У последње време, међутим, могла се код нас приметити једна права зараза јаловог и жалосног свођења читавог књижевног и културног рада на фабриковање и наметање од стране малогаграђанских интелектуалаца, једне такве вештачке и скучене „литературе, за раднике“, која никако не иде на то да стварно „подигне ниво, њихове свести“, да им да један генералан интелектуалан материјал, који им је међутим неопходан за „изградњу једне независне идеологије“: Свуда, у Београду и у Загребу, па чак, примера ради, у Никшићу и у Чачку, разни мали „социјално литерарни“ часописи ничу као печурке. На велику већину њихових сарадника, на жалост, може се добро применити оно што је Енгелс, у једном писму Bernstein- из 1884, рекао за Jules Vallès, „писца који је међутим често обележен као пролетерски“:

„Немате разлога да правите толико комплимената Vallèsu. То је један бедан литерарни, управо литературизирајући фразер, који сам по себи не представља апсолутно ништа, који је, у недостатку талента, пришао крајњим екстремистима, и постао „тенденциозан“ писац да би на тај начин пласирао своју рђаву литературу“.

Али важније још но оценити књижевну вредност те наше „социјалне литературе“, јесте испитати какву концепцију револуционарног културног рада она имплицитно подразумева и претпоставља, анализирати какви су се поступци, навике и предрасуде реакционарне буржоаске идеологије увукли у њу и долазе кроз њу до израза, прерушени у своју сопствену негацију. Јер,

„дешава се каткад, одиста, да извесни неспремни представници марксистичке мисли, као што су, на пример, извесни практичари или теоретичари такозване „социјалне литературе“, несвесни своје културне условљености, несвесни да им је мисао деформисана и спутана пресијом културе која их окружава, усвајају и нехотично читаवे блокове буржоаске суперструктуре, без ика-

квог унутрашњег проверавања, за које им, уосталом, недостају елементи и оруђе. Они верују да се ти блокови, *такви какви су*, могу обрнути за 180°, и без икаквог дијалектичког растресања, просто обрнути у корист и у славу једне нове културе... У питању је, међутим, не једно префарбавање, но једно коренито мењање, једна дијалектизација читавог система мера.

„Од револуционарне литературе тражи се (в. резолуцију конгреса одржаног у новембру 1930 у Харкову) да што дубље схвати материјалистичку дијалектику и учини је скроз својом методом, ради што потпунијег разумевања стварности у њеном кретању, у њеној сложености и односности, у њеним унутрашњим противречностима. Јер такво дијалектичко разумевање је неопходно, и једино ефикасно, за деловање на ту стварност. Не ради се о томе да се из једног плитког, статичког реализма, оног који је сав у служби предрасуда и интереса буржоаске културе, и који се без тешкоћа у њу увршћује, пређе у други плитки реализам, исто тако статички, исто тако непокренут, и који, дакле, не може да покрене, а тобоже је у служби изградње једне нове културе. У таквом реализму нема ни трага од дијалектике...“

Држим да има још увек довољно разлога револуционарног опортунитета да се преко недостатака и основних погрешака „социјалне литературе“ не пређе ћутке. Могло би се, међутим, рећи да, у овом тренутку више но икада, треба оставити на страну замерке које могу изгледати цепидлачке и неумесне пред практичном пропагандистичком и васпитном улогом коју „социјална литература“, као целина, може данас да игра. Одиста, пошто у једном друштву, саграђеном на класној борби, не може бити једне непристрасне литературе, може се рећи да је сва она литература која хоће да се представи као непристрасна, да је „сва буржоаска уметност, увек и без резерви, са једним разузданим цинизмом или са једном језуитском вештином, у служби империјалистичке опресије, клерикализма и *опскурантизма*“ (А. Бубнов). Фашизам и националсоцијализам не интервенишу само директно као политичка снага, они заузимају веома важно место и у литератури, уметности и филозофији. „Социјалну литературу“ требало би, дакле, поштедети сваке одвише изискујуће, критике, када би она заиста била једна ефикасна негација те опортунистичке и реакционарне књижевности, један антидот

томе, кроз литературу филтрираном мрачњаштву, једна „припрема за будућу генералну офанзиву против буржоаске идеолошке кампање“. Нашу „социјалну књижевност“ требало би свакако афирмирати и подржавати, прелазећи преко њених недостатака, када би се, водећи рачуна о стварним условима под којима се развија, она могла *методолошки* изједначити са зачетком оне пролетерске литературе која је „једна од најбољих радионица где се изграђује једна нова култура“, и која „налази неисцрпан извор надахнућа у савременом сливању своје судбине са радним масама, у активном учешћу у социјалистичкој изградњи, у *срећној координацији непонустљиве идеолошке борбе против свих грађанских и малограђанских тежњи у литератури и у уметничкој критици са негацијом сваког секташтва које би могло да омета образовање једног новог књижевног особља, у једном постојаном изучавању марксистичко-лењинистичке методе примењене на уметничко стварање* (Апел Е. К. упућен Другој Међународној конференцији Револуционарних Писаца одржаној у Харкову од 6 до 15 новембра 1930). Нажалост, наша „социјална књижевност“ је не само веома далеко од свега тога, но у основи и сушта супротност једне такве, материјалистичком дијалектиком надахнуте и прожете литературе.

Могло би се ипак рећи да више но икада треба поштедети сваке строжије критике и ту и такву нашу „социјалну књижевност“ у овом тренутку када је, на пример, свима још свеже сећање да су, у мају 1933, на Хитлеровим ломачама пламтеле књиге баш оних немачких писаца који се код нас сада највише преводе, и тако нашим почетницима истичу као пример. Могло би се рећи да и сами ти писци, једни у изгнанству, други у апсанама и у концентрационим логорима Трећег Рајха, заслужују, и то из разлога нимало сентименталне природе, да избегну сваку одвише оштру критику, па чак и ону која их може сасвим индиректно погађати, преко критиковања њихових добронамерних и недораслих југословенских подражавалаца. Могло би се рећи да, у овом тренутку, свака критика наше „социјалне литературе“ долази као да потврди и поткрепи најцрња реакционарна мишљења (М. Црњански, М. Ђурчин, Сима Пандуровић, Влади-

мир Вујић), мишљења која су се, са разумљивом самоодбранбеном индигнацијом, противставила неким можда неспретним али честитим покушајима и хтењима извесних књижевника да коначно одбаце своје естетичке илузије и артистичке предрасуде и да се посвете једној отворено тенденциозној књижевности. Данас и под овим околностима, сваки напад на ту нашу младу литературу која неће да буде ништа друго до носилац и тумач једне поштене социјалне тенденције, може у *први мах* да изгледа као један прилог том назадњачком побијању тенденциозне литературе, као једна неумесна сметња оном генералном мисаоном струјању које је најзад захватило не само неуке почетнике него и извежбане али до сада социјално „неутралне“ књижевнике, наводећи их да се окрену нашој савременој стварности и да се најзад почну занимати стварнијим проблемима живота и друштва, струјању које је донекле повукло и читалачку публику да се почне одвраћати од застарелих и шупљих облика једне дучићевске, момчиломилошевићевске или дамјанићевске литературе, и интересовати за дела која својом садржином одражавају правилно уочене социјалне контрадикције.

Сви ови обзири, међутим, сви ови могућни скрупули не изгледају ми у стању да превагну, да учине беспредметним и неважећим све оне разлоге који се могу имати за једну негативну критику „социјалне литературе“, поглавито онакве каква је у овој земљи почела да се образује. Јер, поред тога што сасвим недовољно испуњава ону позитивну функцију која би могла бити њено оправдање, та литература врши и једну скроз негативну улогу. „Социјална литература“, – уместо да помогне изграђивању и ширењу оне просвећености која је неопходна за правилно упућивање људске свести, уместо да ради на подизању нивоа те свести, тиме што би из њихових назадњачких примеса издвојила, па исправно интерпретирала и *искористила* све драгоцене и искористљиве тековине постојеће културе, тиме што би потпомагала слободно развијање и исправно оријентисање свих индивидуалних прегнућа која могу бити од вредности и од користи тиме што би, поред оних рационалних метода тумачења стварности које морају бити њене, дала маха и интуитивном са-

знавању о природи човека, дала маха и спонтаном и, ирационалном револту, сазнању и револту који у правој поезији налазе свој инструмент и своје попрште, – „социјална литература“ и критика која у њу спада, све те, већ еволиуиране и израђене, податке и појаве савремене мисли, и све те тек сирове и неизрађене, податке и појаве савремене осећајности пренебрегава, ниподаштава као назадњачке продукте или морбидне индивидуалистичке феномене једног лошег друштвеног стања, не водећи рачуна да, поред тога што су те појаве његов израз, оне су и виртуелна негација тог стања. Запостављајући тако и одбацујући, са једне стране, све оне ирационалне али субверзивне и под лупом материјалистичке анализе више но симптоматичне и значајне елементе субјекта, а са друге стране, све оне на први поглед непроменљиве и „луксузне“ али у лабораториумима материјалистичке акције више но искористљиве и драгоцене експерименте и резултате савремене грађанске науке, филозофије и уметности, апологичари и апологетичари стриктне и, искључиве директне социјалне утилитарности сваке духовне делатности, ти „специјалисти за пролетерску културу“, како их иронично назива Лењин, у ствари стварају испроводе *један нови опскурантизам*, паралелан са оним против кога би требало да имају за циљ да се боре. И зато је оправдано, поводом њих, говорити о једној новој забрани мишљења, о једном новом *Denkverbot*-у, симетричном ономе, религиозном, расистичком или политичком који, веома мудро, забрањује да се, на пример, у извесним државама У. С. А., расправља о Дарвину или, у Хитлеровој Немачкој, о расним питањима или о сексуалним проблемима. Док би једна права дијалектичка мисао своју просветитељску енергију бацила на свестрано активирање свих живих или оживљених облика и модалитета свеопштег духовног истраживања и освајања, наши фанатици једнолиниске и статичке социјалне ортодоксије, – који, као Мерин, мисле да је Маркс једном за свагда одредио обим дијалектичког материјализма, – стављајући свој монопол на марксистичке методе којима не умеју да рукују а свој вето на читаве огромне комплексе духовних зона које проглашавају за неважне или нестварне јер у њима не умеју

да се снађу, све више сужавају видокруг и делокуг људске свести. Као да је човечанству било потребно да му се, уз огромне наочњаке затуцаности које су му са десна прикачили, додају још и са лева једни наочњаци! Наши симилимарксистички проповедници рационалистичке „социјалне“ искључивости у духовном животу, немају никаквог права да се позивају на марксизам. Треба имати препредену наивност *Nove Europe* („Милан је глуп“), па изједначити напад на „социјалну литературу“ са нападом на дијалектички материјализам. И сувише је лако бранити ту литературу ако се њена одбрана укључи у одбрану дијалектичког материјализма; напротив, њу треба *пред* њим бранити. Али ти литерати се у ствари боје слободне дијалектичке мисли, која брзо истера на чистину њихово непознавање основних теза дијалектичког материјализма или бар свакако њихову потпуну неспособност да те тезе, дијалектички примене на један дат случај, ако је овај само мало изузетнији и суптилнији од баналних књижевних појава које су саме по себи јасне у својим социјалним детерминантама и резултантима, као што је случај, да узмем још један Плехановљев пример, са парнасовцем *Lekonte de Lisl*-ом. Уместо да покушају да дух марксистичке научне дисциплине, да ту живу методу асимилију и њеној природи адекватно примене на уметничко стварање и на решавање уметничких и мисаоних проблема, они своје марксистичко опредељење схватају као прилазак једној религиозној секти, а свој посао као упражњавање религиозних обреда које је забрањено критиковати и преиначавати према реалним околностима, као папагајско понављање устаљених форми и формула о којима је забрањено слободно мислити, као апологетику.

Лако је погодити какве рђаве плодове може да донесе једно такво схватање и обављање културног рада. Тим секташким, ускогрудим и антидијалектичким схватањем идеологије и метода које тобоже заступају, и ауторитетом који им та идеологија даје, ти претенциозни књижевници не само да не помажу стварање, које је одиста потребно, једне праве пролетерске литературе, која би стварно одговарала ослободилачком динамизму класе која данас ствара историју, већ напротив ометају то ства-

рање. Намећући их онима које је мрачњачки *Denkverbot* владајућих слојева систематски држао и држи изван домашаја напредних мисаоних струја, једну вештачку, по рецептима писану, „литературу за раднике“, они их затварају у уске границе, у заглупљујући круг једног сентименталног и површно реалистичког сликања стварности које остаје статичко, мртво и без икаквих дубљих последица. Та њихова реалистичка белетристичка проза без оригиналности, без стила и без идејних видика, као и прозе њихових муцавих расправа и критика (оно што су писали о надреализму за то је најбољи пример), верно је огледало њихових ситних књижевних амбиција и, поглавито, њихове жалосне зависности од застарелих ситнобуржоаских погледа и критериума. Та „социјална“ проза требало би међутим, да буде, самом својом суштином и структуром, један пламтећи протест против тих кочећих мерила и предрасуда, једно васпитно средство које би парирало васпитне методе којима се систематски спроводи интелектуална несмелост и морална затуцаност, и које би широким масама постепено учинило све приступачнијим највише тековине данашње културе. Али наши „социјални литерати“, изгледа, држе да оно што се на најнапреднијим тачкама, да најсмелијим предстражама културе данас мисли и производи треба занемарити, одложити за доцније или, у најбољем случају, једним симплистичким свођењем, вештачки подесити, шаблонски прилагодити према *данашњем ступњу*, за који су се надлежни фактори својски постарали да остане што нижи, према данашњем нивоу свести и просвећености широких маса. Јасно је, међутим, да данашње културне тековине треба да постану тим масама приступачне општим прогресом људске свести, *не само после него и пре неминовног коренитог социјалног преиначења*. Оне су данас без вредности за широке слојеве човечанства зато што су ови *на све начине* од њих одвојени, али је неопходно да им се они *на све начине* приближе. Један од тих начина приближавања свакако лежи и у правилно схваћеној културној акцији кроз литературу, у марксистички схваћеној утилитарности литературе.

На једној конференцији коју је организовала француска Асоцијација Револуционарних Писаца и Уметника (А.Е.А.Р.), André Breton скренуо је пажњу, поводом једног конкурса пролетерске литературе организованог поглавито међу радницима, колико су ти непрофесионални писци под несрећним утицајем, с једне стране, дневне штампе која им, у недостатку времена и новца, замењује сваку бољу лектуру, а с друге стране, оног мизерног штива без икакве књижевне вредности које је стварно у сврху величања буржоаских породично-родољубиво-религиозних идеала и које се тим пасторцима културе намеће кроз школу и кроз систематски назадњачке популарне књижице.

То нам даје меру, наставља Breton, систематског напора буржоазије која тежи да парализује интелектуални развој радничке класе, да би себи осигурала њену пасивност.

По изласку из основне школе где су му биле у главу усађене поуке резигнације и где му је било наређено, на његову највећу штету, респектовање постојећег режима, онај који је позван да ринта за друге иако је свакога дана поново брижљиво негован посредством новина. Ствар је, као што видите, доста проста и прилично гнусна у исти мах.

Овакви услови, који су, понављам, великим делом, услови формације радничког говора, стављају по моме мишљењу на дневни ред наше Асоцијације нужност да оријентишемо оне међу својим друговима који нису научили да то сами чине или који нису имали начина да то сами науче, састављајући за њих један план читања који би им, изван чисто политичких лектира, био стварно од користи. Ово је једна права педагошка дужност од које не треба да зазиремо, то је најбоље средство којим располажемо да бисмо им помогли да попуне систематске празнине, вољне празнине основне лаичке наставе. Вршити једно поучавање у овој области, приметите да то значи вршити једно противпроучавање. Од велике је важности да наши другови науче да разазнају оно што може бити значајно у једном тексту, чак и ако тај текст нема неког непосредног интереса за класну борбу (јасно је, уосталом, да он увек таквог интереса има, ако се само уме анализирати). Мислим да ће на тај начин успети да реагирају против заблуде која их наводи да посматрају са једном сувише ексклузивном а често и сувише слепом симпатијом дела писаца који су

узели пролетаријат као тему или који су умели да их преваре једним празним револуционаним вербализмом“.

Пошто је навео Енгелсово мишљење о Balzac-у и Ibsen-у, Breton закључује позивајући књижевну секцију Асоцијације да приступи састављању једног *марксистичког уџбеника опште књижевности* „који би тежио да јасно постави, искључујући све остале, оне писце и она дела чија се историска важност, под оним веома широким углом под којим нас Engels позива да их посматрамо, указује данас као непоречна“, и који би био допуњен *марксистичким курсевима* о општој књижевности држаним на Радничкони универзитету.

Условљени његовим васпитањем и његовини начином живота, интелектуални критериуми једног мануелног радника у капиталистичком друштву су неизбежно недовољни, и подложни најгорим утицајима и предрасудама, па је више но апсурдно, и непоштено, не исправљајући их, хтети им подвргнути књижевно стварање или духовну делатност уопште, тражити од књижевника да се, једном неприродном *рационализацијом*, једном плитком *деперсонализацијом*, сведе, савије на њихову меру. Уместо да своју мисао подведе под те, нажалост ненадлежне, критериуме, интелектуалац који се определио у смислу коренитог побољшања оних економских и социјалних услова од којих зависи заосталост и заблуделост тих критеријума, има за дужност, *баиш као социјално опредељени интелектуалац*, да и пре тог материјалног побољшања ради на унапређењу и исправљању тих критериума, остајући при томе доследан развоју своје мисли, јер што је та мисао доследнија и што је даље развијена тим више вреди као прилог и ономе за што је опредељена. За интелектуалца који је постао или постаје марксиста, ради се о томе да своју неосакаћену мисао, да све своје мисаоно искуство, да сву оспособљену свест којом располаже, да *своју индивидуалност* унесе у свој рад, а не да се свега тога одрекне (одахнувши, можда, што најзад не мора да мисли својом главом, а под изговором да је сада „објективан“ и да мора да жртвује своју субјективност).

Ако је, међутим, мисао тога интелектуалца заиста имала објективнога, стваралачкога значаја, тај значај могао је бити само у њеној индивидуалној, посебној вредности. И тада тај интелектуалац узалуд неће да буде оно што је, јер се једна мисао од аутентично вредности не може подвргнути једном схематичном и једностраном механизму а да јој се при томе сачува њен стваралачки, искористљиви, корисни интегритет. Да би могао стварно да послужи праведној ствари за коју се определио, интелектуалац (особито уметник) у ту службу неизбежно мора да унесе сву своју индивидуалност да је унесе и у ономе што јој је специфично и партикуларно.

Људска машина даје свој пуни, свој максимални рад тек ако су сви њени делови у уравнотеженој акцији. За самога човека као и за општу ствар којој се посветио, оном цензуром разума, којом би се хтело препречити и зауставити све што је у тој машини ирационално и субјективно, постиже се једно опште дефектно функционисање чији резултати могу да буду само кржљави и изјаловљени.

У сваком човеку се без престанка дешавају непојмљива и необузdana кретања несвесних импулса, та проламања жеље, те ломљаве сексуалног нагона и инстинкта смрти, та кртичја ровања подсвесних комплекса, та одроњавања менталног карса, сва та збивања „субјективног пакла“ која не подлежу никаквој контроли али су зато не мање стварна, која су разуму несхватљива и разумом необухватљива али непоречна. И човек који хоће да их порекне, који покушава да их у себи угуши, да им препречи продирање у свест, постаје том својом осиромашеном свешћу, њихов немоћни роб. И нека се не каже да су те жртве невођења рачуна о субјективном, да су те жртве потискивања жеље неважни, малобројни изузетци, и да раднички покрет иде и без њих својим током, и да су му ти „психопати“, ти „нервници“, ти „декаденти“, који се не дају уразумити и онако непотребни! Овде баш хоћу и да нагласим колико су фанатици рационализма несвесни да је њихово ниподаштавање индивидуе, на један компликован начин, условљено баш индивидуалистичком реакционарном мишљу, да је њихов рационализам верно огледало на-

задњачког рационализма (као у сваком огледалу оно што је у ствари десно изгледа лево), и да тако користи само том назадњаштву. Због тог неразумевања „опште суштине субјективно-сти“, колико има раздора, несугласица, одустанака и капитулација, колико ликвидаторства, дезертирања, одлажења у непријатељски табор или резигнирања, у покрету где би најмање требало да их буде, и међу омладином која би требало да буде зрачан носилац све богатије људске свести, све дубље свесности о истинитој судбини људства! Погледајте социјалдемократске партије, погледајте Хитлерове јуришне одреде...

И зато није само један споредан знак, један случајан и неважан књижевни недостатак што та силом „социјална“ књижевност тако потпуно изневерава неотклоњиву субјективност. И тиме, у исти мах, она изневерава и стварност; јер како се може доћи до свестраног дијалектичког познавања стварности ако се не изучава човек у његовој психичкој потпуности, и ако се за изучавање стварности не искористе све методе, сав алат те потпуности? Шта се може учинити том конвенционалном представом која своди човека на један разуман и апстрактан завртањ у строју друштвене детерминације? Човек јесте условљен друштвом, али какав је механизам те условљености, какво је продужење тог механизма у самом човеку, то данас историски материјализам не може да испита без помоћи психоаналитичке методе, ни до краја да продуби без сведочанства поезије о субјективном. Али покварењачкој глупости са десна која тврди да духовне појаве нису условљене социјалноекономским и да класна борба не постоји, тој дебелој језуитској глупости која шеретски тобоже превазилази социјално, одлично одговара мршава испосничка глупост с лева, која тобоже превазилази индивидуално.

Испитујући и сликајући стварност на један непревазиђено и ненадарено реалистички начин, у једном њеном површном виду, и средствима и поступцима искључиво рационалистичким, „социјална литература“ није у стању да је обухвати у динамичној целини њеног постојања. Она не води рачуна о целој стварности, изневерава њену дијалектичку истину, и према томе није

дијалектичка, не може претендовати да је дијалектички материјализам заиста њена метода.

Као што није дијалектичка, цела та поврсно реалистичка књижевност без замаха и без полета није ни прогресивна, није модерна у револуционарном смислу који та реч има у још увек вредећој Rimbaud-овој реченици: „*Треба бити апсолутно модеран*“.

Као што је такозвана „модернистичка књижевност“, то јест она грађанска књижевност, напредна (донекле) по форми а у ствари назадна по својој моралној садржини и социјалној позадини, била само једно узурпирано и изопачено лажно лице модерног, (мртва схема једног развоја која својом статичношћу, пошто није адекватна дијалектици материје, друштва и духа, изневерава постајање), тако је исто и социјална литература у основи неподударна са стварним захтевима модерног доба. Она је заостала на једном превазиђеном ступњу у еволуцији уметничког говора, или се враћа на тај ступањ. Историски посматрана, поезија има своју реалну еволуцију, подложну једном строгом али сложенем детерминизму, који није једна проста, *механичка* условљеност друштвеном еволуцијом, и који не допушта по враћање на већ превазиђене моменте. (...).

КЊИЖЕВНОСТ И СОЦИЈАЛИЗАМ

МЕЂУ ЈАВОМ И МЕД СНОМ

Са добрим намерама прави се лоша литература; мислим да је то Андре Жид рекао. Реченица је парадоксално скројена, па зато и двосмислена. Добра литература не прави се ни са добрим ни са лошим намерама, ако се ту мисли на ону накнадну интервенцију моралних обзира и срачунате безобзирности, која је најчешће виновник сваке суше у литератури. Звали је ми или не, намера је увек ту, једна или безброј њих, чим пред песником заблиста бели лист хартије. Утиснути у ту раван, чисту и белу, замршену кривуљу своје земаљске судбине, земаљским својим мрким графитом жеља и помаме, није ли то већ у својој бити најтенденциознији акт који је људска рука предузела?

Малармеов шапат, пун страхопоштовања: *la page blanche luit devant moi!* – није ништа друго до признање, са пуно горчине изречено, да ће та нема пустиња, једино боравиште апсолутног мира, бити, чим у њу уреже свој први *Igitur*, оскрнављена неповратно најездом опорих људских гласова, макар поставили и најтананије сурдине пред њена врата. Скрнављење је то, може бити, али и одгонетка мистерије стварања, као и рађање живота, као и љубав. Поезија се тако и пише, као што се води љубав, каже Бретон; у пароксизму давања и отимања: небо се отвара тек у грчу земаљске, богохулне страсти. Света Тереза грешно је, без сумње, морала волети Исуса; иначе не би била велика песникиња.

Тражити од поезије да се креће у „видокругу људском“ и „ритму човечанском“ је, према томе, плеонастично-лапалисовска фраза. У којим су то ритмовима, ако не човечанским, сложе-

ни стихови Леопардија, Бодлера, Весне Парун?¹ Где је то икада било уметности ван људског видокруга? Сви ти манастири, распећа, иконе и сеоска гробља, које љубоморно чувамо, где су могли настати ако не у овом нашем, моравско-вардарском видокругу, који је део медитеранског и других, још ширих, али увек људским мерама измерених? Да би испевао своје химне земаљске љубави, Елијар се обратио светој Терези непосредно, и Јовану од Крста; Клодел је, опет, одабрао најсировије, најземније људске речи да ода хвалу богу на висини. А и једног и другог тумачимо не по Матеју или Јовану, већ по нашем грешном овоземаљском укусу. Отпишите Клоделу библијску терминологију и добићете, после Витмена, највећу химничну поезију. Сваком се песнику мора, усталом, понека библија отписати; и Мајковском.

Поезије, значи, ван човека и нема. Има ли је, онда, против човека? Истина је: Малдарор живи у сваком песнику, не само у класицима мизантропије, Свифту, Лотреамону, Жарију, Маркизу де Саду. Он је наш нераздвојни друг, паклени инспиратор свих наших поноћних подухвата. Па ипак, за разлику од оних правих демонских сила: ватре и грома, електричне столице и Х-бомбе, његова је рука самоубилачки брижна: и кад убија себе самог у човеку, он то новог човека тражи слуги његово васкрсење. Све не деле на светле и мрачне, на анђеле и демоне; оптимизам и песимизам су условне категорије. Плодотворније и светлије Рембоово очајање него тупави државотворни оптимизам Бориса, рецимо, Горбатова. У историји литературе него у његову славу, много је више било очајања над њим него наде, много му је више речено непријатних истина него оних које би му годиле. Постоје истине које говоре против човека и њих треба рећи. Поезија и јесте зато да би била назадовољна човеком и његовом судбином; она и није ништа друго до вечита буна, борба непрестана да буде што бити не може. Опасна? Понекад. За немирне савести; никад за праведну ствар. Догађало се да друштво покрене песника; ниједном није забележено да је поезија

¹ И у првој њеној књизи, која је била проглашена за антиљудско бунцање

омела друштвени преображај. Поезија је увек ишла напред и увек је била у служби револуције, или није била поезија. Понекад са Марсељезом на уснама, понекад са вапајем проклетих, она је револуционарна на свој сопствени начин, који се не исказује бројем метака и радних часова. Она има свој револуционарни календар: 1848. Шарл Бодлер, а не Пјер Дипон; 1870. Артур Рембо, а не песници-комунари; 1917. Мајаковски и Аполинер, а не Дамјан Бједни. Ти револуционарни датуми нису никад изневерили човека, ни онда када су, као свака револуција, убијали старог човека у њему. Својим заобилазним, пустоловним стазама, кроз замршене лавиринте помаме и звукова водили су га увек слободи, никада ропству. У поезији нема тлачитеља, компрачикоса и црних кошуља.² Песници нису убице; Ками, штавише, каже да песници једини нису убице. Сложили се са тим смелим и оholим постулатом значило би позвати све људе да гледају свет песниковим очима; продорним и свеобухватним, суровим и нежним, широко отвореним за све противречности света, за сваку игру светлости и сенке, за сваки дозив јаве и снова.³

Поезија се вечито гиба међу јавом и међ сном. Ко ме се царству приволети? Где је то, на којој таласној дужини, граница између сна и јаве? Ни најосетљивији прислушни апарати нису је забележили. Приволео се кнез Лазар царству небеском; па ипак је остао пет векова да живи међу њима. Мили боже, чуда великога! – каже се у песми за устанике, јер свака је буна на дахије чудо: сан који постаје јавна, данак у крви који се полаже за снова. Његош има исту мисао: нека буде што бити не може. Није ли и реч песникова чудо, окршај с немогућим, Икаров лет у непо-

² Случајеви Кнута Хамсуна, Јована Дучића и других не побијају ову тезу, већ је само потврђују. Жалосни крај ових људи не поништава њихову поезију

³ Значило би, другим речима, уверити их да песници нису друштвена опасност, привредне штеточине и разојници као што се понекад тврди: „За нас је главно да уочимо да се ту ради о формама класне борбе – било да се ради о четничким бандама (одмах после ослобођења), о отпору кулака и привредном криминалу и шпекулацијама у привреди, о акцији информбировских агентура или о захтеву за више „слободе“ у умјетности и претјераној вици против „ждановштине“ и слично – Пуниша Перовић: *Неки проблем наше књижевности*, Наша стварност, април 1954.

знато? На Бројгеловој слици у Бриселу стоје, један крај другог, оба царства: и мирни, прибрани ратар, и луди сањар који се, на неколико корачаја даље, стропоштава у мора. Тако су сликали сви велики уметници, па и они које зовемо реалистима. Лаза Лазаревић, заштитник школске иконе и топлог огњишта, значи једног „разумног“ реда ствари који учитељи, песници и остали „неразумни“ људи угрожавају, носио је у себи Вертера и није успео да га угуши. Иво Андрић није сликао само Босну, како се то обично вели, већ мостове које деле сан и јаву, неумитну коб и ломне заносе људи, прошлост и будућност. Балзакове јунаке Лафарг упоређује с Есхиловим: и њих распињу страсти, луде, до пароксизма доведене. Ни Стендалов Жилијен Сорел није ситан хазардер: и он игра велику игру: све или ништа, са невидљивим партнером као и романтичарски јунаци, као Дон Жуан и Малдорор, Рабле је стварао дивове, Свифт патуљке, Дефо луталице и пробисвете, Гогољ Вија, Достојевски јуродиве занесенаке које бесови распињу.

Ни у *Коштани* ни у *Живом лешу* севдах није севдалијски концертни аранжман, како се то у театру изводи, већ туга голема чији је глас промукао, надврањански занесен.

Од Хомера до Џојса траје Одисејево лутање од једног царства до другог и краја му нема.

Хоћу да кажем ово: и писци најдубље одани јави знали су за тренутке, и не само тренутке, када се њихови романи-огледалца која путују друмом замуте и покажу пределе нестварне, ван памети. Само, нису ли и ти предели из снова један вид стварности? Стварност је, у нашем публицистичком жаргону, најнестварнија реч која постоји, нарочито ако је још и „наша“: од ње се намах створи тотем и икона и из превелике брига за реализам оде се право у богослове. Оно што се зове, на пример, неодговарањем нашој стварности у ствари је једна типична ритуална формула. Враџбина којом се истерују ђаволи. Као да је наша стварност уседелица којој ниједан просилац не одговара!

Вратимо се, ипак стварности. Велики реалисти били су, значи, и највећи визионари, јер су, не знајући, додуше, за Тодора Павлова, знали да је објективна стварност коју субјективно

одражавају у ствари исто толико и субјективна, и наша, и њихова, и психолошка, и историјска, и биолошка, и друштвена, и прохујала с вихором и у насцентном стању, и у још ко зна колико чврстих и гасовитих стања. Знали су понекад и за обрнуту формулу: објективни одраз субјективне стварности, који је нека врста метафизичког реализма. Нису, значи, ишли, као Гогољ или Балзак, од свакодневних чињеница ка визији, од ситне трговине мртвим душама ка великим митовима о животу и смрти, већ обратно: буде се из сна, као Кафка у Процесу и Метаморфози, и продужују га будни у својим свакодневним пословима, усред јаве. За те будне снове знали су већ и велики немачки романтичари, Хофман, Арним, Клајст: мистерија искрсава наред пијаци, нечастиви прелази улицу непримећен, као обичан пролазник. Свака фаза Кафкиног *Процеса* забележена је суво, прецизно и мирно; образац реалистичке прозе. Уместо вила, змајева и волшбеника – ситни чиновници, људи с улице, обичан градски свет. Па ипак, све је ту у сну сан, утолико ужаснији што се догађа на јави, што и на јави постоји безброј таквих процеса са силама немерљивим и судијама невидљивим.

Наша чаршијска дилема: модернизам – реализам је, према томе, измишљена ствар⁴. Велики реалисти: Рабле, Стендал, Балзак, Гогољ, Достојевски, никада нису престали да буду модерни. С друге стране, највећи модерни писци: Кафка, Џојс, Фокнер, Пруст, Сартр, Ками, Крлежа, Растко Петровић, Црњански, значајни су управо по томе што су продубили појам реалности, што у њиховим делима равноправно опстоје и прожимају се сан и јава, економска чињеница и диктат подсвести, детермизам историјског и хирови психолошког бића. Сеобе су маштање о звездама и бесконачности, али и велики мит о нашем словенском Улису. Звук и поама је попрште елементарних бесова, али и књига у расточавању једног друштва, као и Крлежини Глембајеви, Мишоов Плим, Бекетова два клошара, Сартрова три затвореника, становници су једног истог концентрационог

⁴ Она служи само за то да унесе још више пометње у наше ионако непречишћене представе

универзума који, уздигнут до метафизичког значења, остаје ипак предвидив на језик свакидашњице и говори језиком најсвакодневнијим: *Чекајући Годоа* је образац говорног језика на позорници. Мишо, Превер, Кено, Елиот – па чак, у извесном смислу, и надреалисти! Настоје сваки на свој начин, да постигну спонтаност и релизам говорног језика. Модернизам је, крај свег осталог, и невиђени продор реалности у поезију: улице, градске вреве, динамике и убогости савременог живота, предмета свакодневних, најнеугледнијих и најпрозаичнијих. Певало се, каже Хермес у Кеноовој Малој цепној космогонији, о различку, љубичицама, албатросу циновских крила, уморном пеликану, девојци као ружа и месечини; а зашто не о калцијуму, пехбленди, хромозомима, електромагнетизму, радару, каолину и осмози? Чак и најхерметичнији стихови Рене Шара, Сен Џон Перса, или Дилена Томаса нису само апстрактне снохватице већ будне ноћи, у отпору и изгнанству, у сећањима и слутњи пробдивене. Кафкин *Замак*, Бекетов *Годо*, Менотијев *Конзул* и друга савремена сведочанства о човеку који чека „на свим језицима света“ нису никакви сноубуновни модернистички експерименти са романом, музиком и драмом, већ дубоко реалистична дела у којима ће свет сутрашњице наћи најпотреснију истину о нашем времену.

Векујући тако по предсобљима и чекаоницама увек у истим предворјима снова, поезија никад није губила наду (нада је већ и само њено постојање): да укине оне противречности које су терет човекове судбине; да коначно прослави венчање неба и пакла, ваздуха занесеног и тврдих зидова, смисла и бесмисла, самоће и улице, ирационалне шале и мудре збиље, времена прошлог и будућег. На путу коме краја нема из царства нежности у царство слободе она проноси велику револуционарну мисао: ослободити човека свега што га од њега самог отуђује. То гесло је, пре тридесет година, високо истакнуто на заставу надреализма. Понети дивним заносом смелих, Бретон и његови пријатељи ирационалног учинили су за ослобођење људског духа оно што су барикаде учиниле за револуцију. Да су се преварили, увидели су убрзо и сами: у једном времену где следе снаге на-

сиља и похлепе витлају, на крилима науке, овим светом, свест је једино оружје голоруког човека. Суочени са трагичним нужностима тренутка, они су се убрзо нашли тамо одакле су и пошли: распети између акције и сна, између револуционарног и безразложног чина, између жеље и савести. Од два гесла: Марксовог (променити свет) и Рембоовог (променити живот) требало је најпре остварити прво. Најрадикалнија и најконсеквентнија идеологија која је икада у поезији постојала, бескомпромисан и искључив до аскезе, надрелизам, је допро до нас више по оном што је хтео него по оном што је постигао.⁵ А то што је постигао управо је оно што је најмање хтео: донео је нову естетику, засновану, додуше, на уништењу естетике, на слободном асоцијативном кретању слика, али ипак естетику. Да је ту у питању, поред осталог, и један нов стваралачки поступак (већ је Рембо говорио: пронашао сам систем!) најбољи је доказ то што су искуства надреалиста постала саставни део наших савремених поетских хтења, која иначе са тзв. чистим психичким аутоматизмом немају готово никакве везе.

Један од највећих и најузбудљивијих подухвата у циљу еманципације људског духа, који је његова сопствена гордост, најтежи од седам смртних грехова, уништила, надреализам је, за видовите тражиоце будућности, оставио трајан путоказ: своју безграничну жудњу за слободом, за устројством света према човековим жељама. Показао нам је да је поезија више него литература: она је сама један облик живота, у коме се свеукупност човекова беспопштедно обелодањује. Песник не илуструје свет: он га изнова ствара. Пламен што је попут Прометеја преотео боговима не служи само за то да огреје наше озебле животе, већ да нове светове рађа.

Да ли је наше време склоно да песнику призна ту врховну моћ: да га, као у древној прошлости, узвиси до свога врача и чаробњака? Песници-визионари, од Виктора Игоа до надреалиста, оставили су ризницу најдивнијих стихова. Али оно на шта су

⁵ Не треба, уосталом, заборавити ни то да је читав низ песника и великих прозних писаца долазио и другим путевима до најсмелијих ирационалистичких решења

највише полагали: да њихова реч буде откровење, делотворна снага, чаробна лампа која ће преобразити свет – све је то остало још увек – недостижан сан. Свет је остао исти, а њихова магија задржала је једну једину чар: остала је венац лепих стихова. Како доспети до оне тачке духа где, како Бретон тврди, нестају границе између сна и јаве, када се сплет противречности око нас све више и све агресивније шири, грана и преплиће, одвлачећи и нас у своје мреже? Повратник из ратне пустоши који куца на врата нове атомске ере и стрепи шта ће иза њих угледати, човек је данас разбијенији од атома, од простора и од времена, па и од свог властитог стиха. И док математичке формуле, градови, облакодери и мостови од бетона и челика, опште и посебне Ајштајнове теорије, процеси и казнене експедиције, простори међупланетарни, криви, коначни и безгранични, са својим кишама метеора, атома и суза играју све луђи *cadavre exquis* око његовог будућег леша, њему заиста ништа друго не преостаје него да буде реалност и да то клупко полуделе пређе Влашића звезданих и земаљских размрси на свој човечни начин.

