

НАПОМЕНА

Како су предавања Господина Богдана Поповића постала врло потребна ученицима, а не могу се никако чути у кратком року од четири године, предложило је нас неколико студената Господину Поповићу да издамо ми његова предавања. Господин професор је пристао. И, како су, несумњиво, далеко прегледнија у штампаном тексту него у писаном, а како имају шири, општи, интерес, Господин професор нам је одобрио издавање у штампаним табацима.

Ово наше издање предавања Господина Поповића, из теорије књижевности углавном, није никако систематски уређено, не представља ништа дефинитивно. У њему није чињен неки нарочити распоред, предавања нису, природно, нарочито повезивана између себе, ред је произвољан; свако предавање представља целину за себе.

Предавања су сређена према ђачким белешкама са часова, и зато се од њих не може тражити нека потпуна беспрекорност. Она носе на себи печат ђачких бележака, и, могло би се рећи, представљају само најбоље, најпотпуније белешке, несравњено боље од свих осталих. Али то никако није мало,

Кад се оне вероватне мане упореде са коришћу коју појава овога издања доноси, оне готово потпуно ишчезавају. Треба се само сетити колико би било некорисно одустати од издавања зарад тих могућих, хиперкритичких некоректности, које ђачке белешке на-

међу. А после тога, што је важно, ово издање је намењено само онима којима су ова предавања неопходна, у првом реду наставницима и ђацима. Зато се она и не издају као књига, него као рукопис, у табацима (по угледу на студенте страних универзитета).

Ови табаци, природно, немају никаквих претензија; они имају за циљ само да *привремено* задовоље једну преку потребу.

Т. САМАРЦИЋ

Т. МАРКОВИЋ

Jean Froid.
Лаука о с/п ЛД

Projet

ПОГРЕШКЕ

Непажињом су изишле извесне грешке које отежавају
смисао:

Страна	ред	место	треба
1	5 одозго	осећање	осећај
1	2 одоздо	тиранин	Парижанин
3	2 одозго	у Роланду	у Песми о Роланду
12	11 одоздо	редуиловање (redoublement)	дедуиловање (dédoublement)
26	19	Јакочиерти	Јакони Ортиса
44	3 одозго	Ларошифуко	Ларошфуко
63	25 <i>ороздо</i>	Павга	павга
79	19 одоздо	usus	usus
91	15 одозго	qqn.	qqn).
94	24 <i>ороздо</i>	људи."	људи !"
108	17 одоздо	-изим	-изам
112	5	решиненција	решиненција
112	19	асиденш	асиденш
113	2 одозго	хиошшпозом	хиошшпозом
127	16	ХИПОТЕОЗА	ХИПОТИПОЗА

ЕМОЦИОНАЛНЕ ОСОБИНЕ СТИЛА

Само име каже шта су емоционалне особине стила. То су оне особине којима је емоција подлога и где емоција игра главну улогу.

Цео наш душевни живот по психологији дели се на: 1) *Сензације*, (осећање мириса, боје, укуса, пипања, слуха); 2) *Интелекци* (везивање представа, закључака); 3) *Емоције* (страх, жеља, нада); и 4) *Вољу* (воља, психички појав).

Ми ћемо у литератури говорити о свима групама. Најглавније су: интелект и емоције. Интелектуалне и емоционалне особине стила захватају девет десетина свих стилистичких особина у књижевности. У сваком иоле поетском делу те две класе захватају највећи део, а оне саме иду готово упоредо.

У поезији емоционалне особине су много јаче, претежније од интелектуалних. Оне су претежније од свих других, чине педесет процената свих особина стила уопште. Нека дела имају више емоционалних, нека пак више интелектуалних особина. На пример: У Шекспировом *Хамлету* од почетка до краја преовлађују интелектуалне особине. Нико није тако психолошки цртао као Шекспир, а то је једна од најглавнијих интелектуалних особина. Разгледајмо оно место у Шекспировом *Антонију и Клеопатри* кад један роб јавља Клеопатри да се Антоније жени. Она заповеди да првога роба ишибају; другоме скаче у лице и бесно му чупа косу. Кад се мало стишала и умирила, роб пође вратима. „Стани,“ одједном повиче она, „је ли Октавија лепа?“ Њу је морало да заинтересује каква је њена супарница. Таквих места у Шекспира има пуно. За поезију су емоционалне особине важније. (Ренан је рекао: „Мисли мудраца имају један део истине; апсолутну истину имају само сузе“).

Као идеал најјаче интелектуалног стила имамо у Тецову есеју о Балзаку. („Балзак је био тиранин...“ Види у предговору Балзакове *Евгеније Гранде*, у српском преводу Душана

Ђокића). У овоме пасажу имамо најбоље интелектуалне особине стила, има логичан ред мисли, параграфи су пуни, ред речи у реченици како ваља. Интелектуалне особине стила јесу: јасност, прецизност, коректност, добар склоп, правилност, језгровитост и тако даље. Оруђа интелектуалног стила су: психолошке опсервације, мозак, око, и тако даље. Још један пример интелектуалног стила:

Катарке стоје гордо на тој води
Што значи живот... Ми хитамо журно,
Нејасно небо над нама се своди,
Под нама море немирно и бурно.

И заман хита наше слабо око
Куле тог мора да позна и спази:
Истина мора да лежи дубоко —
Ми над њом гремо по незнаној стази.

Питања наша шум нејасни срета
И жудном даху одговора није; —
Где је почетак? Где ли чудна мета?
У непровидним маглама се крије.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Буди ко птица са сјеверних мора,
Становник магле и острва леда,
Што пјева жудно измеђ ледних гора
Не питајући да л' је когод гледа,
И да л' је слуша; и сред мртвог дола
Ц'јелога в'јека звонку пјесму вије,
И најзад умре — без и мало бола
Што јој пјесму нико никад чуо није!

(Јован Дучић, *Пјесме*. 1901. 7—9 страна).

Али, као и у Теновом писању, сем интелектуалног имамо и емоционални стил; тако овде: „Буди ко птица са сјеверних мора“ и тако даље јесте емоција.

Типске, најкарактеристичније емоционалне особине стила јесу: 1. *Јачина* (надмоћност уопште, узвишеност); 2. *Нежност* (или патос, естетичност или лепота); 3. *Смешно* (или хумористично) и најзад 4. *Ритам, мелодија и доброзвучност*.

Подврста има многобројних, али то нису ништа друго него они разни епитети и термини којима критичари обележавају или цене какво књижевно дело. (На пример: прост, примитиван, духовит, мазан, развучен, енергичан, извесна ја-

чина, и тако даље). На пример: простота, примитивност, јачина, све су то емоционалне особине стила у *Роланду*. За епске песме XVIII века вели се да имају мање једрине и оригиналности и тако даље. За стил се још каже да је лак, грациозан, песнички, духовит, жив. За неку књигу може се рећи да има: пријатности, духовитости, заједљивости; одушевљења, шаренога, слободнога и тако даље. Има дакле тисућа израза за исказивање емоционалних особина стила; али су ове само подврсте типичких особина. Разумевање ових термина чини целу способност литерарно образованог човека. Разумети један термин то је разумети осећања која тај термин покрива: „Карактери су ове драме од крви и меса“ — је термин код Гетеа и Шекспира, који су наши критичари у својој наивности примили и применили на Цветићевом *Немањи*, који је јако похваљен; међутим прави критичар увиђа да његови карактери не само нису од „крви и меса“ то јест нису верни, истинити, већ пре личе на створења од картона, хартије — створења без душе.

Класификовање емоција. — Да класификујемо те разне врсте емоција. Наше емоције деле се на: *пријатне*, *непријатне* и *неутралне*, или како се то у психологији каже: наше емоције су карактерисане *задовољством*, *болом* и *равнодушношћу*. Све те три врсте емоција употребљавају се у уметности уопште, у литератури напосе.

Пријатним емоцијама изражава се задовољство. По себи се разуме да се пријатне емоције употребљавају у књижевности, јер се саме по себи допадају.

Непријатне емоције допадају се у уметности из два разлога: 1) Што су емоције, а емоција уопште, ма каква била, кад се налази у уметничком делу увек је пријатна јер се увек у том осећа голицање (а без стварне је опасности по нас: ту се ужива у трагичном, ружном, јер је ван нас; оно је у уметничком животу пријатно); и 2) као згодан начин да нам се после једне непријатне емоције повећа задовољство кад дођемо на пријатне ствари, (као на пример дисонанција у музици, прво несложни звуци па затим дође добар акорд).

И неутралне емоције имају своју примену у књижевности. Неутралне емоције су оне код којих ми задовољство или бол осећамо врло мало или нимало. То се код неких једва осећа, а има их и сасвим неутралних. Изненађење, духовито поређење и тако даље је пример за неутралне емоције. Јер у изненађењу нема ни задовољства, ни бола. Пример: *Млетачки Трговац*, IV чин, сцена у судници: Јеврејин Шајлок тражи од дужда млетачког да се уговор између њега (Шајлока) и трговца Антонија потпуно изврши, иначе „у дуждевој земљи правде нема.“ Тада долази Порција преобучена као адвокат, доктор, и испитује ствар.

Порција: Молим, дај да видим уговор.

Шајлок: Ево, ево честити судијо.

Порција: Трипут толико дају ти, Шајлоче!

Шајлок: Клетва! клетва! У небу ми је клетва! Зар да будем клетве преступником? Ни за Млетке!

Порција: Е, дакле, пропао је. И по праву има овај чивут оку мяса да тражи и иште да трговцу до срца исече. — Буди милостив! Узми трипут толико, а уговор ја ћу да подерем. (Шајлок остаје при своме и хоће да приступи делу).

Порција: Твоја ј' ока трговчева мяса, суд признаје и право ти даје...

Па онда даље:

Порција: Стани мало да још нешто кажем, уговор ти капи крви не да. Овде само ока мяса стоји. Но спреми се да исечеш мясо, крв не проли, не отсеци више ни пак мање него једну оку... (и тако даље. Ако пусти иједну кап крви казниће се по закону млетачком што је другом о глави радио). — Тај моменат изазива неутралну емоцију, која при доцнијем Порцијином излагању прелази у чист емоционалан стил. Не знамо хоће ли Порција успети, зато нам не изазива незадовољство. Осећање, које се буди у нама, више је изненађење, очекивање нечега.

Наша пријатна и непријатна осећања деле се на 1) *сензације* (чулна опажања) и 2) *емоције* (узбуђења). —

Сензације играју велику улогу у другим уметностима, нарочито у сликарству. Ту је колорит сензација за нас. Те чулне сензације не можемо да имамо у литератури непосредно, директно, већ посредно, преко чула.

Литература је најсавршенија, најпотпунија уметност, јер може да се користи непосредно свима другим уметностима. Она се користи свима психолошким сензацијама. Какав леп опис у литератури то је већ сликарство. (На пример: Опис буре код Рускина израђен је по Турнеровој слици *Бура*, коју је он бранио, а за коју су неки критичари рекли: „Креч, вода и пепео набацани“). Најновија школа песника покушава да и музику унесе у литературу. И нижа чула: пипање, укус, имају примене у (уметности) литератури на пример у описима Ђркмана-Шатријана можемо неки пут да осетимо неку пријатну топлину. Једино ритам и мелодију код стиха не осећамо посредно, душом својом, него непосредно, отприлике као бат корака или куцање срца. (Б. Поповић, *Светозар Ђоровић*, Српски Књижевни Гласник III књига).

Најзад да дамо практичну поделу, и да уђемо још дубље у ствар, и видимо како генетички постају емоције.

Генетички емоције потичу из два извора, који су уједно два најопштија закона света, из тежње 1) *самоодржања* *јединке* и 2) *одржања специје* (глад и љубав).

Инстинкт самоодржања у *дефанзивном* облику = *сћрах*,
инстинкт самоодржања у *офанзивном* облику = *гнев*.

И из тих извора иду наше емоције. Овим ћемо редом говорити о емоцијама: *Емоције јачине*, *емоције нежности* и *емоције смеиногоа*. Доцније о *ријиму* и *доброзвучности*, па о низу *помоћних емоција*.

— *Емоционалне особине стиила* су основни елементи *задовољства у уметности уопште, у литератури посебно*. Емоције нису једини елемент задовољства, али су бесумње један од главних и најјачих. Елементи који чине задовољство врло су различити: интелектуални, емоционални и тако даље. Најјачи пасаж у светској литератури су они којима је подлога емоција. У *емоције* иду и сензације — *чулна задовољства*.

Али и ако је то најјачи елемент уживања, има и других елемената. Одмах после емоционалних елемената долазе *интелектуални*. Тај интелектуални елемент састоји се поглавито у тачном и потпуном цртању онога што се пред нас износи. (Шекспирове драме имају таквих интелектуалних опсервација, и то чини главну карактеристику његових личности и карактера. Даље, на пример у *Воденици на Флоси* у преводиочеву предговору истакнут је кратак разговор између оца, матере и кћери. У њему има емоције али врло мало; интелектуалног елемента има више. То је онај склад разговора са истином. — Или у III чину, I и II приказу *Отела* кад Јаго постепено навлачи Отела на злочин; ту је математички тачно, верно и просто и истинито изнесен и Отело и Јаго. Ту је Шекспир дао један јединствен приказ у књижевности: Отело улази занет, говори противу Јага, јер га не види од заноса. Невешт писац представио би тако, да Отело одмах види Јага. — Расин у *Ифигенији*, где Агамемнон хоће да жртвује своју кћер Ифигенију, а мати не да, јесте врло слаб према Шекспиру, јер код Расина у том најодсуднијем тренутку једна личност изговори двадесет, а друга тридесет стихова, што чини да се живот губи. Код Шекспира, међутим, у таквим случајевима чују се по два-три, а и више гласова одједаред. У *Отелу* вели се на једном месту: „О Боже! Шта је то? Одузмите ми чин!“ — Ово је интелект, он је од јаког утиска, али слабијег од емоције.

У задовољство које имамо од интелектуалног елемента меша се и друго једно наше осећање, наиме: *уважавање савладане тешкоће*, *цењење пишчеве вештине*, *адмирација или дивљење*. (Кад гледамо на каквој слици ружу намалану лепим бојама, као живу, осећамо другојаче задовољство него кад је гледамо у огледалу, јер у овоме случају нема никакве савладане тешкоће). То је врло важан елемент. И *имитација* чини задовољство, јер је ту савладана тешкоћа (човек од воска; произвођење гласа извесне животиње).

И најзад, нешто што стоји најдаље, изван, за себе, на страни, то је *практична корист* коју човек може имати од једног дела, а и та корист може да уђе у оцену тога дела. (Тако је у *Воденици на Флоси* изведена једна општа теорија, и тиме дело је добило једну практичну корист.

Има маса ситних ствари и случајева који нам годе у стварном животу и који ће нам бити пријатни и у књижевности ако их нађемо код дотичног писца. Ако извесно место није јасно, па дође реченица која то краће објасни, онда је то једно задовољство. Ако писац има благу нарав, ако је пажљив и услужан према читаоцима па им све објасни, то осећање није ни емоционално ни интелектуално, али нам ипак годи. — Ефекти или емоционалне особине ретко су кад савим чисте. Увек има у њима примесе каквих других ефеката, тако да чак и у описима мртве природе, ми поред чулног задовољства, које је главно, имамо увек још и задовољство од емоција, мање више скривених у том опису. — „Сваки пејзаж је једно душевно расположење“. — Увек је наше расположење разно ако посматрамо излазак сунца, залазак сунца, ливаде, поља, гудуре, кланце, пустиње и тако даље. Затим и ово. Ретко је дуже трајање једног истог ефекта. Обично се ефекти одмењују. (Пример у *Богородичиној цркви* — опис Есмералдине игре и ње саме, прво осећање нежности, а затим јачине хумористичнога, и на крају, осећање ужаса, глас полуделе испоснице иза гвоздене решетке. — I свеска, 173—174; пример нежности 254—256; за хумор — Сремчеве ствари). Наравно, најчешће је један ефект главан (доминантан). Поједине емоције имају разне ступњеве јачине, што чини да један призор јаче утиче од другог, и по чему се мере носиоци јачег темперамента.

ЈАЧИНЕ УОПШТЕ (ЕМОЦИЈЕ ЈАЧИНЕ)

Оне обухватају све оно што је велико, јако, високо и тако даље, реју, све врсте надмоћности. Најглавнију особину јачине чини свагда оно што је надмоћно (на пример дубина, висина, брзина и тако даље); оно пак што је обично не занима нас. Највише врсте јачине зову се узвишеним (на пример небо, океан и тако даље). Ради још ближе карактеристике особине јачине споменућемо да јој је контраст особина нежности. Али у пракси често се оне комбинују.

Узвишено као своју безусловну, карактеристичну особину има: неограниченост, бесконачност, (или бар чини утисак бескрајности). За потпуно карактерисање те особине потребно је знати предмете за које је она карактеристична, то јест предмете који имају ту особину у себи. Логично је према самој

тој особини да су ти предмети сви јаки, снажни, им позантни, носиоци сваковрсних снага и физичких и душевних.

Јачину ћемо поделити, и тако је и прегледати, на две групе: I) *без обзира на дејство чиниоца*; и II) *с обзиром на радњу или дејство чиниоца*.

Прву групу делимо на *јачину лица* и *јачину ствари*.

1) Јачина лица

Код лица можемо посматрати ту особину у четири правца. Она могу имати јачину: а) *физичку*, б) *моралну*, в) *емоционалну* и г) *интелектуалну*.

а) *Физичка јачина* у стварном животу изазива дивљење, обожавање, адмирацију (атлет, херкул. — Разуме се, кад смо ван опасности; иначе страх). То је исто у књижевној и уметничкој репродукцији. Оно што је у животу пријатно, и у литератури изазива исто осећање, а тако и у осталој уметности. Цела књижевност сведоџба је за то, од Хомера (*Одисеја*) до Виктора Иго (*Јадници*). У Хомера Клит, Хектор; у Иго Квазимодо и тако даље. Уопште култ физичке снаге. Опис Ахила у *Илијади*. Богови и полубогови обдарени су физичком снагом. Та снага јавља се у разним облицима, приликама, случајевима: у рату, играма, раду, (Пример кад Адам Бид (у истоименом роману Џорџа Елиота) ради у својој радионици), појединачној борби и у миру. Нарочито овај последњи пример налази се у скулптури где најлепше статуе имају свој најјачи елемент у јачини. — Најзад, снага види се и у животиња: лаву, тигру и тако даље, који су симболи јачине у спевовима и утакмицама.

б) *Емоционална јачина*. — Чак и нежна осећања кад достигну висок степен имају пре особину јачине него нежности. Љубав је заиста нежно осећање; али љубав Клода Фроа (*Богородичина црква*) пре је све друго него љубав. На пример код Ромеа и Јулије осећања прелазе из нежности (љубави) у јачину, као љубав између Отела и Дездемоне.

в) *Морална јачина*. — Под моралном јачином разумемо наша осећања и наше понашање којима се исказује наше душевно стање. Када су та наша осећања, која исказујемо у љубави, гневу, страху и тако даље, за одобравање зову се моралним осећањима, у ужем смислу. — Особину јачине имају у првом реду она осећања и понашања наша за која је потребно имати велике моралне снаге, издржљивости, енергије, самопрегоревања, виших осећања, презирање таштих ствари које се обичном свету допадају и тако даље. Таква осећања чине карактеристику особине јачине. — Треба нарочито pazити на границу која у овом случају дели јачину од нежно-

сти. На пример у *Воденици на Флоси*, Мага је сушта нежност; а Тома Туливер, који има осећање моралне јачине и презирање туђе слабости, издржљив је и енергичан, иде право својим путем и у својој двадесетој години задобија оно што његов отац није могао сачувати у педесетој. То је разлика између јачине и нежности. Пример за нежно осећање: Мага седи пред кућом очевом са старом школском књигом Томином на крилу, не види ни залазак сунца, ни шуму, ништа око себе, а у души јој нека сета, туга. Пример за моралну јачину: Магин разгвор са Стеваном. Ту писац веома лепо заплеће све замке да поколеба Магину чврсту одлуку, али Мага остаје јака. Свака реченица коју она изговори носи карактер моралне јачине. *Воденица на Флоси*, II свеска, страна 12, 209—215, 241). Има граница између моралних и нежних јачина.

г) *Интелектуална јачина* је она коју показују генији, велики духови, они који управљају великим масама, народима: на пример краљеви, државници, војсковође, беседници, уметници, песници и научници. (Ови последњи се у белетристици најмање употребљавају, иначе у својим студијама далеко су изнад песника, говорника). И интелектуалне и моралне јачине понекад тако су спојене да образују нарочиту подгрупу. На пример беседници који су долазили у додир са гомилама и којима су они потпуно управљали: Есхин, Демостенов противник, који масу од 10.000 људи одвраћа од њихова мишљења и вуче је за собом.

Затим да поменемо и то да се јачина чешће, и у већој мери јавља у скупу људи, у гомилама (војска, цео народ), него у једној личности.

Јачина која се манифестује у гомили не уступа ни у чему оној која се код песника налази, индивидуалној јачини, на ма чија она била. (На пример Херкул и тако даље).

2) Јачина ствари

Јачина ствари може бити много већа од јачине укупних маса људи. На пример природа. Њу, природу, можемо назвати *безличном јачином*, за разлику од досадашњих, личних јачина. Заиста међу мртвим стварима има их чија је карактеристика особина јачине. Многе ствари по природи имају особину јачине (вулкан), док је друге немају (цвет).

а) Природне ствари. — Човек под утицајем својих емоција и расположења дао је природи особине којих она нема, али их човек персонификује (небо се смеје, плаче, и тако даље). Међу предметима из природе који изазивају емоционалну особину јачине: сунце, море, планина, посебице вулкани (најјаче манифестације), затим и простор даје нам емоцију ја-

чине и то простор и у даљини, и у висини, и у дужини, на пример висина неба, дубина амбиса, даљина посматрања неког брега.

б) Ствари које је сам човек створио: огромне машине, топ, ратне лађе, градови, палате и тако даље.

У другу групу спадају:

Непријатељска, добротворна и неутрална јачина

Јачина се, дакле, по ономе што смо досада видели разликује према томе да ли је физичка, интелектуална, емоционална или морална. И те су подврсте прегледане. Но *јачина* у књижевним делима не разликује се само по предметима који је имају као одлику (карактеристику) већ и према томе какве резултате дају предмети и радње који иду у њену област. И то је друга група емоције јачине: с обзиром на радњу или дејство чинилаца. На пример атлет нам даје емоцију јачине, али кад се бори, управо кад, употребљавајући ту јачину, обара, онда је јачина у радњи, и немамо само емоцију јачине него и извесне последице. И према тим последицама предмети који иду у област јачине могу се и даље разликовати. А како је та разлика једна од битних, она је у исти мах и врло важна. Те последице, о којима је реч, као год и сама особина јачине, чине на нас нарочити утисак, шта више, оне најчешће задовољавају наше основне емоције љубави, пријатељског и непријатељског расположења, и друге облике нашег егоизма. Према томе, коју од тих наших емоција те последице задовољавају, разликују се и утисци које у разним случајевима чини на нас особина јачине. Има три случаја:

1) *Непријатељска јачина*. — Кад задовољавамо наша непријатељска осећања (злурада, — када се неке светимо и уживамо у његовој несрећи) онда је та особина непријатељска јачина.

2) *Добротворна јачина*. — Кад су последице добре, онда је јачина добротворна.

3) *Неутрална јачина*. — Кад није ни једно ни друго или кад је и једно и друго врло мало, тако да се једва осећа, онда је особина јачине неутрална.

— Човек је у суштини својој страховито саможиво створење. То су многи запазили, и нашли су саможивих осећања код човека. Ларошфуко у своме делу *Maximes et réflexions* рекао је необично прецизно, врло духовито, и врло дубоко: „Наше врлине само су прерушени пороци. („Nos vertus ne sont que des vices déguisées“). — Отишао је чак и даље па је рекао: „У несрећи наших најбољих пријатеља има увек нешто што нам се допада“ — (Dans l'adversité de nos meilleurs amis

il y a toujours quelque chose qui nous plaît“). У тој књижици је квинт-есенција мудрости. Ми морамо бити егоисти јер ми смо бачени на земљу, ми смо играчка у рукама природе, и егоизам нац је база, основа. Тај егоизам ми имамо инстинктивно. Тај инстинкт јесте инстинкт самоодржања. По метафизици свет постаје онога тренутка, када смо се ми родили, а свршава се нашом смрћу. Иго је рекао: „Сваки од нас сматра да је центар свега.“ Хемделт се борио противу Карла I из инстинкта самоодржања, он се бранио на основу истог закона по коме се зликовац брани од полиције. Даље, на пример: Наши усташе дигли су се против Турака, јер их ропство гушило, они тиме чине и другима добро, али је ту основ *себи добро*. Тако је и са Јаном Хусом... Људи све мере према себи, сваки себе сматра као центар свега. Што ублажава тај инстинкт то је:

- 1) *Симпатија*. Кад видимо да неко трпи и ми осећамо неку тугу; и ако ово личи на врлину и то је у ствари стога што његов бол рефлективно утиче и на нас. Ми имамо тај исти бол као одјек, ми га осећамо, истина много мање, али га осећамо. И то је егоизам, само са корисним последицама.
- 2) *Ублажавање* примитивних облика тог егоистичког нагона развијањем, васпитањем симпатије, те што човек иде даље, под разним утицајима, постаје нежнији, *развијањем свести о нашим правим задовољствима* и чак нашим правим интересима. Оно што нам неки пут изгледа задовољство, у ствари није то; и када учинимо неко зло да бисмо себи учинили какво задовољство, ми доцније видимо да то у ствари и није било задовољство, јер одмах затим долази казна. Паметан човек нема разлога да буде непоштен, јер се то казни. У том правцу развијања свести о нашим правим интересима стварају се и други обзир, на пример потреба за туђим уважањем, љубављу, па чак и хвалом: „Il y a quelqu'un qui a plus d'esprit que Monsieur Voltaire, c'est Monsieur Tout le Monde.“ Дobar човек тражи уважање и других. Човек је увек нижи од множине. Потреба за хвалом је прави покретач. Човек види туђе мане оне су му мрске, и то је из егоистичких разлога. На тај начин ми те исте мане омрземо и код себе. Тако се стварају виши идеали, а човек се оплеменава вишим идеалима. Из својих егоистичких тежња човек чини врлине, постаје херој, светац и тако даље. Дакле врлине постоје, али помоћу егоизма, који увек остаје на дну свега. И велики људи: Хус и Галилеј егоисти су, али им је тежња, циљ племенит. Један је пред собом имао циљ морални а други интелектуални, и први је погинуо за моралну, и други за интелектуалну истину. Само циљеви мењају се а побуда им је увек иста — егоизам. Култура чини разлику међу људима, и разлике су веома велике: колосална је разлика између једног Енглеза и једног дивљака. Али и код најкултурнијих народа има остатака тога примитивног егоизма

и то не само у пасивној већ и у активној, агресивној форми (не само човек што осећа, већ је у офанзивној (нападачкој) форми). Ми доиста имамо задовољства да другога мрзимо и да друге мучимо. Код цивилизованог човека границу тога поставља моћ симпатије, која је већа што је човек цивилизованiji. — И сам смех, који изгледа тако безазлен, у основи својој је егоистичан, јер се ми увек смејемо неком другом. Кад би саме речи или сама та створења била смешна онда бисмо се ми сви смејали; међутим то никако није смешно ономе коме се ми смејемо. То, дакле, није апсолутно смешно, јер кад би тако било и он би се смејао. Има чак и нечег грубог у том смејању. На пример кад падне човек у блато ми се смејемо, повреди ли се при паду онда не, него га тешимо. Ту је у нама пробуђена симпатија надвладала вољу за смејањем. Међутим, дивљаци се смеју и кад виде некога да се дави, ма то био и њихов сродник, смеју се његовим грчевитим покретима. Ми се смејемо и људима који су нижи од нас и имају неку ману коју ми немамо. Код цивилизованог човека треба да има некога оправдања кад чини неко зло. Ми уживамо у неком злу ако смо били увређени, па смо добили прилике да се осветимо. Али и то се узима као остатак из примитивног времена, када је борба за опстанак и живот била сурова. Тај инстинкт, и ако више није потребан, остао нам је и сад. Али се ти инстинкти у току времена мењају, сублимирају, побољшавају. И сама љубав је егоистичка. Женско и мушко воле се у добу кад су зрели за природу. (Сама платонска љубав Дантеа и Беатриче може се протумачити инстинктом за одржањем расе, специје).

У литератури има маса ефеката који се могу објаснити само нашим уживањем у туђем злу. То можемо у литератури у толико пре признати у колико то мучење није стварно (у драми, на позорници). Али има извесних случајева које изгледа треба тако објашњавати том злурадошћу, на пример: у случајевима у којима неко пати, у трагедијама где јунак страда, у романима где каква девојка пати, и тако даље; у тим случајевима изгледа да задовољство долази отуда што ми уживамо у њиховом злу. Сигурно је да има три четвртине па и девет десетина уживања, али извесно је да има и један део који није такав. На пример историја Фауста и Грете. Фауст, некадањи научник, незадовољан оваким животом, продаје се ђаволу да га подмлади и открије тајну свесазнања. То бива. Срета једну девојку и она се у њ заљуби и најзад најтрагичније свршава. Она свршава у тамници; и то место, кад Фауст хоће да спасава Грету, најјаче је у светској књижевности. Гете је са оштроумношћу и великим талентом драмског писца накупио све што је могло да намучи Грету. И ми у тим сценама уживамо. Затим, сцена у кући, Грета згрешила, долази у пркву

тражи опроштај, моли се Богу, а демон стоји иза ње. Опет уживамо, а међутим гледамо Гретину муку. Најзад и сцена кад Валентин, брат Гретин разговара са њом и умире.

Да ли заиста човек ужива заинтересовано у туђем злу? Гледали смо сцене, и уживали смо. Те су сцене лепе, а то су само муке у којима ми уживамо. Узмимо још неку сцену као пример за то. Из *Фауста* сцена у Цвингеру, кад Грета меће цвеће у суд пред Богородицом. Овде имамо опет Гретин бол, она се мучи, дакле предмет остаје исти, и у томе уживамо. Затим сцена на бунару, када Гретина пријатељица долази и говори с њом. Овде је опет мука, и ми опет уживамо. Сама Грета чује како свет мисли о онима који су њене судбине. Питање је да ли песници смеју да претерују. Живот није тако савршено створен. Изгледа да му је дао разне препреке онај који га је створио. Место, где се описује Гретина соба, и како она преде за својим точком, ванредна је лирска песма, али еминентно драматична. Грета ту пева: „Мој мир је отишао, мом је срцу тешко, и ја свој мир никада наћи нећу, никада, никада...“ Најзад сцена у башти, први састанак Фаустов са Маргаритом. Грета говори просто; Фауст реторски, говором песничке душе. Испочетка Гете је нацртао Грету невину, и још израна ми осећамо да ће она страдати, али ми у томе уживамо.

Да ли имају права они који кажу да људи уживају у туђој муци? Ако се сетимо само освете, мржње, љутине — кад обично гледамо кога да вређамо — и тако даље, због чега ми уживамо у туђем мучењу, изгледа да ти људи имају право. Све сцене које смо навели имају струју мучења, али ми уживамо.

Само човек нарочито извежбан може да аналише своја осећања. То је колосалан дар од којег зависи највећи успех. — „Познај себе сама.“ — Треба умети заронити у себе, у своју унутрашњост, посматрати и испитивати као астроном кад посматра звезде, или као научник у својој лабораторији. Нико није у стању да другог позна, ако не познаје своја осећања. Човек апсолутно треба да зна шта се у њему дешава. Та се особина зове *редујловање* (*redoublement*), *удвајање*, то је способност да се човек одвоји од својих осећања, и посматра их и аналише. Треба готово да удвостручимо своје биће тако да један део посматра рад другог дела. У мирноме стању то је могуће, али кад смо у љутњи, радости, не можемо то учинити. Ако су наша осећања у једнаком кретању, то их је врло тешко анализати, зато је потребно да се та способност веома јако развије, треба да се нарочито негује. Треба, дакле, имати тај дар интроспекције — посматрања у самоме себи. Без тога не може бити ни песник, ни геније, ни цртач и тако даље. Сви велики песници, критичари и филозофи имали су

редујловање (redoublement)

тај дар интроспекције. Док великим научницима, инжињерима, математичарима, он готово и није потребан, дотле они први морају га имати. И код њих се тај дар налази на разним ступњевима. Сваки интелигентан човек који је навикао да контролише себе мора га имати ма у најмањој мери. Ко аналише своја осећања, он ће на дну расположења опазити онај основни импулс који их је изазвао и који им даје обележје. Кад будемо анализали своја осећања при оваквим стварима видећемо да у неким случајевима мрзимо онога коме се зло дешава, налазимо да тако треба да буде, да је право, и ми у томе уживамо; други пут да имамо задовољство које је далеко од мржње. То треба да узмемо за базу, а симпатије нам објашњавају ствар. Ми уживамо, али је осећање мржње према томе лицу веома далеко. Тако у трагедији Гретиној ми немамо исто осећање у свакоме тренутку. Ми свуда имамо пријатну емоцију, а емоције су пријатне ако анимирају цео организам. Емоције подижу душевни живот, и макакве да су, оне су пријатна осећања.

И осећање симпатије и саучешћа, које је такође емоционално, исто тако је пријатно. Наше уживање у тим случајевима долази од вибрације нашег осећања симпатије. Друго је уживање кад је наша мржња задовољена. У таквим случајевима пак вибрирају, трепере наша пакосна осећања. На пример уживање кад Јаго плаћа за своја злочинства. И овде и при првом ми имамо опет уживање, али оно уживање које имамо у симпатији у основи се разликује од овог другог. У сцени која се дешава у башти (Фауст и Грета) гледајући како ће Грета да пропадне ми имамо симпатије и жалимо је. При првом састанку Фауста и Грете ми из сваке речи видимо како је борба неједнака. Фауст обдарен свима способностима, учен, интелигентан човек, а Грета добра, честита, добродушна девојка која ће морати у овоме двобоју да подлегне. Ми то видимо из сваке њене речи, знамо каква је судбина очекује, и ми према њој имамо осећање симпатије и саучешћа. То исто осећамо и у оној сцени, која се дешава у Гретиној соби, када она седи и пева: „Мој мир је отишао...“, али у мањој мери. Ту видимо симпатију која трепери, јер видимо девојку која није заслужила да трпи. У сцени на бунару када је погрешка већ учињена, наша је симпатија већ слабија. Даље у Zwinger-у када се Грета моли Богородици доносећи јој свеже цвеће, и ту ми жалимо њу, само је наша симпатија још мање чиста него у претходној сцени. У сцени са Валентином дешава се нешто занимљиво: заборављамо на Грету, прелазимо на Валентинову страну, и уживамо у свакој пакосној и саркастичној речи коју Валентин, тешко рањен од Фауста, додаје Грети — дакле Грету мрзимо. У цркви смо на страни злога духа (Мефистафела), који Грету кори и мучи, и то толико волимо,

да кад би био слабији песник, који не би дао овакве речи злом духу, криво би нам било што не може да мучи Грету довољно јако. Ми налазимо да је право да се мучи за оно што је учинила, што је она ма и нехотице отровала мајку давши јој велику количину прашка за успављивање, и зато што је удавила своје дете. Најзад, у последњој сцени у тамници, ако овде аналишемо своја осећања према Грети и Фаусту, нас не вређа што се она мучи, и не бунимо се противу тога. Али с друге стране имамо много симпатија према њој, пошто су њене муке одвећ велике. У почетку дела, у првим сценама дакле, симпатија је јака, али у колико се крајњим сценама приближујемо симпатија опада, а малеволенција расте.

Рекли смо да је човек саможив, а оно што ублажава саможивост јесте симпатија. Човек баш зато што је саможив, што све своди на своје интересе, мора имати разлога, узрока због чега жели, некое зло. Саме животиње, ни лав, ни тигар, ни змија и тако даље, кад немају разлога, кад нису гладне, или кад не мисле да је неко дошао да их узнемирава, не нападају никад. То показује да човек није тако безразложно свиреп, као што би се могло рећи при првом погледу, судећи по извесним знацима.

Ако аналишемо критички оне призоре у *Фаусту* видедећемо да је у свима оним призорима у којима смо уживали у мучењу Гретином било разлога да у томе мучењу уживамо; и у оним призорима где тога разлога није било, ми нисмо уживали, него смо имали симпатије и саучешћа у њеној невољи. У сцени у башти симпатија према Грети била је велика, у сцени у соби мања, а кад Валентин дође прелазимо на његову страну. У сцени у тамници имамо и симпатије и задовољства. У литератури, као и у актуелном животу ми хоћемо пропорцију. Нека се сваки казни или награди према делима. Грета је згрешила и треба да се казни, ми осећамо да је то право, и немамо сажаљења према њој. Али у последњој сцени видимо да је њена казна и сувише тешка, тежа но што би требало да буде, и много већа но њена погрешка, јер она у ствари није толико крива колико је ми осуђујемо, и онда почињемо да је сажаљевамо и да јој симпатишемо. Пропорција казне за Грету, измењена је код Гетеа. Грету теже кажњава, те зато нам она сад изгледа симпатичнија. — Кад има греха буди се наша злурадост. Чим кривица порасте, и злурадост порасте. — Састојци који улазе као грађа за наше осећање одмењују се и траже да буду у равнотежи. [У Лазаревићевој приповетци *Први ђуџ с оцем на јуџрење* — приповетци првога реда и у светској књижевности — ми не жалимо оца, ми уживамо у Митровој муци, налазимо да је право да толико буде кажњен, да изгуби и кућу, и стоку, и имање, и да дође чак дотле да се убије, јер је био крив, али жалимо жену и децу

његову. У Иговој *Богородичиној цркви* осећамо неправду и бунимо се противу оноликога мучења Есмералде, која страда без греха). То је оно што издваја те две врсте уживања у музи. Само треба, дакле, умети разликовати.

Треба водити рачуна да уживање у туђем злу иде у особину јачине, а симпатија у особину нежности.

1. Непријатељска јачина

Ту долазе: велике катастрофе (Мартиник), као куга (*Вереници Манцонијеви*, преведени у *Отаџбини* књига XII), поплава (у Елиотовој *Воденици на Флоси*); вулкани (*Последњи дани Помпеје*, превод Лазе Костића), пожар (*Школска Икона Лазе Лазаревића*), рат (Толстојев *Рат и Мир*), најезде варварских народа (*Екехард* од Ј. В. Шефела), свирепости разне врсте, политичка и верска гонења (*Јаничари* од Мавра Јокаја, преведено на српски), тирани и тираније разне врсте (*Тамерлан* од Марлова), кржаве борбе између странака (*Стиван Душан* од Владана Ђорђевића), разноврсни злочини, свирепости злочинаца (ма која мелодрама, *Лионски Улак*, *Грбоња*), освета, праведан гнев, казна, (код Дантеа, Шекспира, у нашим народним песмама), све борбе и сукоби у најразноврснијем стању, двобоји, гладијаторске игре, борбе са животињама (на пример са биковима), борба између животиња (бој петлова у Шпанији), јуначке игре, тако звани турнири, надметања (у народној поезији: *Урош и Мрњавчевићи*, *Женидба Цара Душана*), игре у којима се показује нека вештина (игре с лоптама), лов (лов у Толстојевој *Ани Каренини*), најзад — борбу речима, последњи изданак те особине непријатељске јачине, у најпрефињенијој форми (код Шекспира, Дантеа, у *Илијади*, у народним песмама и тако даље). То су предмети непријатељске јачине.

Рекли смо да непријатељска јачина претпоставља наше уживање у туђем злу и да писци ту могу ићи до тренутка кад се наша симпатија почне да рађа, односно буни против тога. А из тога излази овај врло важан литерарни принцип: *Како наша симпатија не сме да тврди то што треба уметнички излагање тако удесити да непријатељска јачина не дође у опреку са нашом симпатијом*, не сме ствар да нас боли више него што треба; у противном, ми се бунимо, и онда, што нам је било дато за уживање долази у опреку са другим утицајем, настаје наша симпатија. Наше осећање није чисто задовољство, него је помућено, јер долази у опреку са нашим симпатијама, које се рађају, и утисак се поквари. Оно што је чинило наше уживање постоји, али долази још нешто што нам смета у томе; на пример, више пута када у позоришту рђаво седимо, ми не можемо уживати у игри јер има

нешто што нам смета и спречава oseћање задовољstva. Или кад неко слуша музику, а да је случајно на тортури у томе тренутку, — он апсолутно не би уживао у музици. Тако је исто и у романима, у којима, када се пређе граница, настаје симпатија, и ми већ не можемо уживати. У литератури те претераности долазе од грубости пишева темперамента, доба, школе, (романтичари често су у томе претеривали. Виктор Иго као писац и темпераменат, Шекспир). Што више идемо старијем добу, имамо више претераности, доцније се то све ублажило. Кад се отера до врло великог степена, онда је уметнички циљ промашен. (Неки учитељ донесе да чита један спис о Андронику, и кад је непријатељска јачина достигла врхунац сви слушаоци затраже да се прекине читање, јер нису могли да издрже дуже). С временом моћ симпатије постаје све већа, и ми данас тражимо разлог, објашњење за поједине ствари, за које у старије доба нису тражили. Из тога излази да треба употребљавати све начине да се да нека оправданост, нека накнада за оно што је сувише непријатељско на појединим местима. Кад дође такав моменат, значи да је писац циљ промашио. Треба употребити све могуће начине да се да накнада као оправдање некоме за оно што је сувише непријатељско. Ти су начини врло различити: треба наћи ма какав разлог мучењу, треба ублажити, улепшати, идеалисати. Ова јачина може донекле да се ублажи уношењем неких елемената којима се у неколико правда сва величина несреће. Такви су елементи на пример Усуд и Промисао (нарочито у старој литератури), затим освета, испаштање греха. Отуда под изговором освете можемо протурити много више непријатељске јачине, но без ње, јер то онда престаје да буде сувише грубо, јер ми у њој налазимо некаква оправдања за несреће које сналазе људе. Ствар која би сама била груба, при освети је обична. Често је довољна вештина представљања, излагања од стране пишева, па да примимо онај иначе непријатни предмет, који би нас у другом случају вређао. На пример: у Манцонијевим *Вереницима*. Изврстан опис куге и пожара при крају књиге; куга је страшна ствар против које се бунимо сваким вибром наших нерава. У опису најстрашнији су детаљи: смрад, пожар на сред улице где се пале мртвачке ствари, страховита тишина, људи који носе масу лешева, сви завијени, и тако даље. Све је то тако вешто описано да ми уживамо у тој слици. Ми уживамо у тој слици коју нам даје писац, али само у начину таквог писања, јер су ствари саме по себи врло непријатне. Кад би све то анализали видели би да је врло грозно, али ипак у томе уживамо.

Један начин којим се може ублажити непријатељска јачина то је лепо успела поетска дикција. Бен наводи као при-

мер грчке трагичаре који су имали у својим драмама да изнесе страховите злочине. Доцније, кад је један писац, Француз Теон, хтео да уноси у своје трагедије страховите догађаје, грозоте и ужасе, он их је узимао из *Илијаде*. Позније, писци, пишући своје драме, да би то ублажили, измишљали су разне злочине који као да су раније били извршени, па су се доцније светили или је казна падала на главе унука због прадедовских грехова, јер би иначе ти злочини били сасвим одвратни. Истина, то је мало, али опет имамо ма какав разлог за мучење. Кад није пак било других начина онда су се старали да то објасне судбином, неком вишом силом. Осећање свирепости често остане, али смо ми ипак зато добили неку накнаду. Ако неког простог човека господар избије ми се противу тога бунимо, али ако му после да неколико златника ми се ублажавамо. Бол је ту, он постоји, али зато овај има неку накнаду и не помишља да се свети. То надокнађивање имамо у Раблеа, у *Пантјагруелу*: сцена између свештеника и једног кукавице, при једној опасности на мору: „Ја тонем, давим се, вода улази у лађу. О, да сам само на чврстој земљи сада, па да ме неко добро бије ногом.“ — Даље, ублажавања имамо и у песми *Орање Краљевића Марка*. Апсолутно је разбојничка ствар убијати људе без икаквог разлога. Али песма хоће да покаже Маркову необичну снагу. Па допада нам се и то што је он одмах послушао мајку. Затим, он је по природи кавгација, убојица. Ми волимо да он остане такав јунак каквог га замишљамо. Затим, задовољавамо и нашу себичност. Нама апсолутно није жао што су ти људи изгинули, јер су то Турци. — Ти начини ублажавања врло су различити. Окољности су у сваком другом случају друге, мењају се. Може да се деси да једна ствар у једном случају приличи а у другом не. Главно је да се одржи у равнотежи, јер наше емоционално осећање јесте нешто врло нестално. И за то се не могу поставити правила, то се оставља пишчевој способности. Остављено је писцу да оправдава и ублажава грубост, а критичару да осети је ли то довољно. Може онај који пише да апелује на наша уживања у злу уопште, на нашу урођену колосалну охолост; може на сто начина да експлоатише наша заинтересована осећања и да нас на тај начин одведе врло далеко. Човек је страшно саможив. Он има саучешћа и симпатија, али тек од оног тренутка кад није он сам у питању. Кад интерес његов дође у питање, онда човек заборавља на све осим на себе. Чим дође у питање ја одмах се губи наша симпатија и саучешће. Све то, наравно, мора да буде сразмерно једно према другоме. Ако је неко у невољи, а ми нисмо, наша симпатија чини те смо вољни да му помогнемо, али ако смо и ми тако исто у невољи, онда нема места за туђ бол.

У изношењу непријатељске јачине у литератури иде се

врло далеко, тако да у њој имамо на више места чак и гло-
рификацију зла (Мефистофел у *Фаусту*; Сотона у Милтоно-
вом *Изгубљеном Рају*; и Кајин у Бајроновом *Кајину*). То
није ништа друго до уздизање и хвала злу, али су песници
нашли начина да нам те представнике зла учине симпатичним.
Леконт де Лил узима чак и Кајина као симпатичну личност;
наравно кад уздиже Кајина он је морао наћи начина да Ка-
јина учини симпатичним. Он то постиже овако: узео је да је
свет рђав, он оправдава и најцрњи песимизам. Кад узмемо
да је Бог створио зло исто тако као и добро, онда оно мора
такође постојати. И за све то треба кривити Бога, тога „ста-
рог крвника.“ Отуда Кајин има право да се буну: „ја нисам
крив што сам учинио зло, крив си ти што си још при мом
рођењу одредио да будем рђав.“ — Кад човек дубље раз-
мисли песимизам није тако рђав и погрешан. — Тако и у
Бајроновој драми *Кајин* овај је просто глорификован. У тој
драми, као и у песми Леконта де Лиља, представља се да је
Бог разапео замке Кајину у које је он морао запасти. Да тога
није било он не би убио брата свога кога воли и кога после
смрти његове оплакује: „Доћи ће време, ти праведни Боже,
када ће људи вешати једни друге тебе ради.“ Ту Кајин про-
риче инквизицију и гоњење Хришћана. Та оправдања су веома
разноврсна, и само ако их писац вешто удеси, ми их примамо.
Може да се деси чак и ово. Ми смо тако саможиви да ћемо
жртвовати врло лако своју срећу и задовољство за неко своје
јакو убеђење. Галилеј је допустио да га ослепе, а Јан Хус
да га спале, што су остали при своме убеђењу. Када су они
то допустили да се учини према њима самим, у толико би
пре жртвовали другог. Нама се допада идеал снаге, охолости
и тако даље; при представљању ми се дивимо тој снази и
охолости и уживамо врло јак. Тим горе по онога на чију
штету то бива, јер ми смо себи најпречи. Када имамо какав
идеал, да би нам и даље остао тако савршен, ми ћемо мирно
допустити да неко страда. Ми уживамо у идеалној, узвише-
ној, бесконачној моћи природе (када је избацивао вулкан на
Мартинику, ми смо са задовољством читали описе те страхо-
вите катастрофе, нама је мало стало до тога што су 30.000
људи остали без хлеба и крова и што је било толико поги-
нутих). То задовољава наш појам о величанственој моћи при-
роде, и због тога ми жртвујемо онолико хиљада људи, и
наша се симпатија задовољава тим што дамо неки новчани
прилог за помоћ пострадалим. А да смо тамо имали каквог
блиског рођака, жену, мајку, брата, — ми би сасвим друкчије
гледали на ту ствар; онда ми престајемо уживати. То ужи-
вање много зависи и од привременог расположења у коме се
налазимо. Једно дело човек прима у разним тренуцима
и у различним расположењима. У једној периоди свога жи-

вота можемо нешто примити са задовољством, док у другој то примамо много теже; или чак нешто смо примили са задовољством, после примамо са сажалењем. (Пример: *Дневник Марије Башкирцеве*. Описује се девојка — сама себе — изванредно даровита, богата, лепа, коју постепено сустижу разне невоље. Најпре оглуви, затим добија туберкулу, и све оно што смо од ње очекивали постаје немогућно, јер умире у 25 години. Ми смо толико саможиви, да кад ми осећамо неки бол, па чујемо да се и други људи тако муче, нама је лакше. Такав ће читалац наћи извесног задовољства у тој књизи, рећи ће: „Нисам ја сам, и други трпе као и ја.“ Кад би случајно тај исти доцније успео и постао потпуно задовољан својим животом, он би читајући ту књигу осетио сажалења према тој девојци). Што је брижљивији и финији писац то финије читаоце претпоставља. Такав ће писац више накнаде и оправдања давати, а читалац их више и тражити. Што даље идемо у будућност и наша се симпатија већма буди, и ми тражимо накнаде и оправдања. На пример у Илијади епизода са Терзитом, грбавим, наказним човеком, једном врстом Квазимода. Услед те своје мане он је пакостан и прави разне заједљиве примедбе. Због тога Одисеј ужасно поступа с њим, бије га толико да дере кајиш са његове коже, ошури му грбу и тако даље. Нама се то данас чини грубо, и негодујемо кад читамо. Грци међутим гледају све то и смеју се да попуцају од смеја. То је место које човек мора са ужасом да чита. — Други пример: Грци пошаљу Одисеја и Диомеда да уходе тројанска утврђења. Тројанци у истом циљу послали су свога човека, Долона. Она двојица сретну га на путу и искоче преда њ. Он се ужасно уплаши, падне на колена и почне да их моли за милост. Они затраже од њега да им тачно каже како стоје тројанска утврђења. Долон призна све. Пошто је то учинио Диомед потегне каменом и убије га. — Такво исто ужасно поступање и у нашој песми *Сестра Леке Кайејана*, кад Марко иде сестри Леке капетана, и вади јој очи, сече руке и тако даље. То је сасвим грубо. Она је заиста погрешила што је с таквим подсмехом говорила о њима, али је Марко ипак веома грубо с њом поступао, и горе но што је она заслужила, у толико пре што се она описује као врло лепа, симпатична девојка. — Ту долази и онај пример о змији и веверици у шуми, који је дао један учени путник у своме путопису.

2. Доброћворна јачина

То је она јачина, која је употребљена у добром, корисном, позитивном циљу, она је творачки добра, то јест има резултата, а не само нежности, љубавне афектације и тако даље. И ако је граница јасна између добротворне јачине и нежних

осећања, ипак при анализи треба пазити да се не помешају. На граници, ма чега то било, има увек мешања. Њу карактерише још и ово: она има општу корист као резултат, а као чиниоца неку већу силу. И прва и друга половина је зато ту да одвоји јачину од нежности. Задовољство које имамо од ове јачине мање је у уметности уопште (у књижевности посебице) од ужаса у непријатељској јачини, што би такође био доказ да је наша злурадост једна од најјачих наших емоција. Добротворна јачина не може да се мери са њом. И у њој имамо егоизма, али не активног као у непријатељској јачини, већ пасивног егоизма, оног инстинкта за самоодржањем, само у дефанзивној форми. А затим задовољство је слабије још и због тога што доброчинство не иде на једнога од нас већ на широко друштво, па је стога егоизам ублажен. Неки уживају кад је и другима добро.

Предмети или чиниоци добротворне јачине могу бити *физички, морални, интелектуални, и колективни* (у скупу лица), могу бити *предмети из природе, па и наприродни*. (На пример сунце, ваздух, океан, облак, земља, вароши; природне силе уопште употребљене у служби наших индустрија; физичке силе, хемиске, механичке и тако даље; вароши, храмови, водоводи (римски водоводи у Кампањи, стубови који трају читав час хода, а на њима лукови, а на тим луцима олуци који су спроводили воду, *via Atria*) бродови, велике фабрике, светлост, слобода, Бог, људски добротвори, људи који се труде, жртвују за друге, и тако даље.

Наћи примере за све ово није лако. За њу, добротворну јачину, има мање примера, јер је задовољство од ових емоција мање, а и писци траже предмете где су већа задовољства. („Од љубави може се прећи на амбицију, али од амбиције на љубав не.“ — Ларошфуко). Зато се у свима књижевним делима описује љубав што писци траже предмете који изазивају естетичке емоције. Стога и не износе готово никад чисту добротворну јачину без других елемената. Отуда добротворна јачина није толико употребљена у роману, драми, лирици, јер је теже извести и одабрати. Примера за чисту добротворну јачину налазимо више у биографијама великих људи. Да човек представи ту јачину треба наводити примере на дугачко и на широко. Ње има и у литератури, али често прелази у нежна осећања, сваки час као прелива се у њих.

Уопште све ове подврсте емоције ретко су кад чисте. Оне у свима правцима својим прелазе једна у другу, комбинују се, прожимају се међусобно и у дубину и у ширину, тако да неко место које аналишемо представља у исто време један мозаик, један низ слојева разних ефеката. Та промена често је у најситнијим појединостима, често у свакој новој реченици; често пак речи у реченици припадају разним врстама

емоције. Основни или боље рећи доминантни тон ипак може остати у целој пасажу; али, кад овако стоји ствар, добро треба отворити очи при подробној и детаљној анализи. — Као пример за добротворну јачину узео смо: *О херојима и обожавању хероја* од Томе Карлајла (српски превод од Б. Кнежевића) где говори о Шекспиру и Лутеру. Само похвала Шекспира и Лутера диже се тако високо да ми заборављамо на оно што су они за нас урадили, и остаје само чиста похвала генија. У Доментијанову делу (страна 204) о томе како је Свети Сава зидао манастир Хилендар. Има још један пример који је интересантан што још показује како се прелази од добротворне јачине ка нежности. То је *Енох Арден* од Тенисона (у преводу Змај-Јована Јовановића); Енох је узео Анију, затим отишао у туђину. Анија остаје сама. К њој чешће долази Филип, који је одавно воли, почне јој чак школовати децу која га називају оцем. Прошло је десет година од како је Енох отпутовао, а о њему се ништа није сазнало. Филип моли Анију да пође за њега, уверавајући је да Енох није више жив. Она му обећава да ће пристати, али да почекају још годину дана. Кад је прошла година, чекала је још један месец, и онда најзад пристала. Енох је у туђини страдао, разбила му се лађа, али се после свих тешкоћа вратио кући. Дошао је до своје куће. Било је вече. Он угледа кроз прозор Филипа и Анију — али није хтео да ремети тај домаћи мир, и уклања се испред туђе среће. — Овде имамо јасан пример на два места: где Филип моли Анију да му повери децу ради школовања, и кад Енох долази Анијиној кући. Ово је добротворна јачина, али прелази у нежна осећања. Због велике јачине осећања ово је добротворна јачина, али није таква као код Карлајла, (која, са своје стране уосталом, није сасвим добротворна, јер прелази у неутралну јачину).

3. Неутрална јачина

Појава снаге независно од осећања која буде њени резултати даје неутралну јачину; то јест где њену снагу или резултате не видимо. Пример: опис некога атлете, при чему не знамо на што му је снага, на добро или на зло, јесте неутрална јачина. Сунце може својом топлотом и добро чинити и штету проузроковати, ми га не видимо ни као непријатељску ни као добротворну јачину, већ само као снагу, осећање узвишеног. Затим све што је бесконачно, тајанствено: звездано небо, висина и дубина, велики терен, велика брда, небеска васиона, велика тела, простор и време уопште (историско, геолошко, космичко); затим величина људског карактера, коју добијамо ако не обратимо пажњу на резултате које та јачина може давати. Па чак најзад и понос људски. Не

видимо резултате од њега, него само једну особину. — У литератури има мало примера чисто неутралне јачине. На пример Державинова *Ода Богу*; и код Његуша имамо неутралну јачину у краћим стварима: *Црногорац свемогућем Богу*, и тако даље. Ако добро аналишемо ону Державинову оду (налази се на српском у Максимовићевом *Песничком Зборнику*), која је једна од врло јаких ствари у светској књижевности (још 1839 преведена на француски, а веле да је преведена и на кинески), види се у њој јачина којој нема равне. Али у исто време видимо да то није непријатељска јачина. Није то онај Бог, „стари крвник“, што га опевају наше народне песме, Бог који кажњава. Међутим та јачина није ни добротворна. Ту је најчистија манифестација снаге, узвишености. Ако то добро аналишемо ми ћемо видети, у свом осећању ништавости, да има нешто јаче и силније од нас и према томе може бити у извесној прилици и опасно. Та јачина то је она неутрална, узвишена јачина. Као што нам понор изгледа опасан кад га посматрамо, и ако знамо да нема никога који ће нас гурнути с леђа; опасност је врло далеко, али елементи који је састављају имају увек нечег непријатног, осећа се нека латентна опасност. — А може да се деси да се у осећање неутралне јачине меша и осећање добротворне јачине али то је много ређе. Тек, нешто апсолутно неутрално скоро и не постоји; осећање доброг или рђавог постоји само далеко, те га ми и не можемо одмах да осетимо. Осећање онога што је далеко јесте тако неутрално да изгледа да нема опасности; у ствари кад се добро аналише има опасности. Бен држи да је осећање узвишеног потекло из нашег страха. Енглези имају једну реч која значи и страх и узвишеност, а то је *awe*. А. Бен: „База емоције изненађења то је нешто што је ново, неочекивано, нешто изнад обичног искуства“. То су осећања узвишенога (*sublime*). И доиста страх је префињено осећање, и то осећање узвишенога. Те су емоције сложене. Неутрална јачина много боље је изражена у астрономији, но у литератури.

РЕЧНИК ЕМОЦИОНАЛНИХ ОСОБИНА ЈАЧИНЕ

1. Речник чинилаца без обзира на њихово дејство

1. Лица и њихове особине:

а) *Физичке* особине: (цин, снажан човек, гимнастичар, коњаник, тркач, јак, брз, окретан, вешт; око које сева, мрко, преплануло лице, звучан глас, дуги кораци, лав, слон, бик, коњ, хрт, орао, ајкула и тако даље).

б) *Моралне* особине: (јунак, витез, Аристид, Хус, храброст, издржљивост, врлина, великодушност, честитост, истинит, умерен, искрен и тако даље).

в) *Интелектуалне* особине: (филозоф, научник, генијалан, даровит, духовит, вешт, дубина, оштроумност, вештина и тако даље).

г) *Интелектуалне и моралне* удружене: (главар, вођа, проповедник, беседник, судија, учитељ, увиђаван, праведан и тако даље).

д) *Скупи лица* (колективна јачина): (народ, земља, држава, скупштина, варош, гомила, војска, црква и тако даље).

2. *Сјвари*: (океан, бујица, река, водопад, брдо, шума, пустиња, раван, бура, вихор, грмљавина, киша, челик; дијамант, град, торањ, кула, бедем, топ, оклопњача, парна машина, путовод (виадукт), мост, пристаниште, палата, замак, небо, сунце, звезде; затим апстрактни појмови: зима, ноћ, понор, даљина, дубина, висина, простор, време, столеће, вечност, и тако даље).

То су чиниоци без обзира на дејство које они производе.

II. Речник чинилаца с обзиром на њихову радњу или дејство

1) *Непријатељска јачина*: (рушити, убијати, гонити, мучити; понизити, пљачкати; мрзети, вређати, досађивати, узнемиравати, клеветати, сплеткарити; неумољивост, гнев, гнушање, казнити, осветити, поплава, грађ, куга, земљотрес, вулканска ерупција, отрован (као придев), хучан, страх, паника, очај и тако даље).

