БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсП 1,
1963/кн. св.
391. ч.

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

А П Р И Л

1 9 6 3

НОВИ САД

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1825. ГОДИНЕ

Чланови Уредништва
СВЕТОЗАР БРКИЋ
МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ
БОШКО ПЕТРОВИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА

Главни и одговорни уредник
МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ

Коректор
ВАСА ВУЧКОВИЋ

Уредништво: Нови Сад
Матице српске ул. бр. 1
Телефон: 46-09

Редакција прима средом
од 12—13 часова

Рукописи се не враћају

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од шест штампаних табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 750 динара а за чланове Матице српске 700 динара. Претплата за иностранство износи 1.200 дин. — Цена једном броју у књижарској продаји 70 дин. — Претплата се може положити у свакој пошти на чековни рачун НБ у Новом Саду број 151-11-1-257. —
Администрација: Ул. Матице српске бр. 1. Тел. 46-09

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 139. Април 1963. Књ. 391. св. 4.

Инв. бр. 34230

ОД БЕЧКОГ ДО НОВОСАДСКОГ КЊИЖЕВНОГ ДОГОВОРА

Мисао југословенског културног и политичког јединства може се пратити од неколико столећа уназад, али она постаје свакодневна тема свих разговора од почетка XIX века и циљ најплеменитијих акција и подухвата свих наших политичких, културних и јавних радника чија имена светле на страницама историје народâ Југославије.

Многобројни су елементи који су навођени као доказ јединства нашег политичког и етничког бића и веома разнолики путеви којима се ишло да се то јединство и оствари. А један од битних елемената у шароликом сплету аргумената био је свагда наш говорни језик, и један од многих путева ка његовом остварењу била су настојања да се дође и до једног заједничког књижевног језика.

Већ је Доситеј Обрадовић у *Писму Харалампију* 1783. године писао: „Ко не зна да жители црногорски, далматински, херцеговски, босански, сервијски, хорватски (кромје мужâ), славонијски, сремски, бачки и банатски (осим Влаха) једним истим језиком говоре?“ Савременик Доситејев Јован Рајић је у јужнословенску заједницу убрајао и Бугаре, па ће своје дело назвати *Историја разних славенских народов, наипаче Болгар, Хорватов и Сербов*. Слична схватања у исто време видимо и код Хрвата. Професорски савет загребачке Краљевске академије наука — а то је зачетак загребачког Универзитета —, тражећи од Сабора 1790. године оснивање и медицинског факултета поред три већ постојећа (теолошког, правног и филозофског), чиме би се Академија претворила у прави Универзитет, образлаже овај захтев тврдњом да ће се на томе универзитету окупљати омладина не само из тадашње Хрватске, него и из оног дела земље који још стење под турским јармом, па и из Србије и Босне, и на тај начин „уклонивши све књижевне (дијалектне) запреке, изобразити се у свима наукама и сло-

---

Реферат — у ствари резиме веће расправе — одржан на свечаној седници Матице српске 16. фебруара 1963. године, посвећеној 120-годишњици Матице хрватске и 100-годишњици Матице словенске.

СРПСКА МАТИЦА У НОВОМ САДУ

бодним уметностима, тако да ће бити способна да врши у домовини различите службе".

Много живљи полет покрета за усвајање једног јединственог књижевног језика настаје у првој половини XIX века, скоро истовремено са Вуковом борбом за увођење народног језика у књижевност. Код Срба Вук изазива читаву револуцију захтевом да се напусти неразумљиви и по мало смешни славјаносербски и у књижевности прихвати народни језик. Борбе, као што је познато, трају све до половине прошлога столећа и завршавају се Вуковим тријумфом. Но и пред Вука се одмах поставило питање шта је књижевни језик у народа који још заправо и нема своје књижевности? И он је сматрао да је језик којим говоре Срби и Хрвати један исти, али су дијалекатске разлике у ово време, — када су дијалекти били међу собом још скоро потпуно равноправни — многима мутиле поглед на цео проблем и стварале тешкоће и онима који су у основи били за прихватање народног језика. Вуку је стога било од превасходне важности да у српским интелектуалним круговима разбије аверзију према народном језику и овоме утре пут у књижевност Срба. Све остале проблеме, дакле и проблем заједничког књижевног језика решаваће, сматрало се, нараштаји који за то буду зрели.

Показало се међутим убрзо да су ти нараштаји већ ту, нарочито код Хрвата. Још 1805. године, када су Мађари покушали да у Хрватској уведу свој, мађарски језик као службени, загребачки бискуп Максимилијан Врховац им је одговорио да ће Хрвати „увести у Хрватској као службени језик ‚свој илирски језик' — то јест штокавски дијалекат Срба и Хрвата". Хрвати су одмах прихватили термин који су увели Французи, јер је он одражавао оно што су интимно већ носили у себи: осећање припадности једној етничкој јужнословенској заједници. И то није само код Хрвата — такво осећање постоји и код Словенаца и Срба, иако се не слажу сви у изабраном називу као имену народне заједнице. Словенац Јернеј Копитар, који је био велики ауторитет у своје време и за Србе и за Хрвате, сматрао је да назив „Илир" треба прихватити као заједничко име „док наука ово питање боље не објасни".

У исто време кад Бранко Радичевић пише своје познато *југословенско коло* (у *Ђачком растанку)* око Вука стаса заиста једна млада генерација која ће култури јужнословенских народа утирати заједнички пут. Носилац нове мисли код Хрвата је Људевит Гај и он ће, са својом генерацијом, ударити снажан печат на хрватску културу и огромно допринети развијању смисла за културну — и политичку

— заједницу јужних Словена. Гај је дао Хрватима, управо свима онима који су се служили латиницом, један заједнички правопис, исто онако као што је то учинио Вук код Срба, односно код свих оних који су се служили ћирилицом. Али важније од тога било је нешто друго што је учинио Гај за народно јединство: он је „усред кајкавског Загреба“ напустио кајкавски дијалекат и прихватио штокавски као заједнички језик Хрвата и Срба. То је у оно време и за ону средину био огроман скок и веома смео револуционарни потез. Иако „илирска идеја“ није нашла одјека ни код Словенаца ни код Срба (код Словенаца ју је усвојио једино песник Станко Враз, а код Срба само Новосађанин Петар Јовановић, уредник *Бачке виле)* — међу хрватском интелигенцијом је наишла на одобравање и прихватање. Али сама суштина идеје није нигде оспоравана; штавише, међу Војвођанима, који су начинили фронталну опозицију илиризму, јавља се идеја југословенства. А доласком на политичку и културну позорницу Фрање Рачког и Јосипа Јурја Штросмајера, и код Хрвата илирство уступа место *југословенству.*

У таквој атмосфери и Вук и Гај сматрали су да је погодан тренутак да се пође корак даље и утврди један јединствени књижевни језик Срба и Хрвата. Тако је дошло до познатог бечког *Књижевног договора* 28. марта 1850. године. Вук је тада имао већ у потпуности изграђене концепције о језику и правопису, а три године раније (1847) изашле су две књиге које су биле пресудне за победу његових идеја: *Песме* Бранка Радичевића и *Рат за српски језик и правопис* Ђуре Даничића. На бечком састанку од Срба су били само Вук и Даничић, од Словенаца само Фрањо Миклошић, а остало су били Хрвати: Иван Кукуљевић, Димитрије Деметер, Иван Мажуранић, Винко Пацел и Стјепан Пејаковић. На томе састанку је начињена декларација која почиње овим речима: „Доље потписани знајући да *један народ* треба *једну* књижевност да има, и по том са жалости гледајући, како нам је књижевност раскомадана, не само по буквици, него још и по језику и по правопису, састајали смо се овијех дана, да се разговоримо, како бисмо се, што се за сад више може, у књижевности сложили и ујединили.“

Сложили су се у томе да препоруче као јединствени књижевни језик Срба и Хрвата јужно, ијекавско, наречје. У остала питања нису дирали.

Бечки *Књижевни договор* без резерве је прихваћен код Хрвата, док су га Срби потпуно игнорисали.

Вук и организатори бечког договора намерно нису позвали ни једно друштво да пошаље своје представнике, јер су претпостављали да би им такав скуп могао само сме-

тати и омести цео подухват. Међутим, тада је већ постојало неколико друштава и код Срба и код Хрвата која се нису могла заобићи. У Загребу је постојала још увек Академија (највиша просветна установа тада) и Матица илирска, основана 1842; код Срба је већ дуже времена (од 1826) деловала Матица српска, а у Београду је 1842. било основано Друштво српске словесности које се у време Бечког договора управо интензивно бавило питањима језика и правописа. Но ове две српске организације биле су противне Вуковим тежњама у питањима језика, па их овај није ни узимао у обзир, верујући да ће његове идеје однети коначну победу на свим пољима и без њих и против њих. Међутим, залажући се за јужно, ијекавско, наречје он је потпуно занемарио чињеницу да су тадашњи српски културни центри, Београд и Нови Сад, у екавској средини и да је на томе наречју била већ израсла читава једна нова књижевност. У ову грешку га је довела и заблуда да ће српски писци, којима је још увек био близу срца славеносербски језик, прихватити ијекавштину јер је ова по своме *ије* и *је* најближа „старому славенском језику“. А писмо и правопис — такође важни елементи разједињености — нису били ни узети у решавање.

Тако се десило да је екавски Загреб примио јужно наречје, а исто тако екавски Београд и Нови Сад задржали своје, источно. Тако се десило и то да су остала два писма и два правописа.

За јединство књижевног језика — а то је била основна тежња бечког *Књижевног договора* — није учињено много. Овај договор остао је значајан само као племенита манифестација; у пракси — био је то велики промашај.

Требало је да прође двадесет пет година па да се поново покуша са радом на једној заједничкој југословенској културној и књижевној платформи. Овога пута иницијатива је дошла од стране тек основане Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу.