Шта да учини? Да ли да и сам, систематским растројством свих чула, како је то још Рембо предлагао, узме учешћа у разбијању света и продуби још више амбисе да би им коначно сагледао дно? Или да свој век посвети прибирању, сажимању и преображењу тих, својих сопствених парчади, па да од њих покуша да изгради нове облике и нове хармоније? Поезија је све доскора верно следила Рембоову поруку; њени сеизмографи бележили су предано тектонске поремећаје настале у дубинама сна и јаве. Али није ли излишно данас, и детињасто помало, саветовати растројство чула неком кога судари и ломови са свих страна окружују, коме летећи тањира резолуција и сличних атомских и класично наоружаних претњи лебде ионако над главом? У времену које само пише најлуђе аутоматске текстове, поезији није више потребан допинг психичког аутоматизма и остала средства за надраживање подсвести. Подсвест је престала да буде извор чаролија и чуда; самоће и бекства више нема. Историја се тврдо укопала у песников унутрашњи свет, отела му из руку

„невине рајеве дечачких љубави“ и приморала га на акцију и опредељење. Клатно се поново упутило ка јави.

Песник се данас поново налази у срцу загонетке. Питања искрсавају пред његове очи, питања неодложна, неизбежна. Дан што плете, ноћ опара; тек што математика улови тајну у мреже својих једначина, она се истргне и сруши своје проклетство над Корејом и другде. Лови, а уловљен; све теже бива разабрати се између идеје и стварности, покрета и чина, жеље и грча, јер свест која вреба сенку и сама је њоме располућена. Шта је човек (а мора бити човек) коме процеси видљиви и невидљиви диктирају у ткиво свести деформације сабласније од Бошових и Пикасових платна? Човек у друштву – било је доскора једино горуће питање; човек у свемиру, питање је данас, када не само голи живот већ и судбина света долази у питање. Загонетка се буди још једном из свог свемирског лежишта.

Има ли одговора? Песници га грозничаво траже. Окренути се вери – кажу Елиот и Клодел; бистроме сјају медитеранског сунца – предлажу Брехт, Мишо, Превер, Неруда. Модерна поезија која од Мајаковског и Диове школе тзв. Тридесетих година преко Елијара и Горана Ковачића не престаје, све до данас, да бди над човеком и његовом судбином, дошла је до сазнања да је свест, будна и луцидна свест, њено најмоћније оружје. Приморани горком нужношћу тренутка да преиначе два дивна гесла Маркса и Рембоа, песници су одлучили да живот најпре разумеју да би га могли преобразити. Тако се зачала једна нова поезија у којој се лирска сензибилност здружује са медитацијом. Односно *Доба зебње*, Елиотова *Четири квартета*, Понжов *Партипри ствари*, Кеноова *Мала џепна космогенија*, Мишоова *Огледања и егзорсизми*, стихови Оскара Давича и Васка Попе – све су то модерни спевови *de retirm natura*, у којима се питање човекове судбине изнова поставља. Поезија је пошла укорак с временом: научници траже изворе атомске енергије; песници (Едит Ситвел, Пјер Еманијел, Миодраг Павловић) испитују њено дејство у невадама постојећим и будућим. Многи од њих, од Брехта до Превера, теже све више непосредној комуникативности и реализму говорног језика. Још једном, клатно се померило од

субјективног ка објективном, од романтичарског заноса ка реалистичкој визији ствари.

У закључку једног чланка, писао сам пре неколико година: „Романтичарско поверење у свемоћ поезије, у њену магију, у неприкосновеност њених ирационалних основа, данас је свуда у свету прилично пољуљано, па и код нас... Митови које је ирационализам саградио све више падају под удар подозриве, лудичне мисли савременог човека, који се не подаје илузијама и варљивој кантилени романтичарских снови. Да ли је тај продор реализма кроз пукотине метафизичких пејзажа и оних стварних, ратовима и стрепњом опустошених предела савремене цивилизације, да ли је тај талас рационализма који је дошао до поезије путевима разочарења и опорих искустава могућна основа за нова путовања, за смелије залете?“

Питање је тада остало без одговора. Остаће и данас. Није случајно настао тај скептични знак питања. Често нам се, одиста, савремена поезија и чини сва мрка и огољена: само стена и нигде воде, рекао би Елиот. Али та је стена наш дом; она је једини бедем који нас штити од злих волшебника, пркосни бедем будне свести. Па ако и није одевена у кићено рухо прошлости, она има своју унутрашњу лепоту, лепоту истине којој служи.

Је ли то одговор? Почетак је то одговарања, у који се рађа не разуме, онда је то само доказ да се није потрудио да научи нови језик поезије који се, природно, заједно са тим одговором рађа и условљава га. А песници и данас, као што је то бивало одвајкада, крваво решавају неразрешиву једначину живота са хиљаду непознатица: не решавају је формулама филозофским, политичким или научним, него израженим доживљајем у времену. У времену које је заједничко песницима као и свим осталим смртницима. И зашто би онда требало имати мање поверења у аутентичност доживљаја оних који су га изразили него у неразумевање других за које је тај доживљај остао мутан и нем у њиховој крви и свести? Неоправдано је то поготово данас када је за истинске песнике незамишљиво задовољавање својим личним зебњама и чудесима, када је за њих неприхватљиво самодопадљиво задржавање у својој подсвести. Са суштинским пита-

њима која данас на њих наваљују, песници се хватају у коштац, служећи се при томе свим средствима која им стоје на располагању, па била она и антипоетска: важно им је једино да ли та средства доприносе ефикасности израженог доживљаја. И ето овде наилазимо на почетак једне нове песничке пустиловине, тачније речено, на припреме за ту пустиловину, која води преко неиспитаног живог песка нашег тренутка у историји и у свемиру. Није више циљ песника одушевљено откривање чудесне снаге сна у сновима, него суочавање, хладнокрвно или очајничко, тога сна са јавом. Да се снаге измере, да се једном већ види како ствари објективно стоје! Јер другог излаза нема; мора се главом кроз зид, иначе може бити говора о неком другом пристојном занимању, али не о писању стихова. Сну се не може одолети, али се не може избећи ни јава, која храни сан.

Није мали, па према томе ни лак подухват песника данашњице, наравно, само оних који стоје на опасној предстражи људског духа и који су радије спремни да изгубе све, да и њих и њихову славу и поезију ђаво однесе, само да не изневере оно што човека човеком чини: лепи онај пркос пред свим што је немогуће и ону непомирљивост према окрутним условима нашег постојања на овој немирној звезди. Хоће ли им поћи за руком да срећно изврше свој подухват и да одговоре на суштинска питања која себи постављају, а и ми их, заједно са својим временом, њима постављамо? Скептицима бих ја одговорио опет једном реченицом аутора *Рђаво окованог Прометеја*: „Мислите ли да је човек дао све што је могао дати? Ја не мислим.“

ТЕОРИЈСКА МИСАО НА УНИВЕРЗИТЕТУ

ТЕОРИЈА ПРЕСЛИКАВАЊА

1. ОПШТИ ПОГЛЕД

Кад се у великим реченицама и енциклопедијама потражи шта у најширем смислу значе изрази метафора и алегорија, налази се ово: метафора је реторичка фигура којом се значење једне речи преноси на другу једну реч са којом прва има само толико везе што се, према ономе што се има у виду, под овом другом има подразумевати прва; алегорија је једна фикција какве било врсте која у свести има да изазове представу друге неке појаве, а не ове коју непосредно изражава.

Кад се нпр. каже светлост духа, то је метафора којом се једна одлика духа изражава као светлост; кад се каже да се истина скрива у кладенцу тајанствености, то је алегорија која једном конкретном, материјалном појавом изазива представу једне апстрактне чињенице. На једној слици у двору Хенриха Четвртог у Поу представљено је божанство Еола како дувајући диже на мору буре, а сликом се хтела алегоријски изразити снага ветрова и оркана; метафора замењује оркан Еолом, а алегорија изражава ефекат акције тога божанства, односно ветра. Друга таква слика представља митску Немезу, са њеним теразијама у руци, и алегоријски одржава улогу регулатора и компензатора у свету, која све своди на потребну меру и регулише претеривања како у материјалном, тако и у импондерабилном свету.

Кад Виктор Иго упоређује породицу са кристалом људске заједнице, а друштво са течномшћу, то је метафора; кад каже да зуб времена нагриза не само материју него и људска схватања, или да живот тече као поамна река, са опасним вртлозима и чевртијама, или да клица сумње још није пустила своје жиле,

или кад бедуин из Сахаре каже да продаје воду, али не продаје извор (одаје тајну, али не проказује од кога ју је сазнао), то су алегорије. За алегорију се смагра да „продужена метафора“ јер она изражава нешто што се збива, док метафора исказује нешто што постоји.

Метафоре и алегорије имају и своје специјалније облике у којима се употребљавају у нарочитим приликама. То су симболи, амблеми и параболе, од којих се прва два облика употребљавају у метафоричком, а трећи у алегоријском изражавању. Симбол и амблем су метафоре које говоре очима; њима се чињенице замењују представом или сенком каквог материјалног објекта, као што се нпр. кураж оличава у слици лава. Парабола је фигура у којој се на алегоричан начин даје каква поука, нпр. морална, тако да слика утиче на иримитивнију свест јаче него обична или у какво рухо незавијена поука, као што се то ради у баснама.

Какав би био прави, дубљи смисао метафора и алегорија, и зашто се оне тако радо, тако често и готово на свакоме кораку употребљавају, и у обичном говору, и у књижевности, и у науци? На питање се обично даје овакав прост одговор: оне пружају један изврстан начин за кратко а сликовито изражавање чињеница, за које би, без њих, често требало мноштво речи да би се изразило оно што се има у виду. Али то није све, и одговор је непотпун: метафоре и алегорије имају много дубљи смисао и дубљи корен у људској свести; оне одговарају једној инстинктивној и неодољивој потреби духа, која се испољава у свима фазама развића свести. Наиме, оне су спољни израз духовне потребе да једне чињенице пресликава на друге, бар привидно схватљивије изразитије, у циљу да се учине разумљивијим, изразитијим или улепшаним. Пресликавање је основано на сличности између разноразних чињеница, које могу немати никакве међусобне везе, али имају нечега неоспорно сличнога у својој суштини, што чини да оне личе једна на другу и да по таквој сличности једна чињеница не само да подсећа на другу већ да се и у обичном животу, и у поезији, и у науци једна замењује другом.

Али и то није све. Као што ће бити показано, таква се сличност састоји у стварној егзистенцији заједничких појединости у разноразним чињеницама; ове чине да се сличност претвара у истоветност у погледу тих појединости. Свака метафора и алегорија има ових у својој суштини, међу чињеницама које повезује; она је нарочити израз егзистенције таквих појединости. И онда, кад се из њих извуче све што је заједничко и дође до онога што је у чињеницама истоветно, појављује се по један апстрактан тип чињеница у коме саставци губе свако специфично конкретно значење и своде се на нешто опште и апстрактно, што се може везати за најразноразније објекте, без обзира на конкретну природу ствари, а да при том задрже у себи могућност за позитивне логичке дедукције и предвиђања. Тиме метафоре и алегорије улазе у пространу област позитивне науке и ту су чиниле и чине драгоцених услуга. А све ће се то јасно видети из даљег излагања.

II. ПРИМЕРИ МЕТАФОРА И АЛЕГОРИЈА У УПОТРЕБИ У ОБИЧНОМ ЖИВОТУ И У КЊИЖЕВНОСТИ

Да би се ово што следује лакше и тачније разумело, и да би се читаоцу пружио што шире и што шареније поље за примену изнесених закључака, овде ће бити изнесени, ма и без каквог нарочитог реда, један повећи осврт разноврсних примера метафора и алегорија онаких какви се готово на сваком кораку употребљавају и у обичном животу, и у књижевности, и у науци.

Такве би биле ове што следују.

Сећање је парче даске разлупаног брода што га на обалу баци узбуркана вода.

То је био кључ који је отворио врата његове прошлости.

Он је посматрао температуру своје нације да би уграбио тренутак повољан за своје планове.

Пријатељство је трула даска која попушта чим се стави на њу нога да би јој се опробала чврстина:

Нашто претурати по пепелу прошлога?

Те тренутне љубави нису ништа друго до сламчице које се брзо упале, али не горе дуго.

Њему су се, у мислима, појављивале визије смртних опасности, али се све то расплињавало као тешка магла растеривана ветром.

То је била помисао на вечно, у чијој смо сви циновској руци.

Сва се та бојазан разби као мехур од сапуна.

Таква је политика ишла својим циљевима у цик-цак.

Сваки је ковач своје среће.

Осећања су мотор историје (Спенсер).

Никад се скуп није одржао у таквој једној атмосфери презасићеној електрицитетом.

Тишина је често претходник и предсказивач јаке буре.

Пред његовим очима почињу се појављивати све јаче сенке сумње и слутње.

Он је своје мисли саопштавао са прекидима и у размацима времена, као што светиљке на мору само с времена на време бацају светлост на једну тачку обале.

Гледајте да повисите свој културни ниво.

Реч из уста је камен из руке: не враћа се више тамо одакле је изишла.

Међу њима је настала једна врста рата са убодима чиода.

Догађаји су наступали један за другим, као вучени струјама јавног мишљења.

Одморимо се да би физиолошка машина прикупила нову волтажу и могла продужити рад.

Такво васпитање није ништа друго до један танак и крт слој боје, који се лако откида.

Ти су догађаји изазивали јаку светску грозницу.

Цео његов живот био је један калеидоскоп догађаја.

Сиромаштво је јак растварач љубави.

То је у земљи произвело економску загушеност.

Његово богатство које је било ништа друго до огледалце за мамљење безазлених птица.

Беда је квасац за анархију.

Таласи узбуркане садашњице већ запљускују и наше обале.

Први додири тих народа губе се у маглини прохујалих векова.

У то време већ је почео дувати ветар слободе и равноправности.

(... Слични примери ређају се од стр. 25. до 36)

III. ЗАЈЕДНИЧКЕ ПОЈЕДИНОСТИ ЧИЊЕНИЦА

Ма на који од људских начина била изражена чињеница, у таквом изразу увек се налази нешто што се о нечему исказује. Оно о чему се то исказује зваћемо елементима чињенице; оно што се о елементима исказује зваћемо суштином чињенице. Елементи и суштине су саставци чињенице.

Најобичнији људски израз чињенице је став (реченица). Елементи су: или појмови, представе изражене речима, или друге чињенице које у посмаграној чињеници играју улоге елемената. Суштина чињенице исказује се ставом: у коме би, са синтактичког гледишта, елемент био подмет а суштина прилог. Казано језиком формалне логики, став исказује да је један одређен елемент (или скуп елемената) везан, или да није везан, за одређени атрибут (или скуп атрибута), или обрнуто, да је атрибут везан, или да није везан за елемент.

Више чињеница, изражених ставовима, могу имати у својим суштинама нечега заједничког, тј. може постојати један одређен скуп (S) чињеница чија се суштина може привезати за одређене елементе сваке од посматраних чињеница. Суштине чињеница садржаних у скупу (S) јесу заједничке појединости (заједничке одлике, црте) тих чињеница.

Све чињенице, у неизмерној васиони чињеница и њиховом бескрајном шаренилу, имају у својим суштинама заједничких појединости. Такве би нпр. биле оне што се односе на број, величину, ред, међусобне односе и др. Оне су многобројне, али нису све од интереса кад се чињенице посматрају са једнога за-

једничког гледишта. Гледишта су многобројна и разноврсна, а кад се посматра са једнога од њих, узимају се у обзир само оне заједничке појединости које су од интереса са тога гледишта. Оне састављају заједничку суштину чињеница (S) које су од интереса са истога гледишта.

Према ономе што се овде има пред очима, оставићемо на страну безбројне заједничке појединости чињеница исте конкретне природе, за које је природно и очевидно да морају имати многобројне заједничке црте. Такве би нпр. биле заједничке геометријске појединости код полигона или коничних пресека; заједничке физичке особине материјалних објеката; заједничке биолошке црте индивидуа исте органске феле; безбројне и разноврсне опште правилности, закони без којих нема ни једне области науке итд. У истраживању таквих појединости и састоји се поглавити задатак сваке науке. А њихова многобројност биће све већа у колико се дубље, шире и са што суптилнијом анализом буде продирало у свет чињеница што их обухвата једна научна област.

Али оно што је од битног интереса за разматрања која су предност ове књиге јесте егзистенција карактеристичних заједничких појединости и у чињеницама најразноврснијих конкретних природа, које не морају имати никакве међусобне везе и у којима та природа не игра никакву улогу. Не узимајући у обзир очигледне, безначајне, тривијалне појединости такве врсте, од којих се не може извући ништа што би било ма од каквот интереса, подсетићемо, примера ради, на неке од заједничких појединости потпуно диспаратних чињеница, које се приказују кад се ствари посматрају са појединих, кашто врло специјалних гледишта. Оне су, понекад, површне и очигледне, али је покаткад потребна дубља анализа или јака песничка интуиција да би се оне запазиле. Тако:

„Освајачка бујица дивље, необуздане хорде и водена бујица која руши препреке, имају, са гледишта механизма појаве, као заједничку црту деловања једнога интензивног импулсивног фактора који јача са препонама што се стављају насупрот његовој акцији.

Ток времена и ток велике реке имају, са гледишта утицаја спољних фактора на њих, као заједничку одлику независност од онога поред чега пролазе, а такође и од онога што собом носе. Са другог једног гледишта, они имају, са летом избачене стреле и изговореном речи, ту заједничку црту да се никад не враћају своме извору.

Људски поступак који, ма колико се продужио, са одређеним циљем, ниуколико не доприноси довршењу посла и сипање воде у буре без дна имају то заједничко што поред све своје интензивности имају ефекат једнак нули.

Личности које брзо и тачно примају утиске од спољњег света, неометане навикама и предрасудама, и осетљива фотографска плоча превучена инертним слојем који јој слаби осетљивост имају, са гледишта јачине рецептивитета, као заједничку црту тај рецептивитет неослабљен инертним депресивним, факторима.

Тиха старачка смрт и пешчани часовник имају, са гледишта временског тока, заједничку црту која се састоји у томе да се нешто поступно гаси, лагано га нестаје и да неосетно ишчезне.

Административни апарат у држави и крвоток у живом организму имају, са гледишта начина њиховог учешћа у одржању комплекса за који су везани, као заједничке неопходност за правилно функционисање комплекса, начин на који се спроводе (канализација); сваки најмањи застој производи нелагодност, као што и потпун престанак функционисања; ако поједини органи не врше уједно свој посао, наступа болест; понека се таква болест лечи спољним утицајима (нпр. подмазивањем у обичном и преносном смислу) итд.

Флукуације бројних јачина двеју непријатељских војска које у једно исто време и добију помоћ и разређују се претрпљеним, у борби губицима, и трошење количине воде у двама резервоарима који се у једно исто време пуне доведеном водом и испражњују истицањем кроз пукотине, имају са гледишта бројних нијанса ову заједничку црту: два пара антагонистичких фактора, који сви јачају у току свога делања; у једноме пару им-

пульсивни фактор јача слабије но депресивни, а у другом пару је обротно; резултат је најпре потпуно изједначење бројних јачина једног и другог пара фактора, а од тога све већа бројна надмоћност другог пара над првим.

Велики број међу собом потпуно диспаратних механичких, физичких, физиолошких, патолошких, економских, социолошких и др. појава, и ритмичко кретање клатна, или морска плима и осека, имају, са гледишта временског тока појаве, као заједничку црту осциловање између двеју крајности, наизменично приближавање једноме средњем стању, пролажење кроз то стање и удаљавање од њега.

Зна, се да, за извесне медикаменте, не само јачина већ и смисао њиховог дејства зависи од употребљене им дозе, тако да сувише јака доза има дејство супротно ономе које има мала доза (нпр. разређен раствор кинина у води појачава фагоцитарну моћ у одбрани организма од бацила, док концентрисан раствор слаби ту моћ). Слично дејство има и топлота на кретање часовника са клатном, кад му је механизам подмазан уљем; трајање осцилација клатна повећава се са његовим топлотним истезањем, према чему би изгледало да би повишавање температуре, које чини да се клатно истеже, требало да има за ефекат успоравање часовника, а снижење температуре његово убрзавање. Међутим, у ствари је често обрнут случај: топлота дејствује у једно исто време и на клатно и на мазиво, што чини да, кад се нпр. температура снижава, клатно се скраћује (што би имало повући собом убрзавање часовника), али се у исто време мазиво згушњава, што повлачи успоравање, па кад ово претегне над убрзавањем, ефекат снижавања температуре може бити успоравање часовника. Обрнуто је кад се температура повишава. Али тако дејство топлоте траје само дотле док се не пређе једна одређена температура; преко ове, лубрификација мазива и отпор који она чини при кретању механизма мења се неосетно, тако да долази у обзир само прва врста ефекта топлоте, истезање клатна, које повлачи собом успоравање часовника. Резултујући ефекат мења, дакле, свој смисао кад јачина фактора пређе одређену меру. — Слично дејство има и повишавање температуре на осетљивост

мишића; слаба повишавања телипературе повећавају ту осетљивост, а јака повишавања је слабе. – Сличан случај је и са познатим физичким фактором: кад се магнетише метална жица, која се у исти мах и упреда, њена торзија јака док магнетишућа сила не достигне једну одређену јачину, а почне слабити кад се пређе та јачина. – Напослетку, сличан је случај и са ефектима људског законодавства: претерано строге одредбе закона имају ефекат сасвим супротног смисла онима који се хоће и који би се постигли умеренијим одредбама. Заједничка одлука свих тих диспаратних чињеница састоји се у томе што активни фактор мења не само јачину већ и смисао свога дејства кад му јачина пређе одређену границу.

Мењање јачине лирских еманација у цвету биљака у току дана и ноћи имају са морском плимом и осеком, а са гледишта тока појаве и њеног механизма, ову заједничку црту: периодичке варијације изазване једним импулсивним узроком који се и сам мења периодички, са сталном временском периодом од 24 часа.

Извршење вољних аката и перипетије борбе двеју непријатељских војска имају, опет са гледишта тока и механизма појаве, као заједничку црту борбу два скупа антагонистичких фактора, регулисану јачим фактором са координативном улогом, вођену у једноме скупу прилика који у њој игра улогу терена.

За политику и пловидбу по морској пучини налази се та заједничка црта да се иде по несигурној, несталној немирној основици, изложеној импулсима многобројних а несталних праваца и изненађењима, са којима је теже знати куда се иде но ићи напред.

За лаж и снежну грудву која се котрља низ снежно брдо налази се то као заједничко да све више расту што даље иду, док се не почну распадати и ишчезавати, тако да их напослетку нестане.

Време које слаби успомене и провидан слој који апсорбује светлост што кроз њега пролази два су фактора који имају као заједничко то да поступно слабе оно што кроз њих пролази, и то у толико јаче у колико је димензија фактора већа.

Изненадна непријатељска инвазија и уље кад се проспе по поду имају, по начину свога распрострања, ту заједничку црту да се одједном појаве на једном месту, да се са овога нагло распростиру у могућним правцима док не испуне одређену површину.

Између скромног и плашљивог човека који, кад се једном ослободи те скромности, учини нешто што не би ни много куражнији учинио, и топовске гранате која, кад изађе из топа и ослободи се спиралних зареза у топу, оде даље но и што би отишла да није било кочења од тих зареза, постоји та заједничка црта што обоје, кад се ослободе сметњи што им успоравају акцију, постају јачи што би били да није било тих сметњи.

Осећај, у самоме тренутку кад се појављује, и хемијски продукат у тренутку кад се ствара у хемијској реакцији (*status nascenti*) имају ту заједничку одлику да им је у томе тренутку дејство интензивније но у доцнијим тренуцима.

Противници бирократизма налазе да чиновници једне велике администрације и књиге размештене у великој библиотеци имају то као заједничко што највише намештени најмање су корисни.

За увреду и падање камена каже се да су у толико осетнији у колико је већа висина са које долазе.

За понеке победе и стакло каже се да имају као заједничку црту сјај праћен кртошћу која их убрзо уништи.

За добро душевно расположење и уље што маже машину налази се као заједничко то што одржавају здраво стање и чувају га од нарушавања. На великом човеку и орлу песник налази ту заједничку црту да, уколико се више уздижу, утолико их је теже сагледати, а за своју висину су кажњени усамљеношћу. За љубав и магнетизам песник налази као заједничку црту то што обоје поларизирају у једноме правцу, бића која су им подложна.

IV. СЛИЧНОСТ СВЕДЕНА НА ИСТОВЕТНОСТ

За један скуп чињеница (S) каже се да су међу собом сличне са једнога гледишта G, ако за њих постоји један је скуп (F) заједничких појединости од интереса са тога гледишта; слич-

ност се тада састоји у самој егзистенцији скупа (F). То чини да се скуп (F) може назвати језгром сличности чињеница (S) са гледишта G. Такве чињенице (S) припадају тада једној аналошкој групи везаној за гледиште G. Језгро, дакле, своди сличност, ма колико ова била површна или овлашна, на истоветност.

Кад се нпр. каже да је плодна идеја у глави великог мислиоца слична зрну пшенице које је пало на плодно земљиште, мисли се на сличност чије је језгро: клица која, наишавши на погодан терен, развија се и производи мноштво нових бића.

У сличности између морске плиме и осеке и промена мирисних еманација у цвету биљака, језгро се састоји у заједничкој периодичности временског тока појаве и у суделовању једног периодичког фактора који се такође мења периодички.

Распростирање лажи и котрљање снежне грудве низ снежно брдо имају као језгро сличности: што даље иду, све више расту, док се не почну распадати и не ишчезну.

Употреба медикамената у болестима и правних лекова против судских одлука припадају аналошкој групи са језгром сличности: реагирање на стварне или претпостављене неисправности, а у складу са прописима за то.

Брзо и верно примање спољних утисака и осетљивост фотографске плоче обухваћени су аналошком групом са језгром сличности: рецептивитет неослабљен инертним депресивним факторима.

Хлађење чврстог тела уједначавањем његове температуре са температуром околине; губљење електрицитетa наелектрисане течности њеним испаравањем трошење хемијеског тела које се поступно трансформише акцијом каквог физичког агенса или фермента успоравање кретања кугле при њеном хоризонталном кретању у течности исте специфичне тежине итд. припадају једној истој аналошкој групи чије је језгро сличности акција узрока који се у току појаве мења пропорционално јачини свога ефекта.

Језгро сличности која постоји између какве ритмичке физиолошке појаве и осцилаторног кретања клатна састоји се у осцилацијама нечега око једнога средњег стања.

Обичне загонетке из народних умотворина пружају примере аналошких група чије је језгро сличности, са једног понајчешће врло специјалног гледишта, исказано самом загонетком, па се тражи да се, према томе језгру, одреди који члан одговарајуће му аналошке групе.

Па и басне, са гледишта са кога се овде посматра, нису ништа друго до једна врста пресликавања онога што је садржано у „Наравоученију“, на какав специјалан, за свакога разумљив догађај. „Наравоученије“ је обично, у исто време, и језгро сличности аналошке групе које обухвата мноштво чињењица моралног света.

Већ из наведених примера види се да у сличности чињеница не мора играти никакву улогу конкретна природа ствари. Сличност може постајати:

1. или међу конкретним чињеницама, као нпр. између електричног напона и притиска који врши вода падајући са висине на точак са лопатама, или, у напред наведеном примеру, између морске плиме и осеке и мирисних еманација у цвету биљака;

2. или међу апстрактним чињеницама, као што је случај у овоме примеру: по кривичном закону већа казна апсорбује мању и резултат је, у дефинитивном облику, исти као да мање кривице и нема; те мање казне само отежавају друге ствари, нпр. помиловање; слично је и у аритметици код збира више сабирака: највећи сабирак даје збиру знак као да остали и не постоје, а мањи сабирци утичу само на вредност збира. – Зна се да аритметичка средина масе бројних података који се не слажу није увек истина најближа вредности; слично је и са једним мишљењем једне масе, или са резултујућом одлуком какве велике гломазне комисије;

3. или међу конкретним и апстрактним чињеницама, као нпр. у напред наведеним примерима о сличности између увреде и падања камена, или између победе и стакла, или између лажи и снежне грудве. Нарочито подесан пример из позитивне науке пружа сличност између хемијске спектралне анализе и једне нове рачунске методе која носи назив спектралног рачуна. При хе-

мијској спектралној анализи, у емисионом спектру, који карактерише светлосни извор, или у апсорпционом спектру, што карактерише средину кроз коју светлост пролази, виде се тамне или светле, разно обојене пруге, распрострањене у један линеаран низ, спектар светлосног извора или посматране средине. По томе спектру, спектрална анализа распознаје елементе који остављају дату смешу хемијских тела; сваки од елемената има ту своје пруге, карактерисане својим местом у спектру, ширином и бојом, па се то томе може тачно, и без даљих хемијских радњи, тачно одредити. Сасвим слично томе, рачунска спектрална метода расипа мешавину једне групе непознатих бројева, које треба одредити, у један линеаран низ, спектар тих бројева, у коме сваки од њих има своје одређено место и простор који запрема, па се према тим елементима може тачно и без даљег рачунања одредити. — Једна просторна аналошка група има, као језгро сличности, прогресивно диференцирање, у одређеном смислу, једнога комплекса елемената првобитно прежно једнаких међу собом, али које један интерминентни узрок врло слабо, а стално диференцира. Тако се нпр. у биолошком свету врши природна или вештачка селекција у дугоме низу генерација, под утицајем средине и наслеђа. Тако се врши и механичко раздвајање руда приближно исте специфичне тежине помоћу центрифугалне машине, искоришћујући врло мале разлике које постоје између центрифугалних сила појединих саставака смеше. На сличан се начин врши и раздвајање међу собом врло сродних хемијских елемената, или врло сродних врста бацила.

V. ОПШТИ ПРИНЦИП ПРЕСЛИКАВАЊА

Посматрајмо два скупа, тј. две колекције E и E' од ограниченог или неограниченог броја саставака. Саставци могу бити објекти или чињенице, ма какве конкретне или апстрактне природе. Кад је међу саставцима скупа E и саставцима скупа F успостављена таква узајамност, стварна или конвенционална, да, према овој, свакоме од карактеристичних саставака e првога одговара по један одређен саставак e' другог скупа, сматра се да је скуп E ,

као оригинал пресликан на скуп E' као своју слику према тој узајамности.

Саставак ei скупа E и саставака $e'i$ што одговарају један другоме у оригиналу и на слици, су хомологи саставци та два скупа, а према истој узајамности. Пресликавање се састоји у томе да се сваки карактеристични саставак скупа E смени својом хомологом из скупа E' на који се E пресликава.

Атрибут „карактеристичан“ у овој дефиницији пресликавања долази отуда што се, у циљу пресликавања, не морају узимати у обзир сви саставци скупа E и преносити на скуп E' , тј. смењивати својим хомологама из овога скупа. У највећем броју случајева тражи се слика скупа E посматраног са једног одређеног гледишта а са таквог гледишта не морају бити од интереса скупа. Кад се пресликава каква зграда, у највећем броју случајева од интереса су само контуре њене и њених делова; сенке и боје не морају при томе бити од интереса. — Кад се какво тело у простору пресликава у слику у равни, од интереса су само једнакост хомологих углова и сталност пропорција хомологих дужина. — Комплекси механичких и физичких фактора (сила, отпори и др.) пресликавају се у комплексе вектора и тензора, при чему су од интереса са геометријске и кинематичке појединости ових. — Кад се освајачка бујица дивље, необуздане хорде пресликава на водену бујицу која руши препреке, има се у виду само ова појединост: дејство интензивног импулсивног фактора који је утолико јачи и неодољивији уколико су веће препреке што му се стављају насупрот. — При песничком пресликавању човечјег живота на запаљену буктињу, у извесној прилици има се у виду само та појединост што обоје, уколико су интензивнији, утолико мање трају.

Исто тако, посматрана са једнога одређеног гледишта, слика може бити потпуна или овлашна, према томе да ли су сви њени саставци, карактеристични са тога гледишта, узети у обзир, или само неки од њих. Једна се фигура, нпр. може овлашно пресликати само помоћу неколико њених карактеристичних тачака и линија па да се ипак има довољан појам о ономе што је на њој од интереса. — За дијаграм нечег што се дешава у току времена

у многим случајевима од интереса је сликом представити само то да крива линија, што графички представља начин варијације кога њеног карактеристичног елемента, непрестано се пење или силази у току појаве, или да осцилује између двеју крајности, или да има свој максимум, свој минимум, своју тачку застоја итд.

При пресликавању чињеница као скупова, хомолги су саставци они који у једноме и другоме скупу играју хомологе улоге, тј. суделују на један исти начин у бивању та два скупа чињеница. Пресликавање је у томе да се сваки карактеристични саставак и његова улога у првоме скупу, оригиналу, смене својим хомологама у другоме, на који се први скуп пресликава. Слика тада испољава оно што је на оригиналу карактеристично са гледишта посматрања. Она даје могућност да се из ње, сменом саставака њиховим хомологама са оригинала, овај реконструише у ономе што је за њега карактеристично са тога гледишта.

Тако широко схваћен појам пресликавања много је општији од онога што је везан за обично прецртавање предмета, а који је тиме обухваћен као врло специјалан случај. Као што ће се видети из овога што следује, на тако широко схваћено пресликавање наилази се на свакоме кораку, не само у свим областима науке већ и у свим манифестацијама људског духовног живота. Оно је једна инстинктивна и неодољива потреба човека. Оно је постојало и постоји и у најпримитивнијим фазама развитка свесги, и код најпримитивнијег човека, и у најразноврснијим својим конкретним облицима.

Пре но што буде истакнута улога пресликавања у метафорама и алегоријама, треба подсетити на то да оно може бити конвенционално и природно према природи успостављене узајамности првобитног скупа као оригинала и онога на који се овај пресликава.

Конвенционално пресликавање је оно при коме је узајамност између саставака оригинала и слике конвенционалне, тј. кад они сами по себи не постоји, већ је произвољно наметнута, али која се, кад је већ једном успостављена, при пресликавању више не мења. Такво би, нпр., било пресликавање објеката и чи-

њеница на речи и реченице, и ових на писмене или симболичке ознаке; пресликавање тонова, у погледу њихове висине и тајања, на музичке ноте: разноврсна пиктографска, фонолошка, алегорична и мнемотехничка пресликавања.

Природно пресликавање је оно при коме је узајамност између саставака оригинала и слике стварна, тј. кад она сама по себи постоји и не може се произвољно мењати. Такво би, нпр. било обично прецртавање редукцијама фигура по сталној размери, где се узајамност састоји у једнакости хомологих углова и пропорционалности хомологих дужина. Такво би било и узајамно пресликавање бројева и геометријских елемената једних на друге, са конвенционалностима које произлазе од избора координантног система, јединица мера и од знакова; затим, узајамно пресликавање бројева и механичких елемената; пресликавање појава свих врста на дијаграме који изражавају начине промена њихових карактеристичних елемената, или њихове међусобне односе. Такво је и међусобно пресликавање разноврсних појава материјалног света (механичких, физичких, хемијских, биолошких, социолошких и др.) једних на друге, узајамности која се састоји у њиховим, заједничким појединостима, карактеристичним са гледишта са кога се посматра. На пример, електрична појава испражњавања кондензатора пресликава се на механичку појаву кретања клатна; обе појаве имају заједничке кинематичке појединости: осцилације карактеристичних елемената у току времена, поступно слабљење тих осцилација и њихово неосетно ишчезавање, а све под утицајем одређених хомологих фактора. — Кад се интензивни фактори ма које врсте, који јачају упоредо са препрекама што им се насупрот стављају, упоређују са бујицом реке која руши препоне, врши се такође једно природно пресликавање, према заједничкој црти, оригинала и слике: фактор има деструктивну моћ која јача са отпорима на које наилази. — Кад се тиха старачка смрт пореди са пешчаним часовником који се лагано, поступно, тихо испражњава, врши се опет једно природно пресликавање, а заједничка црта оригинала и слике, према којој се оно врши, то је да се нешто поступао лагано гаси док не нестане, не ишчезне.

Са гледишта са кога се овде посматра, од битног је интереса баш та врста пресликавања: пресликавање чињеница једних на друге по њиховим заједничким појединостима.

VI. ПРЕСЛИКАВАЊЕ У ОБЛИКУ МЕТАФОРА И АЛЕГОРИЈА

Метафоре и алегорије су један подесан и свакодневно употребљаван облик у коме се пресликавају објекти и чињенице како материјалног тако и имподерабилног света. То пресликавање бива по заједничким појединостима које на уоченим објектима и чињеницама запази или обична свест или дубља анализа, или песничка интуиција. Запажене сличности могу бити дубље или површније, потпуније или овлашније, према гледишту са кога се посматра и према ономе што се у датом случају узмогне извући као језгро сличности. А сличности доводе до оних честих и свакодневних поређења у облику метафора и алегорија којима се и у обичном животу, и у књижевности, и у позитивној науци међусобно пресликавају објекти и чињенице једни на друге. Тако:

Време се пресликава на реку која се никад не враћа своме извору, која носи појаве као предмете, али на чији ток ти предмети ниуколико не утичу.

Простор се пресликава на обалу дуж које протиче велика, вечита и непроменљива река времена, а коју река такође не мења.

Свет се пресликава на фотографску плочу: рецептивитет за спољне утиске може бити ослабљен укорењеним предрасудама, као што рецептивитет осетљиве плоче може бити ослабљен инертним слојем којим је плоча превучена.

Интензивни фактори сваке врсте и конкретне природе, који јачају упоредо са сметњама на које наилазе, пресликавају се на водену бујицу која руши препоне и чија деструктивна моћ расте са тим препонама.

Појаве свих врста које се састоје у ритмичком осциловању нечега између двеју крајности пресликавају се на осциловању

клатна, или на плиму и осеку океана; лирски песници су толико пута отпевали душевна колебања, приливе и одлике људских страсти и др.

Жива и неодређена унутарња кретања људских маса пресликавају се на врење, душевна узнемиреност на узбуркано море, напраситост, после које долази душевна утишаност, на експлозију, или на нагло, тренутно електрично испражњавање.