2) *Доброшворна јачина*: (стварати, зидати, подизати, уређивати, одржавати, обнављати, помагати, ослободилац, добротвор и тако даље).

3) *Неутрална јачина*: (кретање, сила, ред, законитост, слобода, правда, помоћ, напредак, срећа и тако даље). — Затим, дешава се да се у неутралној јачини који пут налазе случајеви пропасти, несреће и тако даље, о којој ћемо говорити када будемо прешли на испитивање последица.

При оцењивању појмова и речи треба пазити у коме се значењу на некоме месту дана реч употреби. Јер поједине речи и појмови имају увек исто интелектуално значење, а емоционално час једно час друго, према месту на коме се налазе, према средини у којој су, према смислу места у реченици. На пример реч *сјена* има неутралну јачину ако је употребимо у смислу човека чврста као гранит, ако се подразумева стена на мору на коју лађа може да наседне добијамо емоционално значење непријатељске јачине. Друго је емоционални значај речи *море* ако је употребимо као страховит елемент, јачи од човека, који му прети буром, који га је толико пута упропастио. Очевидно је да је то непријатељска јачина. Ако без обзира на дејство његово посматрамо његову бесконачност, оно ће нам бити само импозантно, узвишено,

изазваће осећање неутралне јачине. Ако узмемо као елемент који собом проноси лађе, потпомаже трговину, индустрију, као један огромни резервоар воде, коју употребљавамо за веома разна корисна предузећа, као станиште риба којима се хранимо, онда нам даје осећање добротворне јачине. Бог без свог дејства на нас, кад имамо само његово свезнање, бесмртност, узвишеност, има емоционално значење неутралне јачине. Бог који гони Адама и Еву, који кажњава Кајина, Бог из наших народних песама, изазива осећање непријатељске јачине. Дакле, ти појмови често имају и супротно значење. Код свих није тешко ухватити разлику, али има случајева код којих је теже. Реч *победилац* (зависи од тога како се овај понашао, чију ствар брани) има емоционалну особину моралне, интелектуалне, физичке јачине. Ако брани нас, јачина је добротворна; али ако је нас победио — непријатељска. Тако реч *праведан* ставили би у моралну јачину, али човек треба да буде и паметан да би био праведан, те долази у интелектуалну. Где контрасти нису јаки треба добро пазити на текст. Код таквих речи код којих су прелази привидни треба добро пазити, и кад имамо то на уму, помоћу овога речника и поред учињених теориских објашњења и примера можемо потпуно анализирати уметничку особину јачине сваке врсте. Кад се запитамо у коју особину спада нека ствар, треба видети које својство она има; на пример *киша* спада у добротворну јачину, али кад је плаха, плусак, па може да учини штете, онда спада у непријатељску јачину.

— Страх и слобода су емоције строго супротне једна другој, једна не постоји без друге; слобода је пријатна као противница страха, страх је тешко нарушење слободе. Лак страх проузрокује само лако осећање ослобођења, радосно тражење слободе. Са овим двема емоцијама у вези су и емоције моћи и немоћи. Кад сазнамо за своју моћ и енергију, и дух нам се шири, осећа јачим; ако ли пак осећамо своју немоћ, дух нам је скрушен. Моћ и енергија имају заједничких тачака са слободом, немоћ, пак, са страхом. —

ЕМОЦИЈЕ НЕЖНОСТИ

Књижевна особина нежности обухвата, као што јој и име каже, наша нежна, топла, пријатна осећања, као: љубав у свима правцима, наклоност, оданост, пријатељство, добру вољу према неком или нечем, у њиховим разноврсним манифестацијама.

Сва нежна осећања могу се поделити на ове групе: I *Својна љубав*, II *Породична љубав*, III *Пријатељска љубав*.

IV Човекољубље, родољубље (осећање друштвености), V Осећање саучешћа, симпатије, сажалења, VI Вера, VII Нежне стирани у природним појавама и предметима, и VIII Туга.

Особине нежности чешће се налазе у природи и у књижевности него непријатељска јачина. — „Chaque paysage est un état d'âme“. („Сваки пејзаж је једно душевно расположење“). — Природни предмети и појаве узимају се у помоћ при цртању наших душевних стања. Још стари грчки песници при опису лепе девојке певали су како ће покупити љубичицу, крин, ружу, разно цвеће, и најзад од њих оплести венац и ставити га на главу лепотици. Месечина прати љубавне састанке од како је човек почео да пише, а можда и говори.

I Сполна љубав

То је једно од наших најјачих осећања. Оно је тако јакو стога што се његов корен налази у нашем инстинкту те је много јаче од онога што је доцније прирођено. Као што је тај инстинкт у животу најјачи, тако исто најјачи је и у књижевности. Дефиниције нису потребне.

Али као што смо код јачине морали сићи у дубину осећања до последњег елемента, до последње базе, да би смо схватили и разумели њену примену у литератури, тако ћемо и код ове најјаче емоције у књижевности тражити дубљу подлогу, последњи елемент који је саставља. Кад и тај последњи елемент нађемо биће нам јасно откуд имамо задовољство у тој емоцији и откуд је тако јак. — Састојци који дубље или плиће улазе у ову групу особине нежности биће посебице проматрани, и ови су:

1. *Анимална стираси*. На првом месту, а можебити и поглавито, *дубоко* на дну, тако да се не види и не осећа, стоји анимална страст, — која се ипак анализом може јасно доказати. Ми ћемо ту анализу видети мало ниже, а овде нам је довољно сетити се низа љубавних осећања и начинити од њих скалу од најузвишенијих облика па до најнижих манифестација љубави, па ћемо видети како је скала непрекидна и како се она у томе правцу може наставити, те сићи до најнижих осећања, па и до анималне страсти.

Кад пођемо од стерилне љубави лепе Саламбо (у Флоберову роману *Саламбо*), коју он описује као високу, лепу девојку, обвијену велом, посвећену богињи љубави, како стоји на месечини и сања о љубави; па са ње пређемо на романтичну љубав Освалда и Јелене у Шпилхагеновом *Проблематичном свету*; затим на ватрену љубав Ромеа и Јулије; па на још чулнију љубав, каква се најчешће налази у француским романима; затим на љубав која се налази такође у француским романима али романима оне нарочите врсте, у којима је она не

само битна но и искључиво чулна; па затим на ону љубав које има доста у Золиним романима *La Terre* и *La Bête humaine*; па кад од љубави најгрубљег сељака пређемо на љубав међу дивљацима афричким, која ће нас постепено с племена на племе довести врло близу до животињске љубави — видећемо како је скала непрекидна и како се у своме спуштању може врло далеко наставити, и како се доиста као њен последњи степен може сматрати анимална страст. Свуда је ту каквоћа иста, само је степен други, пошто се полазећи од најнижег облика ка вишем наше емоције сублимирају, пречишћавају, претакају, и то у толикој мери да изгледају измењене, тако да је разлика између Золиног сељака и Флоберове Саламбо огромна.

2. *Привлачна моћ физичких особина*, на првом месту лепоте. Међутим, и тај састојак има своју дубљу подлогу у спољноме нагону, и ако он сасвим другачији изгледа на површини. Шопенхауер, у својој књизи *Свет као воља и предсјава* (4 глава, под насловом *Метафизика сексуалне љубави*, од стране 623; преведено на српски у *Делу*, књ. XLVII од 1908 године), извео је један закон који је он назвао „бисерно зрно“, истина не скромно, по своме обичају, али са пуно права. Ми ћемо из њега извадити резиме: Песници свих времена певали су ту страст, ту сполну љубав. Она је по правилу главна тема свих драмских дела, као и лирских и епских. Свуда су само многострани, кратки и опширни описи те страсти. Неке од њих стекле су бесмртну славу: *Ромео и Јулија*, *Нова Хелојза*, *Вертер* и тако даље. Међутим сви потпуно споре вредност те страсти, а то је заблуда. Немогуће је да једна ништавна ствар буде од генија свих времена примећена и представљена. Вертери и Јакопиерти не постоје само у романима, но их има сваке године у Европи бар по неколико туцета. Али они остају непримећени, њих нико не опева, њих знају само извештаји полициских власти и писари званичних протокола. Још већи је број оних које иста страст води у луду кућу; затим, често самоубиство каквог пара коме спољне прилике нису биле наклоњене. Чудновато је како се све то узима олако, те се те несреће не отклањају. Што се тиче осталих нижих форама оне су сваком пред очима. Не само да не треба сумњати у реалност тих осећања него је чудновато да се ниједан филозоф тим није бавио. Шопенхауер се чуди како то да нико од филозофа о томе не говори. Русо све што каже то је лажно и недовољно. Кант у својој расправи *О осећању лепога и узвишеног* дотиче се тога, али све то је површно и нетачно. Спинозина дефиниција и сувише је наивна. Дакле ствар му се наметнула објективно. Свако љубавно осећање ма како оно естично изгледало има свој корен у сполном нагону. Љубав чак и није ништа друго до индивидуалисан сполни нагон. Погледајмо само како важну

Јакопи Орили

улогу има он у стварном свету где је он поред љубави за животом најјачи. Половина снаге и мисли младих људи тим је заузета и чини много штете. Анимална страст утиче рђаво и на најважније послове, меша се у решавање најважнијих политичких питања. Често и највеће главе доводи за неко време у забуну. Проузрокује кавгу, двобоје, упропасти богатство, здравље па чак и живот, често од поштеног човека начина издајника, излази нам готово као неки непријатељски демон. Морамо се запитати: зашто све то? Зар така једна маленкост па да уноси толику забуну? Није то никаква маленкост, и озбиљност њена приличи озбиљности и ревности целе те тишме: да сваки лепојко нађе своју лепојку. Крајњи циљ свих љубавних интрига заиста је важнији него остали циљеви људскога живота. Тај циљ је састављање, комбиновање будућег нараштаја од кога зависе безбројне друге генерације. И ту је кључ проблема: сваки мисли да то ради за себе. Али не, то ради у интересу рода људскога, и то је добро. Ма колико се неки љутили и одрицали тај сурови реализам, ипак се они варају. Ње има, продужује Шопенхауер, на сваком месту и у свима стањима а све на компензацију будућег нараштаја. Егоизам је тако укорењена особина људска да се од човека не може ништа добити док се не апелује на његов егоизам. Можемо га навести на нека алтруистичка осећања само ако заварамо његов егоизам, те да он мислећи да ради за себе ради за друге. Тако природа поступа са човеком, да би га натерала да служи њеним циљевима, она ствара у њему обману да он то све ради због себе и због својих циљева. Другим речима: кад неко који се заљубљује налази да се стога заљубљује што му се личност у коју се заљубљује чини лепа по његовом укусу, он се обманује кад тако мисли. У ствари човек се заљубљује по природном укусу. Доказ ће нам дати анализа лепоте за којом човек мисли да иде. Видећемо да човек у обмани својој држи да је оно лепо и да се оно њему лично допада, што у ствари служи интересима и циљевима природе. Ако утврдимо да се наш укус о лепоме поклапа са захтевима природе доказаћемо да човека не привлачи лепота него особине које су најповољније за што бољи будући нараштај. — Приђимо тој анализи.

Обзир који нас на првом месту руководи при избору наклоности јесте доба старости. Младост без лепоте ипак има дражи, а лепота без младости нема никако. Ако се посматра доба заљубљивања видеће се да је то оно доба у коме је човек највише човек — мужјак, а жена највише жена — женка. Што се човек или жена више удаљују од те периоде то и вероватност заљубљивања бива све мања. Углавном, ако се обрати пажња на доба кад се човек заљубљује видеће се да је то оно доба кад су они (мушко и женско) најзгод-

нији за будући нараштај. Испод и изнад те периоде не заљубљује се, јер то не користи будућем нараштају.

Други обзир то је *здравље*. Човек на пример пази на здравље оне у коју се заљубљује јер од њенога здравља зависи здравље доцнијег нараштаја. Акутне (брзе, случајне) болести не утичу много на љубав. Може се човек разболети за неко време од тифуса па опет да га жена воли, да то не спречи љубав. Док, међутим, хроничне, сталне болести могу сасвим да одбију, јер се ове наслеђују, (док се прве не наслеђују). Ми све то чинимо несвесно. Али природа то зна, и она сама неће то, јер јој не иде у рачун, већ пази да доцнији нараштаји буду што здравији. Кад човек уђе мало дубље у ствар, онда види да је тако.

Трећи обзир то је *костур*, јер је он основа типу наше специје. Поред старости и болести ништа тако не одбија као унакажен костур. Најлепше лице не може бити никада оно што леп стас; док и ружно лице при лепом стасу може изазвати љубав. Дакле опет, на дну и тога стоји интерес природе. Овде спада и то (по Шопенхауеру) што се цене мале ноге при оцењивању лепоте. То је стога што су мале ноге карактеристика наше специје, оне су мање од ногу других животиња, јер се ми њима не служимо толико колико на пример мајмуни. Оне су код нас само да одрже тело, и пропорционално су мање. — Затим, зуби су врло важни јер су битни састојак за добро варење, а и наследни су.

Четврти обзир то је извесна *пуноћа шела*. — Дакле надмоћност вегетативне функције над моралном, а то је због тога што такав организам обриче детету више хране него мршав.

А тек последњи обзир привлачне моћи јесте *лепота лица*. И ту видимо, при оцењивању лепоте лица, оно што смо и раније видели: лепе сразмере костију у глави, зитим носа, малих уста, праве браде, а то су све знаци којима се људска раса нарочито одликује од животиња... и тако даље, а то је на дну наше сексуалне љубави.

3. *Привлачна моћ моралних, интелектуалних и других виших друштвених особина људских*, које су корисне у животу, и привлачне својом љубазношћу. Овде се почиње љубав оплеменањавати, она тек сада постаје људска особина. Ове последње особине могу бити код неких особа тако јаке да преовлађују над свима другим особинама. (Нарочито интелектуалне). Оне могу бити тако привлачне да се неки могу заљубити у неку личност само због тих моралних и интелектуалних особина. Али то су изузетни примери. Благодарећи тим моралним и интелектуалним особинама ми се уздижемо изнад анималне страсти.

4. *Привлачна моћ оданости или одговарање на љубав*. То је један необично важан састојак љубави. Љубав се по-

јачава, чак и удваја кад се дозна да се на љубав љубављу одговара. Чак се постепено развија љубав код личности која чује да је нека друга воли; нарочито код девојака које не само да се заљубљују него и душу даду. То враћање љубави и те узајамне услуге у свима подврстама особине нежности играју велику улогу. — У ову групу нежних особина иде и *благодарност* која није ништа друго до морално враћање добротворних услуга, кад човеку за моменат није могуће материјално враћање. Чим учињену услугу вратимо онда благодарности нема.

За сексуалну љубав примери су излишни у романима лирске природе, јер их има и сувише много. Један класичан пример јесте епизода о Паолу и Франчески из Дантеове *Божанствене Комедије* (Пакао, V глава). Она гласи: „Ми читасмо једног дана ради забаве о Ланселоту како га је љубав стигла. Бејасмо сами и слушамо неко зло. Више пута нам подиже очи та лектира и мењаше нас у лицу, и само један осмејак — нико га не савлада — кад прочитасмо уз драго нежно осећање да је њене насмејане, жудне усне био пољубио такав љубавник, и овај овде, који се од мене никад неће раставити, пољуби ме у уздрхтала уста. Галеото се звахе та заводничка књига. Тога дана нисмо више читали“. Брат Паолов који је био муж Франческин затече их заједно и прободе их. 3.6

II Породична љубав

Она може бити *родитељска, дејини, сестиринска и брајнска*. Све ове љубави налазе примене у литератури.

1. *Родитељска љубав* је исто тако јака у животу као и сполна, али је у литератури слабија. Она нема оног полета, ватре, које има у сексуалној (сполној) љубави. Она је прозаичнија и пасивнија. Сетимо се како је неко љубљен од својих родитеља, а како од своје љубазнице. Осим тога, у родитељској љубави ретко имамо интерес заплета. Родитељска љубав у литератури јака је кад се представља у тузи, и тада има врло јаког ефекта.

Али и на дну родитељске љубави имамо инстинкт одржања специје. То се може видети и по томе што родитељи много више желе за децом но деца за родитељима. Родитељи су извршили свој задатак, изродили су децу, однеговали их и могу ићи. Отуда је карактеристика родитељске љубави: заштита према малом, нејаком, зависном јер се на тај начин одржава специја. Ти заштитнички осећаји нису само у родитељском срцу. Како сви људи имају у себи клице свију осећања, то се и то родитељско осећање налази у свима нама, и у оних који немају деце. Сви ми према нејаком, слабом, и тако даље имамо, та заштитничка осећања. *Инстинкти према*

нејаком, малом и зависном, дакле, први је карактеристични састојак родитељске љубави.

Други је овај: Дете после кратког времена научи да на свој начин *враћа услуге* које су му учињене. На пример осмејком, гукањем и тако даље. Мајка мисли да јој је једним јединим осмејком детињим накнађена сва мука и труд који је око њега уложила. — То је, међутим, почетак узајамне нежности, оданости, љубави. Доцније, кад деца одрасту, родитељи у њима воле ~~не~~ по свој прилици и свој уложени труд, можда потпору, а можда инстинктивно осећају да одрасла деца имају више важности за одржање специје, него мала. Стога више жале када им умре младић или девојка у двадесетим годинама, но у шестом месецу.

Трећи састојак, најзад, јесте: *Лепота, доброта и интелектуалне особине дејшиње*. Истина је да мати највише воли дете које је најнесрећније, које је болешљиво, које има неку ману или недостатак (али можда због тога што и сама осећа нешто кривице што га је родила таквог); али је несумњиво, међутим, да ће више жалити ако јој умре лепо, здраво и даровито дете. — Када би родитељи волели само своју децу и ништа друго на њима, њих не би болела дечија незахвалност. Дакле, види се да они траже извесне накнаде, враћање дуга и узајамне љубави. Дакле и у родитељску љубав меша се егоизам. Код мајке, дакле, тражи се да јој се љубав враћа, док код других животиња то не мора да буде. На пример мачка или кокош зна да кад јој млади одрасту неће имати никакве користи од њих (али их ипак гледа и негује).

Као пример за љубав на коју деца не одговарају имамо у Шекспировој драми *Краљ Лир* и Балзаковом роману *Чича Горију*. Љубав родитеља према деци употребљавана је врло често и врло уметнички у литератури. На пример у *Деведесет трећој* од В. Ига имамо читаву партију: судбину троје деце и мајке (главе под насловом *Три дејшеја, Мајка*). Ствар се тиче родитељске љубави. У другој књизи где Лантењак наређује да се оних осамдесет радника убију и против ратног обичаја, такође и две жене, — за три детета каже: „поведите их са собом, видећемо шта ћемо с њима“. То је тај осећај родитељске љубави који је свакоме човеку дат. Из даљих догађаја све боље и боље се да уочити урођена љубав према слабима и нејаким код сваког човека. Виктор Иго посветио је око сто педесет страна овој деци. — Међутим, нагон је толики код родитеља, нарочито код мајке, да и кад јој син није благодаран, остаје мати. Класичан пример је песма Жана Ришпена: *La chanson de Marie-des-Anges*.

Y avait un' fois un pauv' gas,
Et lon la laire,
Et lon lan la,

Y avait un' fois un pauv' gas,
 Qu' aimait cell' qui n' l'aimait pas
 Ell' lui dit: Apport'-moi d'main,
 Et lon la laire,
 Et lon lan la,
 Ell' lui dit: Apport'-moi d'main
 L'cœur de ta mēr' pour mon chien.
 Va chez sa mère et la tue —
 Et lon la laire,
 Et lon lan la,
 Va chez sa mère, et la tue, —
 Lui prit l'cœur, et s'en courut.
 Comme il' courait, il tomba, —
 Et lon la laire,
 Et lon lan la,
 Comme il courait, il tomba, —
 Er par terre l'cœur roula.
 Et pendant que l'cœur roulait, //
 Et lon la laire,
 Et lon lan la,
 Et pendant que l'cœur roulait,
 Entendit l'cœur qui parlait.
 Et l'coeur lui dit en pleurant,
 Et lon la laire,
 Et lon lan la,
 Et l'coeur lui dit en pleurant:
 T' est-tu *fait mal*, mon enfant?

2. *Деџиња љубав према родитељима* је много слабија, јер заиста нема основа ни у каквом природном инстинкту. Деџиња љубав према родитељима је секундарно стечена, развија се као љубав пријатеља према пријатељу. Није истина да „крв говори“, да дете може да позна мајку по инстинкту. То су измислили романописци и драматичари, да би заплет био што интересантнији. На пример у једном роману Октава Фељеа нека девојка је на путу да погреши, и у том тренутку прима посету једне жене која је на све могуће начине одвраћа, и напослетку јој се каже мајком. Она одговори: „Не, ја не осећам ништа“. Овде љубав родитељска не изазива љубав деџињу. — Овде играју улогу у развијању те љубави, и леже у основи те љубави: учињене услуге, добротинства, добре особине родитеља, благост и тако даље. Осим тога и навика, (навикнемо се и дружимо са другом поред кога у школи седимо, а камо ли с родитељима са којима смо непрестано заједно), заједнички рад, заједничко становање и заједништво

интереса. Најзад, има у љубави деце према родитељима и елемената благодарности, и у ређим случајевима и заштитничко осећање према старачкој немоћи, особито где се улоге потпуно мењају. Ова ова последња елемента налазе се поглавито код нежнијих природа. Најзад, у то детиње осећање долази као побуда и љубав родитељска без практичних интереса, која је толика да изазива у врло великој мери враћање љубави. И детиња љубав може по који пут да се попне врло високо. Леп, типичан пример за синовљу љубав јесте *Мајка* од Људевита Вуличевића (у издању С. К. Задруге).

3. *Браћинска и сестринска љубав*. Што се тиче љубави између брата и сестре по својим побудама слична је детињој, и ту се на њеном дну налазе као побуде: друговање, заједништво интереса, заједничко становање, узајамне услуге, доброта и друге особине вољенога. И ако обе немају основа у инстинкту, ипак је ова друга слабија од љубави детиње према родитељима. Све ово постоји под условом да у породици има мира љубави и слоге. Ако тога нема онда је то нова околност која чини да љубав прелази у мржњу. То су изузеци, али ако се то деси, онда је то најјача мржња која постоји, јер сваки дан појачава се тиме што су осуђени на заједничко живљење. Љубав постоји и између рођака. Пример за љубав брата и сестре и мало даље сестре налази се у Елиотовој *Воденици на Флоси*. (Тома, Мага и сестра од тетке Луција).

III Пријатељска љубав

Пријатељска љубав јесте углавном љубав лица истог пола без крвног сродства. Основана је на узајамном ценењу, узајамним услугама, једнаким жељама, наклоностима и враћању љубави. Ну, обично, и ако се то у примерима мање види, то пријатељство није никад равноправно. У пријатељској љубави скоро увек један више цени другог и више га воли, док је код овог другог више враћање љубави. Када један јачи, снажнији, у сваком погледу способнији, воли оног другог, та љубав је онда захвалност ономе који га воли. Тако је исто у сексуалној љубави где је господар или човек или жена. Ларошфуко вели: „У љубави је увек неко господар а неко слуга“. Пријатељство је највише развијено међу младим људима. Изгледа да је потребно младићског одушевљења и заноса па да постоји пријатељство. Има га и међу старим људима али је оно друкчије. Пријатељство постоји и између жена (само ређе); чак и између жене и човека (врло ретко), али је оно на врло трошној основи, јер често се изметне у сполну љубав.

У књижевности је описивање пријатељства ефективно, јер примери који се обично описују јесу примери врло вели-

ког и јаког пријатељства, с великим пожртвовањем, пошто описивање малог пријатељства не би било занимљиво. У старој књижевности има врло честих примера пријатељства: Кастор и Полукс, Дамон и Питија, Ахило и Патрокло, и тако даље. Код нас, у нашим народним песмама, Краљевић Марко и Милош Обилић, и тако даље.

IV Осећање друштвености, родољубље, човекољубље

Ова група љубави широка је и обухвата наша нежна осећања према свом даљем, ближњем (ако бисмо тако могли рећи). У ту групу иде осећање друштвености, потреба за друштвом, родољубље, човекољубље, и тако даље. Поред полне, породичне и појединачне љубави постоји још и љубав према друштву. „Човек је једна друштвена животиња“, рекао је један грчки филозоф. И то је по инстинкту. Човек воли да је у друштву људи, па баш и оних који су му равнодушни. Они осећају да су један део друштва и да су им интереси заједнички. Више ће заједничких интереса имати људи који живе у једном граду (на пример ми, Београђани, за Београд више но за Крагујевац; више осећамо за Србију но за коју другу земљу; и тако даље. Словени се између себе више воле него што воле неку другу народност. Више осећамо за Европу него за Аустралију и Азију. И тако даље). — Људима су пријатни састанци, ужи и шири, разне природе и у разним циљевима. Људи воле скуп, воле гомилу. Отуда воле присуствовати светковинама, саборима и тако даље. Извесна задовољства су већа у друштву него кад је човек сам. (На пример добра гозба много мање прија кад је човек сам, него кад је у друштву. То што је тако у стварном свету исто тако је и у књижевности. На пример „Велика парада“, прва глава у роману Виктора Ига *Богородичина црква у Паризу*. Ту је описан скуп који гледа представљање мистерије.

То дружељубље као да улази једним делом и у родољубиво песништво. Родољубље има као своје састојке: љубав према домовини, заједничке интересе, заједничке симпатије, заједничко становање, заједничке навике, узајамне односе, враћање услуга, и тако даље. Родољубиво песништво као што је често случај у овој друштвеној групи може често из нежнога осећања да пређе у непријатељску јачину, може махом да се претвори у егоистично осећање и убојно песништво. Постоји врло често и елемент егоизма, то је узношење, хваљење своје домовине, историје и тако даље, изнад осталих — туђих, а то су осећања на граници нежних и егоистичких осећања. Пример за чист патриотизам, љубави према отаџбини, где је главни елемент нежност, јесте *Осташте*, оvdје од Алексе Шантића:

Остајте овдје! Сунце туђег неба
 Неће вас гријат' ко што ово грије,
 Грки су тамо залогаји хљеба
 Гдје свога није и гдје брата није...

(Пјесме, 1901)

Па ипак и ту се меша мало непријатељска јачина: живите зато да можете умрети: „Проспите за њу врело крви своје“...

У патриотском песништву лако се мешају нежна и егоистична осећања. Леп је пример и *Поздрав Домовини* од Петра Прерадовића:

Здраво да си, домовино мила,
 Моја мајко, здраво, здраво била!
 Поздравља те вјеран синак твој.
 Иза дуга, тешка путовања
 Твоме лицу он се опет клања
 И пружа ти врући цјелов свој...

(Песнички Зборник, 56 страна)

Али у песми „*Онам онамо...*“ од кнеза Николе I преовлађују непријатељска и егоистичка осећања:

Онам', онамо за брда она
 Говоре да је разорен двор...

(Песнички Зборник, од 51 стране)

Добар је пример лепа, пуна полета и мисли песма Петра Прерадовића *Славјанству* (Песнички Зборник, од 64 стране).

V Осећање саучешћа, сажаљења, симпатије

Дружељубље и родољубље јесу као неко проширење породичних односа и осећања, и почива на истим основама; само узроци, благодарећи већем одстојању, слабије дејствују. Као год у породичној љубави тако и овде имамо заштитничка осећање према нејаком, зависном и несрећном. И та осећања саучешћа, симпатије, сажалења можемо одвојити као засебну групу нежних осећања, то јест пету групу.

Ова осећања чешће прелазе у осећање туге и стога треба добро пазити при одређивању и анализи тих осећања. Разлика је међу овима поглавито та што су осећања саучешћа, симпатије, сажалења *активна*, теже да пређу у дело, док је туга *пасивна* и ограничава се на јадиковање. (На пример *Дигијне школе!* од Змај-Јована Јовановића. — Примера има много у романима).

VI Вера

Осећање нежности веће него у петој групи; предмет — Бог. Како је предмет вере Бог то ће од његове природе

зависити и карактерни знаци верског осећања. Бог има пре свега као обележје своје највећу силу и узвишеност, он је господар света — Господ. По томе један део верских осећања прелази у јачину. (Резултат ће бити страх). Дивљачке па и остале религије своде све обреде на умилоствљене. — Али Бог се замишља и као наш општи отац, који се за нас стара. (Пример: *Оче наш*). По томе верска осећања припадају нежности. Људи према Богу имају детињу, синовљу љубав, и према томе и ту важи све оно што смо ракли о детињој и синовљој љубави. Само има да се учине две напомене: 1) Бог је невидљив (и овде први пут наилазимо на невидљив предмет љубави) и 2) Треба веровати у њега (и то како вера учи). Ово не би имало смисла рећи у Средњем Веку, али данас, у XX, има томе разлога. Према томе, како је Бог невидљив, излази да је наше осећање нежности слабије; а по другом, задовољство које имамо од тог осећања зависи од степена нашег веровања, и може да иде до мистичке побожности. Као пример нежнога Бога који није наш господар, но отац: *Оче наш* што је у стихове саставио Стјепан Бузолић (*Песнички Зборник*, страна 48) и *Звезда јашо* од Змаја (*ibid.* страна 48).

VII Нежне стирани у природним појавама и предметима

Видели смо код емоције јачине да ми придајемо често природи људске особине благодарећи персонификацијама и асоцијацијама представа. Кад смо у емоцији оно што се дешава у нама преносимо на околину коју имамо пред собом. Вежемо околину за догађаје који се ту врше, и природу бојимо нашим осећањем. Неко место где смо се осећали срећним нама изгледа увек пријатно, а ономе који је ту био несрећан место изгледа увек непријатно. Најмањи догађаји за које чујемо остају нам у памети, са оном истом бојом какви су били када смо их чули, и опомиње нас на место и прилике у којима смо их чули. Тако је и код нежности. Извесни природни предмети и појави дају нежне, меке утиске, и слажу се са нашим, нежним осећањима. На пример упоредимо ли месечину и цвеће и тако даље; упоредимо ли цвеће и муњу видићемо каква је разлика између нежности и јачине. Контраст је очевидан. — Према томе, природа се врло често уноси као складан елемент у описе и представљање наших нежних осећања. На пример код Милана Ракића у песми *Жеља*:

Кад и мени дође час да мрети треба,
Боже, дај да умрем у јесење ноћи,
Насмејан и ведар, у младачкој моћи,
Под раскошним сјајем септембарског неба.

(*Песме*, 1903, страна 23)

Јасно се види колику је корист повукао из нежних природних појава које су у складу са његовим осећањима. Колико је користи, лепоте допринело ово мешање природе у овој песми. То исто имамо опет у његовој песми *Љубавна песма*:

Шуме бокори цветног јоргована,
И ноћ звездана трепери и жуди
За бујну љубав свету Богом дана.
Док месечина насмејана блуди,
Шуме бокори цветног јоргована...

Види се како се шум расцветаног јоргована и сјај насмејане месечине слаже са расположењем његове душе. — У другој његовој песми *Жељи* то се види кроз целу песму. Као пример последња строфа:

И склопићу очи за навек. И тада
Осетићу чудно, као кад се снива,
Са милоштом тајном што из звезда пада
И свежином скоро поораних њива,
Сјај очију твојих болећив и мио...

VIII Туга

И туга иде у нежна осећања. Препреке на које наилазе наша нежна осећања, недаће које их задесе, изазивају тугу, која се, као што смо рекли, разликује од саучешћа, симпатије, сажаљења, само тиме што није активна. Она је *пасивна* и не очекује помоћи. Њој најчешће и не може бити помоћи, од смрти нема лека (на пример туга за умрлим не очекује никакве помоћи). *Туга је јадиковање над оним и за оним чега нема, она је, у ствари, сама себи утеха.*

По дефиницији туге коју смо дали она може бити у свима набројеним групама нежних осећања, и у полној, и у родитељској, и у родољубивој. У родољубивој љубави: јадиковање, туга за отацбином у ропству (Псалам о јеврејском ропству у Вавилону). У сполној љубави: препоне и недаће, неодговарање љубави, напуштање, насилан растањак, смрт, и тако даље; у родитељској љубави: дечија смрт, дечија незахвалност, дечија несрећа, и тако даље; у детињој: родитељска смрт или болест и невоља, и тако даље. Код пријатељске тако исто. На пример елегија Бранка Радичевића:

Никад није вито твоје тело
Рука моја млада обавила...

Он не тражи, не очекује помоћи, то је само туга проста, пасивна.

Затим мало друкчија туга у песми Ђуре Јакшића *На Лиљару*:

Јесте ли ми род, сирочићи мали?...

Туге може бити и за животињама. На пример у делу Лоренса Стерна: *Сентиментално путовање кроз Француску и Италију* (превод у Срп. Књ. Гласнику, 1908), позната епизода о смрти једног магарца (која је више сентиментална) (на страни 492, зове се *Намјон. Лийсали магарац*), и јадиковање његовог господара. — „А ово би, рече он, метнувши нешто коре хлеба у своју торбу — а ово би био твој део, рече он, да си остао жив па да поделиш са мном. — Помислих, по гласу, да се обраћа своме детету: али то се односило на његовог магарца, на оног магарца главом кога смо видели липсалог на путу, и који је био узрок белају Ла Флеровом. Изгледало је, да тај човек много жали за њим; и то одмах изазва у моме сећању Санчово јадиковање за својим; само овај је то чинио истинитијим природним осећањем“. И тако даље. Тронут тугом сиротог човека један од посматрача узвикну: „Када би смо ми волели један другог као што је ова сирота душа волела свог магарца...“ То је место мало претерано, плачљива сентименталност, али је ипак врло лепо место и класичан пример.

ЕМОЦИОНАЛНЕ ОСОБИНЕ СМЕШНОГА

Поред емоционалних особина јачине и нежности има још и емоционалних особина смешнога. Оне спадају у трећу главну категорију књижевних емоција. Дефиницију смешнога нећемо давати, јер ми то сви видимо и знамо. Демостен је рекао: „Човек је оно што ми сви видимо и знамо“. Смешно је оно што изазива смех, а он је физичка манифестација коју познаје и дете и научар. Ипак имају неке оградe. Смех је шири појам него смешно. Смех обично прати:

1) Здравом, веселом расположењу уопште, без друге побуде, ван обима живчане енергије (физиолошки узрок). Човек се често смеје без разлога. Нерви су пуни енергије па траже одушке.

2) Задовољство које имамо услед неког сретног догађаја.

3) Напрасно ослобођење од ма каквог притиска, као контраст који се створи према ранијем озбиљном расположењу.

4) И врло важно: смех победе и триумфа.

5) Смех самозадовољства (кад се поласка, кад се каже нешто пријатно).

Све четири последње врсте смеха показују у основи својој извесно задовољство. Најзад:

6) Смех (тачније смешење) у знак наклоности или доброг расположења према некоме. То је нежно смешење, нарочито у случајевима кад смо и сами добро расположени.

То су главне врсте. Има још и физиолошког смеха (наш смех кад станемо под хладан туш), и неких других подврста, јер је смех једна од најсложенијих ствари. Са ове разноврсности мотива смеха њега је врло занимљиво проучавати, и уједно то је једно од најтежих питања у психологији.

Из свега излази да је у *основи сваког смеха: задовољство*. Човек се смеје кад је задовољан. Само има једно ограничење. Имамо га чистог; а имамо га и на нечији рачун. Прво је физиолошки смех, услед сувишне бујности здравља, сувишне енергије, живчане бујности. То је безазлен смех и нас се тај чист смех не тиче.

Нас се тиче и узећемо у разматрање само *смех на туђ рачун* (под 4): победа, триумф). Ми дакле имамо задовољство кад код другогa видимо или знамо неку слабост, или га видимо у некој неприлици. Смех није тако невин као што на први поглед изгледа, он иде у наша пакосна, непријатељска осећања. То је јасно и по томе што када смешно не би било исмевање, онда би се смејао и онај коме се ми смејемо. Код Хопса има максима: „Пријатељ вам је онај који се не смеје кад сте у смешном положају“. Ако аналишемо примере смешнога увек ћамо видети да се ми смејемо кад код другогa видимо слабости или мане, када ко западне у какву неприлику. На пример *Пиквиков клуб* од Дикенса, II књига, I глава: *Г. Винкелово Тоциљање*. — Други пример: *Тартиарен на Алпима*, главе XI—XIII: *Катастрофа* (у преводу г. Душана Л. Ђокића).

Али има још једно ограничење: *свака туђа невоља не изазива смех, туђа невоља може да изазове и друга осећања*. Ми можемо уживати у туђем мучењу (непријатељска јачина); можемо сажаљевати онога који се мучи и имати симпатија према њему (нежност). То смо видели говорећи о јачини и о нежности. Који су онда случајеви који изазивају смех на туђ рачун? *Смешно се креће између два пола. Другим речима: на своја два краја оно може прећи или у емоцију јачине или у емоцију нежности*: 1) Ако су слабости нечије сувише ружне, ако су оне мане, пороци, неваљалства, а не само слабости, онда оне изазивају емоције непријатељске јачине, какве смо описали раније, говорећи о непријатељској јачини. 2) Ако је нечија невоља сувише велика, такође престаје бити смешно. У првом случају наши утисци зависе од степена наших непријатељских осећања према дотичној личности; а у другоме наш утисак зависи од наше осетљивости. Другим речима: у овом последњем случају ако је наша осетљивост сувише изазвана нама туђа невоља неће изгледати смешна; а у првом случају хоће. Аристотелу изгледаше су неке ствари смешне које нама изгледају жалосне. Граница невоље у коју смешан човек сме пасти лежи у осетљивости

читаочевој. Ближе опредељење не може се дати пошто смо ми сви различни. Дивљаци се смеју и оном грчевитом копчању кад се њихови ближњи даве у води. Из тога излази да ни у једном, ни у другом случају не смемо претеривати. Ако нечије слабости сувише истакнемо или претерамо, има опасности да ће финијим читаоцима престати бити смешно, наступиће једно од овога двога: или ће писац изгледати неистинит, или ће пробудити чисто непријатељско осећање према дотичноме. Исто тако ако бисмо нечију невољу сувише јаком бојом оцртали и довели га у сувише велику невољу, код читалаца се место смешнога, развија симпатија, буде се нежна осећања. Отуда излази ово врло важно: *да су смешне ствари особине и невоље*. Крупније изазивају или нападање речима или делом, или жељу да се притече у помоћ онеме, који страда, дакле, непријатељску јачину или нежност. Врло духовити Сидни Смит (Sidney Smit) аналише смех овако: „Ако би неки господин, пун, достојанствен, у оделу мало претенциозном, склизнуо у блато и укаљао своје ново одело, бојим се да би смо сви били толико варвари да му се смејемо. Ако би његов перчин и шешир, као издајничке слуге, напустили свога господара, то извесно не би умањило нашу наклоност да се смејемо. Али ако би се он на то наљутио и стао да грди све око себе, нико се неби могао уздржати од смеха гледајући тога уваженог господина како седи у блату и прети пролазницима. Ако би исти тај човек пао у блато али при том сломио ногу, извесно је да му се нико не би смејао. Јер осећање смешнога исто се тако не слаже са нежношћу и сажаљењем као и са уважавањем. Нико се не би насмејао кад би мало дете пало, а исто би га тако заболело кад би се то десило каквом старом човеку или жени. Смешан је пример али ја бих волео да знам да ли би се ко смејао кад би сер Исак Њутн пао у блато...”

Прегледаћемо прилике које су у обичном животу смешне; а оне су исте и у литератури. *Главни случајеви или примери смешнога у књижевности* јесу: сви примери слабости и неспособности: физичке, интелектуалне, моралне; немоћи, неуспеси, сметње, васколике невештине, незграпности, спотицање, муцање, гломазност у покретима, разноврсност грешења из незнања или невештине, лаковерност, наопако помагање (*Пријатељ из Лиона*) — „Сачувај ме Боже лудог пријатеља, а од непријатеља ћу се сам помоћи“, — разне врсте глупости, глупе примедбе, несвесне неморалности (Пример у Лабишовој комедији *Ја (Moi)*). Један човек већ у годинама хоће да узме младу девојку од осамнаест година. Друга личност у комаду, нека госпођа, његова пријатељица, хоће да га одврати од тога и призна му нешто што дотле никоме није признала, да је врло несрећна, јер је и она пошла за човека који је био ста-

рији од ње за двадесет година, и није била сретна. Истина, никад није допустила да он то примети јер је била врло примерна жена.

— А јесте ли то њему казали кадгод? Је ли он то приметио?

— Није.

— Е, па онда? Зачуђено је пита пријатељ. — Затим ти-сућа других примера још у најновијој француској комедији. (У Théâtre libre највише се дају пакосне комедије). Затим, разноврсне деградације које могу узети најразноврсније облике: стање пијанства, довођење у додир, у везу са оним што је ниско, прозаично, непоетско, страшљивост и тако даље и тако даље. — Многе од ових категорија имају и своје подкатегија. Невештина, на пример, мора имати масу подкатегија, пошто се показује на хиљаду начина. Још када се узме то да су не само начини безбројни, него да сви предмети, личности, ствари и тако даље могу бити деградирани и изложене потсмеху, види се колики је обим грађе за песника или писца. Деградирају се и најпоетскије ствари; богови, Бог, вера и тако даље начине се комичним. Један писац описујући зору деградирао је на тај начин што је рекао да се зора одваја од хоризонта „као рак кога су скували, те је од црнога постао црвен“. Или, као што је неко упоредио женске очи са куваним сувим шљивама. Овде су направљене комичним тако поетичне ствари.

Особине смешнога појачавају.

1. *Несимпатичне особине предмета који служи за подсмех*: таштина, уображеност, саможивост и тако даље.

2. *Реагирање, одговарање ње личности на подсмех*, које увек изазива јаче задовољство у подсмеху. Увек је уживање задиркивати некога који се љути, и што се он више љути нама је све смешније.

3. *Духовитост подсмеха*. То је врло важан елеменат, јер ако подсмех није духовит он много изгуби од своје жаоке.

4. *Неочекиваност подсмеха, новина у облику*. Због чега је то важно доста је тешко казати. Анализа смеха врло је тежак проблем, и највећи психолози и критичари остали су неми пред њим. Један енглески научник рекао је да му је то био најгори предмет који је имао да разјасни. Тешко је објаснити зашто је потребна неочекиваност. Узећемо у помоћ физиологију, а по физиологији *смех је испуштање (décharge) нервне снаге, енергије*. Ако је тако онда је јасно зашто је неочекиваност потребна, јер то ставља нерве у покрет. Да је неочекиваност потребна види се отуда што ако се прво прави приступ, досетка се губи, није смешна. И онај који одмах не разуме виц, не смеје се толико кад му се после објасни.

5. *Претшерицање* је најобичнији начин да се ствар учини смешном.

6. *Карикаџура*.

6. *Већи сшѣен нескладности*, неприкладности између утврђене логике и и достојанства у држању и незгоде у којој се такво лице наводи. Личност је све смешнија у колико је неприлика у коју је запала све даља од оне обичне тачке логичности и достојанства.

Неки тврде да је неприкладност битна особина свега смешнога. Међутим то није тачно. Битна особина јесте наше непријатељско осећање према људима, а сви остали случајеви само су појачање те битне особине. Тако несимпатичност особине предмета који служи за подсмех само појачава смешност, а извор је у нашој злурадости. Реагирање на подсмех није битна особина него оно само појачава утисак. Духовитост га само заоштрава, даје му жаоку али не битност. Један од најважнијих услова јесте неочекиваност. Али сама неочекиваност не може да изазове смех. То се лепо види на овим примерима. Када се каже: „Будите као сандалово дрво, које секиру која га засече мирисом облије“, „Будите као шкољка која сваку рупу коју на њој начине, залије бисером“, онда је то свакако нешто неочекивано, али није смешно. Тако је и са осталим елементима. Што се тиче нескладности, има много ствари неприкладних али не и смешних. Када би на пример неко у дворану за забаву донео костур, било би неприкладно, али не и смешно. Или други пример: договарало се на једној општинској седници да се трг светог Павла у Лондону патоше дрвеним плочама, али се нису могли погодити. Тада Сидни Смит устане и рекне: „Било би довољно да ми поређамо само своје главе!“

Основна особина смешнога, дакле, остаје наше непријатељско осећање, наш егоизам у офанзивном облику, задовољство које имамо у њујој невољи, самољубље у најширем смислу. Али то није оно непријатељско осећање које код јачине, у коме су случају побуде биле много јаче, интензивније, интереси много крупнији, случајеви много озбиљнији. Овде, код смеха, све је ситније. Чим случајеви постану озбиљнији особина смешнога одмах прелази у нежност или у јачину. То се види на ономе примеру Сидни Смита. Када би се онај центмен који је пао у блато наљутио и ударио штапом по глави какво дете које му се смејало, он не би био смешан. То би изазвало гнев, дакле особину јачине. А ако би он при паду сломио ногу, ни то не би било смешно, јер би се јавила наша симпатија и саучешће, дакле, осећање нежности. Тако је и са свима другим примерима. Прекомеран страх не изазива смех, већ љутњу и презирање, а страх са смиреностију и добротом симпатије. Пијан човек не мора увек бити смешан, он може да буде гадан и одвратан, а може да буди и сажаљење. За-

љубљен човек може да буде смешан. (У Шекспира Малволио чини чуда од себе; али зато Ромео и Јулија нису смешни). Правило је према томе, да *при смешности не треба изазвати с једне стране непријатељско осећање, а с друге стране нашу симпатију, већ се смешно увек креће између два пола, између непријатељске јачине и нежности.*

Отуда, што је симпатија код образованих људи тако брзо готова да се јави, излазе два закључка или последице:

1) *Шала* коју човек сам прави на свој рачун сматра се као једна од најсмешнијих, јер нас она ослобођава од сваке симпатије према ономе на чији се рачун гради. У том случају нема симпатије (нема је ни он према самом себи) и зато је његова шала најсмешнија. На пример: У једном лондонском филозофском друштву била је седница на којој су се припирали о неким речима. Препирка је била доста жива, и нико никоме није давао за право. Један од њих рече: „Овде сваки мисли да је други луд.“ На то се сви насмејаше. Насмејали су се зато што је он ту и себе убројао. Да је он то рекао другим речима: „Ви сте сви луди,“ они се не би смејали. Као Сидни Смит (шала о калдрми), такав је и Марк Твен, који увек прави шале па свој рачун. Такав је и Костекалда у Додеовом *Таршарену на Алпима*. Не би нам било тако смешно да неко каже за Костекалду да је злобан; али кад он сам каже: „Оставите ме. Знам, то је завист“, онда је то смешно.

2) *Шала помешана са нежношћу* најлепша је, и врло пријатна. Разлог је исти као и код првог случаја. Нежност пишчева према предмету подсмеха је сигурна предохрана против наше симпатије. То је најфинија форма шале, и зове се *хумор* („суза у осмејку“, „смех кроз сузе“). Отуда хумористе имају већу цену него комачари. Енглези су нарочито хумористи (Шекспир, Стерн и тако даље), а то није случајно, већ зато што су они најобразованији, најкултурнији народ на свету.

Да учинимо овде једну напомену. Понеке од непријатности могу бити ублажене и самим начином обраде. Разни стилистички, песнички (у ширем смислу), и други ефекти могу да искупе неке неприкладности књижевних мотива; другим речима: да ублаже оно што би иначе било сувише оштро или непријатно на који други начин. Не треба, на пример, никада претерати у нападу. Али претеран напад, када се вешто стилистички каже, можемо лако превидети, и тек при анализи можемо наћи да је претеран, несразмеран.

Додајмо још и ово: Бен, који је ове ствари најсретније решавао, рачуна у најсродније елементе смешнога — куђење, нападање речима (витуперацију). Али то је погрешка, јер то иде у непријатељску јачину, у којој се не долази до правих удараца, али се свршава речима. У последњој сцени Шекспировог *Јулија Цезара* имамо потврде за ово. Ово је бој ре-

чима, сурогат, замена боја ударцима. У Маколејевом чланку о Бареру (из револуције). Затим на пример: у Сремчевој *Ивковој Слави*, кад Калча тера Сиду да пева.

ДУХОВИТОСТ

Духовитост или досетка своди се у својој основи на *игру речи*. Речи у свима језицима имају често више разноликих значења, што допушта да их човек узме час у једном, час у другом значењу, и да на тој основи развије мисао која се може назвати духовитом. Оно што је важно у томе случају то је оштроумље као узрок, и изненађење као последица. Кад су Енглези убили адмирала Бинга због изгубљене победе, Волтер је казао: „Енглези су убили Бинга, да би охрабрили друге“. Дакле, у основи је игра речи. Често је епиграм згодна манифестација духовите игре речима.

Да аналишемо ближе досетку. Духовитост досетке је у овоме: *свака досетка јесте ухваћен однос између наших мисли*, то јест две мисли доведене у однос на извесан начин. Али не сви односи, јер би тада свака наша тврдња била духовита. Дакле мора бити нешто необично, што изненађује. Кад кажемо: „Сви људи морају умрети“, та је тврдња тачна али не и духовита. Али кад кажемо: „Човек је као пешчани сат, и један и други буду на земљи извесно време и оставе за собом свој прах“, то је духовито. Према томе, потребно је да се нађе нешто неочекивано, да постоји извесно *оштроумље, живоси духа*, супериорност умна. Даље ограничење, тај ухваћени однос не сме бити однос користи. Оно што карактерише уметност то је да није корисна (у ужем смислу). Корисно и лепо, као корисно и духовито, искључују се. Велике машине могу бити *ингениозно* и оштроумно изведене, али не могу бити духовите. Тај ухваћени однос нашом тврдњом не сме изазвати у нама осећање лепоте. Као што су ова поређења наведена: „Будите као сандалово дрво које секиру која га засече мирисом облије“, или: „Будите као шкољка која сваку рупу, коју на њој начине, бисером залије“. Ово је у првоме реду лепо, топло, а тек у другом реду духовито. Прва и главна импресија је она која показује да је ствар лепа, топла, нежна. Слика је духовита и оштроумна, али буди сасвим другу врсту емоције, узвишеност, и ми заборављамо на њену духовитост, коју лепота и њена узвишеност покривају, јер су ове јаче, снажније. Таква је и она реч једнога Енглеза: „Наступајући догађаји бацају своју сенку пред собом“. Ова је слика узвишена и као таква највише пада у очи, а тек после се види да је и духовита.

Тако је исто ако нађемо духовиту реч, која нема лепоте и узвишености, али има много смисла и дубине. На пример ове две мисли Ларошифукоа: „Врлине су само прерушени пороци“, и „Лицемерство је част коју порок одаје врлини“. Прво падају у очи тачне опсервације, а затим да су духовите. Те мисли тако су дубоке да ми заборављамо да су духовите. Међутим, кад Волтер говорећи да сувишно додавање придева, епитета, ради китњастог стила, слаби и квари стил, каже: „Придев је највећи непријатељ именици, и ако се с њом слаже у роду, броју и падежу“, онда ту нема дубине ни узвишености, већ је духовито, оштроумно, а и неочекивано. — Затим, однос, веза мора бити између мисли а не између факата, из простог разлога што се вештина наша састоји у утврђивању односа мисли, а лако је утврдити факта. На пример: „Кад неко води теле са две главе, па нам то каже, он тиме што је то констатовао није рекао ништа духовито“ (Смит). Констатовати нешто по фактима може сваки, и то није ништа духовито. Проналазак закона о гравитацији јесте нешто духовито, али није чисто духовито, јер буди у нама осећање адмирације и узвишености. *Пошребно је да досетка, однос између мисли буде неочекиван и оштроуман, али да не буди неке јаче емоције.*

Досетака има *духовитих* и само *шљивих*. И код ових других треба имати духа, али су оне другог рода. Само Енглези имају речи за ту другу врсту духовитости, врсту шљивих досетака, и зову је *bull*.

Разлика је у овоме: *Духовитост налази стварну везу између ствари, која није очевидна; а bull, шљива досетка, долази ошуда што привидну везу између ствари узима као стварну.* У првом случају велико одстојање које изгледа да постоји између две ствари смањено је или уништено; дакле духовитост приближује, везује две далеке ствари релацијом. У другом случају две ствари су у привидно блиској вези, а стварно су врло далеко једна од друге, чак супротне једна другој. На пример Лудвику XIV много је досађивао један официр молећи га за унапређење, и једанпут му довикну: „Ово је најдосаднији официр кога познајем!“ — „То и ваши непријатељи кажу, Сире!“ одговори официр. Изгледа да су ове две ствари у блиској вези, тиме што су идентификоване, међутим у одговору је то одстојање уништено, и оне су врло далеко једна од друге. Напротив, нешто изгледа да је у блиској вези, међутим то је удаљено. На пример један Енглез пише писмо неком свом рођаку, а један Ирац стоји иза њега и чита шта овај пише; „Писао бих ти још нешто али има један проклети Ирац иза мојих леђа па чита све, што ја пишем“. — „Лажеш хуљо!“ викну Ирац.

Као у речима исто тако може и у радњама постојати духовито и шаљиво. Духовито је радио један човек, који је, пролазећи поред једног високог дрвета кокосовог ораха, зажеleo да једе кокосових ораха. Видећи мајмуне горе на дрвету, а знајући за мајмунову страст у имитирању, поче на њих бацати камење, а они му почеше одговарати орасима. — Шаљиво је оно како су Ирци, побунив се против једне банке, попалили све њене банкноте. — Тако је шаљиво и оно кад је лекар przepиcао једноме болеснику лек за повраћање, а овај му се тужио да му стомак то не може да поднесе. (А лек се баш зато и даје). — Неки цивилaш у бугарском рату обуче официрско одело и сретне једног пријатеља кога је хтео да мимоиђе. Пријатељ га ослови, а овај збуњен да би се извинио рече: Овај... ја у овоме оделу па не могу да те познам“.

Што је мање видљива веза између ствари, а што је у ствари већа, то ће духовитост, досетка, бити боља. Обрaтно, што је привидна веза већа, а стварна мања, то ће *bull* бити бољи.

Духовитост помажу или се у многим случајевима с њоме сливају фигуре: епиграм, инсинуација, сарказам, затим симетричне реченице, чак и ретке и тачне метафоре и поређења; другим речима, све оне фигуре и литерарни украси у којима има духовитости и оштроумља. На пример Сидни Смит овим поређењем објашњава брак: „Брак је пар маказа, где су два дела између себе везана и иду најчешће у супротном правцу, и увек казне онога који је између њих“. Или:

— „Кад сте рођени?“ пита један професор једну ученицу у заводу. — „30 априла“, одговори она.

— А ви?

— И ја.

— Где сте рођени?

— У Н. одговори друга.

— А ви? упита прву.

— И ја.

— Па ви сте близнакиње.

— Нисмо.

— Али је разлика, ваљда, само у неколико месеци.

Или: „Овај задатак већ почиње тиме што нема на крају тачке“, рекао је један професор, критикујући ђачки задатак. То је *bull*. Или: зликовац осуђен на смрт хтео је да се убије, и лако се рани. Лекар прегледавши га констатује да му је живот ван сваке опасности, и да сутра може бити погубљен. Или: Реклама једног холандског целата: „Ја тако вешто вршим погубљење, да се сваки са правим задовољством може повесити у моје руке. Ниједан коме сам досада главу отсекао није се на мене потужио. „Или: Глумац пита глумца кад ће, у колико часова довече у кафану. „Ја се у другом чину уби-

јам, па ћу после одмах доћи. А ви? — „Мени је баш незгодно, ја се тек у петом чину женим“. Или: Неко рекао: „На шестом спрату станујем“. А други одговори: „Зар си дотле спао!“ Џем Сели у последњој књизи својој о смеху вели да неки пут није могуће ухватити последњи елемент смешнога, да је анализа смеха за све могуће случајеве тешка. За један случај постављено објашњење важи, за други пак не важи. И у томе је памет, ингениозност генералисати објашњење за све (као Спенсер у својој *Синтези*). Још два примера: Мати говори своме несташном сину: „На вечеру ће доћи генерал Суиф, коме је нос одсечен. Да се ниси усудио да шта проговориш о његовом носу“. За столом пред свима гостима дете је рекло: „Мати, не могу говорити о његовом носу кад га нема“. У Љубишиној приповетци *Кањош Мацедонових* има смешнога стога што нам је Кањош симпатичан, а има израза и речи разметљивости: „Теже су ми биле жене, него Фурлан и његов палаш“.

СЕНЗАЦИЈЕ (ОСЕЋАЈИ)

Пре него што пређемо на испитивање услова под којима су емоционалне особине ефективне, морамо се у пролазу зауставити на једној допуни њиховој — на сензацијама.

У емоционалне особине рачунају се и наша чулна опажања, сензације, која више припадају емоцији него интелекту и вољи. Рекли смо да се чула деле на виша (око и уво) и нижа (мирис, пипање и укус).

Да сензације улазе у уметност даје нам доказа сликарство, јер у њему пре свега треба да дође колорит, боја, зашто су наша чула потребна, па тек интелект, композиција. Колорит је тако важан у сликарству да се богодани сликар без тога не може ни замислити. Рафаило је изузетак јер он није имао колорита, али је имао друге особине које су биле најодличније композиције, а колорит нема везе са композицијом. Леп колорит сам по себи прави задовољство. Један портрет може да буде израђен од двојице како код једног тако и код другог, али ипак један од њих може дати нешто више од другог; то је богодани дар сликарски који много доприноси лепоти слике, чини да је ствар жива. То је чулна особина. — У музици је то још јасније. Од интелектуалног елемента у музици једва да има трага, но емоцију, која је ту врло важан елемент, примамо директно преко чула слуха, (све што осећамо — чујемо). И у певању је тако. Поред мелодије имамо и леп глас. Као што колорит дејствује у слици, тако и леп глас даје чулно задовољство, па ма каква била мелодија.

Дакле сензације су велики део уметничког ефекта. — Остала, нижа чула такође нису искључена из уметности, али заузимају врло ниско место, тако да их данашња естетика не узима у обзир; али то је погрешно, она, донекле, иду у уметност. Мирис руже, каранфила, босиљка не чини велики утисак. Али у парфимерији је учињен корак даље, у њој има укуса. Треба човек да има префињен укус па да зна који је мирис финији. Још ниже да сиђемо — вештина кувања је у уметности најнижа јер је најкориснија. Па и ту постоје извесни успеси. Треба фина укуса па да се оцене јела. Написана је једна књига о томе од Brullat, Француза: *La physiologie du goût*.

У књижевности, која је најпотпунија од свију уметности, имају удела сва наша чула, само не директно, као у сликарству и музици, већ индиректно, преко речи. Један леп опис, добро изведен, може да нам да сензацију саме слике. Теофил Готје има једну песму која се зове: *Symphonie en blanc*. Када је човек чита, зацело има непрестано белу боју пред очима. Дobar критичар после какве Вагнерове опере ~~може~~ може речима да произведе исти утисак, који смо имали слушајући саму музику. Шта је мање опипљиво од музике, па ипак добар критичар да одушке импресији речима, које су данас ван области музике.

Међутим има једно чуло које непосредно узима учешћа у уметничким литерарним ефектима, то је *чуло слуха*. Доиста језик уочен ван значења речи има своју музику, гласови су као тонови. Та музика језика састоји се с једне стране из *мелодије* или *ритма*, а с друге стране из *доброзвучности* (тон и покрет у музици). Ритам језика специјално види се у стиху.

ИЗГОВОР, РИТАМ И МЕЛОДИЈА

У овај ред ефеката иде и склад између звука и значења једне речи. Ритам и звук осећају се тако исто, и ако у мањој мери, и кад човек чита у себи, као и кад гласно чита, јер он исто тако чита у себи као и кад чита на глас. Ко, на пример, изговара *p* са неком тешкоћом, осећа ту препреку и кад чита у себи. Ко муца кад говори гласно, муца и кад говори у себи. Музика језика интересује и глас и уво, и њихови интереси иду скоро увек упоредо. Оно што је тешко изговорити, непријатно је и чути. Непријатно је не само као напор за изговор, већ и као звук за уво. Има речи које је пријатно изговорити, а непријатно чути, и обратно. Тај исти случај је и са језицима. Талијански језик је најпријатнији за уво. Француски је нежнији. Наш је као и талијански. Чудновато

је с мађарским: он је непријатан за уво а пријатан за изговор. То су изузеци, али оно што прави тешкоће при изговору, увек је непријатно и за уво.