У овим годинама прилике су знатно друкчије но што су биле у време бечког *Књижевног договора*. Загреб је већ познат културни и научни центар, уз то са јаким југословенским традицијама, заснованим настојањима „илираца“; Београд је такође почео нагло да ступа напред, преузимајући првенство у књижевности не само од Новог Сада, него, као главни град једне слободне јужнословенске државе, и од осталих центара; Љубљана такође ствара значајну књижевност на словеначком језику. Иако су Матице, и хрватска и словеначка, а нарочито српска, имале за собом већ лепу традицију, оне се нису усуђивале да дају иницијативе овакве врсте, јер су због својих словенских настојања

биле веома подозриве тадашњим властима. И оно што се нису усуђивале да учине Матице, покушала је Југословенска академија знаности и умјетности. Њен први председник Фрањо Рачки упутио је Академији 14. јануара 1883. године предлог да се сазове састанак југословенских културних и књижевних друштава на коме се „могу разправљати обћенита питања, која се тичу укупнога просвјетнога живота народнога, пак и питања односећа се на поједине гране знаности". И још одређеније: предложио је да се на њему расправљају питања оних грана „наука и књижевности, којими се баве с једне стране наша академија, а с друге „Матице" и књижевно бугарско друштво у Софији". Затим је предложио да се састанак одржи у Загребу 1884. или „најкасније" 1885. године. Позив је упућен Српском ученом друштву у Београду, Бугарском књижевно друштву у Софији, Матици хрватској у Загребу, Матици далматинској у Задру, Матици српској у Новом Саду, Матици словенској у Љубљани и Правничком друштву у Загребу. Формиран је и посебан „централни одбор" за организовање састанка и овај одбор је начинио правила (објављена у *Раду* ЈАЗУ 1884) из којих се види да ће то бити састанак „хрватских, српских, словенских и бугарских књижевника", да је „сврха састанку, да се особним обћењем и заједничким вијећањем утре пут јединственому успјешному развоју оних грана знаности и књижевности, којими се сада баве учена и посебна струковна књижевна дружтва код Хрвата, Срба, Словенаца и Бугара", и да је овај састанак само увод у „редовито држање књижевних састанака на славенском југу".

Акција је била добро замишљена и паметно вођена, али до састанка ипак није дошло. Нови хрватски бан Куен Хедервари, који је у Загреб дошао 1883. године, потписао је 3. марта 1885. године акт којим се „дозвола за одржавање тога састанка неподјељује, па се с тога и упитна правила неодобравају".

Тако је сахрањена и за дуже време онемогућена прва широко заснована иницијатива заједничког договора о заједничким научним и књижевним проблемима јужнословенских народа.

До новог покушаја требало је да прође поново четврт столећа.

Овога пута иницијатива је потекла од Матице словенске у Љубљани, а као веома погодан оквир за састанак послужила је прослава стогодишњице рођења знаменитог „илирског" песника Станка Враза.

Прилике су сада биле већ увелико измењене. Србија је постала значајан фактор на Балканском полуострву и про-

глашена Пијемонтом за Југословене под туђинском владавином. Идеје, планови и покушаји Људевита Гаја, Илије Гарашанина, Штросмајера и Рачкога, кнеза Михаила, Светозара Милетића и Светозара Марковића припадали су историји, али су били чврст темељ нових схватања о јединству јужних Словена. У Хрватској, после међусобних трвења и сукоба између Срба и Хрвата, изазваних споља, дошло је 1905. год. до Хрватско-српске коалиције, која је била важан чинилац утирању пута народном јединству. Словенци су, као и Бугари, били на периферији многих од ових збивања, али се ни код њих ни за тренутак није потпуно гасила мисао о потреби јединства и заједничког културног деловања у југословенским оквирима.

У таквим приликама је Матица словенска упутила Матици српској, Матици хрватској, Српској књижевној задрузи и још неким културним друштвима позив на Вразову прославу у коме је између осталог речено: „А Вразова стогодишњица не сме се славити само *свечаном приредбом*. Враз, тај велики културни трудбеник, који је тихим *радом* желео да положи солидне темеље југословенског напретка, заслужује да га се о стогодишњици сетимо *делом*, које би било прожето његовим идеалима и снажило нашу моћ.“

Састанак је одржан 10. и 11. децембра 1910. године у просторијама Матице словенске у Љубљани. Од тридесет позваних друштава — а позвана су била само она „која су деловала у смислу југословенског јединства, или која по својим правилима имају довољно широку основу за такво деловање“ — своје представнике је упутило деветнаест друштава; међу њима су биле Матица српска и Матица хрватска, а такође и Српска књижевна задруга. (Било је позвато и шест књижара, али се ни једна од њих није одазвала.) На састанку се расправљало по струкама: глазба, медицина и природознанство, право, планинарска друштва, школско-литерарна друштва, књижевна друштва за народно просвећиване, Академија у Љубљани и Браћа хрватског змаја у Загребу, три Матице и Српска књижевна задруга, и, најзад, издавачка друштва.

После сваког реферата или групе реферата из исте области донесени су закључци у којима се констатовала дотадашња сарадња између различитих друштава и организација и постављали задаци за даље учвршћење братских односа. Тако се тражило да се у стручним публикацијама дају осврти на рад историодних друштава свих јужнословенских народа, да се доносе прикази осталих публикација и да се размењују чланци и расправе; препоручена су међусобна гостовања и размена стручних радника; подвучена је позитивна пракса неких удружења и организација које

су постојеће периодичне публикације проглашавале заједничким службеним органима; тражено је да се на загребачком Универзитету оснује Медицински факултет који би задовољавао потребе свих југословенских покрајина; захтевано је такође да се у Љубљани оснује Универзитет; указано је на потребу покретања југословенског позоришног часописа и оснивања југословенске агенције за драмску уметност, као и да се уведу у праксу годишњи састанци представника југословенских позоришта ради измене искустава; исто тако, да се оснује савез југословенских издавача и књижара и с времена на време организује заједнички сајам књига; да Матице и Српска књижевна задруга уносе у своје издавачке планове и дела братских народа; примљена је на повољно знање иницијатива неких друштава на изради терминолошких речника, а препоручено је да се у томе послу тежи ка што већем јединству и да се траже у првом реду изрази који су заједнички код свих братских народа; најзад, конференција се сагласила да се оснује Савез југословенских културних друштава.

Овоме историјском састанку није присуствовао представник Југославенске академије знаности и умјетности, али је ова институција обавестила писмом организатора састанка да „ће достављене јој приједлоге радо узети у претрес“, а намера Академије да покрене рад на Југословенској енциклопедији примљена је са одобравањем.

Љубљански састанак је од прворазредног значаја за развој јединствене југословенске културе. Иако многи од донетих закључака нису могли да се остваре, они су били снажна манифестација једног већ увелико искристалисаног схватања о неминовности заједничког пута и снажан импулс за даљи развитак југословенске мисли.

При завршетку састанка усвојен је предлог Јована Скерлића да се следећи сусрет одржи у Београду одмах идуће године (1911), приликом прославе Доситеја Обрадовића поводом стогодишњице његове смрти.

На овај нови састанак се узалудно чекало.

Српски књижевни гласник је у фебруару 1911. обавестио јавност да ће се прослава Доситејева „из разлога материјалне природе“ одржати у два дела: први у марту, други у септембру. У оквиру овог другог дела упланиран је и наговештени састанак. Чак се предвидео и конгрес српских и хрватских студената „за који се увелико чине припреме“.

Први део је заиста и одржан. Прослава је била величанствена у Београду, а обухватила је целу Србију и све српске крајеве уопште. Скупштина Српске књижевне задруге, — иницијатора и организатора прославе и састанка — одржана 8. маја 1911. године, била је у знаку успостављених

тешњих културних веза, али се самом организацијом ове конференције није много бавила. Прошла је и цела година, а о том другом делу прославе се ћутало, тако да је један од уредника словеначког часописа *Веда,* Владимир Кнафлич, писао у овоме часопису 1912. године да је штета што се састанак није одржао, јер „такве конференције не само да су потребне, оне воде разбијене југословенске културне раднике на нове заједничке путеве". Балкански ратови су потом за неко време скинули ово питање с дневног реда. Тако је тај други део одржан тек 27. маја 1914. године, али је он постао у знатној мери пародија планираног састанка југословенских културних представника. Тежиште прославе, стављено на откривање Доситејевог споменика, пропраћено је са неколико банкета и много здравица у славу културног јединства јужних Словена, нарочито Срба и Хрвата. Од културних друштава и организација били су заступљени: Матица српска у Дубровнику, Српска зора у Дубровнику, Матица хрватска, Југославенска академија знаности и умјетности, Друштво књижевника Хрватске, Друштво „Његош" у Загребу, Матица словенска, Матица српска и Српска читаоница у Иригу. Остало су били представници неких општина.

О некој културној акцији није било речи . . .

У међувремену започети развој ишао је својим током. Још 1911. године изашао је *Српско-хрватски алманах за годину 1911.* посвећен успомени Доситеја Обрадовића а са помало наивном препоруком — насталом на примеру Ватрослава Јагића — „да у будуће сви Хрвати пишу своје прилоге ћирилицом, а сви Срби латинским словима". Исте године изашао је у загребачком часопису *Звоно* чланак *Хрватско-српски књижевни језик* у коме се предлаже да се, у интересу јединства језика, књижевности и културе, усвоји једно наречје као заједнички књижевни језик и једно писмо за оба народа. Као заједнички језик предложено је источно — екавско — наречје, а за заједничко писмо у свакодневној употреби латиница. Такође је предложено да се и ћирилица усвоји као заједничко писмо, али да јој се да само „зачасни, свечани, репрезентативни значај" и да се употребљава само у приликама када хоће да се истакне свечани и национални карактер (не само Срба, него и Хрвата).

Звоно је дало сигнал да се поведе дискусија о овим проблемима. Већ идуће, 1912. године, расписао је словеначки часопис *Веда* анкету о питањима језика, правописа и писма. Подвлачећи „да нам је културно зближење неопходно потребно", *Веда* је поставила двадесет и једно питање међу ко-

јима је било чак и питање да ли да Словенци напусте, у интересу јединства, свој словеначки језик.

Један од многих одговора на покренута питања био је Скерлићев чланак *Источно или јужно наречје?*, објављен у *Српском књижевном гласнику* новембра 1913. године. Скерлић је у овоме чланку одлучно заузео став за екавштину, дакле источно наречје, као јединствени књижевни језик Срба, изражавајући у исто време жељу да оно то постане и код Хрвата. Разлози за овакав став су, по њему, следећи: источним наречјем говори „бројем већи и културом јачи део српско-хрватског народа"; оно је било „књижевно наречје и раније и данас"; простије је, једноставније и лакше; „најзгодније је за поезију"; и, најзад, оно је експанзивно, „има силу ствари уза се" и само собом потискује и побеђује јужно наречје. Екавштина ће дакле победити. „То је — закључује Скерлић — природан процес који се не може зауставити. А пре а после источно наречје постаће опште наречје српско-хрватско, као што је извесно да ће кроз тридесет, четрдесет или педесет година, када српско-хрватски народ буде национално обезбеђен, као што је био случај код православних Румуна, латиница постати општа књижевна азбука."

Када је у јануару 1914. године *Књижевни гласник* расписао анкету о овом питању, први се јавио др Фран Илешић, председник Матице словенске, и изразио сагласност са постављеним тезама. По њему, увођење екавштине претстављало би за Словенце велику олакшицу за разумевање српскохрватског језика. Сви Срби — и они који од детињства говоре ијекавски — изјаснили су се за источни говор; такође и сви Словенци; већи део Хрвата је такође био склон да напусти већ усвојену ијекавштину, док је мањи део заступао тезу да не треба дирати у ово питање, јер оно није најбитније у акцији на стварању јединствене југословенске културе. Известан део учесника је, међутим, снажно подвукао потребу усвајања латинице као заједничког писма, иако ово питање у анкети није било директно постављено.