Изненадна поразна вест, која је избила у тренутку кад јој се нико није надао и која је толико раздрмала и раслабила нешто на чему се годинама радило, тако да се то у кратком времену сруши, пресликава се на експлозив који читаво брдо толико раздрма и поремети да се сваки час може очекивати да се оно сруши.

Кад нам се брзо говори језиком који мало знамо, тако да једва која од изговорених речи доспе до наше свести, то се пресликава на велики суд са водом који се нагло изручује у боцу са тесним грлићем: једва која кап уђе у боцу а остала се течност бескорисно испросипа по тлу.

Лаж, која се увеличава распростирући се, пресликава се на снежну грудву која, котрљајући се по снегу, постаје све већа.

Крвични закони пресликавани су на разапету паучину кроз коју крупни инсекти пролазе, а ситни остају у њој ухваћени.

Економске кризе пресликавају се на болест, са њеном припремом и акутном фазом, и фазом опорављања.

Људско друштво се пресликава на жив организам, са којим одиста има много заједничких црта.

Мноштво појава свих конкретних врста пресликавају се на борбу фактора чија околност, терен, перипетије, завршетак и епилог пресликавају оно што се у појави има у виду: хемијске реакције пресликавају се на борбу афинитета у одређеним топлотним, светлосним, електричним и др. приликама; варење на борбу дијастаза и желудачних секреција; мноштво патолошких фактора на борбу бацила и дефанзивних моћи организма; психолошки процес продукције вољних аката на борбу интензивних и депресивних фактора итд.

Обично и толико распрострањено изражавање „у прено-
сном смислу“ није ништа друго до пресликавање овакве врсте о
каквој је овде реч. Оно што се хоће да каже и слика у којој је то
пресликано увек имају своје језгро сличности са гледишта са
кога се ствар посматра; то језгро и даје смисао таквоме изража-
вању чињеница. Довољно је да оригинал и слика имају као за-
једничко ма и најнезнатнију појединост, али која има свог инте-
реса са гледишта посматрања, па да тај смисао одиста не буде
самој игра речи. А да се таквим пресликавањем може добити у
јасности, схваћљивости, изазивању живље слике у свести, иза-
зивању емотивних ефеката, или јачем истицању лепоте, доказ
су оне безбројне слике такве врсте на које се наилази на сваком
кораку у поезији, књижевности и свакидашњем живолу, као
што су, на пример:

Вода увек нађе нагиб којим ће тећи. Кепец на глави цина
види много даље. Наћи се између наковња и чекића. Одвојити
кукољ од жита. Пресећи конач пре но што се он нераздрешиво
замрсио. Истерати клин клином. Где је више светлости, ту је ја-
ча и сенка. Кап воде камен дуби. Један прут је слаб, а у снопу је
јак. Кад краљеви граде, имају посла надничари. Дајем воду, али
не дајем извор.

То се исто огледа и у поређењима која се у обичном гово-
ру сваки час употребљавају, као што су ова:

Бео као снег. – Бистар као суза. – Блед као крпа. – Блистав
као сребро. – Брз као муња, – Чист као бисер. – Дубок као море.
– Дугачак као зла година. – Гладак као мермер. – Глас као у зво-
на. – Глуп као сом. – Јури као махнит. – Каса као стари вук. –
Кези се као лисица. – Крт као лед. – Миран као анђео. – Мрачан
као сенка. – Мудар као видра. – Напућен као ћуран. – Необријан
као сужањ. – Прав као бор. – Провидан као стакло. – Свађају се
као зле јетрве. – Шета као паун. – Шилџат као игла. – Шушти
као шума. – Танак као шибљика. – Топи се као лед, – Тром као
слон. – Тврд као челик. – Укочен као колац. – Вредан као пчела.
– Проводи се као бос по трњу. – Живи као бубрег у лоју. – Сит
као пчела на брус.

Исто се огледа, и у још пунијој мери, у поезији, која често нађе необичну, неочекивану, изразиту слику за оно што хоће да каже, а која слика фрапира својом диспаратношћу са оригиналом. Тако:

Песник пресликава амбицију на коња који не престаје пропињати се и бацати ногама док не обори јахача; врлину на мирисан цвет чији се мирис осећа у пуној мери тек онда кад се цвет сагори или трљањем изгњечи.

По сличној слици просперитет у животу испољава се у пороцима, а врлине у невољама.

Они што траже силу и власт да би живели на миру и у сигурности пресликавају се на онога што се пење на врх окомитог брда да би избегао буре и громове.

Искреност се пресликава на револвер који се не сме испалити пред носем пролазника.

Старачки савети се пресликавају на зимско сунце које осветљава, али не греје; право и дужност на две палме које доносе плод само кад не расгу сасвим једна поред друге; нове почасти на ново одело на које се треба привићи па да оно приличи; живот на мрачну комору у којој су слике спољњег света утолико јасније уколико је комора мрачнија; новац на јежа кога је лакше ухватити него га у рукама задржати; дубоке болове на таласе узбурканог мора који наизменице наваљују и повлаче се, али само да би опет наваљивали и јаче рушили; узбудљиву реч на камен бачен у мирну воду који заталаса све кутове у њој; љубав на кашу од које је прва кашика врела, а свака доцнија све је хладнија; машту на механизам који ради тек онда кад га покреће пара, која је узбуђење; илузије које се губе у старости на лишће које опада пред зиму; сузу, у којој се испољава све што се осећа, на кап росе у којој се огледа цело небо.

Ламартин песнички пресликава сан на лак вео који анђеодуже свако јутро, али који једнога дана заборави дићи.

Почетак зиме песник пресликава у овакву слику: термометар, сличан поноситом Сикамбру, охоло је ставио на главу нулу, коју је до скоро ногама газио.

Кад су Волтеру казали да су му списи осуђени да буду спаљени, одговорио је да је то утолико боље: његови су списи као кестени, који, што су боље печени, боље пролазе.

Тако се исто и у књижевности и у свакодневном животу најдиспаратније чињенице међусобно пореде и пресликавају по заједничким им цртама. Тако на пример:

Онај, који предлаже једно, а чини нешто сасвим друго, пореди се са Сенеком који је своје *Презирање богатства* писао на сточићу од злата.

Непозвани коментатори, који живе од великог писца чија дела у великом броју случајева само мрцваре тумачећи их често и на своје начине, пореде се са паразитима од кога они једино и живе.

Песимисти пореде живот са ружом од које је сваки цвет једна илузија а сваки трн по једна реалност.

Таквим, поређењима се, нпр., пресликава:

Идеја водиља на црвен конац који води кроз лавиринт.

Нешто што се одбаци кад је искоришћено, на исцеђен лимун.

Чврст карактер, на коме невоље не остављају видљивог трага, пореди се са дијамантом који не запара ни најтврђи челик.

Јавно мишљење са аритметичком: средином бројева.

Дворови са сунцем које обасјава и греје, али које опече онога што му је сасвим близу.

Народ без традиција са дрветом без корена.

Одлука са јегуљом коју је лако узети али тешко одржати.

Лажни пријатељи са сенком казальке сунчаног часовника, која се види и показује време кад је небо чисто, а које нестаје са првим облаком.

Тајна са мирисом од кога после дужег времена, не остаје ништа.

Искуство са лекарем који стигне после престанка болести.

Дух у телу са пилотом на броду.

Живот без догађаја са устајалом баром.

Клевета са лажним новцем који ми не фабрикујемо али чинимо да он циркулише.

Угушена побуна са буром која прочисти ваздух.

Предвиђање са мађијском лампом која пројцира слику прошлости на платно будућности.

Учтивост и љубазност са текућом водом која заокруглава и најтврђи шљунак.

Ииндивидуална мишљења са часовницима који разно показују, ни два се не слажу, а ипак сваки од нас цени време по своме часовнику.

Лаж са непролазним ходником из кога само тако можемо изаћи ако се вратимо тамо одакле смо пошли.

Слаба воља са пламеном свеће који сваки, па и најмањи поветарац лелуја и може да угаси.

Поништена сујета и надутост са мехуром од сапуна који се расплинуо од убода иглом.

Сувише ошииран говорник са фитиљем лампе, који утолико мање светли уколико се више извуче из свога лежишта.

Поверење са концем, који, кад се једном прекине, више се не може везати и повратити да буде онакав какав је био.

Простор са бескрајним океаном у коме, по релативности-ма, нема сталних тачака за оријентисање, већ само пловних сигнала, итд.

Такве овлашне сличности, а које ипак указују на егзистенцију заједничких црта и имају своје језгро што им даје смисла, чине да се сличним пресликавањем говори, на пример:

О аберацији духа;

о трењу између политичких група;

о конвергенцији људских напора према одређеном циљу;

о ширењу таласа демократије;

о углу под којим се посматрају ствари;

о притиску догађаја;

о намагнетисавању људских маса;

о канализацији људских енергија;

о растурању магле неспоразума;

о судару мишљења из кога искачу варнице истине;

о ерупцији гнева;
о унутрашњем душевном пожару, који постаје од мале
искре распирене меховима мржње;
о фаталном зупчанику догађаја који је закахио личност
или нацију и вуче је неодољивом снагом у пропаст;
о мосту између прошлости и будућности преко реке сада-
шњосги;
о сјајном стилу, са много украса и боја, живописном и пу-
ном варнице духа;
о трагичном бродолому режима;
о зубу времена који је према неком немоћан као зуб стар-
чев према ораху коштунцу;
о ланцима и оковима предрасуда и навика;
о таласима живота који вас носи као тикву низ воду;
о свемоћи великог освајача који, као водени кружни талас,
све јаче слаби уколико се више шири;
о крилима одушевљења која се ломе у грубом додиру са
реалностима живота;
о легенди кристалисаној у току векова;
о методичком тровању јавног мњења;
о загревању духова за једну идеју;
о тежишту интереса државе или покрајине;
о идеји која је пустила дубок корен;
о власницима опкољених маглом која им не да да у својој
околини распознају ласкавце и сплеткаше;
о догађајима који унапред бацају своје сенке;
о увредљивим речима које одскачу и враћају се као тени-
ске лопте;
о вихорима и чеврнтијама политичког живота;
о посланичком имунитету итд.

Тако се исто, пресликавајући диспаратне појмове и чи-ње-
нице једне ка друге, на сваком кораку употребљавају се изрази
за које би могло изгледати да су само једна стилистичка гола
форма за изражавање живописније но простим набрајањем
стварних чињеница, а који, међутим, имају дубљи смисао у

стварној егзистенцији заједничких црта на слици и оригиналу.
Такви би, на пример, били изрази:

Морални притисак;
притисак јавног мишљења;
расхлађено одушевљење;
кочило за амбиције;
сенка догађаја;
наелектрисана руља;
распадање политичког режима;
свемоћна рука судбине;
ватрени погледи;
трновити пут ка величини и слави;
савитљива савест;
мутна политичка ситуација;
површина интелигенције;
мрачне мисли;
струја јавног мишљења;

(...)

Такви би били и често употребљавани изрази:
Клизити по фаталном нагибу пропасти;
потонути у ноћ заборава;
боцкати нечију амбицију;
здерати густ вео са неке тајне;
загњурути се у прошлост;

распирити распаљене амбиције;
распаљивати пламен неслоге;
посматрати кроз призму науке;
пробити лед равнодушности;
скренути у страну разговор;
пребродити опасност;
скаменити се од запрепашћења;
бацити поглед у будућност;
испуцати свој последњи метак убеђујући некога;

потрзати сваки час неки разлог као запету пушку;
отровати душу, јавно мњење;
оставити друга на цедилу;
подићи морал на потребну висину;
издићи се изнад људских мизерија;
превући сунђер преко сумњиве прошлости;
покидати везе солидности;
мерити своје речи;
подићи непровидну завесу будућности;
поткопавати своју самосталност, свој углед, ауторитет;
сварити лекцију;
растеретити своју савес;
цементирати унију два народа;
извући нешто из мрачне дубине прошлости;
обићи моралну препреку;
наћи се у центру пажње;
распредати до танчина нечије мишљење;
успорити точак историје;
канализирати, напоре, тежње.

Већ из наведених примера може се запазити да се, бар у обичном говору, при изражавању у облику метафоре и алегорије, као елемент поређења најрадије узима какав елемент из конкретног, материјалног света. То је, уосталом, и сасвим разумљиво; тај свет је приступачнији и без каквог дубљег размишљања но што је имподерабилан свет, па пресликавање апстрактних чињеница на конкретније елементе чињенице постају разумљивије и јасно и за најобичнији разум. А било би од неоспорног интереса систематички проучити, из великог мноштва метафора и, алегорија које су у употреби, какве се врсте компаративних елемената (механичких, физичких, хемијских, биолошких, психологичких и др.) најчешће употребљавају при таквом начину пресликавања, и за какве сврхе.

VII. ВРЕМЕ У МЕТАФОРАМА И АЛЕГОРИЈАМА

Вечита променљива величина у свету чињеница, која не-престано расте, чији ток коси собом бића и догађаје, време, од увек је било предмет и песничких и научних пресликавања. Свака од тих слика, изражена метафорама и алегоријама, има за подлогу какву заједничку црту времена и фактора са киме се оно пореди и у које се оно пресликава. Појам о времену један је од појмова који свакоме изгледају савршено јасни, па ипак, на питање о томе шта је време још је најбоље одговорити онако као св. Августин: „Si me interrogas nescio; si non interrogas scio." Али, како за питања свакидашњег живота тако и за позитивну науку, такво је питање без нарочитог интереса. Оно што једино може бити од важности, то је улога коју време игра у свету чињеница. А то је улога, више-мање, позната и јасна свакоме, како научнику који проучава промене у томе свету тако и практичару који рачуна са временом при обављању својих послова.

За позитивног научника време је, по својој улози, универзалан, ничим неограничен, ничим необуздан фактор на који ништа и ни на који начин не може утицати, чије је мењање праћено променама у којима се састоји бескрајна разноврсност и шаренило у свету појава. То је за математичара четврта димензија, универзална, доскора потпуно независна од свега и свачега, апсолутно независна променљива величина чије промене, због те независности, он узима за компаративни елемент и еталон за опис онога што се дешава у свету. Квантитативна слика чињеница, са таквим компаративним елементом, предмет је оних грана науке у које је успела ући математичка анализа; квалитативна слика предмет је осталих грана које се налазе у својој прематематичкој фази. И једна и друга слика везују промене у свету за ток времена; математичар пресликава тачно те везе у облику својих формула.

Помоћу таквих веза физичар, преко промена у обрађеној појави, мери и саме протекле размаке времена. То се, штавише, сматра и као једини начин за мерење времена; ово се мери једино по трагу за који се алегорички каже да оно оставља у свету појава, а тај се траг огледа у променама које у том свету иду

упоредо са током времена. Па и у обичном животу, кад нема запажљивих промена, ишчезава и сама свест о временским размацима и о њиховим величинама. То се види из тврђења овакве врсте:

Време се не састоји само из сати и минута већ и из догађаја (А. Вернет).

Треба признати да нико нема у себи осећање времена као таквог, независно од кретања ствари и њиховог мира (Лукреције).

Свуда, где ма шта живи, налази се отворена књига у коју се време само уписује (Бергсон).

Време у овоме забаченом крају не да се ничим мерити, јер се ништа не дешава (Ј. Дучић).

Историја није ништа друго до време испуњено датумима и догађајима (позната и сувише симплистичка дефиниција).

Овде се, по себи се разуме, не мисли улазити у оцењивање тачности таквих тврђења, већ се само излаже како се обично схвата време и његова улога, и на који се начин алегорички исказује и пресликава. Служећи се једном изразитом сликом за научника и за свакога другог, време је, по улози коју игра, једна врста бескрајне реке која се не враћа своје извору, која собом носи појаве као предмете, али на чији ток ти предмети ниуколико не утичу.

Али та, тако проста улога, схвата се и изражава у свакидашњем животу и у поезији и на још један интересантан начин. По инстинктивној људској склоности за пресликавање, упрошћавање и улепшавање, замењујући неразумљивије разумљивим, стварно привидним и изразитијим често у исто време и лепшим, времену се придају и улоге које оно у исто време у ствари и нема, али се како оно носи догађаје сматра да оно на њих непосредно утиче па чак их и ствара. И то даје повода оним многобројним метафорама и алегоријама, у којима се времену придаје активна и стваралачка улога. Тако на пример:

Време убрзава догађаје, уређује ствари, растерује и ублажава тугу, брише трагове и успомене, умирује страсти, сталожавља љутњу и мржњу, газии малодушне, руши тврде стене.

Време је велики лекар.
Време је новац.
Време је моћно оружје у борби.
Време има своју снагу, своју неумигну процедуру, своју боју, своју мађију и његовом зубу ништа не одолева.
Време гради куле по Котору, време гради, време разгара-
ђује.
Време посипа свој фини прах ло нашем памћењу.
Време меће свој мелем на наше ране.
Време подрива егзистенције, као што водена струја подри-
ва врбу поред обале.
Најбоље срачуната лаж има једног неумољивог непријате-
ља: то је време.
Ноћ једе дан, прошлост гризе будућност (изрека Ескима).
Ја сам своје време изгубио, а оно ме гризе (Шекспиров Ри-
чард Трећи).
Време је између два добра пријатеља непрестано ткало хи-
љаде веза, невидљивих, али јаких.
Има великих дела, упоредљивих са споменицима који про-
лазе кроз векове и које и само време поштује и штеди (Пенле-
ве).
Нема тајне коју време не открије (Расин).
Време се никад и ничим не може избрисати.
Ту се осећао мирис ствари и бића, мирис давно протеклог
времена (Мопасан).
Зуб времена изгледао је ту немоћан као зуб старчев према
ораху коштунцу (Ст. Сремац).
Ни време које руши и мисирске пирамиде није ту могло
ништа учинити (Ст. Сремац).
Не да он да га време претекне ни за један корак, а камоли
да га ето прегази (Ст. Сремац).
Ко зна куда ће га река времена и таласи живота понети,
као оно тикву низ воду (Ст. Сремац).
Човек бележи неповратно бекство времена.
Време је обала нашег духа; све пролази поред њега, а ми
мислимо да је то време што пролази (Риварол),

Свака ствар има своје место и своје време; прљавштина је све што у своје време није на своме месту (лорд Пал-мерстон).

Време ублажава и највећу тугу.

Висине и дубине поравњује време (натпис на брдској железничкој станици Лангви у Швајцарској).

Све је те догађаје он срећно прелетео на крилима времена.

Уметничко дело је веран отисак времена у коме се јавља.

Од дудовог листа време прави свилу (народна изрека).

Време убија беспосличара, као што он убија време.

Време, вешто као Протеј, мења облик и лице, завлачи се и у најзачаченији кутак и извршује шта хоће.

Време од нас удаљује догађаје.

Време продужује свој пут; догађаји се у њему сударају и преплићу.

Бескрајна помрчина времена прогутала је сву ту прошлост.

Време иде напред; треба нам ићи за њим.

Нико не може водити време; њега води сам Бог (из једне црквене беседе).

Жрвањ времена дроби све грубо и немилостиво.

Изненадни догађај прекинуо је одједном везу коју је време од тридесет година откало и за коју се мислило да је нераскидљива.

Никад се не зна шта носи дан, а шта ноћ.

Време тече и јури напред, а догађаји плове по њему.

Сурово ће време наша дела стрти! (Милан Ракић).

Зуб времена нагриза не само материју него и људска схватања.

Зашто убијамо време, кад оно нас убија?

Године су му успориле ход и обасуле главу пахуљицама старости.

Пловећи уз реку прошлости, наићи ћемо на трагове тих догађаја.

Све то има свога корена у великим и мрачним дубинама прошлости (Толстој).

Време бежи у таму из које се више не враћа.

Пре но што се то деси, протећи ће још много воде под мостом.

Кроз схватање и пресликавање улоге времена у метафорама и алегоријама о догађајима живота, провлачи се врло често једна песимистичка црта: не само да се времену приписује оно што му стварно не припада већ се и у томе што му се приписује привиђају црне боје. Лако може бити да поглавити узрок томе треба тражити у факту да се до таквих мисли долази најчешће после душевних депресија, великих невоља, тешких удара, злих удеса итд. Налазећи, у таквом душевном стању, утехе у интервенцији вечитог, неумитног фактора на који ништа не може утицати, као што је оријенталац налази у фаталности, у „К'смету“, у „Мек-тубу“, тој интервенцији се придаје улога проузроковача у ономе што нас притискује, боли, тишти и што нас наводи на црне мисли. По принципу најмањег напора, који и у духовном свету, у нарочитоме свом облику, регулише, појаве, па чак и даје правац току мисли, тумачења и објашњења чињеница преносе се на терен где треба најмање муке и напора да се ствари бар привидно разумеју и да се човек може са њима помирити. И у таквим тренуцима, при таквом размимоилажењу, у таквим мислима, имајући потребу за утехом, коју и најреалнији човек налази у тумачењу неповољних ствари нечим великим, вечитим, неприступачним, неумитним, независним од људских интервенција, природно је да се тај моћни фактор налази у времену које је свуда и на сваком месту, и прати сваку и најмању појаву у свету. И то се онда огледа у метафорама и алегоријама, као што су, на пример ове:

Прастари Хронос, са својом фаталном косом, не пази много на коју ће страну њоме замахнути. Све ће утонути у океан времена.

Живот је часовник на коме часови пролазе брже по подне него пре подне.

Прогонилачки фантом времена дошао је по њега.

Кад време буде довршило своје дело, све ће бити прах и пепео.

Omnes vulnerant ultima necat (натпис на часовнику црквице у француском селу Урињ, који хоће да каже да све секунде рањавају, а последња убија).

Време је подлац: зар оно не оставља боре као што су – Парке гађале стрелом бежећи? (Нинон де Ланкло).

Ослободи нас времена, броја и простора, и дај нам мира који је нарушен животом (молитва Леконт де Лила).

Али, тај исти принцип најмањег напора, иста склоност ка упрошћавању и улепшавању ствари, наводи при другим расположењима и на предавање сасвим друге, супротне улоге времену као стваралачком фактору. Време је, каже се, у великом броју случајева фактор који улепшава ствари, али онако како ради велики уметник који „ствара лепоту не изопачавајући истину“. У томе се састоји „поезија времена“, која налази поетске ефекте у временском удаљавању ствари и чињеница и која има нарочите своје одлике. Тако:

Време има за први ефекат пречишћавање успомена од којих се поступно губи све оно што је у свести оставило слабији траг. То се пречишћавање врши на начин сличан оком на који све дебљи слој ваздуха задржава слабије светлосне зраке, а пропушта јаче, или на који решето задржава оно што је ситније, неправилно и рапаво, а пропушта оно што је крупније, округло и глатко. Резултат пречишћавања је, у мноштву случајева, једна слика чистија од оне у стварности, јер је из ње ишчезло оно што је квари, баш због тога што, кад је ситно тако удаљено не производи довољно јасан траг у свести и ова тада задржава трагове само од онога што је јаче и импресивније. То чини да се поступна трансформација слике у то су времена врши у естетичком смислу, па да је слика лепша кад прође кроз „решето времена“. То изражавају и ставови овакве врсте, који су у употреби у књижевности:

Античко је једна врста стварности коју је пречистило време.

Свака величина губи кад се посматра сувише изблиза.

Свако време, баш због непосредне близине, рђаво се разуме од својих савременика и симпатичније се цени из даљине.

Време је уметник који идеализира ствари, остављајући нам само оно што је карактеристично, типично и импресивно, елиминишући оно што их квари, а појачавајући оно што их чини лепим, пријатним и симпатичним (Гијо).

Напред је речено да је време, по алегорији, једна врста бескрајне реке која носи догађаје, али чији се ток не ремети оним што носи ни оним поред чега пролази. Простору се, опет у алегорији, придаје улога обале која ниуколико не утиче на ток реке. Такве су алегорије створене још у најдавнијим временима и оне су се одржавале не само у схватању свакидашњих догађаја обилнога живота већ и у самој позитивној науци. „Апсолутно време, математичко и истинито – каже Њутн – сматрано само по себи и без везе ма са чим другим, тече једоставно само по себи. Апсолутан простор, по својој природи независан ма од чега другог, остаје увек непокретан и идентичан са самим собом.“

Али и тој слици времена и простора, која се у току векова сматрала за неприкосновену, јер нико није ни помишљао да се може и у чему мењати, није било суђено да остане вечита. Нова, релативистичка концепција потпуно одриче универзално, апсолутно време; на место њега јавља се локално, релативно време, које се мења са местом са кога се мери, са брзином кретања онога који мери и са близином материје и ма каквог извора инерције. Дотле неприкасновена слика мења се из основа. Улога, одвајкада придавана неумитноме Хроносу божанској персонификацији времена, апсолутном суверену света, није више онаква каква му је дотле по праву припадала. Бескрајна река која носи догађаје нема више ток независан од онога што носи и онога поред чега пролази: и догађаји, и обала и предмети мењају тај ток и могу га успоравати, убрзавати, па чак и зауставити. Шекспирова визија да је „точак времена испао из свога лежишта“, и тиме зауставио ток времена, не би више била тако чудна и бесмислена. Ламартинов усклик „о, време, прекини свој лет“, не би исказивао само једну необичну поетску визију; то би могла бити стварност.

Међутим, није потпуно сигурно да ће се и та нова слика одржати и да се прастари Хронос неће опет успети на место ко-

је су му одредиле људска машта и ранија позитивна наука. Јер може лако испасти да такве слике не произлазе од саме суштине ствари, већ од начина како се мери време! Изразита и духовита алегорија енглеског астронома и релативисте Едингтона, употребљена у другој једној прилици, то врло лепо илуструје:

„Открили смо чудне отиске стопала на обали онога што се не зна. Да бисмо себи објаснили откуда ти отисци конструисали смо теорије, све оштроумније и дубље једне од друге. Напоследку смо успели реконструисати створа који је оставио те отиске и тада смо нашли да тај мистериозни створ није нико други до сами ми!“

VIII. МЕТАФОРЕ И АЛЕГОРИЈЕ У ПОЕЗИЈИ

Поређење, метафора и алегорије, о каквима је у овоме што претходи била реч, показата су само обична игра речи. Али има их и безброј таквих које имају дубљи смисао и које су израз једне истине. То су она пређења која имају за подлогу стварну егзистенцију одређеног скупа чињеница заједничких за све оно што се при том међу собом пореди. Такав скуп чињеница за једну запажену еличност саставља језгро те сличности, о коме је напред било говора и у које улази само оно што се, кад се ослободи свога специфичног спољњег руха, покаже као истоветно у ономе што се пореди.

У поезији, остављајући на страну ону која се своди на „Кишу речи у пустињи мисли“, или ону, одавно изашлу из моде, што се састојала из митолошких метафора и алегорија, песничка интуиција пре осети, назре или наслути какву сличност но што ће се ова открити размишљањем. И таква сличност, као и свака друга, има своје језгро. Али песнику није, као што би то било научнику, циљ да открије то језгро и да образлаже уочену сличност. Он иде обрнутим путем. Осећајући и назирајући непосредно саму садржину језгра, песник облачи празничне саставке овога у такво спољње рухо какво ће створити што импресивнију слику онога што мисли изразити. Језгро сличности није тиме у својој суштини промењено; песник само искоришћава своје право да изме-

ђу две чињенице, које имају запажено или наслућено језгро сличности, бира ону што ствара импресивнију слику за једну исту ствар.

Међутим, ипак је, као и у обичном говору, чест случај да песник између две чињенице бира ону која се односи на нешто конкретније, па ма то „нешто“ било и само по себи прозаично и лишено лепоте. Тако:

Мисао и муња имају за песника извесну сличност и језгро те сличности састоји се у томе што обе, и мисао и муња, имају велику брзину; песник ће радије поредити мисао са муњом него муњу са мишљу.

Време и река такође имају неке сличности, чије се језгро састоји у неумитности њиховог тока, независно од онога поред чега пролазе и онога што собом носе; песник, међутим, не упоређује реку са временом, већ време са реком.

Језгро сличности између времена и решета у томе је што се проласком кроз њих ствари одабирају и пречишћавају: „време је најбоље решето“, рећи ће песник.

Код људске среће и часовника, међу којима обично око не види никакве сличности, песниково око запажа једну занимљиву сличност чије је језгро у томе што се обоје кваре утолико пре и утолико јаче уколико су компликованији; песник ће упоредити срећу са часовником пре него обрнуто.

Усијани суд, у коме се проба злато, и невоља у којој се распознају пријатељи имају извесну сличност којој је лако наћи језгро; песник ће поредити невољу са таквим судом, а никад суд са невољом.

Маса песника свих времена поредили су ток појава у свету са током воде. Наполеонова свемоћ, на пример, поређивана је са крупним воденим таласом који утолико јаче слаби уколико се више шири.

Интересантни би се проблеми могли постављати за оне који, имајући за то потребне квалитете, буду дубље размишљали о улози метафора и алегорија у њиховом правоме и пространом царству, у поезији. Писац, оскудевајући у таквим квалитетима, не осећа се позван да се у то упушта. Он се мора ограничити на

оно о чему налази да има права говорити, што улази у оквир његових сазнања, а то су слични проблеми у области позитивне науке, у којој метафора и алегорија изражавају запажене или наслућене, често дубоке, истине. А то ће, после неколико речи о митским метафорама и алегоријама, бити предмет наредних одељака.

Као што се може запазити из напред наведених примера метафора и алегорија, песник пореди сећање са комадом даске разлупаног брода; пријатељство са трулом даском; страх, који после кратког времена нестане, са мехуром од сапуна; мисли, које наилазе са прекидима, у размацима времена, са светиљком на мору; необузданог раздражене руље са мехуром од сапуна, који брзо спласне; буну са олујом; вест, која се брзо распростире, са пламеном који распростире ветар; прекинуте пријатељске односе са распукнутим ледом; страсти са разбукталим пламеном; оклевање, које није дуго, са шибљиком, која се за часак повије од ветра, па се опет поврати; буре душе са бурама океана; природу са великом божанском лиром, а песника са божјим гудалом; сентиментално сањарење са небулозом; велику револуцију са вулканом итд.

Можда баш такав додир песника са конкретним чињеницама и чини да он интуицијом назре покоју истину пре но што ју је наука открила на своје начине.

Лукреције је песничком ситуацијом наслутио међусобну зависност времена и простора, на којој почива модерна теорија релативитета.

Песничка проницљивост Његошева уочила је и широко схватила борбу у свету, и то не само као уско схваћену борбу за живот у органској природи или у људској заједници, већ као универзалну и вечиту борбу фактора свих конкретних природа, у њеном најопитнијем, модерном смислу.

Све то показује до права поезија и истинска наука могу имати и да одиста имају додирних тачака. Само што се оне одмах после таквих састанака разилазе свака на своју страну, идући једна за импресивним или лепим, друга за истинитим. Његоша на концепцију универзалне борбе наводи визионарско, пе-

сничко надахнуће и он њоме, као нечим што је битно и својствено поретку у васиони, правда борбу и победу права над тиранијом, божанства над ђаволом. Дарвина до уже концепције борбе у органском свету доводи научна инспирација и он њој предаје једну од основних улога у развићу биљног и животињског света. Обоје, на различне начине, долазе до исте концепције, а тако исто употребљују се на различне начине.

IX. МИТСКЕ МЕТАФОРЕ И АЛЕГОРИЈЕ

Као што је напред речено, алегоријско пресликавање чињеница одувек је била једна неодољива, инстинктивна духовна потреба човека, још од првих свесних утисака, од првих почетака размишљања, од детињства развитка његове свести о спољњем свету.

Најстарије обилније људске слике спољњег света, митови разних народа у детињству развитка свести и сазнања, нису ништа друго до нарочита врста алегоријског пресликавања. Конкретан свет чињеница у њима се пресликава на други један фиктиван свет у коме натприродна бића, антитела којима се придају потребне за то моћи, стварају догађаје тако да их наивна свест може схватити лакше но самим посматрањем и свесном анализом, а у исти мах и тако да и афективна страна добије при том свој део.

Митови су уопште једна неизбежна потреба још неразвијене, примитивне, свести, неспособне за дубља посматрања, анализу и апстракције, да дâ изрази својим непосредним утисцима о спољњем свету, а што се тада могло чинити само у облику слике везане за нешто конкретно и импресивно. Ескимима, на пример, и данас исказују наизменичност дана и ноћи алегоријом: ноћ поједе дан, а дан поједе ноћ. По једној другој њиховој алегорији, Сунце, које ноћу спава као и цела природа, у зору пушта зраке и овима гони мрак, буди Земљу; Месец му се уклања с пута и повлачи собом звезде, чекајући да дође његов ред да смени сунце.

Доцније је мноштво митова, у првобитно своме облику, било споља и завијени израз нечега дубљег, до чега су долазили први мислиоци и у шта су завијали своја сазнавања о свету и своје спекулације о суштинама и постанку ствари. За многе митове се то није тако разумевало; симболизам, употребљен на то да преноси то знање на потомство, није се тумачио као алегорија, већ буквално.

Алегоријско рухо, у које се при пресликавању у мит облачи оно што има да се изрази, врло је разноврсно. Појава изненађује наивног посматрача својим разумним аспектима у којима се јавља пред његовом свешћу и за које он није могао наћи напоредних вербалних израза. Сунце, на пример, оживљава свет, али оно у исто време и сагорева и убија; оно јутром обасја радосту оне што су провели ноћ у бризи и очајању. То чини да се такав антитет означава разним именима и алегоријски пресликава на разне начине, према његовом аспектима који се има у виду. Са друге сгране, и један исти аспект, па и кад се ствари посматрају са једног истог гледишта, изненађује примитивну свест при посматрању диспаратних појава. Моћ Сунца да осветљава, оживљава, обрадује, појављује се и на зори, и на извору планинске воде, на пролећу итд. Сви такви антитети са уоченом заједничком цртом постају тада хомоними и пресликавају се на један исти симболистички начин.

Основица за митске алегорије лежи у мистичком наслућивању примитивне свести да иза видљивог конкретног света постоји други, испуњен невидљивим антитетима чија закулисна игра одређује догађаје што се одигравају у видљивом свету. Грчки мит, на пример, приписује тим антитетима, ванприродним бићима, атрибуте и моћи вољних акција човека, са истим побудама и афектима, али са натприродним моћима акције. То је антропоморфно алегоријско пресликавање конкретног света које се, са својим, изразитим сликама, одувек провлачило кроз поезију свих народа и свих времена.

Међутим, и тај други, фиктивни свет, слика првога, поред све своје ванприродности, ипак има, и то у пуној мери, своју логику. Изрека св. Томе Аквинског да „божанство може све што ни-

је у супротности са логиком“, остаје и ту у пуној важности. Та логика, уосталом није ништа друго до обична људска логика, ван чијег оквира људска свест никад и ни у ком случају не излази. Кад се већ допусте и приме моћи и атрибути придати у алегорији бићима и факторима, остали саставци слике нису ни по чему у супротности са том логиком.

Са разликом свести, сазнања и науке имало је упоредо и поступно нестајање ванприродности слика. Логика остаје увек иста вечита и непроменљива, али оно са чиме она има да ради губи своју ванприродност и смањује се другим нечим основаним на пажљивијем и дубљем посматрању, или на конвенционалиостима које нису у супротности ни са искуством ни са логиком. Иде се и у дубину и у ширину, јер вечита загонетка спољњег света открива све више проблема.

Али оно што треба нарочито подвући, то је да и при таквој еволуцији митско алегоријско пресликавање не губи своја права, да се оно непрестано провлачи кроз целокупно саздање, губећи само карактер ванприродности, а задржавајући непромењену своју првобитну концепцију.

Шта су, на пример, данашњи научни антитети, него антички митолошки антитети ослобођени свега мистичног руха и сваке ванприродности, са људски схватљивијим начинима своје интервенције?

Шта је антитет механичке или физичке силе, представљене својим вектором која вуче, гура, привлачи, одбија, него митолошки антитет Ероса или Еола који или данас, у позитивнијој науци, по самој својој концепцији, не губи свој првобитни антропоморфни карактер?

Шта су механички појмови отпора, реакције, напора, присиљавања, до пресликавањем пренесени појмови из области људске активности на механистичку слику материјалних појава кретања?

Шта је антитет регулатора и компензатора у разноврсним механичким, физичким, хемијским, биолошким, психолошким, социолошким, правним и др. фактима, него митолошки антитет неумитне Немезе, која све своди на потребну меру и регулише

претеривање како у материјалном, тако и у импондерабилном свету чињеница?

Па шта је и оно мноштво разноврсних, недовољно објашњених способности, ефицијентних моћи, које се, непознавањем њихове интимне суштине, придају појединим факторима, као што су, на пример, лековитост појединих лекова, а којој се не зна разлог или објашњење моћи дијастазе или покретачка моћ идеја при продукцији аката итд. него антитети своје врсте који се од митолошких антитета разликују само тиме што је у њима ванприродност смењена нечим бар привидно схватљивијим, а што се у ствари често не зна шта је по својој суштини?

А та се схватљивост покашто исказује тиме што се фактору да какво подесно име, или му се просто призна каква особина која само констатује оно што треба објаснити. Молијеров лекар објашњава своме пацијенту чињаницу да опијум успављује, казавши му да то долази отуда што опијум “jouit de la propriété dormitive”.

Кроз поезију се мигско алегоријско пресликавање провлачи и данас, као што се провлачило и кроз сва времена. Оно се врши или непосредно, пресликавањем догађаја на већ познате митове, или на тај начин што се објекти и чињенице пресликавају једни на друге, у тежњи да сенка буде изразитија, лепша од ориганала, или да је приступнија интервенцији афеката.

Колико је диспаратних чињеница поетски пресликавано на Прометеја, везаног за вечита времена за кавкаске стене, а која је слика првобитно алегоријски изражавала немогућност човека да се ослободи окова наметнутих му самим тим што је створен.

Колико их је пресликавано на Еола, који на мору диже буру а на копну необуздане бујице што руше све у своме проласку; на Немезу са њеним теразијама правичности, на Протеја са његових хиљаду лица и спољних облика; на Питују која са свога трonoшца баца унаоколо светлост и предсказује догађаје?