Ако прегледамо гласове азбуке видећемо да су самогласници лакши и пријатнији за изговор, него сугласници. Сугласници експлозивни, тренутни (б, г, д) мање су пријатни за изговор од трајних (з, с), јер експлозивни експлодирају као преко неке препреке, има задржавања, а то је непријатно. Енглези не трпе с, ваљда зато што га имају врло много у свом језику. Један њихов песник написао је једну песму у којој нема ниједног с. Сугласници б, г, д, који су звучни, пријатнији су од муклих одговарајућих гласова: њ, к, џ. Код звучних — јасних полази ваздушни стуб из плућа, а мукли не полазе из плућа. Трајно в и ђ блажи су зато, него они тренутни. Комбиновани гласови већином су непријатни: љ, њ, џ, ш, х, ч, ж, ђ, ц, а томе има узрока и у гимнастичи језика нашег. Узмимо на пример: љ (комбиновано од л и ј). Њега треба изговорити из дна грла (л) и прилепивши језик за непце (ј), а то је непријатно и тешко. Гласови с и з изгледају неки пут пријатни, а неки пут непријатни. На пример у речи „згодно“ з није пријатно. Има извесних речи у којима они нису непријатни („свила“). Мало су пријатнији ликвидни, течни гласови: л, м, н, р и ј, које је нарочито пријатно изговорити, јер се приближују самогласнику и (мај-ка).

Самогласници су најпријатнији. Од њих су пријатнији дуги него кратки. Згодније је и лепше казати рад него рѧд, и тако даље. Затим специјално код нас, у српском језику, пријатнији су акценти растући („вода“) него падајући („вѧде“).

Из досадашњег излази да су боље комбинације сугласника са гласницима, него ли сугласника са сугласницима. У речи „жетва“ пријатнији је слог *же* него *ѡ*ва. Даље, боље су комбинације сугласника са лакшим сугласницима: пријатније је *ѡ*рава, *глас*, *браниѡи*, које су благе, пријатне, него *бдиѡи*, *бдење*. Групе *бл*, *гл*, *бр* благе су, а *бд* је ружније. Боље су комбинације са дугим него са кратким сугласницима: *ѡлав* боље него *здрѧв*, *грѧд* него *грѧд*, *рѡб* него *рѧб*. Само се по себи разуме да што буде више сугласника, и што их буде тежих, и што се буду више удруживали с краћим и тежим гласницима, то ће бити и теже за изговор: *жеѡѡва*, *жерѡѡва*, *крѡѡи*, *ѡрсѡи*, *чврѡѡи* (нарочито), *креѡка* и тако даље. Значење код неких је лепо, али звук непријатан.

Најзад пријатност зависи од врсте комбинација, јер гласови се изговарају на разним местима у устима и на разне начине. Отуда ће два гласа који су по положају у устима ближи један другоме бити лакша за изговор, него два која се изговарају на разним местима. На пример звучни ће се слагати боље са звучнима, па макар били и експлозивни: *жрѡвањ*

као и распоред наглашених и ненаглашених. Између наглашених и ненаглашених, као и дугих и кратких, треба да постоји један естетички однос, извесне правилности, које и сачињавају ритам. А ритам је нарочито важан. *Радовановић* је много пријатније него *Радвановић*. То што имамо у једној речи имамо и у реченици. На пример оваква реченица: „Место да им је само сув савет дат.“ Боље је када се реченица свршава падајућим тоном (каденцом), као у музици; а то бива кад се пусти да глас постепено пада, и да се по могућству, као што је и природно, на крају смири.

Из истих разлога, речи у једној реченици не треба да буду ни сувише дуге, ни сувише често дуге. — Почивке у реченицама треба да су лепо распоређене.

Ритам такође не треба да се често понавља и постане досадан. Уопште то вреди за свако понављање. Тако су покварени завршни стихови оне можда најлепше песме Бранкове: *Лишће жути веће по дрвећу*:

Све остаде што вам дати справља
У траљама отац вас оставља

Гласник *а* се много понавља. Стихови су покварени и комбинацијом *вљ* и *љ*. Затим, *отац вас* није доброзвучно. А гласови (глас *а* је глас клицања, победе) не одговарају садржини која је тужна. — Други пример: У завршном стиху у песми Ђуре Јакшића *Отаџбина*:

Отаџбина је ово Србина

распоредом акцента покварен је ритам реченице, јер је *отаџбина* наглашено, а остало ненаглашено. И зато се све сурвава после *отаџбина* и не прави добар утисак.



УСЛОВИ ПОД КОЈИМА УМЕТНИЧКО ДЕЛО БИВА ДЕЛО

(УСЛОВИ ПОД КОЈИМА СУ ЕМОЦИОНАЛНЕ ОСОБИНЕ ЕФЕКТИВНЕ)

Уметничко дело је људски производ из елемената које је дала природа и састављено је по угледу на ту природу. Да је то учињено по угледу на природу јасно се види код неких уметности, на пример вајарства, сликарства, књижевности, глумачке вештине, и тако даље. У уметности се репродукује природа. Код архитектуре, музике, игре (плеса) мало је друкчије, и то се теже распознаје. Код оних првих уметности то је јасно (глума), оне су имитативне, подражавајуће.

Ако пређемо на појединости и уђемо дубље у анализу, онда ће нам ово бити још јасније. Узмемо за пример кип или рељеф који представља човека, дете, групу људи, животињу, и тако даље, и видећемо да се он увек ослања на природу по изразу, положају који му се даје. Исто је тако и код слике. Историско сликарство има да да слику онога што је било. Портрет исто тако. Затим ствари у природи: сликање пејзажа, соба, уопште мртве природе. Тако исто је и у романима, у драмама, где се подешава догађајима који су се десили. У глумовању глумац се покорава ономе што је било раније. И тако даље. Увек треба да се конформирамо према природним догађајима; то ћемо нарочито видети кад критикујемо уметничка дела. Удаљавање од природе погрешно је. Тен је обратио пажњу да код многих уметника има две периоде њихова стварања: 1) кад уметник сам уочава оно што ради, студира природу; и 2) кад његова моћ извођења ослаби и не даје предмете онако како их посматра. Тада уметник може да ради: а) на памет, б) да ради конвенционално и в) најчешће почиње претеривати. У том случају за уметника се каже да је у периоду опадања. Џорџ Елиот у *Адаму Беду* и *Воденици на Флоси* врло добро црта свет; али се доцније

њена тенденција одваја и даје нешто што није природно. Овакво опадање бива не само код појединаца, него и у појединим песничким и уметничким школама. Творци школа почињу од посматрања природе; доцније њихови ученици почињу опадати, раде по делима која су дали њихови учитељи. Пример: Гундулић и дубровачко песништво. Таквих примера има доста у књижевности. Такав је случај и са византиским сликарством. Испрва било је добро, а после 1000 године прешло је у обично сликање одела. Тек у XIII и XIV веку дошао је Ђото, и почео је радити по природи. Такав је случај и са трагедијом у XVIII веку.

Треба, дакле, остати веран природи, подражавати јој што верније. Уметност је у толико боља што је верније и потпуније подражавање природи. Међутим, није сасвим ни тако, јер да је сасвим тако, онда би изишло да што је верније подражавање и уметност је савршенија, и да је апсолутно подражавање савршена уметност. Већ се имитација добија саливањем. Онда би један саливак (маска са чијег мртвог лица) био веће уметничко дело од какве статуе Микел-Анџела. Саливања међутим има врло мало (глава Карла I — Каријес). Кад се оде у музеј и виде статуе, па се онда отидне у паноптикум — место где су статуе, фигуре израђене од воска — видеће се да су слике у паноптикуму куд и камо верније, али нису уметничке као у музеју. Фотографија је најсавршеније подражавање, највернија. Међутим, велика је разлика између фотографије и слике руком израђене, јер је слика уметнички производ, а фотографија није. Слика руже у огледалу врло је верна, али то није уметничко дело; добра је слика руже израђена што верније на платну. Такав је случај и са стенографијом, која нам верно изнесе разговор, али то није уметност какву налазимо у роману где разговарају личности. (На пример скупштинска седница у *Набобу* од Алфонса Додеа). — У кинематографији ствари се гестовима приказују. — У књижевности: вернији су новинарски извештаји о каквој брачној парници, стенографски забележени говори, но роман. Само што прво није уметност.

За уметност је потребна људска рука, *вештина*. Треба да буде *савладана извесна тешкоћа*, треба да се осећа да је нешто у *другом градиву* израђено. Али и ту оно што је најверније не мора бити највише уметничко. У уметности не сме били илузија, као у оптици. У сликарству има слика које изгледају као скулптурни производи, слично декорацијама у позоришту. Постоје слике (сликање баба, старца) које се допадају неукој публици; оне су тачне, али нису уметничке. Далеко већи ефект има рад Веласкесов, он је најбоље умео да представи ствари, он понегде долази до *trompe d'œil*.

У уметности морамо осетити да је радио човек, да је

произвођење, а не природност, јер оно што је природност није уметност. Шекспир најбоље копира живот; међутим, каква разлика између стварности и онога што Шекспир износи. Пре свега, у писању стих није природан; међутим стих је добра ствар у уметности; и Шекспир га је употребио, и ако је знао да личности тако не говоре.

Уметност је дело за себе, одвојено, које се управља по својим законима, није подражавање, произвођење, него преиспитување. Да је тако, види се и по томе што све што је лепо у природи, не мора бити лепо у уметности. Можемо добити рђав портрет и лепе девојке. Још више, нешто што је у природи ружно, у уметности може бити врло лепо. Као пример нека послуже кипови баба, који су много рађени у Средњем Веку; из Библије слика Јова: он је несрећан, бедан, крастав, али је опис уметнички. Тако исто и Шекспир врло уметнички описује Јага и Ричарда III, који су у природи врло ружни. Куга је нешто најгрозније; али њен опис може бити уметничко дело (у *Вереницима* Манцонијевим). Затим Веласкезов или Мурилов просјак који се биште.

Лепо у природи, уметнички представљено, биће наравно, лепо том својом лепотом и у уметности. Али у том случају имамо двојаку лепоту, коју двојако можемо анализирати: 1) Леп портрет лепе девојке; и 2) Леп портрет ружне девојке.

Баш тиме, што је нешто ружно у природи, а лепо у уметности, на ружноме у природи — лепоме у уметности, најбоље ћемо видети шта чини лепоту у уметности. На Јову из Библије и Флоберовој Госпођи Бовари најбоље можемо запазити ствар.

Рекли смо да се могу узети две естетике: оно што је лепо у природи и, оно што је лепо у вештинама. Естетика уметнички лепог дела јесте један део естетике уопште, и то далеко важнији, и, у исто доба, засебан. Често се оне, естетика природних ствари и уметност, слажу, поклапају, али не увек, често се и размимоилазе. Наш циљ није да ми истражујемо услове лепога уопште, већ да истражујемо услове лепога у уметности. Не испитујући лепо уопште најбоље ћемо познати шта је лепо у уметности. Рекли смо шта чини карактеристику лепога уопште, а на Јову и Госпођу Бовари најбоље можемо наћи шта је ту лепо баш у уметности, што је ружно у природи. Ту се тек види принос уметности.

УСЛОВИ КОЈИ ПОМАЖУ РАЗЛИКОВАТИ ЛЕПО У УМЕТНОСТИ

Има три услова да уметничко дело буде лепо:

I. Услов. — *Уметничко дело мора да буде ефективно, да се допада, да у њему има емоције*, то јест треба да има

онога што ће будити емоције, а који пут и наш интелект. Емоција треба да буде пријатна. Под којим ће условима емоција бити пријатна? То ће нам рећи други услови о којима ће бити доцније речи.

Овај услов је заједнички и широј естетици у природи, и оној ужој што је у уметности. Рекли смо да уметничко дело треба да буди емоције. Узрок због кога у уметничком делу треба да има емоције јесте *психолошки*. Цело дело не би било лепо ако би било индиферентно дело, јер и ми, посматрајући га, бићемо индиферентни. Потребно је да нас узбуди, заголица, надражи. Увек, у сваком случају, да би нам се цело дело допало мора бити у њему емоције. То је оно што је потенцирано. У колико емоције коју нам даје неко дело буду јаче под једнаким условима, то ће и дело бити јаче. Што емоција буде нежнија то ће и дело бити нежније. Дакле, *емоција даје боју уметничком делу*.

Примери: У Елиотовој *Воденици на Флоси* Стеван и Мага на оној стази (то је једна од најлепших сцена). У Сардуовој *Дори* сцена три човека — једна од најдрастичнијих сцена у свету. (— Један је хтео да узме жену која је припадала интернационалном друштву шпијуна). У Бомаршеовом *Севилском Берберину* сцена између Бартола и Фигара буди емоцију смешнога, производи смех. У таким сценама мора бити емоције.

Ако пређемо на песме видећемо то исто. Песма која нам се допада буди емоције. Емоције, које чине уметничко дело ефективним, врло су различите. Треба се сетити класификације коју смо учинили делећи емоције, и свих оних епитета, термина, од васионе до новорођенчета. Рекли смо да је нежна емоција љубав — љубав према оцу, мајци, браћи, сестрама, пријатељу, и тако даље. Сваки предмет у природи може да буди нову врсту емоције, што буди наше дивљење, наш интелект. Емоција је дивљење нечем вишем, на пример јачина интелекта. Дакле, емоција не значи оно што је најобичније. У Гетеовом *Фаусту* као и код Шекспира видећемо стихове који су лепо стога што буде дубоке мисли. Тако је и са радозналешћу. И што радозналост буде више напрегнута то ће она будити већу емоцију. Извесно задовољство даје нам и упознавање са извесним цртама, карактерима и делима. Извесна уметност изазива емоцију дивљења — баш оно што смо ми некад запазили — и та истоветност посматрања чини једну емоцију. — То је све што је потребно за познавање првих услова.

Навешћемо два примера. Намерно су изабрани примери у којима нема виших емоција, већ је сама *радозналост*. То су *Горња Посеља* од Крофорда Мериона (С. К. Гласник. 1903, свеска за фебруар) и *Шест ока вина* од Симе Ера-

ковића (С. К. Гласник, 1904, свеска за 16 јануар). Први је пример за радозналост, а други нема интереса.

Без емоција не може бити уметничког дела, а за то ваља извезбати око. У првој причи *Горња Посеља*, где немамо ничега крупнијег осим емоције, у Роберту, у главном је толико интереса да ми непрестано мислимо да је то дело уметничко, а то је због емоције, изненађења и интереса. Друга прича *Шест ока вина* јесте дело без икакве емоције. Ту ћемо очекивати бар штогод интересантно, какву год светлост, ма какву емоцију, али до краја идемо кроз мрак. То није стога што нема опсервација; по природи својој ствар би могла бити уметничка; али то је због тога што ствар није добро постављена, што је рђаво постављена. Међутим, приповетка није рђава, у њој нема позитивних мана, јер је то један предмет који би могао бити врло занимљив. Типови нису лажно описани, али нема емоција ни интелектуалних ни чулних. На тај начин, изнесен је један тако прозаичан предмет. У ближу оцену овога можемо ући тек онда, кад се упознамо са условима под којима је емоција ефективна.

II Услов. — Уметничко дело да буде ефективно мора бити **адекватно обрасцу**, пошто је уметност препроизвођење. Адекватност може бити изведена на два начина, она може бити двојака:

1) *Негативна*: Не сме имати у делу ништа, или што мање од онога што би било невероватно према обрасцу (природном предмету). Невероватно треба разумети у најширем смислу те речи, ни оног што је нетачно, ни оног што је претерано. На пример кад артист изради једну руку у положају у ком не може да стоји у природи.

2) *Позитивна*: Дело мора имати све, или што више од онога што ће изазвати образац пред наше очи. Или друкчије речено, што ће слици дати више живота. И то све треба разумети у најширем смислу те речи — све из свију група, јер ту састојци могу бити најразноврснији.

Уметност није произвођење него препроизвођење. Јер ми би смо могли нешто измислити чега у природи нема, значи то није уметност. Дакле, уметност није имитација, већ sluжање материјалом који нам даје природа. Уметност је ствар за себе, и живи и управља се по својим сопственим законима. Али и ако имамо образац ми не смемо израђивати сасвим верно (фотографија, паноптикум), или адекватно своме обрасцу.

Адекватност може бити дакле негативна и позитивна. Негативна: не смемо на пример дати човеку више од пет прстију на једној руци. Дакле што мање од неверности. Кад Балзак црта тврдицу он му неће дати само једну или две, него му даје што више особина потребних за ту карактеристику. Из тога излази:

1) *Што више невероватних ствари, што ће уметничко дело бити мање адекватно и мање савршено.*

2) *Што буде више састојака и што буду они боље пробрани што ће дело бити адекватније то јест савршенијег створа* — то је позитивна адекватност.

Ако аналишемо „лепа уметничка дела“, (ефекте, оно што нам дају емоције), видећемо да она не дају све, да не дају ма шта, већ да пробирају. Из тога се већ види да чиста имитација није уметност, јер да је уметност у чистој имитацији, ми би у свакој имитацији имали уметничка дела, на пример у фотографији. Друго, и важније, јесте да она од једне ствари које представљају човека, предео, ствар — не дају све, као што фотографија даје. Она и ту бирају. Само док су пре бирала предмете, сада бирају састојке предмета; неке ће састојке дати а неке неће. Који су то састојци које ће дати? Има ствари које су расуте у свести без смисла и значаја. Човек тек треба да им да смисао и значај и да ове унесе у њих, то јест да их у њима нађе. Тако је свуда у уметности, као и у науци, у лепом као и у истинитом. Узмимо Њутонов закон о гравитацији. Појави који тај закон објашњавају, постојали су и пре тога: привлачење, одбијање и тежа; али то је постало јасно тек кад је то све Њутон објаснио. Тако је и у сваком другом примеру. Статистика је доказала да број рођења стоји у сразмери са бројем смрти, дакле рађања су у правој сразмери са умирањем. После ратова, зараза, буна, куге увек је већи број рађања.

Ова су факта била и пре тога, али су била расута, неодређена, и дошао је овај закон да их објасни. Или нека послужи као пример ово: Деца Латина говорила су потпуно правилно латински; али кад би их неко упитао за употребу субјектива, она му не би умела одговорити. Та употреба тако је расута, али доцније су дошли граматичари, уредили то хаотично стање, ухватили законе, и сада се тачно зна то. Ти случајеви пре правила збиља су изгледали хаотични. Исто тако нешто и из Спенсерове филозофије: објашњење појава које су и пре тога закона и категорисања постојале. То је тако исто као и кад би смо били у једној мрачној соби и не распознавали предмете око себе. Али чим неко уђе са запаљеном лампом ми можемо све јасно да распознамо и да видимо. Несумњиво је да су те исте ствари постојале и у мраку, али ми их нисмо могли да видимо и разликујемо.

Из ових случајева види се да нема науке док се чињенице не среде и док се из гомиле чињеница не изаберу оне које су за извесне појаве значајне, и док се из њих не изведе начело или закон. Ради примера да се вратимо на гравитацију. Њутон је имао пред собом многобројна тела са разним димензијама. И да сва та тела потпадају под један

закон, он је морао видети да ли на закон о гравитацији утиче величина, или облик тела; све те детаље он је морао пронаћи. Он је те споредне ствари елиминисао. Као научник и уметник тумачио је ствари, разуме се, на свој начин. — Енглези говоре: Песник је онај који у идејама предњачи, који обично дубље мисли од филозофа. Али ко мисли не може често пута да схвати да ли је то истина или не. На пример није истина да песник иде дубље од филозофа, а истина да говори о стварима на свој начин. Док научник тражи истину и ради за интелект, уметник тражи оно што је лепо и ради за емоцију. Доиста, као што научник опази истину у стварима, тако уметник осећа емоцију и то на исти начин. Ту истину пре научника ми нисмо видели, као ни емоцију пре уметника. То се најбоље види у сликарству: док нам сликар не покаже како се слажу боје, како се понаша сунчана светлост, и тако даље, ми не можемо осетити лепоту, или би требало да смо обдарени сликарским талентом па да је осетимо. На холандским сликама најбоље се види одбијање црвеног крова, затим лишћа на дрвећу, и најзад плаво небо. Исто тако као што у науци научимо истине тако нам и уметник открива лепоту. То исто нађемо, кад сазнамо то у уметности, и у природи. Као год што ће научник дати истину према оним значајним чињеницама између тисућу других, тако ће и уметник имати да нађе оне појединости које ће дати емоције поред тисућу других индиферентних особина. У једном природном предмету, у једној ствари из природе, сви састојци, или све особине те ствари, даће нам тражену емоцију. На пример ако уметник хоће да наслика предео у мају месецу, па ако се у том пределу налази грм опаљен муњом, он ће место њега насликати жбун ружа или чега другог, јер стари грм неће никако давати емоцију нежности. Напротив, ако тај исти предмет хоће да представи у бури, грмљавини он ће насликати тај грм, па можда још један. — Кад израдимо неки кип човека — статуу, она може бити у природној величини човека, а може бити мања. Значи да овде величина није као нешто неопходно, већ да дело може бити уметничко и без ње. Дакле, жељену емоцију не дају сви ти други састојци, особине, већ њу дају тако зване *значајне појединости*.

Значајна појединост је она која доприноси неком ефекту, најбоље истиче смисао, циљ дотичног дела. Код закона о гравитацији имамо пуно особина које нису узете у обзир при стварању самог закона. Тако на пример у једном пределу, који треба да нам да неку емоцију на пример тужну, свака појединост и свака особина тога предела неће нам давати емоције; биће ту особина које неће ништа допринети главној ствари — емоцији тужнога. На уметнику је да он пронађе оно што му је потребно за емоцију. Тако ни у једном при-

зору из живота нећемо употребити све радње, сва лица, све покрете, него само она лица, оне радње и оне покрете, који идеји или замисли дела штогод доприносе. На пример када Гете описује оно договарање Холанђана противу Шпанаца, он није узео сва лица, све радње и све покрете, већ само оно што је допринело идеји тога дела. На Рубенсовој слици *Кермес*, вашар у једној вароши, представљен је пребујан, анималан живот, ту су румена, зајапурена лица, грљење и тако даље. Рубенс је хтео да представи том сликом онај бујни живот Холанђана после ослобођења од Шпанаца у XVII веку. Он је имао да види пет до шест лица која су била растрчана по једној индиферентној гомили, која ми не би видели међу оним обичним и средњим типовима. Затим, те личности које је он посматрао нису имале такав став кад их је посматрао, нису имале тај израз, ни оно бујно расположење које им је он дао на слици. Значи да ту слику коју је он насликао није имао пред собом у природи, већ је он из оно неколико опсервираних лица оно употребио и дао им ставове и покрете, који су изражавали његову замисао. То су оне значајне појединости.

Од замисли, од циља једног уметничког дела зависиће и избор значајних појединости. Један исти предмет у истим околностима, под сунцем, кишом, буром, неће бити увек истих значајних појединости. Ове значајне појединости проналазимо сами, за њих нема прописаних правила, онако исто као што ни у науци нема прописаних правила за решавање проблема. Има писаца и уметника који све даду, опишу или насликају онако како виде, без одабирања тих значајних појединости. Али то нису уметничка дела. На пример у Золином *Assommoir*-у — опис собе Куповљевих износи пет-шест страна — све је описано до крајних детаља, али то не доприноси ништа лепоти самога дела. Напротив: У успоменама Толстојевим из младости каже се на једном месту, где он прича о свом учитељу: „Сунце је прошло кроз прозор и обасјало учитеља“. Одмах да једну слику, емоцију. У Русовљевом једном опису каже се како су гране цвећа обухватиле прозор и како је једна грана пуна белих цветова ушла и у собу. Опис тако кратак, а ипак више каже но онај Золин. — Отуда су *значајне појединости оне, које замисао, циљ дојичног дела најбоље постићу.*

Сасвим је свеједно да ли је циљ некога дела да представља видљиве предмете или емоције. Из онога што смо рекли о значајним појединостима, да је значајна појединост оно што у нас најбоље изазива представу оног што хоће песник или уметник да каже, то ће песник или уметник постићи кад све те значајне појединости изнесе, истакне како треба. Та замисао не мора бити о целокупном делу. У драми та замисао

може бити у изложењу једног чина, једне мисли, једне реченице. Кад Јаго говори о суревњивости, онда Шекспир говори само о тој љубомори. У трећем чину, трећем призору *Отела*, Шекспир је морао да метне ухваћене појединости како би могли да видимо развитак те љубоморе.

Замисао је циљ, она намера пишчева коју он хоће да изнесе. И сада оне су појединости најзначајније које нам ту замисао најбоље износи, јер један предео који у извесно време чини на нас извесну емоцију, тај предео неће чинити те емоције и под другим условима. На пример ако променимо светлост тада тај предео није више оно што је пређе био за наше осећање. Значи, да ће за тај предео значајна појединост бити светлост. — И ми се овде занимамо не позитивним производњем већ проучавамо принципе који чине да је ово или оно дело уметничко. Ми улазимо у средства и начине којима је радио чак и Шекспир.

Значајне појединости су резиме онога што имају да представе, оне су квинтесенција онога што имају да представе. На исти начин добија се ефект, на који, рецимо, и из руже ружино уље, то јест процеђивањем једнога у друго добијамо оно што је битно — најбоље. На описима предмета и призора одабирање тих значајних појединости најбоље се може видети. На други начин теже се могу видети, јер су оне апстрактније. — Узмимо све описе из романа, и аналишимо те значајне појединости, опазимо да кад те појединости избацимо, оставимо опис без појединости, губимо ефект тога описа. И то је као математичка проба. Добар начин за истраживање јесте овај: кад имамо леп опис дана, пре него што га прочитамо, ваља да прибележимо оно што мислимо да би требало да буде значајна појединост у опису дана и да видимо колико је писац употребио од појединости које смо ми нашли, колико и шта је више употребио, је ли боље нашао појединости, и тако даље. Горњи пример: ако узмемо све описе из романа па их аналишемо, запазићемо да, ако би се те појединости избациле, остаје опис сув, неинтересантан, немаркантан, шаблонски. Што више тих значајних појединости, и што оне буду боље пробране, то ће и дело бити адекватније, односно савршеније. Отуда што није циљ уметничког дела подражавање, него произвођење, односно „исказивање замисли“ по њеним значајним појединостима, — *допуштајући је појачавајући, повећавајући састојке које нам даје природа*. То значи да замисао, која има да се каже, казаше се значајним појединостима, и да би ефект појачали можемо те значајне појединости повећати, док дођемо до извесног степена који може изгледати да већ није природан. На пример код Балзаковог чича Грандеа имамо приличан број природних састојака. Код Шекспира мало ћемо наћи сасвим из природе. На пример *Отело*,

Хамлет, они су већи од природних, обичних људи, али су опет изведени од природних, само су њихове особине појачане. Затим, чича Горио код Балзака, типови у Дикенсовим романима; код Шекспира: Лир, Ромео, Јулија, Магбет; сви су они повећани, али нико неће рећи да су неверни, јер су им састојци узети из природе. Повећане су ту појединости, али тако да би што више истакли уметничку замисао. Ма да Грандеа у природи нема онаквог, каквог нам представља Балзак, али је ипак то тако логички потенцирано да је врло лепо и уметничко дело. То исто видимо и на оној поменутој Рубенсовој слици. Артист када види нешто оно га фрапира, и он жели да нам каже шта је осетио при погледу на то, и зато када нама то изнесе и нас фрапира. Али, када неко нешто пише што га никако не фрапира, то је тако исто за нас индиферентно као што је и пре било. Кад уметник, дакле, види ствар и она га фрапира, јер је осетљивији од нас, и он осећа жељу да је саопшти и другима — оне исте емоције, које је уметник имао кад је опазио ту ствар, и у нама се буди. Емоција може доћи кроз главу, или кроз срце, свеједно је само кад она постоји. Хорације вели: „Ако хоћеш да ја плачем, мораш и сам туговати, јер је емоција прилепчива“. И они који су фрапирани изнесу то пред нас, те и нас фрапира; а они који напишу нешто без осећања, нас то не дира и не фрапира. Има уметника као што су Зола и Пол Алексис који нам износе ствари, које су нам кад их читамо тако индиферентне као што су биле и њима кад су их посматрали. Они верно опишу ствар као што је виде али без тога одабирања, и према томе, без уметничког ефекта. Дакле, уметност може и увећати и нагомилати састојке (узете из природе), а да то ништа не смета уметничком ефекту.

Шта више, и највиша дела у књижевности и уметности то су у многим погледу баш та у којима се помоћу тих значајних појединости створила једна слика живља но што се у природи може наћи. Ваља додати да, пошто уметност увек остаје препроизвођење, уметник се мора држати природе.

Значајне појединости којима се исказује једна уметничка идеја или замисао, могу бити веома разноврсне; разуме се, оне су боље код оних писаца који умеју да их боље налазе, боље него код других. То се може видети на најразноврснијим примерима у целој области уметности: у опису човека, предела, призора, у причању догађаја, у исказивању осећања, свуда се о томе можемо подједнако уверити. Шта више, иде се један корак даље и то удаљавање јесте најважније у уметничкој критици. Не само да појединости могу бити разноврсне, што већ чини једно обилато рашчешљавање предмета, него поред тога поједина рашчешљавања имају и даље рашчешљавање оних првих значајних појединости. — Већ нађене

индиферентно
фрапира

значајне појединости могу се појачати и допунити другима које су њихове значајне појединости, да их тако назовемо појединости другог реда, па затим појединости другог појединостима трећег реда, и тако даље. Та разграђивања и гроздања појединости или састојака помажу, у сваком случају, ефекту дотичнога места, као и она прва на своме месту, и, разуме се, повећавају целокупни утисак. На тај начин и пишу песници своја дела. Флобер пишући своје дело *Госпођа Бовари* у почетку није има пред очима све епизоде, већ су оне доцније придолазиле. Тај посао, хватање тих разграђивања, када је врло нежан, и врло тешко га је извести.

Сада ће бити разумљиво да је неко дело, или неки део тога дела зато јак — ефективан, што су појединости којима је исказан јако истакнуте, то јест вешто истакнуте уз припомоћ свих средстава која су нам позната, на пример помоћу свих помоћних интелектуалних и емоционалних особина стила. И разуме се, да што год појединости буду јаче, буду успешније истакнуте, то ће и ефект уметнички бити јачи. (Види о томе: Б. Поповић, *Три Приче Радоја Домановића. Данга. У Српском Књижевном Гласнику*, 1902, VI и VII књига). — Примери: Л. Лазаревић, *Први џуџ с оцем на јуџрење*. Описи буре: Рускинов, Виктора Ига у *Travailleurs de la mer*, (преведено на српски: *Рабојници на мору*), Пјера Лоти-а у *Исландском Рибару*, Дикенсов у *Давиду Коферфилду* који је зацело најбољи у свој литератури. У њему ниједан детаљ, ни облик, ни боја, ни трајање, није изостављено. Да покушамо да аналишемо какве је све појединости Дикенс покупио. Предмет је опис буре: Какви на бури изгледају небо, море, киша, ветар, копно, људи; небо: облаци, њихова величина, боја, међусобни положај, кретање; море: таласи, величина њихова, боја, облик, кретање, звук, мирис; ветар: јачина, звук, трајање, јачина ветра; по ефектима: коњи не иду, кола се преврћу, ни човек не може да иде, склања се уза зид; разни предмети, димњаци, дрвеће, цветови, пена од таласа, витлају се по ваздуху, вода се излила, људи се тетурају, искривили се, коса им лети, хватају се један за другог; таласи: њихов облик, као куле на хоризонту. И тако даље.

Рекосмо да је местимице анализу разграђивања и гроздања тешко извести, нарочито је то тешко код ствари које нису описи, јер се код описа види која ствар коју подупире; али имамо места где су људи апстрактно описивани. У *Српском Књижевном Гласнику* од 1 септембра 1902 године налази се анализа Г. Боглана Поповића Домановићеве приповетке *Данга*. Ту је изнесено и види се заиста како се једна замисао грозда и грана и како један рад у коме нађемо петнаест лепих места која у ствари нису засебне лепе особине, већ, можда, једна али разграната. То нису нове инвенције

као што би се могло помислити. Домановић је укратко и прецизно изнео 1) Крупан и озбиљан предмет; 2) Начело склада; 3) Значајним појединостима исказао замисао; и 4) Складно испоредио у лепом односу целине према деловима и делове према целини. — Ова прва је позитивна, а друга је негативна тачка, и на основу тих писаца се и руководи у своме раду, као и уметник у своме. Овим главним захтевима придолазе и сви други захтеви, и импресивност, интелектуална јачина, емоционалне особине — све су то споредне ствари које помажу и допуњују прва два захтева. Р. Bourget написао је дело *Mensonge*, и кад би то дело било обрађено као *Новина* од Тургењева било би много боље, а овако је слабије, јер у подлози онај први услов — значај предмета и замашност — мана је, и с тога је слабије дело од *Новине*. *Новина* и *Дим* по свој прилици једнаки су по обрасцу, али *Новина* јача је од *Дима* по замашности обраде предмета.

Основна замисао може бити једна, две и тако даље; имамо замисао првог, другог, трећег реда. При опису буре значајне су појединости: ветар, море, небо, копно, киша — пратилац буре, па људи и тако даље. Ове појединости могу имати своје: небо, облаци, њихова боја, међусобни положај, кретање њихово, море, таласи, кретање, боја воде, величина, звук, па чак и мирис од цвећа и оквашене земље.

И инспирација није у нашој вољи, и како она може да попусти, то нас ове ствари рашчешљавања потсећају. — Ми научно испитујемо ефекте литерарне. У горњем примеру: код ветра: јачина, звук, трајање, ефекти: не може да се иде, кола се преврћу, падају разни предмети, димњаци, комади са кровова; окреци, вода се излива, заслепљујући ветар; људи криви, нагнути, задржавају се за друге, таласи, галебови, боја, величина, облик, куле на хоризонту, кретање, пенушање и тако даље. Кад би смо овако анализали дела видели би смо да што је више ових појединости и што оне буду боље описане, ухваћене, дело ће бити адекватније оном што хоћемо да представимо; и то су те значајне појединости. Оне су пробране и карактеристичне.

Узгредни украси. — Другом услову значајних појединости додајемо ово: вредност појединих уметничких дела, разуме се, биће подигнута, ако им независно од значајних појединости додамо *узгредне украсе*, да их тако назовемо. Узгредни украс може бити све што према нашим логичким, психолошким навикама чини на нас пријатан утисак, и на првом месту — у књижевности — све особине и ефекти стила: краткоћа, јасност, одређеност, фигуре, или обратно: опширност, некорекције, и тако даље.

На другом месту све што је лепо у природи, ван књи-

жевности и уметности, да тако кажемо: из опште и природне естетике. На пример оригиналност, новина, разноликост, запетост, радозналост, грациозност, лепота обрасца (лепа ствар у природи), елеганција пишчеве природе. Претпоставимо поред других особина, да сви подједнако импресивно пишу, али неки благодарећи, нарави, унесу неку нарочиту драж: мекоту, отменост, нешто тихо, лепо, и тако даље. Тен је, на пример, мало вулгаран, напреже се, пропиње се на прсте, ретор је, сувише виче; Платон и Ренан имају већу отменост, а то је додатак који улепшава, и тиме се разликују од других као што се разликују два човека у понашању.

Не занима уметника естетика, а не говоримо о свему што је лепо, већ само о оном лепом што је лепо у књижевности, уметности, и тако даље. На пример оригиналност, запетост, радозналост, градација, лепота обрасца. Рекли смо да предмет у природи може бити ружан — Јов — али је то у уметности лепо.

Елеганцијом своје природе образовани писац, благодарећи својој нарави, унесе једну нарочиту драж, и тиме имамо један додатак уметности. И кад има човек те особине онда су то приноси, узгредни украси. И обратно, баналност (што не значи, као што се обично узима погрешно, да значи нешто ниско, већ сувише познато. Баналност је на пример цитирати нешто сваком сасвим познато, па ма то било врло лепо), затим, вулгарност, и тако даље. Погрешке у стилу и непријатне ствари из природе и живота, или рђаве особине код уметника, могу уметничком производу да науде.

Али, то треба добро упамтити, све је то само додатак, а ништа битно, (на пример елеганција није, извесно, битна особина Балзакових романа, али су ипак они баш с уметничког гледишта елегантнији него дела у којима то није ништа битно), зато смо их и назвали узгредни украсима. Нама се нешто допада у обичном животу, па зато нам се допада и у литератури. Да није ништа битно види се и по томе што и највиша уметничка дела могу бити без тога и других сличних узгредних украса. Тиме што једно уметничко дело може бити без тих украса значи да нису битни. Те ствари могу ући у уметност, али оне особине које смо споменули, — емоције, адекватност обрасцу — јесу битне и без њих се не може.

Што се тиче особина као: оригиналности, новине, то су особине које зависе од наше психолошке природе. Што чини да је једно уметничко дело јаче то је новина, али ипак, то је једна особина само да на нас мало више утиче. Важно је знати да има добрих дела која немају тих особина.

III услов: Хармонија (склад). — Значајне појединости, видели смо, оне су које омогућавају препроизвођење, адекватност обрасцу; али саме за себе оне још не чине уметничко дело, оне су само сирова грађа уметничког дела. Појединости из буре у Дикенсовом делу *Давид Коферфилд* поређане једна поред друге без реда, нагомилане, још не дају слику буре. *Оне треба да су на извесћан начин састављене.* Ако би ми на пример рекли да се лађа разбила, затим, да се ветар дигао, видели би шта би испало. Или на пример на Рубенсовој слици *Кермесу* ако би замислили поцепане, преко реда разбацане личности, на пример да је неки стоје право, други скучен, да је дрвеће на кућама, а људи на дрвећу, да су људи начињени већи од кућа, једни велики, други знатно мањи; или да је на крају истога платна представљен какав нарочити приказ, или унет део каквог другог приказа, на пример да је у ту теревенку унета слика погинулог грофа Егмонта. Ако би та слака изгледала таква сваки би видео и рекао да је то којешта. Зато треба да су све те значајне појединости у уметничком делу састављене на извесан начин, и да буду изнесене у извесном реду, у извесном складу. *Тај склад је прећи бићан услов за ефективност уметничког дела.* Ту реч склад треба разумети у најширем смислу. *Склад је логика уметности.*

Значајне појединости као што се види из поменутог примера са рђаво састављеном Рубенсовом сликом морају бити у извесном, нарочитом односу међу собом, то јест у складном односу, — дакле, у складу. Склада мора бити просто стога, што је, из узрока који овде нећемо испитивати, склад логичан и пријатан, као што је несклад нелогичан и непријатан. Додајмо да *склад појачава жељену емоцију*, док је несклад квари. Како је уметнички производ састављен из више, или многих, или чак врло многих случајева и састојака, и како су ти састојци врло разноврсни, начело склада има врло честу и врло разгранату примену. *Оно је најважније уметничко начело.*

Како, дакле, несклад може бити врло непријатан, а склад врло пријатан, то огрешења о склад могу бити врло тешка, као што успеси у том погледу могу бити врло велики. По овом последњем моменту види се да је склад врло важна ствар.

Да ли је нешто у складу са нечим другим, о томе се опет не могу поставити правила (механичка). Као код бирања значајних појединости, тако и у оцењивању складности остављено је сваком да лично процењује *према циљу.*

Ми сви имамо, из искуства, — природно, неки више, неки мање — осећање онога што је складно или нескладно. Ту увек има важности она „лична једначина“, која никад човека не оставља. Ова једначина налази се чак и код астронома; а на-

рочито у критичара. Сваки има своју „личну једначину“, и њоме поправља налажење својих резултата.

Склад, наравно, мора бити и интелектуалан и емоционалан. И мисли и емоције треба да су у складу. Два заглавља, ипак, под која може да се метне примена тога начела, јесу:

1) Сви делови уметничког производа треба да су у складу један с другим, а као делови, и делови тих делова. Тиме дело постаје органска целина, без које нема уметничког дела. Тако, догађаји, призори и тако даље једне фабуле морају бити у складу једни с другима. Између осталог они морају сви ићи једном циљу, и то је оно што се зове *јединство*. Тако, не сме бити последица без узрока, нити узрока без последица; то су тако зване „случајности“, случајеви, оно што није напред припремљено, није мотивисано. То се обично у критици напада. Као што карактери морају бити доследни, тако и средина мора бити у складу с догађајима.

2) Како је дело органска целина, то делови морају бити у складу не само једни с другима, но исто тако, и још више, у складу са целином. Догађаји, призори, и тако даље, морају бити складни не само међу собом но и са природом саме фабуле. Тако и карактери, тако и средина, тако и целокупан начин обраде до појединости, тако и речник личности да буде удешен према њој, и тако даље. *Целина даје тон*; целина одређује већину делова, или најважније међу њима.

Како смо видели да је уметничко дело као разгранато дрво на коме се стабло рачва у веће гране, веће гране у мање, огранци у петељке, лишће, или грозд с већим или мањим разном поређеним петељкама и зрнима, то ћемо, природно, у уметничком делу имати *више средишта*. Свако од тих средишта зависно је од претходног, важнијег средишта, и даје тон идућем, ситнијем, мање важном. То значи да ће у целом делу имати више целина од којих ће свака имати своје делове, који ће од своје стране бити нове целине са својим деловима, и тако даље.

По начелу склада сви делови једне целине, ма кога она реда била, треба да су у складу међу собом и с том целином. Та целина, у једној целини вишега реда, постаје и сама део који мора бити у складу са осталим деловима те нове и више целине, која је сад од своје стране, део целине још вишега реда, и тако даље до прве, битне замисли. Сваки пут ће дотична целина бити меродавна за своје делове. Према томе, може да се деси да један део, који постаје целином, да та целина стоји у складу са једном целином вишега реда. Међутим, то по извесним правилностима тај део те нове целине биће у складу са том целином, али не може бити са другом; али зато она опет мора бити у складу са целином вишега

реда. (У *Делу*, у 21 и 22 књизи, има анализа Г. Б. Поповића о *Гордани* од Лазе Костића. *Гордана* је згодан пример за грешење о начело склада).

Логика која се тражи у хармонији једнога дела није то лична ствар, већ је то логика дела. Можемо поставити ствар да је у основи нешто одређено, да буде смешно, онда до краја све последице морају бити смешне. Уопште, посебна логика дела меродавна је за хармонију дотичног дела. Кад би смо ово начело разгледали видели бисмо како се средишта једно на друго гомилају. — Хармонија је логика уметности. — Вештина драмског песника је вештина преправљања (Тима Син).

Ако одбацимо оно, да у сваком делу треба да буде емоције то јест сва она начела која управљају продукцијом уметничком, остаје да у сваком делу има два начела, која управљају при одређивању каквога дела:

- 1) *Треба наћи значајне појединости, и*
- 2) *Кад смо их нашли треба видети како стоје у складу једна с другом, једна према другој.* Тако их треба и одредити и изнети, а све се то управља према циљу који хоћемо да постигнемо. Према ова два принципа тумаче се и објашњавају уметничка дела. Са та два начела можемо одредити све недостатке једнога дела и све добре стране његове. Та два начела управљају целокупним имитативним уметностима.

Даље би смо имали још неке ситније напомене, али оне нису већ битне него споредне. На пример новина у делу. Али то није главно у једном уметничком делу, јер после појаве дела новина, мало по мало, губи од своје вредности.

Кад сиђемо са првога спрата овога захтева на другостепене захтеве, долазимо на средишта, која зависе од првих. Овај захтев вреди како за књижевност, тако и за скулптуру, а нешто друкчије је то у музици.

Резиме: *Поред емоција, два главна начела, да уметничко дело буде лепо јесу: значајне појединости и склад.*

Њима се објашњава свако уметничко дело.

ИНТЕЛЕКТУАЛНЕ ОСОБИНЕ СТИЛА

ИНТЕРПУНКЦИЈА

Циљ интерпункције је да помогне читању. Интерпункција се развија постепено, као потреба ради лакшег читања.

За доказ довољно је написати или наштампати један текст не само без одвајања речи интерпукцијом него и без одвајања речи уопште. На пример: „Незнашатојетаковажно-коддегегосподинпандурјевртеоглавом...“ — Други би начин био одвајање *речи*, али погрешно одвајање. На пример: „У до бруј елак одо барбити.“ То је врло непрегледно и представља огромну тешкоћу за читање. — Најзад трећи начин: одвајање речи (правилно одвајање), а неодвајање *делова реченичних*. И то чини једну тешкоћу. Јер као што се речи издвајају празним простором тако реченице знацима. Први начин је *scriptio continua*. У старој добу не само да није било интерпукције, него су се и све речи спајале међусобно, то јест постојао је тај први начин — *scriptio continua*. Тако су писани многи стари рукописи, натписи на гробовима и у стенама. Овако писање није било стално. Било је боље после њега; али је било и враћања у назад. Не зависи то увек од времена. Има прекида, подивљавања. Непрекидне културе нема. Такав је случај и са интерпукцијом. У грчкој књижевности нема је све до александриске епохе, до граматичара Аристофана (III век пре Христа). Колико је трајала не зна се, тек после се изгубила. У време Карла Великог опет се јавља. Ну у току Средњег Века губи се, док није у XV веку Aldus Manutius, Талијан, шеф чувене венецијанске штампарске куће Алда из доба Ренесанса, обратио пажњу на интерпункцију, створио један систем углавном, и тако је стално утврдио.

Други облик писања је где се издвајају речи. На пример: У · добру · је · лако · добар · бити ·“ Та прва интерпункција састојала се, дакле, у томе што се апсолутно свака

реч од друге одвајала тачком. То је латинска interpunctio (бележење тачака између речи).

Данашња интерпункција, одвајање и реченица и реченичних делова савршенијим знацима, зове се *пунктуација* (Французи и Енглези).

Треба тачно наћи принцип по коме ћемо интерпунгирати. Тај принцип треба умети и образложити. (Вук Карацић био је обдарен да разумно меће знаке).

Неки веле да интерпункција треба да покаже прави смисао реченице — (ако се мисли да се без интерпункције не би могао погодити смисао, онда је мишљење погрешно), — и за то наводе неколико врло ретких и бираних примера који када се разнo интерпунгирају имају различита значења. На пример: „Jbis, redibis, non morieris in bello“ („Отићићеш, вратићеш се, нећеш погинути у рату“); и „Jbis, redibis non, morieris in bello“ („Отићићеш, нећеш се вратити, погинућеш у рату.“) Или други пример: „Si omnes consentiunt, ego non, dissentio“, и „Si omnes consentiunt, ego non dissentio“, што су два супротна значења. Или овај пример: Један Грк имао је два сина Пантелеона и Леона.. Завештавајући им имање написао у тестаменту са scriptio continua: „Εχω τα εμα Πανταλεων“, што се може прочитати „Εχω τα εμα Πανταλεων“, а и „Εχω τα εμα Παντα Леων“. Прво значи: „Нека моје имање има Пантелеон“; а друго: „Нека све моје имање има Леон“. — Мора се одмах признати да су ови и овакви примери страховитито ретки, и да због њих нико не би написао овакав тежак систем интерпункције. Јер у бесконачно великом броју реченица које су људи до сада написали једва ако се нађу двадесетак оваквих примера, па и кад се нађу они су само зато што ред речи у тој реченици није добар. Дакле, лек би томе био саставити добру реченицу, али не измишљавати нарочити систем знакова.

Између свих принципа које су људи тражили да објасне употребу интерпункције, најчешћи и најзначајнији је *принцип паузе, одмора*. И истина је да се у највећем броју случајева знак ставља онде где је пауза (одмор), али има случајева, и они падају у очи, да где има знака у говору нема паузе, или да нема знака а има паузе. Значи да има две врсте пауза — код којих има знака и код којих га нема. Има места где се меће знак, а пауза је тако мала, готово не приметна. На пример: „Да, господине!“ има знака, али се изговара као и „Да господина...“ Код Талијана се изговара брзо, без паузе: „Si, signore!“ или „Non, signore!“, па ипак има знак.

Још мање интерпункција може означити интонације, ма да се друкчије чује глас код запете, а друкчије код тачке. Јевреји имају знакова за обележавање интонације, али то већ нису знаци за интерпункцију, то је нотни систем.

Је ли интерпункција граматичко обележавање? Само код Немаца јесте (скоро редовно). Немци међу пред реченицама са инфинитивом запету. Али код осталих народа, Талијана, Шпанаца, Француза, Енглеза, Срба, и тако даље, није тако. Интерпункција не зависи од граматике.

Па шта је онда интерпункција кад не даје смисао, не обележава паузу, ни интонацију, нити је граматичко обележје? Ево шта је:

Свака мисао даје се рашчланити на два појма, на појам радње или стања, који се доводи у везу са појмом неког лица или ствари, који су час у стању, а час врше радњу о којој је реч. Просто речено, с једне стране имамо лице или ствар, а с друге стране радњу или стање, који се доводе у везу са лицем или ствари, а то је другим речима *подмет* и *прирок*. Појмљиво је да су та два појма тако везана међу собом да би сваки прекид између њих био апсурдан, јер би ишао директно противу циља, противу везе. Јер знак (, ; —) одваја, као што плот одваја два простора. Обратно, потпуно је појмљиво да је мисао свршена и циљ испуњен кад су та два појма везана, и да онај прекид, који је малопре, у средини, био апсурдан, сада сасвим природно налази своје место на крају мисли. — Пример у реченици: „Београд је престоница Србије.“ Нигде се овде не сме ни између једне речи метнути знак због тога, што је овде један предмет са својим прироком. Подмет је „Београд“, а прирок „престоница Србије“, и зато се ту не сме ставити никакав знак. Између „престоница“ и „Србије“ не сме се такође ставити знак, јер је и то подмет и прирок. Само се овде мора имати на уму да није реч о граматичком подмету и прироку; јер овде под *подметом* разумемо главну реч, а *прирок* нам је све оно што ту ствар ближе или даље објашњава. Није прирок само глагол или спона + атрибут, но је прирок (према своме нарочитом подмету) сваки атрибут. Све речи које квалификују, одређују поједине речи, јесу њихови прироци. Сасвим је свеједно у каквом ће граматичком односу стајати подмет и прирок. — Ти односи подмета и прирока могу се још назвати односи подређености. *Однос подређености*, дакле, то је онај однос који постоји између подмета и прирока; *однос приређености*, то је однос који постоји између два прирока у једној развијеној реченици. Мисао, рекли смо, ваља рашчланити на појам предмета који се казује — субјект, и појам онога чиме се субјект исказује — предикат. И према томе, подмет је увек надређен, а прирок подређен. Интерпункција, дакле, показује тај однос. — Где је подређеност знак би био апсурдан. На пример: „Леп човек“.

На основу овога изводимо правило, основни принцип

на коме се оснива интерпункција, принцип за све случајеве интерпункције: *Кад год су односи подређености поремећени, на месту где су поремећени, потребан је знак; и обратно, између делова који су у односу подређености један према другом не треба и не сме да буде прекида, односно знака.* Како је сваки текст само ред мисли, ред реченица, то ће у њему настати прекид, то јест биће потребан знак свуда где однос подређености прелази у однос приређености. Према овоме последњем, основни принцип може се овако окренути: *знак је потребан свуда где је однос приређености.* Овоме треба додати неколико напомена:

Прва напомена: — Односи подређености могу бити поремећени мање или више. Јасно је, да што је тај поремећај већи, и знак је потребнији; што је он пак мањи, и знак је мање потребан. Ако је он, најзад, сасвим мали, сасвим незнатан, онда би смо могли бити и без знака (теориски треба, али практично не мора).

Друга напомена. — Појмови се кажују речима. Али да се исказе један појам потребне су често и две, и три, и више речи, па и реченица. Поједине речи могу потпуно бити замењене групама речи и реченица, па да се јединство појма опет потпуно осећа, да се не губи. На пример: појам „пијаница“ може се исказати или једном речи „пијаница“, или са више њих — „човек који пије“. Према томе, појмови се исказују појединим речима, фразама и клаузулама. Фраза је више речи које кажују један појам, на пример: „човек од речи“. Клаузула је онај део засебне мисли који има подмет и прирок, али ипак није мисао за себе, на пример појам: „човек којисам себе поштује. Према свему овоме реченицу: „Човек од речи јесте човек који сам себе поштује“ („Човек-

А. Група речи

В. Реченица

од-речи јесте човек-који-сам-себе-поштује“) ваља сматрати као реченицу са три појма, исто тако као и просту и јасну реченицу: „Бог је творац“. Као што је у овој другој реченици „творац“ подређено речи „Бог“, тако је у првој — реченица подређена групи речи (то јест В је подређено према А).

Трећа напомена. — Где из самих речи смисао ипак није јасан, често ће га помоћи интерпункција. Али, знак се ставља тек само онде где се однос приређености *explicite* не види; где пак није тако — знак и не треба. — И напослетку:

Четврта напомена. — Ваља увек имати на уму да реченични калупи појединих језика, дух једнога језика, веома много утичу на утврђивање и проналажење (теже или лакше) реченичних односа. (На пример у Немаца је глагол на крају реченице).

Случајеви у којима се ред подређености поремећава. Ако је дати принцип подређености тачан, онда мора обја-

снити све случајеве које граматичари наводе за стављање знакова. Или случајеви које ћемо навести према нашем принципу треба да се поклапају са случајевима које су граматичари, без принципа, просто, емпирички, и мање више инстинктивно одредили као случајеве по којима се мора интерпунгирати.

Случајеви кад треба да се стави зајетта

I — Уопште знак, а посебице запета, доћи ће увек *кад је довршена једна мисао* (реченица, суд, исказ, тврђење; по граматичи између приређених реченичних низова). Могу се понеки пут десити деликатнији случајеви у којима је теже рећи да ли је мисао свршена. То треба да може увек да се каже (и увек заиста и може да се каже), али то не смета да је ово понекад тешко казати. За то је потребно навике, извешбаности, нежног, танког осећања, која помажу да се то лако опази. Отуда врло често се каже да за добро интерпунгирање треба човек да има дара. Све зависи уопште од саме пишчеве представе, или идеје. Што год се одједном јавило у свести, обично се излива у једној реченици, и знак не треба; али, ако се то што је изишло од једнога *guss*-а допуњава, исправља, и ограничава другим, новим реченицама, искрслим у свести после прве, и онда те последње треба оделити, треба одвојити знаком. Укратко, свака нова мисао, накнадно унесена у стару, јесте самостална, и треба је одвојити знаком. Помоћ томе одређивању, то је постављање питања: шта је писац том реченицом хтео да каже и докле је са њом хтео да оде? (На пример: „Ја желим то — (и, као накнадна мисао, као друго), — и то, — и то...

Овде треба учинити једну напомену. Може се примити да се реченице које почињу са *и*, *или*, *нијети*, *ни*, *па*, *ме*, изузимају од овога правила, може се примити, али никако не мора. Сасвим је свеједно да ли нова мисао, као реченица, долази иза старе, или испред старе, или је она убачена у њу. Кад се једна реченица убацује у другу, знак је потребан, с једне стране зато што је однос подређености у уметнутој реченици поремећен тиме што је реченица готова, довршена, с друге стране зато што је и у већој, главној реченици, однос подређености такође поремећен тиме што је реченица пресечена. Један згодан пример: „Размисли се мало, па се сети да је учинио погрешку што је погледао у кров кад се обратио Ђурици“. (*Горски цар* Светолика П. Ранковића, страна 28). После „погрешку“ нема запете јер није довршена мисао, и јер ту реч треба да објасни. Писац има у памети мисао и док је не каже, док је не заврши, дотле не може да стави знак. Запета после „кров“ не треба да стоји јер долази доцније реченица да објасни кад је погледао у кров

(кад се обратио Ђурици тада је тек погледао у кров). Мисао: „кад се обратио Ђурици“ не изгледа довољно важна да добије засебну реченицу. Други пример: „Ђурица је лети, кад је хтео радити, добро зарађивао“. Овде је главна мисао да је Ђурица зарађивао, а накнадна мисао „кад је хтео радити“ утиснута је, и одвојена запетом као нова мисао. Овде шта више не само да је прекинут однос подређености, него је још и поремећен у реченици у коју је нова мисао утиснута. — Отуда се на ово наслања друго правило:

II — *Све што год је страно, ново за једну мисао, а уноси се у реченицу, која ту мисао казује — дакле, сви додаци, сви уметци, ма у ком се облику јављали, издвајају се знаком (односно заједном) као нова, као додаћа, накнадна, дојунска мисао.* Зашто то? Зато што све је додато, то је одвојено од главне ствари, самостално, приређено, оно ремети однос подређености, тражи дакле знак.

Облици у којима се ти уметци — додаци могу јављати врло су разноврсни. Најважнији су ови случајеви:

а) *Речи у ајозицији.* На пример: „А она, несрећница, куд има погледати?“ — „Ту, у густој шуми, има нешто мало рудине.“ — „Силан и узвишен као песник, Шекспир је велики и као моралиста.“ — „А беху два ока, две љуте гује, под чијим се севањем ова јуначина...“ У овим случајевима види се, осећа се да су реченице поремећене, прекинуте на једном месту. („Обрад клисар“ — схвата се као име, као један појам; то је засебна фраза и као таквој не треба јој знак).

б) *Парентетичне речи или фразе.* (Парентетичне речи или фразе јесу оне којима се обично почиње једна реченица и које обично чине везу између своје и претходне реченице). Такве су речи: *доиста, најзад, можда, украјко, нема сумње, тако-рећи, међутим*, и тако даље. Да ли те речи збиља треба одвајати? Ствар је суптилна, није баш очевидна. — Ове речи су најчешће адвербијалнога порекла, прилози, па их, као подређене додатке појединих речи не би требало издвајати знаком. Дакле, ове се речи неки пут не издвајају знаком, јер карактеришу једну реч, а не модификују, не квалификују целу реченицу. На пример: „Узмите једног храброг, доброг, укратко одличног јунака“. — Али оне се готово ретко кад односе на поједине речи, већ скоро увек на целу реченицу, на целу мисао, оне модификују целу идеју. (Један од доказа за то јесте и њихов положај у почетку реченице). По својој функцији дакле, оне су прешле у царство свеза. Дакле, могу бити и прилози и свезе. И кад су свезе, оне везују реченицу с којом ранијом реченицом или групом реченица. Оне додају много целокупном смислу реченице, и граматички су за реченицу везане, али се, међутим, опет могу без штете избацити, смисао реченице потпун је без њих, њихово значење

није за реченицу битно, оне не додају ништа ново, оне само везују реченицу у којој су са реченицом која јој је претходила, можда само у глави говорника или писца. И када би се оне избациле граматичка конструкција не би имала да се измени. Сама мисао реченице је одвојена од њих. Из тог разлога у овом случају одвајају се знаком. — Карактер им је хибридан, двојак, те према томе остављено је читаоцу да он, са више или мање оштроумности, опази њихову праву функцију у датој реченици.

У ове парентетичне речи могли би се рачунати и бројни прилози: *прво, друго, треће*, и тако даље, у почетку реченице. (Не морају бити увек у почетку реченице па да буду одвојени знаком). Примери: а) „Прво, ја на то не могу пристати, а друго...“ б) „Прво је немогућно и да не кажете.“ У а) је однос приређености; у б) подређености. У а) је *прво* самостална мисао; у целом б) је једна нераздвојна мисао.

в) *Облик релативне (односне) реченице*. На пример: „Све упрло очи у попу, који разгледа једног по једног, па ни сам не може да се одлучи куда ће“. Или: „Он, са неколико вршњака, који не беху гладни, те не седоше за софру, стаде да чека док попа напије у славу, па да почну играти.“

При овом треба пажљиво правити разлику између *тих* реченица и оних које, и ако сличног облика, нису приређене, но су подређене, тако зване *рестриктивне релативне реченице* (то јест, реченице које ограничавају појам. Тако у следећој реченици: „Неугодно лежи глава која круну носи.“ Ово „која круну носи“ *рестрингвира*, ограничава обим појма „глава“. Да узмемо као пример исту реченицу: „Неугодно лежи глава која круну носи.“ Треба ли да буде запета пред „која“, или не? Не треба. Јер кад би стајала запета значило би да свака глава неугодно лежи, а то није мисао, већ да неугодно лежи само крунисана глава. — Међутим у реченици: „Око, које све види, не види себе“, долазе запете, (јер би без запета значило да има једно око које све види, а друго не). Ово „које све види“ јесте *експланторна реченица*, која објашњава, разлаже. (Експланторним реченицама зову се обичне релативне реченице). Или: „Сунце, које на небу сија, није чистије од мојега срца“. Морају доћи запете јер сунца које на небу не сија и нема. (Експланторна реченица такође). „Човек, који је од жене рођен, смртан је.“ (Такође). Без запета би значило да постоји човек који није од жене рођен. „Морнари, који су сујеверни, нерадо се укрцавају у петак.“ (Може на два начина: и овако, и онда значи сви морнари, и без запета, кад „морнари који су сујеверни“ постаје један појам, означавајући само један део морнара).