Нагла Скерлићева смрт 2. маја 1914. године спречила је свођење закључака анкете. Иницијатор београдског продужења љубљанског састанка није дочекао његово реализовање.

Закључак Скерлићеве анкете извео је Владимир Ћоровић непосредно после првог светског рата. Разговори о овоме питању поново су били почели, а показало се да је велики број Хрвата од оних који су раније били за одржање ијекавштине као књижевног језика био склон прихватању источног наречја.

Опште расположење за привођење у дело великих идеја југословенске културне интеграције покварио је бруталан хегемонистички притисак великосрпске буржоазије на све несрпске народе у новоствореној заједничкој држави и налет реакционарних снага на све што је напредно и слободоумно. Преконоћ је срушена зграда пажљиво и стрпљиво грађена скоро читаво једно столеће. Оно што је до тада био идеал најбољих умова југословенског народа постало је у једном трену симбол једне назадне и мрачне политике. Протагонисти јединствене југословенске културе дигли су руке од свега и, постиђени због тако срамног изигравања једне племените идеје, повукли се у дубоку резервисаност. Противници, шовинисти свих народа Југославије, нашли су погодно тло за своје подривачке планове. Таква политика је довела за време окупације у последњем светском рату до поставки да су српски и хрватски два потпуно посебна језика, са сасвим посебним језичким особинама и квалитетима; разлике међу њима су намерно и вештачки подвлачене и стваране.

Требало је да прође десет година од завршетка рата да се ова питања опет ставе на дневни ред. Овога пута их је изнела на дискусију Матица српска преко свога *Летописа*. У анкети отвореној марта 1953. године изнесен је пред јавност овај проблем без икаквог ангажовања редакције за овакво или онакво решење. Анкета је трајала више од године дана и у њој су узели учешћа најистакнутији југословенски научници, књижевници и јавни радници. После ове анкете одржан је у Новом Саду од 8. до 10. децембра 1954. године састанак — данас већ опште познат под именом *Новосадски договор* — на коме су, као и сто година раније на састанку у Бечу, донети *Закључци*, али сада о ширим питањима и проблемима језика, правописа и књижевности него што је било у бечком *Књижевном договору*.

Колико су политичке прилике неповољно утицале на развој онако широко постављене југословенске културне интеграције како је то постављено у Љубљани 1910. године и касније, види се и по томе, што учесници *Новосадског договора* нису смели дирати у питање увођења једног изговора и једног писма, него су та питања оставили времену. Чак, сто година после констатације на *Бечком договору* „да један народ треба једну књижевност да има“, *Закључци* Новосадског договора почињу констатацијом: „Народни језик Срба, Хрвата и Црногораца један је језик. Стога је и књижевни језик који се развио на његовој основи око два главна средишта, Београда и Загреба, јединствен, са два изговора, ијекавским и екавским.“ На састанку у Новом Саду је затим истакнута прека потреба једног речника савреме-

ног српскохрватског књижевног језика, затим заједничког правописа и, нарочито, терминолошких речника.

Матица српска није испуштала и не испушта иницијативу из својих руку. Заједно са Матицом хрватском она је приступила остваривању задатака постављених на састанку у Новом Саду; а ове две Матице, заједно са Матицом словенском, отпочињу рад и на заједничкој историји књижевности, остварујући на тај начин шири програм на пољу југословенске културе уопште. И најзад, наше три Матице, заједно са академијама наука, предузеће и предузимају мере за започињање рада на терминолошким речницима, испуњавајући тако не само програм Новосадског договора него и Љубљанског састанка од пре педесет година. Бујни токови опште југословенске културе, започети пре сто година а насилно затворени пре четрдесет, поново се пред нама отварају у пуној ширини. Борбу за остварење постављених идеала носиле су великим делом и наше Матице — у једном тренутку Матица словенска, у другом Матица хрватска, у *овом* нашем, новом, социјалистичком, — Матица српска, заједно са Матицом хрватском и Матицом словенском. Делови постављеног плана почињу већ да се реализују, а питање остварења програма у целини, то је питање истрајности. Истрајности заиста мора бити, и ње ће, у то не сумњамо, и бити. То је не само дуг захвалности Матица напорима наших предака, него и њихова мисија у тренутку наше историје када се изграђује социјалистичко друштво и јединствена социјалистичка југословенска култура.

Ж. Милисављ

БИКЕ НАЂ АНДРАШ

За бунџије у Аустро-Угарској била је срећа, — релативна али тек срећа, — ако их је рат, онај први светски рат, затекао на робији. Иначе би их, кад је већ ћесарова војска преузела власт, одмах првих дана вешали или стрељали; или отерали на фронт са словом „Ф“ на грбачи. То значи „сумњив“, и иза њега вреба пушка да га гађа у потиљак, чим се нешто сумњиво учини оном инфантеристи иза леђа. Тако је и наш „великосрпски и социјалистички агитатор, педагог-демагог, све је то исти ђаво!“, по речима сегединског судије, већ на Видовдан 1914. године затечен у чувеном сегединском Чилаг-затвору, као у неком склоништу. Но, пошто су се тужбе и пресуде гомилале и сурвавале на њега током 1915. године, то, напослетку, с казном на десет година робије, буде 1916. преведен у Илаву. Њена древна тврђава с манастиром браће Тринитараца лежи на брзој и хладној реци Вагу, одвајкада сплаварској стради, опасној хранитељки својих снажних и смелих Словака, на горовитим и кршевитим превојима Татре и Фатре.

Кад је наш Педагог сазнао од пратиоца, — за две сребрне круне „на дуван“, — куд га то спроводе, — а целим путем, кроз Куманију па до Карпата, заблуђена маса га је грдила и пљувала, — осећао је поругу судбине: та робијашница куд га терају била је некад „света обитељ“, чији су се фратри, Матуринци, заветовали били да ослобађају крштено робље.

И поред опште невоље, и личне и народне, — била је тешка јесен кад је Србија подлегла трима царевинама, — још је био толико отпоран да је схватио мрко величанство планинског предела и орловску патетику тврђаве која као да је канџе зарила у стење.

Први утисак о Заводу остао му је сталан и непроменљив. Кроза све време, у том је успео, саживео се и навикао, сродио се и с осуђеницима̀ и с предметима и с расподелом времена и пословања, па, и с непријатељским људством управе и чувара, и с њиховим непопустљивим подозрењем и претњом. Али, с тим леденим, мемљивим сивилом камених плоча, зидова, сумрачних, недогледних ходника и сводова,

и с тим аветињским одјеком свакога корака, удара, звука и живога гласа под њима, никад се није могао измирити.

Затекао је до седам стотина крвавих криминалаца, већином убица, и само једног политичког осуђеника, евангеличког пастора, Словака. Режим је већ све више постајао ратни режим, не зато што је стега расла већ што су снабдевање и исхрана слабили. До рата ту су праве модерне фабрике израђивале луксузну, извозну робу, намештај и ковани метал. Главни економски фактор при томе, била је апсеничка радна снага. Но тај извор пресахнуо је у рату. Дакле, управа је завела самоисхрану. Крчити шуме, чупати пањеве и жиле, брати дивљаке и гљиве, сејати — жети, рибарити, све то на најпримитивнији начин, — и тако некако одржавати се у животу, док могу. Али, при тим радовима, дисао се бар чистији ваздух, заносило се илузијама слободе и присније се разговарало о некадашњим додирима с дробљивом земљом, с растињем, са животињама и с људима.

Криминалци су Педагога одмах прихватили, но на некакав посебан начин, издвајајући га с Пастором од свог друштва. Одмењивали су их при сваком тежем послу, а за противуслугу очекивали су од њих да им, за време одмора или лакших, прикладнијих заједничких радова, причају о својим доживљајима и искуствима, из њима непознатог, градског, великог света. Спочетка им је приповедао о страсним искушењима и трагичним сукобима и међу образованима, и између имућних грађана. Међутим, убрзо је запазио: не пријањању за њихове окореле душе ствари које их, ваљда, подсећају на сопствене судбине. Чак ни описи тешких борби којима се срчани појединци пробијају, из бедних прилика, до врхова на друштвеним степеницама, нису их нарочито занимали. Чудећи се, приметио је: да им годе идилични прикази дечјих и омладинских несташлука и враголија. Још више су волели кад им се описују раскоши и блештави обреди историјских класа; видело се да уживају и у том што им се ту пружа прилика да зашкрипе зубима и сурово опсују. Ипак, највише су тражили да им се, и по стоти пут, препричавају жилвернске и карлмајске пустоловине по егзотичним, што даљим, тропским и арктичким крајевима, с разним, обојеним племенима.

Само током прве две-три недеље уверио се, како Пастор има право кад му тврди, — климајући меланхолично главом, — да се и у тој групи људи, силом збијеној на овом дантеоском спруду, стварају рангови. А мерило за ауторитет зависи од страхоте злодела и строгости и трајања казне. Најугледнији су они који су под вешалима помиловани. Стари Андраш, на пример; њега ће послушати сваки,

и они на вечиту робију осуђени и они по самицама већ осе-дели. А они кажњеници, с двадесет, петнаест до десет го-дина, — таквих на краће време и нема овде, — потрчаће да му помогну, да му нешто донесу или зајме. Кад међу заточеницима избије нека чегрст, Андраш пресуђује, без поговора и апелате.

А тај Бике Нађ Андраш побио је месарском сатаром, у-право кратком сикуљском секиром, целу једну породицу, чи-таво мање насеље око чувене друмске чарде на раскршћу опе-ване бусурманске пустаре: осим четворо крчмаревих, две ње-гове слуге, кочијаша, једног случајног намерника на ноћишту, још и неко несрећно женско слушче од четрнаест година. Због ње је Андраш, углавном, и помилован; покушао је да је отргне од побеснелих силеција који су пожалили да је отправе невину на онај свет. А уважило се на највишем месту и то што није његов био предлог да се, по имању разглашени, механција опљачка. Уопште, истини за вољу, треба знати, Андраш је само чувао стражу, и тек, кад је чуо вику пробуђених укућана и настали лом, улетео је у кућу, а већ му је синула била и мисао да побегне. Но, од-мах се и застидео свога кукавичлука и издајничке помисли.