Х. НАУЧНО АЛЕГОРИЈСКО ПРЕСЛИКАВАЊЕ

Није ни у науци ретка ствар да каква појава, једним својим аспектом, више иди мање овлашно, подсећа на какву другу, од ње сасвим различну појаву са којом она нема никакве стварне везе, али је са њоме у нечему слична. Али од тога па до права да се теорија једне од њих, само на основи такве сличности, пренесе на другу, још је врло далеко. Сама сличност је често варљива ствар. У историји науке нису ретки случајеви где је она доводила до скроз нетачних закључака. Али у поједиим научним областима она се, проверавањем закључака до којих је доводила и потпуним слагањем са стварношћу, не само показала као поуздана водиља, већ је учинила могућним потпуне теорије пространих области природних појава и њихових данашњих техничких примена. Примери који ће овде бити наведени даће о томе довољну идеју.

Кад је велики енглески физичар сер Вилијем Томсон (лорд Келвин) приликом једнога свог бављења у Паризу посетио париску електричну централу, упутио је инжењеру и шефу радника стручњака централе, који су га пратили, овакво питање: „Шта бисте ви, господо одговорили кад бих вас залитао шта је то електрицитет, са којим ви проводите свој век?“ Инжењер и шеф радника су се збуњено погледали и одговорили да они то не знају. Сер Томсон се на то благо насмешио и додао да ни он о томе нема појма, нити му је то икад било потребно знати.

Па како се то да схватити да се за један такав фактор и у науци и у практичном животу, као што је електрицитет, не зна шта је он у ствари, а међутим у модерној физици и данашњој техници баш тај фактор је све и сва, тако да је данас тешко и замислити како би изгледала и наука и техника, кад њега не би било?

Одговор је једноставан, прост и за свакога разумљив. Електрицитет се, у незнању у коме смо о његовој интимној природи и суштини, упоређује са нечим што се добро познаје, а према извесним заједничким особинама онога што се упоређује и онога са чиме се упоређује. Наиме, још први испитивачи електричних појава запазили су велику сличност, са једне стране топлотних, са друге стране хидрауличних појава са појавама елек-

трицитета. То је одмах дало повода хипотезама које су се показале као сасвим оправдане, и преношењу закључака из теорија поменутих двеју врста појава у област електрицитета. То се преношење показало у стварности као сасвим оправдано, и оно је довело до модерних теорија које су потпуно независне од тога шта је електрицитет и које су основе једној непрегледној области, данашње науке и целокупној електротехници.

Из неколиких најпростијих примера таквих електричних аналогичности може се у чему се оне састоје и како изгледају заједничке црте електричних и других диспаратних појава које су им сличне, мада би на први поглед изгледало да немају ничега заједничког са оним са чиме се упоређују.

СИМВОЛИ И СИГНАЛИ

СИМВОЛИ

(Поглавље): Стварност и њени симболи

1. Док дете учи азбуку, за њега су слова сама по себи нека врста идола. Слова су за њега материјална стварност. Сричући, дете гледа свом пажњом у слова, и свим умом мисли само о словима. Кад прочита једну ереч, слово по слово, питаш га шта је прочитало, а оно не зна. И чуди се што га то питаш. Оно не слуги о смислу прочитаних слова. Облик, величина и боја исписаних слова – то је једино учинило утисак на душу његову; и то је све што оно тренутно зна о словима. Слова су за њ материјална стварност, исто што и идеоли за идолопоклоника. Отуда и букварац и идолопоклоник гледају у своје идоле са страхом и поштовањем.

2. Слични су букварцима и многи одрасли људи, па чак и многи који се називају филозофима и научницима. Великим трудом и знојем они једва достижу срицања слова природних, али никако и до њиховог смисла и значења. А писмен човек чита слова и не мисли о словима; чита их хитро схватајући њихов смисао. Дуго се мора учитељ да мучи док научи ђака да „чита по смислу“. То што важи у погледу књиге, важи и у погледу природе. Обожаваоци природе исто су што и обожаваоци слова. Обожаваоци природе јесу одрасла и недорасла деца. Упитате ли их, шта означавају ствари и догађаји, они вас гледају исто онако зачуђено као букварац упитан о значењу онога што је прочитао.

3. И тако може се рећи: неписмени су сви поклоници идола, а писмени су само поклоници духа. За оне прве, створења у

природи представљају материјалну стварност, која је изражена у њиховим облицима, величинама, бојама, разним функцијама и односима. За оне друге, пак створења су симболи, а духовна стварност јесте смисао и живот и оправдање симбола.

4. О томе дивно говори Симон Нови Богослов: „Онај ко је посвећен Духом Светим, који све обнавља, стиче нове очи и нове уши, и више не гледа просто као човек, то јест чулно на чулно, но као стојећи изнад човека посматра чудне и телесне ствари духовно, као симболе ствари невидљивих“ (Симеон Н. Б. Слово 65). Такав и јесте духовно писмен човек. Он не сриче слова природе као почетник у писмености, као букварац, него иде за смислом, хвата смисао, и објашњава смисао.

5. Свети Максим Исповедник изражава се слично говорећи: „Сав мисаони (духовни) свет представљен је тајанствено у симболичним сликама у свету чувственом за оне који имају очи да виде; и сав свет чувствени закључен је у свету мисаоном“. (М. Исповедник, Тајноводство, глава II). То виде они који имају очи да виде, што значи: који су писмени те знају да читају по смислу, или, другим речима: којима је духовни вид отворен те могу да гледају духом духовно, а не само телесним очима телесно.

6. И апостол Павле говори о том овим речима: *Слово убија, а дух оживљује* (II Кор. 3,6). И још: *Сад видимо као кроз огледало у загонетки, а онда ћемо лицем к лицу* (I Кор. 13, 12). И опет даље, још изразитије: *ми не гледамо на оно што се види него на оно што се не види, за вријеме је, а оно што се не види је вјечно* (II Кор. 4, 18).

7. Јасно је из овога, да ко без духа и смисла чита природу, тај чита смрт, гледа смрт, прима смрт. И ко видљиву природу гледа као материјалну стварност, а не као загонетку и у огледалу духа, тај не види ништа више него букварац, који није одмакао од срицања слова. И ко гледа у ово што се очима види као у нешто вечито, као што су гледали неки филозофи, почев од старих латинских природњака до најновијих тевтонско-латинских једномишљеника њихових, тај је заиста неписмен идолопоклоник, чије је све знање у срицању и обожавању бесмислених сло-

ва. Вечности припада духовна стварност, а времену симболи те стварности.

8. И старозаветна скинија, коју сачини богомудри уметник Велесил према слици, коју показа Бог Мојсеју на Синају, *служила је обличју и сјену небескијех ствари* (Јевр. 8, 5). Но скинија је ишчезла с доласком Христовим, као што се губе из вида слова када се позна смисао. Кад се стварност појавила, символ те старности је ишчезао. Дошавши Господ проширио је символику духовне стварности на своју васиону. Не само скинија, која је служила, него сва васиона представља обичаје и сјен небеских ствари.

9. Христос је тако рећи оберучке узимао симболе природе за објашњење духовне стварности, коју је Он јављао свету. Кад се сабираху множине људи око Њега *Он им казиваше много у причама*. Словенска реч „притча“ или грчка реч „паравола“, означава неку драматичну радњу, или обичан догађај, или однос твари према човеку, но тако да он има, истина, и неки очигледан чувствени смисао, али прави и главни смисао налази се само у области духовне стварности, у царству духовном. *Зашто им говорим у причама, рече Господ, јер гледајући не виде и слушајући не чују нити разумеју. Зашто дакле? Јер је одебљало срце овијех људи* (Мат. 13, 11-15). Одебљало срце означава затворен и заслепљен духовни вид, који је у срцу. А тај духовни вид, који је у срцу, обухвата све оно што се од научника нејасно назива: подсвест, интуиција и т. д. и још више.

10. *Вама је дано да знате тајне (мистерије) царства небескога, а њима није дано*. Тако је говорио Христос својим ближним ученицима. Од кога им је то дано? Од Њега самога. Он је скинуо са њихових срца тамна неслагања, и њихов духовни вид се отворио, те су могли гледати духовне стварности непосредно, слично Адаму пре греха, без прича и симбола. Јер безгрешни Адам у Рају био је савршено писмен у читању смисла и значања свих створених бића и ствари. Због тога је Адам и могао наденути свакој твари име, које је одговарало духовној суштини или смислу, који је иста ствар симболично представљала. Јер не нарече Створитељ имена животињама, *него приведе их Адаму да*

види, како ће коју назвати. А Адам не погреши него правилно надјече име сваком живинчету и свакој птици небеској и свакој звјери пољској (Мојс. 2, 19-25).

11. Материјалистичким мислиоцима, људима одебљала срца, то изгледа ситна ствар – наденути имена животињама. Наравно, то је сасвим ситна и ништавна ствар, ако се предпостави, да је Адам надевао имена животињама онако узгредно и бсмислено како материјалисти надевају сада имена својим коњима и псима, више издевајући него надевајући. Но Адам то није чинио узгредно и бесмислено него са дубоком и тачном визијом духовне реалности, које су дотичне животиње собом представљале. Тај посао, бескрајно тежак за грешника, Адам је свршио и брзо и лако. Он је лако читао све симболе стварности зато што му је било *дано* да познаје стварности и без симбола; да их гледа кристално прозрачним срцем у Створитељу и кроз Створитеља. То визионарско знање, проницање, реализовање, обновио је Спаситељ код присних ученика Својих. Обновио је, али не брзо и одједампут но лагано и постепено, дугим уразумљивањем и очишћењем и најзад просвећењем од Духа Божјега Светога.

12. То гледање стварности без прича, без паравола, које је Адам имао па изгубио и које су апостоли изгубивши поново добили, намењено је свима нама хришћанима. И сви би имали ту чудесну и адамску и апостолску способност, то чуло за непосредно опажање истине, да смо после крштења остали ненагрижени и непомрачени грехом. Али сваки грех обара наш поглед од небеса к земљи и од Створитеља к бездани. После сваког греха ми се сакривамо од Бога као што се и Адам сагрешивши сакрио *међу дрвета у Рају* (I Мојс. 3,8). И сакривамо се и сакривамо, грешећи и грешећи, док најзад спољашња природа, наш безвољни јатак, не постане нам бог место Бога, тј. док истина потпуно не ишчезне испред нашег вида, а симболи истине не замене сву истину, сву стварност. Или још другим речима: док вид срца потпуно не ослепи и ми се потпуно не предамо животињском чулном виду, да нас води. И тада бива с нама оно што је казано: слепац слепца води.

13. Још је Христос рекао: *Дух је оно што оживљава, тијело не користи ништа* (Јов. 6, 63). Не само човечје тело у васиони не користи ништа само само по себи. Оно може користити нешто у овом животу само тако, ако га дух употреби за своје оруђе, за свој символ. Дух је стварност, тело је символ духа. Цар је цар, а грб царев је грб. Неурачунљив би био онај ко би одрекао биће царско, а признао грб царев за цара. На жалост, таквих бедних душа има у нашој хришћанској епохи, и у наше дане. Као да живимо у време цара Новуходоносора толико и толико хиљада и дана пре Христа, а не у време крштених царева двадесет и пет столећа после идеолопоклоника Новуходоносора! Но ви, хришћани, не треба да се обазирете на неписмене идолопоклонике нашег времена, били они под царском круном или докторском тогом. Ви треба да сте свесни, да је вама откривена истина, и да је ви знате. Али – трудите се непрестано да је баш знате.

СИГНАЛИ

(Поглавље): Снови као сигнали

1. У сну, у утвари ноћној, када тврд сан падне на људе, кад спавају у постељи, тада (Бог) отвара ухо људима и науку им упечаћава. Да би одвратио човјека од дела његова, и склонио од њега охолост. Да би сачувао душу његову од јаме, и живот да не наиђе на мач (Јов, 33,15). Тако говораше Јову п, и живо његов да не наиђе на мач (Јов. 33,15). Тако говораше Јову пријатељ његов Елијуј. Истинитост ових речи потврдило је искуство људи безброј пута.

2. Цар Авимелех беше одузео од Аврама жену му Сару, да је задржи код себе. Али дође Бог Авимелеху ноћу у сну и рече му: *гле погинућеш са жене коју си узео, јер има мужа*. И уплаши се цар од тога сна и одмах сутрадан врати Сару мужу њеноме. (I Мојс. 20, 3)

3. Када незнабожни Лаван гоњаше праведног Јакова, зета свога, јави му се на сну Бог и рече: *чувај се да не говориш с Јаковом ни лијепом ни ружном* (I Мојс, 31, 24). То беше сигнал за Лавана, да се тргне од Јакова и да му не чини умишљену пакост.

4. Двојица слугу Фараонових, пехарник и хлебар, тамноваху заједно с Јосифом у тамници. Обојица сањаше снове. И Јосиф им протумачи. Пехарнику сан беше сигнал, да ће се ускоро ослободити тамнице и опет наставити службу своју у двору. А хлебару сан беше сигнал, да ће ускоро бити изведен из тамнице, али не да живи него да умре на вешалима. Тако им Јосиф протумачи; тако им се и догоди. (I Мојс. 40).

5. Други сан што га виде цар Навуходоносор о дрвету високом, које се посече до земље, беше сигнал пада тога цара и његовог лудила за седам година. А када минуше седам година, поврати се цару ум. И покаја се цар Навуходоносор за охолост своју, због које га и снађе лудило, и признаде он вечну власт цара небескога (Данил 4).

6. Као сигнали послужила су и сва четири сна описана на почетку Јеванђеља по Матеју. Када Јосиф хтеде отпустити децу Марију, јави му се ангел Божји на сну и опомену га, да одбаци ружне сумње и да не отпушта Марију, *јер оно што се у њој зачело од Духа је светога*. Звездари источни не вратише се назад у Јерусалим него *примивши у сну заповијест, да се не враћају к Ироду, другијем путем отидоше у своју земљу*. А када Ирод нареди покољ деце опет ангел Господњи јави се Јосифу у сну и каза му, да с дететом и матером бежи у Мисир испред мача Иродова. Најзад по смрти Иродовој, ангел Божји заповеди Јосифу у сну, да се врати у постојбину своју.

7. Жена Пилатова, Сабина Публија, имала је један мучећи сан у време када када њен суд суђаше Христу. Тај сан дат је у њој као сигнал праведности Христове. И она рече Пилату: *немој се ништа мијешати у суд тога праведника, јер сам данас у сну много пострадала њега ради* (Мат. 27, 19).

8. Неретко Бог је на сну давао људима сигнал, да не чине што су наумили. Познат је случај, како се цару Константину јавио на сну свети Никола и рекао му, да обустави извршење смртне пресуде над једним одређеним племићем, пошто није крив за оно зашто је осуђен. И цар је ослободио племића.

9. Неким побожним женама нероткињама, које су се усрдно молиле Богу да их удостоји порода, даван је на сну сигнал,

да је молитва њихова услишена. Мајка светог Григорија, просветитеља Јерменије, која је дуго била бездетна, сањала је чудан сан, како је из њенога тела поникла висока и граната лоза, која је собом покрила сву земљу јерменску. Одмах потом зачела је и родила славног Григорија.

10. Није сасвим редак случај, да се неке на сну да сигнал блиске смрти. Тако на пр. преподобном Дију (19. јула). – Но примери снова и сигнала обилати су у наше дане као и у времена древна. Ко има уши да чује, нека чује; и ко има духовни разум да разуме, нека разуме. Књиге би се могле написати о сновима као сигналима, који су јављени само у наше дане.

РАЗЛИКА ИЗМЕЂУ СИМВОЛА И СИГНАЛА

Символ је нешто трајно, сигнал нешто тренутно.

На пример: смрт телесна уопште јесте символ смрти душевне. Смрт пак цара Давида због греха очева јесте сигнал оцу, којим се грех констатује и којим се позива на покајање.

Сунце је највећи символ Бога у природи, а помрачење је сигнал Божјим људима.

Камен је символ Христа, и вере у Христа, као темеља на коме се зида духовни живот. Распадање камења при смрти Христовој јесте сигнал.

Дивља завер је символ неке страсти. Но кад звер нападне човека и растргне (као ону децу, која се ругаху светом Јелисеју, или онога пророка из I царства – 3, 24) онда је то сигнал.

Ветар је један од симбола Духа Божјега; но кад ветар претури кућу, онда је то сигнал.

Крст је символ страдања и спасења, но крст јављен на небу цару Константину – или онај ко ће се јавити пред други долазак Христов – јесте сигнал.

Вода је символ Божје благодати и очишћења, а потоп или поплава јесте сигнал.

Човек у свом односу према природи јесте символ Бога; али овај или онај човек, који својим животом или судбом или речима нешто опомиње тебе, јесте сигнал.

Страдање без кривице као и страдање због кривице јесте сигнал.

Телесне болести уопште симболишу духовне недуге, али изненадна болест у фамилији јесте сигнал.

Сигнал је и јасан сан, који не потребује тумачења. Но сан може бити и смволичан, кад је у сликама и радњама, које потребују тумачења.

Једном речју, сав видљиви свет је симбол невидљиве, духовне стварности; но он служи сигналом односима твари у њему – односима, променама, преметањима, радњама, бивањима и стањима.

За онога ко је ушао у духовну науку, и ко пред собом држи отворено Свето писмо Божје, није нимало тешко разликовати симболе од сигнала.

ШИЛЕР У ЈУГОСЛАВИЈИ

*Студија о примању њемачке класике код Срба и Хрвата
с освртом на Словенце*

ПРЕДГОВОР

Одавно је утврђено да је после утицаја с разних страна у 18 веку, и јаког античког утицаја почетком 19 века, заузео главно место у нашој књижевности утицај немачки. Између немачких песника истакао се код нас, двадесетих до четрдесетх година, Фридрих Шилер као највиши идејни образац.

Показати како је наша књижевност реаговала на неког великог песника са стране, особито у оно време кад се и сама тек формирала у модерном смислу речи, то значи у неколико дефинисати поједине фазе и мане њеног развоја; присуствовати рађању и расту једног великог духовнога организма и бележити докле је дошао и чиме се заносио у даном часу. Управо у томе и лежи главна тешкоћа за научне радове овакве врсте.

Зашто је истом тада и тада Шилер почео да се прима код нас? Зашто је неки преводилац изабрао баш оно његово дело за превод, за репертоар, за цитат? Због чега ли од шездесет година за Шилерову поезију остаје мање интересовања но за поезију неких других песника са стране? И надасве, што је као позитиван утицај остало од Шилера том и том нашем писцу, шта ли нашој књижевности извесног раздобља уопште? Једва да је могуће одговорити на таква питања са пуном научном сигурности, иако наука почиње истом са таквим проблемима, након што смо прибравили грађу и исписали хронологије и библиографије. Да би

се дао нешто сигурнији одговор, потребно је поред хронолошког и филозофског материјала узети у обзир и опште књижевно-психолошке прилике, и стање културно и политичко. Ма с колико напабирчених чињеница располагали, никад нисмо сигурни да их нема и других које нисмо стигли наћи или уочити, а које су можда важне.

— И шта би све ваљало прелиставати и шта бележити годинама кад би човек овакву тему схватио најстрожије! У каквим све чланцима не бисмо набасали на директни или индиректни цитат од нашег писца, или на одјек његових мисли или његова позоришта. Потпуна исцрпност не само да није могућа — она би била и бесмислица. Нажалост, одавде из Скопља, у данашњим библиографским и другим приликама, човеку остаје недостижна и она релативна исцрпност коју би требало тражити.

У књижевности једног народа, као постепеном колективном доживљавању, постоје извесни психолошки ступњеви, ма како да су поремећени и компликовани индивидуалним изузецима. Нарочито развој књижевног укуса има неку своју логику, свој неки ред, услед кога се ни страни утицаји не примају потпуно пасивно. У теми коју смо изабрали ради се о питању одабирања, дакле о питању укуса. Ту дакле колективни моменти играју најважнију улогу. Стога ћемо наше истраживање заснивати на тој колективно-психолошкој подлози. Односе према Шилеру уоквирићемо у проучавање општих правила код нас и у ондашњем свету око нас.

Тим је условљен и распоред ове радње. Кад се запитам о односима наше књижевности према Шилеру, налазимо да њих није било за време његова живота, иако су наши књижевници морали знати за тога песника. Јаз је био и стилске и идејне природе. Изгубивши услед несретних политичких прилика везу са својим препородским постигнућима у пређашњим вековима, и таворећи опет под окриљем цркве, наша је књижевност онда поново дочекивала свој Препород, овај пут на ширим, националистичким основама: Препород започет у другој половини 18 века у знаку европског Просветитељства, а довршен доцније у идејама Романтике, поглавито немачке. Тада су наши песници имали

да поново уче саме елементе песничког заната, да улазе у схватање чисте књижевности и њених појединих радова. У Шилеру је, међутим, једна стара књижевност завршавала своје већ вековне напоре око Класицизма, залазила у последње, метафизичке проблеме књижевног стварања. Шилеров стил био је дакле недоступан ондашњим нашим почетницима и зачетницима. А његове идеје такођер нису могле имати већег одјека јер се наше ондашње буђење вршило потпуно у знаку Просветитељства, док су Шилер и његово друштво у Немачкој наступили с извесним новим погледима као противници те струје.

Просветитељи су били направили од књижевности нешто социјално-васпитно, понегде еудемонитички обојено; а немачка Класика Гетеова и Шилерова унела је неког песничког замаху: естетска питања ставила у поезији испред етичких, и место еудемоније истакла напоре за израђивањем стваралачких чојстава. У Гетеу су етички и естетички моменти оваплоћени у најсретнијој уметничкој хармонији; у Романтици су естетски потпуно претегли. А Шилер напротив чини извесни прелаз од Просветитељства, од морализма, ка Гетеу. Његово је дело нарочит спој дидактизма и естетизма. Ето стога је то дело и нашло код нас свог пуног одјека управо у оним нараштајима 30-тих и 40-их година који су од дидактичког схватања књижевности тек прелазили у естетско! Нашим дидактичарима пре Шилер је изгледао премало практичан; чистијим, романтичарским песницима после, премало песник.

Тиме се за наше истраживање поставља као прво питање да обиљежимо у чему су биле садржајне и стилске разлике између просветилачке књижевности и оне немачке Класике какву су заступали Гете и Шилер. Кад то сумарно кажемо, даћемо слику Шилеровог теоријског и песничког стварања, радећи је на један хронолошки, за ову потребу срезан начин. Пратићемо његов развој кроз постепене фазе, и на тим ступњевима укратко карактерисати његове песничке саставе. Таки начин излагања треба нам зато да бисмо после, сретајући Шилера у нашим преводима, могли рећи: до тога стилског и идејног ступња Шилеро-

ве лествице крочио је тај и тај наш човек; ствари те врсте највише су се преводиле, а те друге, мало или нимало.

На примање и популарисање Шилера код нас је утицао и други спољашњи моменат: његова популарност с ону страну наше границе. Шилер нам је дошао у таласима опште немачке плиме, при чему смо ми, услед наше политичке и културне несамоствалности, чешће бирали и читали оно о чему се највише говорило код наших северних суседа. Обележићемо главне моменте Шилеровог истицања мимо друге немачке песнике у Немачкој, Аустрији и Мађарској; па затим описати како је он дошао, на немачком језику, пре у нашу земљу но у нашу књижевност.

Пошто тако у питању односа између Шилера и нас размотримо једну, т.ј. спољашњу страну, окренућемо се у другом поглављу књижевним приликама код нас у земљи, од којих је такођер, и у првом реду, зависимо како ће се и када остварити наш додир са немачким класичарем. Провешћемо читаоца кроз групе разних схватања, а на раскршћу Просветитељства и Класицизма фиксирати прве појаве Шилера у нашој књижевности. Површно ћемо дефинисати развојне мане нашега књижевног укуса називајући то, тек ради неке ознаке, сменог књижевног нараштаја.

Нарочито ћемо се у тим претходним разматрањима дуже задржати на општем погледу о примању целе немачке Класике код нас и ономе што јој је непосредно претходило, да бисмо на тој позадини рељефније обележили појаве самог Шилера. Од колике је, мање или веће, важности био његов утицај може да се оцени само упоређивањем, тј. Како да се упореди са популарности песника бар оних који су му најближи. – А када се Шилерова звезда почела да клони свом западу код нас, означимо које су се и какве звезде дизале за њом на нашем књижевном хоризонту.

После таквих преамбула, даћемо у трећем поглављу тако рећи графичку таблицу о Шилеру код нас, пратећи га из године у годину: у преводима, у цитатима, у позоришном репертоару, у белешкама у чланцима о њему. Пошто таква библиографија са-

мо онолико вреди колико се приближује исцрпном искоришћењу извора, додаћемо у напомену списак периодичне литературе која је прегледана. Што недостаје у списку – а тога, разуме се, има доста – то означује евентуалну мањкавост листе. Од других, обичних књига које су претражене ми ћемо дабогме само оне споменути (у тексту) у којима смо нешто нашли. Обухватићемо српскохрватску књижевност, чинећи, ради упоређења, само узгредне осврте на словеначку, као на засебну групу. – У поглављу иза тога размотрићемо опште околности, политичке и културне, под којима се вршило Шилерово продирање код нас, и ток којим смо постепено освајали његово дело цитирањем, превођењем, критичким оцењивањем.

У другом делу расправе бавићемо се појединим ужим питањима: како је било с позоришним приказивањем; какве су вредности поједини преводи његова обилатог дела; како је утицало на нашу критику и естетику; и најзад, какви су били његови књижевни утицаји од писца до писца. Поред мотивске и стилске стране увек ћемо имати у виду и општу и осећајну оријентацију као битну ствар.

ПРЕДПЛАТОНСКИ ПЕРИОД У АНТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОЈ МИСЛИ

НАСТАНАК ХЕЛЕНСКЕ КОНЦЕПЦИЈЕ ЛЕПОТЕ

Снажно спонтано уметничко твораштво и извесна свест о њему у интелекту, то су свакако најнеопходнији услови да би поникла естетска теорија; али они зато још нису довољни. Способност уметничког твораштва распрострањена је мање или више по целом свету; а у културно иоле развијеним срединама јавља се рано и извесна попутна свест о њему која може да доведе до уметничких теорија. Тај стадиј, међутим, даје обично само техничка упутства за уметничко стварање; то је стадиј при коме су се свакако биле задржале старооријенталне теорије, уколико их је било – јер о њиховом постојању можемо само нагађати; а то је углавном и стадиј индијске естетике, боље, теорије уметности. За разлику од старооријенталних, индијска „естетика“ нам је добро позната, и оно што нас у њој највише фрапира, то је ограниченост углавном на два момента, на религијски и на технички; а ова два момента су за њих веома тешко повезана, како у пракси тако и у теорији. Проблеми теорије су у том стадију увек проблеми праксе, проблем естетике су и проблем уметничког стварања; а како је индијска уметност била религијски везана и идејно технички, остала је таква и њихова теорија: она је углавном ограничена на техничка упутства за стварање дела усклађених са верским законом¹ и освештаном традицијом. „Преисторија технике“, како је зове Масон-Урсел, јавља се тамо

¹ Masson-Oursel, p. 454.

већ у брахманама и еповима, да би касније, када је почела писмена традиција, била формулисана у кратким правилима за фактуру и религијску симболику. *Tehnici*² је циљ справљања слика, а при том не ради се о том да се копира нека стварност или идеалан модел, већ да се створи нешто према а priori нужним премеравањима, према пропорцијама које су одређене свештеним формулама – *prāmāna* – да би се постигла ритуална правилност углавном у ликовној уметности и архитектури. У старијој поезији, у Ведама и Брахманама, претпоставља³ се свуда магијска утицајност артикулисане речи. И она није ни касније занемарена; а то важи не само за елементе усменог изражаја, за речи, већ и за сложеније књижевне облике. Масон-Урсел истиче⁴ велики значај, у индијској теорији, еквивалентности пластичних и књижевних облика. То би, по себи, могло да претпоставља значајну естетску концепцију да није изведено на основу једног ритуалног принципа. И једна друга естетска дефиниција могла би да се схвати као сасвим модерна по духу, да не знамо да и она потиче од истог ритуалног принципа: дефиниција поезије хармонијом између звука и смисла. А религијска везаност утиче пре свега на однос индијске уметности и уметничке теорије према стварности; јер не само што облици у пластици не потичу толико од стварности колико од религијских формула – њима се одређују и осећаји у поезији, тако да у својој стилизацији, „само из далека одговарају природним осећајима“.⁵ Наравно, не може се на њу свести цела индијска естетика, а још мање цела индијска уметност. Ипак је она од битне важности, јер свакако због ње индијски мислиоци, иначе толико способни за филозофију, нису је осамосталили ни у метафизичким проблемима, а уопште је нису применили на уметност да би створили једну *филозофију људске делатности*. Они су остали, у том погле-

² Р. 455.

³ Р. 458.

⁴ Р. 459.

⁵ *Иб.*

ду, у области религијски везаних техничких питања, и нису по-
сматрали „ни емпиријску природу⁶ уметничког стварања, ни
платонски апстрактне идеале; њихова естетика није ни натура-
листичка ни идеалистичка, већ традиционалистичка и схола-
стичка.“ Ми јој дакле не смемо прилазити са категоријама које
нам је предао хеленски компликовани интелектуализам и које
смо ми у његовом духу даље развијали, па ни са оном категори-
јом која је већ више од две хиљаде година централна тачка есте-
тике, са категоријом *лепоте*. „Ниједан санскритски термин не
одговара ономе што ми називамо лепим“; њихови термини
означавају ли сјај или пријатност (речи са суфиксом *су*), а то су
само могуће и пропратне ознаке лепоте. Саму пријатност је још
Аристотел рано нијансирао⁷ и јасно је разликовао од лепоте – и
та разлика је касније постала⁸ један угаони камен Кантове ауто-
номизације уметности; а естетика светлости преовлађује тек у
сасвим познатоантичким теоријама, код Аугустина и Диониси-
ја, док је код Плотина, од кога је потекла, само извесна позади-
на естетици облика.⁹ То не значи, дакако, да Индијанци нису
осећали лепоту, већ само то да је нису довољно издвојили од
пропратних појава: прво из религијске сфере, у којој су се најве-
ћим делом одвијале слике уметности индијске, затим из неуме-
реног, раскошног обиља, и које ваљда треба да изрази средстви-
ма пластике „сјај“ и пријатност. Ипак се сама индијска умет-
ност понекад и ослобађа из религијске сфере, и чак из преко-
мерног обиља, не само у делима несумњиво хеленске инспира-
ције, већ и у онима која су далеко од ње, бар географски: у Ама-
раватију у средњовековној брахмановој и будистичкој уметно-
сти на Јави, где четворострука глава Брахме у храму у Прамба-
нану претставља један апсолутни тип духовне значајности изра-
жен физичком лепотом, те баш тиме утиче потпуно хеленски, и

⁶ P. 454.

⁷ Eth. Eud. 1230b 25ss.

⁸ Geiger, *Aesthetik*, p. 317.

⁹ *Ennead* 5, 8.

поред ублажено индијских црта ликова – или лика, јер је један у многим. Уметничка пракса била је срећом много богатија од теорије – и то је потпуно разумљиво.

Ове главне елементе индијске уметничке теорије изнела сам само да бих истакла битно различит хеленски однос према уметности, већ у најранијем нама докучивом студију – однос који условљава све могућности даљег развоја. Шта је остало од религијске везаности уметничког стварања у Хомеру? Данас, када се све боље упознаје стари оријент, постоји тежња да се откривају¹⁰ старооријентални елементи у најранијој високој поезији хеленизма, код Хомера и Хесиода. Истичу се, такође, свештено, и то, наравно, старооријентално – свештено порекло Хомерових епова (Ш. Отран¹¹, који чак говори о „хеленској опсесији“). У принципу, и могуће је и вероватно да се поезија великим делом развијала из култских формула, мада никако не искључиво отуда, и да и код Хомера има далеких одјека таквих формула: међутим, од све везаности поезије за религију остала је код Хомера само *једна* претстава – инспирација песника неким божанством. Та претстава божанства која инспирише песника није чак нигде толико истакнута¹² као код Хелена; мало ниже покушаћемо да одредимо религијску сферу из које она потиче, али у исти мах и њен специфичан карактер код Хомера, где она прелази из те сфере у сферу митске психологије, постаје симбол ирационалног елемента у песничком стварању. Ван те слике, међутим, песничко стварање као такво није везано ничим сем чисто уметничким традицијама, којима песник, уз то, врло слободно рукује; *уметничко стварање* је већ код Хомера аутономно, оно не очекује правила ни из које друге области. Сама уметничка традиција хомерских епова је свакако врло стара, ту се слажемо са Отраном, и њена велика слобода у руковању митовима и религијом потиче бесумње баш отуда што је епска

¹⁰ J. H. St. 1945, LXV p. 100s: *The epic of Kumbarbi and the Theogony of Hesiod* – приказ теорија о овом утицају од R. D. Barnett.

¹¹ Ch. Autran. *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, 1938.

¹² Свобода, п. 351

култура и епска традиција била тако стара. Око године 600 почиње једно ново доба, и са њиме нова озбиљност, те настаје, код хеленских филозофа, критика хомерске фриволности; али је било од битне важности за развој хеленске и целокупне европске мисли што су на прагу континуиране хеленске књижевности и уопште умне делатности стајала дела тако слободна по духовном правцу као хомерски епови, а не сразмерно везанија као Хесиодова и орфичка. Не само индијска – и уметност старог средњег оријента била је везана за култ и имала да послужи томе култу – на разне начине, ако не директно, а оно индиректним величањем владара. Донекле би се можда могла изузети минојска уметност на Крети – али само донекле. *Само религијски аутономна уметност може да изазове пуну свест о уметничком твораштву*, а тиме и о значају саме уметности – а *vice versa*, сама свест мора бити у великој мери слободна да би уметничко твораштво постало аутономно. Пут ка овоме врло сложеном развоју, нов и непроходан, нађен је само једном самостално у светској историји – у Хелади; и ми чак не можемо ни замислити какви бисмо били да нисмо наследници тог слободног и сложеног интелектуализма хеленског. Његову слободу не треба схватити као кидање са митским, религијским и мистичним традицијама у колективу, већ као слободан однос према њима целине на коју су утицали појединци који су кидали радикално. Одавно је пало мишљење неких старијих историчара, на пример Ренана, да су Хелени били најнерелигиознији народ; њима је религијска сфера била приступачна, и чак нарочито приступачна јер су били ближи почецима културе него модерни народи; али она није код њих никад функционисала самостално, религијске традиције биле су само пропратни мотив филозофског, уметничког и политичког живота. Ако је Феидији замерано, и чак тешко замерано што је на штиту Паладе Атене портретирао себе и Перикла, то се десило јер је народ био увређен што је на тај начин заштитница целине везана за личности два човека¹³ –

¹³ Феидијан и Периклов портрет на штиту Атене: политички афронт граду и демосу. Deouna, *Le portrait de Phidias...*, REG, 1920, . p 291.

не због „светогрђа“; то није било продирање религије у сферу уметности нити диктат њојзи, већ је ту изражен осећај старе колективности и нове демократичности. Уметност је била слободна као и наука – разуме се, релативно слободна, јер само таква слобода остварива је субјективно и објективно, психолошки и социјално. Па ако су шири кругови у познијој антици и почели да „губе нерв“, да се плаше рационалне слободе, из разних, поглавито социјалних, разлога, то никако не одузима вредност великом делу ослобођења које је извршио хеленски интелект. Овај феномен, од кога нема значајјег у досадашњем интелектуалном развоју човечанства, изазвао је безбројне покушаје тумачења, али засада још није објашњен до краја ниједним методом. Значајан је свакако покушај да се објасни првенствено социолошки, сразмјерно великом слободом која је владала у родовској и породичној организацији етничких слојева који су насељавали Хеладу и острва и малоазијско копно и формирали се у хеленски народ, заједно са староседиоцима средоземне расе – Ликијцима, Термилима – који су за нас највиднији као представници миђонске културе на Крети, и код којих се, како сам наговестила, такође може закључивати о сразмерно слободним односима. Пре свега, ти слободнији односи у којима су расли појединци и развјао се колектив донели су и развој индивидуализма и самосталност интелекта и директност у прилажењу стварности, без медија кланско-тотемистичких. Дакако, и у овом објашњењу има питање: откуда баш код тих етничких слојева слободнији односи у поменутиим организацијама? – и зато се и оно мора употпунити претпоставком о нарочитој обдарености већ код тих етничких компонената, а затим њиховом ванредно срећном мешавином у хеленском народу. Поред ове била је, мислим, значајна у њему и врло срећна мешавина елемената материјархата и патријархата – патријархата који су донели северни досељеници, матријархата који је владао код медитеранаца – и она је довела до ретке равнотеже у културним тенденцијама. Све ово резултирало је у народу „коме су универзална обдареност и његово деловање осигурали у историји развоја човечанства такво место какво ни један други народ не може захте-

вати од себе¹⁴ – у народу који је, прилазећи слободно стварно-сти, створио политички живот и филозофију, а помоћу ове и науку. Јер само веза са филозофијом коју су остварили Хелени учинила је оријенталну технику науком, боље рећи створила је науку *уместо* технике. Индијци су додуше имали значајну метафизику, али дали знатне резултате у математици и лингвистици; али то још није довело до праве експанзије научног мишљења. Да би се ова остварила и свестрано обухватила разне области знања, потребна је била пуна еманципација од религијског мишљења. Зато су само Хелени створили и естетику у области где је религијски везана индијска култура дала само теорију уметничке технике.

У специјална етничка питања око настанка хеленског народа не желим овде да улазим, пре свега зато што је то један скоро неразмрсив сплет појединачних питања која су још увек у току, и што она нису, у овом нашем проблему, за нас од нарочите важности, чак ни питање да ли су носиоци микенске културе која је око 1600 год. асимилирала велики део минојске и постала носилац многих њених постигнућа на хеленском копну најмање до 1200 – да ли су они већ говорили грчким, боље прото-грчким језиком. Сва је вероватноћа да јесу, да су они први талас хеленских насељеника на тлу њихове касније домовине; то је мишљење многих испитивача, међу осталима Глоца, Нилсона, Џ. Томсона, и оно би најбоље објаснило многе непрекинуте линије између микенске и позније хеленске културе, на пример у култу хероја, у митским циклусима. У сваком случају, носиоци микенске културе остају важна компонента у стварању хеленског народа, били они сами Хелени или не – као што су важна компонента и нехелени а вероватно чак и неиндоевропљани, Ликијци и Термили, Минојци на Крети, становници на многим острвима, који су такође оставили значајне елементе својих уметничких схватања у хеленској култури. Оно што је за нас важно, то је сама *резултанта* која се формирала тек после дола-

¹⁴ *Стари предговор „(Анти)-Дириџ“*. О дијалектици (Ф. Енгелс), Дијалектика природе, Београд 1951. стр. 43.