г) *Облик додатка са „или“* одваја се запетом или не, према томе да ли је додатак у приређеном или подређеном

експланторна реченица

односу према речи уз коју стоји. На пример: „Скелет, или костур, имају...“ Ово није као кад би рекли: „Скелет или систем мишића имају...“ У овом другом случају имамо два супротна појма једног ширег појма (организма). У првом случају имамо накнадни додатак, нову мисао за исти појам. Исто тако: „Jctus, или ритмички акценат...“ — Пример да се боље види разлика: „Вино или пиво...“; а не „Вино, или пиво.“ (Овако би значило да је пиво само други израз за вино, што апсолутно није).

д) *Облик негaтивне или адверзaтивне (за означавање прoтивности) фразе* одваја се такође запетом. На пример: „Краљ, не његови саветници...“, или: „Краљ, а не његови саветници...“ Ти делови су само експланторни делови речи „краљ“ (да се зна да то није влада, министри). — У овој реченици: „Изузимајући слова која се пишу а не читају...“ не треба нигде запета. Ако би се ставила запета пред „која“ онда би се мисао „изузимајући слова“ односила на сва слова; дакле, мора се изоставити запета. Ако би се ставила запета код „пишу“, испред *a*, значило би да се изузимају сва она слова што се пишу. И тако даље.

III — *У реченицама са инверзијама или транспозицијама* инвертоване и транспоноване делове реченице треба одвојити запетом, јер настаје поремећај односа подређености, јавља се потреба за знаком. Такав инвертован и транспонован део могу бити и целе реченице које се зову „адвербијалне реченице“. Али знаци се стављају само у том случају ако су инвертовани и транспоновани делови повеће клаузуле, јер су само оне, као дуге и гломазне, у стању да сасвим прекину однос подређености. — Реченица: „Чим народ заседе, поп се диже“, може се узети да је инвертована ова друга: „Поп се диже чим народ заседе“. (У овом другом случају не треба запета, јер писац није ишао мишљу само дотле да каже да се поп дигао, него да каже да се поп дигао баш у тренутку кад је народ засео. „Диже“ је подмет и одређује га адвербијални додатак, који показује кад се поп дигао. Однос подређености није прекинут, и запета не треба). Овако, у првом случају, однос подређености је поремећен. То није одговор на питање: „Кад се диже поп?“ („Поп се диже чим народ заседе.“), него на питање: „Шта је урадио поп?“ (Чим народ заседе, поп се диже). И кад је тако инвертована (обрнута) реченица пореметила однос подређености, она добија запету, и то на оном месту где је однос подређености поремећен. — Или други пример: „Кад би при крају ручка, Сретен поведе Мачванку уз свиралу“. „Сретен“ има за прирок „поведе“, оно има за додатак „Мачванку“, и тако даље, те запета не треба. Кад овако трансформујемо реченицу: „Кад би при крају ручка, Сретен, уз свиралу, поведе Мачванку“, онда

зато што је условљено (како поведе?), ово „уз свиралу“ дошло је на друго место у реченици, однос подређености је тиме унеколико поремећен, и „уз свиралу“ долази са запетама. (Реченица је сувише кратка, поремећеност односа подређености није толика да би човек осећао забуну од тога, и могла би се запета изоставити. Зависи од читаоца каквог је осећања, памћења и пробужености пажње. И ту не би само због краткоће било потребно метнути запету, али по принципу треба). Међутим, ако су ти инвертовани и транспоновани делови савим кратки, онда знак не треба, јер је однос подређености врло слабо поремећен. На пример: „Краљевић Марко“, „Караџић Вук Стефановић“.

IV — При набрајању једног низа речи, при понављању исте речи, и тако даље. Кад се набраја више речи у истом граматичком положају, дакле речи у низу, онда се, уопште узев, раздвајају запетама. Али овде могу наступити три случаја :

а) да су речи везане свезом и;

б) да је и само пред последњом речи у низу; и

в) да и не стоји ни пред једном речи.

У трећем случају речи се увек раздвајају запетама; у другом тако исто, а само за последњу реч у томе случају и за цео први случај оставља се на вољу писцу, његовој логици и његовој мисли. Пример за а): „У Србији успева сваковрсно воће: и крушке и јабуке и шљиве.“ За б): „Сунце, месец и планете окрећу се око себе и око других сунаца.“ За в): „Кулин капетан пороби цео Јадар и поведе у ропство све што је било младо, лепо, здраво: младиће, девојке, децу.“ — Иза последње речи у низу такође се ставља запета — али не мора — да се одвоји тај широки, велики појам што га заједнички прави цео тај низ.

Ваља добро пазити да ли речи у низу стоје у односу подређености или приређености, јер ће од тога и зависити хоће ли доћи знак или не. Пример: „Народ, господар, корача, прескаче преко поточића, јендека, врзина.“ Ове речи стоје у односу приређености, а не у односу подређености, нису потчињене, но су равноправне, и зато су одвојене запетама. — Да ли ће се у реченици: „Апсида је задњи, полукружни део цркве“ ставити знак или не између речи „задњи“ и „полукружни“, зависи од тога јесу ли оне у односу подређености или приређености. Кад не би било запете значило би да има у цркви два полукружна дела (а то није), оне би тада стајале у односу подређености; ако, као овде, хоће да се каже да је задњи део цркве полукружан онда речи „задњи“ и „полукружни“ стоје у односу приређености, и зато је потребна запета. — У реченици: „Наша лепа домовина,“ не треба нигде запете. Кад стоји без запете, онда значи да је

домовина наша и да је лепа. Онда „наша“ према „домовина“, и „лепа“ према „домовина“, стоје у односу подређености. Са запетом би „наша“ према „лепа“ стојало у односу приређености. („Наша, лепа домовина“; „Наша лепа домовина“).

приоци подмет прирок подмет

— Пример са реченицама: „Његова вешта десна рука“, и „Његова, вешта, десна рука“. Ако има запете онда су придеви равноправни, сви они карактеришу руку. У првој речи су у односу подређености, а у другој у односу приређености. И акцентуација друге је нешто различна од акцентуације прве.

V — *Елијса* (изостављање речи које се могу лако домислити) свакад се означаје знаком (,;). На пример: „Далеко од очију, далеко од срца.“ — „Сиромах човек, готов ђаво.“

VI — *Због дужине неког реченичног члана састављеног из више речи*. Често пута је по који део реченице толико велики, развијен, проширен, да својом ширином, својом гломазношћу, пресече, прекине однос подређености, и онда га ваља одвојити запетама. Свеједно је, био тај проширени део субјект, предикат, или какав додатак, он ће се свагда одвојити запетама. Примери: „Мишљење по коме је цео свет створен ради човека, детињасто је.“ — „Онај проповеда најречитије, који најпобожније живи.“ — „А ко се у таквом весељу нађе увређен, греш.“ „Греш“ не стоји у односу подређености према облику реченице. Први део реченице несразмерно је удаљен од другог, то јест, јако је удаљен подмет од прирока, и онда стављамо запету.

VII — *Вокализ* се обележава с обе стране запетама зато што он никад не стоји у односу подређености ни с којом речи у реченици. На пример: „Ја, оче, мислим...“

VIII — *Ајосоијеа* (фигура ћутања, тренутак кад човек заусти да каже нешто, па из неког узрока не изговори). Она захтева после себе паузу стога што је тим прекидом реченице по средини однос подређености недовршен, поремећен, прекинут. На пример: „Quos ego —;“ „Ја ћу вас —“

Неколико примера уопште: „Заиста, велики човек је био Аристотело“. „Заиста“ карактерише целу реченицу, оно је прирок целе реченице, не стоји у односу подређености са речи до њега, и зато добија запету. Кад се изостави запета: Заиста велики човек је био Аристотело“, онда „заиста“ карактерише само реч „велики“, (то јест да је он заиста велики, а не лажно велики). Дакле, те две речи су у односу подређености и запета не треба. — „Аутор лажних новчаница, ... лопов стотине хиљада организационих пара, бивши једномишљеник Цончевљев, не може бити користан и веран организацији“. После „Цончевљев“ треба запета, јер се тако обележава да се ово „не може бити користан и веран организацији“ односи

на сваки подмет између запета (аутор..., лопов..., и тако даље). — Тако исто и у реченици: „Десно, лево, горе, доле, витлао је он својим хитрим мачем.“ Али ако кажемо ову реченицу овако: „Он је својим хитрим мачем витлао десно, лево, горе, доле“, онда нисмо имали унапред у глави све четири речи, нисмо осетили да ће после доћи још неколико речи. — Разлике које постоје у ова четири случаја: „Сердар Јанко“; „Сердар, Јанко“; „Јанко сердар“; „Јанко, сердар. — У реченици: „Сократ је рекао: Познај себе самог“, метнуо би Енглез, по старијој интерпункцији, запету после „рекао“, док модерна наша интерпункција на томе месту ставља две тачке (:).

Знаци интерпункције по јачини поређани: , | — | , — | ; | : | : — | ; — | . | . — | . Кад писац хоће да каже у туђем тексту који наводи своје мишљење онда га он стави у угласту заграду: [...], за разлику од обичне заграде: (...), која показује мишљење или неко уметнуто објашњење самог писца чији је текст. (Тако раде енглески писци). У овом другом случају независност је много мања; у првом далеко већа.

Осим ових знакова има и других комбинација и других типографских знакова. Тако одвајање у нови параграф. Или, код Спенсера, ово: У самом тексту, усред реда, остави између двеју мање зависних реченица, један мало већи, приметнији празан простор.

На основу овог истог принципа подређености могу се одредити места тачки, тачки са запетом, и свима осталим знацима. Кад је више, јаче поремећен однос подређености долази јачи, значајнији и већи знак.

Ј Е З И К

Особина којом се мора одликовати језик ма каквог литерарног дела јесте његова правилност и чистота. Чистота и правилност језика доприносе лепоти једнога дела и његовом ефекту. Какав би на пример био Шекспир да је онако исто велики и проницљив дошао у Србију и писао једним накардним језиком: „мала човек“, „леп жена“, и тако даље. Може се мислити какав би он изгледао (разуме се, нама Србима). Правилност је граматичка, стилистичка, и фразеолошка каткад. Чистота значи да је све у духу језика, јасно и на изванредан начин речено, како се говори у једном језику.

У чему се састоји правилност и чистота језика? Има тренутака када се треба решити за неку реч или неки облик. Хоћемо ли узети у помоћ као мерило *логику*? Не. *Логика* није мерило у том одређивању у језику. То ћемо видети чим прегледамо неколико извесних фраза. На пример каже се: „здрово болестан“. Ове две речи су дијаметрално супротне, јер ко је здрав није болестан. — Каже се: „јакo слаб“, што је опет нелогично. — Каже се: „затворити врата“, што није истина, јер се соба затвара. — Даље, „наложити ватру“ („пећ“, „собу“) не постоји; налажу се дрва. И тако даље. Све су то нелогични изрази, а употребљавају се. — „Жена“ се каже на немачком „das Weib.“ И с логичког гледишта није могуће да жена буде средњег рода; али се потпуно лепо тако увек говори. — Код Француза постоји израз: „ferger d' argent“ (огвоздити сребром потковицу), што никако није логично. — Ми кажемо узјахати за све (и коња, и слона и тако даље); Французи кажу „monter à cheval“ или être à cheval (објахати), и, као што је познато, кажу и „être à cheval à l'âne“, што је интересантна нелогичност. — У немачком „Fensterscheibe“ значи прозорско окно (које је четвртасто); а међутим Scheibe значи круг. — У Француза се каже за округлу плочу са бројевима на сату — cadran. — У немачком „bedienen“ значи „послужити“, „bedient“ — „послужен“, и „der Bediente“ требало би да значи онога кога служе, а, међутим, значи оног који служи. — „Купина је црвена док је зелена“. Ово „зелена“ не значи по боји, него док није зрела (а она је тада, као што је познато, црвене боје). — Каже се: „окраћале панталоне, капут“, што, у осталом, није, него је дете порасло. — Има примера који не падају тако у очи, али су нелогични. Нарочито у роду. На пример: придеви никако не би требало да имају рода, ни броја, јер показују само особину, и логички, не би их могли ни имати, али их, међутим, имају. По логици би коректно било „жут жена“ (тако је у Енглеза), али се ипак каже „жута жена“. — Нешто би било логично (то јест по граматичкој аналогiji), а не можемо да кажемо, јер се не употребљава. На пример: „ноћити“ има, али нема „данити“, и ако има и „пrenoћити“ и „преданити“. У немачком пак постоји само „tagen“ а нема и „nachten“; међутим има über-nachten, а нема übertagen. — Један Рус, који је говорио доста течно српски, у љутини је узвикнуо: „Насрдио сам се“. То би било логички кад има од „љутити се“ — „наљутити се“, „разљутити се“, требало би да има и од „срдити се“ — „расрдити се“, па и „насрдити се“. Али се тако не говори.

Логика не може да се узме као мерило у језику. Тај најјачи ослонац, који је свуда успешан, нас овде изневерава.

Да ли је граматика то мерило? Није (и ако граматичари кажу да јесте). Јер и ако граматика изгледа да је

скуп сигурних правила и одредаба, њена начела нису стална, као на пример што су аритметичка. Кад кажемо граматика, можемо питати: „Која граматика? Граматика XVI, XVII или XVIII века?“ Језик тече и мења се, а са језиком мењају се и правила. Што је данас добро то јуче није било добро, и сутра неће бити добро, и обратно. Кад се пореди граматика XVI и XVII века види се да су у опреци, а, међутим, и једна и друга претендују да их треба слушати. Али док је једна трајала језик се изменио, и кад је и друга дошла језик се и даље мењао, и још док траје та друга граматика језик се мењао и већ променио. Доказ је што се већ јавила трећа граматика која је дошла да одреди нова правила. Граматичари утврђују правила по једном времену, и то обично по времену које је већ протекло, а које се налази још само у књижевности. Колико има речи и облика који су некада били правилни, а данас нису, и колико су грешили они који су догматички осуђивали или одобравали овај или онај облик, ову или ону реч! Примера има тисућама из сваке периоде. Оно што каже један граматичар, то вреди за његово доба и за његово знање. На пример реч *демагог* Милтон је осуђивао у XVII веку, и казао да ће она пропасти; међутим ту реч данас цео свет зна, она још траје и трајаће. Исто тако су прорицали Енглези пропаст речи *шелеграм*, јер је рђаво скована; а испало је сасвим друкше. И граматичар каже све оно што тврди на основу свог личног осећања.

Оно што ће бити наш закључак, и што је пре толико векова најпааметније речено о језику, то су ови Хорацијеви стихови:

Multa renascentur quae jam cecidere cadentque,

Quae nunc sunt in honore vocabula, si volet unus,

Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

(Многе речи које су већ једном пале поново ће се родити, а пропастиће оне које су данас у части, ако тако буде хтела употреба (обичај), код које је (у чијој је власти) пресуда, и право, и мерило говора).

Језик непрекидно тече. Граматика бележи његове пролазне облике, и они су тачни у тренутку док се граматика пише. Али је невоља та да док граматичари пишу тренутак пролази. И тако сви ти облици већ више нису тачни кад су забележени. Код речи, исто онако као код детета које расте не приметно, промена се не опажа одмах, и тек после десет или двадесет година види се како су се оне промениле, углачале, постале друкше; оне су се после сваког тренутка макар и у најмањој мери полако мењале. Колико има доба, толико има граматика, толико има правилних језика. Граматика Константина Филозофа, који каже „Бог створи земљу и чловеке на неј“, била је правилна за његово доба. И да није било политичких трзавица можда би ми говорили *човеци* а не *људи*.

Но не само да се језик разликује по добу, по времену, него и по простору, по разним наречјима. Као што се другојаче говорило у XVIII веку, а другојаче у XIX, тако се у Дубровнику говори друкчије него у Београду. Које је наречје тачно? Тачно је оно које превлада, надживи. Обично онај крај који је политички надмоћан натури своје наречје целом народу. На пример у Француској — француски језик (то јест онај који се говори у Ile de France-у, области око Париза) захваљујући политичкој надмоћности тога дела Француске. Оно је постепено овладало. И тако даље. И карактеристично је да обично северна наречја код једнога народа надвлађају: код Француза — *Langue d'oïl*, код Талијана — тосканско; такође код Руса, а тако и код Немаца. Код нас исто тако. Политички најмоћнији део натурио је свој говор осталим наречјима. Друга наречја, код свих народа, покушавала су да добију то право. На пример покушај (са наречјем које се говори у Прованси), у Француској у XIX веку, који, уосталом, нема изгледа на успех. И тако даље.

Граматица, дакле, као ни логика не може бити мерило правилности и чистоте језика.

Потребно је показати на прецизно састављеним реченицама да доиста граматица, која хоће да намеће своја правила, добија своју санкцију само од *ојшће ујошребе*, којом она, међутим, хоће да управља. Дакле, таква граматица, која намеће своја правила, може само нама да захвали што је постала, јер од нас она то узима, па се мења.

Где је санкција (потврда) граматици? На чему она оснива своја тврђења? Само на тој чињеници да се у извесном тренутку, на извесном месту, извесна реч на извешан начин говори. (Кад је Даничић писао граматику он је имао у њој ове речи: „Ово је тачно зато што се тако говорило у Подрињу у почетку XIX века“. Да је живео за Константина Филозофа, он би рекао да се тако и тако, рецимо, у XVI веку у Дубровнику говорило, и да из тога разлога треба тако говорити увек).

Грамаџика не уџравља ујошреом; најрошћив, она добија свој ауџоритет само из тога што се она једној уџврђеној ујошреби џокорава. (Један од доказа да граматица не управља употребом него да се она на употреби оснива, да се управља по употреби, већ је у томе што је граматица дошла после употребе). *Грамаџика доиста није нишџа друго но сџстематџсана грађа и сџрукџура језџка раније и незаџвџсно уџврђена.* Сасџвим је свеједно како су џосџали џи начини говора које је грамаџика сџстематџсала. (Да ли по логици? Да ли по аналогџји? Да ли по џуди? И тако даље). *Чџм џи начини говора џосџану и раџиरे се онџ су језџчки закон, и грамаџика има само да их џрибере. И овамо сџдају не само широка, обџмна џравила или аналогџје (џравила о чи-*

шавим, многобројним класама речи) но то вреди и за сваку поједину реч. Другим речима: Свака нејправилност (у односу према правилу постављеном за друге речи), и ошуда названа „изузетак“ стоји на истој основи на којој стоје и правила целокупног језика пошто је употреба за ту нејправилност, за тај „изузетак“ прописала нарочито правило. Дакле употреба, то је оно на што наилазимо као на последњу инстанцију, суд, коме треба да се обратимо, кад хоћемо да одредимо да ли је једна реч добра или не. Паметни људи су то одавно казали, и зна се доба кад су паметни људи почели да мисле о језику. Платон је рекао: „Што се тиче језика народ је изврстан учитељ“; Хорације оно што смо малопре навели; Варон, римски писац, рекао је: „*Populus in sua potestate, singuli in illius*“. („Народ је у својој сопственој власти, а појединци у његовој“). Вожла (Vaugelas), један велики лингвист XVIII века, спровео је кроз све своје велико дело надмоћност употребе (*usus-a*). Књигу његову издала је и Француска Академија, и у том издању, у предговору, вели се: „Треба бити манит па прописивати законе једном живом језику.“ Тако је мислио и Вук Караџић. И тако даље.

Али има једна раса, раса граматичара, који себе сматрају језичарима (лингвистима), који не само то никад нису били него и не знају шта је то језик; и та раса граматичара била је увек највећи непријатељ језику. Постоји разлика, и треба је увек чинити, између граматичара и језичара (историских граматичара) који знају историју језика и упоредну науку о језику. И ови последњи били су увек на страни паметних људи, то јест употребе. Гастон Парис, у предговору дела једног француског писца *L' esthétique de la langue française*, рекао је: „Уопште говорећи, ја не знам да ли човек у развиту језика може учинити што друго до посматрати факта.“ — Али има људи који ништа не знају језик а исправљају цео свет, а и једни друге. На њих се односи једна латинска пословица: „*Grammaticorum et stultorum infinitus est numerus*“ („Грамматичара и будала је увек велики број“). И то њихово држање последица је слабих памети, незнања, полутанства, затим особине која се назива филонизам (љубав према оном што је ново), сујете и брзоплетости. Они сви хоће још да се сингуларизирају (одвоје од осталих), па сваки што год му дође до руке о језику то копка и чупка и љушти на најтање листиће. — Да видимо на неколико примера да је тако, па ћемо наставити аргументацију, и затим покушати да утврдимо норме за употребу.

Прва њихова погрешка је што мисле да је српски језик савршен језик. Као год што мала деца мисле да је њихов отац најјачи, тако и они мисле да је њихов језик савршен само зато што је њихов (не упоређујући га ни са једним другим

језиком, а то је знак примитивног човека). И почетком XIX века под утицајем романтичарских струја, они су казали да је српски језик најхармоничнији од свих словенских језика. Они то нису испитивали.

Укратко, српски језик није савршен језик. Да он збиља није савршен доказа има и сувише. Пре свега његов речник. Колики је број наших речи? Број речи српског језика (књижевног) није довољан. (Граматицари греше, књижевни језик није народни језик). Не само да ми немамо еквиваленте за многе врло потребне речи које имају други језици, но нисмо ни оне све облике у којима се говори српски језик у разним крајевима покупили, нису наше благо, немамо их прируци да се њима послужимо, немамо ниједан општи српски речник, а камо ли да је он већ ту и продро у народ, да смо могли оно благо учинити правом својином. Ако и имамо речи за пуно појмова оне нису довољно употребљаване, нису одомаћене у књижевном језику. — Затим значења њихова! Наш језик није много, није дуго живео, значења речи нису се још довољно диференцирала, тананих прелива још нема, јер се те речи нису у књижевности довољно употребљавале зато што наши писци, научници и други нису имали да кажу ни издалека онолико мисли колико су их казали њихови другови немачки, француски, енглески, талијански. Они нису нашли потребне речи за те појмове, и нису већ постојеће речи обогатили новим значењима. На пример реч *мера*. Она код нас не значи све оно што значи у Талијана, Француза, Немаца и Енглеца, јер није довољно употребљавана. — Даље, наше речи, фонетички посматране, тврде су по изговору, грубе. Механички напор који се употребљава при изговору, од ока речено, двојном је већи него механички напор који човек чини кад изговара француске речи. Затим, наше речи су дуге, сувише дуге. На пример: *уџишребљив, неуџишребљив, најнеуџишребљивијима*. Једносложне рече у падежима нарасту и прошире се. Од *нож* има *ножа*, па *ножеви*, па *ножевима*; *брег*, али и *бреговима*. Па реч *најнекорисџољубљивијима*! — Затим још много чисто граматичких конструкција нашега језика, нелогичних, нерационалних. Код нас и атрибут и прирок слажу се врло често с последњом речи у једном низу речи. Пример: „Његов отац и мати...“ Требало би: „Његови отац и мати...“, јер „његов“ се односи и на „отац“ и на „мати“. Французима би изгледало страшно: „Son père et mère“. Затим, налази се код нас конструкција *ad intellectum* (по смислу), где се прирок меће у јединину ако је субјект логично у множини. На пример: „Гомила је дошла“. Гомила је множина, и прирок би требао да је у множини. Код нас чисто граматички долази јединина, што одаје примитивност језика. Па онда оно наше уметање заменице *се* или копуле *је* између атрибута и име-

нице, или, још горе, између имена и презимена. На пример: „Лепа је кућа продана“; „Милош је Обилић...“; „Пруска се влада...“ Или у реченици „Наше је село мало“. Овако написана реченица значи да је „мало село“ (између других села разне величине) — наше, премда се то неће да каже, него да је наше село — мало. Али је употреба таква. Коректно би било: „Наше село је мало“.

Ми хоћемо за све ово само да кажемо да српски језик није најсавршенији, а не да тако не треба писати и говорити.

Многи облици нашега језика су и именски и глаголски. Граматичари хоће у томе да виде чак и неку врлину! Најзад, какве су асоцијације везане за наше речи? Оне нити су многобројне нити богзна како танане; није чудо, језик је сведок културе једнога народа. На крају крајева, онај монструозни четвоструки наш акценат! Кажу да нам он помаже мелодији језика!

Једна најлуђа ствар то је гордост на *множину облика* код нас (која није *богасттво* облика, како наши граматичари веле). Енглески језик, који је најсавршенији језик, врло је сиромашан облицима. Множина облика је један страховит баласт, кога желе сви народи да се ослободе. Код нас *придев жути* има по седам падежа једнине и множине мушког, женског и средњег рода неодређеног вида, и затим толико исто одређеног вида, па нарочити облик за компаратив, што све износи укупно неких 126 облика. Енглези, међутим, за све то имају свега — један!

То веровање граматичара да је наш језик један од најсавршенијих језика на свету, удружено са темељним незнањем историје нашега језика, створило је ту забрану, ту неприкосновеност нашега језика. Међутим, језик живи, мора да се мења као све што живи. (Латински језик се не мења јер нема ко да га мења. Међутим, чим се почело писати латинским језиком у Средњем Веку одмах се он почео мењати према духу појединих народа). Та вера чини те они траже многе ствари које су за осуду, а с друге стране осуђују многе ствари које не треба нипошто осуђивати. Узмимо за пример *партицип*. Они забрањују употребу партиципа са деклинацијом. А нама је потребно да нам што пре у придевску службу уђу и партиципи. На пример они хоће да је погрешно рећи *идуће среде*, *идуће године*, него *среде која долази*, *године која долази*. Међутим ако се погледа на народни говор, види се да је партицип у значењу придева у употреби. На пример *врућ(и)* је партицип од *врећи*, и употребљава се као адјектив (а прави адјектив је *врео*), и не означава да вода врши радњу, да врши, него означава једно описивање, добио је смисао адјектива, а облик је само партиципијални. Затим *текући*. У фрази *текућа вода* оно има улогу придева, описује воду, а није партицип.

Х Који је разлог да се не употреби партицип? Вели се да се изгубио. Међутим (сетите се оних раније наведених Хорацијевих стихова) речи се могу повраћати, ступити наново у употребу. Пре свега, кад се партицип употребљава, ти партиципи нису партиципи, него придеви. Јер кад постоји *свећлећи гас*, *пушујуће позориште*, *пеглећа марва*, *врућа чорба*, *врући симићи*, *сјајаћа хаљина*, *шиваћа машина*, *плећећа игла* и тако даље — зашто не би на извесним местима и сви други променили своје партиципско значење и узели придевско, као ови овде? *Свећлећи гас*, *пушујуће позориште*, *будуће време* не значе гас који светли, позориште које путује, време које ће доћи, него имају једну нарочиту ниансу, која задржава нешто од свога првобитног значења, али има један сопствени део значења. У хемији само један гас се зове светлећи; а међутим сваки гас који се упали светли, али сваки није светлећи. *Свећлећи* означава ту особину а не стање. Позориште које седи у Нишу путујуће је, али не путује. У ономе *пушујуће* види се стална особина појма позориште. — Партицип у свима језицима је књижевни, а не народни израз. Прост Немац не би рекао: „Der sprechende Mann“. У почетку, истина, партицип је био народни, доцније остао је у књижевности. Партицип треба употребљавати са врло финим тактом, опрезно, да би га тако полако увукли у језик, јер је врло потребан. Има извесних израза где партицип вређа и зато га треба са врло тананим осећањем и великом пажњом употребљавати. (*Свеблагосиљајућа кријтика* корисно је употребљено, као и *сведидећи*, *свезнајући*, *свемогући*. Речца *све* даје право на то).

Осим тога граматичари, и то је једна од главних особина код тих људи, осећају потребу за сингуларизирањем (да се каже другојаче него што је у обичној употреби), из узрока што онда човек изгледа бољи, ученији. Колико изгледа ученији кад каже *шћедеоница* место *шћедионица*, јер се каже *шћедети* а не *шћедићи*. Они не осећају да је то сасвим свеједно. Шта више, лепше је рећи *шћедионица*. И тако даље. Једнога дана тако пронашли су да се не сме писати *средство*, *богаштво*, но *сресѣтво*, *богасѣтво* и тако даље. И ти исти људи који изабацише *д* и *ѣ* онде где га сви задржавају, уметнуше га тамо где га сви избацују (на пример *присуѣство*). Из тог разлога почињу да пишу *проса* (место *проза*), *тѣса*, *крѣса*. За реч *поезија*, коју сви ми тако изговарамо, пало им на памет да је изговарају *поесија*, као што се пише у грчком. Затим *баса* место *база*, опет по грчком. Али Грци су изговарали *васа*, а не *баса*, и кад хоће да се тражи тачност онда би се тако, по логици, морало доследно изговарати и код нас, то јест *васа*! Немци боље знају грчки од њих па ипак кажу *die Poesie* а Французи *la poésie*.

Језик даје облик сѣраној речи према облику који је он

нейпосредно примио. Ми смо те грчке речи примили од Немаца, и изговарамо их онако како су их Немци изговарали. И тако даље, за друге језике. Ко зна историски развој језика видеће да је то апсолутно правилно, да нема изузетака. Латинска реч *moneta* дала је две речи у данашњем немачком — реч *Moneta* и *Münze*. Значи да је немачки језик први пут, док је мењао стране речи, начинио реч *Münze*; а доцније узео и реч *Moneta* како се она изговарала у осталим језицима. Исти је случај код нас са *кафа* и *кава*. *Кафа* говоре они који су ту реч примили из Аустрије, а *кава* они који су је примили од Турака. Кад би граматичари били доследни они би требали да иду да виде како се та реч изговара у арапском језику, пошто је њено порекло из тога језика. Или за реч *каучук* да иду у Полинезију да виде како њу тамо изговарају, јер је отуд она дошла.

Такав је случај и са оним придевима на -ан, на-анџан, које су граматичари изменили. На пример реч *инџересанџан* почели су да изговарају *инџересан*. Узрок је, изгледа, што Руси кажу *инџересан*; они су то пронашли, и почели тако да говоре. Узалуд су паметни људи доказивали да је то нетачно, они то нису слушали. (*Инџересни* се може употребити само у случајевима као на пример *инџересни рачун*). Ми смо њу добили у речи, у изговору *инџересанџан*, и тако је најбоље изговарати, и то је једино правилан облик, јер ми смо њу, још раније, добили од Немаца. Треба тако рећи прво што је оно неправилно, и тим пре што не треба човек да се сингуларизира, не треба да се истиче као велики ум, а на тако мизерним ситницама.

Као што смо примили *инџересанџан* тако и сличне речи: *фрајанџан*, *еклаџанџан*, *логичан*, *џрагичан*, *џримаран*, *џизички*, *лојално*, и тако даље. Свуда се прима придев, и додаје му се још наш наставак. И сад по том њиховом принципу, који они мисле да изведу, требало би све речи примити потпуно из страног језика, и онда тако их и изговарати: *фрајан* место *фрајанџан*, *еклаџан* место *еклаџанџан*; *ложан*, *џражан*, *џриман*, *џиски*, *лојно*. Даље, *ромски* место *романски*, *џаман* место *џамозан*, *нерв(оз)ан*, *дискријџ(ив)ан*, *лагенд(ар)ни*, *умешни(чки)*, и тако даље. Од *џрозаичан* направили су *џрозан*, а то су, међутим, две сасвим различите речи. Тако би било и код глагола. Место *организовани* требало би тада рећи *органовани*. Међутим, то мењање је насилно. Употреба је већ утврдила како ће се говорити, и по њој се треба управљати. Тако раде и други народи. И то је нов доказ да тако треба радити. А наши граматичари мењају онако ствари у језику просто с тога што хоће да се сингуларизирају, и што цепидлачки и незналачки и без такта и укуса чепркају по језику.

Слично је и код речи из грчког језика, као *клима*, *система* и тако даље. За њих су граматичари нашли, да их треба говорити по другом падежу. Место клима они су измислили да треба рећи *климаи*, *иоема* — *иоемаи*, *проблем* — *проблемаи*, *система* — *системаи*, и тако даље. Ово никако не треба чинити, а нарочито стога не, што је наш народ задржао на пример *анаишема*. Зашто сад да се каже *анаишемаи*?

Страни народи ништа се не устручавају да речи задрже у разним облицима у којима су се оне прво појавиле код њих благодарећи врло великом броју случајева — Пример: *Halstuch* — *гаслук*; луд би био онај који би хтео да каже *халстѹх*, а не *гаслук*, како је то дошло до нас, у том облику. Французи грчке речи изговарају обично према свом језику као на пример: *Софокл* (*Sophocle*); кад дође да кажу *Андрокл*, они кажу *Андроклес*. И они неће — ником неће пасти ни на памет — да кажу *Софоклес* према *Андроклес*, или *Андрокл* према *Софокл*. (У грчком је: *Софоклес*, *Андроклес*). Затим Ханибал пишу *Annibal*. А Ханон пишу *Hannop*. Сула изговарају *Сила*. Из тога разлога што су Грци писали са у (ипсилон) и они су, по преводу Плутарха, примили, и тако оставили. (Реч једног Немца професора: „Само су буцаклиски народи пуристи. А у буцаклиским народима само су буцаклије пуристи“). Мењајући те речи треба мењати још друге, а то води директно анархији.

Код нас то изгледају врло важне ствари (на пример: *схематизам* или *шематизам*!). Тако су поједине речи почели избацити из језика због тог цепидлачења и сингуларизирања. Они избацују речи: *брига* (старање), *способан* (подобан), *соба*, *варош*, *искрен*, *строг*, *услов* (погодба) *дописати* се и тако даље. Те све прекрасне српске речи они би хтели да избаце. То су пореклом туђе речи, али који је језик без туђих речи! Али ако они хоће да избаце реч *способан* као русизам онда би требало избацити и *природно* (*природа* није народна него руска реч), јер је и то русизам. Они само забадају три у здраву ногу. Врло је лудо избацити те речи, и место *искрен*, која је јеретична за њих, узети *срдчан*; а није им пало на памет да, на пример, може један дочек бити срдчан али не и искрен. И тако даље. Те речи су исто тако српске као што су *црква*, *пој*, *босиљак*, *анђео*, *кестен*, *шој*; све су то стране речи, али су примљене, постале су наше, и према томе оне су наше; а по њиховим појмовима требало би избацити све њих. — На пример Живко Поповић, који је иначе био паметан човек, реч *обвезан* је мењао и писао *обезан*, и реч *обвеза* писао је *обеза*. Он је по својим начелима био потпуно логичан јер се гласови *б* и *в* (*бв*) не трпе, и то је закон нашега језика. Као што је у *обала* (*обвала*), *обућа* (*обвућа*). Али то је некада било, и ако се пре тешко изговарало *облак* место *обвлак*

— *обвлагити се*) данас се може изговорити *б до в* (премда ћемо ми данас ипак рећи *облак*, а не *обвлак*), и ми кажемо *обвити*, *обвезан*. Али он је хтео да се сингуларизира и зато је тако говорио.

Тако траже да се каже: *старији* место *старији*, *шведеоница* место *шведионица*, *неје*, како су код нас ти људи дуго писали, место *није*, *требао* место *требало*, (што се тиче овог треба баш правити личне конструкције, — тако рале и Енглези, — а не безличне).

Затим неки су нашли да неке речи које се изговарају са *х*, треба изговарати без *х*. На пример: *хигијена* — *игијена*, *армонија*, *ексагоналан*, *Иија*, *Ииокраи*, *Ииодрон*, *Ииолии*, *Ииојошан*, *ишошеза*, *екшар*, *емаији*, *емиедар*, *емисфера*, *емилегија*, *ермафродити*, *ермеиичан*, *ешероген*, *одегетика*, *омеоиаија*, *омоген*, *оризонти*, *орографија* (вештина прављења сунчаних сатова), *ибридан*, *идраулика*, *идрографија*, *имна*, *ишерболо*, *ишоизам*, *ишохондрија*, *ишокри*, *ишошека*, *ишерија*. (Све ове речи имају у почетку *х*).

Онако како смо навикли да изговарамо тако треба и да изговарамо, и кад би се по једнима изговарало без *х* (по Талијанима), други би хтели по руском, и онда би испало: место *хармонија* — *гармонија*, *харем* — *гарем*, *хексамешар* — *гексамешар*, *гелиошрој*, *гигијена*, *гемисфера*, *гидравлика*, *гимна* (*химна*), *гишошеза*.

И видите увек је то принцип: *По једној речи не треба никад мењати језик*. (Кад би само због једне речи *историја* све остале речи требало казати без *х*, било би страшно. Све оне речи треба писати са *х*, *јер смо тако уобичајили*).

Ово исто реформисање види се и у *ортографији* (правопису); а и за ортографију вреди она иста начела која смо поставили за развијање и мењање језика. — Реч *најпоследњу* треба ли писати заједно или одвојено? Осећало се да та реч значи један појам као немачки *gulezt* или француски *enfin*, — и да једно значи кад је растављено, а друго кад је састављено. Кад би се писало *на последњу* онда би значило да је било помена о речи *последак* па се о њој говори са предлогом *на*. Дакле, кад се осети да та реч значи један појам, различит од појма које би казивале одвојено написане те речи, онда треба писати заједно. Као код промене језика уопште тако и овде наше осећање има да пресуди да ли су та два појма довољно спојена један с другим, да ли су збијени у један појам, у једну реч. Ако се то осети треба писати заједно. На пример *на крај* како треба писати? Одвојено или састављено. За те две речи не може се човек лако решити. Ово што вам сад кажем, то вреди у толико у колико вреди мој укус, колико ја ценим да ли је боље овако или онако. Ја не говорим научничку истину, једну догму, као што се то може у математици. Ја вам не

могу доказати да је нека песма лепа. Писао бих одвојено. Али, ако има *накрај*, осећа се да се не би погрешило и овако и онако. Нисам сигуран како. Али дубље кад аналишем онда бих писао одвојено. Значи да овде није — као код *напо-слетку* — моје памћење, моје осећање такво да представља два појма. Ако кажемо *накрај срца* онда се осећа да се ту не замишља крај срца, него то *накрај* је један појам. *Тек кад осетити да једна реч престаје бити збир двеју речи него постаје реч за себе, тек онда писати заједно*. Граматичари не испитују своје осећање него поставе правило и — погреше.

Треба се ослонити на инстинкти, што ће рећи на ујошребу. И граматичари веле кад се овако пише *напо-слетку*, онда треба писати *иако, мада* (уједно). Али ово није написано зато што је неко осетио да су се те две речи слиле у његову памћењу него зато што је сматрао да постоји правило да се речи комбиноване свезама и предлозима пишу заједно. (Матавуљ је први написао, јер је, вели, резонавао да треба тако. Али је погрешно при том резонавао. Тек кад се осети да се у памћењу стопе две речи онда их треба писати заједно. Замислимо ове речи: *иако* = и + ако, и ово: ако = а + ко. Како је ово друго потпуно спојено! А како изгледа *иако*! А и немамо ми никад групе *иа* у почетку. Према томе *треба писати по осећању, а не по правилима*.

Граматичари су нашли, кад год једна реч може да се растави на две или више речи које имају своју егзистенцију онда писати одвојено. На пример *пошун* пре тридесет година писало се *пош јун*. Ишло се у крајност да се речи растављају као данас да се све саставља.

Код речи *зашто* и *зашто*, могу се делови писати заједно јер су срасли; оне су добиле засебан значај. (Одвојени данас значе друго). *Ошуда, дошада* писати заједно; док реч *ошада* пишем *од шада*, јер не осећам да је то једна реч. — *Ошкад, ваљада* = *ваљада, можда*, треба писати заједно. Вук у речнику свом нема ни речи *можда*, ни *ваљада*, јер је прву реч употребљавао у облику *може да ће, може да буде* и тако даље па се доцније извршило спајање. „Нити мислим ја нити ваља да мисли ко други“, (Вукова реченица из које се види како је употребљавао *ваљада*). Али ово *ваља да* није наше *треба да мисли да* него наше *ваљада*. — Ипак неки пишу — по принципу да и и *пак* имају засебну егзистенцију — одвојено: *и пак* (пише у једној књизи, у којој се опет пише *ошворено-зеленкаст*). — У страним језицима има речи које су постале оваквим спајањем. На пример *naguère dorénavant, pourquoi; conciossia cosache*, или *conciofosse cosache, perche*; insofern, nichtsdestoweniger; albeit (al-be-it) биле су растављене: *n' a guère, d'or en avant, pour quoi* (одговор *parce que* не пише се ни сасвим одвојено ни сасвим заједно). Пише се *quoique* за-

једно, а *bien que* одвојено, и ако обоје често исто значе, јер нису буџаклиски граматичари дошли па да то објасне: *quoi-que* се пише! заједно, онда и *bien que* треба писати заједно. Време ће доћи да то изравна и уреди.

Исти принцип вреди и за облике: ни њих не треба мењати по правилима него по осећању које човек има.

Главни разлози оваквом мењању и дотеривању језика јесу: незнање, (јер им је тумачење погрешно), брзоплетост, (која је уопште једна од највећих непријатеља логичком мишљењу; прима се без размишљања туђе мишљење или се даје своје), филонеизам = љубав према новом (карактеристика младих људи), сујета, недисциплинованост (карактеристика младих народа), одулареност, ненавикнутост на стегу, на ред, на ауторитет (То је одлика примитивних народа. Сматрају да је ништа убити дете, а не трпе стеге). Али можда пре свега, непознавање научних начела језиковног развоја и једно нервозно, педантно, цепидлачко чапкунство, општа неумереност и нетолерантност, једна неумерена, непроверена и наивна потреба за логиком која човека чини нелогичним. (Цело наше мишљење јесте у томе да се узму сви ситни разлози па да се да своје мишљење. То је као ткиво из ситних кончића. Или то је као кад сабирате сабирке. Ако их имате стотину па изоставите неколико, онда сте приближни и ако не тачни. Треба пазити да се узму главни сабирци, веће и значајније. Да узмемо пример. То је као са *неје*. Пронашло се да кад се каже *млеко, дејше, лејо*, треба рећи и *неје*. То је логично али треба узети све сабирке у обзир: наш отац, мати, сви, говоре *није*. Зар за љубав оног мањег збира (што је саобразно неколиким речима), занемарити овај који је главнији: *ујошребу*).

Ти граматичари који реформишу језик исто су оно што и у свакој ствари полуучени људи. Никад њихово није боље од употребе људи од књиге, са укусом и уопште танким осећањем; никад на њиховој страни није истина, наиме истина историске граматике, а та је истина овде једина меродавна.

Ти граматичари ни међу собом се не слажу, а често ни сами са собом. Избацили су *сиособан* (*sarabilis*) као русизам и узели *подобан* (*similis; aptus, idoneus*, прикладан); кад су им казали да *подобан* друго значи, они су се вратили речи *сиособан*. Тако је било и код речи *ујошребљавати*. Бошковић вели да треба рећи *ујошребљавам*, а не *ујошребљујем*. Доцније Живко Поповић вели да треба *ујошребљујем*, јер сви глаголи, вели, који имају-ићи треба да имају-ујем. Затим за *чишашељ, чишаоц, чишалац*. За *ишамйаиши* узело се *иешаиши*, па се доцније напустило.

Ти реформатори језика никад нису били сигурни. Но најгоре од свега јесте то што такво понашање њихово уноси

у језик немир, забуну, анархију. Благодарени овако свако-
врсном мењању језика, сваки напис застари за десет година,
тако да њихов конзерватизам води вечитом мењању и анар-
хији, и онга таквом мењању нема краја. (Видели смо при-
деве на-анџан). Језик, међутим, не може бити вечито успла-
хирен, и зато се књижевници који имају осећања за књижевни
језик буне против таквих законодаваца. Ни етимологија, ни
логика, ни граматика, ни историске разлике нису меродавне:
меродавна је данашња употреба.

Из свега: *Санкцију језику даје употреба (usus).* Прво
начело за избор речи и облика: *Не дирајте више у оно што
је употребом (usus-ом) утврђено,* или прецизније: *Употреба
у ствари и утврђује књижевни језик.*

Настаје питање: Шта је утврђено употребом? — Како
ћемо то знати? Која је употреба добра? (јер сви људи немају
исту употребу). У народу не говоре сви добро и једнако.
Који су то што у народу говоре добро? Да ли већина, то
јест употреба која је највећма распрострањена. Свакидашње
искуство доказује да већина и говори и пише рђаво. Зна се и
то да једна опште употребљена реч не мора бити и добра (*пу-
шер, кајмак, фуруна, ексер, сокак, амрел, асџал, џанџлика*).
Дакле не одређује већина, него мањина. Која мањина? Ло-
гично она која језик, то јест говор, то јест писање негује, они
који језик и цене. Онај који је позван да цени тај најпра-
вије и говори, а то су писци, говорници и образована пу-
блика. Књижевници ће дакле одређивати законе књижевног
језика, књижевници и образована класа. Али има и међу њима
(још специјалније) две категорије: 1) који се баве језиком, и
2) који су целокупном својом природом, својим духом, својом
интелигенцијом, својим знањем, својим финим осећањем, нај-
супериорнији.

Али не ствара језик ниједан писац, ниједан говорник,
онај или овај из образоване публике, па ма ко то био, ни
Даничић, ни Вук (пошто *ниједан* човек не прави језик), но
цело коло радника. Ово је потребно забележити ради скром-
ности појединих који мисле да могу правити језик. Али како
у случајевима кад је *добра употреба* подељена, кад настане
неслагање око чега? Или кад се и онај који сам припада том
добром колу у каквом новом случају налази у недоумици? *За-
јајурен* или *зајајрен*? Ми решавамо. Рецимо један каже прво,
други друго. У таквом случају се не можемо позивати на
речнике и књижевнике, они први увек закасне, и оно што је
укусом било освештано у једној периоди сад је укусом на-
пуштено. Ту одлучује *инстинкт језика*. Прво мерило, то је
наше, толико пута поменуто *осећање*, наш језички инстинкт.
Човек није толико у недоумици што заиста не може ствар по-
годити, него што се *боји* да неће ствар погодити. (Као човек

који слободно прелази по дасци од 40 см. која је 1 метар од земље па треба то да учини и на 50 метара висине. Он може да је пређе, али се боји). Међутим, човек зна и мора да зна свој матерњи језик, који је природна тековина исто тако као наша (човекова) физиономија, тип. Сваки човек има осећање свога језика. Осећање је *памћење*. Свака реч има своје значење које човек памти, употребу своју коју човек памти — свој осећајни нимб, своје осећајне асоцијације према прилици у којој се употребљавају. Сваки зна да је једна реч шаллива, или да има једно или друго значење: *осмехивају се, смешију се, смејају се, церакају се, кикошају се, кесерију се; лепо, дивно, красно, дивојно*. — Речи имају своје фразеолошке везе које човек памти. (*Прећи преко дворишта; traverser la cour*. На пример српски се каже: *бранију се од некога*; француски *se défendre contre qqn*. — Речи имају свој склоп, композицију коју човек памти (*бравар, кравар, али не ливар него ливац; коњач, орач, цвеће, лишће, снојље, камење, али не каже се рибарје већ рибари, не професорје него професори, шелац, али не и кравац; говедина а не говедина; каже се и шилећина и шилећина*). — Речи имају и своју гласовну фонетичку, националну физиономију коју човек такође памти. У духу или против духа његовог језика. Аутор ће познати реч свога народа, а туђе речи ће му бити одвратне, ружне, јер не личе на фонетичке слике сећања наших речи у нашим главама. На пример речи *конвенционално, буржоа*, и тако даље не личе на наше речи, одмах се познаје да су стране. Али *пора, клима, листа* природно улазе у наш текст, и ми, или сасвим не осећамо, или врло мало, да су стране.

Све је то у памћењу, сећању и осећању човекову. То осећање је меродавно. И што год вређа то осећање за матерњи језик то одбацујте, сем ако немате јаких разлога да противно учините. Разуме се, има разних осећања (колико људи, толико осећања) и како смо рекли да је осећање памћење, то има горе и боље осећање (према памћењу); има људи који имају финије осећање за друго па и за то; — али те разлике пишу тако велике између појединих људи, *нарочито кад их сузимо на, малојре поменуто, добро коло*. Ако наиђу случајеви у којима се може погрешити? Ту одређује опет осећање, човекова „лична једначина“. Чувати се сувишне педантирије, пробирања, и тако даље. — Треба се само сетити онога што је главно, практичне потребе: казати своју мисао јасно. Ако је потребно рећи неку нарочиту ниансу у речи каквој, онда треба употребити ту реч, па ма каква она била; но и при том ваља водити рачуна о онима којима се говори. Треба имати такта па ће се равнотежа у језику одржати. *Осећање такта и мере* свуда је оно што је главно.

И осећање у језику то је такт и мера. Као што је Алек-

сандар Поп, енглески песник, рекао у четири лепа стиха: За речи као и за моду вреде иста правила: *поједнако је фантасично и оно што је сувише ново и оно што је сувише старо. Не будите први који ново пробате, ни последњи да старо оставите*. Увек се треба држати средине. Проширите појмове „старо“ и „ново“ још на провинцијализме, на фамилијарно, на стручно, на техничко и на *стирано*, и онда ћете добити начело којег се треба држати. (Један човек који се облачи као сви неће кварити такт. Човек који би обукао антерију, или се обукао по последњој моди, пада у очи. Инстинкт образоване људе гони на то да се старају да не падну у очи, да прођу без хуке и буке. Реч *кесериши се* сувише је фамилијарна и не треба је употребити свуда. Употребити је на неприкладном месту, то је као кад човек дође у спаваћој хаљини у школу. Ако се неко обуче као Кинез, ако је и савремено, ипак стрчи. Или обучите се као поп, падате у очи (то је оно стручно, техничко).

Свуда избежавати крајње, сувише старо или сувише ново.

Најглавније је: *стиране речи избежавати*, јер се оне одмах познају у тексту, јер имају нарочиту деклинацију, — оне кваре ткиво текста у коме су. Ипак не треба бити *пурист*а у употреби страних речи. (После Вука и Даничића ствара се код нас пуристичка школа, школа која хоће да чисти језик). Код Живка Поповића који се није чувао тога има овако нешто: „Наслов о овој рађи...“ Разлог за ово му је био: „Идите у Дубровник па ћете чути.“ Али какав је то разлог? Даље вели овако: „Од дужег времена се осећа да је за наше средње школе потребна књига која би изложила *хисторију* наше народне *лишерајуре*... Али се у њима не износе неки *рејрезентантни* неких *лишерајурних* врста. Тако... није заступљена *поесија*...“ (Овде човеку пада на памет једна Сремчева анегдота о једном професору који је ишао ноћу на премазивао фирме: од *позлаћар* правио *послаћар*. Шала је, али лепо црта. И треба је сачувати, јер је ретко у којој ствари код нас било толико маније колико у томе поправљању језика).

Секундарне помоћнице при одређивању језика: *речници*, књижевност, општи принципи језикословног развића. Али, као што смо и раније рекли, речници не иду у стопу за живим језиком, нити бележе једино коректне речи. Ни писцима се опет не може тако лако служити. И историска граматика може да нас исто тако остави на цедилу. У том случају прибегава се инстинкту. Једино искуство што нам даје историска граматика, то је да нам каже да пре треба бити за форму будућности, но за форму прошлости, која изумире (на пример, боље је *разуму* од *разумеју*), боље је ићи низ воду (тако и са партиципима). Она и препоручује толеранцију (*кајихизис*, *велосифед*), природну селекцију (одабирање) речи. Академија доцније долази,

несложна је, неприродна је, утврђује језик, спречава развитак, и услед тога настаје анархија.

Важно је не дати да језик сиромаша, не треба избацивати речи које су употребом утврђене, а треба требити стране речи, варваризме; ове нас највише вређају, непријатне су нашем језику, и тешко се деклинују. —

Код језика је *главно* своју мисао *тачно* казати. Прво то па онда остало. Ако је у реченици коректно казана мисао, а има некоректности у језику, она је боља од оне реченице која је коректна по језику, а нема тачне мисли.

(Види: Behagel, *Die deutsche Sprache*. Врло добра књига).

За поједине случајеве које није лако одмах пречистити треба бити толерантан. Примери: — Неки пишу с *штога* а већина *сѣгога*. Сада је та реч на прелому, и једна употреба ће превладати. — По *што-шта* или *по штошта*? По *што по* или *пошто по* или *по-што по-што* или *пошто пошто*? *Ошда* или *од шда*? Како сад? Сваки онако како осећа. Треба да се има трпељивости. — *Убрзо, уошше, ускоро, украјко*, и тако даље, готово сви пишу заједно. — Прилог *напољу* треба писати заједно. Има их који и сад пишу раздвојено, али је то погрешно. Међутим кад је овакав случај: „На пољу варваринском...“, онда се пише одвојено. — Писати *идеал*, а не *идејал* или *идејао*. — *Хонорарни* а не *онорарни*. — *Јејиској* писати без *ј* (као и *Евроја*, а не *Јевроја*). Што наш народ каже *јеванђеље, јеврејка*. Боже мој! — *Пајриошисам, ајсолушисам, цинисам* не ваља. Место *с* треба *з*. Пре свега грчки изговор није разлог. Грци, уосталом, нису говорили *цинисам* него *кинисмос*. Зар и ми тако сад да изговарамо? Не треба бити педаант. — *Филолошки* а не *филологијски*. — *Биограф* а не *бијограф*; али *социјалан* боље него *социалан*. — Често пута буде победа на страни оних који немају право, што значи да нема правила при употреби речи. На пример говорило се да речи *телеграм* и *демагог* нису добре, па опет су оне победиле. — Тенденција је да се и генитив употребљава у смислу придева. Кад се осећа потреба за нечим што је потребно онда треба попустити у правцу будућности. Тако је и у овом случају, јер је тако и у страним језицима. И онда није ништа неправилно рећи: *Будућношћ Србије*, и тако даље. Дакле осећање — памћење језика и корист — потреба главна су мерила при том. — Тако се осећа тенденција данас да се место: „Он је се изгубио“, што је данас тешко за изговарање, каже „Он се изгубио“. — Једна страна реч не може да се, често пута, тачно преведе. Стога се често преводи са више речи, описно. Постоје речи у нашем језику можда, за, све стране изразе; али само нису одомаћене, није се на њих свикло. Има случајева када се страна реч уопште не може превести,

нарочито у техничким изразима, и онда се мора употребити. — Кад су наслови од две или више речи изгледа да је довољно написати прву реч великим словом, а остале малим. Енглези пишу све речи из наслова великим словом; тако и Немци (али Немци пишу великим словом сваку именицу). — *Уједињене Америчке Државе*, као и уопште имена организација, друштава, надлештава и тако даље, писати све великим словима. — Што се тиче провинцијализама они су на пример у Сремчевој *Ивковој Слави* на свом месту, јер су у складу са средином која се ту описује. Калча мора говорити својим језиком. Ако он каже: „Ја сам љубитељ“, а не: „Ја сам мерак“, он би погрешно, и ако не би погрешно казао. Те речи (*чайкун*, и тако даље) не могу да се употребе у говору са катедре или са другог неког места којем не доликује. Али има изузетних случајева где би се могле употребити. Али то су фини, изузетни случајеви. Рецимо имате да употребите *срозати се*. Може се употребити само онда кад је човек у емоцији, и да је каже о једном човеку који је заслужује. Иначе кад мирно пишемо и излажемо своје мисли не треба употребити. — Ако смо у емоцији кад пишемо, ако смо у свечанијим приликама, ми се враћамо један корак уназад. Може се правдати ако човек говори друкчије, а пише друкчије. Ја бих у говору могао рећи: „*Разумијте, људи!*“, али не бих написао тако, него: „*Разумејте, људи!*“ — Реч *дајбуди* могу писати они који су из Далмације где се она употребљава, и ако би можда неко рекао да треба писати онако како је у београдском говору. Наш књижевни језик тек се ствара. Треба пустити да улазе речи које ће донети обиље, послужити за синониме, и тако даље. — *Најџис* или *наслов*? И једно и друго. Што не *наслов*? Што је русизам?! Па ви нећете онда наћи ниједну чисту реч! Данашњи француски писци уносе у свој језик чист латински језик, на пример *douleur lancinant*, а не *douleur aigue*. Исто раде и Енглези, узимају из других језика, позајмљују. И то раде Енглези који имају свега; а Срби не могу. — Служба = звање? Језик није оно што су инжењери повукли концем. Будимо толерантни. Оставимо увек простора за колебање. — За речи *сујсџањив*, *адјектив* и тако даље, које су латински термини, и које многи код нас заступају, изгледа далеко боље заменити српским терминима. — *Леност* или *лењост*? Онако како се говори у вашем крају тако говорите. — Реч *бегство* је рђаво сложена реч (као кад би се рекло *другство*), али је обична, употребљава се, дакле, добра. Граматичари треба да пусте овај језик нека сиромаш живи и развија се. И ако га ко поправи, поправиће га пре Г. Скерлић, него Г. Живановић.

Речи теку, у непрекидном су току. Оне могу бити правилне према ранијима, као што могу бити неправилне према

доцнијима. Филолози хоће да исправљају ове речи које су у употреби. Пре ће река променити свој ток него што ће они — који хоће, не да исправљају криву Дрину, него да враћају читав историски ток уназад — успети.

Пустите језик нека живи!

Прва јединица стилска је *реч*; о њој смо већ говорили. Друга је *реченица*; а трећа је *параграф*.

Параграф је најважнија јединица стилска. „Гледај да ти параграфи буду добри, па ће и целина сама по себи бити добра“:

РЕЧЕНИЦА

Реченица има разних, како по дужини, дакле спољашности: *краћих* и *дужих*, тако и по унутрашњем склопу: *слободних*, *периодичних* и *симетричних*.

Дужина реченице. — Главно начело при склапању реченице је ово: *треба што више рећи са што мање напора*. (Но уз то се мора пазити за кога, ради кога се пише). То је економија (штедња) речи.

Које су то дуге реченице (пре свега за нас)? Да ли реченице са више реди? Не. *Дуге реченице су оне које су замршене, инвертоване, с разним додацима*. (Такве су на пример немачке и латинске реченице). *Краће реченице су, пак, оне које су лако прегледне* (ово важи поглавито за нас).

Које су боље? Дуже или краће? Са гледишта нашега начела („Са што мање напора рећи што више“), са гледишта начела економије *пажње*, краће реченице боље су јер су оправданије.

Де Квинси (De Quincey) је за краће реченице. (Интересантно је да је баш он писао доста дугим реченицама). Знамо да Немци радо пишу врло дуге реченице, и Де Квинси, колико тачно, толико живописно и духовито, рекао је о њима: „Сваки Немац сматра реченицу као неку врсту дењка, и то дењка не за поштанска кола, но за вагон, у који он има права да угура што више ствари“. Пошто је једном исковао реченицу он покушава да је надене, и то чини тим што додаје тешке додатке, али нарочито што умеће огромне парентезе. Све додатке, сва ограничења, све изузетке он увуче силом у *преда* главне реченице, а на памет му не пада да тај процес не помаже разумевању реченице. Све је као у дењку у коме све ствари нису лепо сложене, него убацане, утрпане, главно

је само да су ту. Са таквим реченицама исто је као са шарама на каквом згужваном ћилиму, које тада представљају, уместо оних лепих и лепо поређаних шара какве су кад се ћилим развије, један галиматијас боја и шара без икаквог реда и без икакве лепоте. За Немце је довољно да те шаре и боје буду ту... И Немац кад успе да склопи једну такву реченицу од целе штампане стране, застане да одахне мислећи да је учинио нешто врло драгоцено и бриљантно...“

Делови који су тако далеко један од другог, као што су почетак и крај такве једне (на пример немачке) реченице, не могу имати приметне, сасвим јасне везе између себе. Реченице могу да постану тешке и гломазне уметнутим реченицама, и зато треба избегавати уметнуте реченице. Највећи непријатељ течној реченици јесте уметнута реченица. Уз то и непотребне запете отежавају реченицу заустављајући нас. Кратким реченицама, међутим, избегава се нејасност и незграпност.