„Матори“ је — тако су га овде, с поштовањем и њи-ховски нежно звали, иако није био најстарији, — „матори“ је према Педагогу указао још више „решпекта“ кад је до-знао којој нацији припада. Не разликујући народност од држављанства, Андраш је сматрао за ред, да, у време руч-ка под Тополама на реци, пред свима изјави:

— Â . . . â, Сербија, ваљана земља! И ја сам, после „оно-га“, кренуо да се само ње докопам. Јер, могао сам слушати раније, од озбиљних земљака: — ако ти се деси несрећа да окрвавиш руке, бежи у Сербију; њима се тамо слободно можеш исповедити, само мораш обећати да ћеш код њих живити и радити као миран, поштен човек; онда те населе некуда подаље од границе, даду ти друго име, и више те нико живи не дира! . . . Поштен „орсаг“ та Сербија!

. . . Ej-хај! Никад се доста накајати нећу што ону брад-ву нисам бацио у Ваг, већ у ону проклету жуту јаругу код цигљане.

Наш Педагог није сматрао за умесно да Андраша, сад овде, обавештава о стварности. Уопште, њихово људско при-ближавање спречила је појава Арбанаса.

По страшној зими, од које су у шумама око Илаве смо-ласти борови пуцали као топови те будили чак и премрзле и изгладнеле робијаше, накрцане по свим просторима обе-свећеног манастира, војници и стражари-профузи догонили су, од јесени до пролећа 1916—1917. године, читаве буљуке зеленокадроваца — „логораша“ и албанских качака. Пото-

ње зато што су пљачкали аустријске војне коморе и магацине. Њих је дотерано било до три стотине, али, лето 1917. није доживео ниједан. Све је то постепено копнило и умирало, или, оно крепчије и пркосније, бежало па скапавало, у смету и на мразу непроходне, непознате, грдне планине.

Ти узверени, стално у збијене чопоре скрђени горштаци, према сваком и свему неповерљиви, кад су, на неки тамнички и сургунски начин, сазнали да се ту налази и један „Срб-даскал“, само су прошарали јастребовим очима по гомили, па се упутили право Педагогу. Иако су знали само десетак наших речи а он две-три шиптарске — су-ска--бук-тунгатјета — опет су се некако споразумевали. И у њему се, после двадесет година школовања на све стране, пробудио Прабалканац, трибалски бач и сараор. Али, упркос узајамном поверењу и постепено стеченом поштовању, није их могао уразумити. Нестајали су једно за другим, било од типичне, дивље туге и нагле јектике, било под кундацима тамничара, било у беспутним шикарама и навејаним урвинама.

Покушао је да им нешто исприча, боље рећи, да им, оном балканском мешавином турских, арапских, персијских и српских речи, мимике и гестова, прикаже један од „Примјера“ кучкога војводе, Марк-Миљана, који је написао морални законик не само за своје ратничко племе већ и за све друге борбене људе. Тај није одвајао хајдука Раку од онога Хота, који је у себи савладао осветничку страст, и није крвљу наплатио крв убијена братственика; јер, „више је јунаштво не убит но убит“. Испод пепела што се већ наслагао на те малисорске душе које је неиздржљиво гушила туђинска заповедна воља, креснула би која варница, али недовољна да их загреје, да отрпе овакав живот.

Стари Андраш се одмах повукао у страну чим су се Педагог и Шиптари приближили једно-другом, — као да не би ометао њихове фамилијарне разговоре. Али их није губио из вида, испод спуштених очију. Наслућивао је јаку тему њихових објашњавања и њихова душевна расположења.

Кад су се већ сасвим проредили, а остатак се неповратно смркнуо, Андраш, као извињавајући се што се меша у ствари које га се не тичу, тихо приђе Педагогу:

— Бадава се ви трудите, професоре . . . другачији је то свет . . . не качи се то за овај смрдљиви живот као ми!

Иначе рабијатан и тврд, мирно, стрпљиво је утишавао расрђене заточенике кад би их тамничари, и сами љутити и готови на најскаредније клетве против Албанаца, дигли да пођу у шуму и траже лешеве побеглих, залуталих, премрзлих качака. Мучно је то претраживати слеђене снежне

наносе, извлачити и пртити укочене, згрчене трупове, а још је мучније и теже дрешити и пресецати оне који се у крајњем очајању обесе на грану попалу од иња а о свој нераздвојни појас.

— Де, де, лакше, што вређате мртве људе! Зар не видите како се ниједан од њих досад није вратио у наше ропско друштво? . . . Хоће пре да цркне но даље да робија! . . .

Али, с пролећа, и сам би Бике Нађ Андраш попустио. Кад лугари јаве да је негде из неке сурдулије забаздио, колико он види, Албанез, и он се сложи с профузима и с робијашима да га не мичу с места; све ће то звери, вране и гамад боље обавити; он не да само да руже несрећнога сапатника.

Баш у таквим данима свирепе сибирске циче, глади и наготиње Бике Нађ Андраш је подржавао робијаше да остану присебни, да све поднесу:

— Баш зато што ти се чини: више не можеш — мораш! Баш зато што је ово нај-најгоре, ускоро мора да му буде крај!

Умео је очајнике и да бије. Чим би приметио да се неки скуњао и смрачио, ни у ког не гледа, никог не чује, покреће се, мрда, ради као месечар, Андраш би га тресао, и, изударао на мртво.

Кад су разбијали лед на реци, и заитали, пецали, грабили рибу, — страшан је то био посао, мреже, направе као мередови од шибља и од рита цепаних у нити, кочиле се од студени, злêдиле, крвавиле људе! — апсеници су, аветиње од мушкараца, одједном поманитали: неки су се зацерили и нису могли да зауставе луди смех, неки су само млатарали уз промукле дозивке, а неки се тек сада следише; укочено, разрогачено, само су бленули: — На левој обали појавиле се жене. И тамо преко, недалеко, постојао је стари женски манастир, и њега су у рату набили тровачицама, витријолушама, чедоморкама, убилицама мужева на спавању. И њих сада догоне да с оне стране ваде рибу испод леда.

Стражари на обема обалама пустили су да се за неколико минута, — вальда из хуманих разлога, — одиграју Де Бошовски призори разврата. Неко је од осуђеника покретом позивао, молио сапатнице, да учине за вољу испошћеним парњацима по судбини, да им се открију. И Пастор и Педагог, — који су осталима испомагали при алату, — стиснуше се без речи једно уз друго. А људи се намах смирише, на лицима, и иначе укоченима од хладноће, застао слеђен осмех, док оне, на другој обали, с трагично непомичним, озбиљним изразом, дигоше своје дугачке и грубе скуте. Мушкарци остадоше сваки на месту, с разјапљеним устима

али без гласа, и очи су им недокучно стале, као погледи кроз отворе на маскама. А онда, одједном, све уздрма храпаво издирање Беке Нађ Андраша:

— Бога вам очевог и дедовог . . . ! Ако сте разбојници нисте крмци . . . А, и ви тамо преко, — настави нижим тоном, — радите свој пос'о, да не скапате без хране, и . . . спустите те прње на ту вашу срамоту! . . .

Већ крајем септембра и у Илави се знало да се ћесаровина љуља. Већ су затвореници сами ишли на радове и сами се закључавали; јер међусобне краће су се сматрале као подвизи и шале. Тек, почетком октобра, приметише једног јутра да су се, и управа и профузи и сви службеници, преко ноћи разбежали. Тада су почели бучни договори; ни Пастор ни Педагог више нису водили прву реч, а ни Бике Нађ Андраш. Напослетку, обише магацине, снабдеше се храном, рубљем и неким оружјем. Кад ватрено није стигло ни четвртини морали су се задовољити каквим било моткама и полугама, и вилама као у доба сељачких буна. Било је вике, али разбијених глава, ипак, није било. И, тако, у, донекле, сврстаној поворци кренуше на железницу. Заузеше, већ недељама, закрчене возове, присилише затечене железничаре да их спреме, подложе, а масу да одвуку до Пеште. Одатле, већ, сваки у свој крај, својима, како зна.

Андраш их је отпратио само до вароши. Опростио се, нарочито од двојице учених, и, на њихово чуђење, реч по реч, одговорио:

— А куда да пођем? Немам ја више никога свога, ни у селу ни у белом свету . . . Куд ћу овако стар, непознат, одвикнут од њиховог реда? . . . Остало је још понешто у оној кућерини, да се прехраним, да не оголим и где да главу склоним . . . а ту је и шума и Ваг . . . Неће стари Андраш дуго остати сам, испуниће се опет оне зидине живим душама; у свакој земљи, у свако време, мора бити и тога и таквих . . . А, . . . још ћу ја овде и од ових неке сачекати . . .

Вељко Петровић

НОЋ ПО НОЋ

I

Не знам колико је у мени јоги светлости
да облачим сунце у блистања
да сјајем својих очију преливам
истрошена лица, изљускану кору предмета

Расте моје тело према утроби ноћи
у слепе жеђи клијања
и зној дубоке земље ме пробија
као да већ падам на постељу лишћа
разједеног ватром неког бившег лета

Слух ми у небо трешти
у небо ваља тешко камење
мрвећи умилне лакокриле хорове
који ми у ухо певају утеху

II

Мрачни лед већ мрска ваше главе
јер сте од своје мисли пребледели
од грознице ваших очију
остаје крв по рубу похлепних звезда
које су вас испијале као понори

(На велу од танке слузи
као од пужевог стопала
путује ваша мајка са устима пуним цвећа
путује у сузе детиње.)

Мрачни лед простора мрска ваше главе
и страхом на то искидана ми је утроба
Ужаси у моје тело пробијају
као што ветар хуктећи промене
пробија у тамне вртлога дрвећа.

Јасна Мелвингер

ЕСТЕТИЧКА ПЕРСПЕКТИВА ЧОВЕКА, ЖИВОТА И СВЕТА

1.

Релација између природне и уметничке лепоте, постављајући један прави естетички проблем, ипак се не даје лако изједначавању са релацијом теме и представе, „објекта“ и „одраза“ — као што би на свој начин хтели натурализам и формализам.

Нека би у овој формулацији почетни појам уметности био ипак одржив, свеједно да ли га фундира са „спољне“ стране одређен број (седам и више) уметничких грана, или се ми као на „унутрашњи“ садржај тог појма позивамо на довољно много дела из књижевности, сликарства, вајарства, музике итд. Може се и простије поступити, пуштајући да се појам уметности засад подразумева. Даље, нека буде и то да су оквирно јасни разлози и мерила за двојење лепог као оног што је естетички успешно организовано, реализовано, од ружног као неуспелог. Али термин „природа“ и „природан“ у најмању руку је проблематичан, односно двовалентан, па и више варира у значењу. Расправљајући највише о лепоти људског тела и пејзажа, класични естетичари евентуално су имали права да прошире овом термину важење тако да оно буде биолошко, физичко, географско и минералошко, једном речју природно-научно. Мада ни то није прецизно одређен домен и мада таквој генерализацији ипак недостаје коректности, она се може бранити као потенцијално присутан садржај класичног појма природне лепоте. Ипак, изван његовога домашаја остаје, он збиља не може да обухвати готово читаву хуманистичку сферу, другим речима активност човекову изван класично схваћене уметности: примењену уметност, усмену књижевност, спорт, градинарство и уређење паркова и вртова, кулинарство, затим естетички аспект људске етике, понашање у социјалном и уопште тзв. непосредном животу, у животној акцији и сну. Осим тога, није довољно наглашено да се естетичко протеже на све појаве и предмете уопште, добијајући у извесном условном смислу онтолошки карактер.