ска последњег хеленског таласа¹⁵ – дорског – око године 1200 – и после неколико столећа која су на хеленском копну била мучна и штура, и уметност се изражавала само у регресивно-примитивном геометријском стилу. Али изгледа да је и овај, када се ослободио сиромаштва и примитивности, унео у резултанту један важан елеменат: поред кретске флуидности и мекоће и ми-кенске тешке монументалности, елемент дисциплинованости и строгости. А без те дисциплинованости и строгости не би било ни хеленске концепције лепоте већ нечег сличног индиском обиљу или кретској елеганцији.

У развоју хеленске уметности малочас наведени елементи понегде преовлађују појединачно, али су углавном стопљени у органско јединство; поједине вероватно етничке концепције лепоте¹⁶ смењују се у вајарству у дугим и витким или збојитим и снажним телима још и у само класично доба, али оне све конвергују ка једном општем идеалу лепоте, *који је филозофски колико и уметнички*, и зато је и могао да постане један од општих закона стварности и филозофски принцип. Нема сумње, дакако да је у Хелади било много лепих људи и жена, иначе не би дошло ни до идеала, поред хеленског смисла за стварност, без којег не би ни створили велику уметност. Често чујемо протесте против хеленског идеализовања; каже се да је оно ометало развој реализма и индивидуалне иницијативе пре свега у ликовној уметности хеленској, која је, уколико приказује ружне или бар гротескне ликове, давала ове скоро само као одраз комедије, нарочито флијаке у Јужној Италији и на Сицилији.¹⁷ Па и сама комедија као висока поезија била је ограничена у свом реали-

¹⁵ Све предхеленско што је апсорбовала хеленска култура добило је чар и значајност за каснији културни развој тиме што је прошло кроз медиј хеленства. Уосталом нама је једва могуће да иједну предхеленску културу посматрамо битно друкчије него хеленским очима.

¹⁶ Ernst Bux. *Die bevölkerung des östlicher, Mittelmeerbeckens im Altertum*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, I (1946) 2; p: 268ss; нарочито p. 271.

¹⁷ Die Antike, 7, 1931, p. 70ss : R. Zahn, *Vom Maler Asteas und der griechischen Posse Unteritaliens*.

зму. То је тај тешко одредиви однос реализма и потребе за стилизацијом код Хелена; они су на свој начин имали не само „верности“ већ и „побожности према стварности“, па ипак су нестилизована дела, непосредна у нашем смислу, улазила у само изузетно високу литературу, а још ређе у ликовну уметност; углавном су тражили непосредност кроз стилизацију. Тако високо стилизовану *реалистичку* дикцију давао је већ Архилох, крајем 7 века пре н.е. и зато су Хелени њега ставили квалитетно уз Хомера. У овоме има и истине; идеализовање, међутим, остајало је, како сам истакла, увек у границама стварности, и када је ишло најдаље, до извесне апстрактности, као у 5 веку пре н.е. код Феидије и Поликлеита. На дела овог периода наслања се поглавито она естетика, која у форми гледа не имитацију стварности већ оличење идеје, од антике (Цицерон, Филострат, Плотин, Прокло) до Винкелмана и метафизичке естетике 19 века. То је вероватно била фаза кроз коју је морала проћи хеленска уметност да би идеал лепоте добио самосталан значај; јер после се он опет јавља ублажен, у вези с реалнијим и животнијим принципима, са нежношћу и патетиком (Праксител, Скопа) да би од трећег века пре наше ере, заједно са поезијом, све више улазио у реализам у ужем смислу, који нам у великој пластици предочава например она ванредна биста такозваног Сенеке (по неким Лукреција). Али до краја антике остала је жива хеленска концепција лепоте као општи принцип и конкретно остварење; она живи делимично и у средњем веку у делима дегенерисане или само измењене античке традиције; а од ренесанса она је опет постала доминантна. Дакако, та концепција није никада била диктат, она је чак давала широка маха богатом развоју варијаната; али ипак – и то је најзад разумљиво – долазило је и долазило до побуна против ње и жеље за еманциповањем од њеног утицаја – прелажењем на концепције старог оријента, на примитивизам, па и на ружноћу и наказност.¹⁸ Друга варијанта те жеље

¹⁸ О жељи да се „побегне“ од Хелена, специјално од „сложености коју су они једном за свагда утиснули у европску уметност“, и о немогућности да се то изведе, V. E. Fraenkel, J. P. Ст. 39 (1849), п. 154.

је у покушајима еманциповања од самог људског лика и облика, од хеленске – и ренесансне – традиције антропорфизма и изражавања природном стварношћу, која се по античкој формули схвата као имитација природе. Видели смо да је и хеленска ликовна уметност понекад, нарочито у 5 в. Пре н.е. тежила за извесном апстрактношћу, али путем идеализованог људског лика; данашња апстрактна уметност хоће да се изрази мимо њега, без лика, аниконски, и њена нова пракса условљава и нову естетику. И ову је, међутим, у ствари наслутио већ Платон – али о томе ниже.

И поред тога што је хеленска концепција лепоте општа, може се рећи, органска особина њиховог уметничког твораштва, могло би се доћи на мисао да је она претежно класна концепција. То би се могло помислити на основу неких мотива архајске поезије, на основу ружноће Терсита, претставника маса, у Илијади, па на основу његовог пандана Аисопа, носиоца широко-популарне басне, који је свакако већ у популарном роману 6 в. пре н. е. о његовом животу био приказан са традиционалном грбом; затим би се то могло помислити на основу доста честих исказа аристократских оријентисаних филозофа, нарочито Платона и Аристотела, како занатски рад деформише тела па тиме спутава и развој духа – а и на основу многих реалистичких приказа занатлија у ликовној уметности. Свакако има тачности у томе да су пре свега виши слојеви, који су имали за то могућности, култивисали, са гимнастиком, физичку лепоту: и може се рећи да је *καλοκαγαθία* претежно идеал аристократске, док је *φιλανθρωπία* идеал демократске Хеладе. Па ипак, концепција лепоте била је распрострањена у свим слојевима, у највећој мери например међу скромним занатлијама – сликарима ваза, који су, наравно, махом радили по узорима истакнутијих уметника, али су сами дописивали уз фигуру оне тако честе натписе: *καλός*, *καλός* – леп, леп као своје спонтане изливе. За ово је илустрована једна партија код Страбона¹⁹ да Хелени, кад траже погодно место за оснивање града, највише полажу на лепоту и чврстину положа-

¹⁹ II-235

ја, и на добро пристаниште и земљиште, док Римљани највише обраћају пажњу на оно што Хелени омаловажавају, на прављење путева итд. Најзад, политички па и социјални односи у Хеладии били су такве природе да онде уопште не би било могуће наметнути одозго једну концепцију која не би одговарала осећајима маса: дошло би било до борбе, као у политици, до разилажења, као у филозофији; у најмању руку примећивали бисмо неку хоризонталну пукотину – а свега тога нема у чудесној хомогености која се очитује у том основном карактеру концепције лепоте, који остаје сталан поред свег разноликог преплитања реализма и идеализовања.

ХОМЕР И НАИВНА АУТОМАТИЗАЦИЈА ПОЕЗИЈЕ

„Свештено порекло хеленског епа“ је дакле свакако ишчезло из духа његових песника давно пре него што су хеленски епови фиксирани у свом дефинитивном облику – ишчезло је, и оставило трага само у извесним изразима, у првом реду у атрибутима богова и хероја који су претежно били првобитно култске епikleze-формуле за призивање, а затим и у другим изражајним облицима који воде порекло из култске магије. То важи у првом реду и за сам стих: јер порекло песничког језика и стиха из култске магије данас нико и не спори – поготову када смо свесни колико и данашња поезија садржи елемената магијске инкантације, например у личним именима. Али стара хомерска поезија извршила је и ту значајну селекцију, неприхватањем риме; а затим, нарочито је значајно што је она, задржавајући та средства магије – култске формуле, специфичну дикцију, стих – *потпуно их секуларизовала, одвојила их од ритуала*. Та веза је у њој, видећемо, још само симболски фигуративна; и не само у хомерској поезији – нема је ни онде где бисмо је пре очекивали, код Хесоида, у старом орфизму – док је на пример у Ведама магијско-ритуални круг мисли потпуно паралелисан у филозофским. У хеленској поезији налазимо наглашену такву везу са обредима само у позно-античким орфичким химнама – а и ту је свакако само симболска поза. А што је речено за изражајну

страну хомерске поезије, важи и за њену садржинску страну. Хомерски мит је толико одвојен од обредно-магијског круга представа, и толико мало одговара познатој карактеристици мита као болести осећања стварности да је с правом „митски реализам“ истакнут као најкарактеристичнија црта хомерске поезије. Колико су друштвени и натуралистички митови које налазимо у Хомеру првобитно поникли из обредне магије а колико су творевина независна од ње, то није данас лако рећи. Једно је ипак извесно: нити се из сваке магије рађа мит, нити се он мора родити баш из обредне магије. Насупрот митовима који су настали из обреда идентификације, тиме што су мотиви обреда јаким уосећавањем настављени у доживљајима особе које су митске али су до извесне мере идентификоване са онима које их претстављају у обредима – насупрот таквим митовима стоје они који су настали директно из животне конкретности, без медија магије, дакле као песничке творевине. Да није било тако, да није било отворено поље слободној митској имагинацији, не би уопште дошло до „митског реализма“: до стапања митског и човечанског, и одмах у идућој фази развоја хеленске поезије, до неосетног преласка колективних митова²⁰ у индивидуалне песничке симболе – а већ то су они увелико код Пиндара и Аисхила. Свакако, тешко је рећи где престаје мит а где почиње песнички симбол – наглашавам: песнички, то јест симбол у данашњем смислу – а и то је потврда о слободном настајању великог дела хеленских митова.

²⁰ V. Larock, *La pensée mythique*, Bruxelles 1945, Collection Lebègue, пита како да се објасни што хеленско друштво, у коме су поникли толики митови, није под утицајем митске мисли; тумачи то тиме што, у познијем студију, инспирација потиче од појединаца, а не од силе анонимне и колективне, те форме митске мисли еволуишу ка симболизму и идеализму,... што се рационализују. – Уосталом, и Ларок признаје (р. 27) да је мит понекад une sublimation d'histories vécues une dramaturgie cosmologique ou étique; он сматра да је такво одвајање мита од ритуала и магије могло да се изведе у друштву као што је било већ рано хеленско – у патрилинеарном друштву без ексагамије, где се подела рада већ савија у индивидуалистичком правцу, и где се јављају први обриси индивидуалне мисли.

Видимо, дакле, да су сви елементи магијско-ритуални, и садржински и изражајни, у хомерској поезији већ на тако високом ступњу развоја да те старе основе немају у њој више никаквог значаја. Хомерски песник може узгред да помене²¹ да се чаролијском песмом зауставља крв; он је при том потпуно свестан да је таква басма, ἐπαοιδή, сасвим нешто друго него његова αοιδή, песма, да је магија *његове* песме на сасвим другом плану, да је то магија чисто психичка, могли бисмо можда чак рећи интелектуална, јер очарава духове људи. Пенелопа²² назива песму Фемијеву таквом чаролијом, θελκτήριον; а *лепотом* песме очаравају²³ – θέλγουσιν – и Сеирене оне које их слушају, јер они у песми *уживају* – τέρπονται²⁴ – и Кирка не жели да Одисеју буде ускраћено то уживање. Свакако, првенствено у овом новом, психичком смислу схваћена је чаролија песме односно музике и у традицији о Орфеју и Амфиону и Ариону. Не мислим да спорим да у тим традицијама има још одраза старе, примитивне магијске улоге музике; она је тим пре могла да се ту очува што та врста музике, где доминира инструмент а не речи песме, није обухваћена концепцијом песме хомерских песника, којој је пратња на китари само додатак. То не значи да мит о Орфеју није стар и да у њему, као што сам рекла, нема одраза првобитно-магијске улоге музике; али по својој улози у хеленској књижевности он је ипак илустративно-симболски, и зато, можемо рећи, секундаран мит: мит који приказује утицај музике на сву органску и неорганску природу да би тим јаче истакао њен утицај на људску душу, њену „психагогиску“ моћ, то јест моћ зачаравања душа. Па иако у њему главну улогу игра инструментална музика, то нема даљег значаја јер за хеленско схватање поезије, певање и свирка били су тако тесно повезани да су често обухватани *једним* изразом, μουσική; а Платон се, из неких сво-

²¹ Од 14, 457

²² Од. 1. 337.

²³ Од 12, 44.

²⁴ Иб. 52

јих разлога, љутио на њему савремену „чисту“ музику, одвојену од поезије.²⁵ Тако и мит о Орфеју казује исто што и наведена хомерска места; улога песме је психагогиска – и при томе се не чине изразите разлике између добре и зле чаролије, само ако су обе лепе; и лиричар Алкман с краја 7 в. назива Музу звучном сиреном. Горгија, у другој половини 5 века, у својој *Похвали Хелене* нарочито истиче у песми елемент чаролије (ἐθελξε, γοητεία); а када је Платон устао против поезије у име филозофског и политичког васпитања, он је за њу употребио реч κήλημα²⁶, зачаравање, јачу него хомерско θελκτήριον, уз ψεῦδος и ἀπάτη: фикцију и илузију, све употребљено пејоративно, док су они који су бранили аутономни значај поезије, као Ерасто-стен, истицали да је она психагогија, зачаравање душâ, вођење душâ, а не наука (чувено место код Страбона, 1, 15, 3). Пре свега на Хомерово схватање поезије и њене функције да ствара уживање (сем поменутог места и Од 8, 44 и 17, 385) надовезала је она „стара чегрст“ између филозофа и песника о којој говори Платон, и велики део Платонове полемике управљен је пре свега против Хомера и његове поезије. Како се све то даље развијало видећемо касније; у овај мах је важно да се истакне да су Хомерови погледи на поезију и њену функцију потпуно одговарали поезији коју је он створио, поезији без нарочитих етичких преокупација сем оних које извиру из дубоке човечности његових личности и из услова друштва у коме се оне крећу. Зато он није ни помишљао на неку васпитну улогу поезије, мада је без сумње био свестан њене културне функције. Хомер или хомерски певач, свеједно, јер у овај мах је важно само гледање једне епохе, хомерске, на поезију – ишао је чак врло далеко у тој високој оцени самосталне вредности поезије, ишао је до наивно-циничког ларпурлартизма; јер шта је друго него то, него врло радикално подређивање живота уметности, Хеленин парадокс²⁷ да су богови изазвали њену и Паридову погрешку да би се о њи-

²⁵ Legg. 669D, Resp. 396B – Frank, 1. c. Bel. 18.

²⁶ Resp. 10. 601 B.

²⁷ Слобода, п. 354.

ма певало²⁸, и још више Алкинојеве речи²⁹ да је пао Илион и погинули толики Хелени да би песници имали шта да певају? Врло је значајно како се овај архајски ларпурлартизам у схватању и изразу поклапа са модерним, пре свега са Малармеовим речима да се све на свету збива *pour aboutir à un livre*. Блаже него ово наивно аутономно гледиште на уметност, са својим несвесним цинизмом, је гледиште да поезија служи херојима и шири им славу. Као у религији, тако и у концепцији поезије Хомер одражава „цинизам архајских аристократија“.³⁰ Тај цинизам постао је несавремен самим падом тих аристократија, губио се све више под утицајем у политици демократских покрета, у филозофији како мистичких тако и рационалистичких праваца; и требало је да прође доста времена да бар понеки филозофски правац опет почне схватати поезију као очаравања душа. А требало је да прође више од два и по хиљадугодишта па да Маларме изјави да се све на свету дешава *pour aboutir à un livre*.

Са схватањем поезије као чаролијског вођства душа изгледа да је у дубокој унутрашњој вези и хомерско схватање о извору поезије. Поезија је дело божанске инспирације, и зато врло висока ствар; и већ то вероватно даје песнику да понекада схвата живот само као материјал поезије. Ту је већ дат основни облик појма песничког ентузијазма, који је после имао тако значајну улогу у целом античком духовном животу, а нарочито у теоријама о песништву; и схватање да поезија потиче из испуњености божанством, из ентузијазма, често је било и касније повезано, као већ код Хомера, са схватањем о аутономно-умет-

²⁸ Ил. 6. 357с.

²⁹ Од. 8 579.с.

³⁰ Leaf, *Homer and History*, Murray, *Rise of the Greek Epic*, Cl. Quarterly, p. 36. У религији тај се цинизам развио вероватно отуда што су како истиче П. Мазон (*Introduction à L'Iliade*, 1942, p. 294), од ње остали само митови, јер су исељеници били прекинули са својим локалним боговима и њиховим култом. Ипак то још није довољно објашњење тога феномена. J. Geffcken, *Ant. Kulturkämpfe*, Hb. Jahrb. 1912, 593ss (Наводи St. Weinstock, *Die Platonische Homerkritik*, Philol. 82 (126) p. 1221.) постулише етичку полемику религијског савеза старохеленског времена против Хомера: недовољно основано.

ничкој функцији поезије – док је њена васпитна улога махом истицана у вези са преовлађивањем свесне уметности која се може рационално контролисати. То се овако а priori не може генерализовати; томе се противи разноликост интелектуалне стварности и нијанса у мишљењима; али извесна веза између ове две концепције свакако је постојала, и долазила је не ретко и касније до израза. У томе се може видети рана антиципација романтизма. Првобитно, веза је била свакако дата заједничким кореном у магијском мишљењу; песник је ту медиј кроз који пролазе натприродне силе. Али ми се и не срећамо са тим примитивним ступњем, већ са једним врло високо развијеним, у коме је како чаролија тако и инспирација у великој мери интелектуализована, и чак „специјализована“ у Музу, божанство коме поезија највише лежи на срцу; а најдаљи ступањ интелектуализације, чак ослобођен од митске претставе, у Хомеру је тамо где се говори о духу песника као надахњивачу,³¹ где су помешане обе претставе, и нарочито (ib. 1. 346) где се јавља сам дух, или ум као надахњивач.

Ипак је митска претстава доминантна у Хомеру; а на митску претставу надовезивала је и каснија мистично-филозофска теорија ентузијазма, или „маније“, безумља, као божанског надахнућа, по Платоновој терминологији у *Фаидру*. Историја теорије у антици је врло богата и сложена и обухвата различите области, поред песничке пророчку и филозофску: и како, према већ поменутој констатацији Слободе, концепција божанства које инспирише песника нигде није истакнута код Хелена, сасвим је погрешно тражити ванхеленске оријенталне изворе и за каснију концепцију ентузијазма у хеленској и римској поезији и уметничкој теорији. Међутим, према каснијим облицима те концепције изгледа нам њен хомерски облик врло умерен. Јер код Хомера се само констатује чињеница обузетости, чињеница да је песник гласило Музе, медиј кроз који она говори, али се однос даље не описује; и такав став и тон најбоље и приличи епском песнику. Ипак и хомерски изрази наговештавају и једну

³¹ Од. 8. 44с.

много бурнију обузетост, као што је обузетост пророчица Аполоном или бакханткиња Дионисом. Свобода, који наводи ове пандане, не тумачи их тачно кад каже да је божанство обузима песнике женско док мушко божанство обузима Питију и Касандру и бакханткиње, јер у том обузимању садржан је и еротски момент.³² Хомер, међутим, даје и неке митове где је однос песника и Муза буран и чак трагичан – као често однос пророчица и Аполона, бакханткиња и Диониса: таква је легенда о Тамириду³³ који је изазвао Музе на такмичење у певању а оне се наљутиле и казниле га двоструко: и слепоћом и забором песме и свирке – док је певачу Феачана, Демодоку, Муза дала и добро и зло³⁴: одузела му је очи али му даровала песму. Први сукоб мотивисан је завишћу и осветом Муза, као сукоб Марсије са Аполоном, док је сукоб певача Орфеја са маинадама нејасан по мотиву али у основи то је свакако не сукоб са маинадама већ сукоб са самим Дионисом. Врло су сложени ти сукоби митских или полумитских личности са божанствима; у побуни пророчица против Аполона налази се како смо рекли, и еротски мотив; али понекада то је сукоб између божанства и његове полубожанске или човечанске пројекције (Хера – Иона, Посејдон – Одисеј); и најзад, он понекад оличава једну дубоку супротност која не избија између самих богова већ између бога и једног нижег и слабијег представника противничког божанства. Овај последњи тип сукоба је нарочито изражен у симболским митовима о сукобу Аполона и Марсије и Орфеја и маинада односно Диониса:

³² О овоме има много података у античким изворима, нарочито код песника, и доста је обрађено и у модерној литератури; о томе предмету в. Radermacher, E. R. E. p. *Enthusiasm*, p. 316, који наводи још E. Bethe. Rh. M. (1907) 467. Из ове концепције потекле су, у позној вулгаризацији, и примедбе о алкохолизму песника, нарочито Aishila (v. Athen. 428f), о овоме нарочито Хорације еп, 1, 19, 1сс. – Из новије литературе поменућу само дисертацију Н. Lewya. *Méθη νηφάλιος*, и познату партију из R. Reitzensteina, *Die helenistischen Mysterienreligionen*, са интересантном интерпретацијом Лукановог описа екстазе Питијине.

³³ Ил. 2, 594. с

³⁴ Од. 8. 63с.

Аполон одере живог Марсију (бесумње представника бога Пана) јер га је победио у музичкој утакмици: маинаде – бакханткиње, пратилице Диониса, растргну Орфеја јер је био одан Аполону и одвраћао народ од оргија Дионосових. Може се рећи да ови митови, различите старине садрже неку митску естетику, или, боље, стара естетска размишљања проицирана у мит, јер у њима је оличена супротност између „аполонске и дионисиске“, разумом савладане и елементарне уметности, између поезије културе и поезије дивљине: прву претстављају Аполон и Орфеј, другу Марсија и маинаде, односно Дионис. Ми ћемо се касније вратити на ове митове; овде желим још само да укажем на познију и ублажену варијанту мита о Марсији коју је почетком 5 в. приказао вајар Мирон (у групи коју доносимо). Ту је немилоствог Аполона заменила Атина, уозбиљена млада девојка, која прекорева шумског демона Марсију што се тако необуздано радује фрули коју је она бацила. Јер фрула је, нарочито од 5 в. пре н.е. па даље, била симбол екстатичког и чак оргијанистичког елемента у музици и уопште у уметности, и свакако зато је одбацује Атина, представник разума и мере.³⁵ Међутим, значај мита о Марсији, у свирепо-трагичној верзији, дочекао је много векова касније интерпретацију једног врло великог песника који је генијалном итуизијом осетио не само Марсију као претставника елементарно-екстатичне уметности него је спојио и два момента који су за разум посве различни али се јављају заједно у ирационалном јединству песничке инспирације: ентузијазам као

35

Не из анегдотског мотива којим се тај њен гест обично тумачи: да надимање образа нагрђује лице. Постоји и анегдота да ју је из овог разлога одбацио млади и сујетни Алкибијад, те се помишља да је тај мотив пренесен на Атену (RE); али то се могло учинити тек последњих деценија 5 в, а Миронова група је добрим делом старија, те би и то био доказ за много дубље мотиве Атенине. Иначе, ову варијанту мита или легенде обрадили су и песници дитирамба Меланипид и Телест (Athen. 14. 7, 616 и 617a) а ваљда је Меланипид први применио на Атену мотив Алкибијада док је Телест одбацивао тај мотив за Атену, бранио аулос, и говорио да га је Атина предала Дионису.

улазак бога у човека, и екстазу као *излажење* човека из себе.³⁶
У почетку прве песме *Раја*, Данте призива Аполона³⁷ и каже му:

Уђи у моје груди и надахни ме,
Као што си Марсију извукао
Из корица његових удова.³⁸

Свакако нема у светској поезији снажније слике за пророчко-песничку екстазу од ове Дантеове.

Тако је у овој митско-симболској концепцији песничког стварања изражено већ једно одређено гледиште које антиципира елементе каснијих врло значајних теорија, концепцију поезије као чаролије и насладе, и концепцију у ирационалном – овде божанском – надахнућу као извору поезије – две концепције о којима ће антика дебатovati непрекидно и оставити их у наслеђе поантичком времену. А и сам њихов митско-симболски облик често ће бити пропратни мотив у теоријским дискусијама о уметности, и без њега, и свега што је у њему садржано, остале би неразумљиве многе касније теорије, на пример, теорија о божанској манији у Платонову *Фаидру*. Из овог митско-симболског круга потиче и прва дивинизација или бар хероизација песника: Орфеја и Хомера. Хомеру је кроз столеће одаван стварно, ако не и формално, прави херојски култ и у његовој сенци, делимично њиме потстакнута а делимично и апсорбована, развијала се и слава каснијих песника – колико су то допуштале амбиције људи активног живота; јер ови, најутицајнији, одређивали су и положај песника, у архајској аристократији, у тиранији а и у демократији – на пример Периклова петронизација Софокла. Дакако, у изузетним случајевима одређивао га је и сам

³⁶ . V. Norden, *Aen.* VI; Radermacher, I. с. р. 316. Чудно што. Fr. Pfister, у своме чланку у *Pisciculi*, не види то значење ентузијазма и ставља га и језички на исти план са екстазом.

³⁷ В. 13.

³⁸ В. 19-21.

песник: Пиндар је говорио са сицилинским тиранима не само као једнак већ и као виши.

МИТСКО СИМБОЛСКА ПОЕТИКА

Сасвим је други положај већ у симболском миту ликовног уметника: цела та архајска естетика обухвата у првом реду „музику“, то јест поезију, певање и свирку, Муза надахњује само песника, и није било Музе ликовне уметности ни у много познијем времену, кад је Феидијин Зевс постао симбол уметникова директног гледања идеје или идеала. Могло би се рећи да митове, нарочито овакве симболске, стварају претежно сами песници, а они су размишљали највише о *својој* уметности: али није све у томе. Ликовна уметност као да лежи, за архајско гледање, у једној другој области, можда зато што је потекла из једне друге сфере магије – не из магије речи већ из чарања помоћу фигура. За то гледање она је везана не за вишу сферу инспирације, већ за нижедемонску сферу чаролијског стварања. За архајску митску машту уметност која се ствара *рукама*, нарочито кад су то људске фигуре са илузијом живота, има други карактер него уметност песника и музичара, она је на другом плану, није дело божанске инспирације већ демонске способности; и можда је у крајњој тачки отуда потекао размак који је у антици дуго постојао међу „музичким“ и ликовним уметницима, при чему су ови други остајали ближи занатлијама, демиурзима. Митски ликовни уметници су полудемонска бића: демонски човек Даидал³⁹ и његов двојник Хефаист⁴⁰, бог из подземне, демонске сфере, малоазијски странац коме је Афродита дата за жену само из ироније; па мали демони Телхини и големи Киклопи који са Хефаистом стварају штит Ахилејев, чији чувени опис, пренесен у временски ток стварања, даје Хомер у 18 псми *Илијаде*. Нажалост, према опису штита, делу слободне ма-

³⁹ Паус, 2, 4, 5: о Даидаловим творевинама: *ἐπιτρέπει δὲ ὁμοῦστε καὶ ἐνθεον τούτοις.*

⁴⁰ R. E.,

ште, не може се закључивати шта је Хомер могао да познаје по сопственом гледању од творевина кретске и микенске уметности; пре се још може закључивати о томе шта је у самој његовој уметности живело од тих старих културних традиција. Овом питању није досада посвећена онолика пажња колику заслужује по својој естетској и културно-историјској значајности; тле је ту, уосталом, врло несигурно, и резултати могу да буду само хипотетични. Ја не стојим на становишту подударности развоја поезије и ликовне уметности, и сматрам да је теорија Велфлина и његових следбеника унела доста пометње у новије обрађивање историје и једне и друге области. Јер поједине уметности не постижу у истој епоси исту тачку развоја и према томе немају ни исти стилски карактер, те је стога у основи погрешно тумачити једну уметност другом и примењивати категорије једне на изражајност друге.⁴¹ Ипак оне понекада одговарају једна другој, а још чешће једна о другој говори доста речито.⁴² Уз то ликовне уметности су једина уметничка позадина према којој можемо посматрати Хомера; једино оне могу нешто да нам кажу о том песничком феномену. А он се не може тумачити самом епохом прелаза од геометријског стила на архајски стих хеленске уметности; ко то покушава⁴³, губи из вида многе битне елементе Хомерове, извесну мекоћу која се после њега изгубила у хеленској поезији, највише под утицајем атичке опорости, и онај сликарски колорит који је живео још само у лирици 6 и 5 века, најбогатије у Пиндару. А то су елементи који Хомера повезују са ми-

⁴¹ В. и Kayser. 1. с. р. V.

⁴² Накнадно видим да је то и мишљење Бушора који вели (*Die griechische Vasenmalerei*, 1925, р. 182)... die innere Verwandtschaft der redenden und bildenden Kunst... Den geometrischen Stil wird niemand mit homerischer Epik, den ornamentalen des 7 Jahrh niemand mit der gleichzeitigen Lyrik an Ausdruckswert vergleichen wollen; höchstens dass man in der Kunst das späteren 6 Jahrh. Anakreon und Balladenstimmung sich spiegeln sehen kann. Aber die Wucht des äschylischen Pathos ist in Werken der bildenden Kunst so wenig zu verkennen als die sophokleische und reine Schönheit der Linie.

⁴³ V. Fr. Stählin, *Der geometrische Stil in der Ilias*, Philol. 78 (1923), р. 280ss – на основу „дводимензионалности“.

нојским сликарством на Крети⁴⁴ и који би га, према томе, стављали *пре* а не у геометријски стил или *иза* њега. Али то су, као што сам рекла, само индиректни утицаји, елементи који су прешли у саму хомерску поезију; јер о делима сликарства она и не говори, а, сем у вези са штитом, ни о вајарству, тачније тореутици; још једино што говори о лепом покућству и сличним стварима. Дакако, пажња коју он поклања свом стваралаштву, свест о њему, доводи већ и до местимичног напуштања митске симболике, као онде⁴⁵, где је надахњивач песника његов ум, или бар до удвајања божанске инспирације непосредним творачким духом.⁴⁶ Ове две хомерске концепције настављају се у два врло различна песничка правца; инспирација Музама наглашена је у озбиљно-традиционалној поезији Хесидовој, стваралаштво из сопственог генија у слободном индивидуализму лирике 6 века. А у овој диференцијацији одражавају се већ и друштвена средина и рани политички погледи песника.

Да ли би имало смисла тражити у Хомеру, у вези са овим, и неку општију концепцију лепоте из које би се могла конструирати нека рана теорија? Мислим да не би: лепота је за њега животна атмосфера, у толикој мери да он сматра сасвим природним да се крвави рат води због најлепше жене и реч *καλός*, иако не много честа, има код њега исту функцију оплемењивања стварности као и реч *θελός*, божански. Она остаје код њега у тој мање-више несвесној сфери; још је увек само водила при уметничком стварању, и елемент уздизања стварности; тек кад постане проблем, кад се постави питање њене супротности – или

44 Deouna-Ridder, *L'Art en Grèce*, 1924 (L'évol. de l'hum) p. 387: Homère... trace... un tableau effacé du monde disparu. P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, 1942, p. 288s, претставља утицај елемената кретског сликарства у хомерским поређењима (la souplesse de la ligne et la gaieté du coloris), у вези са разним слојевима, традиционалним и савременим у психи песника. Ови сликарски елементи, флора и пејзаж, нестају после из хеленске уметности (дорска инвазија геометријски стил а после преовлађивање антропоморфизма) и остају, у архајско и класично доба, само у лирици и Пиндару.

45 Од 1. 346с.

46 Од 8, 44с.

њене истоветности – са добрим, било корисним било етичким, почиње историја речи *καλός*, леп. Антитезу *καλόν* *κακόν*, лепо, зло, којом Хесиод пропраћа Пандору, Хомер још није поставио за Хелену; али је баш то нарочито карактеристично, јер наивној аутономизацији уметности код Хомера одговара та лепота која још није проблем.

ПИНДАР И УМЕТНОСТ КАО ЛИРСКА ВИЗИЈА

Ионски и еолски лиричари певали су у релативно врло развијеним друштвеним срединама на малоазијском копну и острвима, у политичким борбама и економској експанзији младог класног друштва, и били су слободне борбене личности и кад су били на аристократским позицијама као Алкај; Хесиод, иако син малоазијског досељеника, родио се и растао у забаченом крају Бојотије, у 7 веку, кад су у средњој Хелади нове економске прилике у вези са раном новчаном привредом тешко притискивале сељачке масе и довеле до првих устанака у Атици – и реагирао је на то стање неборбено и ненапредно, уместо да се бори за нови поредак.⁴⁷ Зато је и он и своју машту усретсредио на старе митове и легенде, па је оличавао и опште религијско-моралне појмове; а саму Музу, која је код Хомера једино носилац божанске инспирације, он је увео у њен одређени митски круг, парнаски, у коло њених сестара Муза и самог Аполона; већ код њега⁴⁸ Музе су кћери Зевса и Мнемосине. Сећања, али оне, помало парадоксално, доносе заборав беде и одмор од брига. Хомер, иако није моралист, потпуно је свестан беде земаљског живота, али он још није помишљао да даје поезији улогу утешитељке; то је потекло из нове, дубље горчине. Затим Хеси-

⁴⁷ В. о овоме моју студију *Античка демократија*, Ж. А. (1951), стр. 211 (6): вероватно је Хесиода због његовог „менталитета послушности“, а не због слављења рада, Агесилај, како сам рекла на поменутом месту, стр 216, (11), назвао песником за робове, V. и R. de Saussure, p. 89, који полемише са Глоцом, *Hist. grecque*, 1, 131 – 32 i 499, qui se fait l'écho des jérémiades d'Hésiode. Био је и за враћање домаћој, ојкетској привреди – хтео општи перспес (p. 38 Schweitzer).

⁴⁸ *Theog.* 54-55 i 98-103.

од говори о Музама са личном побожношћу, истиче да песници и музичари потичу од Аполона и Муза, а песничку инспирацију разрађује у малу сцену посвећења⁴⁹: на подножјуу Хеликона јављају се Музе и надахњују песмом младог пастира. Песник је тиме још више уздигнут; он је у кругу бесмртних, али је с друге стране смањен лични момент у песничкој екстази, лична вредност песника, коју је Хомер – то смо видели – приказао и реалнијом и дубљом психологијом; и хомерска представа била је касније путовођа за песничку психологију, не Хесиодова, која је имала утицаја само на поједине песнике у хеленистичко доба, кад су Калимах и Еније у пролозима својих спева имитовали пролог Хесиодов⁵⁰. Најдаље у обожењу песника отишао је свакако стари орфизам, али је обухватио само један сасвим узак круг песника поред Орфеја, углавном још само Мусаја а уз то је још много хијератичнији од Хесиода. Орфеј је велики песник зато што је велики посветилац у мистерије. Иначе не можемо данас знати колико су орфичари прихватили већ створени мит о Орфеју и само му продубљивали значење у *своје* правцу, а колико су га сами стварали. Међутим, свакако су они, много више него Хесиод, створили једну другу концепцију из које ће касније потећи врло значајна пропратна теорија античке метафизике лепоте. Платонове колико и Платинове: концепцију Ероса без које се она сама не може ни замислити ни разумети. Он је првобитно био светлосно божанство, и зато је с њиме у вези и рана хеленска естетика светлости: атрибут леп увек се даје светлосном божанству, а Ерос Хесиодов је „најлепши међу бесмртним боговима“. Али је још значајније што су орфичари и Хесиод развили већ и његову функцију космичку и човечанску, на коју је надовезала каснија спекулација. Без орфичког Ероса не би било Ероса Платонова, а без платонске доктрине о љубави не би било ни платонске доктрине о лепоти – бар не би била схваћена као рађање у лепоти.

⁴⁹ Id. 22-35.

⁵⁰ *Aitia – Annales*.

Рекла сам да је сасвим другачија атмосфера у којој се развијала хеленска лирика у другој половини 7 и у 6 веку. Њу претежно стварају Ионјани малоазијског копна и острва, и Еољани на Лезбу, али и песници из Јужне Италије и Сицилије – а све су то били у оно доба центри напредног политичког и културног живота. Нажалост, ови велики песници нису били много интересантни позноантичкој и византијској филологији – а у овоме као да јој је претходио Аристотел; али о томе касније; тако имамо од њих само одломке; али њихова генијалност и смелост у стварању нове, директне песничке дикције насупрот индиректној, и новог, сасвим личног психолошког става, јасно избија и из ових наговештаја. Дакако, ни они не кидају са митом; али они рукују њиме на један нов начин, још много слободнији, још много личнији од хомерског. Муза је за њих углавном песничка фигура, за рационалисту Солона као и за песнички понесеног реалисту Архилоха, који каже о себи:

Ја сам и слуга господара Ареја,
А знам и други дар Медуза.

А Сапфина Муза је у ствари Афродита – митско оличење њеног личног, њене личне страсти. Дакако, значајније су Музе у митској дикцији истовремене хорске лирике, код Алкмана, који је назива звучном Сеиреном, код Стесихора, који у њој гледа слободну машту⁵¹:

Не куша Муза, оскудно, само оно што је пред очима.
Она прилази свему убирајући плод...

Муза која је код Хомера директно оличење инспирације као психичке реалности, а код Хесиода свештена водиља, у лирици 7 и 6 века постаје све више само симбол песничке уметности, ако не традиционална фигура песничког стила. Али тим ви-

⁵¹ Fr. 25.

ше расте лични понос и самосвест песника: Сапфо говори некој
обичној жени⁵²:

Кад умреш неће остати на тебе сећање
Ни жеља за тобом јер немаш удела у ружама
Пијериским....

А Алкман каже да

Ступа насупрот мачу лепо свирање у китару –

док је Архилох у наведеним стиховима ова два позива паралелисао, наглашавајући своју обострану способност.⁵³ Међутим, баш на појму Муза може се видети како стари митови добијају нов животни замах у новој имагинарној симболици; и видећемо колико је интересантно таласање тога митског симбола инспирације кроз хеленску поезију⁵⁴ – од Пиндара, који је поново ближе везан за њега домаћим култом бојотским, преко духовно сасвим слободног Еурипида до песника хеленистичких и римских код којих има и свесног уживљавања у архајски мит, али још више новог култа ентусијасма за који су Музе и Аполон били добродошао традиционалан симбол. То је, дакако, све још само „поетика песника“; али она је од битне важности. Јер не само што она нужно временски претходи поетици теоретичара и условљава је – она јој и даље остаје битан ослонац кроз сва времена и све до данашњег дана, кад естетске теорије стварају велики продуктивни уметници колико и научници и филозофи. Па иако смо у раздобљу у које сада улазимо, на прекретници 6 и 5 века, још увек упућени скоро искључиво на песнике кад се трудимо да упознамо тадање песничке и друге уметничке теорије, они нам откривају већ један богат и сложен свет доживља-

⁵² Фг. 58.