Али с гледишта лепе форме кратке реченице су горе, јер врло често, ако не готово увек, оне су као задијане, као израз човека, који је у врло јакој емоцији. Ово се нарочито види ако више њих иду једна за другом. Најзад, у емоцији кратке реченице су несумњиво сасвим оправдане.

Колриџ (Coleridge), који је за дуге реченице (занимљиво је да је баш он писао доста кратким реченицама) вели: „Ја не могу никад жртвовати своје мишљење о тој ствари само зато да postanем популаран, и пристати да своје реченице калупим у калупе француских реченица, за које би какав стари критичар мислио да су пронађене за сипљиве људе или за људе који болују од још теже сипње — краткоумне памети. Истина је да те кратке и неповезане реченице могу одмах и лако да се разумеју и запамте, али је и истина да се те реченице, у којима нема кука и квака, исто тако лако и заборављају. Исто тако је истина и ово, да они који се ограниче на читање таквих реченица, сведу најзад тако своју памет на плиткоумност. Као беспослени гости који ујутру дођу у посету, те кратке реченице излазе у брзом трчкарању, испуњавају за тренутак празнину; али такви гости оставе домаћицу (нашу душу) исцрпenu и као оборену, неспособну да се брине о својим бригама, и неспособну за конверзацију са озбиљнијим и паметнијим гостима“. Лепо је написано, као и све ствари које Колриџ пише, али овога пута биће да је ово писао онда када је пред собом имао по читаве недеље радове каквог слабог француског или енглеског писца који пише тим кратким реченицама. Ако је мисао импресивна она не губи ништа тиме што је речена кратко. И није истина да се кратке реченице тако лако заборављају. У осталом, „*comparaison n'est pas raison*“ („Поређење није разлог“).

Најбоље је, очевидно, дуже и краће реченице мешати.

Слободне и периодичне реченице. — Периода значи реченицу која напредује, пење се, иде у висину до извесне тачке (протаза), па се одатле стане спуштати, падати (аподоза). Протаза је први део реченице, аподоза је други део реченице. („Ако ви хоћете [протаза], он ће отпутовати [аподоза]“).

Периодична реченица (или краће *периода*) је она реченица чији су делови тако везани један за други да је не можемо прекинути пре краја, док не буде казана цела мисао. Она је дуга, и њени делови се тако држе међу собом да се не могу одвојити. Смисао је суспендован до краја, пажња напрегнута до послетка. Но тај појам може се проширити и на реченице у којима периодичност преовлађује, али опет нису прави периоди, то су *слободне реченице*. У слободним реченицама реченични делови независни су једни од других.

Једна слободна реченица је на пример ова: „Шефтсберијева снага је у умовању и осећању више но у описима, и ако су његови описи били веома хваљени.“ Прави период би тек био оваки: „И ако су Шефтсберијеви описи били веома хваљени, његова снага није лежала у њима, но у умовању и осећању“.

Слободна реченица: „Пошто ми уживамо у правом познавању природе, то у њеном живом подражавању, било у песништву, било у сликарству, морамо уживати још већма, јер обе ове уметности нису само права подражавања природи, но су подражавања најлепшој природи“. Као прави период она би изгледала: „Пошто ми уживамо у правом познавању природе, и пошто уметности, као песништво и сликарство, нису само право подражавање природи, но су још и подражавање најлепшој природи, то ми у живом подражавању природи морамо уживати још већма но у њој самој“.

Незграпну реченицу: „Ми стигосмо најзад сваки својој кући с великом муком, уморни, по рђавом путу и ружном времену“, Хветли и Спенсер овако су конструисали. Хветли: „Најзад, уморни, по рђавом путу и ружном времену, ми стигосмо, с великом муком, сваки својој кући“. Спенсер: „Најзад, с великом муком, уморни ми стигосмо по рђавом путу и ружном времену сваки својој кући“. Хветлијева реченица боља је од Спенсерове. Спенсер је обратио пажњу на споредне ствари, и њих логички ставио једну за другом.

Слободна реченица: „Дела Ђуре Јакшића много су читали, тако да су се књижари, продавајући их, обогатили...“ Међутим ако хоћемо да претворимо слободну реченицу у периодичну учинићемо овако (ово је један згодан пример): „Дела Ђуре Јакшића тако су много читали, да су се...“ Постаје периодична реченица тим што смо „тако“ метнули напред. Две слободне реченице, међутим, могу се претворити у периодичну

кад се послужимо симетричним везама: „колико — толико“, „како — тако“, „докле — дотле“, и тако даље.

Да ли су боље периодичне или непериодичне реченице? О томе какав ћемо облик реченични употребити у ком случају, суди се према самој прилици, где га треба употребити. Главно је само знати природу реченичних облика и њихове међусобне односе. Реторичари препоручују увек периодичне реченице, јер, веле, кад човек пише слободне реченице мисли да их је завршио, а међутим није. Периодичне реченице имају своју добру страну, али нису сасвим за препоруку, нису за све случајеве. Оне имају у себи нечега свечаног, достојанственог, тешког; али има случајева где треба бити лак, гибак, а у таквим случајевима периодичне реченице су незгодне. Период је вазда реторскији, крући, једном речи употребљава се у вишем стилу. Слободна реченица, пак, много је обичнија, и по облику, јер је то и по употреби. (Уопште употреба у животу утиче на литерарну употребу). У Милтоновом *Изгубљеном рају*, који је сав свечан, достојанствен, у подигнутом тону, није случај што има много тих периодичних реченица. Велико је, дакле, питање, да ли периодична реченица боље успева код почетника, имајући при том на уму да је слободна реченица лакша. Кратка, слободна реченица за читаоце је боља.

У драмама на пример периодичне реченице нису згодне: прво, што су драме обично (модерне, друштвене на пример) слике из реалности, па је лудо говорити реторски у каквој обичној прилици; друго, сам их глумац не може научити као што ваља, нити их, најзад, што је најглавније, публика може разумети.

Биће вероватно да је периодичност најзгоднија у краћим реченицама. Стил постаје онда свечанији, лепши, необичнији. Дуже реченице, пак, боље да су смешане. Де Квинси даје разлога због чега су дуге реченице тако тешке: „Они који нису навикли да посматрају утисак каквог дела на своје осећање, и који нису навикли да читају дуго, кроз читаве недеље, они не могу разумети колико се човек умори тим дугим периодичним реченицама. Није дужина реченица оно што тако умори. Оно што нас умори то је она напрегнутост до оног што се назива аподоза, или враћање оном чим је реченица почета. То умори нашу пажњу. На пример реченица која гласи: „Ако ово, ако оно, ако..., ако..., ако..., ако..., онда би било то и то.“ Читавих дванаест реди је испуњено условима под којима једна реченица тврди или пориче. У том случају ми нисмо готови са идејама у току саме реченице, јер су све те реченице у том тренутку условљене (хипотетичне), све то лебди у ваздуху, и разумећемо тек кад чујемо оно што ће после тога, после тих услова доћи. Ми се умарамо,

и кад дођемо на крај реченице, ми тек тада нисмо ништа учили, ми тек тада морамо вратити нашу пажњу на почетак реченице да би смо довели у везу сад те условне реченице у протазу, које можемо тек сад разумети кад смо дознали оно друго, оно у аподози“. Зато он закључује: „Кант је био велики човек; али је био туп и глуп као препотопска животиња у погледу језика. Његове реченице изгледају као да су их дунђери мерили. Има их које захватају две стопе и шест па- лаца, и могу бити корисне само за какве препотопске људе“.

Према томе, по начелу економије пажње, слободне, или мешовите реченице су много боље. (Још један разлог против периодичних реченица јесте тај, што су оне ретке, управо не- обичне у животу, те почетник, састављајући их, пада у грешке. Па и у краћим, слободним реченицама, почетник пада у неке погрешке, које при каквом периоду можда не би учинио. Али то није разлог да су за почетнике боље периодичне реченице).

Симетричне реченице. Симетричне реченице су још ре- торскије, извештачије, но периодичне; оне се, наравно, на- ходе у још вишем стилу. Симетрична реченица је она која има у себи две клаузуле сличне по облику; по смислу пак, могу бити у контрасту. Симетрична реченица је обично и периодична у исто време, али то не мора бити. У Енглеза симетрична реченица је већином у исто време и периодична; исто тако уопште код оних људи који су више читали ла- тински. На пример: „Оно би био несрећан човек чије се ро- дољубље не би оснажило на пољу маратонском, или чија се побожност не би загрејала међу развалинама у Јони“ (Дон- сон). Доста примера има у Јунија. „За време мира деца са- храњују своје родитеље; за време рата родитељи своју децу.“ (Поп). Ово је савршен пример симетричне реченице, са лепом, поентом, антитезом.

Ред речи у реченици

Појмови који у нашој глави, у нашим мислима, иду једни с другим, требају да буду једни с другим и у реченици, из- говореној или написаној, (све то наравно, у колико закони језични допуштају).

Пример са Хорацијевим стиховима са нередовним редом речи: „Ego apud Matinae — more modoque — grata carpentis thyma per laborem — plurimum, circa nemus uvidique — Tiburis ripas, operosa parvus — carmina fingo“. Реченица је дуга, пе- риодична, незграпна, с незгодним распоредом речи; она нај- боље показује да је наше правило ваљано, јер је много корект- није. Логичан ред речи горње реченице био би овакав: Ego parvus fingo operosa carmina more modoque apud Matinae

carpentis grata thyma per laborem plurimum circa nemus et ripas uvidi Tiburis“. Овај други начин показује како у тексту, у говору, једно с другим логично, природно иде онако, како је ишло у мисли, у памети. — За ово је сличан пример: „Ја такву скупштинску одлуку не смем изнети пред народ“. Ако задржимо све, исте речи, али их само испремећемо: „Ја пред народ скупштинску такву не одлуку смем изнети“, испадне сасвим лудо. (Само код Римљана испреметаност речи означавала је нарочиту елеганцију). Инверзија може имати свој нарочити значај, и каткад може да се употреби, нарочито у песми. На пример: „Носи десну у левој руку“.

„Треба писати да читалац не само *може* но и да *мора* разумети“. (Квинтилијан).

Најчешћа погрешка у коју се упада при реду речи у реченици јесте рђава употреба прилога. На пример, погрешно је рећи: „Он нам није *само* дао одела и хране, већ и...“ Коректно је овако: „Он нам није дао *само* одела и хране, већ и...“ — Погрешно је: „Ја *само* казујем просте ствари“; а коректно је: „Ја казујем *само* *просије* ствари“.

Бен, у својој *Реторици*, вели да речи, које као одреднице квалификују, одређују друге речи уз које су, треба да дођу напред. На пример, коректно је: „Тешко би било сувише похвално говорити о добром човеку“.

Да ли придев треба да стоји пред или иза именице? Питање је теориско. На првом месту, треба се управљати по природи и духу самога језика којим се говори. Али има случајева при којима језик допушта да се бира. Али је ипак питање да ли је бољи француски или немачки начин. Спенсер, у својој *Психологији* *сшила*, каже да је боље рећи *бео коњ*, него *коњ бео*. Његов закон је ово: „Не треба изазвати конкретну слику док за њу нисте дали потребну грађу“. Придев треба да дође напред; дакле, треба рећи *бео коњ*. Значи, не ваља изазвати представу коња, пре но што би дали грађу за њу, јер ако кажете прво *коњ*, ви ћете натерати оног који слуша да замисли макаквог коња, онаквог каквог је често имао пред очима, или кога је у последње време најчешће виђао, на пример доратастог. Кад после тога кажете реч *бео*, као што је случај у француском, (*un cheval blanc*), онда би ту већ створену слику морали да мењамо, што је непријатно, јер читалац увек хоће да клизи, да глатко тече. То је разлог због кога Спенсер мисли да је бољи онај ред речи у коме је придев напред. Али то Спенсерово начело није тачно, јер исто тако кад се каже прво *бео* може се замислити ма шта бело, на пример хартија, зид, и тако даље. И кад се после каже *коњ*, ми морамо кварити ону прву представу. Дакле, иста ствар. Међутим, свеједно је рећи једно или друго, јер процес иде врло брзо, материјално је немогуће створити слику

другог каквог коња, мрког или алатастог, осим онога о коме хоће да се каже. Место атрибуту у неком језику одређује дух тога језика.

Једна реченица може имати два главна реда речи, интелектуални и емоционални.

Интелектуални ред речи је онај који почиње подметом, а свршава се предикатом.

Емоционални ред речи је онај који почиње предикатом, а свршава се подметом (дакле обратно). Емоционални ред речи, то је инверзија или обрнут ред речи.

У интелектуалном реду речи идемо ол познатогa ка непознатом; у емоционалном од непознатогa ка познатом. Овај је према томе, како би изгледало, нелогичан; у ствари није. Примери: (интелектуални ред речи): „Твоја су дела велика и чудна, Господе!; изврнут ред речи (емоционалан): „Велика и чудна су твоја дела, Господе! — Или: „А бјеху ли јунаци, војводи? — „О јунаштву ту не бјеше збора“. (Његошев *Горски Вијенац*). Као одговор на питање, у коме је интелектуалан ред речи, следује одговор са емоционалним редом речи, у коме се полази од познатог (јунаштво, јер је реч о њему), па се иде ка непознатом (то јест да нису јунаци, јер се пре одговора није знало). Тако: „Nero interfecit Agrippinam“. „Interfecit Nero Agrippinam“.

Ни за један ред речи, који постоји у језику, не сме се рећи да није природан; оба су оправдана, сваки је на своме месту, добар, чим је могућан у језику. На пример: „Недељом идемо у цркву“ је одговор на питање: „Куд идемо недељом?“ — „У цркву идемо недељом“ је одговор на питање: „Кад идемо у цркву?“ У првој реченици је интелектуални ред речи (прво подмет па предикат), у другој емоционални (предикат па подмет). Прва и друга реченица изгледају идентичне, али не значе једно исто, јер су то два одговора на два разна питања. У првом случају наглашено је „у цркву“, а у другом „недељом“. Предикат је увек наглашен (тако у *Weinflasche* и *Flaschenwein*). Наглашава се оно што је значајније, што је ново, што се очекује. Свака реченица може се сматрати као одговор на питање. У одговору иде се од познатогa ка непознатом, и то непознато је наглашено. Завршна тачка из питања постаје полазна тачка у одговору. У глави имамо увек један познат појам, полазну тачку. Није свака реч у реченици подједнако важна, не казују све речи у реченици тај одговор, он се налази само у једном делу реченице. Међутим, и на питање: „Када идемо у цркву?“ може да буде одговор: „Недељом идемо у цркву“, само акцентујући реч „недељом“. Акценат даје смисао реченици.

У случајевима кад је човек под емоцијом, јаком емоци-

јом, онда логичког реда нема, тада настаје обрнут ред речи (као и мисли). На пример цела је реченица: „Ватра!“, место „Ено тамо ватре“. — Интелектуални ред речи: „Ја се не сећам да сам икада чуо таква лома, такве грмљавине“, а под емоцијом: „Таква лома, такве грмљавине не сећам се да сам икада чуо“.

Интелектуални ред речи бољи је од емоционалног стога што се интелектуални ред речи налази у устима, односно под пером, зрела човека и зрела народа. (Наравно да од тога има изузетака, створених под разним утицајима). Француски, енглески, немачки језик, који су дуже живели, имају старију прошлост него наш, аналитички су, и код њих је не само интелектуалан ред речи, него кад би изменили ред речи добили би сасвим други смисао. На пример: „Paul aime Pierre“ (Павле воли Петра), и „Pierre aime Paul“ (Петар воли Павла). Дакле, тај интелектуални ред речи толико је ушао у употребу и толико је природан, да кад измењамо ред речи добијамо две различите реченице. Међутим, у српском језику, само променом падежа, може се рећи на оба начина реда речи.

Тако исто код човека који мирно говори или који научно пише највећи број реченица је са интелектуалним редом речи. Па поред тога и ово. Кад је на крају реченице казан предикат, он добија јачи акценат; а сем тога, ту човек застане, настане пауза, одмор. Кад се заврши мисао реченице онда се то осети, и затегнутост, пажња, нађе свој крај. Оно што је главно, што треба истаћи, нагласити, треба да дође натраг. Па и из живота се зна да оно што је на крају важније је од онога што је напред. Последње речи некога човека најважније су. При свакој дискусији оно што је најважније налази се на крају. На пример: „Жао ми га је, али га не волим,“ и „Не волим га, али ми га је жао“. Оно што је најважније дошло је на крај, те према томе, и ако горње две реченице изгледају апсолутно једнаке, то у ствари нису. — „Ако су телеграми тачни, битка је судбоносна“; „Битка је судбоносна, ако су телеграми тачни“ (емоционални ред речи). — „Са те тачке гледишта ви имате право“; „Ви имате право са те тачке гледишта“.

Кад кажемо у почетку реченице предикат, ми га акценујемо, и све што после њега дође није акцентовано. Оно остало вуче се као каква излишна ствар, која се нас не тиче, јер оно што је главно, предикат, речено је. На пример у Јакшићевој песми *Отаџбина*: „Отаџбина је ово Србина“, акценат је на оно прво *о*, и на њега се наслања цела реченица. Како је прирок увек акцентован, то треба да дође на крај, међутим тенденција је српског језика да објекат дође напред. Најбољи је ред речи да се пође од познатог ка непознатом. Непознато је акцентовано. Реченица је, дакле, добро наглашена кад речи

са акцентом дођу на крај. Изузетак су емоционалне речи: *веома, необично, силно*, и тако даље; негације, питање, или јаке речи: *дивно, куга, губа* и тако даље. — Израз *бео коњ* (код Француза *cheval blanc*) није ништа друго до некадања фраза: *Коњ је бео*, па остала, окаменила се у *бео коњ*. И код Француза првобитно је била фраза *cheval est blanc*, па кад је испало *est*, остало је *cheval blanc*. У српском испало је *је* и тако остало *бео коњ*, јер смо говорили по емоционалном реду речи, док су Французи говорили по интелектуалном. *Бео коњ* окамењен је емоционални ред речи, а *cheval blanc* окамењен интелектуални ред речи.

Код народа који је културнији предикат је назад, а код народа који је примитивнији предикат долази напред. Главно је логички субјекат и предикат, а не граматички. — („Здрав разум и геније од исте су породице, а дух је њихов близак рођак“. — „Геније је необичан разум у необичном степену.“ — Колриџ).

Дакле принцип за ред речи: У интелектуалном говору прирок долази после подмета, у емоционалном испред њега.

ПАРАГРАФ

Параграф је збирка, низ реченица с јединством циља. Он даје идеју са свима могућим ограничењима њеним. Добро склопити параграф прилично је тешко; то је једна од најкрупнијих чињеница.

Углавном, параграф подлежи оним истим законима који важе и за добро склопљену реченицу, само с малом променом извесних делова. Све ово вреди за конструкцију параграфа.

I Начело — *Везе*. Како све реченице у параграфу служе само *једном* циљу, и како тај циљ може бити постигнут само тако ако те реченице буду коректно склопљене, то је потребно да *везе између реченица, односи између реченица буду јасни, изречни и очигли*. Није довољно да онај који пише има у глави јасну везу, него треба да је учини јасном и читаоцима. Те везе већином казују се свезама, али улогу свеза играју често и друге речи, фразе или адверби, како у којој прилици. Свезе којима се ови односи бележе могу бити:

I Координирајуће. — I *Кумулативне свезе*, то јеест оне свезе које казују да се нешто има додати. Тип, главни и најчешћи представник њихов јесте *свеза и*; остале неправне свезе могу бити: *шако исто, слично шоме, на исти начин, осим шог, даље, додајше шоме, или, најзад, прво, друго, шреће*, и тако даље.

2 *Адверзативне* свезе (противне); њих има од три руке:

а) *Ексклузивне*: иначе, *обратно*, и тако даље.

б) *Алтернативне* (наизменичне): *или* — *или*, *нији* — *нији*, *колико* — *толико*, *чим* *више* — *тим* *више*, и тако даље.

в) *Аресивне*, (које ограничавају): *али*, *и*пак, *ојет*, *међу*тим, *при* свем *шом*, и тако даље.

3 *Илативне* *свезе*: (закључујуће): *стига*, *онда*, *према* *шоме*, *доследно* и тако даље; (негације): *напротив* *с* *друге* *стране*, и тако даље).

4 *Фразе* које служе за везивање са нечим ранијим (нарочито после какве дигресије): *Али* *враћимо* *се* *на* *свој* *предмет*; *Али* *наставимо* *своје* *причање*, и тако даље. — Затим, свезе које оно што је било раније укратко казују, понављају, резимују: *украјко*, *речју*, и тако даље. Затим, свезе које служе за прелаз с једне мисли на другу: *До* *сада* *смо* *говорили* *о* *шоме* *и* *шоме*; *Раније* *смо* *казали* *шо* *и* *шо*. — Све те фразе служе као нека врста малтера у грађењу параграфа.

Све ове везе које смо набројали јесу координирајуће, приређујуће.

II *Субординирајуће*. Оне су важније јер оно што је подређено тешко је издвојити из онога што је приређено. То су свезе: *ако*, *да*, *кад*, *пошто*, *и* *иако*, и тако даље. — Сем тих има још и других начина да покажемо везу између две реченице, а то бива помоћу

Демонстративне или *показне* *фразе*; оне осим других начина показују везу између реченица. На пример у *шом* *случају*, у *поменутом* *случају*, у *напоменути*м *условима*, *после* *онога* *што* *већ* *рекосмо*, и тако даље.

Те свезе врло су важне, али има случајева и то чешћих што је језик савршенији, да се поједине реченице тиме не везују. Опажа се у историји језика да је све мање свеза, што се у језику иде даље натраг. Свезе су продукт доцнијих времена. Први почети језиковни немају свеза, најсавршенији језици такође.

После свега овога треба приметити да свезе нису ни од какве потребе кад су везе између мисли јасне саме по себи, или, као други случај, кад су оне сувише далеке.

Има два случаја кад се то најчешће догађа:

1) Кад друга реченица понавља или објашњава оно што је речено у првој; тада свеза обично отпада, (то је готово редовно после: „; „).

2) Кад друга реченица показује узрок или последицу онога што је речено у првој, онда свеза отпада (опет обично после: „; „ или „: „). Ред речи показује свезу.

Има доста случајева у којима инверзија (граматичка) обележава везу, те свеза није потребна. („Умакавши у залив он

прво потражи реку Даријал; ту реку он не успе пронаћи“). У емоцији човек не имајући времена изоставља свеze.

II Начело — *Паралелне конструкције* (како га Бен назива). Кад неколико реченица које иду једна за другом понављају или објашњавају исту мисао, њих треба у колико је то могуће конструисати на један начин, подједнако; или краће: главни предмет и главни прирок треба кроз цео параграф да задрже своја односна места, своје одговарајуће положаје. — Пример за грешење против овог начела: „Предмет за ову драму узајмио је Расин у Еурипида; у њој се излаже...“ (субјекат може стајати на крају, па да паралелизам опет не буде покварен).

III Начело — *Индикација теме*. Прва реченица, сем ако није очевидно уводна, приступна, која припрема, треба да каже циљ коме параграф има да послужи, тему тога параграфа, његове мотиве, његову мисао. Ово нарочито важи за стил излагања (за стил научни, строжији, озбиљнији), исто тако и у опису, али мање строго; у причању ређе, и ако и ту начело не губи од своје важности. Ако би писац при причању умео да у једној реченици параграфа обзнани оно о чему ће даље бити речи, да да кључ за разумевање онога што даље иде, тим би композиција причања само добила. Међутим тога „обзнањивања“; бар у причању, не мора бити, јер у њему веза није тако јака и јер се оно може почети са разних страна.

Једна реченица у параграфу може имати свој логички субјект и на крају. То бива често: 1) зато што се на тај начин субјект јаче истиче; 2) што је онда другу реченицу лакше везати за прву. Али то нису главни разлози, главно је то што почетком реченице треба обележити везу тога другог параграфа с првим. На пример овим речима: „Најзад, како му драго с тим, ја ћу сада прећи на ово и ово.“

IV Начело — *Јединство параграфа* састоји се у једном истом до краја изведеном, одржаном циљу (теми, мисли, предмету) параграфа. Значи, сваки параграф има да послужи једном засебном циљу; у њ се не сме унети ништа страном, а нарочито не сме се прекинути док се тај циљ не испуни. (Напомена): Веома је корисно на крају параграфа вратити се на прву мисао: „Дакле као што смо рекли...“ Графички представљен параграф нека не буде параболом већ елипсом или још боље недовршена елипса.

Што се тиче величине или дужине једнога параграфа има да се укратко помене: ако је он сувише дуг, ма како да је лепо склопљен, читалац може изгубити осећање његова је-

динства (за њ дакле вреди оно што и за реченицу јер параграф није ништа друго до реченица у великом); ако је, пак, сувише кратак, опет је боље, јер му је мисао јаче истакнута (као уопште све што је усамљеније, истакнутије је).

Дигресије могу бити допуштене ако их писац јасно покаже читаоцу да су дигресије, на пример: „Нека ми овде буде допуштено да отворим једну ограду...“ На крају такве дигресије није згорег ни: „Али то не спада овамо...“

V Начело — *Ред реченица*. Мисли морају ићи извесним одређеним редом. Правила за ово, то су правила добре логике. Уопште, све што важи за реченицу, важи и за параграф, но изнад свега добра логика. Пример за нелогичност: „Моја мати била је страсна, добра срца и памћења, ниског раста, дебела и побожна.“

VI Начело — *Односне важности*. Оно што је најважније треба и дати као такво, треба га истаћи; оно пак што је подређено, треба као такво и изнети, треба га обележити као мање важно. То важи свуда, за све уопште.

Да се каквој ствари покаже њена односна, њена релативна важност, најбољи је начин дужина с којом остајемо на њој. Што се дуже задржавамо на некој ствари то она постаје све важнија за читаоца; или обрнуто: што је која ствар важнија на њој се треба више задржати. *Обим шеме стоји у управној сразмери са њеном важношћу.*

БРОЈ РЕЧИ У РЕЧЕНИЦИ

По начелу економије пажње, која се, као што се види, свуда провлачи, оно што се може казати у пет речи, штета је казати у десет. Колико је губљење времена, толико је губљење и простора а, што је најглавније, и пажње, наравно читаоцеве више но ауторове.

Грешке против овог начела могу бити од три врсте:

- 1) *Таутологија*;
- 2) *Плеоназам*;
- 3) *Описно казивање*.

1) *Таутологија* се јавља кад човек за једну мисао, један појам, употреби две речи које припадају истој врсти речи а стоје у истом граматичком односу. Пример из Џонсона: „Ове су песме најлепше и најсавршеније које познајем.“ Обично се вели да се таутологијом ништа не добија. Ипак се добија нека тачност, нека прецизност; по њој се види да аутор има

доста речи, да може да говори много и лако. — Таутологија је и употреба синонима: *слика и прилика, образ и част, мило и драго, мудар и паметан, безумно и лудо*, и тако даље.

По чему ћемо познати да ли је таутологија умесна или не? У самој ствари при таутологијама није питање да ли међу таутолошким изразима има разлике (јер, право рећи, синонима у језику и нема), већ је питање да ли ту разлику у тој прилици треба истаћи. Она је, ипак, по кадшто оправдана: а) кад какав појам није довољно одређен једним изразом (када га треба појачати): *сам самцији*; б) у емоцији (и тада се мора оправдати).

2) Плеоназам је казивање једног појма са два или више израза, који међутим не припадају истој врсти речи и нису у истом односу граматичком (*сћара баба, храбар јунак, сиромах просјак, одвећ прескупо, ићи даље најпред*, и тако даље). Плеоназам је оправдан у оним истим случајевима у којима и таутологија: кад треба што прецизирати или нагласити (*видео је својим рођеним очима; неопходно пошребан; ко је Србин и српскога рода; о швојој лејој лејоши; о швојој мудрој мудрости*). Најчешћи су плеонизми с речима: *само узајамно, један другог, међусобно* и тако даље. На пример они су се *узајамно подстицали; ограничили се само на то; међу се се хоће да поморе; враћили се напраз* (али је освојило толико да му се признаје „грађанско право“), *често пуша*, и тако даље.

3) Ојисно казивање је кад један прост појам не кажемо једном речи, но саставимо читаву фразу, те с много речи исказемо један појам, на пример: *Онај који ведри и облачи место Бог*.

Начини да се избегну таутологија и плеоназам

На првом месту, *них шреба прости избегавати*. Наша пажња је зато ту да их опази и избегне.

Сем тога има и непосредних начина. Пре свега, да би смо избегли дужину у изразу, имамо три начина:

1 *Избор речи*. — Има речи које у најкраћем облику казују смисао с највећом прецизношћу. Такве су апстрактне речи *на-ство,-изам,-иција,-ија (аутономија, егизам, алтруизам, периодичност)*, и тако даље). Значи, дакле, да кад год се таква реч може употребити њу ваља употребити (чак не мари кад би нешто мирисало и на плеоназам). Јер место тих речи морале би се употребити читаве реченице. На пример Вук стално каже место *стручњаци* — *људи који се шиме баве*.

2 *Грамастички облици и начини*. — Има неколико случајева граматичких облика и начина којима се таутологија и плеоназам могу избећи:

а) Мислене именице (апстракције) замењују по својој природи, као што смо већ видели, читаву фразу или допуну. На пример: *Његов избор објашњава моје одсушање место: Из тога што је он изабран види се зашто сам ја одсушао.*

б) Употреба именице место придева (у немачком врло често). На пример: *Шећер-уста, мерџан-усне, злато-коса, мајка-девојка*, и тако даље.

в) Употреба фразе састављене из предлога и именице (без глагола), или, место именице — други падеж или адверб. На пример: *реч у своје време, право јачега, приписак с поља*, и тако даље.

г) Употреба придева место придевских допуна. Значење је ту, обично, казуално, узрочно. На пример: *Кобна особина лейоше; мени сојсivenessоме; зачуђена мајини нађе празно гнездо*, и тако даље.

д) Партиципална фраза место допунске. На пример: *Полашен сшаде бежаши; јурећи као махнии сшотакне се и падне; учврствивши се у Сицилији Римљани одлучише да објаве рат.*

ђ) Пренесени епитети (који припадају другој каквој именици а не оној уз коју стоје). На пример: *најјефтинија пијача, докони разговори у присшаништу, издашна рука, гладне године*, и тако даље.

е) Суфикси и префикси (од првих они пуни значаја на: *-сштво, -изш, -шштво*, и тако даље).

3. *Реторски начини.* — Реторски начини већ ређе се могу употребити. Они се могу употребити само онда када их стил допушта, у каквој јакој емоцији. Њих има од две врсте:

а) Контрахованих реченица. На пример: „Ушао је миришући на мошус и дрскост“; „Гете је имао два учитеља: Хердера и класицизам“; „Шпанија се исцрпла злоупотребом своје силе, Америком и празноверицама“; „У Паризу под старом владом беше неколико жена сјајних способности које прекршаваху све обичне дужности у животу и даваху прекрасне вечерице. Међу овима је вечерала и грешила госпођа Делпине“; „Тренутак и лађе прођоше“ (Томеон), и тако даље.

б) Употреба говорних фигура, јер оне не само да језик, стил, праве јаснијим, рељефнијим, већ и у извесним случајевима и кратким. Али пошто је то врло важан и врло опсежан део интелектуалних особина стила о њему морамо говорити у засебном делу.

ГОВОРНЕ ФИГУРЕ.

Има врло много дефиниција говорних фигура, али оне су готово све до једне нетачне. На пример: „Фигуре су говорни украси.“ Или: „Фигуре су одступања од простог и обичног начина говора, у циљу јачега ефекта.“ (Ова друга дефиниција је Бенова. Она је потпунија, тачнија, и може донекле да се прими). Кад се на пример за један предмет каже: *сија* се то је казано просто, али кад се каже: *сија се као сунце* онда је то фигура. Тако је фигура: *брз као муња*. — Али је горња дефиниција донекле и погрешна и недовољно прецизирана, јер има фигура код којих се не зна и не може тачно казати у колико су фигуре (реторске фигуре), а у колико већ примљени начини говора (јер понека реч, која нам не изгледа фигура, била је некад фигура, али дугом употребом она је постала обична, изгубила свој фигуративни смисао. На пример израз *полићички лист*, *лист харџије* су невероватно смеле метафоре. Има извесне мале сличности једна артица са листом на дрвету, али то се пренело чак и на читаве публикације које не личе на лист са дрвета. Али ми то више не осећамо; нама то више данас није фигура). Фигуре су, доиста, одступања од простог и обичног начина говора, али одступања сасвим природна, а не, како по тој дефиницији изгледа, неки изузетци. Друга замерка овој дефиницији је та, што та одступања нису у циљу јачег ефекта, јер би онда изгледало да их људи намерно удешавају ради јачег утиска. Оно „у циљу јачег ефекта“ треба разумети само тако да тај јачи ефект долази као *последица* употребе фигура, а није *узрок* ради којег човек фигуру ствара. Последица, дакле, њихове употребе јесте јачи ефект, али она није последица неког ранијег плана, но последица прилика у којима се налази говорник или писац. Фигуре нису пронашли никакви теоретичари, оне су исто тако природне као што су природни и сви остали калупи нашег говора. Сви начини наших реченица, сви калупи у које ми тискамо своје мисли, јесу у неку руку опет фигуре. Фигуре *посијају природно, под емоцијом, у живљем говору*, и то је узрок због којег су те фигуре, употребљене у говору, доиста и ефективне. Поникав под емоцијом оне буде емоцију. Отуда су оне говорни украс. Али оне нису постале да служе као украс, оне су постале украс саме по себи, сасвим природно, неизвештачено. Наравно, доцније, пошто су људи видели дејство њихово онда су их свесно, па понекад и намерно употребљавали као украсе стила. (Кад се намерно употребљују треба бити веома опрезан јер се хладно писање примећује). Ако онај који их казује није искрено осетио ствар, осетиће се одмах. Ако се хладно загрејао то се одмах види. На пример код непесника, неосећајних говорника, и тако даље).

Фигуре су дакле основно, првобитно природни начини говора, који су постали под извесним нарочитим околностима и као последице под емоцијом. Није истина да ће се код литератора наћи више фигура но у обичном говору. Језичар Димарсе (Dumarsais) рекао је: „Ја сам уверен да се више фигура начини на пијаци једног јединог пијачног дана, но у академским седницама за неколико дана.“ Народ прави више фигура од литератора. *Фигуре су нешто најприродније, оне постојају у говору, и нису измишљене од литератора.*

Сама реч *фигура* у почетку имала је шире значење, она је најпре значила начин говора, конструкцију, облик; доцније, та реч пренесена је на специјалне случајеве, данас употребом је ограничена само на значење одступања од говора (Каже се: *имаши укуса*. Сваки човек има укуса, али то значи *имаши доброг укуса*. Осетило се да је *добар* сувишно, и оно се стопило са *укус*, нестало га, и тако постало фигура. — „Без укуса нема генија“).

Стари, нови, па и најновији реторичари, и то најбољи, делили су, а и данас деле све говорне украсе, или облике на *троје* и *фигуре*, и постављали између њих збуњену разлику. Разлике које су реторичари постављали врло су суптилне, али упрошћене могу се свести на ову једну. *Трой* је онда када се обично значење речи измени само у једној речи, кад је одступање само у једној речи (*лист харџије*), а фигура је кад се одступање од обичног говора изврши у више речи или у једној реченици, а значење се речи не промени (док се у тропама реч промени).

Али то је чисто формална разлика, и која се оснива на особинама сасвим секундарним. То је најповршније одређивање, које врше они који не улазе дубље у ствари, који се заустављају на првој спољној особини. Ову класификацију тропа и фигура измислили су реторичари. (По њиховој би подели метафора ишла у тропе, а поређење у фигуре, што није тачно. — „Он је лукав као лисица“ било би, као поређење, фигура, а „Он, лисица једна...“, као метафора, било би троп).

Једна боља класификација јесте класификација по битним одликама, по узроцима постајања, или кратко, *по постојању фигура*. Фигуре су говорни облици. Говорни облици се мењају према прилици у којој се говорник налази. *Како су фигуре одступања од првобитног и обичног начина говора, то ће утицаји који буду мењали начин говора стварати фигуре*. Утицаји који мењају начин говора биће меродавни за класификације. Ти утицаји, којима је говорник подложен за време говора, могу бити од две руке: 1) *унутрашњи* (сам говорник, емоција под којом је он), то јест, узрок извесним фигурама

треба тражити у говорнику (најчешће); и 2) *спољашни* (то је она личност којој се говори, која слуша) то јест, узрок другим фигурама треба тражити у слушаоцима. (Ових фигура има врло мало и мање су важне). Да се не би на пример увредио онај који слуша, говорник употребљава литоту; да би му што објаснио употребљава перифразу, дистрибуцију, и тако даље.

Унутрашњи утисци многобројни су; спољашних има свега два-три случаја.

Они случајеви у којима је човек под емоцијом утичу на њега да прави фигуре. Сваки појам је представљен једном представом. Што је емоција рећа слика је живља. Код главних и правих фигура утицај је један једини: *емоција*. И доиста ако пређемо редом све фигуре, видећемо да, изузев неке, које управо нису фигуре, све остале постају ~~постају~~ под емоцијом. Отуда се може рећи да су *фигуре обични начини говора под емоцијом*. Неколико примера: Кад се каже: „Сија се као сунце“, реч „као сунце“ јесте фигура, поређење, и употребиће је онај који је у већем узбуђењу, под јачим утицајем емоције. Или на пример: „Иде брзо као муња“ рећи ће се онда ако је утисак тако јак да пробуди велику емоцију. И доиста човек који врло брзо иде неће пробудити тако велику емоцију да она изазове то поређење. Али за брзину воза или тите, и тако даље, где је емоција врло јака, човеку ће излетети из уста то поређење. — Или: „О, мајко, мајко...“ Свакојако, ако човек није у узбуђењу он неће поновити реч „мајко“, нити ће рећи „о“. — Или: „Кличе Ненад као соко сиви“. Цела реченица је једна фигура. У обичном неузбуђеном говору нико неће рећи „кличе“, нити би правио поређење са соколом. Али под емоцијом, видећи њега у једном нарочитом положају, у емоцији, која се пренела на писца, и овај је у узбуђењу узвикнуо: „Кличе Ненад као соко сиви“ (не да испуни стих). — Кад се каже „друштвени талог“ (у смислу „олош“), реч „талог“ је фигура, метафора, и очевидно смо је могли створити само тако ако смо замислили да друштво иде на слојеве, и да на дну стоји оно што је најгоре. Увек претходи рад имажинације, уображења. — Или полисиндет: „Образ и закон и црква и свеци погажени јавно“. Чак и у том случају говори се под узбуђењем, и баш та честа употреба свезе „и“ показује да је набујало осећање говорника. — Или хипербола: „Љуто цвили, до неба се чује!“ несумњиво је дата под јаким емоцијом.

Како све фигуре постају под емоцијом то ћемо класификацију извршити према *бићним ознакама емоција*. А битне ознаке емоција су те што једне помажу душевни рад, а друге га спречавају, једне су динамичке, а друге инхибиторне. Према томе добијамо две категорије фигура. У прву категорију иде

огромна већина фигура зато што фигуре већином представљају живљи начин говора. Емоције могу или појачавати осећање, или оживљавати машту, или продужити осећање, и то би била прва група фигура. Неке фигуре постају под емоцијама које нагло прођу, или које дуже трају, или које постепено јачају. (На пример таутологија. Класичан пример из говора лорда Чатама: „Да сам Америчанин као што сам Енглеz ја се никад не бих предао, никад, никад, никад“). Или емоције спречавају говор, јер под изненадном емоцијом говор постаје испрекидан или сасвим прекинут; и то је друга група фигура, које спречавају машту.

Разуме се, и то смо рекли, да у прву групу иде огромна већина фигура, док их у другој класи има много мање. Јер самим тим што у тој другој класи емоције спречавају говор, оне у исти мах не даду ни да се фигура потпуно развије. Стога их и има тако мало у тој класи. Но ипак оне у реторици заузимају врло видно место, јер се више употребљавају но скоро све остале фигуре.

Класифиција фигура била би оваква:

I *Фигуре које постају под унутрашњим утицајем или емоцијом:*

1. *Фигуре у којима емоција оживи говор: (поречење, метифора, метонимија, синегдоха, аносирофа, персонификација, алегорија, хипербола, антитеза, епитет (украсни) и друге).*

За неке емоције које нагло дођу и дуже трају потребно је времена да буду исказане; неке од њих у том времену постепено расту, јачају. Фигуре које тако постају јесу: *климакс (или градација), асидејш, полисиндеи и таутологија* са свима њеним облицима: *анафором, епифором, епизевксом* и тако даље.

2. *Фигуре у којима емоције спречавају говор.* (Оне постају под инхибиторним емоцијама, које задржавају). Под изненадном или јаком емоцијом онај који говори нема довољно снаге, прибраности, да своју мисао каже потпуно, до краја, но или је прекине, или каже на један нагао начин. (Да човек што правилно каже потребно му је извесно време, мирноћа). На пример узвик Ричарда III: „Коња. Коња! Царевину за коња!“ Употребљено је елипсу будући у емоцији и немајући времена да прави реченицу. Или: „Ватра!“; или (кад неко, види погинулог или мртвог човека): „Мртав!“ Нема кад од осећања, емоције, да каже мирно, без фигура. У ту групу иду фигуре: *аносиопеа* или *решиценција* (кад се прећути, не доврши реченица), *инверзија* (увек у емоцији; човек под јаком емоцијом каже прво главну реч па тек онда споредне ствари), *усклик* са његовим облицима: *заклињањем, проклињањем, благосиљањем, жезлом, епитетом*; и сличне фигуре.

II Под спољашњим утицајем постају фигуре:

Перифраза са њеним суврстама: *дистрибуцијом*; *ајати-позом*; *еуфемизам*, *липоша*, и тако даље.

Липоша

Само, знајући да под овим другим, спољашњим узроком, постају фигуре може се узети да су оне узрок, иначе не.

Али како су фигуре по своме постанку најтешње везане за интелект, и како је с друге стране материјал њихов, језик, врло разноврстан, то ће оне моћи да се класификују и према тим новим обзирима.

Основне интелектуалне функције наше су опажање сличности, опажање различности, и асоцијације мисли или памћења. На та три начина се опажа.

Интелектуални утицај, дакле, дејствује тројако (према моћима интелектуалним): да може да разликује ствари (*анти-теза* или *контраст*); да може да опази сличности (*поређења*), и да може да памти (*меморизија* — *круна* место *краљ*; ту је асоцијација — и *синегодох*). Значи, наш ум може да запамти две ствари које иду упоредо, у ма каквом односу, може преко једне да се сети друге, и да ту другу позна по првој. Према тим моћима интелекта има и разних фигура. У прву групу Бен ставља *антитезу* или *контраст*, у другу *поређење*, у трећу *меморизију* и *синегодох*. У вези с овим последњим имамо способност нашега интелекта да погоди значење једне речи или реченице и ако је оно обилазно, погрешно или обротно казано (*иронија*).

Према материјалу језика фигуре се могу класификовати у нарочите подгрупе: у погледу једне речи, кад се реч понови, кад је *поишање*, *алитераација*, *слик*, *симетрија*, *риџам* и тако даље.

Најзад, има фигура које се само зову фигуре, а у ствари само су нарочити ефекти: *ејиграм*, *инисинуација*, *иронија*, и тако даље.

Од фигура поменућемо само најглавније и оне које се најчешће употребљују:

1. **Поређење.** Ова фигура постаје кад се један предмет изрично пореди с другим. На пример: „Чист као злато“; „Храбар као лав“; „Кличе Ненад као соко сиви.“ — Поређења се увек морају исказати речју: *као*, *слично*, или којим другим прилогом за поређење. Тај случај најчешћи је, али није апсолутно сталан, није без изузетка. Онда када су између себе везани појмови чија је паралелност, упоредна веза, чита, прилог за компарацију може отпасти. То пак бива и због неких спољашњих разлога, стиха, и тако даље. На пример:

Чарна горо, пуна ти си хлада,
 срце моје још пуније јада.

Многи теоретичари преносе појам компарације на сваку реченицу у којој се налазе два разна појма, а у вези. На пример: „Он му је трн у оку.“ Међутим, у таквим реченицама поређења нема; ту оно прелази у метафору. Тако је у примеру: „Он је био лав у борби“ поређење прешло у метафору. Поређење би било тек онда кад би се казало: „Он је био у борби храбар као лав.“

По улози коју поређење игра оно може:

1) Исказивати мисао, и у томе случају је *интелектуално*; или

2) Утицати на наше емоције, осећања, и тада је *емоционално*.

Поређења прве врсте чине представу јаснијом, оживе мисао, носе са собом свој наук, у неку руку допуњују наше знање; а поређења друге врсте појачавају наша осећања, буде нашу емоцију, више добавља фантазију и преко ње осећање, служе више као украс, речју, уметничка су ствар. — Примери за интелектуална поређења: Место да кажемо да васпитање чини све или готово све, ми на пример кажемо: „Како се младица савија онако је дрво нагнуто.“ То поређење је чисто интелектуално. Кад се каже: „Сувишно читање угуши властито мишљење као што сувишна дрва угуше ватру“, ту имамо такође један интелектуалан елемент, али у оштроумности поређења налази се један део емоције, и оно је једним делом емоционално. Или интелектуално је поређење: „Права гипкост и лакоћа у писању долазе од вештине, не од случаја, исто као што се најлакше крећу они који су учили играње.“ Или: „Несигуран као вода.“ — Напротив, примери емоционалних поређења: „Врлина је величанствена као зорњача“ (Аристотело). Мисао није нова, ми нисмо ништа ново чули, ничим допунили своје знање, али ово „као зорњача“ чини ово поређење емоционалним. Или Сиднејева реченица: „Кад слушам наше старе баладе, у мени срце задрхти јаче, но кад чујем трубу да затруби.“ У том случају не добијамо никакав интелектуални елемент више, но напротив дошао је један чисто емоционалан елемент. Ово „кад чујем трубу да затруби“ чини поређење емоционалним. Или: „Кад прашташ увреде, човек који ти је срце ранио стоји према теби као морски црв који пробуши љуску шкољкину, а она бисером затвори рупу.“ То поређење је *чисто* емоционално. Или арапска пословица која каже: „Буди као сандалово дрво које и секиру која га засече мирисом прелије.“ Чисто емоционално поређење. И ту нема никаквог интелектуалног елемента, но емоционална, појачана импресија. Даље: „Очи су им сијале као угљевље.“ „Твој осмејак је као зора пролетњег дана.“

Ако је утисак што га поређења праве пријатног изненађења, онда су она духовита. Код тих поређења има поред емоционалног појачања још и једна оштроумност, инвенција, духовитост, које су нов елемент ефекта. Тако духовита поређења имамо у овим примерима: „Људско искуство, као фењери на задњем делу морске лађе, осветљују само пут којим смо прошли.“ Мисао је тачна и поређење је лепо, али има ингениозности у хватању тих заједничких елемената, поетске инвенције, оштроумности. Или: „Брак личи на маказе чија сечива иду увек у противном правцу и тешко оном ко дође између њих.“ Ингениозно је нађено, врло духовито поређење. Даљи примери: „Он је као тоцило, које не може само да сече, али може да наоштри.“ „Захватиш ли ведром из бунара или из мора увек ћеш исту количину захватити.“ „Васиона би пропаћу неке планете исто толико изгубила од свога величанства и своје разноврсности, колико би зеленило и узвишена величина шуме изгубила падом једног јединог листа.“ „Дела владара су као оне велике реке чији ток сваки види, али им извор знају мало њих.“ „Жене су као сенке: кад поћеш к њима, оне беже од тебе, кад хоћеш да их оставиш, иду за тобом.“ „Жене су као мала деца: кад их зовеш неће да дођу, не зовеш ли их дођу саме.“ „Срећа има нечега од женске природе, ако јој се сувише удвараш, она се сувише одмиче.“ „Као што зима наједа цвет, тако и неверство наједа срце људско.“ „Али ова мала свећа далеко баца своје зраке! Тако се светле добра дела у рђавом свету.“

Има поређења која не помажу ни наше разумевање, нити буде наше емоције, већ служе само као украси. Таква поређења су као други одељак, као споредна врста емоционалних поређења. На пример: „Његово је памћење као восак кад треба да прими утисак, као мермер када треба да га задржи.“

По утиску који поређења чине на нас, она могу бити *ефективна* и *неефективна*, добро нађена, успела и рђаво нађена, неуспела. И једна и друга могу бити веома разнолика. И то је појамно. Прво, прилике у којима се поређења стварају могу бити врло разноврсне, и према томе, она могу бити успела или неуспела; затим грађа из које се црпи калупи језика, његове навике, такође су разноврсне; даље способности говорника или писца које при стварању фигура такође улазе у игру разноврсне су. Обратно, захтеви који имају да се ставе за добре фигуре, услови под којима су фигуре ефективне, такође су врло многи, и према томе лако је погодити да се у стварању фигура може врло често и врло много грешити. Од тих могућности набројаћемо само најважније. И то како су поређења (односно метафоре) најчешћа и најважнија фигура, углавном ћемо се задржати на условима који се тичу поређења. Кратко казано:

Ефективна су поређења кад су:

- 1) тачна и јасна (интелектуална),
- 2) лепа и јака (емоционална),
- 3) духовита и неочекивана (пријатно изненадна).
- 4) Нова, и тако даље. (Ефективна својом новином, оригиналношћу, нежношћу, живописношћу, и тако даље).

Речју, могу имати све емоционалне и интелектуалне особине стила.

Неефективна поређења су обично:

1) Кад су слабија од буквалног значења. (То јест оно што је обичним језиком казано јаче него у поређењу, у слици, која треба да јасније да слику, да јој да рељефа).

2) Кад нису тачна, то јест кад сличност између две ствари које се пореде није довољна, кад се поређење не поклапа са поређеном ствари у својим *бићним* особинама, у својим главним тачкама, у својим важним и карактеристичним цртама. (На пример: „Сетна као санта леда“). И то и интелектуално и емоционално поређење. (То јест мора и мисао у поређењу да буде јасна, и мора и осећање у првој и другој страни бити лепо). Најзад, кад има околности које сметају или заводе на другу страну читаочеву пажњу, те одведу читаоца на рђав пут.

3) Кад су сувише блиска. Кад на пример Наполеона или Ханибала поредимо са Џингисканом или Александром Великим или са Цезаром. То су сувише слична поређења. Ствари које се пореде морају бити различите природе. На пример: „Наполеон као олуја...“ (или: „као бура“, „као вихор“). — „Да опусте земљу свуколику ка скакавац што поља опусте“.

4) Кад су сувише позната, свакидашња, банална.

5) Кад су сувише непозната, узета из области слабо познате или сасвим непознате читаоцу. (Дакле обратно од 4). На пример: „Грмљавина је одјекивала међу стењем као звук из велике оргуљине цеви“.

Последње две тачке, 4 и 5, мењају се увек са публиком којој се говорник или писац обраћа.

6) Кад су претерана, сувише натегнута, ма у ком било смислу или правцу.

7) Кад не одговарају широком и општем начелу хармоније. Кад у нешто узвишено унесете комичан елемент, или обратно. И тако даље.

8) Кад је факт казан поређењем лажан, погрешан, апсурдан. Фигура треба да буде искрено, поштено употребљена, њу треба употребити у истинској емоцији. Стога фигуре не смеју бити претеране, као што ни само осећање није често претерано. У противном случају настаће нека патетичност, неки бомбаст, неприродан говор. Пример: „И њему је љубав била станац камен на површини морској“ (Милан Јовановић-

Морски). Камен употребио као ослонац на води (место даске на пример).

9) Кад су неумесна, нескладна с општим тоном, или сувише дуга у сравњењу с целим текстом.

10) Кад су учестана. У делу не сме бити сувише фигура, оно ће као и све нагомилано, изгубити тиме од своје снаге, и биће, што је још горе, досадно. — И тако даље.

Речју, ограничења су опет иста она која постоје и за опште интелектуалне и емоционалне особине стила.

Примена ових начела често је врло суптилна у пракци, и треба поређење оцењивати свако за себе, према ономе нарочитом случају у ком се јавља. Јер нека ситна појединост може привидну погрешку отклонити, или привидну правилност покварити. Врло често је довољно унети једну једину посредујућу реч и поређење од нетачног може постати тачно. И обратно. На пример: Кад би се рекло о једној јунакињи да је „као лед“, поређење би изгледало покудно, али „чиста је као лед“, поређење изгледа похвално. Или на пример: „Изводи, скраћења, прегледи, и тако даље, врше исту службу коју и сажижна стакла. Они сабирају растурене зраке духа и знања у писаца, и управљају их живо и топло на читаочеву машту“. И ако би смо место „врше исту службу“ ставили: „су као сажижна стакла“, учинили би једну погрешку; поређење се губи, добија се нешто нетачно.

Фигуре у исто време могу имати више особина (добрих и рђавих), и могу спадати у више споменутих категорија.

При оцењивању поређења главна је и меродавна особина она коју поређење хоће да истакне. Разуме се да ако би та особина одговарала захтевима, ако би уз њу било других особина које би заједнички биле тако јаке да у утиску савладају главну особину, поређење опет може бити погрешно.

Као што смо већ напоменули, поређења не морају бити само интелектуална, емоционална и духовита, не морају, дакле, спадати у једну од те три категорије, већ могу садржавати у себи две или све три ове особине. На пример: „Настаде тишина тако потпуна да се зачуше кораци синдика [талијански чиновници] по широкој калдрми и шуштање њиховог црног свиленог одела као ноћу киша“ (интелектуално, емоционално и духовито). — (Опширније о поређењу у расправи Г. Б. Поповића *Три приче Радоја Домановића, Српски Књижевни Гласник*, VII, 136—138).

2. Метафора. Метафора је фигура у којој реч место свог првобитног значења добија ново значење, због тога што је говорник у своме духу учинио поређење између два предмета. Метафора је поређење које се налази у простој употреби једне речи, то јест скраћено поређење, у коме није

изречно казано да је једна ствар поређена с другом, те је просто место речи која треба да се пореди дошла реч с којом се она пореди. На пример: „Лист хартије“; „друштвени талог“; (место „олош“); „он је стуб државе“; „он му је трн у оку“; „жеља је мати мислима“ (интелектуална метафора) „челична воља“ (емоционална); „камено срце“ (емоционална), „перје које краси краљевску тицу подражава и лет њен“ (духовита метафора); „када држава претрпи бродолом, ситније и лаке ствари остају на површини и бивају спасене, а све што је солидно падне на дно и изгубљено је за навек“ (духовита метафора).

Пошто су метафоре само скраћена поређења то се и оне могу поделити на: *емоционалне, интелектуалне и духовите*. Но то се слабо осећа, јер су метафоре кратке. Друге разлике потичу из саме природе метафоре. Кад метафора казује представу или мисао, она је интелектуална; кад казује осећање, она је емоционална; духовита је онда кад и поређење.

Метафора је једна од најлепших песничких фигура. Али не само то, она има у развићу језика и другу, врло важну улогу, наиме: метафоре богате језик. Језик се не богати само тиме што добија нове речи, но и тиме што те речи добијају нова значења. (Енглески језик има 200.000 речи са 2.000.000 значења). Нарочито што се тиче мислених именица и психолошких појмова ми се не би смо могли наћи да нема метафора. (На пример схватање, појимање, ширина и дужина мисли, и тако даље).

Како су метафоре кратке и како се оне најчешће састоје из једне речи, тако да могу не само да дођу брзо једна иза друге него могу да се нађу у једној реченици, то може да се деси, и то се врло често дешава, да оне дођу једна с другом у контрадикцију. Једном ухваћена материјална сличност мора се одржати у целом поређењу. На пример: „Његови родитељи желели су да му утру пут преко бурног мора искушења“. (У овоме су примеру метафоре смешане, збркане. Метафоре: „Утрти стазу“ и „бурно море“ нису у истој области, јер се на мору не може утрти стаза). Погрешне су и ове метафоре: „Његове мисли виноше се као огањ и залепршаше се на удаљеним звездама.“ „Наоружају се противу читавог мора зала“. „Баците светлост на замршен предмет.“ Или већ наведени пример: „Његова љубав јој је била као станац камен на узбурканом мору живота.“ Свака метафора, дакле, мора бити доследна. Свака слика мора бити у хармонији, у складу са местом, са приликама где се јави.

Неких пута, нарочито кад човек тражи етимологију речи, употребљене метафоре могу бити контрадикторне, али обична употреба одузела им је првобитно метафорно значење тако да се контрадикција никако или врло мало осећа. Све је пи-

тање мере, субјективнога оцењивања и укуса. (Као пример једне речи која је изгубила своје метафоричко значење у врло многа случајева, али га ипак толико има да се човек може огрешити о њега, јесте реч *шачка*. Погрешне су на пример фразе: „Са шире тачке гледишта“; „С ове тачке гледишта“; и тако даље.

Због тога што су метафоре кратке и састоје се из једне речи, постоји опасност да се уз једну метафору, у једном паралелном члану исте реченице, метне или нађе једна буквално употребљена фраза. На пример: „У миру си пролетњи лахор, у рату си планински вихор“ (Осиан). Кад би метнули место другог дела обичан израз „у рату си храбар јунак“, видели би да реченица рамље, није добра. То би било погрешно. То би био један од тих честих случајева, да је у првој половини реченице употребљен израз метафоричан, а у другој израз обичан, непреносан.

Најзад, за метафору важе и остале одредбе које важе за поређење. Нарочито ваља истаћи да метафора не сме да буде претерана ни у ком смислу ни правцу. Нарочито се не смеју метафоре расути, расцепкати, рашчешљати у сувише појединости које могу испасти излишне и контрадикторне.

3. **Алегорија** је метафора продужена у безброј појединости. Отуда је један реторичар рекао да је алегорија врло мучна врста композиције и да се за њу тражи нарочити дар. И отуда врло велике алегорије: *Поклоников љуш* и *Гуливерово љушовање*, и кад су од тако великих вештака као што су Буњан и Свифт, ипак нису никад беспрекорне.

Преимућства или користи од алегорија ове су:

1) Алегорија је као слика *конкретнија* и према томе импресивнија него буквално исказана мисао.

2) Алегорија утиче *сугестивно*, то јест, не каже мисао правце, отворено, него даје да је погађамо, а погодити шта је писац хтео да каже увек је једно задовољство.

3) Како је алегорија врло често дужа прича, то она поред казивања саме мисли, може да да и друго уживање, које иначе обичне приче не могу да даду. У алегорији на пример може да буде интриге, интересантно написаних догађаја, и чак, кад је алегорија дужа, лепо оцртаних карактера, и тако даље.

Слабе стране и опасности у које може да дође алегорија ове су:

1) Може бити *недоследности* у алегоричном причању;

2) Може писац да се заборави, да алегорично представљање (причање) остави и пређе на буквално; и

3) Може се изгубити у излишним појединостима.

Алегорије треба у главном оцењивати као и поређења. Према томе, и оне могу бити, бар делимиче, *емоционалне*, *интелектуалне* и *духовите*.

4. Метонимија је фигура у којој се један појам замењује другим појмом, који с првим стоји у некој ближој вези по своме смислу. Како веза између појмова може бити врло разноликих, и метонимија можемо имати од неколико руку:

а) Метонимија је кад се узрок замени последицом. На пример: „Докле винце улезе у лице, а ракија стаде бесједити“. — „Јечам трче а ракија виче.“ — „Пак он њему покој душе даје.“

б) Метонимија је кад се место самога дела каже име писца. На пример: Читам Гетеа, Његоша... Волим Мусеа, Бранка... и тако даље.

в) Инструменат може заменити резултат, и обратно. На пример:

Лепше грло у Милоша царско,
Јесте лепше него је у виле.