Осећајући да нешто није у реду, специјално у новије време естетички класичари су природи и природно лепом уз њихово, рецимо иманентно, природно-научно значење често само механички додавали хуманистичко и опште онтолошко значење. Тиме се одредба споља ширила не проверавајући се озбиљније у оним областима које је — вођена својом незаситном претензијом на универзално важење — хтела по сваку цену да укључи у себе. Много ређе дешавала се она мања невоља: да се стари термини на волшебан начин упорно задржавају — упркос апсолутно новој садржини.

Било како било, створила се збрка. У њој је померено, искривљено, у најбољем случају сужено наше почетно питање. Говорећи модерније и егзактније, то питање генетичари би назвали тражењем порекла а метафизичари тражењем онтолошке основе уметности и естетичког уопште. Оно се, значи, поставља као питање објективног еквивалента или корелата лепог изван уобичајених граница уметности. Ако је уметност област која, према мишљењу естетичара, даје еминентно естетичке резултате, неопходно је да се види изблиза њена веза са осталим манифестацијама естетичке активности човекове и универзалнијег естетичког аспекта живота и света. На тај начин добиће се границе, утврдити домен и капацитет естетичке сфере, оног што је естетички релевантно. У том контексту онда тачније ће наћи своје место и тзв. природно лепо као један вид тог естетичког, а још парцијалнији вид његов биће релација теме са представом.

2.

Подразумевајући и даље без доказа да је унутра, у оквиру уметности све у реду, дакле да и најразличитија уметничка дела имају извесне битне одлике заједничке, треба се позабавити питањем граница уметности, дакле самог њеног оквира. Данас је тако рећи непосредно јасно да се целина уметничке активности не исцрпљује никаквим одређеним бројем од седам (или више) уметности. Но важно је знати да ли је уметност затворена сфера и колико су њене границе далеко од апсолутности.

Нећу да потржем речит и довољно познат случај тзв. примењених уметности. Тражећи с разлогом за себе равноправно место у сазвежђу, оне су највише утицале на гашење култа седам звезда чисте уметности. Изабрао сам овде неке ређе примере, које сам сам истраживао пре неколико година. (Навешћу, разуме се, само главне закључке.)

На првом месту стоји ту спорт коме уметници и критичари у хору одбијају право на статус уметности, са толиком

жестином као да су љубоморни на његову популарност, несравњено већу и од оне коју ужива филм. У њиховој априорној негацији, међутим, нисам разабрао много аргумената, мада их може бити доста, и то озбиљних.

Естетика седам „достојних“ уметности, на коју се они у ствари позивају, собна је и музејска у сваком случају, а помало се и аристократски понаша. Из те даљине, са те висине, спорт јој мора изгледати сиров и суров, посвећен култу тела, буди у масама ниске прохтеве („хлеба и циркуса“!), одвраћајући их од важних животних питања. Пре свега сигурно је да једна тако апстрактна естетика од спортова — углавном кроз наочаре предрасуда — познаје фудбал и рецимо бокс, и олако себи допушта луксуз накарадног генерализања својих површних информација. Што је чудноватије, она кратковидо наступа против историје културе, заборављајући како је спорт баш у естетичком смислу био огромно цењен рецимо код античких народа. Даље, зар усред апстрактног и спекулативног средњег века јахачки и мачевалачки турнири нису били дигнути на ниво уметничке игре? А у доба цветања буржоазије, док је спорт спавао дугачким сном, велики естетичари без устручавања — и поред све психолошке спекулативности свог рационализма — обухватали су класификацијама уметности кулинарство и уређење паркова и вртова. Утолико пре се данас не би смео правити јаз између тела и духа. Откако је у естетици ограничен значај теме за уметност, више нема ни прецизног критеријума за раздвајање естетичких, тобоже виших од неестетичких (нижих) осећања.

Говорећи одређеније, карактер нашег доживљавања спорта у бити је сродан примању уметности. Ангажујемо се свим функцијама али претежно контемплативно, посматрачки, евентуално са нешто израженијим кинетичким осећајима. Тиме су уклоњене главне претходне заблуде и може се прећи на проблем.

Која је практична корист од једне „врхунске“ спортске утакмице? Коју сврху тог реда спорт испуњава? Он није у служби опстанка човековог — томе припомаже његов нижи и шири вид, масовна физичка култура о којој овде није реч; идејан је индиректно . . . Значи, спорт припада сфери нужности приближно у истој мери колико и непрагматистички схваћена уметност, ако нема и већу стварну неутралност. Ипак, с друге стране, не иде да га просто прогласимо за разоноду савременог човека. Јер њиме је човечанству пружена још једна озбиљна игра која на свој начин, разуме се ни издалека увек у пречишћеном облику, испољава основне естетичке карактеристике. Позову ли се аналогије у помоћ, онда спорт ваља тражити негде око по-

зоришта, или још боље тамо где су уметности „без речи“: балет (као духовна игра живих тела, затим улога импровизације у њему), музика и њени недостижни интуитивни продори у време. Али у спорту балет и музика здружују се са вајарским схватањем простора и монументалношћу оживљене материје. Ја сам већ више пута поминьао нека језгра као суштинскији вид гранања уметности. У том смислу спорт осцилира од чулног уживања у покрету све до једне ризичније конкуренције животу којег хоће да достигне.

У његовој озбиљној игри савладава се механика материје, ограничености човекове се укидају. Али у сектор највећих вредности спорт не улази само линијом афирмације снаге и уопште наших физичких моћи. „Стваралачко мишљење“ спортиста преображава спортску борбу тако да се ми обремо брзо у оној духовној сфери где се „производи . . . па законима лепоте“, како би рекао Маркс. И — спорт постаје својеврсна слика положаја човековог у свету, његове судбине, његовог ношења са собом, са другим људима и природом, сарадње и откидања, падова и усправљања. Све то прожето и понекад преплављено сјајном разиграношћу.

Управо хирови случаја обелодањују оригиналну специфичност спорта, естетичку. Тајна је то око које се иначе паште и друге уметности. Можда њу још једино позориште донекле разрешава у најлуциднијим тренуцима. Муњевито, по својој адекватности супериорно, слободно и хармонично одазивање живих људи-спортиста на неку нову околност приближава нас самом билу, извору живота. Одбраном изненадног шута, неочекиваним финишом трке, хитрим директом у боксу итд. итд. — на трагу смо оног што је редовно у целини непоновљиво. Истина, своју јединствену победу позоришна представа и спортска утакмица плаћају брзом смрћу. Али на лицу места, „очи у очи“ интензитет доживљаја невероватан је. На стадиону у један час занеме хиљаде људи — да би се час касније дигла бурна катарза аплауза, уздаха, протеста, свеједно. И оно што је тада изрезултирало као естетичка вредност — опет није сам живот, није рат и туча као што није ни теоријско сазнање, већ транспонована игра са лоптом, борба у рукавицама итд. итд. Дакле, сенка живота, рекреација, естетичност. „Превара“ уметности, њено иманентно питање или крик (зашто увек није овако? куда одлази овај тренутак водом времена? и сл.) у спорту су мало одложени, наступају накнадно, после интуиције којом смо апсолутно засењени и обузети до краја. То нимало не смета „поруци“ коју нам доноси поезија спорта.

3.

Ако се спорт и филм једини масовно примају, усмена књижевност једина је област човекове естетичке активности коју данас стварају масе. Читаве категорије људи (ратници, глумци, пијанице, митомани) њени су завереници. Литература на коју мислим привидно се приближава извесним видовима позоришне игре. Ако изгледа да је њен писац у неку руку и глумац, јер се у интерпретацији служи гестом и мимиком, односно читавим телом, не значи да њему текст није доминантан. (Узимам у обзир ону активност где се импровизација пре свега тиче речи.) Уосталом, њени шаблони ни издалека нису тако прецизирани као на позорници комедије дел арте. Магнетофон или стенограм показују границе несагласности усмене и писане литерарне креације, не упућујући толико на глумачка средства која прате усменост, колико на свеукупно живо зрачење између аутора и његове публике.

То је вероватније објашњење. Оно у исти мах потцртава чиме се литерарна усменост одваја од позоришне. Стваралац овде нема пред собом неодређену масу гледалишта, публику сачињавају његови активни саучесници у причи. Многе претпоставке његовог „дела“ за њих се подразумевају, и они му директно помажу, сарађујући с њим у стваралаштву које се, непоновљиво у својој конкретној целини, одвија између њих, на лицу места, актуелно.

Ево речи где збиља делује у збиљи, премошћујући раздаљину која иначе дели живог човека од живог човека, живог човека од бића, била, сржи живота. Тешко је наћи ангажовање да са том безобзирношћу стреми према идеалу целовите личности људске која „све своје носи са собом“, идеалу спонтане потпуности његове — и успева да дочара тренутке велике слободе у непрекидном динамичном прожимању субјекта и објекта. Гледана из те перспективе, која је у највишем смислу природна, писана реч је само гримаса.

Али, знамо, човекова судбина је да од сваког свог односа, практичног или теоријског, од сваке процесуалне суштине прави предмете, ствари, заокружења, фиксације. Ни уметност не избегава ту судбину. Штавише огромна већина људи замишља је као скуп производа уметничке активности, хербаријум најлепших цветова, „имагинарни музеј“ дела, „уметнина“. Творевине усменог литерарног стваралаштва, међутим, спадају међу најфлуидније фиксације у уметности. Сасвим су на граници уобичајених појмова о „вишем“ духовном постојању (зато их лако стављају „с оне стране“ постојања). Није искључено да оне произилазе

из последње наше побуне против дела, против његових граница јер су ограничења, против затварања које не исцрпљује, против завршености његове што у језгру носи клицу смрти, против читаве његове стварности — зато што гуши непосредност а у замену за то даје само неку фиктивну универзалност и вечност. Практично, овде се устаје у име реке могућности, у име еластичнијег, комплекснијег, живљег реаговања. Питање је само да ли оно значи неодређеност, и у крајњој линији ништавило?

Сви смо сведоци како тековине усмене литературе најчешће одлазе у ветар. То није последица њихове естетичке неегзистентности већ карактера, почетног улога и ризика у тој игри. Штавише, таква судбина везује се за једну надмоћ ефемерности, довољну да је оправда. Мислим на њене интензитете, на њено приближавање актуелном, на магију оживљавања конкретности, на то најуспелије привиђење. Ако у поређењу са великим уметничким делима усмена књижевна активност нема историјску трајност, она за узврат има пун тренутак, прожимање са публиком, актуалитет, оно јединствено „сад!“, толико сугестивно да се чини као да се у њему муњевито стичу све временске и просторне човекове димензије.