⁵³ Још регнантније то је приказано у надгробном епиграфу Аисхилову, где се истиче само његова борба за отаџбину – *Ath.* 14, 23, п. 6276 – фр. 3D.

⁵⁴ То је учинио и P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, 1936.

вања сопственог стварања и уметности уопште. Већ по томе ми видимо да су постојали тада већ сви услови да почну настајати и теоријски списи о уметности; а други услов за њих био је у младој филозофској спекулацији која је већ у 6 веку почела да поставља проблем о унутрашњој вредности поезије, идентификујући је са митом и хомерским антропоморфистичким боговима, што је разумљиво, јер је већ тада Хомер важио као песник по превасходству. А поред овог проблема унутарње етичке (и дијалектичке) *вредности* поезије јавља се ускоро и други, бар исто толико важан: проблем о њеној *корисности* у политичком животу. Ова два проблема појавила су се свакако одвојено, али су доста рано почела да се преплићу, због блиске повезаности филозофије и политике у Хелади. Према нашим оскудним, и више него оскудним споменицима, ми тај развој можемо само да наслућујемо; али ми морамо полазити од тих споменика *као да су исцрпни*, рачунајући са њима као са радном подлогом – као што се другде мора да полази од „радне хипотезе“. И на основу њих можемо сагледати како је поезија и уопште уметност, развијајући се све богатије, постајала све више проблем – проблем стручно-уметнички, проблем етичко-дијалектички и проблем политички. За овај последњи нарочито је био значајан развој атичке робовласничке демократије која је и поезију почела да сматра политичком функцијом сасвим посебне врсте. И тако се хеленска „претплатонска“ естетика развијала у три посебне области, уже-уметничкој или „артистичкој“, етичко-дијалектичкој, и политичкој, које се, дакако, у пракси нису строго одвајале, чак су често прелазиле једна у другу, али су при томе чувале своје посебно обележје и посебни делокруг.

Најобухватнија и најбогатија, а уз то и нама најбоље позната била је, наравно, „поетика песника“; а како нам је бар величанствена песничка продукција 5 в. пре н.е. донекле сачувана, можемо је делимично сагледати, заједно са гледиштима филозофа, софиста и политичара који се у њој одражавају. Тако нам дела песника у извесној мери замењују и изгубљене теоријске списе, нарочито оне који су јој били најближи, теоријске списе самих продуктивних уметника, али и уже филозофску

проблематику у односу на уметност. Тога има још понајмање у делима трагичара, најстроже усмерених на стварање једног одређеног песничког света; али тим више говори, на почетку 5 века о проблемима поезије Аристофан. Сам Пиндар био је ученик првог хеленског музичара и песника за кога знамо да је писао теоријски спис: Ласа из Хермионе, рођеног око средине 6 века.⁵⁵ О њему знамо да је делао на двору тиранина Хипарха, сина Пеисистратова⁵⁶; он је имао дух жив и отворен за нове могућности у поезији и музици; он је имао дух жив и отворен за нове могућности у поезији и музици; код њега се већ јавља, у вези с уметношћу, појам покушаја, експеримента: *πεῖρα*⁵⁷ – који је постао централни појам код Демокрита. Али његова делатност је нарочито значајна у вези са једним револуционарним догађајем раног уметничког живота хеленског: са продирањем екстатичке музике аулоса, фруле, у затворени свет епске песничке традиције, аполинске, „усправне музике“ на китари, и трезвеног схватања старе хеленске аристократије. Аулос се свакако рано појавио у оргијастичком култу Диониса и продирао је заједно са њиме; обоје су и успели али само делимично. Хеленска психа желела је да се обогати новим доживљајима а хеленска уметност новим тоновима, али ни једна ни друга није желела да жртвује ону стару хармонију коју је сматрала својом главном унутрашњом тековином; и тако се сукоб између аулоса и китаре решио као и сукоб између Диониса и Аполона – измирењем, компромисом. Кад је изведен тај компромис између двају божанстава у Делфи-ма, који је понекада ишао до идентификације⁵⁸, не знамо; али је

55 Података о Ласу имамо прилично, сем код Аристоксена, још код позних енциклопедиста: све код Шмит-Штелма који прима већину тих података као аутентичне: а за њихову аутентичност говоре и важни унутарњи разлози, у првом реду поезија његовог ученика Пиндара. Е. Франк, I. с. п. 160 врло је скептичан према научном, математичком темељу музичких теорија Ласових: али нас та страна његовог списка овде и не занима.

56 Schm. – St., I 1, 544.

57 Alc. fr. 109

58 Ту идентификацију је касније изразио Еурипид (фр. 477) из Ликимнија: *δέσποτα φιλοδάλυνε Βάκχε, παιάν Απόλλων εὔλυε...*

јасно да је аулос већ потпуно одомаћен у Делфима у 6 веку⁵⁹ и да онде спој аулоса и китаре изражава култску везу Аполона и Диониса. Орфеј се врло често схвата као митски носилац тога измирења. Овај мудри поступак делфских свештеника створио је мост између супротности, али није, наравно, отклонио поларност психичких доживљавања и уметничког изражавања – срећом. Сукоб, или супротност, између китаре и аула, „ловора и бршљана“, интелекта и страсти, „мозга и срца“ трезвености и екстазе, а у ужој уметничкој формулацији инспирације и свесне уметности – тај сукоб живео је, наравно, и даље у хеленској филозофији, естетици и продуктивној уметности, у разним видовима до краја антике; а као супротност између „класицистичког“ и „романтичког“ погледа на уметничко стварање живи и данас.⁶⁰ Као један од средишних проблема античке концепције уметности, он је решаван на разне начине, или истицањем супротности – а то је било могуће у ликовној уметности, и сјајно је изведено у Мироновој групи Атене и Марсије или дијалектичком синтезом, или опредељењем за један или други правац. Најдубље решење је свакако решење дијалектичком синтезом; и оно је, као што смо видели, инаугурисано већ врло рано на култској бази, али изгледа да је њен први песничко-музички идеолог био стари Лас, и да је то схватање предао своме ученику Пиндару. Питагорејска схватања нису још на њега утицала, и он је тим слободније пришао идејној и уметничкој проблематици. „Он је дионисиски аулос начинио основом новог музичког стила у хорској лирици, удаљио ју је од епског стила, и прожео је дионисиским духом који је већ владао у појединачној лирици“.⁶¹ Поред овог принципског решења једног значајног проблема уметничког стварања, он је у своме спису о музици⁶² изнео „дефиниције и поделе које су после остале трајна својина хеленске музиколо-

⁵⁹ Schm. – St. I 1, p. 333.

⁶⁰ Goethe. *Mein nachtwandlerisches Dichten*.

⁶¹ Schm. – St., I, 1, 546.

⁶² Suidas s. *Ἀάσος*.

гије“⁶³. Изгледа да сам Лас, више музичар и теоретичар него песник, није стекао личну уметничку славу, али је његов васпитаник био један од највећих лирских песника света, Пиндар; а Пиндар је, поред тога што је идеално примио његову синтезу аулоса и китаре, екстазе и свести, њу и оличио у своме „неупоредивом лирском изражају“⁶⁴. И по свом друштвеном положају он је имао услова да ту синтезу продуби и изрази. Као припадник и песнички претставник конзервативних аристократских кругова, он је делио и њихову оданост мери и разуму⁶⁵; поред тога, имао је и урођену опште-хеленску тежњу ка *свести*, коју је неговала и делфинска аполинска религија – тежњу о којој је много столећа касније говорио Гете:

Да човек буде свестан,
То је најважније.

А као уметник, он је и по нагону и по уметничкој концепцији сматрао да нема поезије без заноса и инспирације, а знао је да је нема ни без свесне уметности. И тако је у Пиндаровој поезији, у његовој синтези заноса и свести, први пут у пуном обиму оличен онај идеал каснијег хеленистичког и позноантичког ентусијасма који је назван μέθη νηφάλιος⁶⁴ – трезно пијанство; као идеалан песник замишљен је онај који је трезан и у бунилу, νήφων κᾶν βακχεύμασιν како каже писац *О узвишеном* – а такав је желео да буде и био је Пиндар.

Ова значајна супротност заноса и свести јавља се и у другим видовима, као стара супротност – или синтеза – надличне инспирације и личне заслуге, коју је једном антиципирао већ хомерски певач⁶⁵. Код Пиндара она се јавља у новом интензитету и субјективизму, инспирација је један повод његове самосве-

⁶³ В. о овоме и В. Farrington.

⁶⁴ Н. Lewy, Μέθη νηφάλιος – *Sobria ebrietas*, Beiheft zur Ztschr. F. D. Neutest. Wiss.

⁶⁵ В. стр. 50.

сти, тоном страсне тоpline он назива Музу својом мајком;⁶⁶ он каже: „Мене је Муза поставила као одаб раног весника (мудрих речи) Хелади са лепим хоровима⁶⁷“ – али дар Музе је у исти мах, у истом даху, плод његова ума.⁶⁸ А на једном још конкретнијем плану, супротност заноса и свести, надличне инспирације и личне вредности, приказује се као супротност природног дара и свесне, или чак научне уметности. И ову је, колико ми можемо да знамо, први нарочито истакао Пиндар. Историја ове анти-тезе продужава се кроз целу антику; у самом 5 веку пре н.е. она прожима цело размишљање о поезији, и нарочито је истакнута у Аристофановим *Жабама*; видећемо колика јој је улога код Платона и Аристотела; много је затим разрађивања у хеленизму, и нарочито су чувене њене римске формулације, напр. у Хорацијеву питању да ли уметничко дело настаје *natura an arte*, урођеном способношћу или уметношћу. Она је свакако била постављена још пре Пиндара, али његове формулације су за нас најстарије; у њима, он се донекле додирује са Хераклеитом али развија речито оно што Хераклит само наговештава, јер Пиндару је сам проблем био много ближи. *Locus classicus* из 2 *Олимписке песме*⁶⁹:

Мудар је који много зна природом;
А они који су песму научили,
Празне просипљу речи
На сав мах као гаврани брбљиви
Против Дивове птице божанске.

То „класично место“ антиципира све што је после њега речено у прилог урођеном генију. Дакако, поред многих сличних места (нпр. *Olimp.* 9, 100) има их врло много где песник велича

⁶⁶ *Nem.* 3, 1.

⁶⁷ Охyrrh. pap. 13. nr. 1604. 23 s.

⁶⁸ *Ol.* 7. 7.

⁶⁹ 94сс.

свесну уметност. Важно је што већ он фино диференцира уметност у *sophia*, урођену уметничку способност која мал'те не одговара Аристофановој εὔφρα, природном таленту, и у *technē* оно што се може научити⁷⁰. Њему је било потпуно јасно да је тежиште поезије у дикцији, знао је сву важност стила, напр. песничке синтезе из бескрајне материје⁷¹, а знао је и то да само образовање даје садржину духу.⁷²

Зашто „интелектуални“ Пиндар говори толико о феномену поезије? Свакако и зато што су ти проблеми тада све јасније уочавани и били некако у ваздуху у времену чудесног песничког стваралаштва и новог интелектуалног продубљивања; али још више због нарочитог начина како је он доживљавао своју сопствену поезију. Његово певање постајало је за њега један део оне преображене стварности коју је доживљавао и изражавао; и како је био потпуно свестан величине свога генија он и своје сопствено певање доживљава у грандиозним сликама. Да бисмо то разумели, морамо себи предочити да је његова поезија нешто сасвим посебно. Нови интензитет и субјективизам код њега су ван структурално-интелектуалног тежишта трагичара, али су код њега у првом реду у дикцији, која је за њега много значајнија него за трагичаре јер она мора да у одређеном лирском моменту изнесе суштину његове поезије, њену јединствену просторно-временску визуалност. И развијајући та два битна елемента своје уметности, визију и дикцију, он је визуализовао и своју поезију. Неупоредива је та његова „песничка поетика“, то конкретизовање сопствене уметности, која се, као музика и реч, развија у времену, у слике уметности просторне: проемиј песме као предворје чије чело, надалеко видљиво, почива на златним стубовима, као темељ и степенице и постоље, које се шири у визију града Атене, па као златан пехар пун винске росе који песник подиже и пружа. А карактеристично визуелизовање

⁷⁰ У том смислу и касније се употребљава *sophia*, нпр. Код Калимаха.

⁷¹ V. Rostagni. *Or. P. 77. Pyth.* 10. 53; 4, 247-8; *Nem.* 4, 33-4. 7, 52, 104; *Ol.* 13, 47-9; *Isthm.* 1, 62; 5, 59.

⁷² *Ol.* 8, 59.

песме је и у слици којом је ставља насупрот просторној уметности:

Ја нисам вајар статуа,
Не стварам кипове што мирују, прионули
Уз своје постоље – не, већ крени у свакоме броду,
У чуну, песмо слатка, са Аигине...

Овде није тежиште на диференцијацији двеју уметности⁷³, још мање на неком одмеравању њихових вредности, већ, исто као у ранијим сликама, на самој визији песме, која се и овог пута остварује у вези са просторном уметношћу, али као њена супротност. А такве визије своје песме остварује песник и у сликама просторно-временске динамике: песма је буктиња⁷⁴ и стрела⁷⁵, и „извор амбросиских речи“⁷⁶ и звук сеиренски који ућуткује морске ветрове... А више свега то је симбол музике и поезије, сама харфа, форминга, која у уводним строфама прве Питиске песме добија збиља космичку функцију и влада бескрајним регијама светлости и мрака. Помишљало се и на питагорејски утицај на Пиндара у овој песми; међутим, тешко је хронолошки фиксирати прве питагорејске музичке концепције и теорије. У песми Пиндаровој има свакако и филозофије музике која донекле одговара питагорејској концепцији према којој је музика велика катарса душе; ипак је та концепција могла да поникне и непосредно из музичко-лирског ентузијасма Пиндарова. У својој просторно-временској визионарности, он је простирање и утицај звука приказао у космичким сликама, у Дивову орлу кога

⁷³ Из времена Пиндарова чувен је исказ Симонида о тесној корелацији поезије и сликарства. Да је исказ аутентичан – у што се понекад сумња – може потврдити 16 епиникија Бакхилида, сестрића Симонидова, која је вероватно спевана под утицајем једне слике Миконове, а исту сцену – силазак Тезија у подземни свет приказује и неке сачуване везе, нарочито Еуфронијев пехар у Лувру.

⁷⁴ *Isthm.* 4, 43.

⁷⁵ *Ol.* 1, 112; 2, 98s i dr.

⁷⁶ *Pyth.* 4, 299.

музика блажено умирује и успављује, и у окованом Тифону ко-
га она ужасава⁷⁷:

Злаћена харфо, заједничко
Благо Аполона и Муза са косом к'о љубичица!
Тебе слуша игра што славље започиње,
Твојим се знацима певач поковава.
Када задрхтиш, и први звуци
Песме што хорове води забрује,
Гасиш и муње убојне вечни плам,
А на скиптру орао Дивов спава,
Брза му крила с обе стране висе,
Краљу птица. И облак мрачан,
Капцима оков сладак, лијеш му
Преко свијене главе. Он у сну
Подиге мека леђа, предан сав
Струјама твојим. И силедија оставља Ареј
Оштра копља што стрше, и
Блажи срце сном. Ти чараш
Стреле и душе богова вештином Латонина сина и
Муза дубоко набраних скута.
Али створења се која Зеј не љуби стресају мржњом кад чују
Глас Пијеревки, на земљи и у мору безмерну, и он који лежи
У дну ужаса Тартара, болова душманин,
Стоглави Тифон...

Тако музика обухвата Олимп и Тартар, небо и подземље, светлост и мрак, поларност космичку и психичку, она је и звучна душа универзума и симбол етичког закона. Пиндарове строфе предочавају нам како је хеленски 5 век пре н.е., који, према сачуваним споменицима замишљамо пре свега као век велике поезије и пластике, био опијен и зачаран музиком, како ју је прослављао као врхунац уметничке изражајне моћи. Око пола

⁷⁷ Ова слика као да одјекује код Аристофана у *Птицама*, у дивној песми пупавца славују, кад му вели: чисти звук твога гласа диже се кроз лиснати шимшир до Дивова седишта, где златокоси Фоиб, слушајући, у одговор твојој тужитељници удара у формингу и поставља хорове богова, и кроз бесмртна уста пролази у исти мах у складу блажених песама божанска. Можда је то свесна варијација на тему из Пиндара?

столећа касније славио је Аристофан у *Птицама* песму славуја и лабудова магијом својих лирских мелодија, и он у визији где певање обузима и зачарава Олимп и сама божанства која су извор уметности⁷⁸. Код Аристофана нема поларности космичке визије Пиндарове, музика није симбол који интегрира светлост и потреса мрак; али код њега је истакнута друга супротност, супротност између мале сиве птичице, оптерећене, и преко метаморфозе, неподношљивим јадом људске судбине, и небесног двора који је слуша без даха – као да слуша, у каснијој сцени, предсмртни пој лабудова. А прослављање музике – певања и свирке – није било ограничено на њој најближу уметност, на поезију. Једна ваза сачувала нам је, у слабој занатској обради, главне елементе једне велике сликарске композиције Полигнотове, такође из прве половине 5 века, где је приказан Орфеј како пева уз лиру у кругу трачких младића, утонулих у слушање до екстатичког самозаборава.⁷⁹ Поред Пиндарова и Аристофанова обузимања космоса музиком, сликар нам предочава како музика обузима људске душе; и то сведочанство нам је двоструко драгоцено, и културно-историски, јер нам, поред многих других античких сведочанстава, напр. оног у Платоновом *Иону*, казује колико интензивно су Хелени примали уметност; а затим, јер је ту уметност визуализована изражајним средствима сликарства – као да су та два истовремена дела високе уметности, песма Пиндарова коју имамо и слика Полигнотова коју само наслућујемо у њеној дивоти, желела да на истој теми прикажу разне изражајне могућности поезије и сликарства. Дакако, над свим другим делима Пиндарова форминга, највиши симбол и најснажнија визуализација.

⁷⁸ 769-781.

⁷⁹ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923, II, p. 514... auch durch die handwerkliche Zeichnung des Orpheuskraters leuchtet der ganze Ausdruck tiefster musikalischen Empfindung in allen Stufen bis zum Überspringen des Gefühls vom Gesang auf den Sänger selbst: in ihm hat der Blick des einen Thrakerjünglings sein festes Ziel gefunden und heftet sich verzehrend auf sein Antlitz gebundene Leidenschaft... wogende Gefühle.

Али није у овом доживљавању и визуализовању поезије цела „песничка поетика“ Пиндарова: она има и свој критичкији део, који је, наравно, такође стопљен у његову јединствену песничку дикцију. Он је, тако, изнео једно врло суптилно схватање песничке маште која се прелива у илузију. То су стихови у којима он већ антиципира теорију Горгије о „племенитој илузији“ поезије.⁸⁰

... а ја сматрам да је већа
Постала Одисејева слава од његове патње
Слатким речима Хомера,
Јер његове обмане и вештина крилата
Имају неку свету збиљу...

Горгија је, последњих деценија 5 века, говорио да је онај који подлегне обмани трагичара мудрији од оног који јој не подлегне.⁸¹ Дакако, код Пиндара је то речено у сасвим другом духу, без Горгијине фриволности, и одмах затим он истиче да је истина ипак најбоља, бар у животу. Овде Пиндар улази у једно полу-етичко оцењивање вредности поезије које код њега иначе не налазимо у сачуваним стиховима, али које је тада све више улазило у обичај. Оно је, како сам већ истакла, у тесној вези са критиком митова, јер је полазило од критике Хомера; управо критика митова је примарна, а критика саме поезије из ње је потекла. Она је, као што ћемо одмах видети, код Ксенофана, који је иначе и сам био песник, постављена на озбиљну филозофску базу, и антропоморфистички митови осуђују се пре свега *као такви*, не због појединих неморалних карактера; код Пиндара, међутим, критика се односи само на поједине детаље, као, уосталом, и код трагичара. Ни они, па наравно ни Пиндар, нису

⁸⁰ Schm. – St. I, p. 317; Gorg. Fr. 23 D; Nem. 7- 20ss.

⁸¹ Plut. *Die glor. Ath.* 348c (Gorg. B. 23D): v. I Hel. 8, 1. Симониду се чак приписује да је рекао да само Тесалце није успео да обмане јер су сувише неуки да би их обмануо (Плут. *De aud. Poet* (15d) – У овој вези треба ваљда разумети и Пинд. Фрг. 124 о обали илузија...

помишљали да проричу и елиминишу оно што је била животна атмосфера њиховог дела, извор њихове величанствене симболике и психологије; то је могао да чини Ксенофан и каснији филозофи-песници од Парменида до Лукреција, који су базу своје поезије преместили са мита на филозофију. Истина је да је Пиндарова критика митова опрезнија и уздржанија од Аисхилове и Еурипидове; али његова поезија кретала се у конзервативнијим круговима него што је био демос атенски, а уз то, он није говорио о улози већ свагда у своје име. А свакако је био и мање критичан и „интелектуалан“ од атичких трагичара – као што је и одговарало великој лирици коју је неговао. Која је форма виша у поезији, о томе се може дискутовати. Изразити неромантичари, од Аристотела до Виламовица, не би се, наравно колебали ни часа да ставе трагедију изнад лирике и њене песнике изнад Пиндара – као што су и чинили – и то баш због оних рационално-структуралних елемената који трагедију чине драмом, због радње и дијалога⁸²; а романтичари, у крајњој тачки наследници дионисиског лирског ентузијасма,⁸³ сматрају, као Ниче, да етичка трагедија није највиша форма јер је „исувише недостаје пиндарско“, јер се у њој не развија несметано лирски ентузијасам. По Ничеу, Пиндар би био немогућ као Атењанин, као уосталом Емпедокле и Хераклеит.⁸⁴ На ове речи имаћемо прилике да се вратимо у вези са Аристотелом.

⁸² У вези са тиме они истичу конзервативност и неинтелектуалност Пиндарову: а то чини још и Гилберт Норвуд (1945), иако он иначе има много више смисла за Пиндарову чисто песничку величину. Под сугестијом Виламовица је у великој мери и Дорнзајф. О овим проблемима надам се да ћу ускоро проговорити опширније.

⁸³ К. Joël, *Gesichte der antiken Philosophie*, p. 235.

⁸⁴ J.A.K. Thomson, *The Classical Background*, p. 232. пише да је Шелијева Хелада оно што је могла да постане перикловска драма у рукама великог лирског песника који не пише за позорницу; а на другом месту (п. 75) констатује да је у Шелија тешко одвојити утицај хорске лирике трагедије од Пиндарова.

Критика митова, из које је потекла критика Хомера, па најзад и критика поезије уопште, била је дакле двојака: филозофска и практично-етичка. Ова друга је свакако старија, она потиче још од првих наглашено етичких спекулација које су нама видне већ у најстаријој похомерској поезији где се ставља насупрот естетска и етичка вредност, као у Хесиодову називу καλόν κακόν, за Пандору, или у стиху Сапфину⁸⁵ где се одмеравају те две вредности једна према другој и даје на изванредан начин вредност етичкој, као, уосталом, и код Теогнида⁸⁶, али код ових песника се, још дубоко наивно, повезују та два појма, леп καλός, и добар ἀγαθός, тако да се претпоставља међу њима нека веза. Отуда се, ваљда у кругу Солонову⁸⁷, развио појам καλοκαγαθία, особеност која спаја лепоту и доброту, који је све више добијао чисто етичко значење, јер је касније, нарочито у кругу Сократову, бар према Ксенофону⁸⁸, καλός почело да се поклапа са ἀγαθός. Међутим, било би погрешно сматрати да је етичка страна појма леп – која је постојала као призивак већ код Хомера⁸⁹ – преовладала над естетском и у саму Сократовом кругу, свакако не код Платона; пре би се могло рећи да обе у њему постоје упоредо, као и у модерним језицима. Међутим, сама диференцијација естетског и етичког критерија мање је важна са нашег гледишта него њена примена на дела поезије; а на њих је почела да се примењује под разним видовима, песничка дела почела су се просуђивати не само као морална и неморална већ и као истинита и лажна; томе критерију прелудира сачувати полустих Солона: много лажу песници.⁹⁰ У овом критерију истине и лажи срета се естетско гледиште са дијалектичким, мада су иначе њи-

⁸⁵ Frg. 49D.

⁸⁶ St. 933cc.

⁸⁷ Schm – Ст., II 3, п. 2547.

⁸⁸ V. M. Schm. – St.

⁸⁹ Schm. – St., I. c.

⁹⁰ Frg. 21D.

хове полазне тачке сасвим различите. Врло је интересантан тај пут двеју струја критике поезије. Оне се, и поред честих поклапања, дуже времена крећу засебно; практички-етичка налази нарочитог изражаја у односу атичке демократије према поезији, а на крају 5 века она се, и код Платона, спаја са дијалектичком, као и са његовим реакционарним политичким погледима. Полазну тачку филозофског критерија можемо да утврдимо колико је то могуће према нашим изворима; то је схватање Ксенофана. За практички-етички критериј то је много теже; уосталом, он је могао просто понићи из народског – или из аристократског – рационализма, уопште из антиимагинативног схватања света. Као и филозофска, и ова критика била је упућена у првом реду митској садржини: песници су за Солона као и за Ксенофана аеди, хомерски певачи, а поезија је у првом реду певање *sub specie* Хомери. Песници у ширем смислу били су и они сами, али не песници митова већ политичко-етичких рефлексција, као Солон, или филозофско-теолошких спекулација, као Ксенофан. Сам Солон више претставља, својим стиховима, рационалистичку струју мишљења него што критикује митско-песничку; али, *faute de mieux*, ми гледамо у благој иронији његовог наведеног полустиха рани израз те струје. Можда их је било и више у његовој поезији, која је вероватно баш својим немитским карактером изазвала гласну похвалу Платона (Тим. 3, п. 21 *bc*; она је помало иронична, али су због ње александриски књижевници ипак посумњали у Платонов књижевни окус⁹¹). Сасвим је друкчији став Ксенофана који је отворено ударио на Хомера и Хесиода, и тиме инаугурисао „стару чегрст“⁹² између поезије и филозофије. Код њега је незгода сасвим неизвесно хронолошко фиксирање;⁹³ али како знамо да је врло дуго живео, мање су могућности заблуде. Могуће је да је око 100 г. млађи од Солона, те му активност можемо груписати око 500 године. Његова оригиналност је у томе што је, првобитно песник и остајући песник,

⁹¹ Procl. *In Remp*, p. 43, 13 Kr. Kao i In Tim 28 c.

⁹² *Resp.* 607b.

⁹³ V. Burnet, p. 113ss. Reinhardt, *Parmeniaes*, 1916 *passim*.

изражавао у својим стиховима филозофске спекулације; затим, и нарочито, у томе што је, како истиче Касирер, „*питање*, које су ионски мислиоци управљали природи, управио *свету митских богова*“⁹⁴ што је он био први који је појам бића применио на проблем *божанства*“. Како је дошло до тога да се он бавио тим проблемом којим се иначе нису бавили хеленски филозофи природе јер је свет богова био просто ван сфере њиховог интересовања? Вероватно зато јер је, као рапсод, „*полазио од проблематике свога песничко-религискога позива*, не од проблематике *бића и природе* – није се обраћао директно природи већ шареном свету политеизма у коме се кретао као песник и певач“. Он га је стављао насупрот једном божанском принципу – не, наравно, једном личном богу јер то за хеленско мишљење не би ни била супротност многим личним боговима.⁹⁵ А како за њега појам божанског бића искључује промену и мноштво, то се код њега хомерски свет богова расплињује у празну привидност. Извођењима Касирера, који каже да су његови аргументи против богова и етичке и дијалектичке природе, додала бих још да само ови други потичу из његове филозофске позиције, а да су етички аргументи из друге области, из области практичко-етичке критике, која му је свакако такође била приступачна као аеду, епском певачу. Нас овде интересује у ствари само ова друга страна његове критике антропоморфистичког политеизма, јер само она је у вези са књижевном тематиком, док прва спада у чисто филозофске проблеме. То су нарочито чувени стихови.⁹⁶

Све су придали боговима Хомер и Хесиод
Што је међу људима презрено и срамотно,

⁹⁴ *Die Geschichte der antiken Philosophie* u Lehrbuch der Philosophie herausgeg. V. M. Dessoir, 1925, p. 35s. – Гледиште Касирера, које се даље излаже, не деле сви испитивачи јер негирају Ксенофаново „теолошко“ интересовање, као Барнет који га, п. 128с, сматра директно атеистом.

⁹⁵ О овоме врло интересантно извођење Е. Meyera, *Geschichte des Altertums*, III 704ss.

⁹⁶ Frg. 11D

Крађу и браколомство и међусобно обмањивање.

Не може бити сумње да је овај напад Ксенофанов ушао у Платонову критику поезије; и колико је нама познато, Ксенофон је главни и најранији носилац чегрсти; уопште је тешко замислити ко би то био сем њега⁹⁷. Да ли Хераклеит? Његов напад вероватно није, као Ксенофанов, био управљан на митску садржину поезије, јер он поред Хомера напада и Архилоха, песника стварности⁹⁸, који је и сам полемисао против Хомера⁹⁹. Једино нама приступачно античко тумачење овог одломка Хераклеитова је оно које износи Диоген из Лаерте¹⁰⁰ – да се Хераклеит ди-зао против Хомера и Архилоха јер су тврдили да срећа зависи од воље неба.¹⁰¹ Остали филозофи на које ваљда мисли Платон имали су један општи став апстрактних и принципијелних мислилаца који је у суштини противан поезији, само никако није јасно који би то били – свакако не песници – филозофи као Парменид и Емпедокле, а такође ни Демокрит, један од најранијих филозофа-теоретичара поезије.

⁹⁷ Питагорине речи о казни коју Хомер трпи у доњем свету због онога што је рекао о боговима сумњиве су аутентичности, као и остали искази који му се приписују.

⁹⁸ Frg. 42D.

⁹⁹ У једном другом фрагменту замера му што је молио за престанак распре; а фрг. 56 назива га мудријим од осталих Хелена, али га је ипак лако било преварити у очевидној ствари. Мисли се да је у Фрг. 42 замерао Хомеру и Архилоху осуду рата. O. Gigon, *Untersuchungen zu Herakleitos*, Diss. Basel 1935, p. 118. то је међутим сасвим сумњиво.

¹⁰⁰ 9, 1

¹⁰¹ Greepe, p. 10.

ДОДАЦИ

САДРЖАЈ ХРЕСТОМАТИЈЕ РАЂЕНЕ ЗА ЏОНА БЕНЏАМЕНСА

Петар Милосављевић

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЈУГОСЛОВЕНА

Том први (16. век до 1955)

САДРЖАЈ

Предговор (Петар Милосављевић)

I ТОКОМ КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИЈЕ

БАРОК

Матија Влачић: *Упутство у читање Светог писма*

Фрањо Петрић: *О песничком заносу*

РОМАНТИЗАМ

Вук Стефановић Караџић: *Друга рецензија српска*

Лаза Костић: *Међу јавом и мед сном*

РЕАЛИЗАМ

Светозар Марковић: *Певање и мишљење*

МОДЕРНА

Љубомир Недић: *О књижевној критици*

Богдан Поповић: *Теорија „реда-по-ред“*

Јован Скерлић: *Догматичка и импресионистичка књижевна критика*

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Антун Бранко Шимић: *Техника пјесме*

Милош Црњански: *Објашњење „Суматре“*

Станислав Винавер: *Језичне могућности*

НАДРЕАЛИЗАМ

Марко Ристић: *Морални и социјални смисао поезије*

КЊИЖЕВНОСТ И СОЦИЈАЛИЗАМ

Мирослав Крлежа: *Предговор „Модравским мотивима Крсте Хегедушића*

Јосип Видмар: *Лењин и Толстој*

Зоран Мишић: *Међу јавом и мед сном*

II ТЕОРИЈСКА МИСАО НА УНИВЕРЗИТЕТУ

Матија Мурко: *Епске пјесме*

Томо Маретић: *Техника и уопће начин приказивања у нашим народним епским пјесмама*

Иван Пријтељ: *Књижевна историја*

Перо Слијепчевић: *Шилер у Југославији*

Антон Оцвирк: *Теорија упоредне књижевности*

Аница Савић-Ребац: *Античка естетика и наука о књижевности*

Михаило Петровић: *Метафоре и алегорије*

Био-библиографски подаци

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЈУГОСЛОВЕНА

Други том, 1955-1985

Предговор (Петар Милосављевић)

I ТЕОРИЈА БЕЛЕТРИСТИКЕ

ПОЕТИКА

Кајетан Гантар: *Антична поезика*

Душан Пирјевец: *Структурална поезика и литерарна знаност*

Иво Тартаља: *Како називамо оно што песник чини?*

Владета Јеротић: *Психоанализа и стварање*

Никола Милошевић: *Стваралаштво и кохеренција*

Александар Флакер: *Авангарда и традиција*

ЛИТЕРАРНА СЕМИОЛОГИЈА

*Новица Петковић: *Семиологија*

Новица Петковић: *О језичком конституисању уметничког текста*

Зденко Шкроб: *Књижевни и некњижевни текст*

Радослав Катичић: *Књижевна умјетнина као знак*

Зоран Константиновић: *Књижевно дело као комуникакт*

Драгиша Живковић: *Аспекти књижевног дела*

ТЕМАТОЛОГИЈА

Јанко Кос: *Питање о миметичности*

* Виктор Жмегач: *Збиља као књижевни проблем*

Никола Милошевић: *Узрок и услов*

Света Лукић: *Социјалистички естетизам*

*Јанко Кос: *Књижевност и хуманизам*
Миодраг Павловић: *Ритуал – мит – литерарно дело*

НАРАТОЛОГИЈА

Миливој Солар: *Парафраза и алегореза*
Станко Ласић: *Наративни параграф*
Гајо Пелеш: *Могући свет и свет наративног текста*

СТИЛИСТИКА

*Радослав Катичић: *Књижевност и језик*
Зденко Шкреб: *Структуре књижевног дела. А. Макроструктуре.
Б. Микроструктуре*
*Анте Стамаћ: *Метафора*

МЕТРИКА

Иван Сламниг: *Ритам језика и ритам стиха*
Светозар Петровић: *Метаметричка функција стиховних облика*

ЛИТЕРАРНА ГЕНОЛОГИЈА

Зоран Константиновић: *Преображаји родовских структура*
Павао Павличић: *Књижевне врсте и повијест књижевности*
Дарко Новаковић: *Начела класификације текстова у античкој
знаности о књижевности*
*Јован Христић: *Поезија и проза*
Јован Христић: *Проблем трагедије*

РЕЦЕПЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

Зоран Константиновић: *„Интертекстовност“ и „алтеритет“*
*Сретен Петровић: *Перцепција – услов естетске рецепције*

МЕДИЈАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

Александар Флакер: *Стилске фоермације*
Драгутин Гостушки: *Антика као фиксна идеја*
Зденко Шкреб: *Саставине стилских формација: О стилским комплексима*

II МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Светозар Петровић: *Предговор књизи „Критика и дјело“*
Зденко Лешић: *Категорија тоталитета у науци о књижевности*
*Борис Патерну: *Пут ка дијалогу*
Мирослав Бекер: *О књижевним теоријама*
Миливој Солар: *Идеја филозофије књижевности*
*Светозар Петровић: *Методолошка питања специфична за
проучавање наших националних књижевности*

*Јулијан Тамаш: *Статус русинске књижевности*

Био-библиографске белешке

Напомена: текстови означени звездом (*) нису се нашли у садржају у преводу на енглески језик.

Петар Милосављевић

ТЕОРИЈСКО ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СРБА

Срби су у средњем веку имали јаку државу и развијену књижевност на српскословенском језику. Српска средњовековна књижевност се развијала у византијском цивилизацијском кругу (као и руска, бугарска и књижевности других православних народа и земаља), а то значи да јој је идејна основа била у хришћанству и да се уклопила у поетику и систем жанрова најјаче књижевности тога доба која је настајала на грчком језику. Пошто је византијска књижевност била строго канонизована, српски писци се нису упуштали у теоријска размишљања своје стваралачке праксе. Зато и постоји велики раскорак између високих стваралачких домета те књижевности и готово потпуног одсуства текстова књижевнотеоријске природе. Па ипак је српска средњовековна књижевност особена по нечему што има и теоријски значај. То је једна врста националног историзма. Најважнија дела књижевности: житија владара и црквених великодостојника у прози и службе Србима свецима у химнографској поезији, а такође и летописи и родослови, својим историзмом подстицали су развој националне свести српског света. Тај национално обојен историзам ће бити значајна црта целе српске књижевности, до данас.

После пропасти српске средњовековне државе, културно и духовно стваралаштво српског народа наставило је да живи на различитим географским просторима и да се развија у веома отежаним условима. У вековима ропства, осим црквене књижевности (у штампаним књигама и рукописима) и световних,

углавном историјских а понегде и белетристичких дела, српски народ је стварао народну усмену књижевност, која се, када је објављена, показала као веома богата. Али народну књижевност ни код Срба, као ни код других народа, није пратила и књижевнотеоријска мисао. Она ће се јавити касније код Вука Стефановића Караџића, главног скупљача народних умотворина, или код једног од њених најзначајнијих популаризатора у доба романтизма, Николе Томазеа (Србина који је писао на италијанском језику).