г) Време се замењује оним што се у њему дешава. На пример: „Бела их је зора задесила...“; „Пише вино до првих петала.“ Затим: „старост“ место „старци“, „младост“ место „младићи“, „партер“ место „публика из партера“, „Бах“ место „вино“, „град“ место „становници“, „од колевке до гроба“ место „од рођења до смрти“, и тако даље.

д) Или се замењује простор оним што се у њему налази. На пример: „Пописмо једну чашу...“

ђ) Замењивање може бити између једнога лица или предмета и некога његова обележја, знака. На пример: „скиптар“, „круна“ (место „краљ“), „престо“ (место „владалац“), „сабља“ (место „официр“), „мантија“ (место „калуђер“).

5. Синегдоха је фигура деоног односа, то јест у њој се део каже место целине и обратно, једнина место множине и обратно, и тако даље. На пример: „Остао је без крова“ (место куће). — „Они су остали без хлеба, а толика уста.“ — „Рус надби Турчина.“ — „Обуци се као мушка глава.“ И тако даље.

И метонимија и синегдоха упућују нашу машту на оно што је најважније или најкарактеристичније на једном предмету (на неки атрибут или део атрибута) те на тај начин појачају, заоштро представу или емоцију.

Обе ове фигуре као и метафора богате језик и то на исти начин.

6. Персонификација. Овом фигуром мртве ствари се представљају као жива створења са свима знацима људскога живота. Али у вишем стилу, у јаком заносу, у емоцији, човек замишља да мртве ствари осећају све заједно с њим, да могу бити потресене оним што се догађа до њих и око њих. На пример: „Затресосе се брда“.... Све се особине живих створа у тој фигури могу придати мртвим стварима. На при-

мер: „Ова соба *гледа* на улицу“. То је једна врста персонификације, али она је овде управо, у ствари, метафора која се придева глаголу (другим се чим и не разликује од метафоре). Примери: „Сама књига цару бесједила“. —

Још зорица не забијелила,
Ни даница лица помолила. —

Па се Рамо с сунцем разговара.

Сунце јарко имадеш ли мајку. — (Овај пример је више за визију и апострофу).

✓ 7. Апострофа је фигура којом се неко обраћа покојницима или отсутним лицима или стварима које човек замишља као живе. На пример:

Он дозивље посестриму вилу,
Бог те убио, посестримо вило,
Нијеси л' ми божју вјеру дала,
Да се мени на невољи нађеш. —

Посестрими гору и планину,
Богом сестро, горо и планино...

✓ 8. Хипербола је увећавање или умањавање предмета преко њихове обичне границе, да би само боље пали у очи. Претеривање дакле може бити у два правца: увећавање или умањавање. На пример: „Мањи од маковог зрна“. — „Нокти су му орати би мого“. Даљи примери:

Чини му се сва царева војска
Као мрави у зеленој трави. —

Сви ми у со да се претворимо
Не би Турком ручка осолили. —

У извесним случајевима хипербола не сме да се много удаљава од истине; у другим случајевима, нарочито кад се тиче јачих емоција, на пример љубави, мржње и тако даље, и у случајевима врло јаке комике, она може без штете да се и врло много удаљи од истине. И ту се познаје она разлика између интелектуалних и емоционалних особина. Кад год хипербола има да нам каже једну преставу, да нам јаче каже једну мисао, онда је она интелектуална и не сме јаче да се удаљава од истине. Међутим кад има да каже неко осећање или кад је употребљена за јако комичне ефекте, онда је она емоционална и за њу постоји само ово једно правило: језик, стил, начин изражавања треба да је такав да се одржи на висини емоције и да својим стилистичким склопом одржава ствар као вероватну. Примере многих и лепих хипербола налазимо код Шекспира, Дантеа, Милтона и других.

9. Антитеза или Контраст, то је казивање једне мисли помоћу два супротна појма. Пример: „Чувај беле паре за црне дане“. — „Иде лудо, проговара мудро“. —

Као што паралелно изношење белог и црног појачава преставу обојега, тако исто и апстрактне речи у антитези појачавају једна другу. Код апстрактних речи то се слабије осећа због њихове апстрактне природе. На пример: „Благосиља, а не проклиње“. — „Ја поштујем њих двојицу, неког трећег не“. — „И не диже га више но га остави“. — „Господар, а не тражим своје земље“. — „Слуга а не роб“. — „И не саломе копље, но га остави цело“.

Антитези су подврсте:

а) Стихомитија. То су они развијени стихови у драмама и тако даље, који су обично један другом и одговори. На пример:

Море, Марко, не ори друмове. —

Море, Турци, не газ'те орање. —

б) Оксиморон. То је антитеза у којој су две, на први поглед врло супротне речи, а ипак стоје једна поред друге, и везују се у један појам. Примери: *речишћо ћушање*; *ћуно празнине*; *мудра будала*, и тако даље. *Звук та тишина!*

в) Парадокс готово је исто оно што и оксиморон, само што је оксиморон у речима, а парадокс у реченицама. На пример: „Не бојим се, али ме је страх“.

10. Иронија. У иронији човек казује своју мисао речима које у буквалном значењу значе обратан ономе што мисли. Према томе, смисао ироничних речи може се разумети само из текста, по свези с другим речима, а у говору по интонацији, гесту, и тако даље.

И ако иронија није права фигура, ипак је она један од најлепших, најфинијих говорних украса, а у исто време и најјачих. Финоћа њена састоји се у томе што човек који је изрече никад није у афекту. Јачина, пак, њена састоји се у томе што подмеће обратне мисли противнику и што је на њу врло тешко одговорити. (На пример у *Гуливеровом путовању* од Свифта). Примери: „Неће мачка сланине.“ — „Вешт као магарац у кантару“. —

Са иронијом сродне су подврсте:

а) Сарказам — иронија која је крајње заједљива, пакосна. На пример:

Твој је синак јунак био,

Ако ј' умо камен гристи.

Мора да се угојио“. —

(Змај-Јован Јовановић, *Три Хајдука*)

б) *Хијеренизам* — иронија која се јавља под видом доброга расположења: На пример: „Благо теби кад си луд!“ —

в) *Диаризам* је фигура која се специјално руга нечијој неприлици. Она се јавља у врло различним облицима. На пример: „Личи му као магарцу седло“. — „Видела жаба где се коњи кују, па и она дигла ногу.“

г) *Акизам* је кад се неко прави да за нешто не мари. На пример: Лисица: „Кисело грожђе, трну зуби од њега“. Медвед: „Нису ни биле зреле“ (вели за жуте крушке).

д) *Мимеза* — подсмешљиво понављање противникових речи:

На пример: „Он ће доћи ја велим“. — „Хм!Он ће доћи, ја велим.“ —

✓ 11. Епиграм је духовита игра речи (али не каламбур). Епиграм може бити, благодарећи само томе што речи имају више значења, тако да се једна реч може употребити и *привидно* у једном значењу а у *ствари* има друго значење. Епиграм се састоји у привидној контрадикцији речи. Понеки пут потребно је доста оштроумности да се схвати мисао овако казана. У томе и лежи драж ове фигуре. На пример: „Дете је отац човеку.“ — „Сваки човек жели да живи дуго, али нико не жели да остари“. — „Пре кад нисмо имали ништа да учимо ми смо учили добро“. — „Неуспеси су стубови успеха“. — „Не може да се види шума од дрвећа“. — „Ако немате шта да кажете а ви кажите“. — „Недостојним методама човек постаје великодостојник“. — „Језик је човеку дат да њиме сакрије своје мисли“ (Таљеран). — „Природом човек може владати само ако јој се покори“. — Човек који је претрпео бродолом на једној непознатој обали, наишавши на мртва човека обешеног о вешала захваљује Богу видевши да се налази у цивилизованој земљи. И тако даље.

Врста епиграма је кад се једна често употребљена фраза измени тако да добије неочекиван смисао или облик. На пример: „И он се врати својој првој мржњи.“ — „Жена која се предомисља пропала је!“ — „Библиотекар који чита пропао је“. —

Још један облик епиграма је у понављању исте речи, али са мало друкчијим значењем. Пример: „Што сам написао написао сам, више нећу променити“.

Оно што се на првом месту од епиграма тражи, јесте да буде духовит, оригиналан. Даљи услови које епиграм мора испуњавати јесу: а) Да привуче пажњу читаоца или слушаоца; б) Да једну ствар живље забележи у наше памћење (то јест да је импресиван).

Као и код свих јаких фигура треба пазити да га човек не злоупотреби. Мера је субјективна ствар. Пример: „Још

једна овака победа па ћу се сâм вратити у Епир“. (Оригинално речено). — „Како сличан па опет како различан. (Мање оригинално).

Добар епиграм треба да има с једне стране довољно сакривено своје првобитно значење, да га човек мора погађати; с друге стране, не треба у њему да је више сакривено него што би уман, образован човек за трен ока могао да погоди.

Епиграме не треба мешати са реченицама које Енглези обично зову *кондензованим*, код којих се ефект не састоји у игрању са значењем речи него у састављању појмова разних категорија који се на први поглед не слажу међу собом. На пример: — „Распаљен злим страстима и још гором ракијом.“ — „Дође једно непријатељско ђуле и прекиде му руку и реч“. — „Он узме певати и свој шешир и изађе напоље“.

Овакве кондензоване реченице употребљавају се ради комичних ефеката, и за њих углавном вреде иста правила и услови као и за епиграм.

12. — *Инсинуација*. Ово је духовита реченица која заобилазним начином каже једну мисао, сугерира је; једну ствар казати заобилазно, а она ипак лако и лепо да се разуме. И код ње драг је у томе што човек мора да погађа. Примери: „Il y a de la beauté et surtout des beautés“. — Један Енглез кад је био једном болестан рекао је да неће тражити савета од лекара, јер се нада да ће моћи умрети и без њих. — За правника лорда Бруна рекао је један правник: „Кад би још знао нешто права, онда би од свачега знао по мало.“ — Марк Твен прича како је једанпут путовао са једним пријатељем који му је говорио о интимним стварима. „Молим вас, рече му Твен, у разговору, говорите немачки, јер би нас ови Немци који знају енглески могли разумети“.

И инсинуација мора бити духовита и не сме бити ни сувише јасна ни сувише сакривена.

13. *Епитет*. Украсни епитет је придев или именица (атрибут) који се додају главној речи ради живости или ради потпуности. Како је прво главније то он долази да главну реч украси, окити. Већина тих придева има своје стално место, сталну службу уз одређену именицу. То су тако звани *стајајући придеви*. На пример: *бели* (дан, двор, лице, грло, вила, и тако даље): *царна* (гора, очи), *руса* (коса, глава), *бриџка* (сабља, и тако даље).

14. *Сентенција*. (Изрека). Уз какав специјалан случај каже се реченица у којој је сконцентрисана каква опаска, каква морална мисао, посматрање какво или рефлексива, и тако даље, те се тако општим начином објашњава специјалан случај о коме је реч. На пример:

Господару, беже Радул-беже,
 Ђе су жене људе свјетовале?
 Што л' ћу и ја тебе свјетовати...

Затим: „Сан је лажа, а Бог је истина“. — „У млађега поговора нема“.

15. Климанс (Градација) је фигура у којој се појмови или идеје ређају по степену своје јачине. На пример: Дрскост је грађанина римског везати; безакоње је на муке га метати; братоубиство убијати га; а шта да речем — на крст разапихати га? (Цицерон). —

Врло често појаве се тешкоће, кад се хоће да одреди интензивност појединих детаља. Затим, има случајева кад је у једној прилици на један начин градиран; а у другој прилици, истим речима казан, ефетивнији је кад је обрнут. На пример: „Мисао, реч, дело“ кад означавају нешто добро. Али кад се говори о рђавштини људске природе, о нечем што је рђаво, ред је обрнут: „Дело, реч, мисао“.

Ако се од јаче представе иде слабијој, тако да се права поступност и не види, онда је то Антиклиманс: На пример: „Ако смо велики, велики смо свуда, на престолу, у палати, у колеби“. —

16. Асиндет је фигура у којој се речи, појмови или читаве мисли ређају без икаквих свеза. На пример: „Сад хтеде тисућа људи да га види, затим опет тисућа јуришаху, викаху, стајаху, плакаху, чуђаху се, гураху се, проклињаху“. (Клопшток, *Месијада*).

17. Полисиндет обратан је асиндету, то јест у њему се уза сваку реч употребљавају свезе: *или, и, на, а, ниш, ња*, и тако даље.

18. Таутологија је понављање једне мисли истим или другим речима. На пример: „О мајко, мајко...“ „Њега нема, нема“. — „Не, не, то не може бити“. — „Плачи, земљо моја, плачи, мајко, плачи“. — „Ћути, срце, ћути, не куцај“.

Раније наведени пример из говора лорда Чатама.

19. Узвик. Под јаком емоцијом наш говор постаје испрекидан или скраћен. Онда добијамо узвике. Из саме дефиниције види се да узвик може бити употребљен само у јакој емоцији.

20. Инверзија (Хипербатон) је обрнут ред речи па било у целој реченици или једном делу њеном.

21. Питање. У писању човек употреби питање кад и не очекује одговор (реторско питање). Његову јачину чини у највећем броју случајева то, што онај који говори, изгледа да говори своме слушаоцу и тиме показује као да је сигуран у оно што каже. На пример: „Ето ви кажите сами“. Затим, друга је јачина питања у томе, што је оно скоро увек емоционалне природе. То је скоро усклик, и после тога питања не долази упитник (?), него ускличник (!).

✓ 22. Елипса је изостављање оних речи које се по смислу могу погодити. На пример. — „Црн ти образ“ (био). — „Чим кум прасе а ти врећу“ (пружи). —

✓ 23. Перифраза је фигура у којој се један појам не каже његовим обичним речима, већ се опише његовим својствима, оним што њему припада. На пример. „Види онај који ведри и облачи“ (Бог). — „Небеска светлила“ (звезде). — „Преселио се у вечност“ (умро).

✓ 24. Литота је супротна хиперболи, јер се њома нешто блаже каже него што се мисли. На пример. „Није рђаво“. Или:

Ој девојко, не много лијепа,
Ни лијепа, ни рода велика. —

✓ 25. Дистрибуција. Кад једну општу слику или један појам не представимо, не дамо једном речи, него је разложимо на њене састојке, онда добијамо дистрибуцију. На пример:

Те он турску силу разгледује,
Прегледује какви су чадори,
Прегледује коње и јунаке. —

✓ 26. Еуфемизам. Ово је фигура која постаје кад се место правог израза за нешто страшно, ружно, или рђаво, употреби други, много блажи, повољнији израз, па ма био и супротног значења. То бива понајвише из опрезности да некога не увредимо, или из нежнога осећања и пристojности, која треба да владају у људском друштву. На пример: „Не мрзи на вино“. „Обилази истину“. — „Загледа чаши у дно“. — „Веселник“. — И тако даље.

✓ 27. Ономатопеја је фигура која постаје кад хоће да се имитује природним звуцима помоћу речи. На пример глаголи: *цвркуташи, шикшикаши, праскаши*, и тако даље. — „Ко рче, не срче“. —

✓ 28. Емфаза је кад се реч употреби не у свом обичном значењу него и у ширем, јачем. На пример: „Ласно ћемо ако јесмо људи“. — „То би текер живот био“.

✓ 29. Претерицио. Кад говорник или аутор вели да неће спомињати то и то, али већ тим самим то је споменуо. Примера има много код Цицерона.

30. Катахреза значи уопште погрешку у употреби фигура, па било да је само једна фигура нелогична, нетачна, или да су две фигуре рђаво везане. Она је ретко кад добра. На пример: „На троје је војску раздвојио“.

✓ 31. Дијалогизам фигура у којој су удружени питање и одговор; аутор самог себе пита и одговара, или другог пита, а сам одговара.

✓ 32. Корекција настаје у случају када аутор опозове, потпуно или делимично оно што је казао, дода поправку.

✓ 33. Алузија. Место праве ствари казује се њој слична која на прву праву може да опомене. На пример: „Неверни Тома“; „Доћи ће Вивдов-дан“; „Сад је прешао Рубикон“.

34. Хипотеза. Неки се појам казује оним његовим својствима која ће на читаоца или слушаоца учинити најживљи утисак. Сва је ствар у томе што треба умети изабрати праве појединости. На пример: „Послаше му од злата синију, на синији гуја....“

Има још много фигура, али су оне мањег значаја и ређе се налазе у литерарним делима, а у у теоријама књижевности.

КАКВА ЈЕ КОРИСТ ОД ФИГУРА

1. Фигуре дају стилу лепу разноврсност.

2. Како су фигуре конкретније, импресивније него обично исказивање мисли, то ће се, благодарећи фигурама, идеје моћи разумети лакше и јасније.

3. Фигуре чине да је оно што кажемо и импресивније и од јачег утиска.

4. Фигуре су саме по себи и пријатније и лепше и привлачније.

5. Фигуре богате језик. Многе и многе ствари не би смо могли рећи да нам није фигура.

6. Специјално поређење помаже разумевању ствари. Многе ствари из прошлости објашњење стварима из садашњости постају јасније.

7. Уживамо у *пријатном изненађењу*, кад, благодарећи писцу, угледамо сличност и онде где јој се сами не надамо. — Емерсон: „Као што свака биљка има своје паразите, тако и свака творевина има своје обожаваоце“.

8. Алегорија још изазива и интересовање за догађаје. — „На широком море живота разум је бусола, али је страст ветар“. — „Младост је пролеће живота“. Ово је тачно те се може и обрнути. „Пролеће је младост живота“. Алегорија је код познатих ствари импресивна, јер је позната, нема никаквих нових околности које би заводиле читаоца, нису ни метафорични изрази, ни буквалне.

УПУСТВА ЗА ЦЕЛОКУПНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

Кад год се што коме казује треба ићи од познатог ка непознатоме, те тако своја разлагања наслагати на познату основу. Вазда се ваља држати природног реда. Детаљи који се имају изнети морају ићи природним редом. Све оно на што се доцније позивамо мора бити одмах у почетку довољно истакнуто те да одмах падне у очи. Кад се на неку ствар позива то треба да је увек речено речима. Све што се тиче једне мисли треба и по распореду да је заједно.

Као и у параграфу тако и у целим композицијама оно што је поређено или упоредно, мора добити подређено, подчињено место. На тај начин неће сметати главном току мисли.

Најбоља помоћна средства за јасно излагање јесу *пример* и *контраст*.

Особине целокупних композиција

Добра композиција мора бити јасна, у њој мора бити свеказано, одређено. Затим, она мора бити лако разумљива. Треба ствар не само тачно но и лако разумети. Композиција треба да буде импресивна.

Јасноћа. — Језик се не састоји из речи са математички одређеним значењем. То је један од главних разлога због којих јасноћа пати. Ради језичке јасности Бенџамин је оставио два правила: 1) Ако у језику којим се пише има за дани случај реч која прецизно казује ауторову идеју, онда се на место ње не сме употребити друга, која би могла значити то исто, али и још што друго; 2) Кад се један појам обележи једном речју, онда, изузимајући нарочите случајеве, тај појам треба кроз целу композицију обележити истом речју. — Ако реч има више значења онда је с другим речима треба поставити у такву везу, да се из тога јасно види у ком је значењу употребљена. На пример: *моралан; он усташе с места.*

Лака разумљивост — лакоћа, простота. На првом месту ваља избегавати речи апсурдне, сувише апстрактне, ретке и удаљене; из истог разлога архаизме, варваризме, идиотизме, и тако даље. Вазда треба тражити речи конкретне и фамилијарне.

Генерализација — општи широки погледи. И општи појмови тешки су за разумевање, јер су неопредељени и нејасни; слика коју нам дају нетачна је.

Општи појмови нису ништа друго до тачне сличности између појединих предмета. Стога тако опште појмове можемо разумети и замислити само тако, ако се сетимо неколицине од тих предмета. (Уз општи појам ваља ставити још и пример). Разумљивости стила смета када се фактима и начелима добију разни делови, ограничења, допуне, и тако даље, нарочито када се све то уноси у једну реченицу. Из тога излази да треба што је могуће брижљивије избегавати сва излишна ограничења, то јест она која се сама по себи разумеју. Она ограничења пак, која треба рећи, вама казати што краће, ако се то не може пре ограничења рећи у више реченица. Прво начело ваља рећи широко, безусловно, без изузетка, потом у читавим засебним реченицама додавати ограничења. Не треба се бојати да читалац неће разумети, већ напротив. Узгред буди речено: *сувишне негације ваља избегавати* то јест ваља избегавати форме реченица у којима има сувише негација, на пример: „Изгледа ми да одговор не може бити негативан“.

Импресивност. Импресивно је све оно што задржава и привлачи пажњу. Последица је тога да се то и боље памти. Средства којима бива што импресивније (она су у главном двојака: механичка и унутрашња, битна): 1) величина и јасност самих слова; 2) импресивност се постиже издвајањем, усамљивањем, изоловањем; 3) време за које се човек задржи на којој ствари; 4) контраст; 5) хватање и проналажење сличности такође појачава импресивност (отуда се алегорије лако памте); 6) емотивни елемент; емоција је прилепчива, она оживљује слике; 7) спајање са оним што се износи, да се доцније јаче потврди; 8) питање.

Целокућна композиција. Њих има четири: излагање, описивање, причање и убеђивања. У излагању су елементи, појмови и поставке или тврђење (пропозиција, мисли, судови, истине, закони начела). Што се тиче појмова, нарочито у научним стварима, тежим, њих треба ближе определити. Они се опредељују дефиницијама. Дефиниција може бити на овај начин: 1.) метода појединости, навођењем појединих предмета — примера, случајева или појединости које појам обухвата. На пример када округлину или лепоту дефинишемо набрајањем округлих и лепих предмета; 2.) навођењем онога што тај појам није, то јест навођењем онога што је томе

појму противно. Она прва метода јесте метода појединости, друга метода контраста. 3.) Објашњавајући један појам другим појмовима по претпоставци нама познатој, или ако је ово јасније казано: додајући једну реч по претпоставци познату другој речи непознатој. На пример: „Круг је равна фигура описана једном линијом“. То је метода анализе или дефинисање речима. Све ове дефиниције могу да дођу једна другој у помоћ, нарочито оне прве две оној трећој, јер се последња састоји из појмова, а они су апстрактни.

Поставке — њихово излагање. Главни део излагања јесте тврдња. То је оно што ми имамо да кажемо: судови, истине. Ми их казујемо и доказујемо, а појмове дефинишемо само кад су непознати. — Начини на који се то најлакше постигне јесу:

1) *Понављањем*, који пут истим, а најчешће другим речима.

2) *Порицањем* противне тврдње (контрапозиција). На пример: „Ова соба је светла“, — противно је: „Ова је соба мрачна“, порицање је: „Ова соба није мрачна“. „Сила је право“ — „Сила није никада употребљена у корист правде“.

3) *Казивањем* помоћу примера. Што се тиче примера ваља пазити: а) да ти примери буду познатији од ствари која хоће да се каже; б) примера треба да буде довољно да би се ствар јасно представила; в) примери с почетка нека су прости, па све сложенији, да би онај последњи могао да нам што ближе каже или престави сложену или широку природу наше тврдње или начела; г) примери треба да буду адекватни, морају бити тако изабрани да својим особинама не одвлаче пажњу читаочеву на другу страну појединости; д) одвести ствар до апсурдности — хиперболисати је; ђ) илустрације. У те илустрације иду и поређења. То нису примери, јер оне иду директно под начело.

4.) Врло често није довољно казати ни најјасније своје идеје, па да пажња буде довољно пробуђена, већ треба у текст унети још по нешто страно предмету, какву било занимљивост, која би ствар учинила занимљивијом, па са тим, разуме се, и пажњу читаочеву пробудила. То је нарочито потребно кад би сувота предмета одбијала читаоца, или га наводила да преко извесних места у тексту пређе расејаније или сасвим. Зато је најзгоднији пример и илустрација. — Што се тиче специјалних упуштава што се тиче примене тих примера довољно је сетити се онога што смо досад рекли (што смо рекли кад су добре фигуре или накити).

5.) Кад се у каквом делу прелази у какву тешку ствар, добро је потсетити читаоца на то: ова је ствар врло тешка. Начин овај је колико прост толико и добар.

6.) И доказ некога начела може посредно послужити као помоћ самоме излагању. У исто време закључци, који се из

неког начела изводе, и примене тога начела могу послужити јаснијем излагању. На пример: „Скоро све што смо казали о параграфу може се применити на целокупне композиције“.

Описивање хоће помоћу језика да да читаоцу или слушаоцу појам о неком предмету или призору онако како би га читалац или гледалац имао кад би предмет или призор сам гледао.

Неколико ујусћава. 1) Прво и најважније, одмах у почетку треба дати један општи, прегледни план ствари или призора који се описују. Што тај план буде простији и јаснији, тим боље по цео опис. У многим случајевима место целокупног општег плана довољно је изнети најважнију особину. На пример: Литвинов у *Диму* од Тургенјева, по ономе што о њему из романа знамо по опису, он је био леп човек. Међутим кад га Тургенјев први пут описује ми не добијамо лепу слику. Тургенјев на пример каже да је он имао упале очи, дуг нос и тако даље. На крају ми смо створили не лепо лице но ружно; али да је Тургенјев одмах у почетку казао на пример: „Литвинов је био леп човек“, опис био би добар, јер ми би смо онда и очи удубљивали и нос продужавали толико колико се то слаже с нашим појмовима о лепоти. Овако пак, пошто то Тургенјев није рекао, изишло је напротив, јер наша машта, ако јој се не да ограничење, вазда претера, — и нос продужи и очи удуби више но што треба. — Почетак доброга описа Ватерло-а од В. Ига почиње овако: „А, Енглези су били на врху, Французи на крајима, битка се вршила на средини...“ — Узгред речено, тај се општи план неки пут да на тај начин, што се да облик (ствари или призора, наравно општи облик), други пут, што се каже величина. Згодан начин да се какав призор или земљиште опише јесте тај да се избере једно средиште, па да се зракасто из тога средишта полази ка појединим странама на којима се што дешава (стабло и његове гране). Потребна је дакле једна основна тачка. — У доследности са ранијим појединостима треба да су што је могуће систематичније груписане. 2) Једно врло важно начело јесте: опис је тим бољи што је више индивидуалнији. Индивидуалисати једну ствар значи поменути о њој што више специјалних особина, дакле дати што више особина различитих од оних с којима ствар обично замишљамо (на пример добро изабран пример). Треба дакле вазда узети који акцидент ствари која се описује.

Причање. Оно износи низ догађаја у времену. Што се дешава да се догађаји причају као да се догађају пред нашим очима не треба се варати: То није више причање, то је описивање.

Као год што при опису треба узети једну средишњу тачку тако исто при причању ваља узети један догађај као стожер,

као средиште, па онда око њега ређати остале доводећи их с њим у везу. Ако то није могуће учинити с једним догађајем, онда треба више њих направити центрима, који ће са осталим стајати у вези.

Кад има неколико низова догађаја, који се не могу изложити одједном и заједно, онда човек мора, пошто је у једном низу дотерао до извесног закључка, да се врати на остале па да и њих исприча до исте тачке; затим, пошто их је тако све испричао, ваља да се поново врати на њих и да да један свод свега — треба све да каже. То би се могло назвати *метода пресека*. (Нешто је зидано донекле па се онда на врху пресекло да се на пресеку све од једном види шта је урађено).

Последњи услов за целокупну композицију је *аргументација и убеђивање*.

ЛИТЕРАРНИ ЕФЕКТИ

Да аутор добро пише потребно је:

1. Добро и искрено да зна ствар о којој пише, ✓
2. Да је прецизан, тачан у излагању и језику, ✓
3. Да има очевидан, одређен план којим води читаоца,
4. Да вешто уплете прикладне илустрације у најширем смислу те речи: а) пример; в) дистрибуција; с) хипотипоза. (Све те ствари воде коректности, све су оне оно што чини стил пластичним),

5. Служити се потребним стварима, конкретним, занимљивим.

Литерарни ефекти. — Оно што неко литерарно дело чини лепим јесу сем оних особина које смо сад навели још и ове које ћемо сад навести. Оне су прве поглавито интелектуалне, ове друге поглавито емоционалне. На првом месту и као претходно то су неке особине које само потпомажу емоционалне:

1. *Подобан речник* то јест ваља употребити речи које ће моћи прикладно, подобно, адекватно, јасно да покажу идеју коју аутор даје.

2. *Конкретност и објективност*.

3. *Хармонија*, једна је од најважнијих, ако не баш и најважнија особина буди којег литерарног дела. Све треба да стоји у складу једно према другом, делови са целином, а и делови један према другоме.

4. *Идеалисање* — идеалност. Ваља: а) изабрати ствар која је лепша, необична; и в) уклонити све што вређа.

5. *Новина*. Очевидно је да ствар мора бити и нова па да буде ефективна. Највиши ступањ новине јесте *оригиналност* и *геније*. Оно што на првом месту помаже новини, јесте *разноликост* или мењање разних ефеката. Те разноликости могу бити у свима правцима стила: а) промена у речима, — аутор мора имати масу, обиље речи; в) разноврсна дужина реченица као и разнобојност склопа њихова; с) фигуративни ефекти и тако даље.

6. *Радња и интрига*, опет једна од најважнијих особина целокупних композиција. Не треба допустити да читалац зна крај ствари о којој се пише пре но што се дође до њега, он треба за читаоца да буде неизvestан. Ваља емоције управљати супротним правцима, нека читалац нејасно осећа крај саме ствари, али нека зна чисто и јасно како ће се она свршити. Читаоца ваља збунити, треба га овде онде намерно завести у страну. Нека најзад крај и буде онакав какав жели читалац, али он нека ипак буде изненађавајући; но то је у стању учинити особити таленат.

7. *Углађеност*. — Ваља одбацити све оно што је грубо, сурово, вулгарно, неуглађено: аутор треба да зна колика је вредност еуфемизма, идеалисања и хармоније.

8. *Карактери*. — У делу у коме има добро оцртаних карактера већ је једна особина више да оно буде лепо.

Да све ове особине буду у коме литерарном делу зависи много, или баш и највише, од *предмета* који је аутор изабрао, али ипак и од начина излагања, начина третирања.

Оно што поглавито даје лепоту једном литерарном делу јесте *емоција*. Готово би се смело рећи да је свако дело које изазива код нас емоцију лепо дело, и обрнуто, које не изазива да је ружно дело. Емоције су двојаке: 1) *егоистичне* и 2) *симпатичне*. Егоистичне могу бити двојаке: дефанзивне-страх и офанзивне-гнев. Уз симпатичне емоције могла би се урачунати и сексуална љубав, али она има други извор. 3) Емоције могу код нас будити *силно* и *узвишено*. Предмети који у себи имају ту особину силнога могу бити или физичке, или моралне, или интелектуалне природе. Врло су често моралне и интелектуалне особине спојене у једној личности. Силнога може бити и у безличних ствари — природа, бура, сунце и тако даље. По својим ефектима силаина може бити тројака: *неутрална*, *добростворна* и *непријатељска*.

Што се тиче *непријатељске* *сигурне* силнога ваља напоменути једну људску особину, која не чини особиту част човечанству: гледање другогa како се мучи врло је пријатна ствар за човека; за половину интереса које имамо у појединим

делима имамо да захвалимо једино овој рђавој страни човекове природе. Сукоби у драмама, борбе, ратови, трпљење и патње невиних — све је то пријатно човеку који само гледа.

Доброћворна стирана силнога осећа се вазда онде где то силно ради у корист човеку.

Неуштрална стирана силнога врло је ретка и обично даје човеку онај утисак који се у реторикама назива *узвишеношћу*.

Услови за силно: 1) Предмет који треба да нам да тај утисак треба да је тачно изнесен пред нас. При том је опису нарочито потребно да се изнесе оно што је значајно, важно, битно, карактеристично.

2) Да се покрај предмета, који треба да на нас учини утисак силнога, изнесу и друге ствари, и друге околности, које ће онај први предмет јаче истакнути.

3) Треба да су све околности удешене по начелу хармоније.

4) Треба дати емоције замишљенога гледаоца, сведока онога призора или ствари што се износи пред нас. Ово је врло важно.

Негајивне стирани: 1) Треба се чувати претеривања, јер човек лако пада у бомбаст стил, високопарност.

2) Треба умети избећи суве и излишне описе.

3) Ваља се нарочито чувати да се оно што је велико и силно не отера до ужаснога, и обратно: оно што је добро да се не сведе на лажно, неефективно. — Разуме се да ово што је казано претпоставља оно што је предходно речено.

Осећање симпатичје — нежна осећања — љубав. То су алтруистичка осећања, не егостичка. Употреба је њихова врло честа, јер она дају најлепше ефекте. — Предмети нежнога врло су различити: сексуална љубав, родитељска осећања према деци, деција према родитељима, љубав између браће и сестара, пријатељство, љубав према домовини, друштвеност, заштитничка наклоност, религија, туга, патос.

Услови за нежност готово су они исти које смо поменили код силнога, разлика је само у томе што су ствари које се излажу различите по својој природи, по својој врсти.

Погрешке су: 1) не треба бити нежан до неукусности; 2) никад не треба претеривати (екстраваганција); 3) не треба се заносити ничим; 4) не треба афектирати — не мешати силно и нежно. Кад се патетичне, тужне ствари износе ваља избегавати да не буду и сувише тужне.

Шаливо, хумористично и досетка. Уживање у смешноме тако исто се развија из егостичких осећања, из злурадости. Смешно је само дотле док осећања, симпатије не буду утврђене. Где је та граница, где ће то настати то зависи од осетљивости и читаоца и писца. Отуда је потребно да кад је заједљивост јака увреда, наћи начина па то бар мало загладити.

Услови да смешно буде ефективно јесу: 1) треба избе-

гавати све што је невешто, или још више што није оригинално; 2) ваља избегавати све што је грубо, вулгарно, простачки; 3) избегавати сувишну строгост, и 4) избегавати незграпност у изразу.

Досетка је игра речима. Свака је досетка у речима — епиграм. Досетка је олакшана тиме ште у језику има пуно речи с различитим значењем. Досетка не сме бити вулгарна, не сме бити нејасна, не сме бити честа, јер ће изгледати да се човек напреже да је прави.

Мелодија-музика језика. Ваља много пажње обратити на музичку страну језика, јер и она веома много утиче на читаоца. Њени су елементи: *ритам* и *звук*. Да језик буде звучан не смеју се нагомилавати сугласници, а нарочито ваља избегавати њихове комбинације које су тешке за изговор. Затим, ваља пазити и на то да се једна реч не почиње крајњим гласом предходне речи. — Да језик буде ритмичан, ваља пазити да не буде сувише неакцентованих, или баш и акцентованих слогова у непосредној близини. Не треба ни један самогласник да се неколико пута понови.

Имитација је по неким емоционална; међутим она је несумњиво интелектуална, она је једна од најлепших ствари на свету.

КРИТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

ДЕЛА ИЗ СРПСКЕ И СТРАНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Поред теориских објашњења увек је потребна и практична примена, примена саме теорије на примерима, и њихово објашњење. Практична примена начела потребна је ради бољег разумевања саме теорије, која се често сама за себе не може довољно ни разумети.

Начела, појмови у области духовних наука (Geisteswissenschaften: религија, филозофија, књижевност, музика, уметност, држава и друштво, право и економија) тешке су ствари за схватање. Оне су генерализације, апстракције, упрошћења, очишћене од разне и шарене примесе, какве се налазе у стварном животу, сведене само на оно што је на разноврсним примерима заједничко. Ово што је заједничко ужасно је тешко наћи. Само највиши умови могу наћи оно што је заједничко многим стварима. И сама примена тих заједничких правила тешка је. Што год је појам или начело, изведено из већег и разноврснијег броја примера, сложеније, то је његова примена све тежа. Примена тежих апстрактних начела и тежа је, а за многе немогућа без практичне примене.

За теорију књижевности потребно је да се начела, теориска правила примене на што већи број примера, ради бољег разумевања самих начела. *Примена је конкретизирање начела ради лакшег памћења.* Духовне науке имају неодложну потребу примене ради успеха и разумевања код масе или већине. Макако да је развијена интелигенција, ипак је боље и јасније разумевања идеја, начела, са применом но без ње. Генерализације, ма и најпростије биле, имају потребу примене на конкретности, објашњење примерима.

И врло опште генерализације могу се свести на врло просто начело, јасно за умне, а нејасно за већину без примене. Теорија без праксе не вреди много; пракса даје живот теорији, она је чини јасном. Често проста начела у при-

мени су врло тешка. Примена начела интерпункције, начела реда речи, начела броја речи у реченици, (која су сва теориски врло проста, могу се рећи у неколико речи) врло је тешка. Незнање начела долази само због незнања примене њихове; тек са применом могу се и начела као таква знати и даље с успехом примењивати. Како је тешко кад је начело сложеније: оверити да ли је опис добар, да ли је карактер у каквом драмском делу истинит. (Пример са Цветићевим *Немањом* и критичарима који су га оцењивали). То је један од разлога због којег та *правила треба да се уче на што већем и разноврснијем броју примера*.

Други разлог због кога треба примењивати практично начело то је тај што се овде (у теорији књижевности) на тај начин васпитава укус.

Оцена, процена, познавање ствари, примена начела ослања се увек на ранија знања, на ранија опажања, од нас запамћена. Али, има ствари које се теже опажају и које се теже запамте. Круг је лако и видети и запамтити. Вежбањем се све постиже. Нема памћења без опажања.

У духовним наукама ствари се најчешће тешко опажају и тешко памте, и отуда само велика пракса, врло често понављање, вежбање, примена на многобројним и разноврсним примерима може дати јасно, више или мање сигурно знање и појимање.

Теорија књижевности је *par excellence* једна од духовних наука. Човек не може да научи правило, начело, ако га није, било сам, било ма ко други, на многим примерима примењивао.

„Применом начела у пракси *васпитава се и укус*; она је једна метода за то васпитање. У књижевности као и у уметности (јер она није апсолутно ништа друго него уметност) васпитавање укуса је једна од најважнијих и најпречих ствари, дужност у предавању књижевности. Енглези су први и најбоље обраћали пажњу на васпитање укуса. Теорија књижевности је *кључ за проучавање књижевности*; она и није ништа друго него *скуп начела о оцини литерарних дела*.

Погрешка је прилазити литератури са историског гледишта; у делу не треба гледати никакав историски документ. Уметник ствара дела ради изражавања свог литерарног ефекта. Књижевност и уметност постале су првобитно ради уживања (духовног) савременика, а не ради тога да послуже као документ (историски или научни) потоњим временима.

Шта је заједничко у појединим примерима тешко је наћи. Једно начело у толико је теже у колико је оно изведено из већег броја примера. Начело треба увек проверити на већем броју примера, како би се што боље разумела и показала тачност његова. Практична примена начела потребна је, као

што смо раније казали, још и због васпитања укуса, јер је укус у књижевности и почетна тачка и циљ. Образовати укус значи давати себи могућности за тачно процењивање и разумевање уметничких дела. Свака теорија може се извести на основу грађе стечене искуством, укусом и знањем. *Без знања нема укуса.*

Укус је сложена особина човекова духа и као таква састављена поглавито из васпитања и знања. Он је једним великим делом *осећљивост* а другим великим делом *знање*. Треба умети опазити, и опажено умети ценити — па тек онда се сме рећи „и ми имамо укуса“. Прво је способност, друго је знање. И једно и друго могу се усавршавати, увећавати, васпитавати. Способности човек доноси са рођењем, али се оне дају и васпитавати. Знање није укус, а укус мора имати у себи знања. Голо памћење не ствара укус, но мишљење удружено са опажањем и искуством. Укус је велика способност човекова духа. Кад се укус не би могао васпитавати, онда би то значило да се на овом свету ништа не може васпитавати. Јер кад се изузме знање које се прима пасивно, из књига, без икаквог самосталног, активног, личног приноса, без процењивања и оцењивања, без размишљања и домишљања, све друго што остаје, све остале особине човека јесу *способности*, душевне моћи.

Душевна моћ је исто тако фина ствар, као и знање, памћење, и исто се тако стиче радом, искуством, наставом и образовањем, и тиме се још увећава и изоштрава. Практичним радом изоштравају се способности; али ипак без памћења и знања не може бити ни укуса.

Васпитање и није ништа друго до вештачко стварање услова под којима дотичне особине боље успевају. *Васпитање, неговање, гајење није ништа друго до савлавање дара човекова, природног производа, под погодне услове и излагање дејству повољних чинилаца.* Код живих створова вреди много још и вежбање. Вежбање је начин којим се стварају навике, којим се ствара само васпитање укуса. Сви велики умови свој успех постигли су — вежбањем. — *Übung macht den Meister.* — *Le génie n'est qu'une longue patience.* — Њутон је пронашао теорију гравитације мислећи непрестано на њу.

Укус не може се васпитати без повољних услова; услови условљавају све. Људи обично *врло лако мисле, врло слабо опажају* праве особине предмета.

Услов другог испитивања ствари јесте и тај, да човек добро види и другу страну. Свака ствар има бар две стране.

Књижевни и уметнички укус који је поред тога што је знање, још и скуп особина, навика, способности, не разликује се од осталих особина и способности које се другде и у другим приликама васпитавају.

Тен најгласније говори, да се укус не може васпитавати, да књижевна критика није наука, да њу треба оставити на страну и занимати се само историском критиком. Он каже да за своје ђаке у погледу укуса и васпитања не може ништа учинити, јер то све зависи од њихове природе и њихова рада. (Види „Увод“ у Теновој књизи: *Philosophie de l'art*, I). Укус, вели он, не може се код другог предавањем научити. Он и његови следбеници били су према науци о укусу неправедни, због тога што у ствар нису дубље ушли; нису добро, већ рђаво, опажали и нису били довољно вешти, нису умели, или нису се довољно трудили да се овом нарочито случају довију. Тен је увек био претеран, увек апсолутан. (Тен је био тако претеран и апсолутан често само стилистички, а не и у мислима. Има писаца рођених оратора, ретора, који форсирају свој израз. Такви људи у изразу обично претерују).

Један стварни елемент, једну тачну ствар — природни дар и његову велику важност, Тен је претерао, начинивши је искључивом чињеницом, искључивим условом. (И највећи људи греше: *Erga humanum est*).

Укус књижевни и уметнички може се васпитавати као и све остале способности. И у другим случајевима наука ма како била егзактна не даје способности. Сваки самосталан рад, све што није чисто памћење, или механичко памћење запамћенога — све је вештина, све је способност: у свима наукама, на свима пољима рада, и телесног и умног, све се васпитава и све треба умети васпитавати.

Код књижевног и уметничког укуса, код књижевне и уметничке критике има извесних тешкоћа, које се донекле налазе и у другим наукама, али у мањем степену. Између осталог дата, податци, основи тих наука врло су често субјективне природе, то јест почивају на субјективном искуству, које за те ретке и суптилне ствари није исто, није подједнако развијено код свих људи. (Људи сличних искустава увек се слажу међу собом у мишљењу). Та тешкоћа није начелна, она је извесно само разлика у степену.

Питање је сад, како се могу способности васпитавати? Оне се могу васпитавати на разне начине. За сваки посебни случај треба наћи и метод васпитања.

Знање се стиче читањем, памћењем, и искуством. Данте не може се разумети без познавања средине у којој је он никао. Осетљивост је урођена човеку; али се и она као и знање да васпитати то јест васпитањем оспособити за пријем утисака за васпитање укуса.

Знање и није ништа друго до скуп искустава свих ранијих времена и размишљања на основу тих стечених искустава преко чула. Читањем великих људи човек и сам постаје велики. Стицање знања врло је важна ствар и полазна

тачка за стварање самог укуса у оцени књижевних (уметничких) дела.

Многа од тих знања досада су само несистематисане области; али то не мења ствар. Ја сам уверен, да ће те несистематисане области и знања бити систематисани, да ће доцније бити још много предмета који данас још немају заокружљености, али који ће доцније, као систематисани, бити предавани, као данас све систематисане науке. Кад се данас потребно, растурено знање прикупи, сабере, доведе у систем, ми ћемо видети нове науке. То је могуће за многе, ако не за све огранке људског знања. И данашње науке биле су некад тако расута, појединачна знања и опажања. Науке су пробране и сабрране, збијена и систематисана знања разних људи, изнесена готова пред ђаке. Ја сам чак уверен да би се из Шекспира, Гетеа, Толстоја, Додеа, Џорџа Елиота, Лабријера, Ла Рошфукоа, Монтења, Честерфилда и тако даље, да би се из тих писаца могла саставити наука о човеку — подробна наука о човеку — психологија. Овакве појединости могу се анализирати и систематизирати. Чак за оне чињенице, које изгледа да се сасвим отимају од нас, да се не дају усистематизирати, чак и те чињенице, ја сам уверен, моћи ће се усистематизирати, дати једну врсту знања, науке.

Осетљивост се исто тако може да васпитава као и цео укус, као и стицање знања, али само мало теже. Наставник даје пут за васпитање укуса, а ђак онда сам може лако да превали са извесним напором тај пут.

Ранијем треба додати још и ово: ако аналишемо *осетљивост* видећемо да се она састоји из више способности (то је увек случај са сложеним апстрактним појмовима да на први поглед изгледају прости а доцније се види да су врло сложени, да су врло комплексни). И знање је, као и укус, сложена ствар.

Најважнија, прва ствар код васпитања осетљивости јесте: *бити свесан онога што човек види*. Она изгледа веома проста, али је у ствари врло тешка и сложена. Светлост чини велике људе; већина гледа а не види, нису свесни онога што гледају. Људи и оно што су у стању да виде често не виде а камо ли оно што се теже да видети, што се види у апстракцијама а не чулима. Умети видети и умети казати оно што се *видело* јесте цела тајна критике. Људи не умеју да виде, они нису научили да виде; стотинама ствари пролазе испред њихових очију а они их не виде. Људи су слепи, кратковиди. (По Рускину на хиљаду људи који имају очи, долази један који уме да види, а на хиљаду људи који умеју да виде, само један који још уме и да мисли и да разуме). Многе ствари не виде јер се нису васпитали за то, не умеју да обрате на

све пажњу, да буду свесни импресија. Колико је онда теже, кад нам се може тако десити са простим стварима да их не видимо, са стварима које су саме по себи теже да се виде. Има их за које нисмо васпитани, за које немамо способности, које тешко назиремо само великим напором. Закључак је овај. Потрудимо се да искрено и јасно дамо себи рачуна о опа-женим стварима, да их осетимо, разумемо, да будемо свесни онога што се у нама догађа.

Искреност у казивању утисака врло је ретка ствар. Умети бити свестан јесте једна од првих и најважнијих особина васпитања осетљивости укуса.

Други састојак осетљивости јесте: треба на тој ствари видети све до ситница, да би могли све тачно да разумемо. И најмања појединост може јако утицати на целокупни утисак. Све те појединости заједно утичу, треба их према томе све заједно видети, као што при решавању некога проблема треба узети у обзир све елементе тога проблема, и као што при сабирању треба узети све сабирке.

Трећи састојак при васпитању укуса јесте: видети све ствари у вези једну с другом.

Дакле 1) *треба умети видети*, 2) *треба умети видети све*, 3) *треба умети видети све у вези*. Ово већ излази из претходнога. Свака појединост саставља целокупну ствар, зато је увек и треба узимати у рачун, у обзир. Човек, доиста, кад уме бити свестан, и кад је умео видети све, није још готов, није још учинио све што треба, ако појединости није довео у ред, ако није учинио онај душевни акт који сабира, удружује, ставља напоредо, упоређује, доводи у везу појединости. Појединости су често значајне узете саме за себе; и те појединости могу тако исто имати толико исто вредности и да су у вези и са осталом целином и њеном вредношћу. Често појединости нису прости уметци, но чак добијају поред свога значаја каткад и други, нарочити значај, и то тек кад су у вези једне с другима. Тек кад се све појединости доведу у везу, тек онда се може ухватити логична веза истих. Све треба довести у везу по простору, синоптички, ако се ствар тиче уметничког дела; а по времену — памћењем ако је дело књижевно-уметничко.

И други и трећи састојак, у осталом, су општије способности људске, које имају примена и у нашим другим умним радњама. Проблем се решава довођењем у везу свих могућих, али врло важних, појединости. Ова два последња састојка припадају и осталим наукама, а први специјално уметничким наукама. Он је најважнија, а можда и једина битна способност потребна за естетичко осећање.

Четврто, све то тако опажено и повезано треба умети оценити у његовој вредности у његовом дејству или ефекту;

умети оценити појединост за себе и утисак појединости у вези са другим. Без искуства нема запажања карактеристичних црта код уметничких дела. Али овај четврти састојак, то је већ знање; то није више способности, но чисто, просто знање. Потребно је, наиме, да смо имали ранија опажања, да смо опазили особине људи и жена у појединим приликама, нарочито код жена, које више воде рачуна о физичким преимућствима но људи, да бисмо се могли уверити и схватити тачност и истинитост запажених појединости у уметничким делима. Све је ово исто овако као и кад читамо велике писце (Шекспира, Дантеа, Алфреда де Вињиа, Сили Придома, Толстоја, Додеа, Џорџа Елиота и друге). У делима великих људи има и великих истина, дивних и уметнички изнесених опажања која се могу запазити само великом пажњом, памћењем, и сећањем искустава из нашег живота. Вредност песника оцењује се по знању, у колико човек има више знања у толико је и његова оцена тачнија. Велики критичари су врло блиски песницима; бити добар критичар, добро разумети песнике, значи бити и сам у неколико песник бар по интелигенцији. Човека може ценити само онај који је њему раван или виши од њега.

Потребно је умети оценити сазнате детаље, оне којих смо постали свесни. Вредност дела не може се оценити ако се нема довољно искуства. Истинитост илеја доказује се потврдом из живота и искуствима. Искусни људи и јесу мудри људи, те се отуда и каже: да је живот највећа школа, да знање и није ништа друго до велики број стечених и распоређених искустава у систематском реду. И ефект идеја може се оценити само опсервацијама из живота. Свуд треба тражити законе, изводити их из опажања. Чисто знање игра веома велику улогу при оцени уметничких дела. Већином су сви проблеми врло комбиновани и могу се само тако тачно решити ако се увек замисле као виши, тежи а не као нижи, јер знање поуздано-истинито долази само озго а никако оздо. Разумети и знати није једно исто, јер нешто што се разуме не мора се увек и знати; за разумевање потребно је тако исто посматрање, али и не сувише велико, удружено са размишљањем. Знање и није ништа друго до примена раније учињених и запамћених опажања. Овај четврти састојак као чисто знање можемо издвојити засебно. Ако испитамо она прва три састојка, ми ћемо видети да се у сва три случаја способност, моћ коју треба васпитавати своди на навику коју треба стећи. Код првог састојка треба пажња да буде будна. Расејаност је супротна будној пажњи. Будна пажња може се стицати помоћу навика. Пажња код свију није једна иста; у једним приликама човек може да буде пажљив, а у другим не, јер није у њима био васпитан, није однеговао ту навику. Васпитањем се све надокнађује, све постиже. Вежба ствара навику. Треба

видети све; то није могуће без сасвим велике пажње. Сваку појединост треба видети и правилно оценити. Све зависи од наше воље, уколико је она већа, утолико ће и све оно чега се будемо латили бити боље, тачније, истинитије, нарочито при посматрању и оцени уметничких дела.

Тек кад човек опази да је нешто потребно, тек онда се и труди да то постигне; без увиђења нема ни воље, нема са-знања. Цела способност своди се на навику (посматрање). Треба се љутити на самога себе, па бити бољи; незадовољници су највећи добротвори лични, према самоме себи.

Како се ствара навика? Честим понављањем, вежбањем. Ми ћемо имати будну пажњу кад се будемо навикли да у једном низу предмета пробудимо пажњу, отворимо вољу. Ми-слима се увек одвраћа пажња, скупљање нових чињеница, нових мисли. Навика се ствара обраћањем пажње, честим понављањем, вежбањем.

Метода анализе „реда по ред“ и „речи по реч“ је нај-боља при стицању навике. Критика треба да буде сасвим минуциозна, да иде до ситница, па да буде добра и тачна, истинита. Опште и апстрактне критике често нису истините, нису добре, јер нису изведене до ситница; у њима се само тврди а ништа не указује, не примењује то тврђење. Дешаљни начин критиковања је најбољи. Помоћу анализе ми привла-чимо, обраћамо пажњу, примењујемо, илуструјемо начела, до-бијамо у прилици потребна знања и вежбамо своје способности. Она једино показује јасно, разговетно, као опипљиво, на самим производима, на стварним конкретним састојцима, у поједино-стима, често врло ситним, особине књижевних и уметничких дела; она осветљава, чини јасним, разумљивим општи суд, апстрактну, општу оцену која се о дотичном делу даје. (При-мер са критичарима који оцењују ствари са: „добар“, „глумци су играли добро“, „одржао је начело хармоније“, и слични незналички, неодређени начини критике).

Свака друга критика је сибилинска, питијска, нејасна и нетачна у већини својих тврђења. Тврђења без примена не вреде много; њихова истинитост увиђа се тек из великога броја практичне анализе уметничких дела до ситница.

Без знања теорије књижевности не може се ни давати оцена макаквог уметничког дела. Треба све знати па тек онда давати свој суд, своју оцену. Модерни критичари не суде тек онако по себи, уопште, јер би били суђени, но улазе у ситнице, траже факта, и онда са применом дају опште судове, већином тачне, истините. Знање теорије повлачи за собом правичност оцено. На основу репрезентативних, типичних слу-чајева могу се тек извести после оцено до ситница, извести општи закони.

За литературу и оцену уметничких дела потребан је висок

ум, ученост и велики број искустава. Корист од методе анализанња књижевних и уметничких дела врло је велика и важна при проучавању њиховом. Развити укус врло је тешка и важна ствар, без њега се не могу осетити лепе ствари, оценити и уживати у њима. Први услов за разумевање јесте одушевљење, дивљење стварима, које хоћемо да сазнамо. Треба се мучити и желети, па тек онда сазнати. Без помоћи се не може стећи укус. Треба гледати и размишљати, па тек онда видети и разумети. Објашњењем уметничких дела сазнаје се мерило при оцени уметничких дела. Суд без доказа не вреди много, њиме се служи само адвокат, а не уметнички, естетички критичар. Решење уметничких проблема може се стећи само дугим, пажљивим посматрањем великог броја уметничких дела. Радозналост није довољна за оцену уметничких дела. Истине уметности могу се сазнати само при посматрању дела у великим музејума. Модерни уметници теже да у својим делима даду не само спољашњи изглед, физиономију природе онога што хоће да изнесу, но и живот тога, унутрашњу страну, са пластичношћу они хоће да удруже и живот. — Ко нешто истински жели, тај иде даље, не штеди себе и не губи наде и после рђаво испалих огледа. Треба много година провести у студији уметничких дела, па тек онда имати приближно знање: шта је то уметност и у чему се састоји укус. Треба као вечити Јуда тражити неуморно решење себи постављеног проблема, често се вео са тајне само скине, а тајна и даље остане недо-кључива (тиче се уметничких највиших проблема). Треба осетити лепо, а не питати за њега, јер нећемо тако никад сазнати шта је оно у ствари. Уметници мисле да не умеју да говоре о уметности но да само умеју да стварају уметничка дела. То је погрешно, неистинито. Критичари мисле да могу сасвим тачно да говоре о уметности и о уметничким делима, што често није сасвим тачно. Уметник је увек био и остаје једини и најбољи и најистинитији критичар. Све што је речено за уметност уопште, све то вреди и за литературу. Треба читати Шекспира, па разумети шта је то уметничко лепо. Прави песник може да напише чим хоће, кад год хоће; а песник који није прави — стихотворац — мора најпре дуго да мисли, да гризе перо, па тек онда да да нешто. Треба поезију увек пажљиво анализати. Прави песник може се видети и у најмањој оштроумној мисли, и по неколико стихова само. На крају последње стране треба да буде каква духовита мисао па да сама песма буде поред свега осталог — лепа. Критичари често и за најбољу песму кажу да је најгора. Њих треба питати за мишљење али не слушати их, не поводити се за њима, но мислити сам својом главом. Без основних појмова из теорије књижевности не може се даље у уметничко критичком смислу зидати. Естетичка критика много помаже при оцени уметничких

дела. Једино минуциозна критика може имати користи за наше васпитање. Помоћу ње човек може научити начела и примену начела, може научити особине књижевних (и уметничких) дела, и однеговати, извежбати своју критичку осетљивост, пробудити своју пажњу, научити гледати и научити видети.

Људи не умеју да виде; једна од првих ствари код критичара и љубитеља уметности јесте: умети гледати и умети видети оно што се гледа. Има, видели смо, много, врло много ствари које ми знамо али их не видимо зато што их не тражимо, зато што не знамо да треба да их тражимо. Има много ствари које ми знамо али које не видимо и ако их знамо. Кад нам се на њих обрати пажња, кад знамо да их треба тражити, ми их и видимо — нађемо.

Човек чека често пута да му се прво нешто каже па тек тада учини, што би иначе и без тога требало.

Вешти уметник учини те читалац после читања или гледалац после гледања уметничких дела и оживи сам предмет у својој машти. Чим се обрати пажња, одмах се и види. Размишљањем решавају се и јероглифи ма какве врсте. Поред оних ствари које ми знамо, али које не видимо, јер не знамо да их треба да видимо, има и других ствари које су скривене и које је теже опазити. Обраћањем нарочите пажње и на њих ми ћемо их, истина мало теже, опет видети и сазнати. Може увек да се све види само кад се обрати пажња. Треба тражити па тек онда наћи. И по врло неодређеном наговештају опет се могу наћи појединости, на први поглед неопажене. Треба се довијати на све могуће начине па тек онда нешто тешко са успехом — задовољством пронаћи. Детаљна критика указује нам на поједине врло важне особине уметничког дела, које ми иначе без ње не би смо могли видети.

Неке особине код уметничких дела врло је тешко без детаљне критике и претходна упутства увидети. Читање без дубоког размишљања не вреди; таквим начином ми увиђамо све појединости написа, све особине стила, тон — интонацију. Код сваког писца треба понајпре увидети тон писања. Више још, у случајевима где у данашњем стању наших чула, наших моћи уопште, не можемо да видимо у даном тренутку ни кад нам други обрати пажњу на ствар, чак и у том случају ми имамо користи од таквог упућивања, од те детаљне критике. Таквих случајева, нарочито у прво време васпитања, има тма и тушта. Васпитањем се све наше моћи до извесног степена могу усавршити, увећати.

Праве особине лепога често су тешке за разумевање јер премашају наше способности. Треба увек изазивати своје импресије, поредити их са најновијим и тим начином запазити оно што је главно, што се односи на право уметничко лепо. Често и врло ружан израз лица у уметничком делу може да

казује врло велике идеале, мисли. Човек без искуства личног, без знања, без укуса гледа увек очима свих људи, говори о уметнички лепом само у опште и познатим фразама, задржавајући се само на уобичајеним одликама лепе спољашности, црта, а никад не гледајући шта је то права лепота, унутрашња лепота, лепота озарена душом, а исказана чак и у најнеизразитијем лицу наше уобичајене и обичне естетике лепога. Немогућност уживљења у исказана осећања уметничког дела казује и неспособност нашу за пријем емоције лепога.

Велики критичар, човек великог и савршеног укуса, душа необично способна за пријем емоција, својом фантазијом, разумом, и моћима целокупног свог васпитања оживљава све уметничке предмете које гледа, чита из њих и њихову душу, постанак, историју. У колико је он већи у толико је и његово мишљење и оцена о том уметничком делу пространија истинитија, стварнија и изразитија. Без памћења великог броја сређених факата нема ни разумевања ма каквог уметничког дела. Тек са великим познавањем уметничких дела може се сазнати које особине чине главне ефекте и за које се треба оспособити; тек се тад може знати за чиме треба трагати, па наћи праву слику онога што тражимо, онога што треба да тражимо. При тражењу потребно нам је да имамо слику; сад, каква је да је та слика, она би нам увек помогла при тражењу. Кад је нема никако, онда човек постаје стрелац који треба да погоди у нишан, а сам не зна где је. Али ипак, баш и у том случају кад нам се не би рекло ни то: шта треба да тражимо, но само то да има шта да се тражи, па би нам ипак било поможено. И најнејасније указивање на нешто од велике је користи каткад. Упореди ли се пажљив човек са тичарем, који је измрвио хлеба за тиге — тиге ће доћи или не доћи. Тако бива и с пажњом; она спрема долазак мислима (нема мисли без пажње), па ове дођу или не дођу. Али то је већ доста, спремити мислима долазак и ограничити област на коју могу доћи или на коју има вероватноће да ће доћи. Кад је пажња пробуђена, онда ће доћи у њен видокруг оно што нас интересује, ствари које нас се тичу. Пажња даје мамац да се може запазити оно што дође, што се појави пред нашим очима, у нашој свести.