Усмена књижевност је објективно безбрижна према питању бесмртности, а њени ствараоци заиста су анонимни. Изван креације они нас не интересују. Добро је тим поводом размишљати о функцији уметника уопште. Разлика није битна, јер из историјске перспективе стваралац усменог и писаног дела изједначују се. Важно је да постоји стварање, споредно како ће се звати његови носиоци. Њихова имена само су симболи, чак само спољни знаци распознавања различитих варијација човекових окршаја са светом и собом.

Често ваљда и без свесне намере усмена књижевна реч критикује многе литерарне конвенције, обарајући се са нарочитим успехом на лажне поетизације и литерарисање. Она је по превасходству прозна, што значи да избегава метафору и иде за логиком, за појмовним максимумом — разуме се, и даље у оквиру уметничког привида. Њен најомиљенији модел је рекреативна, објективна литература егзистенције, она чија је главна отворена порука сама слика: ето, такав је живот, затим већ увијеније: зашто је такав? Остало је сасвим имплицитно. Није потребно подвлачити да се она углавном држи јаве. Снови се мање упражњавају, и то у хуморном оквиру. А есејистичка, коментаторска, церебрална проза — усмено — ни данас није престала да нагиње морализму.

4.

Рекао сам малочас, још класични филозофи, на пример Кант, урачунавали су у домен естетике такве човекове „вулгарне“ делатности као што су: градинарство, уређење паркова и вртова или кулинарство, и доста конкретно говорили о њему. То би био следећи праг на степеницама наше универзалне естетичке перспективе. Преко њега долази се до човекове тзв. непосредне делатности, до производења разних предмета. У том послу није важна само функција створеног предмета, од намештаја до авиона, само практична, непосредна намена њихова. И све је мање важна, нарочито онда кад једна делатност превазиђе почетну фазу и, „освојена“, стане слободније да се обавља.

Овај став у принципу важи чак и за теоријску науку. Имам у виду речи којима научници неку идеју, решење, пројекат и сл. крштавају као лепе, ефектне, бриљантне и сл. Али и дубљи изглед рационалног теоријског рада, непрестана борба да се динамика „објекта“ стопи са жељом за целином, у крајњој линији опет упућује на естетику.

Више пута на разним местима расправљао сам о томе да међуљудски односи имају естетички карактер. Наравно, њиме се њихова суштина не исцрпљује; али овде је реч о принципу. Нису узалуд стоичари говорили да је људски живот позоришна сцена на којој треба лепо одиграти своју улогу. То не важи само за љубав, пријатељство и остале „приватне“ манифестације. И оне „јавније“, дакле стриктније функције човекове у друштву: у рату, и миру, у служби и на улици апсолутно могу да буду значајне у естетичком смислу. Као правом уметничком делу придају се квалификативи и једном лепом поступку, добијеној бици, политичком потезу итд. А кад се говори о поштовању правила игре у животу, мисли се управо на критеријум којим се од уметности захтева јединственост, целина, унутрашња доследност.

Још у класичним концепцијама природне лепоте говори се о естетичком присуству, о манифестовању естетичког — као нормалног (осредњег, корисног, утилитарног) за једну класу појава — у органској и неорганској природи. Тако нема потребе да се ја на томе задржавам.

Том природном лепотом у стриктнијем значењу речи дат је последњи члан спектра универзалне естетичке перспективе. У неколико брзих корака, значи, прешли смо цео распон естетичке активности и естетичког манифестовања: од примењене уметности, преко усмене књижевности, спорта све до органске и неорганске природе. Осим њеног капацитета сада се знатно јасније види и стварни домен класич-

не природне лепоте: она је само један елеменат и моменат у мноштву других.

Естетичко се налази на најразличитијим странама живота и света — од уметности до минералогије. Није претерано сматрати да све појаве и предмети уопште барем потенцијално имају естетички карактер. С једне стране сам човек — као homo sapiens и homo faber — уноси у њих естетику пројекцијом сопствених људских, интерсубјективних и субјективних мера (историјско-социјалних и оних више психолошких). У најмању руку он увек ставља, свакој појави, активности и сл. свој завршни естетички знак. Али има ту и нешто надсубјективно, нешто „унутрашње“, што иманентно припада самим тим појавама и предметима, један објективнији естетички коефицијенат. Барем његова клица показује се у динамичкој релацији човековој са најшире схваћеним објектом, релацији у којој су обе стране активне, стваралачке, а не само човек или само други члан те релације.

Неограничена на човека, свака (слободнија) креација бића у једном суштинском погледу је естетичка: све што је изнад механике и аутоматске нужности, изнад пасивности, инерције, вегетације. Тако уопштено треба разумети став да је естетичко „свако производење ствари којима је циљ егзистенција“. То је најосновнија перспектива.

Признајем, ове ствари веома је тешко изразити неком строжом, класичном дефиницијом из логике класа. Али један одређен појам ипак је могућно стећи. И онда смо већ близу специфичније одредбе естетичког елемента и момента у човеку, животу и свету.

У својим текстовима из младости класици марксизма сликају „тоталног човека“ који иживљава, испољава и интензивира до максимума сопствене могућности. Централне особине његовог понашања јесу: слобода (значи активност изнад просте функције и нужде) и хармоничност (склад, ред, заокруженост). Додуше, о тоталном човеку расправља се често у футуру. Али, реалним језиком речено, он и у идеји класика марксизма представља много више од сна, од перспективе која уједињује естетички идеал са етичким итд. Тотални човек је само метафора за обележавање више егзистенције човекове, сублимнијих његових релација са објектом. Наиме, слобода и хармонија (које се могу и друкчије звати) већ одавно су обележје дефинитивних резултата човековог естетичког наступа, и, чини се, падају уједно са основним законом и критеријумом естетичке егзистенције.

Тотални човек, дакле, постоји не само у уметности него свуда у естетичкој сфери. И он није изолован. Или, ако

још за тренутак поштујем терминологију теорије алијенације, у естетичкој сфери испољава се једна од суштина људског бића. Збива се духовно, контемплативно, у чулном привиду дато, али не мање реално укидање човекове отуђености од своје суштине, штавише и од предмета, од предметности уопште. Ако није потпуно, ако је у много ком погледу условно, оно није и сасвим нестварно. У извесном апсолутном смислу естетичка сфера само контемплативно заокругљује човека и појаве, изражавајући и даље основну моторну противуречност, нужност даљег „опредмећивања“, стварајући предмете који су у свој својој флуидности ипак фиксирани. То специјално важи за уметност.

Ја, дакле, мислим да код младог Маркса постоји таква идеја, регулативна за естетику, без обзира на облик у коме она фигурира у његовим раним радовима. Данас се приближно исто мисли на многим другим странама: и Берксон, и Кроче, као и Хајдегер или Пикон.

5.

Наравно, овде и овако дат је само уводни коректив. Али његовом применом многи чворови и спорне тачке ликвидирају се и у естетичком размишљању следују извесне друге измене. Те последице, уосталом, важније су него само утврђивање заједничке, опште природе естетичког феномена.

Прво, естетичко није само трансмисија, него максимални, рекао бих чак: у извесном смислу апсолутнији облик кретања човека, живота и света. Један од најређих који су остварљиви и, што је још далеко значајније, више пута максимално остварени! У раним радовима Маркс каже отприлике то: да естетичко, стриктније речено уметност, води човека и у служби је његовог повратка стварима и сопственој људској суштини. Према сличном Берксоновом тврђењу, уметност ће постојати дотле док се човеку не врати непосредност живота или док се он њој не врати.

У оваквим формулацијама реч повратак није адекватна. Она стално асоцира на историјски процес. Рекло би се да уметност и естетичка сфера само дају компензацију за непостојање животне сфере тоталног човека од чије су реализације човечанство и свет данас још доста удаљени. Они су, дакле, антиципација и на други начин утеха. Марксисти на Западу, затим егзистенцијалисти и надреалисти, код нас Марко Ристић и Шегедин, тумачили су теорију алијенације у овом смислу који је знатно ограниченији и у сржи нетачнији од малочас оцртаног. Јер има естетичке слободе и у царству нужности, пре комунизма. Живот није до те

мере безнадежан као што би могло да се учини некој патетичној визији. Постоје одвајкада неке више вредности у њему за које се човек хвата. Између осталог, понегде је реализован његов естетички аспект, један од врховних. Стварају се и уживају толика генијална уметничка дела.

Друго, естетичка сфера није ни на који начин ограничена, њене су манифестације свуда. Она се и даље стално шири. Њена макро-историјска тенденција је да актуелно обухвати све. Око овог питања настала је жестока и бесплодна дискусија у нашем веку. Повод за њу дао је став, бачен у виду крилатице „Поезију ће писати сви". Изгледа да је опет добра идеја погрешно изречена. Пре свега, у сфери где је она настала сматрало се да је исто написати песму, бити љубавник или калуђер на Светој гори. То је прихватљиво само утолико уколико се хоће рећи да је човек укључен у естетичку активност и у естетичку сферу далеко више него што изгледа ако се суди по његовом интересовању за саму тзв. озбиљну уметност. У принципу, човек естетички живи и на свом радном месту. Али с обзиром на атомизацију, на распарчаност рада у многим гранама (о којој сјајно пише Фридман), као и с обзиром на то да постоје и морају да се врше и такви послови које је Лењин сматрао нељудским (војска, полиција, државна управа), — тачно је да је човеку донекле омогућено естетичко живљење претежно у доколици: у спорту, у пејзажу, у сну, у љубави . . . Било како било, човек није у апсолутном мраку. На известан начин и у извесној мери он естетички доживљава па креира — поезију, или бар није сасвим одвојен од ње. Веома је важно установити то неприметније, али не више фиктивно деловање естетике на човека, односно човеково естетичко манифестовање.

Но естетичко (као људска категорија) ипак добрим делом остаје у аксиолошкој сфери. Његов је појам аксиологизован, практично значи релативизован. „Криво" је присуство човека као таквог саставног дела његовог који естетичко посматра и прима, без кога оно само не би постојало као што ни закопано благо није вредност докле га не откопају (стара слика која се у естетици увек употребљава на овом преломном месту!). Вредност је иманентна самој естетичкој егзистенцији, имплицирана у њој. Она је можда њен главни начин испољавања.