Више могућности да се изрази у писаној књижевности и то већ у доба ренесансе, а затим и у доба барока, имао је један малени део српског народа римокатоличке вероисповести у дубровачкој републици. Стари Дубровчани су се највише образовали у Италији и оданде преузимали теоријска знања о књижевности. Као и у српској средњовековној књижевности тако и у дубровачкој, богату књижевну делатност није пратила и оригинална књижевнотеоријска мисао. Па ипак су стари Дубровчани оставили за собом и више текстова књижевнотеоријске природе. Драган Јеремић, у својој обимној докторској дисертацији под насловом *Естетика код Срба – од средњег века до Светозара Марковића* (1989), издвојио је неколико дубровачких аутора који су се бавили и естетичким књижевнотеоријским темама; међу њима су најзначајнији Никола Видов Гучетић и Михо Моналди. Њихови текстови, писани на италијанском, нису оставили значајне референце у српској традицији, али јесу ставови појединих дубровачких белетриста и то оних највећих: Марина Држића и Џива Гундулића, на пример. Јеремић каже да „Држића можемо сматрати истакнутим представником дубровачке поетике ренесансног класицизма, као што другог векликог песника Џива Гундулића можемо сматрати истакнутим представником барокне поетике у Дубровнику". С књижевнотеоријске тачке гледишта интересантна су Пометова позивања да публика буде наклоњена глумцима, јер је њена симпатија важна за успех представе. Јеремић је нашао више строфа у Гундулићевом *Осману* које сведоче и о естетичкој релевантности песниковог схватања лепоте. По својој историјској свести о српској прошлости Гун-

дулић има и нешто заједничко са православном средњовековном књижевниошћу, од које га одваја дух његовог времена и католицизам.

Историјске и филолошке основе идеје словенства и српства. — За развој историјске идеје словенства и српства била је судбоносна појава књиге Дубровчанина Мавра Орбина *Краљевство Словена* у Пезару (1601). Писана на италијанском језику, књига је била нека врста реакције на појаву италијанства на Апенинском полуострву. Родољубиви Дубровчанин је књигом хтео да покаже да са северне стране Јадранског мора постоји један други велики народ, словенски, који је имао своју историју и своја краљевства. Орбинова књига је била кључна за даљи развој идеје словенства али и српства као једне од најјачих његових грана. У делу своје књиге посвећеном новијој историји Словена, који има око 300 страница, на око стотину страна се говори о Бугарима, на око 2 стране се говори о Хрватима и на око 200 страница српској историји: тј. српским династијама: Немањићима, Бранковићима, Лазаревићима, Балшићима, Атомановићима, Котроманићима, Косачама, о историји Босне и о историји Хума.

Веома утицајна Орбинова књига оставила је дубоки траг на стваралаштво највећег дубровачког песника доба барока: на Ивана Гундулића чије је главно дело *Осман*, изграђено на Орбиновој идејној основи словенства. Осмо певање *Османа* посвећено је српској историји; а о догађајима и личностима из српске историје говори се и другим местима у књизи. Век и по касније и један други велики песник са Приморја, из Макарске, Андрија Качић Миошић у књизи *Разговор угодни народа словинског* (1752, 1759) певао је у духу Орбинове идеје словенства.

За српску националну идеју и духовни развој важан је утицај који је *Краљевство Словена* имало у православном делу српског народа. На крајњем североистоку тадашњег српског етничког и културног простора, у Ердељу, односно Трансилванији (у данашњој Румунији) под великим утицајем Орбина гроф Ђорђе Бранковић (1645-1711) написао је своје *Славеносрпске хронике*. Ово опширно историјско и мемоарско дело, које ника-

да није штампано у целини, било је још у току настајања читано и преписивано и обнављало је свест о српској националној и историјској самобитности. Као основа новог историзма код Срба оно је имало изврсну рецепцију у 18. веку и послужило је као извор потоњим историчарима, а нарочито Јовану Рајићу, аутору четвортотмне *Историје разних словенских народа, наипаче Болгар, Хорватов и Сербов* (завршена 1768, штампана 1794-5). У овом делу, на основу историзма, у орбиновском духу, испољена је идеја о словенској повезаности коју су потом европски слависти поставили на нове основе.

На средњевековни и барокни историзам надовезао се у доба касног просветитељства и предромантизма филолошки приступ књижевности. У први план се стављало питање на којем и каквом језику се развија књижевност појединих народа и културних средина. Питањем једног заједничког и више посебних језика код словенских народа бавили су се знаменити слависти (Добровски, Копитар, Шафарик и др.) али и многи носиоци просветног и црквеног живота (код Срба: карловачки митрополити, владике и архимандрити, школски инспектори и директори, писци и песници). Многи од њих почели су да да истражују и библиографски пописују књижевне споменике појединих словенских народа и да праве прве књижевно-историјске систематизације.

За стварање модерних европских књижевности од пресудне важности била је победа филолошке идеје да један народ чине људи који говоре једним језиком, без обзира на државе у којима живе и на вероисповест. Међу Србима ту идеју је заступао Доситеј Обрадовић. Он је у *Писму Харалампију*, првом свом штампаном раду, објавио да ће писати за браћу Србље било које вере они били. На истој идејној основи деловао је касније и Вук Караџић. Идеју о српском језичком јединству Вук није први пут саопштио у чланку *Срби сви и свуда* из 1849, како се понегде у литератури наводи, него у првом свом објављеном филолошком делу, *Писменици* из 1814. Исте идеје срећемо у тексту Јернеја Копитара *Патриотске фантазије једног Словена* из 1810. године. У овом као и у другим текстовима европске филологије из-

ражен је општи став да се народи разликују по језику, а не по вери и политичким приликама у којима живе. Немци, који су и онда били од културно најјачих европских народа, остваривали су духовно јединство на основу једног језика и књижевности иако су имали три вере: протестантску, католичку, калвинистичку и много разних државних заједница (38) у којима су живели. Мађари су имали две вере: протестанску и католичку, али исто тако један језик.

У 18. веку на језичку проблематику код Срба као на питање стила гледао је истакнути српски педагог Теодор Јанковић МиријеВСки. Он је употребу три књижевна језика (црквенословенски, славеносербски и српски народни) објашњавао теоријом о три стила: високом, средњем и простом. Чинио је то у духу класицистичке теорије Ломоносова; практично је настојао да сваком од та три језика/стила нађе место. Први слависти су донели нови став. Они су отварали питање заједничког словенског књижевног језика, али и питање посебних словенских језика/наречја. У Доситејево и Вуково време питање књижевног језика више није било третирано као питање стила, као раније, него као питање духовног идентитета народа.

Вук је, као и други филолози његовог времена, а нарочито Добровски, Копитар, Шафарик, разликовао српски од других блиских словенских језика, па тако и од хрватског. Хрватским језиком се у првој половини 19. века сматрало само кајкавско наречје. Било је међутим филолога (Миклошић) који су сматрали да је прави хрватски, у ствари, чакавски. Вук Карацић је био изричит у ставу да је, поред чакавског, и кајкавски може сматрати хрватским (јер су Хрвати на њега „обикли“). За Вука је штокавски дијалекат био само српски. Он никада није пристао да се језику које Срби говоре даје двонационални назив (српскохрватски, српски или хрватски), како је то уређено касније неоснованим позивањем на Вука и злоупотребом његовог имена.

Историзам и филолошки приступ књижевности подстицајно су деловали на сачињавање историјских и библиографских прегледа и првих историја књижевности. Први историјски прегледи, односно историје српске књижевности, написане су почетком 19. века. Оне су имале, као и све књиге те врсте, да реше два основна питања: проблем корпуса националне књижевности и проблем њене периодизације. Од решења тих питања зависио је и цео систем националне књижевности.

Корпус српске књижевности. – Године 1815. један млад свештеник, Лазар Бојић, објавио је књижицу под насловом *Памјатник мужем у славеносербском народу славним*. Она доноси биографије четири српска писца: Јована Рајића, Доситеја Обрадовића, Григорија Трлајића и Атанасија Стојковића, али и списак других писаца на које аутор хоће да подсети. За књигу је карактеристично да је представила само писце који су по вери били православци. Да тако поступи, Бојића је могло да руководи религиозно, а не филолошко начело. Само један од писаца које је он представио, Доситеј, писао је на српском народном језику. Остали су писали углавном на рускословенском, на руском и на славеносербском. Бојићева књига тешко би могла да се прогласи првом књижевном историјом код Срба управо зато што је већ у свом времену заостајала за главним научним идејама. Парадоксално је што ће исти национални модел књижевности заснован на верској посебности, а не на језичком јединству, примењивати српски историчари књижевности у периоду превласти комунистичког атеизма у другој половини 20. века (Миодраг Поповић у *Историји српске књижевности – Романтизам*, 1968-1972. и други).

Бојићева књига појавила се на самом почетку делатности Вука Стефановића Караџића, пре него што је ојачао тренд филолошке мисли у Срба. А када је нови правац освојио духове, за модел на којем је Бојићева књига почивала није било места. Зато је она и била дуго практично непримећена. Њено фототипско издање појавило се у десетој деценији 20. века (1994) кад су вуковске идеје биле у филологији потиснуте или изневерене.

На основама славистичке мисли тога времена, написана је и прва права историја словенске и српске књижевности. То је *Историја словенског језика и књижевности према свима наречјима* коју је 1826. на немачком језику објавио Словак Павел Јозеф Шафарик, професор Велике српске православне гимназије у Новом Саду. Његова књига на једном месту представља све словенске језике и књижевности. И Шафарик, као и други слависти онога времена, сматрао је да сви словенски народи имају један, словенски језик, али да говоре и да пишу различитим наречјима која имају карактеристике посебних народних говора. Српском наречју (језику) и књижевности Шафарик је у својој књизи посветио знатну пажњу. У посебним одељцима представио је књижевност Срба православца и Срба католика.

Шафарикова *Историја* биће веома дуго основни модел по којем ће се писати историје књижевности словенских народа. Тридесет година после његове књиге сличну историју словенских књижевности написаће заједно Рус Пипин и Пољак Спасович (1865) и у њој ће се основно виђење српске књижевности поновити. Слично виђење ће поновити после и Стојан Новаковић у *Историји српске књижевности* (1867), првој коју је писао један Србин.

На филолошком начелу: један језик – једна књижевност одређен је корпус српске књижевности и тај модел, и поред извесних девијација, одржао се до данас. То је практично значило да се под српском књижевношћу подразумевало оно што су у прошлости на српском језику (укључујући српкословенски и црквенословенски) писали и Срби православци и Срби католици (муслимански удео је практично био минималан и није истицан).

Шафариков модел историје српске књижевности, који најпотпуније обухвата њен дотадашњи корпус, нарушен је под утицајем Илирског покрета. Покрет је настојао да илирско име, које је употребљавано превасходно као алтернативно име за Србе, а пре свега за Србе римокатолике, наметне као име које се односи на све Јужне Словене, па и на њихов заједнички илирски језик и илирску књижевност. Илирци, који су били углав-

ном кајјавци и чакавци, уносили су у илирско заједништво своја наречја (у значењу језик) и књижевност на тим наречјима, да би, при следећем кораку илирско име идентификовали са хрватским именом са циљем да се укупна књижевна делатност писца католика на српском језику припише Хрватима.

Отприлике оне године када је умро Вук Караџић (1864) на сцену је ступио млади Ватрослав Јагић, потоњи највећи хрватски филолог. Делујући у духу југословенства, али не онаквог какво су, у отпору према илирском покрету иницирали Теодор Павловић и Јован Суботић, као заједништва посебних јужнословенских народа, већ онаквог какво је иницирао бискуп Јосип Јурај Штросмајер, Ватрослав Јагић је практично напустио дотадашње филолошке принципе разликовања књижевности према језику иако им је декларативно остао веран. Залажући се за став да штокавско-чакавско-кајјавски дијалекти чине један језик, он је истовремено делио српску од хрватске књижевности, али не по језику, као Вук и Шафарик, него по вероисповести писаца. На концепцији о заједничком језику Срба и Хрвата и сачињена је Јагићева *Хисторија књижевности народа хрватскога и српскога* (1867) чији је први и једини објављени том, од три најављена, обухватио само средњовековну књижевност. Својим моделом Јагић је имплицирао разбијање корпуса српске књижевности којој су у каснијим историјским приказима одузета поједина подручја као што је дубровачка књижевност (мада је изјављивао да је она заједничка) и свака друга књижевна делатност на српском језику а католичке провенијенције. Овај модел поделе између националних књижевности Срба и Хрвата најјасније је испољен у књизи *Повијест књижевности хрватске и српске* Ђуре Шурмина (1898). Народна књижевност на српском језику, односно штокавском наречју, код Шурмина је постала заједничка, тј. српскохрватска; а дубровачка, која је код Вука и Шафарика такође била само српска, постала је код Шурмина само хрватска.

Периодизација српске књижевности. – Прву периодизацију српске књижевности наговестио је Добровски у зборнику *Слованка* (1814) делећи српску књижевност на стару и нову.

Сличну периодизацију спровео је и Шафарик у својој *Историји словенског језика и књижевности* из 1826. године. Основни критериј такве поделе био је језик: стара књижевност писана је на српскословенском, а нова на рускословенском, славено-србском и српском народном језику. Али постојао је и механички критериј поделе: последњих стотинак година српске књижевности историчар је сматрао њеним новим добом.

Другачију сегментацију и класификацију имплицирао је Вук Карацић својом периодизацијом српске народне поезије. Оне је српске јуначке народне песме поделио на песме о старим, песме о средњим, и песме о новим временима. У књизи *Писма Платону Атанацковићу* (1845) Вук је укупну српску књижевност делио на: народну, стару, дубровачку и садашњу. Овакво виђење српске књижевности ушло је и у текст Бечког договора (1850) о једном књижевном језику и о једној књижевности једног народа који говори (једним народним језиком, штокавским). Један од најзначајнијих Вукових следбеника, Јован Суботић, у својој антологији уметничке књижевности у две књиге под насловом *Цветник српске словесности* (1853) спровео је поделу на стару, средњу и нову књижевност. Ту поделу је прихватио и Ватрослав Јагић у својој *Хисторији* из 1867. А Стојан Новаковић, у другом издању своје *Историје српске књижевности* (1871), поред ова три периода уметничке књижевности, додао је и део који се тиче народне књижевности. По Новаковићу српска књижевност је имала ова четири саставна дела: народну, стару, средњу и нову књижевност. Таква периодизација српске књижевности, као целине састављене од четири дела, задржала се све до после Другог светског рата. Последњи аутор који је уважавао овакву четвороделну поделу, примењујући је на целу југословенску књижевност, био је универзитетски професор Драгољуб Павловић (1958).

Историја српске и српскохрватске књижевности. – Период од 1900. до 1914. био је најплоднији за развој књижевнo-историјске делатности у Срба судећи по броју нових књига из ове дисциплине. Прва од њих је *Дубровачка књижевност* (1900) католичког свештеника дум Ивана Стојановића из Ду-

бровника, у којој је, поузданије него игде до тада, објашњен феномен дубровачке књижевности. Писана српско-дубровачким језиком, као и на латинском и италијанском, у складу са са духовним везама Дубровчана са суседном Италијом, дубровачка књижевност се, по овом приказу, не би никако могла да се искључи из корпуса српске.

После ове књиге уследиле су: *Историја српске књижевности* Јована Грчића (1903, 1906); *Историја српске књижевности* Тихомира Остојића (1910), *Преглед српске књижевности* Павла Поповића (1909), *Историја српске и хрватске књижевности* Андре Гавриловића (1910-14; 1927) и *Историја нове српске књижевности* Јована Скерлића (1914).

У решавању питања обима и природе српске књижевности врхунац су биле Поповићева и Скерлићева књига. Као професори београдског Филозофског факултета, они су предавали српску књижевност као целину, а наставу су поделили тако што је Павле Поповић предавао народну, стару, средњу (дубровачку), а Скерлић само нову; њихове књиге проистекле су из тих предавања. Ставови двојице младих а угледних професора били су у складу са традицијом гледања на српску књижевност од Доситеја, Вука и Шафарика, али су били саображени и са тада актуелним схватањем да се на том истом језику развијала и хрватска књижевност. Као и Јагић, пре њих, и они су дубровачку сматрали заједничком. Слично као и о дубровачкој, мислили су и о другим локалним књижевностима средњег периода.

Књижевноисторијска делатност у Срба добила је нови замах у последњој трећини 20. века. За књижевноисторијска дела из овог времена карактеристичан је принцип стилске периодизације. На том основу рађена је *Историја српске књижевности* – *Романтизам* Миодрага Поповића (1968-1972), *Српска књижевност у средњем веку* Милана Кашанина (1975), *Историја старе српске књижевности* Димитрија Богдановића (1980). У три посебне књиге Милорад Павић је обрадио историје српске књижевности трију периода: барока, класицизма и предромантизма. У скраћеном виду оне су се појавиле под именом *Рађање нове српске књижевности* (1983). У књигама *Историја српске*

књижевности (1983) Јована Деретића и *Историја српске модерне књижевности* Предрага Палавестре (1986) са нешто мање доследности је поштован принцип стилске периодизације. Највише залагања за поштовање периодизирања по стиловима испољио је Драгиша Живковић у низу текстова, и он је добрим делом и заслужан што је тај начин периодизирања код нас преовладао. Али сам Живковић није написао историју књижевности. За књижевноисторијску делатност овог периода карактеристично је такође да се у њој више или мање изгубила ранија периодизација на стару, средњу и нову књижевност као непрекинути низ, односно да је изостала обрада дубровачке књижевности као дела српске књижевности.

Систем српске књижевности. – У мојој књизи *Систем српске књижевности* изнет је став да проблеме корпуса и периодизације српске књижевности треба схватити као питање њеног система. Систем српске књижевности треба да обухвати укупну њену традицију, сва четири њена дела, али и да буде усклађен са савременом теоријом и методологијом. То становиште практично је примењено у састављању моје *Антологије српске поезије у осам књига*, коју су 2004. почели да објављују СКЗ и БИГЗ, а чији су предговори већ објављени у поменутом *Систему српске књижевности* (1996, 2000). То становиште је примењено и у књигама које су после оне моје објављене: Новица Петковић, *Кратак преглед српске књижевности* (2000), и Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности* (2001).

Уважавајући досадашња искуства у периодизацији по временским раздобљима и по стилским карактеристикама, моја поменута књига је понудила овакву систематизацију српске књижевности: *стара књижевност*, *народна књижевност*, *књижевност средњег доба* (ренесанса, барок, класицизам, предромантизам) и *нова књижевност* (која обухвата доба романтизма, доба модерне /реализам, парнас, симболизам/, доба модернизма (експресионизам, надреализам, неоромантизам, постсимболизам, социјална литература, модернизам), доба постмодернизма.

Компаратистика. – Релативно рано Срби су се почели бавити и општом историјом књижевности. Године 1858. изашла је

у Новом Саду књига Задранина Божицара Петрановића под насловом *Историја књижевности поглавитих на свету народа од најстаријих времена до садашњег века*. То је била и прва историја књижевности коју је један Србин написао. Истовремено, то је и једно од првих синтетичких дела из области компаратистике која се, као дисциплина, јавила само тридесетак година раније (Вилменова предавања на Сорбони 1828).

Компаратистика се предавала на београдској Великој школи још крајем 19. века. Посебан углед је стекла, међутим, у деловању професора Богдана Поповића и часописа *Страни преглед* који је он издавао између два светска рата (1927-1937). Сам Богдан Поповић је један од првих теоретичара у свету који је подударности међу текстовима, код којих се не може потврдити контактна веза, објашњавао *стилско-типолошким* и другим аналогијама. До тих ставова Богдан Поповић је дошао укључивши се у полемику око утврђене сличности песме *Пад лишића* француског песника Шарла Милвоа и песме Бранка Радичевића *Као млидијах умрети*. У тексту *Једна паралела* (1936) он је убедљиво показао да је наша песма вишеструко вреднија од песме старијег француског песника. Утицаја на нашег песника није могло бити, али је било аналогних узрока да се створе две по теми и изразу сличне песме.

Међу теоријским доприносима компаратистици треба посебно истаћи две књиге објављене после Другог светског рата. То су монографија Иве Тартаље *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба* (1964) и *Увод у упоредно проучавање књижевности* (1984) Зорана Константиновића. У првој књизи се, поводом Петрановићевог рада, дају ретке и систематизоване информације о компаратистици у прошлости код нас и у свету, а у другој се то чини махом за савремени период; у обема се из тих сазнања извлаче плодни закључци.

Теорија књижевне критике

У едицији *Српска књижевна критика*, од 25 обимних књига, коју је припремио Институт за књижевност и уметност у

Београду у редакцији Предрага Палавестре, прештампани су многи најважнији текстови о књижевности од Доситеја Обрадовића до Милана Богдановића и Марка Ристића. Готово сви критичари заступљени у тим књигама рекли су понешто вредно или интересно о књижевној критици. Али и код Срба, као и код других народа, истински вредни теоријски доприноси критици ретки су.

Међу њима најпре треба издвојити текст *Друга рецензија српска* Вука Стефановића Караџића, тј. Вукову критику романа *Љубомир у Јелисијуму* Милована Видаковића (1817). У теоријском смислу, међутим, значајан је само почетак текста (на око две стране) ове веома дугачке рецензије. А на тим странама најзначајнија је ова реченица: „У свакој се књизи гледа на двије ствари: 1. *на ствар о којој се пише* и 2. *на језик којим се пише*“. У тим ставовима формулисана је најкраће природа филолошке критике, тј. оне врсте критике која је посебну пажњу посвећивала језику којим писац пише, а не рецимо стилу и другим формалним елементима. Та критика постојала је и код других народа. Али она је нарочито дуго трајала код Срба – скоро кроз цео 19. век.

Други по реду текст незаобилазног теоријског значаја је-сте *Критика у миру* Константина Богдановића, веома образованог адвоката и дипломате који није дуго живео (1811-1854) а узгредно се бавио литературом. Богдановић је, у свом тексту, реаговао на појаву нетрпељивих критика у тадашњој српској књижевности. Зато је и препоручивао *критику у миру*. Он је најпринципијелније истакао став да треба одвајати писца од његове грађанске личности. За тај став се каже (на пр. проф. Деретић) да представља антиципацију сличног става Љубомира Недића са краја прошлог века. Значајно је, међутим, да је Богдановић у свом тексту доследно инсистирао на томе да је задатак критике да дело сагледа у *систему* књижевности. Ако на ишта познато ово залагање, као и есеј у целини, може да подсети, то је став о томе да књижевна дела сачињавају међу собом извештан поредак који је Елиот изнео у есеју *Традиција и индивидуални таленат*. Елиотов есеј, и есеј раног српског теоретичара,

полазе од исте теоријске матрице и имају исте теоријске конзеквенце. Елиотов есеј, мада и сам недовољно прозирног значења, ипак је далеко артикулисанији и целовитији.

На самом крају 19. века, и на почетку 20. српска књижевна критика, али и теоријска мисао о критици, достижу врхунац у текстовима Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића. У тексту *О критици* (1901) Љубомир Недић је изнео ставове који ће бити карактеристични за једну врсту критике која се назива *иманентном критиком*. Та врста критике појавиће се у другим европским књижевностима нешто касније. Недић је сматрао да је задатак критике да „уђе у“ дело „и испита не само унутрашњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова“.

У сличном духу као и Недић, деловао је и нешто млађи његов савременик и колега, Богдан Поповић. Његова теоријска мисао о критици, саопштена у више текстова, најсадржајније је изложена у текстовима: *Шта је велики песник* и *Теорија реда-по-ред*. У тексту *Теорија реда-по-ред* (1912) Богдан Поповић је опширно и аргументовано представљао метод књижевне анализе делић по делић са сврхом да се продре у суптилности организације текста и да се допре до правог значења дела. У раније објављеном тексту *Шта је велики песник?* (1904) Богдан Поповић се бавио критеријима за одређивање књижевних вредности. То је један од првих лепих прилога *књижевној аксиологији* у нас.

Врста књижевне критике коју су код Срба засновали Љубомир Недић и Богдан Поповић обично се назива „естетичка критика“. Она је, по оријентацији, сасвим слична стилистичкој критици (Фослер, Шпицер) на немачком и енглеском језику. Код српских теоретичара, међутим, ове идеје јавиле су се нешто раније, а и основне идеје Љубомира Недића чак нешто раније и од идеја самог родоначелника стилистичке критике Бенедета Крочеа. Идеја о књижевности као уметности речи, која је карактеристична за теоријску мисао 20 века, формулисао је већ Љубомир Недић сасвим прецизно објашњавајући књижевност као „сложенај речи“. Образовањем и нивоом излагања, ови наши тео-

ретичари, универзитски професори, не заостају за својим страним колегама.

Интерпретација књижевног уметничког текста као вид проучавања књижевности такође је карактеристична за више школа у 20. веку, а посебно за немачку интерпретацију текста. Међутим, интерпретације текста Богдана Поповића, са почетка века, могу се мерити и са најбољима; ни до данас нису застarele.

Јован Скерлић, најплоднији и најутицајнији српски критичар и историчар са почетка 20. века, има и један од најзначајнијих теоријских текстова о књижевној критици који се зове: *Догматичка и импресионистичка критика* (1902). Скерлић, који је настављао аналитичку (у његовој терминологији „догматичку“) критику Недића и Поповића, отварао је простор и за једну другу, критику, тада актуелну, импресионистичку. После другог светског рата теоријским проблемима критике прилазило се већ ерудитски. Књиге посвећене критици писали су су Драган Јерemiћ, Света Лукић, Зоран Гавриловић (*О критици*), Миодраг Радовић (*Књижевна аксиологија*, 1986). Међу тим књигама се издваја, по теоријском значају, књига Светозара Петровића *Критика и књижевно дјело* (1963). У тој књизи се налази и једна дефиниција књижевне критике која је често цитирана. Она гласи: „Књижевна је критика креативна литерарна активност којој је унутрашњи задатак да обогати наш смисао за књижевност и да олакша наш додир с њом, изазивајући нас на успоређивање властитог искуства у књижевности с искуством критичара. Механизам у коме се она остварује јест довођење књижевног дјела у контекст критичарева доживљаја.“ Ни та дефиниција није свим прихватљива. Али је релевантна јер има теоријски ниво.

Теоријска мисао о белетристици

Садржајни теоријски текстови Срба о белетристици прикупљени су, такође, у поменутој едицији *Српска књижевна критика*. Они су много више заступљени од оних који се тичу историје или књижевне критике. Ради прегледности, издвојиће-

мо само оне који могу да буду репрезентативни за поједине области: за поетику, за рецепцију белетристичког текста, наратологију, стилистику, версологију, тематологију, генологију, медијацију текста, књижевну семиологију. У овом кратком приказу држаћемо се и тематског али и хронолошког реда.

Поетика. – Оригиначне доприносе мисли о природи књижевног стварања, чиме се бави поетика у најужем смислу, дало је само неколико српских аутора. Међу ове спадају пре свега Вукова сведочења о томе како настаје и како се одржава народна књижевност. Народна песма се рађа кроз делатност појединаца коју други појединци прихватају, поправљају или кваре; затим следе ставови о усменој природи народне књижевности која се усменим путем шири и одржава. Каснији истраживачи настајања српске народне поезије, Матија Мурко, Милман Пери и Алберт Лорд, допунили су, појаснили али не и оповргли Вукова тумачења. Вуков израз *стајаћа места*, које је касније прихватио Томо Маретић, претходи данас чувеној концепцији *формуле* Перија и Лорда по којој се гради на устаљеном репертоару већ усвојених облика (*формула*).

Једна од најзначајнијих теорија књижевног стварања код нас потиче из доба романтизма. То је теорија Лазе Костића о настајању поезије у стању „међу јавом и мед сном“. О песми која се тако збила, песник, по Костићу, накнадно може да сачини *записник*. Та концепција, изложена у његовој књизи *О Змају* (1902) једна је од варијаната романтичарске ентузијастичке поетике. Јасније него игде у модерно доба у њој се показује да поезија настаје пре него што је језички уобличена. Многе Костићеве песме (рецимо *Спомен на Руварца*), а пре свега његов *Дневник* дају за право ставу да се на поезију, тј. књижевност, може гледати и онако како је он чинио, тј као на документ о израженом доживљају. То значи да Костићев став о поезији као записнику није за одбацивање иако је посве супротан ставу о поезији као *уметности речи* по коме се поезија гради од речи, тј. збива се у језику.

Данас се све више схвата да је филозофија *укриштаја* Лазе Костића релевантна филозофска и естетстичка концепција. Је-

дан од главних следбеника филозофа Костића била је Аница Савић Ребац, класични филолог и естетичар. Њено главно дело, *Античка естетика и наука о књижевности* (1955) ретко је и изузетно по томе што осветљава рађање мисли о поезији у пред-латонском периоду, дакле што осветљава саме корене поетике као дисциплине.

Природом књижевног стварања са становишта психоанализе плодно се бавило неколико београдских аутора (Војин Матић, Владета Јеротић, Зоран Глушчевић). Од текстова наших савременика, посвећених том проблему, теоријски је незаобилазан одељак посвећен кохеренцији и стваралаштву из књиге Николе Милошевића *Идеологија, психологија, стваралаштво* (1970). Он је настао на искуствима савремене структуралистичке мисли.

Време постмодернизма донело је и нове погледе у поетици. Њих може да репрезентује књига Александра Јеркова *Нова текстуалност* (1992).

Књижевна генологија.– Пишући народним језиком, уводећи нове књижевне врсте (басну), Доситеј је у својим текстовима умео понешто важно да каже о књижевним врстама. То је у још већој мери и са више разлога чинио Вук Караџић који је српску народну књижевност не само сакупио, већ је и класификовао. Та његова класификација је означена посебним, специфичним, његовим терминима, али она је, истовремено, и ваљано учињена по правилима логичке класификације.

Критикујући роман Милована Видаковића, Вук је иницирао дугу полемику о роману, у којој је учествовао и Видаковић, али и други аутори. Један од резултата те полемике је и Стеријин пародични *Роман без романа* (1838).

Следећи крупнији прилог генологији учињен је четрдесетих година 19. века кроз полемику Ђорђа Малетића и Јована Суботића о епу. На појаву Суботићевог епа *Краљ Дечански* реаговао је целом књигом Ђорђе Малетић (1846), а на ову књигу низом од десет текстова реаговао је аутор епа Јован Суботић. Суботићев супериорнији рад био је права ерудитска расправа о

епу, али истовремено и оправдавање српског епа. Она сведочи о лепом теоријском нивоу код Срба средином 19. века.

Ове чињенице треба имати у виду зато што се релевантни теоријски текстови код Срба о генолошким проблемима јављају тек у другој половини 20. века. Међу њима посебно место има књига Јована Христића која се зове *Облици модерне књижевности* (1968). У њој се плодно расправљају проблеми есеја, поезије и прозе. Јован Христић, позоришни писац и позоришни критичар, у другим делима се нарочито успешно бавио теоријом трагедије. Бављење генолошким проблемима у нас је добило институционални облик радом на пројекту *Књижевни родови и врсте* у Институту за књижевност и уметност у Београду почев од 80-тих година 20. века. Пројектом руководи Зоран Константиновић, а досадашњи резултати приказани су у три зборника радова под именом овог пројекта.

Истраживање дискурса.— Један од најобразованијих Срба са самог почетка 19. века, Атанасије Стојковић, објавио је књижицу која се зове *Србски секретар* (1802). Њена сврха је била да упути своје читаоце у писање писама за разне потребе и прилике. Књига је улазила у проблем организовања говора (дискурса), односно говорних жанрова. Више од једног века касније остварен је у нас највиши домет у бављењу природом говора и то у обимној студији Станислава Винавера која се зове *Језичне могућности* (1921) и у његовој књизи *Језик наш насушни* (1952). Винавер у тим књигама није употребљавао изразе дискурс или књижевни жанр. Блистави писац и преводилац, са много смисла за различите функције језика, умео је међу језичким могућностима да разликује и оне које спадају у сферу стиха или стила, али и оне који спадају у сферу језичког организовања на вишем нивоу, тј. на нивоу говора.

Тематологија. — Отварајући, у *Другој рецензији српској*, питање критике као писања о језику или о ствари о којој се пише, Вук Карацић је практично отворио пут и тематолошким истраживањима у нас. У том погледу је био и претходник Светозара Марковића који је делима приступао превасходно са садржајне стране. Ма колико Марковићеве основне идеје биле преу-

зете са стране (превасходно од Чернишевског), он је у својим ставовима био доследан. Дајући предност садржају над формом, корисном над лепим, он је био главни представник тематолошког и утилитаристичког приступа литератури код Срба. Односом садржаја и форме, на нов начин, са становишта експресионизма, али и са искуствима промена које је у човеку и свету донео Први светски рат, бавио се и програмски текст Милоша Црњанског *Објашњење „Суматре“* (1920).

Средином 20. века, подстакнута социјалном литературом или отпорима према њој, тематолошка питања су била поново отворена, али на новом нивоу. Међу њима би посебно требало издвојити истраживања Свете Лукића о феномену „социјалистичког естетизма“. Мимо социјалне проблематике, у овој области вреди обратити пажњу на још два рада: на есеј Миодрага Павловића *Мит, ритуал и књижевно дело* и на исто тако кратак и садржајан есеј Николе Милошевића *Узрок и услов*. У првом есеју се проблем садржаја књижевног дела гледа са антрополошке тачке гледишта, а у другом са филозофске.

Версологија. – Међу неколико вредних радова из области версологије насталих у првој половини 19. века, два су посебно важна: рад Луке Милованова *Опит о словоречности* (из 1810, издао га Вук 1833) и *Наука о српском стихотворенију* Јована Суботића из 1845. И један и други аутор били су преокупирани феноменом стиховног говора на српском језику. Посебно је вредан пажње напор Милованова и Суботића да створе нову и оригиналну терминологију у овој области.

Од краја 19. века до Другог светског рата, стихом се поремено баве Радован Кошутић, Бранко Лазаревић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Перо Слијепчевић.

Проблемима стиха, посебно српског, после Другог светског рата интензивније се бавило неколико истраживача: Драгиша Живковић, Жарко Ружић, Милорад Павић, Никола Грдинић, Милосав Чаркић, Мирјана Стефановић, Леон Коен. Упоредо са њима, проблемом версологије, као и стиха код Хрвата и Срба, бавио се Светозар Петровић. Своју теорију стиха он назива „метаметричком“; функционисање стиха и његову организацију он

у тој теорији наглашено доводи у везу са вантекстовним елементима.

Теорија стила. – Посебне књиге о стилу код Срба имају Богдан Поповић (*Два огледа из теорије стила*) и лингвисти Миливој Павловић и Радоје Симић. О стилским фигурама посебне књиге су објавили Драган Стојановић (*Иронија и значење*, 1984), Леон Коен (*Метафоре, фигуре и значење*, 1986) и Милош Ковачевић (*Стилистика и граматика стилских фигура*, 1995).

Најзначајнији рад у овој области истраживања јесте свакако посмртно објављена књига *Метафоре и алегорије* (1968), београдског математичког феноменолога и шефа београдске математичке школе Михаила Петровића Аласа (1868-1943). Алас се проблемима пресликавања једних чињеница на друге бавио у чисто научне сврхе. Тако је дошао и до једне теорије пресликавања која у себи садржи и теорију модела. Стилске фигуре метафора и алегорија, али и други тропи, показали су се само као видови универзалне праксе пресликавања. Књига *Метафоре и алегорије* садржи једну од најдубље заснованих теоријских концепција тропа, а посебно метафоре; она представља и једно од најдубљих објашњања парадигме (модела).

Наратологија. – Године 1899. објавио је Богдан Поповић своју критику комедије *Гордана* Лазе Костића. Поповићев текст, у неким деловима, представља изразит пример структуралистичког начина мишљења. Отварајући питање теме Костићеве комедије и њене обраде, посебно њених јунака, Поповић је отворио и елаборирао проблем организовања наративног текста. То је, после текста Американца Вилијама Џејмса о роману, који је нешто раније објављен, такође један од најранијих прилога модерној наратологији: следећи талас вредних доприноса у свету овој теми јавиће се тек између два светска рата.

Значајнији теоријски прилози из области наратологије јавиће се код Срба тек у другој половини века. Међу њима значајно место има књига *Негативни јунак* Николе Милошевића (1965). Знатно касније, 1989, појавила се књига Гаје Пелеша, професора из Загреба, која се зове *Значење и прича*. Највредни-

ји њен теоријски допринос је у томе што је отворила проблем *стварних* и *могућих* светова у приповедном уметничком тексту.

Медијација белетристичког текста. – Проблем медија и медијације је честа тема у новинама и часописима. Из обиља текстова који се баве актуелним проблемима медија, вреди обратити пажњу на књигу Драгутина Гостушкога, композитора, музиколога и естетичара која се зове *Време уметности* (1968). Она је ретка по томе што је заснована на познавању огромног матријала о традиционалним медијима у којима се остварују разне уметности од античког периода до наших дана. У њој је дат и једно од најплоднијих објашњења цикличке природе развоја уметности.

Рецепција књижевности. – Професор Филозофског факултета у Скопљу, Перо Слијепчевић, германиста по струци, направио је 1937. године једну изузетну студију која се зове *Шилер у Југославији*. Настојао је у њој да покаже како су тога значајног немачког писца примали Срби, Хрвати и Словенци (три народа које је признавала тадашња Југославија). Његова изучавања тога проблема, вршена методично и скрупулозно, донела су пуно релевантних сазнања о рецепционим могућностима српске, хрватске и словеначке публике у 19. веку. Та истраживања ће претходити чувеном Сартровом тексту који се зове *Шта је књижевност*, односно његовом одељку *За кога се пише* у којем су та питања постљављена. После светске промоције теорије рецепције Ханса Роберта Јауса, истраживање рецепције постало је често и у Срба. Два аутора заслужују да се на њихове радове обрати посебна пажња. Германиста Зоран Константиновић први је представио Јауса нашој култури. Од његових радова у овој области треба истаћи *Интертекст и алтеритет*. Други аутор је естетичар Сретен Петровић. После обимне *Реторике* Бранислава Нушића (1933, 1938), он је још обимнијом књигом истог наслова (1975) обновио интересовање за ову дисциплину посвећујући у њој пажњу проблему примаоца; то је чинио и у другим радовима.

Књижевна семиологија. – Међу савременим српским теоретичарима Новица Петковић се најдоследније бавио семиоло-

шким проблемима. За време својих студија у Москви, Петковић је ушао у круг руских семиотичара чије радове је преводио на српски. Написао је и неколико књига које проистичу из оваквог усмерења. Уз радове Михаила Марковића (*Дијалектичка теорија значења*, 1961) и *Знакови и значења* Николе Рота (1982) *Семиотичка естетика* Браниславе Милијић (1993) Петковићеве књиге спадају у узак круг важних дела у овој области. Те књиге се зову *Језик у књижевном делу* (1975), *Од формализма ка семиотици* (1984) и *Елементи књижевне семиотике* (1995).