Не мора се увек давати оцена уметничких дела па да се ми уверимо о њиховој вредности; довољно је само указати, учинити да осетимо нешто. Треба само отворити очи па ћемо моћи одмах увидети све; наравно не баш одмах, на први поглед и олако.

На тај начин се пробуди пажња и човек открива оно, поред чега би годинама могао несвесно пролазити слеп код очију. На тај се начин продуженим вежбањем пажња научи да буде будна и у другим сличним случајевима, па и у слу-

чајевима који нису слични; створе се навике, стече се навика вазда пробуђене пажње — колосална тековина, нешто од неоцењиве користи за оне који се баве овим радом! Не знам ништа боље и ништа више, него човека код кога је пажња стално пробуђена. Ствара се навика пажње, изоштре се способности (Вежбање доноси: а) већу лакоћу, в) већу брзину, с) већу тачност, и тако даље), стече се потребно знање које нам је сада основа, етапа за даље напредовање.

Неке од особина, разуме се, могу се стећи само после дугог времена, врло продуженим вежбањем. У колико је ствар компликованија, у толико више времена треба за то. Код таквих особина потребно је, поред пробуђене пажње, имати и ону другу половину критичарске способности: *умети оцажжени и оцениши*; доиста, узалуд је пажња пробуђена, ако ми и кад нам је поглед на ствари, нисмо у стању ствар да познамо. И поред највеће пажње има случајева где она не помаже, кад се они раније нису знали, познавали. У тим случајевима потребно је знање, искуство, познавање природе, обрасца коме је уметничко дело адекватно. Уметност треба да буде адекватна природа, па тек онда да то буде у правом смислу те речи, тек онда да буде лепа, истинита, стварна, поред све идеалности коју крије у себи.

Познавање ствари без пробуђене пажње не вреди много. Пажња треба да буде и будна и удружена са знањем, које се стиче тешко и споро; друге се особине могу стећи брже, али се и једне и друге могу стећи само на тај начин.

Ми ћемо прићи стварима детаљном, минуциозном критиком, критиком дела по део и речи по реч; само она као таква вреди у нашем послу. Књижевност у извесном погледу много је тежа од уметности; да човек добро разуме висока књижевна дела, он треба да има врло многа и различна знања и способности, високе и дубоке способности, искуства живота. (Да разумемо дела великих писаца, и да их умемо правилно ценити, треба да осећамо и мислимо онако како су они осећали и мислили). Уметност пак могу често разумети и мање интелигентни људи, људи са мање знања. Има ограничених уметника, који су често интелигентни само у својој грани уметности. У литератури имамо често изванредно дубоких мисли, мисли готово филозофских. С друге стране уметност је опет у неком погледу много тежа од књижевности зато што у уметности обично се говори једним нарочитим језиком, који ми нисмо научили разумевати: и сликарство, и вајарство, и архитектура, и музика говоре очевидно језиком техничким, који ће човек научити и разумети само вежбањем.

Грађа књижевности и њена средства у многим погледима поклапају се са нашим искуством, са нашим проматрањима, са

запаженим и запамћеним стварима из нашега живота. У литератури је човек увек потка књижевно-уметничком делу, и као такав увек сваком у неколико и познат и лакши за разумевање. Језик песника је и наш, наш и његов. У књижевности ми не морамо проучавати разне ставове, анатомију, и тако даље. Зато ће нам тумачења бити често много лакша, но што би била код уметности. Само нам се много што-шта може учинити врло лако, да га знамо; али преко тога морамо ипак с пажњом прелазити; често то не знамо добро, или чак никако. Коментаре који нам се чине сувише познати не смемо лако напуштати. И оно што нам буде речено, а нама знано, речено је само у циљу бољег утврђивања, јер никада није рђаво понављати тачна тврђења.

Дела ћемо анализати према практичној удобности, а не према утврђеном систему.

[Али, овде засад неће бити изложене анализе које је Г. Поповић започео, и које ће наставити и засебно објавити. — Ради потпуности преносимо у целини — јер је у претходним редовима изложен сасвим укратко — врло потребан чланак Г. Поповића *О Васпитању укуса*, штампан у Недићевом *Српском Прегледу* 1895 године].¹

О ВАСПИТАЊУ УКУСА

Полазећи од претпоставке, за наш данашњи циљ довољно оправдане, да има савршенијих и несавршенијих укуса, рад сам потражити да ли се може, и ако се може, на који начин, укус васпитати. Да се може усавршавати, то излази већ из сад примљене претпоставке. Али, да ли се може утицати са стране, споља, да тако кажем, на то усавршавање укуса и којим би се то начином могло чинити, на то питање сам науман потражити одговора у овом кратком чланку.

Питање је врло замашно, и читава књига не би била сувишна за његову расправу. Отуда ја и немам нескромност мислити да ћу данас моћи дати развијен одговор на њега. У овим редовима треба само тражити напомену главних тачака, нацрт тога одговора, а имати вазда на уму да би тек опширнија и подробнија дискусија тих тачака састављала потпун одговор. Моја је намера, у осталом, говорити само о васпитању књижевног укуса.

¹ Треба такође прочитати приступно предавање Г. Поповића *О књижевности* (Дело, 1894, II књига, стр. 96; и засебно оштампано), и оглед *Теорија предавања* (Српски Књижевни Гласник, 1910. XXIV књига).

Пре но што пређемо на расправу самога питања, да бисмо јасно знали о чему је реч, ваљало би, можда, дати дефиницију укуса у почетку оваквог чланка. Али дефиниције морају бити нарочито срећне, ако желимо да нам за нашу потребу добро послуже. Дефиниције су, међутим, ретко кад срећне, још ређе корисне, и кад би човеку било допуштено мало више смелости, могло би се рећи да су оне у највећем броју слушајева лепа игра, и мало шта више. Нарочито у нашем слушају, где би требало дефинисати један врло сложен и простран, и, према томе, неодређен појам, боље је и не покушавати дати такву дефиницију. Претпоставимо, као што је то најподесније у свима приликама које личе на нашу, да је изразу *укус* значење познато, и додајмо само, ради донекле ближе одредбе, да ћемо књижевни укус уочити као способност осећања лепота у књижевним делима, или, мало шире, као способност оцењивања вредности књижевних дела. Према томе, по нашем тумачењу, називи *човек од укуса* и *добар критичар* имају да се сматрају као синонимни. Разлика је међу њима доиста једино та, што један означава човека који казује своје мишљење другима, а други онога који своје мишљење задржава за себе, или га не казује на писмено.

Појам укуса рекосмо да је сложен. Другим речима, имати укуса не значи имати једну особину, својство, или способност, него значи имати један низ разних својстава и способности које укупно састављају оно што се назива укусом. Према томе васпитање укуса своди се на васпитање тих појединих својстава и способности. Упитајмо се сад, која својства чине човека човеком од укуса, или добрим књижевним судијом?

На првом месту, *од природе фино осећање*; то јест нарочита осетљивост и примчивост за утиске. Како се велика већина књижевних ефеката може пазити и оценити само осећањем, ово је један од основних захтева који се стављају на доброг критичара или на човека који жели да однегује у себи способност да ужива у лепотама књижевности и да их правилно оцењује. Без природне диспозиције за какву људску особину није нико; свака се особина, без разлике, код свију људи, може наћи, и, према томе, и усавршавати и васпитавати; али ће врло велика разлика бити у успеху васпитања према нарочитим диспозицијама људи: толика, да кад је реч о васпитању укуса, морамо изнети на првом месту, као што сам учинио, да је један од најважнијих услова за васпитање доброг критичара од природе нежна осетљивост, примчивост духа и душе за количину, каквоћу и јачину утисака. Ко не би имао од природе фино осећање, ако би и имао друге особине потребне критичару, тај не би никад далеко отишао у васпитању свога укуса.

На другом месту, *жива и пластична машта*, која ће замисли пишчеве правилно и потпуно конструисати, и иза имитације његове умети замислити и видети стварност. Читајући какав опис, опис предела, опис догађаја, опис призора, опис личности, човек треба да може да замисли живо и правилно оно што је описано. Но, како ту способност замишљања има, мање или више, али у довољној мери, свако, она у овом набрајању заузима мање важно место. Осим тога, да ли ће се нешто живо и потпуно замислити, то зависи још много више од писца но од читаоца или критичара.

На трећем месту, једно *ошће образовање* далеко изнад просечнога. Поље које књижевност захвата у свој опсег тако је огромно, данашњи романи, на пример, дотичу се тако разноврсних и многобројних ствари, да је човеку немогуће, не оцењивати их, него и пратити их у њиховим предметима, кад нема тог општег образовања, које обухвата многе гране људскога знања, и зауставља се тек на границама стручности. Од Брумове* изреке, да треба знати „све од нечега, и нешто од свачега“, друга је половина сва потребна данашњем књижевном критичару. Прва се разуме сама по себи.

Шта се разуме под општим образовањем, мислим да је излишно ближе одређивати. Треба отприлаке имати она знања која имају своје рубрике у већим европским новинама.

На четвртом месту, *познавање великог броја књижевних дела*. Тај захтев није потребан само зато што се на тај начин и укус васпитава: о томе још није реч; него је потребан зато што од тога познавања многих дела зависи многа правилна оцена. Две важне ствари, међу онима које утичу на оцену вредности каквог дела, јесу оригиналност, и њој подређена особина новине. Ова последња је важан елеменат целокупне вредности дела, као што је оригиналност важан елеменат вредности пишчеве. Међутим, ни о једној ни о другој није могуће дати правилну оцену, ако човек није познат са најважнијим књижевним делима, старим и новим. Колико је који писац узајмио од својих претходника, колико је, према томе, мање или више, оригиналан, моћи ћемо оценити само на тај начин, то јест ако будемо знали главна књижевна дела, у њиховој хронолошкој и органској вези. А уживати у новини, или боље, умети је оценити, може се само тако, ако се зна шта је пре тога урађено. Затим, промене у укусу, и код појединаца, и код књижевничких генерација, долазе највећим делом од ситости. Кад им се један правац књижевни досади, људи ударе другим (обично противним). Ако, дакле, хоћемо

* Brougham.

да останемо у течају, да се задржимо на висини укуса, наравно са надлежним критичарима, потребно је много да читамо, да непрекидно пратимо развој књижевности, да не допуштамо да нас претече укус времена. У том смислу је лепо рекла не знам више која личност осамнаестог века: *Ја немам времена да имам укуса*. Потребно је, дакле, пратити и познавати много књижевних дела.

С тим познавањем дела скопчано је и осећање другог једног књижевног ефекта, наиме алузија које налазите код књижевника, алузија на изреке, стихове, замисли ранијих писаца. Те су алузије многобројне, и само онај који је познат са великим бројем књижевних радова може их опазити и уживати у њима. Кад код Волтера, на пример, наиђете на стих:

De longs ruisseaux de lait serpentaient dans nos bois,

ви ћете се, ако сте читали Боалоа, пријатно сетити његовог стиха:

Et des ruisseaux de lait serpentaient dans les plaines,

који ће вас опоменути на Овидијев стих, из *Метаморфоза*:

Flumina jam lactis, jam flumina nectaris ibant.

Те алузије дају често врло пријатне књижевне ефекте; оценити се наравно, могу само тако, ако човек сам познаје велики број књига.

У народа код којих се књижевност несравњено више негује но код нас, где људи много више читају но ми, те су алузије свуда тако многобројне, почев од чисто књижевних дела, па до новинарских чланака, да их и начитан човек једва може све запазити. Ево вам једног примера из париског листа *Сунце*, који бележим овде, јер ми се чини нарочито занимљив:

Као Арлекин, и они би желели умрети од старости. Излишне жеље, жаљење узалудно! Смрт је све ближа... и залушила уши. Против ње — стража која стоји пред оградом наше Скупштине, не може ништа; браћо, ваља умирати.*

У ова четири реда, имате не мање од четири такве алузије: прву, на једну арлекинаду; другу, на један познати стих из Расина или Волтера, не могу да се сетим; трећу, на један стих Малербов; четврту на девизу Траписта. Најзад су можда и речи: „Смрт је све ближа“... такође нека алузија.

Све то, и оно што је горе речено, не може човек опазити ни оценити без познавања великог броја књижевних дела.

На петом месту, добром књижевном судији потребно је књижевно познавање језика. То је врло важан захтев за

* „Comme Arlequin, ils voudraient mourir de vieillesse. Voeux superflus et regrets inutiles. La Mort s'avance... et se bouche les oreilles. Contre elle, la garde qui veille aux grilles de la Chambre est impuissante; frères, il faut mourir“.

Soleil, 17 déc. 1888.

оцењивача као и за писце. Књижевна дела, ако нису „добро писана“, губе половину своје лепоте и вредности — ако може бити говора о лепотама у том случају. Инвенција, јачина израза, творачки дух уопште, разуме се да су драгоцене и јединствене особине, али не могу да искупе слабости и невештине стила и језика. Људи вични овим стварима одавно су изrekli као начело да само „добро писане“ књиге остају.

То књижевно познавање језика, не значи знање граматике и синтаксе. Оно то знање наравно, претпоставља; али оно има друго значење. С друге стране, оно не значи ни стил у ширем смислу, то јест пластичност, јачину, живописност; то су мање више *емоционалне* особине; док је „добро писање“ *интелектуална* особина. Требало би много објашњење и много примера да се покажу све врсте грешења о књижевни језик; то, наравно, овде није могуће, и ја то остављам за другу прилику, кад се понова вратим на ту врло важну ствар; овде је довољно нагласити да се „добро писање“, у главном, састоји у извесној правичности и некој врсти логичне корекције. Зашто је та корекција тако потребна? Зашто некорекцију стила и језика не могу да накнаде друге врло одличне особине? Најкраће казано, зато што некоректно писање претпоставља необразованост, неписменост, књижевну *неваљаност* и *неуглађеност*; а те нас особине нимало мање не вређају у књизи но што нас вређају у животу. Узалуд код таквих писаца блесне по која златна варница, оно што је пред тим било и оно што за тим долази, поквари што је у једном тренутку добивено, и утисак није никада чист. Са нашим Ђуром, који је имао дара да га и другоме продаје, не могу тако да се потпуно спријатеље људи књижевно образовани.

Таквих некоректности стила и језика има врло разноврсних, и у великом броју; и то чини те су оне код таквих писаца врло честе; отуда нас и вређају на сваком кораку, и сметају нам да уживамо у другим лепотама и делима тих писаца. Као што рекосмо, човек има утисак као да слуша неучена, нешколована, необразована човека, и утисак је врло непријатан. Нетачна употреба синонима; погрешна фразеологија; невешто збијање реченице; незграпност реченица; изненадна тривиалност каквог израза; испрметан ред реченица у пафаграфу, и тако даље, — све су то погрешке те врсте. Има их врло крупних, има их врло ситних; али, само ако их има у већем броју, ситне вређају тако исто као и крупне. Таква је једна погрешка, ако хоћете, она коју сам горе учинио рекавши:

Узалуд код таквих писаца блесне по која златна варница...
место: *сине* по која златна варница; јер *блесне* и *златан* не

иде једно с другим: *блеснути* може оно што даје оштру белу светлост, на пример мач, а злато се *сија*. Тај последњи пример илуструје две врсте тих погрешака, оне које горе подведомо под квалификације: нетачно употреба синонима и погрешна фразеологија. Поменута је погрешка ситна, али баш тиме показује како их може бити много и разноврсних.

Корекција стила је чисто негативна особина; позитивне користи од ње нема; кад је она ту, онда тек треба да дође оно остало. Али је штета од некорекције огромна; и отуда су корекција и чистота стила две тако важне особине.

Излишно је, држим, доказивати подробније да је то познавање књижевног језика толико исто потребно добром књижевном судији колико и писцима. Критичар, коме је потребно да, изузимајући творачкога дара, има све особине потребне писцима, ако жели да их разуме, и то у истој мери, мора и ову имати.

Шесто, *правилан суд*.

Ја сам, на другом месту, рекао у чему се састоји и колико је важна та способност, и није потребно да се враћам на њу. Овде је довољно ударити гласом на то, да је способност правилног суђења веома важан услов за доброг критичара.

Седмо, *техничко образовање*, стручно образовање: познавање и разумевање књижевних техничких термина, знање метрике, знање поетике и реторике. Зашто је потребно знати метрику, и поетику, и реторику, лако је разумети; али је можда теже разумљиво, због чега је човеку, који прати књижевност и бави се њоме, толико потребно знати техничке термине књижевне. Међутим, познавање, или боље, разумевање тих термина чини више од половине поетике и реторике, и велики део разумевања књижевних дела. Технички термини (наивно, сентиментално, пластика, патос, узвишеност, драматичност, јединство, експозиција, заплет, перипетија, цртање карактера, индивидуалисање, и тако даље, и тако даље), казују естетичке особине и врлине књижевних дела, и онај који зна те термине, или, као што сам рекао да је боље, који их разуме, тај ће разумети, умети опазити, умети оценити и књижевне особине које технички термини бележе. А у томе и лежи цела ствар. Јер на то опажање и разумевање књижевних дела своди се и сва дужност критичарева и све уживање читаочево; то јест, један од њих без тога не би умео оценити дело, а други не умејући опазити у делу те особине, не би у њиховој вештачкој изради, у њиховом извођењу, могао ни уживати. Ко не зна шта је склад или лепота боја у једној слици или индивидуалисан карактер у каквој драми, тај код слике неће запазити ни склад ни лепоту боја, ни у драми вешто ин-

дивидуалисање карактера, и, према томе, неће моћи уживати ни у једном ни у другом. Не треба мислити да је могуће знати књижевне особине, а не знати термине који их бележе. Те две ствари су практично нераздвојне једна од друге. Где појма има, ту има и назива и имена; и обратно, где назива нема, ту се не зна ни за одговарајући појам.

Додајем да се ништа тако често не употребљује, а ништа тако мало не разуме као ти технички термини.

Осим термина потребно је знати реторику, поетику и, метрику, ради осталих стручних појединости без којих се не може прилазити читању и оцењивању књижевних дела. Које су то појединости, познато је, или се може видети из буди којег уџбеника те струке.

Најзад, осмо и девето, последње по реду, али далеко не последње по значају: *дубоко познавање човека и врло велико искуство животиња*. Велике писце без тога није могуће разумети. Томе није потребно даљег објашњења. Довољно је напоменути да сликање човека и људскога живота износи три четвртине песничкога градива.

То су, дакле, својства потребна књижевном критичару и сваком читаоцу који жели подићи свој укус на висину великих књижевних дела. Набрајање тих својстава није сасвим исцрпено; има их можда два или три која би се још могла навести. Осим тога, нисам сигуран, да се по неко од ових својстава не би могло рашчланити на двоје, или обратно, да се два, овде одвојена, не би могла слити уједно. Особине духа тако су тесно везане једна за другу; и поједина знања тако скопчана међу собом и зависна једно од другог, да им је доста тешко одредити јасне границе. За нашу потребу је овако изведена анализа критичке способности ипак довољно прецизна. Измене, у осталом, које би се могле учинити, — ако би се могле учинити, — могле би бити само врло незнатне. А што се непотпуности набрајања тиче, она својства потребна књижевном критичару, која нису наведена, — или су само помоћна знања и способности помоћу којих се долази до оних која смо навели, и, према томе, строго узевши, и не спадају овамо, или су моралне особине које се саме по себи разумеју, као непристрасност, и тако даље.

Рашчланивши, тако, појам укуса, у смислу раније одређеном, као способности осећања лепота у књижевним делима и оцењивања вредности њихове, упитајмо се сад, да ли се набројане особине које састављају сложено својство укуса могу, и на који начин, васпитавати. Јасније казано, може ли наставник што учинити, и шта, за њихово развијање код свога ученика? Наставник, или сваки онај који би се примио дужности да руководи неког у усавршавању књижевног укуса.

Ако сад пређемо редом набројане особине, које су:

- 1) од природе нежно осећање;
- 2) жива и пластична машта;
- 3) потпуно опште образовање;
- 4) познавање великог броја књижевних дела;
- 5) књижевно знање језика;
- 6) правилан суд;
- 7) стручно образовање;
- 8) познавање човека; и
- 9) велико искуство живота;

пашће нам у очи да се, изузимајући пете и седме, за остале може врло мало или ништа учинити објашњавањем, проучавањем, предавањем, то јест најобичнијом и најподеснијом методом наставе. Ботаника се може предавати, Математика такође, и Физика, и Хемија, и Филологија, и Политичка Економија. Али како се може предавати познавање човека, опште образовање, или искуство живота? На који се начин могу давати лекције из познавања великог броја књижевних дела, или из финог осећања? Код оних првих имате да дате другоме један низ знања мање више систематисан, и хомоген; док су, код ових последњих, знања која треба да дате другоме сувише разноврсна и пространа, и не могу, бар не могу без врло велике муке, да се изложе систематски. Осим тога, код оних првих је реч о *знањима*, а код већине ових других о стеченим *способностима*. Међутим, ако се знања могу другом саопштавати, способности се не могу преносити на другог. Најзад су чак и поједина *знања* која се овде траже, осим своје пространости и несистематисаности, такве природе, да онај који жели да их има, мора *сам* до њих доћи и то постепено, *с временом*; другим речима, да их не може стећи памћењем онога што му други кажу, што му наставник каже; јер кад би и чуо и научио резултате туђега искуства, он их опет не би знао; но да мора лично цео пут да учини, као и они који су пре њега дошли до тих знања.

Из тога би изишло да наставнику једино остаје да 1) оцени да ли му ученик има потребне природне диспозиције, и 2) да га затим упуту да сам ради. Тако у главном и *стоји ствар*. И отуда може само погрешно бити речи о *предавању* књижевности, ван ако се под тим не разуме излагање хронолошког прегледа књижевних дела и догађаја. Отуда се за књижевно васпитање, ако изузмемо Старе, и неколике изузетне случајеве у новија времена, увек тако мало радило у школама. Као што рекосмо, код књижевног образовања није реч о предавању стечених знања другоме, но о развијању, у другоме, способности које сами имате. Ту дакле, као и увек кад се способности и вештине тиче, треба *васпитавањем*, а не предавати, упућивати, а не давати лекције. Има један пут

да се пређе: наставник треба да води, али ученик треба на својим ногама да пређе цео пут.

Кад се дакле предавањем, то јест саопштавањем факата, излагањем начела и теорија, класификацијама, не може учинити да неко постане човеком од укуса, шта онда остаје као дужност наставника, службеног или пригодног? Какве је врсте настава коју он може дати своме ученику? И како смо рекли да овај последњи мора на својим ногама прећи цело одстојање које га раставља од мете, какве савете треба наставник да му даје уз пут, и како да га води тим путем?

У оваквом се чланку не могу исцрпсти, или извести до појединости, све методе које би се могле употребити за тај циљ. За то би читав течај био потребан. Шта више, баш и кад би смо имали сав потребан простор на расположењу, не би се могла набројати сва упутства за ову ствар; набрајања могућих случајева нису никад потпуна. Најзад, начини за-весе још и од личности наставника, и нарочито, морају се удешавати према појединим ученицима. Али све те разлике могу бити само ситне, и ја их наговестих тек помена ради. Дати општа упутства, указати на начине којима се ученику може помоћи да развија у себи набројене особине, потпуно је могуће.

Васпитање је све што човек сам чини и што други чине за њега, да дође до извесне врсте савршенства. У томе се оно разликује од учења и поучавања у ужем смислу, при којима се, доиста, све чини са стране за ученика, док он сам остаје пасиван. Према тој дефиницији, упутстава за васпитање има од две врсте. Једна се односе на оно што васпитаник има сам да ради; друга на оно што други имају да учине за њега. Као што сам у почетку чланка рекао, овде ће бити говора само о овим последњим, о оном што се може са стране, с поља, учинити за усавршавање књижевног укуса код студента књижевности. О првима сам говорио у једној ранијој прилици опширније и доста потпуно и, према томе, излишно би било да се овде враћам на њих; ја ћу их се овде, где буде требало, само узгред дотицати. Али је потребно напоменути да су упутства о том, шта ученик има *сам* да ради, тесно везана за ова, *и да ова долазе после њих*.

Пређимо сад, редом, набројана ствојства, и видимо шта наставник може и има да уради за развијање сваког појединог.

Рекли смо да је од својстава који чине човека од укуса једно од првих нежно осећање и да је потребно да га човек има од природе. Претпостављајући дакле да је оно од природе ту, у довољној мери, на који би се начин оно могло даље развијати?

Пре свега, свако се својство, свака способност усавршава *вежбањем*: вежбање чини вештака, као што је познато, и као

што етимологија ове две речи казује, узгред буди речено. То је основно начело сваког васпитања. Вежбањем се човек научи да свира, вежбањем се научи да разуме музику. Вежбањем се научи да слика, вежбањем, да разуме сликарство. Што буде више вежбао поменути осетљивост, тим ће је све већма развијати. Према томе тој осетљивости треба дати прилике да се вежба. На који начин? Како ми овде само ређамо начине, а не развијамо их подробније, одговоримо одмах: 1) *посматрањем*, и 2) *чишћањем*.

Што се тиче посматрања, има ово да се запамти. Прво, *што будемо чешће* имали прилике да посматрамо ствари које по својој природи остављају утиске на човека, нарочито утиске уметничког реда, то ћемо све примчивији бити за те утиске. Ово је једно врло важно упутство. Оно се оснива на начелу, изреченом на челу претходног параграфа, да се вежбањем постижава савршенство, да, према томе, треба учинити *неколико покушаја*, ако хоћемо да постигнемо успех. Ако првог пута пред једном стварју, пред каквим предметом, призором, пределом, личношћу, ништа не осетимо, другог или трећег пута ћемо примити утисак. И то је једини начин да тај утисак добијемо. Па како се нежност естетичког осећања састоји у способности примања естетичких утисака, лако је разумети од колике је важности упутство које нам казује како можемо доћи до поменутих утисака. Но, осим тога, наша осетљивост неће на тај начин бити само за ту прилику пробуђена, но ће, да тако кажем остати будна, постати приступачна, и за друге *сличне* утиске. Шта више, како су поједине нарочите осетљивости за разне утиске у блиској вези једна с другом, како развијање једне врсте осетљивости не остаје без утицаја на друге, осетљивост се апсолутно развија, и са сваким новим кораком унапред, поље се шири не само у једном но у свима правцима. Као особина правилнога суда, која, кад се једном однегује у човеку, може да му послужи не само у оној врсти случајева, на којој ју је извежбао, но и у свима другима: тако и на тај начин извежбана осетљивост постаје примчивијом за утиске у најразноврснијим приликама.

Друго, што *разноврсније* ствари и догађаји буду у домашају наших посматрања, то ће васпитање наше осетљивости бити потпуније. Поједина је упутства овде тешко дати. Мисао је та да треба бити у што више прилика која нам за нашу осетљивост могу дати градива. Човек који са отвореним очима пролази кроз живот и свет, развиће јаче своју осетљивост и своју примчивост за утиске, но професионални аутомати код којих је отупелост осећања равна њиховој равнодушности према свему што строго не спада у онај кружић њиховог празног и једноликог занимања. „У свет“ треба ићи, као што каже песник, у преносном и буквалном смислу. Најсјајнији је

пример за то Рускин, чији су многобројни и онако разноврсни радови одлична сведожба о истинитости и вредности тога упутства.

Најзад, треће, да и то забележим потпуности ради, што будемо у згоднијим тренуцима у *згоднијим расположењима*, ствари посматрали, утисци ће бити чистији и правилнији.

Што се *читања* тиче, како је оно непосредније везано за књижевно осећање од посматрања, оно је за књижевно васпитање важније од посматрања. Осим тога, упутства која дадосмо за васпитање осећања посматрањем, теже је привести у дело но ово друго упутство. Сваки не може мењати по вољи средину у којој је, тражити утиске ван мање више уског круга у коме нам се живот по нужности креће. За читање, међутим, крупни услови нису потребни. Према томе, читање је метода на коју смо овде поглавито упућени.

За читање важе она иста два главна правила која смо дали о посматрању. Потребно је читати много разноврсних ствари, и читати поједине од њих, које устреба, *по неколико пута*. Наставник, који, у редовним приликама, може врло мало да учини за развијање способности посматрања како смо је горе изнели (ту би педагог био потребан), може, овде где је реч о читању, много да учини за свога ученика. Његова је прва дужност да свога ученика наведе, навикне, натера, да што више добрих ствари чита, и да поједине од њих чита по неколико пута. Он треба да нађе начина, да му то читање омили, хваљењем књиге, навођењем најлепших места из ње, давањем задатака о њој, указивањем на лепоту успеха и доказивањем да је то једини начин да се до успеха дође, једном речју, подстицањем на рад на све могуће начине и свима могућим средствима. Ни указивања на књижевне лепоте у делу, ни објашњавање тих лепота, ни систематско излагање теорије књижевних ефеката, не може толико учинити за васпитање естетичког осећања као та поновљена читања. Наставник треба да пробуди у своме ученику вољу за њих. Ученику, док је под управом свога наставника, није могуће прочитати онолико колико му је потребно да однегује своје књижевно осећање; за то се тражи много више времена; за то је потребно да он из руку наставникових изиђе готов, да та читања настави и доцније. То је најбоље књижевно васпитање које му наставник може дати.

Још је вредно забележити да наставник треба да буде приправан на то, да га ученик неће послушати, ни од прве, ни од друге. У таквом случају, који није реткост, који је шта више правило, његова је дужност, као што сам рекао, да наваљује, да често понавља своје савете, и да непрекидно мотри да ли му се ученик влада по њима.

Осим упућивања на читање, има друга једна врста помоћи коју наставник може да укаже своме ученику. Шта је

циљ томе читању које препоручисмо. Васпитање осећања, развијање способности наше да осетимо оно што могу да осете они чије је осећање већма усавршено од нашег. То се, као што рекосмо, постизава вежбањем, то јест читањем. Али и ако се на тај начин може врло много учинити, питање је да ли се без наставе, без туђег упућивања, може све постићи. И одговор је негативан. У теорији, такво васпитање, савршено спонтано, требало би да може да се изведе без ичије помоћи. Људи су се сами васпитали и нису ни у којој струци имали учитеља да их доведе до степена на коме су данас. Према томе би и појединац могао сам тај исти пут да пређе без туђе помоћи. Али у пракци, где треба рачунати са краткоћом времена, и са другим препонама сваке врсте, напредовање је тешко замислити без туђе помћи. Ту помоћ не морамо тражити само од живих наставника; у делима људи од укуса наћи ћемо доста упутстава која ће нам моћи учивити исту услугу коју и савети нашег наставника. Стоји можда још и то да већина људи од укуса нема много да заблагодари својим наставницима за своје васпитање у том погледу. Али на то се самоуштво могу поуздати само изузетно срећно одарене природе. Па најзад и то самоуштво њихово састоји се у томе да сами себи нађу помоћи. Али помоћ је и њима потребна. Отуда је врло корисно имати вођу на том путу. Јер код књижевних дела, као и код уметничких, главно је умети *зайазићти* оно што је достојно пажње. То почетник, и у опште онај који се учи, не уме. Узмимо пример на сликарству. Кома се од нас није десило да, дошав први пут у какав музеј, не застане пред оном множином слика, збуњен, у недоумици, с питањем на уснама: Шта је то што знаоци толико цене на тим сликама које нама дају тако мало задовољства? Ренолдс, чувени енглески сликар прошлога века, прича да је и он тако, дошав у Италију, остао разочаран и збуњен пред Рафаиловим сликама, не знајући шта чини лепоту њихову. Сваки од нас, који год жели искрено да стече свој суд о тим стварима, да искрено ужива у лепотама које знаоци налазе у њима, нашао се макар једном, у почетку свога уметничког васпитања, у том положају. У таквој прилици, неко који би нам рекао, које су ствари на које треба обраћати пажњу, искусан пријатељ или наставник, био би нам од неоцењене користи. Најмањи миг да нам дâ, па би нам тиме већ помогао. Претпоставимо, доиста, да нам само ово каже: — У слици треба пазити на лепоту и тачност цртежа, на лепоту, јачину, или нежност боје, на склад боја међу собом, на сенке и полусенке, на тон боја, на ставове личности, на начин како су груписане, на композицију, на осећај који се из слике издваја, на стил, на потез кичице, итд. итд. Само то да нам каже, не показујући нам те особине на слици, па бисмо већ знали откуда да поч-

немо и на што треба да обратимо своју пажњу. Од колико би нам онда веће помоћи било, кад би нам на појединим сликама показивао те особине! Половину онога пута који би смо имали сами да пређемо, који бисмо, у најбољем случају, прешли тек после много времена и после дугог лутања, учинио је он за нас.

То исто вреди за све уметности.

То вреди и за књижевност. Наставник, дакле, осим упућивања на читање, имаће да учини још и ово друго за свога ученика. Његова ће дужност бити да заједно са својим учеником чита одабрана дела, да му казује особине које чине њихову лепоту, да му обраћа пажњу на поједина места, крупнија и ситнија, која заслужују, било због мана, било због врлина, да се на њима застане, а која ученик не би сам запазио. На тај начин ће овом последњем бити пробуђена пажња, он ће бити наведен да место боље загледа, изазван да га испитује и да о њему размишља, и другом или трећом приликом умеће такво место или особину сам да запази.

Само ће наставник при том морати добро пазити да то указивање на значајна места не испадне на уштрб самосталности суда у његова ученика. Он не сме ни у ком случају наметнути своје мишљење ђаку. Или боље, он не треба да допусти да ђак *неискрено* прими његов суд, или, под сугестијом његовом, да *уобрази* да доиста осећа оно што му је наставник рекао. То је врло деликатан део наставникова посла. Како међутим није могуће нешто рећи, у циљу да буде примљено, па ипак тражити да не буде примљено, наставник ће се морати трудити да са друге стране очува самосталност свога ђака пред том изреченом оценом *ex cathedra*. Рећи ће му на пример, да право осећање не налачи на оно које он по свој прилици има у том тренутку, да је оно сасвим засебнога рода, да оно личи, кад се доиста јави, на неку врсту унутрашње илуминације, и да ће га он, кад се буде јавило, за цело познати и одмах рећи: сад је ту; толико је оно јасно и особито! Наговестиће му замке које човек сам себи плете аутосугестијом, и позваће га да их се чува. Рећи ће му да више свега треба мирно и стрпљиво да ишчекује да утисак самоникло сине у њему; да сам себе не убеђује привременим, непотпуним и неискреним рефлексијама, да је утисак већ ту. Шопенхауер је на једном месту, говорећи о уметности, веома лепо и врло тачно рекао: „Човек треба пред слику да стане као пред владоца, па да чека да види да ли ће му она што рећи и шта ће му рећи; и, као владоца, да ни њу први не освоји: јер би у том случају само самог себе чуо.“* То што Шопенхауер каже о слици исто је тако тачно и о књижевном делу. Рефлексије које

* *Свет као Воља и Представа*. II део, књ. 3. гл. 34.

човек прави у циљу да изиђе на сусрет утиску који ишчекује, врло су опасне, и то је оно што човека најчешће збуди и заведе. Леп пример је у овом погледу музика. Она је вештина која има најмање хипокритских поштовалаца, и ни у којој другој вештини љубитељи не напредују с таквим успехом и с таквом сигурношћу. Под условом само да имају довољно прилике да је слушају, њихово је напредовање сигурно и правилно. Међутим, музика је вештина код које се најмање рефлексија може правити. И баш онде где има изузетака, као код не-помирљивих и потпуних вагнероваца, ти изузетци долазе само отуда што ови у вештину уносе несугласне обзире са њом, теорије које су у опреци са природом музичке вештине.

Наставник дакле, указујући на лепоте или мане у књижевним делима, и изричући *ex cathedra* оцену о вредности њиховој пред својим учеником, трудиће се у исто време да сачува самониклост његовог осећања.

То указивање на лепоте у књижевним делима, уз упућивање на поновљено и разноврсно читање, чини највећи део васпитања нашег књижевног осећања. Али осим, и поред та два начина, корисно је још пропраћати значајна места подесним примедбама о узроцима који чине те је место у питању лепо или несавршено. (В. ниже параграф о *Техничком Образовању*). Доцније треба прићи подробнијој и дубљој анализи, и дубље тражити узроке појединим књижевним ефектима. Остављајући на страну научну вредност таквих анализа, и практична упустава за композицију до којих долазимо помоћу њих, нама је овде главно то што се помоћу таквих анализа боље упознајемо са самим лепотама, лакше проналазимо мане, и пооштравамо своје осећање за једне и за друге. Није истина, као што се понекад тврдило, да овакве анализе слабе наше осећање за лепоту, онако исто као што је нетачно и оно друго тврђење, које је у вези с овим, да наука стоји у опреци с поезијом.*

* Спенсер, у књизи *О Васпитању*, вели: "...Напротив наука отвара научнику читаве светове и поезије онде где неук и ништа не виде. Људи који се баве научним истраживањима показују нам сваком приликом да осећају не само исто тако као и други, но и живље још, поезију њиховог предмета... Држите ли да кап воде, која је за непосвећене само једна кап воде, губи нешто у очима физичара, зато што овај зна да би, кад би се снага што спаја њене састојке одједном издвојила, то изазвало муњу?... Држите ли да ова заокругљена стена избраздана паралелним урезима, буди исто толико поезије у машти неука човека колико у машти геолога, који зна да је низ ту стену склизео какав глечер пре милион година?" — Нека ми је допуштено навести још и овај пример из Лубокове књижице *Задовољство Живота*: "...Где ће неизвећано око видети само шљам и прљавштину, Наука ће открити дивне могућности. Блато које газимо ногама на улици гнусна је мешавина глине и песка, чађи и воде. Издвојите међутим песак, као што напомиње Рускин, пустите атоме да се у мору сложе према својим особинама — добићете опал. Издвојите глину она ће се претворити у беду

Оба ова тврђења иду у ону врсту мишљења која постају из речи без обзира на факта. Целокупна нам слика неће мање лепа изгледати зато што знамо начин на који поједини елементи доприносе њеној лепоти; какво лепо место у књижевном делу неће нам се мање допасти зато што ћемо га умети рашчланити на његове састојке, зато што ћемо знати начин на који се до њега долази. Из тога би изишло, да највећи уметници и књижевници, који најбоље знају како се до ефекта долази, најмање могу да осете што је лепо, и да најмање у њему уживају. Нама је уосталом из властитог искуства познато да се узроци каквом песничком ефекту могу потпуно знати, а да то ипак ни у колико не ослаби наше уживање у њему. Рефлексије наше имају своје поље; осећање, своје. Главно обележје осећања је баш његова *нейосредност*, и, код искрених посматрача или читалаца, између узрока и ефекта нема места за рефлексије у тренутку кад су пред уметничким делом; рефлексије долазе или се примењују доцније и *независно*. Антагонизма између рефлексија и емоција има само у засебним и изузетним случајевима, који не спадају овамо.

Према томе, таква анализа књижевних ефеката само је корисна, и послужиће наставнику као врло подесна метода да изоштри у свога ученика осећање књижевних лепота.

Како ваља објашњавати поједине ефекте књижевне, претпоставља се, разуме се, да је наставнику познато, и, у осталом, не улази у оквир овога чланка.

Поменућу само један подесан начин који се може употребити при том објашњавању. Објаснити лепоте само речима, то јест чистим објашњавањем, али тако да их *ћак* разуме, често је врло тешко. И кад на месту покажете шта је лепо и зашто је лепо, и објасните у лепом месту главни елемент — реч, реченицу, особину — који чини његову лепоту, ви ипак у крајњој линији апелујете не учениково осећање које још није развијено, које тако још није у стању да непосредно прими утисак. Ту га треба обилазним путем пробудити. Основни, најпоузданији и најлакши начин нашег опажања је разликовање. Према томе, поред места којег лепоту објашњавате ученику, треба ставити упоредо место које у том погледу не задовољава потребне услове: ученик ће разлику одмах много лакше опазити, и према томе и видети шта у оном првом чини лепоту. Или још боље: треба само

земљу, од које ће се моћи добити најфинији порцелан; или ако се буде још даље пречинила, добићете сафир. Узмите чађ, и ако се буде са њом учинило што треба имаћете дијамант. Најзад ће се вода, пречишћена и дестиллована, претворити у кап росе, или скристалисати у лепу звездицу*. В. у Бајеровој *Немачкој Поетици* пример који наводи Виљем Јордан; и Гијовљево *Проблеми Савремене Естетике*. — Исто тако стоји са аналисањем и тумачењем књижевних ефеката.

место које објашњавамо мењати у неколико праваца, и тражити од ученика да нам каже разлике које отуда произлазе. Ако је на пример реченица у лепим речима, треба те речи заменити другима. Ако је лепота реченице у ритму, треба испреметати ред речи у њој; и тако даље. На тај ће начин ученик морати запазити у чему се састоји лепота места које је пред њим.

Ми смо се на првој тачки, на *осећању*, мало дуже задржали. То је било потребно једно због тога што је упутства у том погледу било тешко дати без коментара, а друго зато што је осећање, као што смо рекли, једна од најважнијих међу набројаним особинама; она је управо *укус*, у ужем смислу те речи. Упутства за васпитање осталих простија су и краћа, и на њима се нећемо оволико задржавати.

II. У погледу на неговање *маште*, са гледишта са којег смо је ми учили, дакле не као творачку моћ, која је потребна писцу за стварање и измишљање, но као способност помоћу које ћемо замисли и описе књижевне правилно и потпуно конструисати — наставникова се помоћ своди на ово.

Прво, како се и машта, као и осећање, као и друге способности, развија вежбањем, то ће наставник пре свега имати да упуту ученика (в. горе о *осећању*), да богати своју машту посматрањем, и даље читањем оних дела која ту душевну моћ највећма покрећу на рад. Машта је тим развијенија, што је у њој смештено више слика; тиме је она стекла и више градива за даље комбинације, и већу способност, гипкост, и пластичност, да гради те комбинације.

Сва песничка дела утичу на то развијање маште; има их ипак таквих, која то чине у знатно већој мери но остала. Једна прочитана лирска песма обогатиће свакојачко нашу машту каквом лепом сликом, али та слика, ситна, усамљена, и остаје у машти као појединост, коју машта има само да запамти. Сасвим друкчије се вежба машта кад, наилазећи у једном роману на низ слика, догађаја, призора, на читав свет личности, има да прими, замисли, склопи, и сређено запамти обимне описе и слике њихове. Но и међу делима те врсте има их таквих, која су, тако да кажем, пластичније писана од других. Наставник има да руководи ученика у том читању, да учини методичан избор таквих дела, и да му тиме уштеди лутање, које овај не би могао избећи; то јест да га двоструко сачува, од губљења времена и од странцутица; јер би се могло десити и то, да ученик, неруковођен, исквари свој укус у погледу на производе маште. Ближе услове за тачност и пластичност изведених описа изложиће му наставник у реторици.

Даље, како тачност и лепота описа или савршенство замисли пишчеве зависи врло често од сасвим ситних поједи-

ности, често од једне једине речи, потребно је увек *врло пажљиво* читати оно што читамо. То је једна способност коју ваља прво однеговати. Код концизних писаца, од наше се маште тражи врло велика извезбаност, да при читању, које је махом брзо, и не може бити друкчије, потпуно запазимо живописне појединости у описима и излагању пишчевом. Ту наставник треба да мотри да ли је ученик, пажљиво читајући, правилно схватио слику.

Начин да се о том увери, и да у исто време навикне ученика да уме изазвати у памћењу оно што је прочитао, једино је тај да затражи од њега да после прочитаног доброг описа каквог, опис понови или исприча, усмено или *на писмено*. Тако би се уверио да му ученик није превидео ни једну карактеристичну појединост.

III. *О ошћем образовању* нема шта да се каже што се већ по себи не би разумело. Сваки зна шта је опште образовање, и како се до њега долази. Оно зависи од програма школских, оно зависи од срећних прилика у којима се неко налази. Познато је да су наше школске студије тако удешене да човеку са њима пропадне три четвртине времена проведеног у школама. Ономе који би био у срећним приликама, могло би се помоћи да тај велики губитак избегне, да своје учење изведе по много смишљенијем плану но што то чини огромна већина.

При том би ваљало нарочито пазити на складно и сразмерно прибављање знања из разних грана научних. Тиндалове *Одломке из Науке* треба знати по истом праву и разлогу по ком и Тенове и Маколејеве *Огледе* књижевне и историјске. Иста сразмерност, која се удешава према циљу, захтева наравно да у нашем случају одрже превагу историјске и друштвене науке.

У осталом, све то стоји изван делокруга књижевног наставника; на томе онај, који је предузео да васпитава нечији укус књижевни не може ништа радити, нити је то његов посао.

IV. Што се тиче *познавања великог броја књига*, наставник ту може у једном погледу више учинити, и ако је јасно да, на крају крајева, опет остаје на свакоме да сам прегне, да сам прочита потребне књиге. Наставников се посао и ту своди у главном на упућивање и помагање свог ученика. Помоћ би се његова састајала овде у томе, што би му:

1) Излагао, хронолошки, историју народне и стране књижевности у ширим, и најширим потезима. Ту би ученик имао да се упозна са најважнијим, само са најважнијим догађајима књижевним, са именима и врло сумарном карактеристиком најважнијих дела, и са сумарном оценом о њиховој вредности.

Све то треба да буде врло укратко изведено; овде није реч о одгојењу стручног литерарног историка.

2) Затим би имао да му да извештај број *систематисаних* лекција из историје књижевности, у којима би му, опет врло укратко, изложио историју *књижевних родова*, то јест њихово постепено развијање и принове које су у извесним моментима уношене у њихову форму, причао затим садржаје из извесног броја нарочито пробраних оригиналних дела, и упознао га са најважнијим местима (призорима, одломцима) из узоритих дела светске књижевности. Наравно то би све морало бити нарочито пробрано и удешено према сврси којој има да послужи, и која је изложена горе, при набрајању појединих особина потребних критичару, у параграфу под горњим насловом. Да су разне читанке, хрестоматије и антологије, добро рађене, оне би у овом погледу могле одлично послужити.

3) Најзад, да би своме ученику помогао да брже дође до познавања тако званих „крилатих речи“, и других фраза или стихова који се најчешће наводе, и на које се најчешће односе алузије о којима смо напред говорили, наставник би га могао упутити на једну или две од оних збирака, где су најважнији такви наводи покупљени.* Не треба се плашити тога што овај начин изгледа мало извештачен, или недовољно научан или сувише практичан. Никад ништа није сувише практично, а при васпитању, више но игде, ваља се чувати неоснованих предрасуда и излишне педантности.

V. Што се *књижевнога познавања језика* тиче, наставник, помажући своме ученику да у том погледу усаврши своје знање, има да се у главном држи метода изложених у параграфу о неговању *осећања*.

И овде, као и тамо, имаће, на првом месту, да га упуту на читање добро писаних дела.

Као што видимо, понова смо упућени на читање. Но то је сасвим природно. Својства која желимо да однегујемо у у себи, то су она помоћу којих ћемо моћи опажати особине књижевних дела. Сасвим је природно, дакле, тражити у књижевним делима, да једном врло смелом сликом искажем своју мисао, тоцило, на којем ћемо та својства моћи изоштрили. Како је међутим вежбање основна метода за усавршавање које било способности наше, а како се даље, у нашем случају, вежбање своди поглавито на читање, природно је да ће читање, у васпитању већине набројаних особина, бити први услов за свако напредовање. Тако и овде. Читањем добро писаних дела човек ће се и сам научити корекцији стила и језика. Све је при-

* Једна је од последњих од G. Fumagalli'a: *Chi l'ha detto*; сличне су од Büchmann'a, King'a и Alexandre'a.

лепчиво; сваки пример поучава и повлачи за собом, ако се дуже време остане под његовим утицајем. Филип Хамертон прича да је познавао једног енглеског писца који је брижљивим настојавањем и вежбањем био себи створио леп, гибак, подесан, и тачан стил. После извесног времена, пошто је неко кратко време проучавао филозофска дела Локова, његов стил поче напрасно губити своју лепу гилкост и лакоћу, и оно што је даље писао писао је увек с муком, а други су то исто с муком читали. „Шта више, вели даље Хамертон, ни начин мишљења му није био више његов начин мишљења. Зато што је био у сувише блиском додиру са једним писцем који није био уметник књижевни, његова се властита вештина доследно искварила“. Мало је теже примити да је утицај Локов могао испасти толико кобан по стил писца о коме говори Хамертон, али је несумњиво да дужи додир, тешња и трајнија веза са извесним писцима, имају јак утицај на формирање нашег стила, да уопште начин изражавања оних са којима смо у додиру приања за нас. Људи који живе у крајевима где се покварено говори науче покварено говорити, људи који живе у одличнијем друштву науче се отменијем језику, Французи и Енглези који читају много више, и много боље писане ствари но ми, говоре и пишу правилније и боље од нас; код њих ћете доиста ретко кад наићи оне трагове велике неписмености која је тако честа у нашој књижевности. Мимогред буди речено, сам језик наш је још некњижеван; ако сте ма и једанпут имали нешто да преводите са српскога на француски на пример, могли сте се уверити колико наш језик изостаје у тачности и корекцији од француског; час по, па треба какав неодређен израз заменити прецизнијим, или какву поткушену, непотпуну реченицу развити у њен потпунији облик. Потребно је само додати да, почем карактер нашег језика, у данашњем стању његовог развића, допушта извештан број тих релативних некорекција, оне се у таквим случајевима не могу сматрати као погрешке.

Из тога дакле излази, да ће се, човек који буде читао добро писана дела научити правилном књижевном језику.

Избор таквих дела, на која ће му ваљати упутити свога ученика, наставнику неће бити тешко учинити.

То упућивање на читање добро писаних књига био би један начин.

Други начин, опет као код васпитања осећања, био би тај, да наставник, читајући књижевне текстове заједно са својим учеником, указује на мане и врлине стила и језика; поглавито на мане. И ту би, на исти начин као и горе, ученику била обраћена пажња на оно што поглавито чини корекцију стила и језика, и његова би се пријемљивост и извештаност у опажању тих особина тиме најбоље увећавала.

Поглавито, као што рекох, треба обраћати пажњу на мане. Корекција стила, рекли смо, чисто је негативна особина. Она је постигнута кад су мане отклоњене. Врлине овде нису ништа друго до избегнуте погрешке, то јест нешто што је онако како треба да буде, и преко чега се, као преко равне површине, прелази без заустављања. Ту би било врло тешко знати где би се ваљало зауставити; и забављати се на њима значило би без сумње губити времена. Мане је међутим лакше запазити и лакше објаснити, и указивање на њих чини прави део васпитања у том погледу.

Добро израђена места треба у нарочитим случајевима наводити, кад буде потребно да се на њиховом примеру потврди истинитост критике рђавих места. Као год васпитања осећања, тако је и овде један од најјаснијих и најподеснијих начина међусобно упоређивање места која с добре и рђаве стране илуструју један исти случај.

Уз указивање на мане иду по нужности и објашњења о узроцима који чине те је место погрешно. О њима се ближе говори у реторикама.

Ако би се најзад десило да поред свега објашњења од стране наставника ђак не буде могао опазити или схватити какву тежу погрешку, онда је најбољи начин, да му се она објасни, овај: наставник треба да нађе пример, у ком ће та иста мана пасти јаче у очи. Рецимо да сте у задатку свог ђака нашли ову реченицу: „Највећа радост Епаминондина био је глас да је битка код Мантинеје добијена“. Он некорекцију ове реченице није запазио, чим је тако написао. Претпоставимо сад да сте му ви прво обратили пажњу на то да је реченица погрешна; да сте му даље казали да погрешка лежи у неспретном зближењу речи *радоси* и *глас*; да сте му најзад рекли, како би реченица требала да гласи, и да му све то ипак није довољно објаснило њену некорекцију. Онда му треба наћи пример, у коме ће иста мана тако јако падати у очи, да ће је морати одмах запазити. У овом случају, на пример, могли бисте му навести узвик онога наредника, коме је његов генерал, у знак одликовања, поклатио лепу сабљу: „Господине генерале, ова је сабља најлепши дан у мом животу!“ И ту је, као и у горњем примеру, реченица невешто збијена, али то овде јаче пада у очи, и ђак ће на овој реченици одмах опазити некорекцију, па, преневши је на ону прву, опазити ће је и у њој. Узмимо још један пример. Узмимо да сте, читајући са ђаком један опис битке у Тјеру, који је, пишући брзо, био често небрежљив у свом стилу, наишли на ову реченицу: „Наполеон управи на ту страну своју пажњу и своју артиљерију“. И ту ћете му, прво, рећи да је реченица погрешна, ако он то сам није опазео; додаћете да се погрешка, која је учињена у њој, често јавља, и у разним

облицима; да се она састоји у томе што су две *разне* категорије појмова („пажња“ и „артиљерија“) стављене напоредо у *непосредну* близину; најзад ћете реченицу исправити, и показати како треба да гласи. Ако све то не буде довољно, ви ће те му, као горе, навести пример на коме ће природу погрешке морати разумети; рећи ће те му да је та реченица тако исто погрешна као да је неко рекао: „Он узео певати, и свој шешир“. Ако су овакве реченице смешне, то је добар знак, јер то доказује да је погрешка у њима сасвим очевидна. Таквих примера за најобичније погрешке требало би наставник да има напред спремљену збирку.

Сви ови начини, поред читања, које смо на првом месту поменули, помажу да се способност опажања таквих погрешака развија код ђака; а тим се долази до познавања књижевног језика. Јер кад је једном пажња обраћена, онда је оно остало све ствар времена, навике, даљег вежбања, и сваким часом напредовање је све мање тегобно, све живље, све потпуније. Као и код осећања (лепота емоционалних), тако и овде, код опажања особина (интелектуалних) стила и језика, познавање једне ствари доноси са собом знање других сличних, које се даље грана, и простире на најразноврсније случајеве. Кад је правац дат, вероватноћа је мала, да ће се на путу стати, или с пута скренути.

VI. Способност *правилног суда* стоји врло високо међу набројаним особинама. Међутим, она је мање непосредно везана за разумевање чистих књижевних лепота но понеке од тих особина; и према томе би могло изгледати да она долази на друго место у реду њиховом. Али она нигде не долази на друго место. Она је најважнија и највиша способност душевна, и ништа што се дешава у души и духу нашем није јој страно. У крајњој линији, она долази да све прибере, и утиске и осећања, и представе, и опажања, да све среди, процени, пресуди, и да тиме оно што је стечено учини нашом стварном својином.

Дати подробнија упутства, или чак методичан течај наставе којој би био циљ да развија ту способност у нама, веома је тешко, ако није немогуће. Та способност представља највиши ступањ зрелости нашега ума. Појамно је да се таква способност може однеговати у човеку тек дугим временом, дугим и постојаним вежбањем. Утицај наставника требало би, бар за неко време, да је сталан, без прекида, вазда присутан, да, чим затреба, помогне ђаку да изиђе на прави пут кад овај са њега сврне, дакле врло често, јер су искушења јака и многобројна.

Међутим, оно на што би наставник имао највише пажње да обрати, било би ово.

Као и код осећања, имао би да развија на првом месту самосталност суда код свога ученика. Не би смео ни у ком случају допустити да ђак прими туђ суд, док није стигао да га провери на фактима. Ако самосталност суда још не значи и правилност суда, она је ван сваке сумње, једини начин да се дође до те правилности. А до самосталног суда може неко доћи само тако ако лично и непосредно пође од факата. То би требало да буде основно правило за сваку наставу, да се ученику бар у почетку, даду увек факта, што више факата, и што мање оцена и судова; он ће се после дужег или краћег времена, умети увек наћи у њима. Мишљења и оцене моћи ће му се дати тек пошто је изглагање факата претходило, а пошто он сам буде учинио прве кораке да се разабере у њима. Давати му само мишљења без факата, значило би напунити му главу појмовима, који, немајући ништа за собом, не наслањајући се ни на што, остају само речи, празне речи. Треба му дакле дати факта, и натерати га да самостално створи себи суд о њима.

Али с тим није све готово. Може се доиста десити, и дешава се врло често, да људи баш и у стварима у којима су могли имати, и имају, властита искуства, ипак несамостално суде. Они су примили утисак, он је ту, у њима, као готово градиво за њихов суд; али зато што нису свикли да га извуку на површину, што су навикли да вазда понављају већ готово туђе мишљење, они као и да немају свога суда. Они нису научили да застану пред једном стварју, да се упитају, да оцене и искажу шта сами у којој прилици мисле. Узмемо као пример ону познату фразу, да је морални бол већи од физичког. Ко је од нас није поновио бар једном у свом животу? Међутим, да само мало размисли пре но што је каже, нико више је не би поновио. Наше властито искуство, сетимо се само, не казује нам никако то исто; напротив. Али ту реченицу, коју је неко у реторском претеривању једном изрекао, хотећи да каже да је морални бол велики, сви понављамо, не размишљајући, и не осећајући се да је чак и то истина, да је никад нисмо поновили у тренутку кад смо у ствари били мучени каквим великим моралним болом, но увек мирно, хладно, коментујући у разговору причање о каквом туђем јаду: сведоџба чита, да механички понављамо оно што нисмо никад осетили. А бар у том случају имамо у свом властитом искуству градива за свој лични суд! „Сачувај ме, Боже, од физичких болова, а за моралне, то је моја брига!“ Да умемо своје мишљење да кажемо, сви бисмо то исто рекли. Човек, чија је ова последња реченица, врло је mudar човек, и mudar је баш зато што уме да каже те просте ствари које и ми сви осећамо.

Ту способност треба наставник да однегује у свом уче-

нику. Треба да однегује у њему једно душевно стање, један душевни *habitus*, који ће га пре свега, да тако кажем, одржати увек на дефензиви пред туђим мишљењем. То се може учинити. Као што у животу извешан низ случајева може човека да учини неповерљивим, скептиком, песимистом, или, у другом реду идеја, обазривим, одмереним, тако се и ту може створити сличан *habitus* после једног низа случајева. Затим, натерујући га да, после одбаченог туђег мишљења, потражи своје, он ће га учестаним покушајима научити да проналази, запажа, и исказује то своје мишљење. Као што смо рекли, у оваквим случајевима главно је обратити пажњу; остало је ствар времена, навике и даљег вежбања. Наставник, дакле, има ту пажњу да пробуди у свом ученику.

Код ученика, међутим, неопходно је потребно да има, да је тако назовем, научне радозналости, неке врсте душевне диспозиције која се спонтано меће у акцију у даној прилици. Наиме, пред једним утиском, једном опаском, једним фактом, треба нешто да се покрене у њему, да се процес даље настави, не да стане, као револуције рђавог механизма, после првог обрта. Треба да у њему, после примљеног утиска или опаженог факта, има жеље, тежње, спонтане, готово инстинктивне да ствари даље трага. Сва је прилика да у овој радозналости лежи први почетак свега правилног суђења. Она, управо, није друго до активност духа, способност његова да реагише на примљене утиске, у овим нарочитим, деликатнијим случајевима научног истраживања; према њој стоји пасивност, инерција духовна; она иста инерција која чини те туђа мишљења непроверено понављамо.

Наставник једва да би могао што друго за њу учинити до да обичним начинима пробуди у своме ученику *интерес* за науком и научним испитивањем.

Уз поменути упућивања, наставникова би још дужност била да обрати пажњу свога ученика на многобројна искушења у која човек може да падне при суђењу о стварима. Од три најважнија, једно сам већ поменуо; то је понављање неистинитог туђег мишљења. Два су остала: прво, брзоплети закључци; друго, наклоност, у свакоме од нас, да из пукеташтине да о ствари суд који му изгледа најзанимљивији и најученији. Ко није аналисао велики број неискрених и нетачних мишљења, тај не може веровати колико их има што потичу из тог последњег узрока. Што се тиче брзоплетиких закључака, да увидимо колико су они узрок нетачном суђењу, треба се само сетити 1) како се споро долази до озбиљног и ствештраниг решења једног питања, и 2) о колико ми ствари говоримо, а како их мало има које смо стигли да размотримо.