Одатле проистиче да главнина човекове естетичке активности изван уметности као и остале манифестације „естетичког еквивалента" служе другим сврхама; затим, садрже исувише случајности; најзад, у извесној мери настају несвесним путем. Тројаке конкретне примедбе, које апсолутно стоје, сажимају се у констатацију да таква активност

и такве манифестације нису фиксиране довољно поуздано и релевантно — ни за естетички доживљај, ни за критику и критеристику. Још једноставније речено, необухватне су, губе се у флуидности.

Ако останемо на пољу теорије и методе, конзеквенце даље овако теку. Тражи се једна ограниченија, одређенија — и кохерентнија област естетичког, чије творевине имају мање процесуалан карактер, више су фиксиране, показују чвршћу, одређенију, можда аутономнију структуру (без обзира на то да ли је она самоникла или је потпун одсјај, рефлекс неке објективне структуре). Другим речима постоји потреба за естетичким појавама и резултатима који би били ствари — у изразитијем шозистичком, објективистичком смислу. Али смисао оваквог постулирања далеко је елементарнији од рационалног и ништа погрешније не би било него захтевати од тих „ствари“, од тих естетичких „предмета“ механичку чврстину и фиксацију савршену у рационалном погледу. Узимајући да су естетичке чињенице историјски и теоријски фундиране, — да би се оне расветлиле, мора се постулирати извесна тачка ослонца. Чак и у случају да она постављене захтеве не испуњава идеално, ипак је вишеструко неопходна.

Тако се опет јавља уметност, али овог пута на крају једног рационалног рачуна. Уметност по тој, засад методској дефиницији треба да представља гранични случај човекове естетичке везаности са собом и са појавама. Она производи дела за практично незаинтересовану, теоријско-доживљајну контемплацију. Из тока живота и света издвојени су „специјални предмети“ за естетичку „игру“. У извесној мери живи процес је тиме заустављен, умртвљен; добијене су апстракције структуиране, статичније. Уметношћу се дају једини релативно устаљени облици естетичког реаговања, манифестовања и креације. Уколико му она сачињава само језгро, утолико је тачније одређена. Она све показује, само у чистијем виду. Зато се и каже с правом: чиста уметност.

Наравно, и то је разлика чија ће се права природа показати при даљем одређивању граница (обима) и значења (садржаја) уметности. Једно је унапред јасно. Уколико су мање разлике између уметности и осталих области естетички релевантних (као што се донекле показало при најопштијем утврђивању), — утолико се лакше естетика у свом конституисању може прво ограничити на једну област, на област уметности.

Већ самим избором пута методског постулирања овде смо избегли хипостазирање уметности — опасност којој ретко која естетика не подлегне. Јер уметност збиља није

у некој савршеној предности над осталим саставницама естетичког. Али све је мање разлога за то, историјских и теоријских. У наше време дати су многи докази да уметности недостаје управо нешто од оног изворно прљавог, случајног, несвесног елемента који — као ваљда најосетљивија жица — учествује у стварању „пуног бића“, у једначини материјалне сржи живота. Уметност се управо то труди да постигне, томе да се приближи. Често узалуд. Фалична на том плану, уметност одаје своју привидност у једном дубљем егзистенцијалном погледу, већу — него код многих других животних појава које имају мање-више изразит естетички карактер (спорт, љубав). А то је функционално везано за њену изразитију фиксираност која на крају крајева испада мач са две оштрице.

Ако аналогија барем мало може да дочара идеју, и наука је била прво механичка а онда се оријентисала према динамици. Од универзалне атомистичке статике свих врста прешла је у физици као и у психологији на систематско проучавање процеса. Донекле такав однос има уметност према естетичком. Осим тога, принципски свака наука in statu nascendi максимално мора да ограничи свој предмет, ма то било и на рачун важних веза са врло сродним областима и видовима ствари. Још Аристотелу било је јасно да се мора почети од нечег (одређеног, ограниченог) да би се дошло до свега, до универзалног. А Хегел је рекао: „У природи је коначног да своју границу превазилази и постаје бесконачно.“ Према томе, свака одређеност у много ком погледу трпи ограничавање. Али оно је неизбежна карика на путу за универзалнија становишта и домете.

Тако некако мора да поступи и дисциплина која претендује да буде општа естетика, без обзира на то хоће ли се таква њена оријентација сматрати научном или не. И — тек сад постаје јасно и оправдано њено усредсређивање на уметност. Два момента се за мене јасно оцртавају. Као предмет, као чврста структура уметност се директније нуди науци (чак и у модерном смислу речи наука). Не смета што таква наука засада може да буде само шарен скуп резултата различитих дисциплина од којих свака проучава једну страну те чврсте реалности: социолошку, психолошку, гнозеолошку, етичку или техничко-формалну. Није то стерилан посао. Али уколико је од ове статичности неодвојива динамична суштина уметности, контемплативна, флуидна, интегрално дата само у доживљају, — она сигурно, готово у принципу измиче стриктном научном проучавању. Због овог другог, не мање битног, чак одсудног момента естетика нам се нуди у форми филозофије уметности и филозофије критике уметности. Есејистичким, здраворазумским јези-

ком она може да говори — уопштено а ипак конкретно. Прелази уобичајене формалне и остале границе у уметности, даје перспективу, закључци су јој рационални али се не затвара у свој круг. Итд.

Још нешто треба подвући на крају. Све у принципу може да буде предмет естетике, читава естетичка сфера. У извесном смислу то се поље шири, или барем у последње време пракса даје много нових могућности за естетичко тумачење појава изван уметности. Међутим, ту се тек понегде озбиљније покренуло истраживање: у ликовној уметности поводом радова деце, примитиваца и лудака; у литератури надреалисти су васкрсли достојанство писама, дневника и нарочито снова; музици је пружен увид у фолклор примитивних народа, док с друге стране стоји и нуди јој се богата звучна кулиса модерног урбаног света. Систематских студија још нема.

(Поглавље из књиге „Уметност и критеријуми“)

Света Лукић

Пабло Неруда

ОДА СВЕТЛОСТИ

Олуја је оставила
борове игле на трави
и сунце у репу ветра.
Устремљено плаветнило
испуњава свет.

О светли дане
плоде простора,
моје тело је пехар
у који светлост и ваздух
падају слапом.
Додирујем
морску воду.
Укус
зелене ватре,
пољупца горког и дугог
имају таласи
данашњег дана.
Преду златну нит
цврчци
у звучној висини.
Усне живота
љубе моје усне.
Живим
волим
и вољен сам.
Прихватам
у своје биће све што постоји.
Седим у камену
у коме свирају
воде и слогови
шуме,
плашљива светлост
што долази
да ме посети.
Додирујем

кедрово дебло
чије ми боре говоре
о времену
и о земљи.
Ходам,
идем са рекама
певајући
са рекама,
широк, прозрачан и свеж
у новом дану
и прихватам га,
осећам
како се
увлачи у моје груди, гледа мојим очима.

Ја сам
дан
ја
светлост.
Зато
имам
јутарње дужности
подневне послове.
Морам
да идем
са водом и ветром,
отварам прозоре,
обарам врата,
рушим зидове,
осветљавам ћошкове.
Не могу
да останем седећи.
Довиђења.
Сутра
се видимо.
Данас морам
многе битке да добијем.
Данас морам многе сенке
да раним и докусурим.

Данас не могу
да будем с тобом, морам
да испуним моју дужност
светлости:
идем тамо-амо улицама,
по кућама и људима
уништавајући

мрак. Морам
да се разделим
докле свуда не буде дан,
докле год не буде свуда
светлост и радост на земљи.

ОПШТЕ ПЕВАЊЕ

Пре перике и огртача
биле су реке, необуздане
биле су планине у чијем таласу
кондор и снег изгледаху непомични;
дошла је вода, честар, громови
још без имена и пампе планете.

Човек беше земља, трептај
житког блата, облик иловаче,
беше ћуп карипски, камен ћибћа,
царска чаша, кремен-земља Араука.
Био је крвав и нежан, али на дршци
од влажног кристала његовог оружја
већ је носио исписане
иницијале земље.
Више их се нико
није сетио: ветар их је
заборавио
говор воде је покопан,
кључеви су им изгубљени или поплављени
у ћутању или у крви.
Живот се није изгубио, брало пастири.
Али је као дивља ружа
у честар пала црвена кап,
и угасила се земаљска лампа.

Овде сам да испричам историју.
Од мира буфала
до ветровитих пешчара са краја света
окупаних у нагомиланој
пени антарктичке светлости;
и кроз дубока скровишта
хладовитих тишина Венецуеле,
тражио сам те, оче,
млади ратниче таме и бакра,
ти, изданче свадбени, прамену немирни,
мајко, каимане, метална голубице.

Ја, најнижи Инка,
додирнух камен и рекох:
Ко
ме чека? стегох
шаку око шупљег стакла.
Али ишао сам кроз цвеће Запотека
и светлост беше нежна као лане,
а хладовина као зелени капци.

Земљо моја без имена, без Америке,
ти си тучак равнодневице, пурпурно копље,
до корена сам прожет твојим мирисом,
до чаше што сам пио, до најнежније
речи још нерођене из мојих уста.

МАЋУ ПИЋУ

Орао небесни, маглено виногорје.
Забачена тврђава, сабља осветљена.
Појас звездани и хлеб празнични.
Скала бујице, цинови капци.
Троугла туника, камени полен.
Гранитна светиљка, камени хлеб.
Змија рудаче, камена ружа.
Лађа сахрањена, извор камена.
Хат месеца, светлост камена.
Сказаљка равнодневице, пара камена.
Геометрија савршенства, књига камена.
Добош изрешетан рафалима.
Полип потопљеног времена.
Зидина прстима одобровољена.
Кровина перјем савладана.
Свежањ свежњева, темељ вихора.
Престоље пузавицом преврнуто.
Царство крволочне канце.
За гребен прикован јужни ветар.
Водопад непомични од тиркиза.
Патријаршијски звоник заспалих.
Снегу подвргнут метални обруч.
Гвожђе полегло по киповима.
Неприступачна, одбојна мећава.
Пумине руке, крвожедна стена.
Мрачна кула, разговор снега.

Мачу Пичу један од највиших врхова Анда.

Ноћ подигнута у прстима и корењу.
Процеп маглени, скаменьен голуб.
Подухват ноћи, споменик грома.
Кичма планина, стреха приморја.
Неимарство заблуделих орлова.
Небеска струна, висинска пчела.
Крвава разина, саздана звезда.
Минерални клобук, кремен — месец.
Гуја планинска, чело красуљка.
Купола тишине, смерна отаџбина.
Вереница мора, стабло катедрала.
Бокор соли, трешња црнокрила.
Снежна чипка, слеђени гром.
Огребан месец, претећи камен.
Прамен хладноће, ваздушни посао,
Вулкан руку, тамни водопад.
Талас од сребра, путоказ времена.