Међутим, и пре него што је семиологија почела да се прихвата као дисциплина нашег времена, у првој половини 20. века, настао је и један вредан рад који је доскора био из идеолошких разлога држан по страни. То је књижица *Симболи и сигнали* владике Николаја Велимировића, једног од најобразованијих и најелеквентнијих Срба свих времена, која је објављена почетком тридесетих. Она свету прилази као Божјем свету који еманира знакове (симболе и сигнале) о себи и даје упутства за њихова тумачења. Рођена у време кад се семиологија тек развијала, ова књижица ће остати као један од најзначајнијих прилога које су Срби дали у овој области.

* * *

Теорија књижевности предаје се у већини средњих школа у Србији, Црној Гори и Републици Српској у оквиру предмета српски језик и књижевност. На свим универзитетима у овим земљама она се изучава и предаје као посебан предмет. Настава из теорије књижевности по правилу је заступљена и на постдипломским студијама. Теоријским питањима књижевности бави се и Институт за књижевност и уметност у Београду.

У нас, међутим, не постоји ни један специјализовани часопис за теорију књижевности дужег трајања. Најближи је тој функцији био београдски часопис *Књижевна критика*. Многи књижевни часописи и листови, међутим, објављују у знатном броју књижевнотеоријске текстове домаћих и страних аутора. Слично чине и издавачи штампајући књиге из ове области у разним едицијама и или у посебним издањима. По броју преведе-

них књига и по информисаности о књижевнотеоријским проблемима Срби држе корак са светом.

Систематском проучавању књижевнотеоријске мисли у Срба до сада није посвећивана потребна пажња.

Из књиге: Петар Милосављевић, *Теорија књижевности*. Београд (1997), Ваљево – Исток (2002), Београд – Грачаница (2009)

БЕЛЕШКЕ О ПОГЛАВЉИМА И АУТОРИМА

СРЕДЊИ ВЕК

Стара српска књижевност у целини представљена је за сада најпотпуније у истоименој едицији Просвете и Српске књижевне задруге у 24 књиге. У корицама те едиције постоје житија српских средњовековних владара и значајних црквених људи; објављени су и многи песнички текстови, нарочито у службама Србима свецима. У овим књигама, међутим, нема текстова који би се могли сматрати књижевнотеоријским. Обично влада предрасуда да је експлицитна поетика српске средњовековне књижевности садржана у текстовима старије грчке (византинске) књижевности, по чијим је моделима српска средњовековна књижевност била стварана.

Поглед на овај проблем морао се, бар донекле, мењати откако је први пут било штампано *Законоправило* Светог Саве додуше само прва књига). Ово дело је одувек познато у хришћанском православном свету. Било је присутно и у Руској православној цркви све до 19. века. Међутим, важило је широко распрострањено мишљење да је ово дело, у ствари, превод са неког грчког предлошка. Али се конкретан предлог овог дела није ни помињао ни наводио. Приређивач овог дела, и његов преводилац Миодраг Петровић, у предговору првој књизи, која се појавила 2004, на убедљив начин је показао, да ово дело Светог Саве стварно има предлог, али не само један, већ више њих. Оно се зато не може сматрати простим преводом, већ делом рађеном по узору на друга дела. Дело, према томе, заиста није оригинално у данашњем смислу. Али оно бесумње носи обележје велике личности овога ствараоца, израз је његовог синтетичког духа. На њега треба гледати слично као и на наше средњовековно сликарство или градитељство. И уметници су у српским земљама стварали по узорима из грчке уметности. Али су у своја дела уносили и нешто што чини њихово властито обележје.

За ову хрестоматију изабрана су из обимне књиге првог српског познатог писца два текста. Једно је *Пролог* „*Законоправило*“, у којем је изнет поглед на писану реч оснивача Српске православне цркве.

Други текст је *Тумачење стиха*: „Господе, Боже наш, помилуј нас!“ Као што први текст пружа увид у религиозне ставове, који ће чинити основ старе српске књижевности, тако други текст сведочи о

ауторовој способности тумачења стиха у духу идеја цркве којој припада. На овај допринос Светог Саве херменеутици треба да гледамо с поносом.

РЕНЕСАНСА

У предјугословенском периоду дубровачка књижевност је сматрана делом српске литературе. У периоду постојања прве Југославије сматрана је делом српскохрватске литературе. У периоду Титове владавине дубровачка књижевност је била из српске литературе искључена и то без аргумената. Тада је наметан став да српска драмска књижевност почиње са Емануелом Козачинским у 18. веку или са Јоакимом Вујићем у 19. Овакви ставови, разуме се, немају везе са науком. Све више се обнавља став из предјугословенског периода да је ренесансна књижевност на српском језику настала у Дубровнику.

Слично средњевековној српској литератури, која је користила моделе старије и развијеније византинске књижевности, и дубровачка литература је прављена према поетичким узорима старије и веће италијанске, са којом је била у дубоким духовним везама. У конкретној реализацији, међутим, и писци на српском језику, који су стварали у Дубровнику, били су често на истом нивоу са италијанским писцима. Такав је сигурно био и комедиограф Марин Држић.

Као ни други његови савременици овога времена, Држић није оставио текстове књижевнотеоријске природе. Са теоријске тачке гледишта, међутим, назаобилазни су неки искази из речи публици коју изговарају Дуги Носи или Помет у његовој најбољој комедији *Дундо Мауроје*. Делови се овде доносе према издању Држићевих *Сабраних дела* које је приредио Милан Решетар (Загреб 1930).

БАРОК

Барок у српској култури био је развијен у два одвојена подручја: у Дубровнику и међу Србима у Угарској. У оба подручја јавила су се два изузетно значајна и велика писца: Џиво (Иван) Гундулић и Захарија Орфелин. На жалост, ни српски барок није оставио за собом значајне књижевнотеоријске прилоге.

Као делове од посебног значаја, за естетичку и књижевнотеоријску мисао, треба издвојити Гундулићеве стихове о слободи и лепоти. Позната Гундулићева химна слободи чини пролог *Дубравке*. И ова песма, ко и друге овде садржане песме, преузете су из моје *Антологије*

српске поезије (књига четврта: *Средње доба*) која је објављена у Београду 2004. године. Тамо су објављени и подаци о овим песмама.

Џиво Гундулић (Дубровник 1589 – Дубровник 1638) скоро цео живот провео је у свом родном граду. Сматра се највећим дубровачким песником.

КЛАСИЦИЗАМ

Све до средине 20. века па и нешто касније, владао је став да „права“ српска поезија, поезија уметничка, почиње са Бранком Радичевићем и Његошем. Младен Лековац, у *Антологији старије српске поезије* (1953), представио је „предбранковску поезију“, као неко предворје праве поезије. А Зоран Мишић је своју *Антологију српске поезије* (1956) почео са Његошем и Бранком. Тек од 1964, од *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића, представљено је и јасно и аргументовано да српска поезија има почетак бар од Светог Саве. Уследила је затим ревизија претходних гледишта. У мојој *Антологији српске поезије* у осам књига, у 4. књизи *Средње доба*, представљена је су четири стилске оријентације: ренесанса, барок, класицизам и предромантизам. У предговору овој књизи признао сам да сам сусрет са класицистичким српским песницима доживео као откриће. У овом преиспитивању српске поезије као целине, класицистичка поезија засјала је новим сјајем. Требао је само наћи кључ да се та поезија чита с разумевањем.

Као што су игнорисани српски класицистички песници, тако су игнорисани и теоретичари овога доба који су мислили и деловали у складу са класицистичким схватањима. Најзначајнија књига која се овога раздобља тиче потиче од једне Немице, Доротеје Кадах (Dorothea Kadach, *Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben*, München, 1960).

Међу теоретичарима овога раздобља већ је било доста аутора који се нису могли заобићи. У овој хрестоматији заступљени су текстовима: Матија Петар Катанчић, Јован Стерија Поповић, Ђорђе Малетић и Константин Богдановић.

МАТИЈА ПЕТАР КАТАНЧИЋ (Валпово 1750. – Будим 1825). Био је професор Универзитета у Будиму. Писао је углавном на латинском. За теорију књижевности посебно је значајна његова *Књижица о илирском пјесништву изведена по законима естетике*. Ова књижица написана је 1817. у Будиму на латинском језику. Књигу је у двојезичном издању објавио 1984. у Осјеку Др Станислав Марјановић.

О Матији Петру Катанчићу био је 1976. године у Осијеку, под покровитељством ЈАЗУ, одржан зnanствени скуп на којем је он третиран не само као хрватски писац, већ и као писац који је писао на хрватском језику. Пошто је ова књижица посвећена илирском песништву, односно песништву на илирском језику, нужно је да се да се јасно каже који је то језик.

Именом Илири Аустрија је називала Србе „сва три закона“, а именом илирски језик називала је језик којим су се Срби служили; хрватском језиком називала је оно што се у другој терминологији назива kajkавско наречје. О томе могу да посведоче и документи Илирске дворске канцеларије и Илирске дворске депутације. Само библиографија докумената о илирском језику који је објавио Архив Војводине чине две књиге. Доситеј је, на пример, у текстовима Јернеја Копитара, био третиран као илирски писац, односно писац на илирском језику. Све до после појаве Илирског покрета илирско име односило се преваходно на Србе и српски језик. Пошто је Катанчић деловао у периоду пре Илирског покрета, и за његов језик, и за његово бављење поезијом на том језику, морају се узимати у обзир пре свега ставови онога времена.

У прилог оваквој тврдњи могу да послуже и две напомене у *Биљешкама* које је уз свој превод написао приређивач Марјановић:

3. Uži pojam „Poesis Illyrica“ „sermo Illyricus“ Katančić uzima za hrvatsko pjesništvo, odnosno za čakavski i štokavski govorni i književni „slovenski“ jezik i književnost panonskog i mediteranskog područja hrvatske književnosti, osim za kajkavski, koji naziva „hrvatskim“. „Leges aesteticae“ su zakoni grčko-rimske poetike, odnosno estetike, koje Katančić želi presaditi i na hrvatske pjesme. Drugim riječima, on je nastojao da slogu odgovara hrvatski dugi, a kratkom kratki, ne pazeći na naglasak hrvatskih riječi. (205)

12. Katančić je tračko-ilirska plemena, koja su nekada živjela na Balkanskom poluotoku, smatrao za izravne prede Slavena. Za njega Slaveni nisu došli u ove krajeve, nego su starosjedinci; kao takvi imali su neposredni dodir i veze s antičkim narodima, posebno s Grecima i Rimljanima. Valja reći da ta ideja nije bila samo njihova zablude nego je imala stariju povjesnu tradiciju. Dobro mu je dolazila za propagiranje ilirske misli, ponajprije o autohtonosti, kulturnoj veličini, starini ilirskog naroda, tj. njegova naroda, a s tim u vezi i pravo takvoga naroda na svoju domovinu i državu, prvo u etničkom pogledu, a potom i političkom vidu (što se nazire u njegovim simpatijama za Ignjata Martinovića), i što će doći nešto kasnije. Tražeći izlaz iz tadašnje konkretne situacije koja je rascjepkala slavenske narode na Balkanu, Katančić je u „ilirskom“ nalazio opći nazivnik koji će razdvojene slo-

venske narode ujedinjavati i upućivati u nešto, što je makar u njihovoj prošlosti bilo zajedničko. (206)

Из ових бележака приређивача и преводиоца др Марјановића види се да је Катанчић јасно разликовао хрватско и илирско пјесништво, хрватски и илирски језик. Хрватски је за њега очигледно кајкавски, а илирски је нешто друго од таквог хрватског. Бар оно што он идентификује као штокавски истоветно је са српским језиком. Савременицима тога доба било је јасно да је Гај напустио свој хрватски и прешао да пише на илирском језику, тј. на језику Срба сва три закона. Због тога чина Шафарик је Гаја у *Слованском народопису* (1842) и убрајао међу српске писце.

Са становишта обнављања српске филолошке традиције, јасно је да се Катанчић мора третирати као писац српског језика. Тако га и третира Јован Суботић (1845) који говори о бављењу версификацијом на српском језику у тексту који следи иза Катанчићевог у овој књизи.

ЈОВАН СТЕРИЈА ПОПОВИЋ (1800-1856) је највећи српски драмски писац 19. века. Сем комедија и трагедија, писао је и романе и песме. У предговорима својим драмским текстовима изражавао је и ставове важне са књижевнотеоријског становишта.

Недавно је откривено и да је био веома значајан правни писац. О томе посебно сведочи његова недавно објављена књига из рукописа *Природно право*.

Из рукописа је први пут, и то 1974. године, објављена Стеријина *Реторика*. Дело је за штампу приредила Иванка Ведселинов, а оно је штампано у Зборнику књижевности и језика САНУ. Овај текст је сигурно најзначајније дело на српском језику написано из области реторике. Оно је посебно интересантно због Стеријиног покушаја да се логички протумаче реторске појаве. Посебно је интересантно Стеријино настојање да у духу српског језика нађе адекватне изразе за реторичке појмове, међу њим и за стилске фигуре.

За ову хрстоматију преузет је један одељак из Стеријине *Реторике*, из поменутог издања САНУ.

ЂОРЂЕ МАЛЕТИЋ (Јасеново, Банат 1816 – Београд 1888). Био је песник и драмски писац, најистакнутији теоретичар класицистичког периода. Посебно је био присутан као позоришни критичар. Као професор београдског Лицеја, који је око средине века 19. века био најзначајнија образовна институција у Србији, објавио је и две књиге за потребе образовања на књижевнотеоријском пољу. Те књиге су *Теорија поезије* (1854) *Реторика* у две књиге (1955-1956). Књига посвећена ре-

торици доживела је 1868. и друго, проширено издање (штампано Вуковим правописом). Ове Малетићеве књиге представљају значајне споменике српске културе и образовне историје.

За ову хрестоматију узети су предговори главним Малетићевим теоријским књигама.

КОНСТАНТИН БОГДАНОВИЋ, родио се као унук по мајци Атанасија Стојковића. Био је по струци правник, адвокат. За свог кратког кратког живота (Рума 1811 – Нови Сад 1854) једно време живео је у Београду, али га је напустио после свргавања с власти кнеза Михаила Обреновића (1844). И после тога био је кнежев човек од поверења.

Богдановић се бавио критиком и из те области објавио неколико текстова. У историји критике треба да буде запамћен посебно по свом првом тексту, *Критика у миру*. По идејама које заступа, овај текст највише подсећа на чувени есеј Т. С. Елиота *Традиција и индивидуални талент*. Значајно је да се појавио 81 годину раније.

Критички радови Константина Богдановића још увек нису објављени у посебном издању. Текст *Критика у миру* преузет је за ову хрестоматију из књиге *Почеци српске књижевне критике* (1979), коју је за едицију *Српска књижевна критика* приредио Јован Деретић.

РОМАНТИЗАМ

Романтизам у српској књижевности трајао је скоро стотину година: од појаве Вука Караџића до смрти Лазе Костића. Примећено је да је овај дао значајне прилоге у поезији и драми, па и у филологији. Као и српска теоријска мисао у целини, обично је запостављан допринос српских писаца доба романтизма теоријској мисли. У овој хрестоматији се указује на доприносе тројице незаобилазних аутора: Вука Караџића, Јована Суботића и Лазе Костића.

ВУК СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋ (Тршић 1787 – Беч 1864), најзначајнији српски филолог. Мање је обраћана пажња на његове прилоге књижевнотеоријског карактера. Бар два његова доприноса у овој области не би требало превиђати.

Вуково разврставање српске народне поезије спада у значајне прилоге генологији. Оно је изведено по нормалном логичком поступку за ову област истраживања. Изложено је у његовој посебној терминологији.

Такође је важно и Вуково схватање природе и функције књижевне критике. Оно је изложено у тексту *Друга рецензија српска*. Тим текстом су утемељене идеје једној посебној врсти критике, филолошкој кротици која је била присутна и делатна у српској књижевнотеоријској мисли кроз скоро цео 19. век. У овој хрестоматији издвојен је само теоријски део овог текста.

ЈОВАН СУБОТИЋ (Добринци, Срем 1817. – Земун 1886) треба да буде запамћен један је од првих следбеника Вука Караџића у филологији. Овај песник, драмски писац, романсијер, антологичар и граматиچار, оставио је и значајне трагове у теоријској мисли. О тој врсти Суботићеве делатности доста се говори о мом тексту *Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића* који се прештампава у књизи *Други ток српске књижевности*. Суботић је био савременик Ђорђа Малетића, клацисте по оријентацији. Али је заступао супротне ставове, у основи романтичарске. Из њихове полемике настао је и један од најзначајнијих Суботићевих теоријских текстова *О епској поезији*. Због дужине овог текста, он се овде не доноси. За ову хрестоматију преузимају се два његова такође значајна текста: *Предговор* књижици *О српском стихотворењу* (1845) и *Предговор* двотомној антологији *Цветник српске словесност* (1853). Супротно од ставова Матије Петра Катанчића и Ђорђа Малетића, који су се залагали за строго поштовање правила класичне метрике, грчке и римске, Суботић се у књизи *О српском стихотворењу* (1845) залагао за други смер: за заснивање српске версификације на основама народног стиха. Та оријентација је очигледно победила.

На други *Предговор* вреди обратити пажњу зато што се у њему први пут јасно истичу принципи периодизацији српске историје књижевности. Да би се значај овог поступка дубље схватио, Суботићевом тексту придодати су и два одломка из важних књига. Први одломак потиче из Увода у укњигу Ватрослава Јагића *Историја књижевности хрватске и српске* (1867). Други потиче из увода књиге Стојана Новаковића *Историја српске књижевности*, али не из њеног првог издања (1867) већ из њеног другог прерађеног издања (1871), где је ова оријентација прихваћена. Имплицитно полемишући са Јагићем, Новаковић је ову периодизацију применио само на српску књижевност. Али различито и од Суботића и од Јагића, Стојан Новаковић је у овом другом издању српску књижевност видео као целину састављену од четири дела: народне књижевности, старе књижевности, књижевности средњег доба и нове књижевности. Та периодизација се одржавала и у двадесетом

веку. То се посебно може видети из текста Павла Поповића који се такође, на одговарајућем месту, објављује у овој хрестоматији.

ЛАЗА КОСТИЋ (Ковиљ, Бачка 1841. – Сомбор, 1910), био је плодан на готово свим пољима књижевне делатности. Костић је посебно прихваћен као велики песник и драмски писац. У новије време се све више обраћа пажња и на његове радове из области филозофије. Тако се чини и у мојим књигама *Триптих о Лазу Костићу* (1990) и *Обнова логоцентризма* (2009).

За поезију је, међутим, најзначајнија његова књига *О Змају, његовом певању и мишљењу* (1902) која је писана цела у виду платонског дијалога. Ставови из те књиге: да поезија настаје у стању песничког заноса, односно у стању међу јавом и мед сном, и о песми као записнику о нечему што се у том стању збило, стоји као велика противтежа тези о књижевности као уметности речи. Овде приложени текст већ је штампан и у мојој хрестоматији *Теоријска мисао о књижевности* (1991, 2010) у којој су заступљени и теоријски текстови од Хомера до Дериде. И у тако широким оквирима мисао Лазе Костића је релевантна.

РЕАЛИЗАМ

Реализам је у српској књижевности запамћен као оријентација која је дала више значајних приповедача и романсијера. У ово време деловао је посебно и српски теоретичар реализма, Светозар Марковић

СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ (Зајечар 1846. – Трст 1875) највише је запамћен као први српски социјалиста и родоначелник идеје самоуправљања. Главно му је дело *Србија на истоку* (1872). Као следбеник руске радикалне критике, утицао је да се међу Србима напусти доминантна романтичарска стилска оријентација, а да се прихвати реалистика. У том смеру су пресудну улогу одиграла два његова чланка: *Певање и мишљење* и *Реалност у поезији*. Први од ових чланака се доноси овде.

МОДЕРНА

Изразом модерна означава се код нас доба у којем су паралелно деловала два правца у књижевности, нарочито у поезији: парнас и симболизам. Ово раздобље, у најужем смислу, траје од последње деценије 19 века до краја првог светског рата. Оно се назива и „златним добом српске књижевности“. Тада се јављају неки од најзначајнијих српских

писаца. Међу њима треба посебно издвојити песнике (Шантић, Дучић, Ракић, Пандуровић, Дис) прозне писце (Кочић, Станковић, Ускоковић) и историчаре књижевности (Дум Иван Стојановић, Јован Грчић, Тихомир Остојић, Андра Гавриловић, Павле Поповић, Јован Скерлић). У овом добу делује и неколико значајних књижевних критичара који су истовремено и најзначајнији српски теоретичари. То су: Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић. Истом кругу се може придружити и један критичар који се на истој идејној основи јавља са закашњењем: Бранко Лазаревић.

ЉУБОМИР НЕДИЋ (Београд 1858 – Београд 1902), био је по струци филозоф, логичар, а предавао је на Великој школи у Београду. Највише се остварио у књижевној критици. Са Богданом Поповићем чини једног од двојице главних представника српске естетичке критике. За свога живота објавио је две драгоцене књиге критика појединих српских писаца. Његов допринос најпотпуније је осветлио Иво Тартаља у предговору Недићевих текстова у едицији *Српска књижевна критика*. О схватањима овог аутора треба имати у виду и моју студију о Недићу у књизи *Други ток српске књижевности*.

Љубомир Недић још крајем 19. века јавља са са идејама које ће бити карактеристичне за европску мисао у 20. веку: да је књижевност пре свега *сложај речи* (то је његов израз за оно што ће се касније назвати уметност речи) и да се не треба бавити писцем као грађанском личношћу већ *човеком у књизи*. Тим идејама Недић је већ изражавао ставове који ће бити карактеристични за иманентну критику између два светска рата. Текст у овој хрестоматији преузет је из издања у едицији *Српска књижевна критика*.

БОГДАН ПОПОВИЋ (Београд 1863 – Београд 1944), професор Велике школе, односно Београдског универзитета. Оснивач је најугицајнијег српског књижевног часописа у првој половини 20. века, *Српског књижевног гласника* (1901). Сматра се главним представником српске модерне у књижевној критици и теоријској мисли о књижевности.

Теоријски допринос Богдана Поповића најпотпуније се може схватити ако се пореди са оним што се у двадесетом веку збивало у стилистичкој критици, међу руским формалистима, са англоамеричком новом критиком, немачком интерпретацијом текста под утицајем феноменологије. Метод пажљивог читања, вештине интерпретације, која ће се у Југославији после другог светског рата углавном преузимати са стране, неки филолози (нпр. Светозар Петровић и Фрањо Грчевић) ће

препознавати као нешто што је и код нас већ постојало у текстовима Богдана Поповића. Овај аутор, који је за собом остави невелик опус, по идејама које је имао и по пракси коју је неговао, близак је многим модерним европским теоретичарима новијег доба који су се јављали и деловали нешто касније од њега. Текст *Теорија реда-по-ред* који се овде доноси у скраћеном облику, може да буде репрезентативан за деловање овога теоретичара. Због простора, у овој хрестоматији нису се нашли и други текстови који би заслуживали да се у њему нађу. О мојим виђењима Богдана Поповића треба видети и моју студију из књиге *Други ток српске књижевности*.

ЈОВАН СКЕРЛИЋ (Београд 1877 – Београд 1914) био је професор Универзитета и књижевни критичар. Био је и изузетно утицајан историчар српске књижевности.

У јавности је створен утисак да Богдан Поповић и Јован Скерлић имају блиска схватања. Тако се може закључивати само на спољашњим чињеницама. Скерлић је ретко кад наступао као књижевни теоретичар. Више је наступао као историчар књижевности и као импресионистички критичар. Супротно од Богдана Поповића, он је, у својим теоријским схватањима, код нас највише се залагао за импресионистичку критику. Али у пракси он је деловао знатно другачије. Најзначајнији његов књижевнотеоријски текст *Догматичка и импресионистичка критика*, доноси се овде као репрезентативна и за Скерлића и за раздобље у којем је деловао. Вреди обратити пажњу и на Скерлићеве текстове који се тичу концепције историје српске књижевности. О томе сам потпуније писао у студијама које су прештампане у књигама *Систем српске књижевности* и *Други ток српске књижевности*.

ПАВЛЕ ПОПОВИЋ (Београд 1868 – Београд 1938), млађи брат Богдана Поповића, такође професор Београдског универзитета, једно време и његов ректор. Али он је превасходно био историчар који се бавио српском, а касније и југословенском књижевношћу.

Приликом трансформисања Велике школе у Београдски универзитет (1904) два тада млада професора, Павле Поповић и Јован Скерлић, наследили свог претходника Светислава Вуловића (1847-1898) на предмету Историја српске књижевности. Свој предмет су поделили тако што је, од четири дела српске књижевности: народна, стара, дубровачка и нова књижевност, Павле Поповић добио да предаје прва три дела, а Јован Скерлић само четврти: нову књижевност. Из њихових предавања настале су и њихове значајне књиге. Прво се појавила књига Павла Поповића *Преглед српске књижевности* (1909). Поднаслов

ове књиге био је: *Народна – Стара – Дубровачка*. У предговору другом издању ове књиге (1912) Павле Поповић изнео је своје схватање делова српске књижевности. Мада он не помиње своје претходнике, јасно је да се у томе послу наслонио на Јована Суботића, Ватрослава Јагића и Стојана Новаковића. О овим Поповићевим схватањима писао сам у књизи *Систем српске књижевности* (1996, 2000)

БРАНКО ЛАЗАРЕВИЋ (Видин, Бугарска 1883. – Херцег Нови 1968) био је дипломата, књижевни критичар и естетичар. По идејама био је близак главним представницима српске модерне, посебно Богдана Поповића и Јована Скерлића. Главна његова делатност одвијала се између два светска рата, али су најзрелији његови радови настали тек после Другог светског рата. Својом појавом, у време у којем он деловао, приман је као анахрона појава. На његов рад, критичарски и теоријски, обраћена је посебна пажња посмртно, у едицији *Српска књижевна критика*. Њему је тамо додељена цела једна обимна књига која се појавила са поредговором и у редакцији Душана Пувачића. Поред теориски постављедног текста *Стваралачка критика*, који се у целини прештампаву у овој хрестоматији, вреди обратити пажњу и на текст *Критички поступак*.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

После Првог светског рата већина припадника српске модерне наставило је да делује на истим идејним основама. Нове историјске промене, како у Европи, тако и међу Србима у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, довеле су до нових књижевних струјања. Најзначајнији од нових праваца који се у то време афирмисао био је експресинизам. Из овог правца проистекло је више истакнутих стваралаца. Међу њима, као посебно истакнута личности могу се издвојити Милош Црњански и Станислав Винавер.

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ (Чонград у Мађарској 1893 – Београд 1977) био је песник, романсијер, путописац, публициста. У свему томе давао је врхунске резултате. Али је био и писац неколико незаобилазних теоријских текстова. Од ових текстова треба посебно поменути бар два: *Објашњење „Суматре“* и *За слободни стих*.

За ову хрестоматију издвојен је текст *Објашњење „Суматре“* који је посвећен његовој чувеној песми. У тексту је доста речено о томе како је настала ова песма. Тридесетак година касније Црњански је на-

правио и једну изузетну књигу *Итака и коментари* (1958) о томе како су настале и друге његове песме из истог доба. *Објашњење „Суматре“*, међутим, има посебно место међу текстовима ове врсте зато што су у њему изнети ставови који су значили објаву нове парадигме у поезији, супротне парадигми њихових претходника и противника које су тадашњи млади напуштали. По садржају и карактеру, овај текст Црњанског има смисла поредити са чувеним текстом *Филозофија композиције* Едгара Алана Поа поводом настанка његовог *Гаврана*.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР (Шабац 1891 – Нишка Бања 1955) био је песник, есејиста, критичар, путописац, ненадмашан као преводилац. Био је и један од најизразитијих теоретичара српског експресионизма. У том смислу од значаја делови његове књиге *Громобран свемира* (1921) Винавер се и стваралачки и зналачки бави и проблемима српског језика. Из тога домена незаобилазна је његова књига *Језик наш насушни* (1952). године.

За ову хрестоматију изабран је његов текст из 1921 године *Језичне могућности*. Текст је писан у једном преломном тренутку по развој српског језичког изражавања када је још била доминантан начин епског изражавања, а указивала се шанса и за отварање и другачије перспективе језичког израза, карактеристичне за модерну српску књижевност. Трагови те драме осећају се и у Винаверовом тексту, који се овде прештампава у свој дужини.

НАДРЕАЛИЗАМ

Надреализам је био књижевна школа која се за време Првог светског рата јавила у Француској. Главни теоретичар ове школе био је Андре Бретон. У то време у овој земљи било је много српских младића, избеглица, који су се у Француској зетекли на школовању. Многи од њих прихватили су надреалистичке идеје и пресадили их у књижевни живот послератног Београда. Српски надреализам је постао један од најзначајнијих после француског. Већина надреалиста (а било их је укупно 13) преживели су Други светски рат, неки као учесници а неки као сапутници француског надреализма и социјалистичке револуције у Југославији. Послератним активностима оставили су тако дубоки траг у српској литератури.

МАРКО РИСТИЋ (Београд 1902.- Београд), био је надреалистички песник и главни теоретичар српског надреализма. Једно време

је после Првог светског рата заједно са Милошем Црњанским уређивао часопис *Сведочанства*. Био је, касније, и уредник надралистичког часописа *Немогуће* (1930). Међу његовим текстовима, писаним у духу надреалистичких доктрина, запажена је и коментарисана посебно његова књига *Предговор за неколико ненаписаних романа и дневник тог предговора* (1935). За ову хрестоматију изабран је његов најчувенији текст *Морални и споцијални смисао поезије*. Овај есеј је карактеристичан по томе што садржи две компоненте карактеристичне за српске надреалисте: компоненту надралистичке доктрине и политичку опредељеност за левичарске, односно социјалистичке и комунистичке идеје. Ристићев текст је прештампан у антологији Зорана Мишића *Српска књижевна критика* (1958). За ову хрестоматију, у скраћеном облику, прештампан је из тог издања.

КЊИЖЕВНОСТ И СОЦИЈАЛИЗАМ

Револуционарна збивања у Русији током Првог светског рата оставила су трага и на духовни живот Срба. То није било неочекивано. Везе Срба и Руса биле су вековне, а везе социјалистичких програма потичу још из времена деловања Чернишевског и Светозара Марковића. Оно што се десило са победом социјалистичке револуције под вођством Јосипа Броза Тита било је духовно припремано између сва светска рата. Читава једна хрестоматија могла би се сачинити од текстова који су били израз тога расположења. Али је, нарочито после победе револуције, било и текстова који су настојали да се овај смер, у оквиру могућности, коригује и ублажи. Један од представника тога настојања био је и Зоран Мишић.

ЗОРАН МИШИЋ (Београд 1921 – Београд 19..) био је истакнути књижевни критичар у првим деценијама после другог светског рата. Нарочито се истакао у борби за прихватање модернизма у тадашњим литерарним збивањима. Заслужан је, међу осталим, што су као песници прихваћени Васко Попа и Миодраг Павловић. А да би се ови критичарски ставови прихватили, Мишић је морао да их саобрази владајућој реторици и ставовима. За ову хрестоматију узет је један његов текст под насловом *Међу јавом и мед сном*, који је добио име по чувеној песми Лазе Костића и Костићевој књижевнотеоријској тези о стању из којег настаје поезија. Ставови овога текста ишли су ка томе да се аутентична поезија брани али на начин који у тадашњим приликама не би доводио до пресудних отпора.

Још пре Првог светског рата теоријска мисао добија свој главни центар. То је био Београдски универзитет. Тамо делују Љубомир Недић, Богдан Поповић, Павле Поповић и Јован Скерлић. И у међуратном периоду браћа Поповићи спадају међу најистакнутије професоре Београдског универзитета. Главне резултате у области књижевнотеоријске мисли, међутим, постићи ће у овом периоду један математички феноменолог, Михаило Петровић. Новину је донело и формирање једног новог универзитета, који је проистекао из Београдског. То је универзитет у Скопљу који је почео као делује као огранак Београдског универзитета. У Скопљу израстају бар двоје значајних професора који ће оставити траг и на теоријском пољу. То су Перо Слијепчевић и Аница Савић Ребац.

Такође, између два светска рата, почиње да делује и Теолошки факултет у Београду. Међу његовим професорима и предавачима била су и двојица великана Српске православне цркве: владика Николај Велимировић и отац Јустин Поповић. Обојица су проглашени за свеце. У овој хрестоматији доноси се само прилог владике Николаја, онај који је незаобилазан у историји семиолошких изучавања, поготово у Срба.

МИХАИЛО ПЕТРОВИЋ (Београд 1868. – Београд 1943) био је математичар, школовао се у Паризу, постао је професор Београдског универзитета, по оријентацији је био математички феноменолог. Страно се бавио пецањем, због тога је назван Мика Алас. Поред мноштва радова из своје области, које су га учиниле познатим математичарем у свету, у литератури је познат као путописац по књигама у којима је описао своја путовања у оквиру међународних експедиција на истраживању Артика и Антарктика.

За теоријску мисао, која се, између осталог, тиче и књижевности, Алас остаје посебно важан по својој посмртно објављеној књизи *Метафоре и алегорије* (1968). У њој је на најјаснији начин представио своју теорију пресликавања. Алас је показао да метафоре и алегорије нису нешто што је својствено само лепој књижевности. Ове појаве засноване су на принципу прсликавања једних чињеница помоћу других. Такав вид пресликавања користи и наука. Али се они онда зову научни модели, односно парадигме. Да бисмо схватили мисао Мике Аласа најбоље је да се сетимо Платона. Као што је Платон умео да препознаје идеје (често је, поред израза *идеја*, упоотребљавао и израз *парадигма*) тако је Алас, у објектима из емпиријске стварности успевао да препознаје моделе. Овај претеча и савременик Хусерла је идеје о суштина-

ма умео да преведе на језик науке. Један је до најгенијалнијих људи које су Срби имали.

НИКОЛАЈ ВЕЛИМИРОВИЋ (1880. Лелић близу Ваљева – 1956. руски манастир Св. Тихон у САД; сахрањен је у Либертвилу). Богословију је учио у Београду, студије наставио у Берну, Оксфорду и Женеви. Одбранио је докторат из филозофије (о вери у Христово васкрсење) и из филозофије (о Берклију). Једно време живео у Русији. У време Првог светског рата у Енглеској и Америци успешно развио широку активност у прилог борбе свог народа. Између два светска рата био је владика у Охриду и у Жичи. У време Другог светског рата био је интерниран у манастирима Љубостиња а затим у манастиру Војловица. Крај Другог светског рата дочекао, заједно са патријархом Гаврилом Дожићем, у логору Дахау. После Другог светског рата, живео у емиграцији, највише у Америци.

Владика Николај још у младости прочуо се својим беседама. Тада је и добио назив „Нови златоуст“. Његова *Изабрана дела* издао је, на самом крају 20. века, Глас цркве у Ваљеву у 20 књига. Најзначајнија међу овим књигама из области филозофије и теологије јесте *Религија Његошева*. Написао је и највеће дело српске црквене поезије *Молитве на језеру*. Чувене су и његове *Беседе под Гором*. А број његових теолошких дела је велики. Заједно са Јустином Поповићем сматра се највећим црквеним писцем не само међу Србима већ и у православном свету уопште.

Књижица *Симболи и сигнали* (1932) настала је из његових предавања студентима теологије у Београду. Разлику између ове две семиолошке категорије он је на срећан начин, у посебним поглављима, илустровао безбројним примерима. Овде се доносе само три карактеристична поглавља. Књига је прештампана у III тому његових *Изабраних дела*.

ПЕРО СЛИЈЕПЧЕВИЋ (Столац у Херцеговини 1888 – Београд 1964) бавио се у младости политиком. Био је у време Првог светског рата секретар Југословенског одбора (1917), а једно време касније и секретар сарајевске Просвете. Између два светска рата деловао је као германиста на Универзитету у Скопљу, а после Другог светског рата био је професор универзитета у Београду. Остао је запамћен као скопски и београдски професор, један од наших најзначајнијих германиста. Са књижевнотеоријског становишта посебно је значајна његово дело *Шилер у Југославији* које је објављено 193. у Скопљу. Слијепчевић се у својој књизи бавио рецепцијом немачке литературе код Срба, Хрвата и

Словенаца. А то значи бавио се нечим што ће после десетак година постати једна од важних тема у Сартровим размишљањима, посебно у његовом тексту *Шта је књижевност* (1946). Бављење рецепцијом књижевности постаће 1968. главна тема књиге *Теорија рецепције* Ханса Магнуса Јауса.

АНИЦА САВИЋ РЕБАЦ (Нови Сад 1892 – Београд 1953) била је класични филолог. Пре Другог светског рата почела своју универзитетску каријеру у Скопљу, наставила после Другог светског рата у Београду. За време свог боравка у Скопљу докторирала на теми *Предплатонска еротологија* (1932) код Веселина Чајкановића. После самоубиства због губитка свупруга Хасана Ребца, иза ње је остала у рукопису књига *Античка естетика и наука о књижевности*. Књигу је приредила и објавила њена студенткиња Љиљана Станојевић (позната као београдски универзитетски професор и класични филолог Љиљана Црепајац) (1955). Што време више одмиче све бива јасније да је Аница Савић Ребац у поменутиим књигама дала незаменљиве прилоге осветљавању предплатонског периода. Ти њени доприноси на овом пољу имају и далеко шири значај од српске културе. Јер се тичу самих почетака мишљења у западном делу света, баштинику хеленског интелектуализма. За ову хрестоматију узет је део из њене књиге *Античка естетика и наука о књижевности*, из њеног другог издања (1985, приредила Даринка Зличих).

У мојој *Методологији проучавања књижевности* (1985, 2000) цео предплатонски период представљен је на основу истраживања Анице Савић Ребац. А у мојој књизи *Други ток српске књижевности* овој ауторци је посвећено три текста.

*

* *

Књижевнотеоријска мисао Југословена. – Садржај мојих књига које су рађене за Бенцаменса, о којима се говори у Предговору, овде се дају према сачуваном рукопису. Чиним то без измена да би се сачувао траг о једном неоствареном пројекту.

*

Књижевнотеоријска мисао у Срба. – Овај текст објављен је као додатак мојој књизи *Теорија књижевности* (1997, 2007, 2009). Овде се прештампава као документ о ауторовим напорима да се књижевнотеоријска мисао сагледа у целини.