Из тога разлога ја не држим да су дискусије, дебате, које много препоручују као методу за развијање нашега су-

ђења, корисне у овом погледу. Прво, предмети у којима се у њима дебатује великом већином премашују спрему ученика у тим дебатама, махом ђака и младих људи. Појамно је да се у таквом случају не може очекивати никаква корист од таквих дебата. Друго, у дебатама треба наћи у тренутку одговор на последњи аргумент противников, ако човек неће да изгледа побеђен; у таквим приликама човек, у место да тражи прави одговор, добре разлоге за побијање противникова мишљења, принуђен је да се послужи првим привидним разлогом који му дође на памет, ма он био најслабији или најнетачнији, — да и не говоримо више од пола хотимичном извртању факата које је готово правило при тим дискусијама. Тако се стварају кобне навике, којих се је доцније врло тешко отрести, и ефект је диаметрално противан ономе што се хтелo постићи. Сва три поменута искушења најјача су баш при овим дебатама.

Мој би савет био напротив, да се што мање говори и, бар у почетку, што мање пише, и, уопште, што доцније почне писати. Дебатовање и писање (само у виду ђачких задатака!) може бити допуштено једино под сталним надзором наставниковим, који би ту био да сваку, и најмању погрешку исправи. У том би случају оно могло бити корисно.

Колико проучавање *Логике* помаже развијању правилнога суђења, о томе овде не може бити подробне расправе. Напоменућу само да знање *Логике* може да послужи при мишљењу, суђењу и умовању, поглавито као опомена, као надзор који бисмо водили над својим мишљењем; отприлике онако како нам знање граматике служи при изучавању *странних* језика. Знање *Логике* не помаже непосредно развијању нашег суђења. У *Логикама* нема довољно, и довољно дугих примера. Ипак, проучити главна начела логичка у каквој практично удешеној књижици на пример у Хветлијевим *Лаким Лекцијама о Умовању** може у овом погледу бити само од користи.

Најзад, по већ поменутом начелу по којем примери повлаче за собом, читање писаца са правилним суђењем чини зацело један део нашег васпитања у том погледу. То се може боље оценити кад се сетимо колико је штетан утицај писаца који мисле погрешно. Како су, међутим, ови легија, и како је, доследно, највећа вероватноћа да ће ти писци махом долазити до руку ученику, наставник би учинио овоме велику услугу, кад би га одмах с почетка и непрекидно упућивао на оне прве. При томе би имао само да пази да препоручене књиге одговарају увек спреми његова ученика.

* *Whately Easy Lessons on Reasoning.*

VII. Под *техничким образовањем* подразумева се, рекао сам: познавање техничких термина, знање поетике, реторике, и метрике. Технички термини долазе правилно у реторику и поетику; метрика, строго узевши, такође спада овде. Ја сам горе издвојио ову последњу, зато што је често сматрају као засебну дисциплину, оне прве с тога што сам хтео одмах с почетка да истакнем важност њихову, јер они у највећем броју уџбеника поетике и реторике заузимају споредно место. У тим се уџбеницима даје формална карактеристика књижевних облика, са узгредним напоменама о појединим књижевним особинама које поменути технички термини бележе. Дубља објашњења они остављају естетици.

Међутим, реторика и поетика не треба ништа друго да буду, ако хоћемо да нешто буду, до књижевна естетика. Ту, у реторици и поетици, треба да су изведена она дубља објашњења књижевних лепота о којима смо говорили при васпитању осећања.

Појединачна се упуства за предавање поетике и реторике овде не могу изложити. Она би обухватала цело поље реторике и поетике, и према томе би морала бити сувише опширна и многобројна. У књигама Камбеловој,* и Хветлијевој,** у књигама Беновим,*** нарочито у овим последњим, моћи ће и ученик и наставник наћи готово све тачке, питања, и објашњења, која спадају у реторику у најширем смислу, изведена и разрађена.

Без тих књига, нарочито без *Реторике* Бенове не би требао да буде нико ко се бави књижевношћу. Штета је само што су све те књиге на енглеском, који се код нас још мало чита.

Уџбеника за чисту поетику нема од ове вредности. Радови Вакернагела, Готшала, Минквица, и других, заслужују само да се помену; користи се од њих може мало очекивати. Боља је у том погледу веома савесно рађена велика *Немачка Поетика* од Конрада Бајера****; у њој је нарочито опширно разрађен део о *Метрици*. Одличних ствари има у фрагментарној *Поетици* Виљема Шерера, али је она на другој основи рађена, без навода и примера, који, при предавању поетике као и реторике, као уопште при поучавању у књижевности, треба да буду полазна тачка и основа свему; она би тешко могла послужити као уџбеник по коме би се могло предавати. Наставнику, дакле, остаје да сам према свом искуству, знању, и вештини, удеси своја предавања из поетике, пола-

* Campbell, *Philosophy of Rhetoric*.

** Whately, *Elements of Rhetoric*.

*** Bain, *Rhetoric and Composition* (Enlarged Edition); *On Teaching English*; и *Companion to the Higher English Grammar*.

**** Dr. C. Beyer. *Deutsche Poetik*.

зећи вазда од овог начела да и најмање напомене и најситнија објашњења треба илустровати и развијати увек на што већем броју примера.

VIII — IX. О познавању човека и искуству у живоју има овде мало да се каже. Још док је била реч о развијању осталих побројаних особина, ми смо погдегде наилазили на методе и упутства која излазе из делокруга наставника књижевности. То би још више био случај са упутствима која би се овде могла забележити. Овде треба ићи са отвореним очима кроз живој и људе, гледати, и бележити оно што је опажено. Ако би смо ипак хтели дати какво упутство, главно што би имало овде да се рече, било би, да треба имати на уму нарочито ове две ствари: да се дође до искуства у животу, треба познавати човека; да се дође до познавања човека, треба познавати себе самог. Себе самог ће човек познати, ако у свакој прилици буде умео бити свестан онога што се у њему догађа. У њему треба да имају два човека, један који ће делати, трпети, живети, други који ће првог вазда посматрати. То *дедујловање*, то самоиздвајање или самопосматрање — *dédoublement*, као што га зову Французи — кључ је за цео наш морални живот. На који би начин наставник могао пробудити ту нарочиту пажњу у своме ученику, није лако рећи; она је, можда, као и она „радозналост“, о којој смо горе говорили, самоникла диспозиција душевна. У сваком случају, *њоме* се долази до познавања човека и до искуства у животу, који нису веома важни само за васпитање књижевног укуса, но су можда толико важни да би их „требало сматрати као циљ сваког васпитања уопште“.

На крају овог доста сувог прегледа упутстава која би наставник књижевности имао да даје своме ученику у циљу васпитања његовог књижевног укуса, ваљало би можда укратко извести најглавнија међу њима. Али би то значило градити извод из извода. Простор према коме сам морао одмерити величину чланка захтевао је да већину упутстава само наговестим, без развијања, без навођења примера. У таквим приликама увек је најбољи извод онај који читалац сам себи начини, подвлачећи црвеном и плавом писаљком поједина места у тексту. Да је било могуће развити поједине тачке, свакојакo би се од тога могле имати нове користи; и што би се даље развијале, ствари би бивале све јасније, упутства прецизнија, исцрпнија, руководство сигурније. Али најзад, то није само овде тако, но и у свима другим приликама. Кад бисмо се увек на то обзирали, изишло би да никад не би требало писати чланак о оном, о чему би се могла писати књига. Из тога би опет изишло да чланке не би требало никад писати. Најзад,

има прилика у којима, бар с почетка, нацрт прегледније представља какву сложену ствар но разрађена слика, а ми смо само то и хтели, наиме, да видимо главне тачке које састављају одговор, да видимо нацрт тога одговора.

Из тога нацрта међутим излази, — и тиме хоћу да завршим, јер је то најважнији резултат до кога се долази кад се пажљиво прегледа цео пут који смо до сад учинили, — да ако наставник може да да правац, и да својим упућивањем учини веома много за васпитање књижевнога укуса у свога ученика, од овог последњег се тражи да још више за самог себе учини. Као што сам рекао: има један пут да се пређе; наставник ће да води, али ученик треба на својим ногама да пређе цео пут.

У В О Д

У УПОРЕДНУ НАУКУ О КЊИЖЕВНОСТИ И УМЕТНОСТИ

Теорија књижевности јесте теорија књижевних ефеката, или боље, то је теорија *лејога у књижевности*. *Лејога* има и у осталим уметностима: у сликарству, вајарству, архитектури, моди мушке и женске ношње, и тако даље.

Читајући књижевна дела, у њима опажамо лепе ствари које нам се допадају, и ружне ствари које нам се не допадају. Откако имамо писаних дела књижевних, отада имамо и докумената шта се у њима допадало, а шта не.

Они који су расправљали о укусу, и који су почели у прво време систематски да сређују теорију књижевности, названи су *рејторима*: Аристотело, Лонгин и други.

Стање данашње теорије књижевности јесте највиши ступањ на коме може стајати данашњи читалац књижевни, или данашњи критичар књижевни. Данашњи књижевни читаоци и критичари имају укуса, могу да изберу шта је у делу лепо а шта ружно; али обично не могу да даду здравих разлога зашто је оно што им се допада лепо, а што им се не допада ружно. Али за све оне који се баве књижевношћу онако како и треба човек да се њоме бави, врло је важно: да констатују егзистенцију ефеката; да их одабирају, класификују; и да даду јасне разлоге о лепоти књижевних ефеката.

Зашто је леп *Хамлејт*, *Фауст*, *Изгубљени Рај*, *Божанствена Комедија*, *Падајуће браћо*...? На сва та питања треба разложно, јасно и прецизно одговорити. Или зашто је лепа изрека: „Буди као Сандалово дрво које мирисом прелива и секиру која га засече“. Зашто је леп *Рај* и *Мир*, Гаршинове приче?

Све ове ствари допадају нам се, што у нама буде *осећање узвишености* и *осећање страха*, а то су две основне жице нашега бића. Знамо да човека највише дирају она дела која

изазивају две главне врсте осећања, а то су она која се односе на *одржавање специје наше* и *одржавање индивидуе наше*. Дакле имамо: 1) *сексуална* осећања, 2) *егоистичка* осећања, и 3) *алтруистичка* осећања, три врсте осећања која чине нашу душевну подлогу, подлогу наших душевних осећања.

Смех је осећање непријатељско човечјем бићу, јер кад се у друштву сви смеју једноме, видећемо да се он не смеје, или се бар не смеје онако слатко као остали; дакле осећање смешнога у суштини коси се с алтруистичким осећањем.

Сваки па и најмањи ефекат мора имати своје објашњење. У чему је, на пример, чистота језика? У звучности, у ритму, у складу измеђа звука и значења. На пример: „Отацбина је ово Србина.“ Стих не звучи добро, и ако би требало да буде најјачи као последњи. Ту имамо само два акцента, на *о* и на *р*, а јачина је само на првом *о*, а сви остали слогови имају управо да се обесе о први јаче наглашен, дакле да се изговоре монотонно. Затим: „Све нестане што вам дати справља, у траљама отац вас оставља.“ Овде се често јавља глас *а*, па онда *љ*, које је незгодно у изговору, јер се састоји из два гласа *л* и *ј*; *л* се изговара на дну језика, а *ј* у врху непца, што је незгодно за изговор; па онда *а* које би се могло често понављати при опису буре, ветра или праске и тутњаве топова, а не овде.

Али кад тражимо објашњење каквог ефекта не треба се задовољити таквим објашњењем које је за тај један случај, већ такво објашњење које ће вредети уопште у књижевности; па не само то него чак објашњење које ће вредети у свима уметностима: сликарству, вајарству, грађевинарству, моди ношње, музици, глуми, орнаментици, игри. Треба наћи објашњење које је општа особина свега *уметнички лејог*, дакле што је његова битна особина.

Ово би се могло радити на самој књижевности. Треба проучити *Хамлеџа*, какву Хајнеову песму, *Божанствену Комедију*, *Фауста* и друго, па оно што у њима буде лепо, а у исто време заједничко код свих, то би могло бити битна особина, битна дефиниција лепога у књижевности. То исто треба радити и са свима уметностима, па ће се доћи до једног јединог резултата, доћи ће се до решења — *шта је уметнички лејо*. Али човечији живот је врло кратак да обухвати све уметности, стога је врло тешко решити то питање, које ни до данас није решено, већ се тек, као кроз маглу, нешто наслуђује. Значи да се мора радити по *ујоредној методи* (и свако ко ради по њој може се звати правим научником, иначе не). Осим ове има и *историска метода* која је такође важна и потребна.

Људи нису могли тако лако доћи до дефиниције круга, све док нису видели масу кругова. У опште кад би све ствари

биле округле, људи не би знали шта је круг. Тек кад су се научили разликовати квадрат од круга, ромб од круга, и тако даље, онда су научили шта је круг. Ако човек види само један једини круг, на пример описан белом кредом, он би мислио, да је особина круга бела боја; ако види само обруч, мислиће да је особина круга — тврдоћа дрвета; и тако даље. Све док човек није видео и круг описан белом кредом, и већи круг од њега, и мањи, и прстен, и дугу, и кап воде или сузу, и хоризонт, и многе сличне ствари, све дотле човек није знао шта је битна особина круга, све дотле није знао да је битна особина то што сама реч *круг* каже, то јест његова *округлина*.

Питање о уметнички лепом још није прецизно решено; можда ће га доцнија покољења решити, а ми ћемо се само трудити, у колико нам физичке и духовне силе допуштају, да тај проблем приведемо ближе решењу. Метода упоредна врло се лако примењује код простих решавања, на пример код једне врсте уметности, или чак код једног огранка у уметности. Па кад је она згодна код простих решавања, онда је она тим згоднија при решавању једног тако компликованог питања, као што је ово о *уметнички лепом*, где имамо посла с једном ствари која је претерано сложена. Видели смо да нема сложенијег питања од овог. Дакле при овој ствари треба *упоредо испитивати књижевност и остале уметности*, (као што се и зове овај течај: *из упоредне науке о књижевности и уметности*).

При решавању овог проблема додирнућемо углавном само најважнија питања из области других уметности, јер не бисмо имали довољно времена да све уметности детаљно проучимо. Детаљније значење упоредне методе било би ово: тражићемо *лепо* код свих уметности, па све што је посебно одбацићемо, а задржаћемо заједничко; служићемо се дакле математичким правилом *елиминисања*, па упоређујући то са битним особинама осталих уметности о уметнички лепом, да ли ће нека од битних особина ма које уметности моћи бити и битна особина осталих, и ако је нађемо, узећемо је у рачун, и наставићемо и даље тако упоредну методу. И тако ћемо се примичати коначном решењу о уметнички лепом, које може бити и нетачно, јер је питање само по себи тако велико, сложено, да можда треба још много хиљада година да се једно такво питање коначно реши. Тако на пример у *сликарству* битна особина јесте *боја*; велики сликар мора бити и добар колорист, ако то није он не заслужује име великог сликара. Рафаило лепо црта, лепо компонује, има замисли, али му недостаје лепо преливање боја као што је код Тицијана, Рембранта и других; зато се ови и морају сматрати за боље сликаре од Рафаила, кога треба сматрати као духовита човека с развијеном маштом више као доброг песника, него као доброг

сликара; код њега треба да се цени графичка композиција а не колорит. Боја је битна особина сликарства. Код вајарства нема боје. Покаткад је има: разнобојно камење компонује се тако да представља какву сцену или епизоду из живота, историје, вере, и тако даље, обично утиснуто у теракоту, неку врсту опека од некакве земље у Малој Азији. Боја није стална, битна код свих уметности. У музици је нема, у плесу (игри) и књижевности још мање, у глуми тако исто, осим ако се не узме да и сценарија и костими такође сачињавају глуму. Код архитектуре прва ствар што утиче на нас то је *маса*, тежина, гомила материјала, то је управо онај блок који је сачињава. Један чувени енглески естетичар, кад је одлазио у једну талијанску варош стигао је ноћу и стао пред катедралу коју није могао добро видети; али је она својом гломазношћу својом стабилношћу, својом чврстином, учинила на њ такав утисак, да је помислио, како сама катедрала мора бити нека врло лепа зграда, и ако није видео ни њене контуре, фасаде, стубове и надстрешнице, осећао је *по маси* да катедрала мора бити нешто уметнички лепо. Док *Санџа-Марије у Пизи* и *Санџа Малафејџа*, које су већма кутије за накит него архитектонске творевине, чине утисак каквог лепог дубореза, него ли утисак архитектонског производа. Код архитектуре је битна особина *маса*. У сликарству ње има врло мало, у литератури је и нема, у музици, глуми, плесу такође. У вајарству може се рећи да се у најлепше ствари узимају оне мале статуете, које су нађене у пећинама, а постале су још у преисториско доба. Дакле и у вајарству није битна особина *маса*. Да је она битна особина свих уметности налазила би се у свима уметностима, и била би заједничка свима уметнички лепим производима. Узгред буди речено, и ради потпуности, може се десити, да нешто што смо одбацили као не битну особину свих уметности, у другој светлости гледано, а другим тумачењем објашњавано, буде битно за дотичну уметност; али такве примере и случајеве засад изостављамо. На пример, на крају ће под дефиницију битно лепог код свих уметности можда доћи и *боја*, и ако смо је сад одбацили као не битну. То бива стога што човек, заведен светлошћу која га води циљу, не види објекције са стране и не узима их у рачун, већ, како рекосмо, хипнотизован светлошћу која га води циљу, лети право њој. Треба и објекцију признавати, јер ће нам она доцније можда затребати па је можемо и узети у рачун при коначном решењу питања о *уметнички лепо*.

Да би смо то могли да урадимо, мораћемо најпре проучити естетику свих уметности: лепо код глуме, код плеса, код књижевности, вајарства, сликарства, архитектуре, музике, код ношње, накита, и тако даље.

Зашто Бетовенове композиције боље годе нашим осећа-

јавице спад уметности
 за доста лепо

њима него ли композиције наших композитора? Зашто је опет Вагнер бољи од Бетовена и од свих пре себе? Зашто опет Вагнерове композиције надмашује какав савремени композитор светског гласа? На сва ова питања естетичар треба да одговори. И ми ћемо тога ради за сваку од поменутих уметности радити узгред и са свима осталим уметностима од књижевности па све до плеса, накита и промене ношње. Зашто су лепе пустиње афричке, кршеви Швајцарске и храмови индиски, водопад Нијагаре, море, цртежи јапански, и тако даље? На сва ова питања естетичар треба прецизно да одговори. Ми ћемо проучити те уметности *углавном* не у детаљима, појединоствима, јер би то био, као што смо рекли, врло дуг посао. Ми ћемо најзад наћи дефиницију али то неће бити право решење, јер ћемо узгред видети, да има још и других проблема, који се тако рећи непосредно везују за наш проблем, али чија решења могу ипак донекле помоћи решењу нашег проблема. Сем тога видећемо да има разних гледишта приликом решавања поменутог проблема; стога треба, како кажу Французи напасти на ствар с разних тачака, не би ли попустила и открила нам своју тајну. Дакле треба опсести проблем са свих страна па га на многим његовим тачкама нападати. Кад ово истражујемо, опазимо да већ и први почеци могу да баце извесну светлост на проблем, и како су почеци увек прости, то је на њима, као таквима, лако наћи шта је битно. Јер је лакше одредити шта је битно код какве прсте скице него ли код какве Рафаилове композиције. Разлог који нас руководи да познамо све уметности, то је тај што сваки који хоће да се назове естетичар, мора својим одговором да задовољи све уметности. Зашто су лепе слике Рафаилове, маварска Алахамбра, мале слике изрезане на роговима северних јелена који су у земљи нађени? Зашто су лепе слике на зубима мамутовим нађеним у земљи? Ово је из преисториског доба, па ту ипак има уметнички лепог.

И обрнуто, естетичар треба да зна шта је ружно, а то ће знати кад зна шта је лепо, — па супротно лепом биће ружно. То је проста и логична ствар овако на речима, али на делу то није тако лако, просто и логично. Хиполит Тен, чувени француски критичар и естетичар свог времена, радио је такође по упоредној методи. Он је узео грчку, талијанску, латинску и француску уметност па их међу собом упоређивао, али није узео уз то још и руску и индиску и друге уметности, зато и није дошао до тачних резултата. Требало је да узме и друге уметности, па тек онда да је отпочео *упоредну методу*.

Једна ствар која ће нам дати главног разлога, то је *психологија стварања*. Помоћу ње можемо доћи до резултата. Потребно је дакле знати у ком циљу уметник ствара своје

производе, на који начин то чини, и чему тежи, а то и није ништа друго него сама *суштина уметнички лейом* код свих уметности. С те стране *психолошког стварања*, треба прићи *лейом*.

С друге стране, опазило се да уметност стоји у тесној вези са друштвом из кога је поникла, а много мање са самом индивидуом, која ствара. Уметник не би ништа створио да је сам, да не живи у друштву, коме ће показати свој уметнички производ, а који ће се друштву допасти. А тиме, што ће имати некога ко ће похвалити његов рад, он ће бити подстакнут на даље усавршавање у својој уметности, јер ће у његовим делима неко налазити задовољства. Доде у свом роману *Бесмртник* говори о јунаку свога романа, који је такође био уметник, и вели за њ, да иде за својом уметношћу као астролог из Лафонтенове басне, који је ишао гледајући у звезде и пао у бунар, па вели да би он своје уметничке производе стварао и на Робинзоновом месту; а то нема смисла, јер усамљен не би ништа створио без *социолошког погледа на уметност*. Има их који и са тог, социолошког гледишта решавају ово питање.

Треба наука огромна, огроман дар, да би се могла схватити уметност у потпуном значењу те речи, то јест да би се схватило и сликарство, вајарство, глума и тако даље. Без тог огромног талента и знања, мора се човек задовољити или специјалном једностраношћу или свестраном површношћу. Какав добар вајар може се не разумевати у архитектури. Кад се свладају све уметности, онда их треба упоређивати с гледишта социолошког, потом с гледишта етнолошког. У историји уметности, као и у историји књижевности, имаћемо најразноврснију уметничку грађу, и по простору и по времену, и рачунаћемо с њиховим уметничким развићем. Најзад би требало проучити нарочито разне укусе и мене укуса код једног истог човека, а затим и код разних људи, народа, раса, потом код жена и деце, па чак и код животиња ако га буде било, што је сумњиво, затим код културних и примитивних народа. Компаративна социологија гледа на дете, као на расу у минијатури, збијену, прикупљену.

(Изнећемо овде само резултате, до којих су дошли учени људи, који су се као стручњаци тим бавили. Испитиваћемо у намери да решимо то *елузивно*, то *иешко* питање, које нас *изиграва*, и то, наравно, у главним питањима: *Посићање уметности и њени почеци*, *психологија стварања*, *посебне естетике* и најзад *ујоредна естетика уметности* са коначним решењем о *уметнички лейом*. Узгред ћемо, разуме се, прелазити и у друге области; у *социологију*, у науку о укусу и друге.

Требало би код сваког питања дати разна мишљења, па онда свако претрести и унети само она која су потребна, али би то био врло приметан посао. Има много мишљења људи који се за паметне сматрају, а нису баш паметни. Узећемо једну или две књиге као читанке, којих ћемо се у главном држати, а пошто ни оне не морају бити увек тачне, то ћемо или понешто ново додати, или ћемо понешто одузети. Ово ћемо чинити према мишљењима савремених испитивача по овој ствари, и то оних који важе као неоспорни ауторитети естетике. На пример: Ernst Grosse: *Aufänge der Kunst* (1894 године). Гросе је поуздан човек, генијалан, и, што је главно, тачан).

У В О Д

У РАЗВОЈ ЛИРСКОГ ПЕСНИШТВА

ШТА ЈЕ ПЕСНИШТВО?

Ниједна дефиниција није била тачна. Бен је дао врло опсежну студију о њему, али његов резултат није добар. Оваква се дефиниција може дати: песништво је уметност, и то уметност којој је срдство говор (уметност је пријатна, посредно изазвана емоција).

На тој дефиницији морамо се зауставити још и стога да би смо обележили област у којој ћемо се кретати, и то с обзиром на само једно спорно питање: је ли поезија, као што неки мисле, само оно што је у стиху. Очевидно није. Логична грешка у коју су пали они који су то тврдили дошла је очевидно од тога што речи које су употребљене нису научни термини, него казују појмове који се одређују најширом употребом. Што се речи у обичном говору врло лабаво употребљују, отуда долази што речи имају више значења и што људи дефинишући те речи не умеју да разликују битна значења од споредних или формалних. Промене значења увек имају свој смисао, своју логичну подлогу, али та логична подлога не опажа се увек на први мах. Те се промене увек врше по законима. Али како се та логична подлога промени тешко је увек наћи. Отуда изгледа да су неки појмови нелогични („јако болестан“, „здроаво слаб“, „зелена купина“). Људи не умеју увек да издвоје та значења. Тако је било и код речи *поезија* и *проза*. Према поезији стоји проза. Реч проза има два значења: једно, основно, оно што је у неvezаном слогу и, затим, прозаичност („проза живота“, „гола проза“). Људи радећи одвојено један од другог одвојили су, помешали су та два значења. (А проза не мора да буде увек прозаична). Отуда је дошао погрешан закључак да је поезија само оно што је

у стиху. Међутим, из искуства знамо да су и прозна дела чинила на нас онај нарочити утисак што га добијамо из песништва несумњиво поетског. Најзад, *стих је релативан појам*. Сви стихови нису једнаки. Идући постепено од ових савршених стихова у назад, долазимо најзад до чисте прозе, једва нешто мало ритмичне. Пођимо од Шилерове песме „An die Freunde“ па погледајмо мање строге енглеске стихове и још слободније српске, па још слободније француске. После тога наилазимо мање савршене немачке песме, што се не граде по стопама већ по акцентима; за њима долази паралелизам библиски. После имамо песме дивљачких народа и долазимо до најнесавршеније песме, ботокудске химне („Поглавица се не боји!“) Али, где је онај моменат где престаје песништво. Ако је тачна теорија по којој је стих неизбежан онда до којих стихова?

И по другим случајевима види се да песништво није ограничено на стих. Онда, на пример песма која би се са француског превела на српски у прози не би била више песма. И стихови с пуно прекорачења (enjambement-a), кад се читају, личе на прозу, тако су разглављени. Одатле би следовало још и то да је драма у стиху песништво, а у прози не. *Хамлет* би био пола песништво, пола не. Отуда би изашло да би и типографски распоред био мерило за то шта је песништво, а шта не. У току векова проза се помешала са стихом. Некад се роман писао у стиху, а од XIX века пише се редовно у прози. Дrame се сад радије пишу у прози. Најзад, има и самих песама у прози (Тургењев, *Песме у прози*).

Очевидно је да стих није битан услов песништва. Према томе у област песништва долазе с правом с којим и лирска песма, и роман, и приповетка, и „песма у прози.“ *Сва та дела, и ако у невезаном слогу, имају у себи уметничких елемената, а то је главно*. Међутим, људи ће и даље рачунати у песништво само ствари у стиху, или чак само лирско песништво. Стих је, нема говора, важан елеменат, и нимало вештачки и неприродан као што на први мах изгледа! Психологија је констатовала да човек у емоцији ритмично ради. Ни слик, исто тако, није ништа вештачко; он је као једна од оних нота у музици. И стих је, дакле, важан поетски елеменат, али није искључив. Узмемо једну песму у стиху па је преведимо прозно, не водећи рачуна о утиску што га она у оригиналу чини. Када испремећемо речи и изгубимо слик, песма губи три четвртине своје вредности. Ето колико је важан стих у песничком делу. Стога се не сме осудити употреба стиха.

Увек ћемо наилазити на преливања из поезије у прозу, јер књижевна дела ретко кад да припадају само једној врсти. Напротив, разноликост је таква да су поетичари имали велике муке при класификовању. После поделе целог песни-

штва на *ејску*, *лирску* и *драмску поезију* они су, осећајући да све не може да уђе у те калупе, додали: *дидактичну*, *сатиричну* и *пастирску поезију* (*Идиле* Теокритове су често само мање сцене; други пут су лирског карактера, на пример *Чаробнице*; трећи пут епског, *О циклону*). Уз дидактичну поезију додали су њену подврсту: *медијативну*, и тако даље. Видимо да те класификације имају много подврста, а то не ваља, јер оне треба да су просте. Наилазимо и овакве случајеве: да се из једне гране песништва развија друга, а не припада ни једној дотле познатој врсти (на пример *дескриптивна поезија*).

Уз ове тешкоће долазе и друге. Има појединих облика у које се мешају разне књижевне врсте, на пример *балада*. Она, по краткоћи, по осећању које често наличи на осећање из лирске песме, треба да иде у лирско песништво; али у њој има и догађаја, и по томе она иде у епске песме. Сонет је очевидно лирска песма (Петрарка), али код Жозе Марија де Ередиа предмет сонета увек је описан. Шта је на пример Бајронов *Чајлд Херолд*? По догађајима треба да је еп, али су у њему главни описи и рефлексije пишчеве које коначно догађаја сваки час прекидају. У што убрајати идилу? У што басну? У што да се уброји *Горски Вијенац*? Облик му је драмски али се догађаји причају епски. Битна особина драме је дијалог. Према томе могло би се закључити да је сваки рад у коме има дијалога — драма. Међутим има и чистих лирских песама у дијалогу (*Песник и песме* од Змај-Јована Јовановића). Најзад, имамо и примитивних облика песничких. Ако би смо хтели да дамо дефиницију морали би је и за њих дати. — „Нариниери долазе, скоро ће стићи; носе кенгуре; Нариниери долазе!“ — Каква је сад ово песма нариниерска? Је ли епска или лирска?

Значење појединих назива мења се временом. Мелодрама данас значи комад за публику, комад који личи на романе из подлистака. Кроз цео роман невини се пате, али на крају крајева победе, а кривци бивају кажњени. А мелодрама је некада значила комад с музиком. Исто тако је балада мењала неколико пута своје значење. Некада је она значила песму уз игру (од *balare*—играти). Елегија данас значи тужну песму а некад је у елегичном стиху, могао бити какав му драго садржај.

Теоретика је била погрешна због тога: 1) што се није ослањала на историју; 2) што се није водило рачуна о ономе што је билино; 3) што се није водило рачуна о томе да се у живој све прелива једно у друго, и да се не може класификовати оно што нема граница; и 4) што речи нису научни термини. Из свега излази да не треба строго класификовати, већ да треба боље проучити природу и развиће

песничких врста. Затим ваља извести или задржати једну врло широку поделу и утврдити да се родови и врсте мешају међу собом као народи на граници, и да врсте и родови примају увек нове елементе у себе.

Услови под којима су разне врсте ефективне проистичу из саме природе тих врста. (У драми се тражи радња. Изгледа да је то неки захтев који је дошао озго. Међутим, у оном што се дешава пред нашим очима, треба да има више радње него у ономе што читамо код куће. Роман који нам се свиђа био би веома досадан кад би га глумац читао на позорници. И *Дијалози* Ренанови били би врло досадни кад би се представљали. Затим, има тугаљивих ствари које у роману могу пре да се кажу него у драми. То је просто стога што роман читамо код куће, а драму гледамо у друштву с много лица. Подела у чинове узима се због тога што човек не би могао да прати развијање драмске радње, а да се не замори. Услови су просто практичне последице које проистичу из природе самога дела.

Све књижевне врсте можемо поделити у две групе. У прву групу долазе они књижевни облици у којима се нешто *казује*: мисао, догађај, и тако даље; у другу групу: драма, где се догађај *представља*. Разлика између тих двеју група толика је колика и између песме и статуе. Из порекла књижевних облика види се да је ова подела тачна. Ствари из прве групе су постале под емоцијом, фрапирало нас нешто споља или изнутра.

Традиција је да се говори прво о епском, па лирском и тек онда о драмском песништву. Изгледа, међутим, да се прво развила драма па за њом лирско песништво. Очевидно је да је човек прво дао израза болу своме па тек затим ономе што га се не тиче. Затим, пре се развила лирика од епског песништва. Пошто је драмско песништво право литерарно, оно о коме ми водимо рачуна, то ћемо о њему напослетку говорити; а сад ћемо прећи на

ЛИРСКО ПЕСНИШТВО

Врсте лирске поезије прегледаћемо историски. Пре тога морамо да учинимо две напомене: 1) елементи епа и драме утичу на облик и садржај лирскога песништва и мешају се с њим. И обратно, лирско песништво утиче на епско и драмско; и 2) лирско песништво интелектуалним и емоционалним развићем човековим постаје у својим творевинама све шире, разноврсније, дубље, све новији предмети улазе у његову област; у те предмете оно све дубље прониче и облик му се све више богати.

Битну природу лирике добићемо кад испитамо несумњиво лирске производе, а то су они које цео свет тим именом зове. То нису, на пример, баладе које неки рачунају у епско а неки у лирско песништво. Узећемо *лирску, винску, елегичну и верску* песму. Кад те врсте песништва испитамо видећемо да су оне израз неког јаког осећања или утиска: љубав, задовољство, радост или уживање, побожност, туга бол; затим предмети који учине на човека дубок утисак, тако да он осети потребу да поводом њих искаже своје осећање, то су предмети лирског песништва. Из тог видимо како су разноврсне побуде које лирског песника крећу на певање, и те се побуде временом све више повећавају. Из битне природе лирскога песништва добијамо услове под којима је оно ефективно.

Како услови морају истицати из природе тога песништва то ће они свакојако бити ови:

1) *краткоћа*, јер осећање или утисак по природи својој не могу дуго да трају.

2) *искреност*, пошто онде где не би било искренности не би било ни осећања ни утиска.

3) *извесно одушевљење* или јачина, пошто су осећања скоро увек јака, у сваком случају јача од слика, памћења, мисли.

Уз те кратко обележене услове долазе сва она општа начела интелектуалних и емоционалних особина стила.

Сад ћемо прегледати хронолошким редом примере лирског песништва, од првих јаука до мислене поезије Тенисонове и живописне маште Виктора Ига.

Са најстаријим облицима лирскога песништва изједначићемо лирско песништво примитивних људи, дивљака, јер нам је о најстаријем лирском песништву остало врло мало трагова.

Примитивно или најстарије песништво лирско

То су примитивни изрази радости или бола у најпростијем естетичком облику: у некој ритмичној сразмери појединих чланова (слога, стиха), и у понављању појединих стихова. Примера таквих песама има забележених на више места (Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst). Пример — ботокудска химна: „Поглавица се не боји“ (стих који се непрестано понавља). У овој песми видимо тренутак одушевљења код онога који ту песму пева због добијене заштите или победе над непријатељем. Та песма даје сведоцбу о грубој борби за живот. Други пример: „Младе жене не краду; ни ја нећу више красти“ (повнавља се више пута). Ту тренутак довољно јаког самозадовољства даје покрет за песму, задовољство што га осећа кад не краде, јер неће бити кажњена. Трећи пример: „Данас смо имали добар лов — убили смо једну животињу; — месо је добро, ракија је добра.“ Ту је изнесен тренутак задовољства у јелу и пићу. Сва ова три примера су ботокудска.

Примери аустралиске лирике мало су виши од ових. Скоро све се песме састоје из два стиха, ритмично поређана, с припевом или без припева. (Припев је просто понављање прва два стиха. На пример: „Нариниери долазе, скоро ће стићи, — брзо ће стићи, носе кенгуре. — Нариниери долазе.“ То је задовољство после лепо свршеног мучног посла. — Или: „Но сад сам се уморио, кроз целу терму довде, то је био тежак пут.“ — Или ловачка песма која се певала после лова код куће: „Кенгур је брзо трчао, али ја сам трчао брже; кенгур је био мастан, ја сам га појео; кенгур! кенгур.“ — „Грашак који бели једу и ја бих јео, и ја бих јео!“ — То је поезија, као што је неко рекао, која долази више из стомака него из срца. Или ова песма од четири стиха мало савршенија: „Видите ли дим код Катумбе; дим излази правилно; кад боље погледам личи на маглу и дува као кит“. (Утисак после проласка прве железнице). Ту утисак није више *чулан*. То је јак утисак нечега новог, необичног, јаког, без физичке подлоге. Овде већ имамо поређења. — Кад се разбила једна лађа па су дивљаци украс с кљуна у облику орла узели и однели на једну кућу певајући: „О, гуљвански ћуран! О, гуљвански ћуран“. И ту је утисак нечег новог, без физичке подлоге. Пример из једне ратне песме: „Прободох његово чело, прободох његове груди,... јетру,... срце,... слабине,... рамена — и све тако до табана.“ То је чисто непријатељско осећање, јако и пред борбу. Или овај пример мало живописнији и без подлоге животне борбе: „Донесите штит од Бурца, буздован и копље, донесите стреле беданске и кајасе, скочите и гађајте право.“ Ово већ није непосредно осећање пред бој, него је начињено по осећању. Ратна песма, спремање, нису непосредне емоције. Отуда већи део песме није непосредно исказивање осећања, но нешто где машта и памет раде.

У примитивних народа је веома омиљена *саширичка* песма. На пример: „О каква нога, о, ти, кенгуруноги човече!“ (Песма којом су дирали бангавог човека). Када су први пут заведени полицајски чиновници, жандари, онда је спевана песма: „Трчите само даље слепо, трчите слепо; у Сиднеј, у Сиднеј; остајте збогом!“

Има песама у којима је осећање финије: *шуга*, и то су песме далеко боље. Пример: „Врати се опет, врати се, о!“ — „О куда путује усамљена лађа? Свога љубимца нећу више видети. Куда путује усамљена лађа?“ — „Мога младог брата (певају девојке), мога младог сина (певају жене) никада више нећемо видети (пева хор — већ почеци драме). Те песме личе већ на какву кратку народну песму.

Примери *верске* поезије (враџбине), при замомчавању певају ову песму: „Данас сте још болесни, али ће вам наскоро порастати брада па ћете моћи заједно с људима да једете месо

од дивље патке“. Те песме иначе су неразумљиве за нас, а можда су то и за њих саме.

С *Ескимосима* прелазимо на виши ступањ поезије. Код њих су примери богатији и више их има. Они опевају мисли и осећања песништва у најразноврснијим примерима човековог живота (његово нестрпљење кад очекује морског пса, његову љутњу на неког, причање о далекоме путу или лепоти лета). Има једна њихова песма која се може сматрати као *љубавна*. Она гласи: „Хоћу да оставим земљу у једној лађи; за слатку малу женицу хоћу да набавим бисер, који изгледа као куван; и после ћу се опет вратити; и своје мале гадне рођаке све ћу позвати и излемати једним добрим паламаром; и онда ћу се оженити и узети две одједанпут, и то најлепше; мало створење носиће одело од коже пегавих морских паса, а она друга драга кожу од младих морских паса“. — Један пример подруглањивих песама код Ескима (двопев у дијалогу): Савдлат (пева): „Југ, југ, југ, тамо далеко; када сам био на обали средње земље, наишао сам на Пумога и Сисака (противници његови) који су од ждерања рибе били постали јаки и дебели; људи са те обале не умеју да говоре, јер се свога говора стиде; осим тога они су глупи и не говоре поједнако: једни говоре као да су с југа, други као да су са севера.“ Пумог и Сисак (увређени одговарају): „Беше једно време када је Савдлат желео да будем добар чамција, да понесем добар товар на своме чамцу; то беше онда када је свој чамац привезао за мој; онда када је он бесно викао и дрхтао и држао се за уже“.

Ова песма, што ћемо је сад навести, без сумње иде у више врсте; то је импресија од једног природног призора. Љубав према природи почела је тек онда када је цео свет (поље, село, и тако даље) постао више обезбеђен; јер човек не може да ужива у нечему ако има ишта да га у том спречава. Ево је: „Оно велико купасто брдо, доле на југу, ја га видим, оно велико купасто брдо, доле на југу, ја га гледам,... Погледај како се они облаци на југу таласају и мењају, улепшавају међу собом, док је врх Конана обавијен путујућим облацима“. — Ова песма је врло примитивна, али се већ у њој назире доцнија *ојисна поезија* (почеци пејзажа).

Ево једне зулуске песме, варијација оне песме: „Поглавица се не боји“. Она је спевана у краљеву част, и гласи: „Здраво господару, здраво велики краљу! Ти си растао док се други одмарали, ти тамни гробе из Нобанга. Вечито стежући чланке непријатељске, ти разориоче смрти Маканга, ти прождрљиви уништиоче корена и изданака, ти изворе из Нобанга, из ког пијући ја мртав падох у сен Пунге (пакла)“.

Сад долази на ред *рајна песма* с острва Хаити, у којој већ има два до три поређења, која су већ прави фигуративни језик. „Наш јуриш треба да је као узбуркано море; наша

борба као муке породиљине, као бура на мору када је подигне непогода, таква нека буде. Ру, прворођени бог, нек донесе пропаст непријатељску; кличите име његово и хватајте у замке главе људске. Стојмо као што стоји стена корална, али се страховито крећимо као морско свињче, наша издржљивост нек буде као у јата тица што спавају испод буре“. — Ова песма се већ сучељава с песништвом културних народа.

Да прегледамо ове песме по њиховим предметима, по осећању и мислима, по унутрашњем облику њихову (стилу) и по спољном облику (стиху). Кад их тако прегледамо видећемо 1) све оне показују ниско културно стање, па не само то већ и ниска осећања: ми у њима видимо изражену борбу за опстанак у њеном најпримитивнијем облику. Као предмет имамо рат, лов, физички умор, јело, и тако даље. 2) На друго место долази верска идеја, врачање и тако даље, што показује мало виши ступањ осећања. Као прво праскозорје финијих осећања налазимо осећање туге. Затим имамо неке утиске који стоје ван борбе за живот (песма о диму, железници, о разбијеној лађи, ескимска песма о далеком брегу). Али су песме с таквим мотивима врло ретке. Њих налазимо само код оних народа што стоје међу примитивнима мало више, који су дошли у додир с цивилизацијом. Па и ти утисци само су о ситним стварима (кљун разбијене лађе), машта њихова је детињаста, и покренута стварима које зрелог човека не би покренуле. Подругљиве песме често су физичке природе (само код Ескима мање). Љубавних песама има мало или их нема никако. Нађе се понека или сасвим сирова и сурова. Али ако би смо тражили оног што има у нашим народним љубавним песмама, онда у дивљака нема љубавних песама. Гросе каже да их није нашао међу дивљачким, примитивним песмама. Други један научник који је проучавао Ескиме вели да они једва имају маха за љубавне песме. Тужбалица има за сродницима или људима из истог племена, али нема да драга за драгим тугује. Видели смо свега једну љубавну примитивну песму, и то код Ескима који су ближи цивилизацији. С осећањима смо у исто време изнели и предмете песама.

Да видимо разлику између предмета примитивног песништва и данашњег. *Примитивно песништво одликује се:* 1) *грубошћу, суровошћу* (нимало не ублаженом ни идеалисном), *нискошћу и крајњом простошћу моштва* (глад); 2) *што у њему нема љубавних песама, или их има врло мало;* 3) *нема рефлексивног, медијативног песништва* никако; а то је оно што то песништво доводи у везу са садашњом лирском поезијом. Јер, и поред све суровости осећања ми у њему видимо лирски карактер, на име: одушевљење, радост, бол, љубав (код Ескима), рудиментарне утиске појединих предмета и догађаја и, најзад, поругу.

Што се тиче њиховог унутарњег облика (стила, обраде), може се рећи да су оне још примитивније но по предметима. Из примера које смо видели опазили смо да су, с једним или два изузетка, песме из два или три реда (чешће два него три), с простим реченицама, и које се слажу једна с другом без развијања, без фигуративног говора, без живописних појединости. Дужину и нагласак песник добија тим што своја два стиха понавља безброј пута. Па ипак, констатовали смо у једној од тих песама два поријекла (песма о железници: дим као магла, локомотива дува као кит). Затим смо код Ескима, у две последње песме, видели да има развијања и нешто мало, разуме се, примитивног, али фигуративног говора. Најзад право је рећи да у тим примитивним песмама има поетског осећања, које чини да ти двостиси иду у праву поезију. („Како је само жалосна помисао да ми је пријатељ у јесен отпутовао; како је пријатна нада да ће ми се на пролеће вратити“. Индијанска песма, верзификована поезија).

По спољашњем облику, по стиху, песме дивљачких народа су веома примитивне. И ту има разних степена, има савршенијих и несавршених. 1) Има песама које имају као неку врсту примитивног стиха. Али тај стих може доста произвољно да се склапа из својих елемената: акцената и дужине. 2) Има их с извесним ритмичким паралелизмом. 3) Има песама у којима има обичног језичног ритма какав се налази на пример и у Демостеновим беседама. То су два или три ритмична стиха, обично два, с припевом, или без њега, који се понавља *ad infinitum*. Припев обично није ништа друго до поновљен претходни стих. Припев понекад састоји се из слогова који звоне музички, али немају никаква смисла. 4) Ова четврта врста стиха још је мање стих. *Dumpe* вели: „Индијанци немају појма о песништву, у колико се оно састоји из стиха или слика. Њихове песме су кратке, одушевљене реченице које не подлежу никаквоме закону о склапању и слагању, и које певач отпева на једнолик начин, полако или брзо, како му се кад свиди.“ Уз то, како изгледа, већина њих (Фиџијанци) свој стих добијају помоћу произвољних скраћивања, допунских речи, изостављањем члана и другог (што даље идемо у песничкој скали слобода има све више, као на пример код нас). Изгледа да је песнички ритам за њих главно, важније од правилности језика, од облика речи, од смисла чак. Они дотле иду да је код многих од њих песнички језик различан од свакодневног, да смисао, без и најмањег устежања, жртвује облику. Дешава се да они смисао и не разумеју, и да понеке чувене ратне песме певају племена која говоре другим језиком. Они траже да их уљуљка ритам стиха. Један енглески путник вели: „Многи Аустралијанци не могу да схвате ни смисао своје песме, и сами их не умеју да об-

јасне европском путнику; изгледа да се већа важност при-
даје мери и квантитету него смислу“. Други опет пише: „Ко-
роборци у својим песмама мењају речи и премештају их без
икаква смисла. И код Нинкопијанаца је исто тако. Главна им
је тежња да тачно одрже такт. Све се потчињава ритму, па
и смисао. Узимају највећу слободу у граматичким конструк-
цијама. Факт је да песник мора неку своју нову песму да
објасни певачима“.

Примитивно песништво је скроз срасло с песмом, често
с игром и свирком, а лирско више него икоје друго. „Игра-
јући и певајући они се лече и заклињу своје болеснике, суде,
приносе на жртву и моле се Богу, казују своју радост и жалост,
своју мржњу и гнев, жеђ и глад, своју ратоборност и страх“. Грег
каже: „За старог Аустралијанца песма је исто што
и морнару залогај дувана. Ако је тужан пева, ако је гладан
пева, и ако је мало пијан пева!“ Из тог излази да је њихово
песништво пре свега музичко и тек у другом реду песничко.
Њихове песме су импровизаторске и пролазне. Тек с писме-
ношћу настаје сталност, почиње чување, развијање, зидање на
старој основи. Од како је писмености песници стоје један
другоме на раменима, и само се тако може ићи у вис. То је
уметничко песништво, а тек после њега долази народно.

Слику примитивног лирског песништва допунићемо на-
родним лирским песништвом културних народа, а поименце
српским народним песништвом.

Народно песништво

Народно песништво је необилазан облик свакога песни-
штва. У почетку европске књижевности и књижевности кул-
турних азиских народа наилазимо на исте појаве и облике. И
у данашње дане у нижим слојевима народа то песништво траје.
Ми ћемо прегледати **српско лирско песништво** и видети како
се у коме времену развијало и усавршавало.

Женске народне песме по предмету су: сватовске, при-
певи уз здравице и почаснице, нарицаљке, свечарске, краљичке,
додолске, коледске, божићне, уз часни пост, на Спасов-дан,
слейачке, на прелу, жештелачке, играчке, успаванке, и разне
друге. То су крупнија заглавља, а поједини крупнији дога-
ђаји растављају се на ситније епизоде.

Сватовске песме деле се на: 1) просидбене, 2) кад је де-
војка већ испрошена, 3) кад се сеје брашно за хлеб уочи
свадбе, 4) када донесу барјак у цркву, 5) кад се сватови
скупљају, 6) када ко дође (девер, кум, стари сват, и тако
даље). (Вуково издање, 1891).

Још је карактеристичније оно што се види из љубавних

песама. Песма 285: „Девојка седи крај мора...“ (Драги милији од свега); песма 296: „Порани рано на воду...“ песме о жени, љуби; иста таква и 303: „Дворило момче у попа Саве...“ Жалост што девојка за недрагога полази: песма 310: „Коњ зеленко...“ Таква је и песма 311: „Снијег паде...“ Даље има песама о вредности девојке и удовице, жаљење за првим мужем; о спреченој љубави, песма 340: „Смрт драге и драгог“, „Два се драга врло миловала...“ (песма 341). Песма 358 је пример да девојка не добије оног ког воли. Песма 507: „Не проси ме, нећу за те“. Изневерена љубав и љубомора у песми 359, 363. У песми 368: „Умре Конда једини у мајке...“ — клетва девојачка. Песма 394: „Бацала Тода јабуку...“ — девојка неће за старца. Песма 398: „Текла вода текелија...“ — опет неће цура старца. Песма 404 жеља за удајом; то исто и у песми 405. Жаљење за девовањем у песми 409, исто у песми 410, исто и у песми 411: „С девовањем прође весеље“; у песми 412 то исто. Удомљење у злу кућу, о свекру, о свекрви. Песме 633 и 634 су мало нередовније љубавне песме.

По садрждју народно лирско песништво има: 1) врсту *верских лирских песама*. Ту спадају а) о празницима, б) додолске, в) полуверске и г) полуврачарске; 2) *песме за нарицања*; 3) *свајховске*; 4) *љубавне*; 5) *при нарочитим приликама*; 6) *пријев уза здравице*; 7) *дечије усјаванке*; 8) *слејачке*; и 9) *играчке*. Највише има песама из 3 и 4 групе (љубавних и сватовских). Има и сатиричких песама (види 40 страну Вуковог предговора).

Ако упоредимо предмете нашег песништа са песнишвом дивљака видећемо да наше народно песништво нема песама о лову (једва узгред); затим нема песама о јелу, о умору. Народ већ осећа да то нису песнички мотиви. Заједничке су врачарске, нарицаљке и сатиричке. У нашем народном песништву има доста песама за ситније, мање важне прилике у животу, што код дивљака нема. Такве су песме 242, 260, и друге. У нашим народним песмама нарочито је лепо опевана љубав, чега опет код дивљака нема.

Према вишим, уметничким песмама народно песништво има врачарске песме и нарицаљке, којих уметничке песме немају, а имају химне богу, владоцу, ратоборне и политичке песме. Нарочито народ нема винских песама и песама утанчаних осећања и погледа, рефлексивног и медитативног песништва. Ако тога и изузетно има не уме уметнички да га каже, држи се догађаја, и од њега не уме да се одвоји. Такве песме у народном песништву врло ретко постоје. А то значи да не постоји песма што опева утисак добијен од предмета. Ретки су такви примери. За такве се могу узети 378 и 379 песма, док је песма 413 већ мало друкчија. У 446 песми „Беојка саму себе описује“ лепота једне девојке креће песника

да пева. И 69 песма је те врсте. Таква је и песма 379. Песма 413: „Смиљ се тужи на невесту...“ слична је њој, као и песма 446.

По предметима песама видимо живот много виши, развијенији него што смо га видели у песништву дивљака. Али 1) народно лирско песништво је задржало нешто мало од предмета примитивног песништва; 2) оно нема виших осећања и мисли уметничког песништва.

Видели смо већ и видећемо још да човек у лирском песништву опева све што јако осећа, што га јако занима, што га јако узбуђује; разуме се да се изузима причање догађаја. То што човек осећа то се према временима, сталежима, народима и личностима мења. И то је разлог са којег се мењају мотиви лирског песништва. Лирика је више но ма која друга врста књижевности огледало душе народа, времена, сталежа, личности. То видимо и овде: осећања нашег народа, живот његов, његове особине су у овоме песништву. Чег он нема тога нема ни у овом песништву, и обратно. Наш народ, на пример, није ратоборан, као ни кинески; није побожан као ни други народи што нису. Верује у врачања и у добре жеље; воли гозбу, вина. Осећа љубав као крупно осећање, а тако исто и женидбу и удадбу. Сматра, сасвим патријархално, смрт главешине као очајан удар за породицу; нема свести о држави, нема „виших“ осећања, ни мисли. По осећању то јест по друштвено-културном стању, по степену питомости осећања, ово песништво стоји врло високо над песмама дивљачких народа. Али има и трагова и старије суровости какве нема у уметничким песмама (песма 82 „Обазри се лепа Цвето!“, затим 245, стих 103, песма „Немој тући први данак љубе!“ и тако даље). Али у тим случајевима имамо трагова да се народ диже (Песме 123, 358, 540). Но овај обзир о питомости осећања најмање је важан овде: суровост осећања не мора (може али не мора) да смета песништву. Има крвавих шкотских песама врло јаких.

По *унутрашњем облику*, то јест по начину исказивања, стилу, стилистичкој грађи и облику, видели смо да их има врло простих од неколико стихова (3, 180, 184, 194). Затим има савршенијих, у којима су осећања естетичније казана, она су више уметничка, тон, држање, утисци, уопште су бољи. Има их с дубљом емоцијом у којима је тон јачи (Песма 576: „Мајка и дјевојка“; песма 310: „Драги и недраги“; песма 311: „По срцу зима“; песма 368: „Клетва девојачка“.) Има искренијег и мекшег осећања (песма 312). Има их и са живописнијом декорацијом (песма 352). Затим има достојанственог држања у личностима; и, најзад, има нежнијег тона, туге, праве патетичне туге (песма 609). Естетичко осећање лепоте већма је развијено (592). — То ја досада био више говор о грађи, основном тону и природи емоције. Сад је ред да кажемо нешто о *унутрашњем облику*, посебице о стилу, дикцији.

Већ отпочиње богатија појединачна обрада, има фигуративног говора, духовите инвенције, с јаким и духовитим појединостима, речима и стиховима. (Песме 289, 296, 460). Затим има јаких, добро нађених речи („Милане, прво гледање“. Затим песме 340, 341, стихови: 4, 5, 9, 10—14, 16 и слика на крају).

Та појединачна одредба, ако је има у народној поезији, ипак је далеко ређа но у уметничкој. Народно песништво не уме да распреде песничку замисао, не уме да је разграна, не уме да грозда значајне појединости, или то чини врло ретко и несавршено. То је врло интересно: у епскоме песништву наш народ уме потку епске песме да разграна у епизоде, али то не уме да учини и у лирској поезији; не уме да разграна апстрактну мисао или осећање или утисак. У епскоме песништву догађај је нешто конкретно и лако је видети ток његов; а у лирској песни мишином треба поћи од унутрашњег живота. Шта више, народ своју мисао, своје осећање, свој утисак казује догађајем који је изазвао тај утисак. Отуда се у народну лирску песму уплеће догађај. Осећање узето за себе, одвојено, народ нема или га не казује. У сваком случају оно се ретко показује. И у колико би га било, народноме песнику оно није довољно јасно, или није довољно јако да га натера да га каже, док је догађај јачи. Ми смо видели да има врло много диференцираних мотива; у сватовским песмама су врло разнолики мотиви, али се они везују за диференцирање догађаја. Из тог истог разлога догађај код народних песама најчешће прави потку песама, и то не само код народнога песништва, него чак и код већег броја уметничких песама. Отуда је врло тешко одредити да ли нека песма иде у лирску или у епску песништво. (На пример: у песмама 340, 341: „Смрт драге и драгана“ прича се и догађај, те би смо се могли запитати да ли су епске или лирске. Али се то дешава у врло мало случајева (Шилерова балада *Рукавица*). Обе горње песме су лирске, у њима није главно догађај, но осећање које се у њима казује. Осећање је казано догађајем; али ми осећамо да је то осећање главно. Нас интересује јака љубав а не заплет догађаја. Међутим, већ песме 342, 343, 344, 345, у којима је од прилике исти мотив, не могу се рачунати у лирску поезију јер су сувише дуге (све имају преко 100 стихова). Сама та дужина чини да преоблађује догађај, а осећање се изгубило, утопило у причању догађаја. На овоме примеру видимо како су знаци појединих врста песништва врло лабилни: у свима овим песмама предмет је исти, али две од њих уду у лирске песме, а четири у епске. Вук на страни 256, код 342 песме, и сам каже за ове четири песме да су епске, осећајући то по инстинкту).

Независност од догађаја налазимо у неким слепачким песмама. (На пример у 315, слепац аргументише, разграђава

своју идеју, разграђава значајне појединости). Али то не значи да су ове песме више песничке од оних љубавних. Ово само стоји: под истим условима боља је она песма чија је појединачна обрада боља.

Народ, по свој прилици, када једном формулише нешто, како је он тримији, конзервативнији од уметника, он то оставља и не мења. Отуда су његове песме често по истом калупу (Песме 285, 286, 258, 290—296). Али те песме се певају, а у певању је главно мелодија, па када строфе дају претекст за мелодију оне су учиниле своје. Отуда народ понавља читаве фразе и реченице у истој песми, а и у разнима. Он прерађује, проширује омиљене песме, обрађује сличне замисли у разним облицима, и тако даље.

Да поменемо још ову природну особину народног епског песништва: народни песник иде понекад на срећу, не знајући како да доврши песму коју је почео. Он почне песму једном мишљу (песме 355, 595, 380), та мисао му изазове другу, и песник заврши песму другаче можда него што је замислио. Са овим песмама су у вези оне које изгледа да не значе ништа, јер су постале тиме што је песник уживао у ритму (песме 376, 377). Може, међутим, бити да су те песме рђаво запамћене, заборављене и да су само одломци.

Спољашњи облик народних песама. — Спољашњи облик народних песама стоји исто тако високо као и цело оно? ако не и више, над спољашњим обликом примитивног народног песништва дивљака. Обликом су народне песме готово савршене. Стих је потпуно правилан, мелодичан и разнолик. Имамо песама од 5-14 слогова. У француском уметничком песништву облик је мање разноврстан. Али не само по броју слогова већ и по разноврсности стопе има врло разноликих стихова: трохеја, јамба и дактила. Ритам је течан, ретко кад монотон (чак и у песмама од по неколико хиљада десетераца) често врло живахан, разноврстан и оригиналан. У нашем уметничком песништву нема ниједног стиха, ниједне стопе, а да је нема у народним песмама. Оно чак и није употребило све народне стихове. Што нема у народним песмама префињеног, рафинисаног стиха, долази отуда што нема опкорачења (која настају када се реченичне паузе не слажу с ритмичним). Опкорачења вешто употребљена дају нарочити ефект нечега суспендованог. Она долазе доцкан у развићу народног песништва, па чак и код уметничког. Шекспир је у почетку веома коректан стилем, али у последњим његовим драмама има пуно опкорачења.

Наше народне песме немају слика. Овде онде има понека асонанција (сликови где се сликују само самогласници а не и сугласници) и то правих шпанских; по који пут има и неправилних сликова и сликова леонинских (у којима се по-

следња реч у стиху сликује са последњом речи у хемистиху). Правих сликовања има веома мало („Чарна горо...“; песме 263; 391, стих 1—8; 582, 478 — нарочито за неправилне сликове).

Од примитивних елемената остали су у нашој народној поезији припеви, који обично немају смисла. (Песме: 267, 258, 336, 348, 375, 378, 448, 490).

Да изведемо закључке о положају нашег народног песништва у развићу лирског песништва уопште.

1 *Теме, мотиви, предмети, све што што народне певаче највише занима, што они осећају, о чему највише мисле, што на њих чини утисак, све је другаче но код примитивних народа, и због тога је и предмет друкчији.*

2 По правилу нема приповедачког елементи код њих.

3 Песме су обично крајње.

4 Стих је обично друкчији но у ејском пјесничтву, и необично савршен.

5 Обично су праћене певањем а не само рецитовањем, епском мелодејом, већ мелодијом јачег музичког карактера.

6 Дикција се књиш, постаје шаренија, богата фигура-
тивним језиком, развија се.

— K P A J —