Са шпанског превео *Радоје Татић*

ПОЕТИКА МАРИНА ДРЖИЋА

Сваки иоле присније додир с делом Марина Држића морао би, неминовно, да нас за нови корак приближи извесности: Држић је то своје дело градио на темељима и у пуном складу с нормама неке своје унапред утврђене или у тренутку изабране поетике. Такав су пут одвајкада прелазили сви велики писци и њега није могао мимоићи ни знаменити комедиограф из старог, ренесансног Дубровника. А посебно је, и сасвим друго, и у крајњој линији небитно питање да ли се они, и Држић са њима, по том путу крећу са пуном свешћу о свом чину или само вођени нејасним стваралачким нагоном.

То би значило, и то стварно и значи, да је и наш „весели дум Марин", како смо дубровачког песника одавно свикли да зовемо, срдачно и интимно, али можда и понешто непромишљено, обликујући из својих поетских снова један нови свет, имао пред очима или у свести некакав свој „вјерују", некакав особени и нарочити скуп истина — властитих или присвојених, свеједно — до којих је држао и у које се и као човек, и као писац заклињао. У тај су се скуп, као што је и било природно, по нужди стекле истине многе и многоврсне, али нас, за овај тренутак, највише интересују оне које окупља широки круг медитација о поезији и њеној суштини, о њеној мисији међу људима, о токовима и о странпутицама њене судбине, о њеним могућностима и о њеним варкама, о спонама које је везују за људски живот и о оним другим које људски живот везују за њу.

Тај Држићев песнички „вјерују" ретко кад избија на површину и ретко се кад може ухватити на први поглед: дубровачки комедиограф није нам завештао много текстова у којима би се, говорећи о поезији директно и на начин који не оставља места сумњама, изјашњавао о појединим питањима теоријске природе. Напротив, своју мисао о поезији он најчешће сакрива и, скоро би се рекло, запретава испод стотину других ствари; изречена узгред и као случајно, она до читаоца долази радије у имплицитном но у експлицитном виду, и мора се стога прикупљати и слагати попут мозаика из разноликих и међусобно независних комадића,

који су разбацани на разне стране по његовој поезији и у његовим драмама, по њиховим пролозима и у репликама њихових јунака. Покаткад је нема ни тамо, и могућно је сагледати је тек када се „расклопе“ и са евих страна осмотре Држићев стваралачки поступак и његова песничка пракса.

Ово трагање за Држићевом поетиком, узбудљиво и само по себи, као што је уопште узбудљив сваки напор начињен са циљем да се продре у нов и још недоживљен свет једне заносне личности, постаје узбудљиво још више с обзиром на посебне околности под којима протиче. Држићево дело, тако крупно по значају и толико јединствено као појава, данас не познајемо ни приближно у његовој целокупности: од неких његових комедија до нас су дошли тек пуки наслови, а од свих других сачували су се једино остаци, којима сваки пут нешто недостаје, једном на почетку, други пут на крају. И колико то представља ненакнадив губитак за љубитеље Држићевих дела, који воле сваку његову реч, и за историју југословенске књижевности, којој су тако ускраћени текстови ко зна колико и у ком све смислу вредни, толико је то губитак, не мање ненакнадив, и при трагању за Држићевом поетиком. Јер баш у тим деловима Држићевих комедија којих су нас векови сурово лишили били су садржани поједини, а извесно и врло важни елементи његове поетике: било да су то пролози и уводне сцене, као код *Манде* или *Аркулина*, било да су то завршна праштања с публиком, као код *Дунда Мароја*, или код *Скупа*, у њима је реч узимао сам песник или пак у његово име неки његов јунак, што је скоро исто, да према обичајима времена публику поздрави или убоде, насмеје или изненади неком својом опаском или некаквим својим судом, неким својим закључком или некаквом својом мисли опште природе.

Али иако нам Држић своју мисао о поезији не презентира услужно, већ се за њом морамо упуштати у тегобно тражење, и упркос чињеници да услед фрагментарности његових очуваних текстова исход не може бити увек онако пун како бисмо желели, у неизвесност ове потраге треба свакако поћи, и то не из једног разлога. Пре свега, Држићева поетика, биће, изван сумње, сигуран и поуздан, можда чак најсигурнији и најпоузданији путоказ до песника и његовог дела — као што су, са своје стране и на свој начин, они поуздан и сигуран пут до ње — па стога и покушај да се она одреди и издвоји, да се опише и дефинише не може представљати сувишан труд, чак и уз претпоставку — да ли уопште могућу — да нам она више каже о Држићу самом, но о његовом делу, које нас ипак, и поред свега, интересује највише. А онда, тај труд не може бити

сувишан и због тога што се већ и на основу овога што нам је остало и што сада имамо од Држићевих дела његова поетика саставља у више или мање довршен и заокружен систем, коме, истина, недостаје многа појединост, али који је иначе у основним и суштинским линијама јасан.

1.

На самом почетку нашега трагања сачекује нас једна тешка недоумица: где су извори Држићеве поетике и откуда су се све слиле те мисли које су се уградиле у основе његових уверења о поезији? Да ли их је он покупио са страница понекад тешких и гломазних, а увек амбициозно рађених и педантских уџбеника и теоријских трактата, или је до њих долазио преданим и упорним размишљањима, ослоњен само на своју главу и само на сопствене снаге? Да ли их је самоучки и инаџијски, ишчитавао из писаца које је волео и из позоришних представа које је гледао, или их је налазио у школи живота, где је учио приљежније но у било којој другој школи коју је походио и коју је плаћао скупље од свега што је у животу куповао?

Кад о Држићу не бисмо имали унапред довршену, а свакако и тиранску представу — тиранску, јер нам, и када то нећемо, у много чему затвара пут до њега — ми бисмо из недоумице лако изишли компромисним решењем које је и истини, а не само памети најближе: са свих је тих извора дубровачки комедиограф захватио, или захватао, своја знања и на основу свих је исковао своја схватања.

Али баш зато што верујемо да Држића добро знамо или да га бар тачно осећамо, што би било подједнако довољно, нама је у најмању руку врло тешко да га замислимо како се из дана у дан и из ноћи у ноћ надноси над списе ерудита и филозофа и како из њих учи шта је то песничка вештина и каквим се начином у њој постаје мајстор. Толико је, уосталом, тих списа у оне дане било, и тако су се брзо они множили, да је питање да ли би Држић, који је увек некуда хитао и кога је вазда „бријеме силовало“, и стигао да им похвата број и упозна мисао. Да међу њих баш и не рачунамо посебно Хорацијеву *Посланицу Пизонима*, нити Цицеронову расправу *О говорнику*, а ни познати, а онда још и врло популарни и често прештампавани трактат позног античког граматичара Елија Доната *О комедији и трагедији*, у којима је било речи и шире, то јест о песништву уопште, и специфичније и уже, то јест о комичноме, и о комедији, но које је Држић морао упознати и хтео-не хтео, док је још седео у клупама дубровачке хуманистичке гимназије, где

су то били, као и другде у свету, обавезни школски текстови од којих се није дало утећи. Али колико је поред њих, а већ до 1548. или 1549. године, када је, како сад држимо, наш песник дебитовао са својим драмама, угледало света сваковрсних дела о поетици, више или мање срећних и више или мање успелих! Најпре је ту био цео један низ хуманистичких састава, од којих су понеки писани у стиховима и рађени и с уметничким а не само с филозофским претензијама, и од којих је светску славу имао онај Марка Ђиролама Виде из 1527. године. А затим, у тој половини столећа, европска култура коначно је добила, и у грчком оригиналу, и у латинским преводима за које су се побринули Ђорђо Вала (1498), Алесандро Паци (1536) и још неки зналци, аутентични текст гласовите Аристотелове *Поетике*, коју ће одмах и у Италији и у читавом свету чекати завидна и у правом смислу речи блистава судбина. Од првих дана над тим је текстом или у вези с њим, о њему или насупрот њему никла — а после је ницала жилаво и дуго — готово непрегледна поворка коментара и тумачења, парафраза и компилација, самосталних разрада и добронамерних популаризација. Неке је могао читати и Држић, док се за свој позив писца тек припремао, на пример *Поетику* Ђанђорђа Трисина, из 1529, или *Књигу о поетици* од Бернардина Данијела, из 1536, говоре *О комедији и трагедији* и *О романтичним епосима* Ђованбатисте Ђиралди Чинција, из 1543. и 1548, или *Тумачења Аристотелове Поетике* Франческа Роберτелија, из 1548. године.

Потпуно је сигурно да је њих, или бар неке од њих, Држић читао, мада је сигурно и то да би чист ризик био клети се да их није читао ретко и несистематски, на прескок и у сваком случају мање но што се то међу његовим савременицима обично чинило. Општи тон и карактер Држићеве мисли о поезији, који су толико пута и на тако несумњив начин унисони с поетиком што се искристалисала у ренесансе деценије дају нам не једно право да закључујемо о Држићевом ближем познавању те поетике, стеченом и из књига.

Само, о том његовом познавању ренесансне поетике како је она онда формулисана у обимној литератури те врсте, није сада могућно говорити у прецизној и колико би се хтело одређеној форми. Јер чак и тада када смо, импресионирани понеком сличношћу, на путу и у искушењу да прогласимо како између односне Држићеве мисли и тих учених састава постоји неоспорна и непосредна веза, чак и тада се морамо чувати добро да за тим трагом пођемо, да том искушењу подлегнемо. Јер ми имамо посла с Држићем, с човеком необичним и несвакидашњим, човеком кога они што су

га познавали боље од нас нису напамет и без разлога прозвали *Видром*, и све оно што нам се, у брзини, може причинити као плод и последица његових ревносних листања по ренесансним поетикама, он је може бити пре научио успут и из свакодневних контакта с људима, или упио из читаве атмосфере епохе у којој су се све те идеје тако рећи гомилале у ваздуху, а нису остајале у прашњавим фолијантима. Осим тога, понешто је Држић био кадар да смисли и закључи сâм, полазећи од општих мисаоних и естетских премиса свога доба и не бринући се притом нимало да ли је баш он први који се с неком мишљу сусрео или пак са њом представља тек делић многогласног, али и сложног хора у коме сви певају један и углавном заједнички текст на једну и приближно заједничку мелодију.

Уосталом, и све оно што сада знамо од Држићеве биографије — а на срећу знамо прилично, иако нам још много шта измиче — било би за нас довољно ауторитативно овлашћење да Држића не схватимо као човека књишке инспирације и писца чије се визије радије окрећу сећањима стеченим на штампаним страницама но што се упућују искуству које је самостално прикупљено и сликама које му је живот разастро пред очима. Сам је Држић најмање у два маха изричито нагласио да је у свет полазио с уверењем да се у њему најбоље може учити и највише може научити. Први је пут то било у једној озбиљној прилици и пред аудиторијумом који је био расположен да саслуша само голу истину: у јануару 1547. — а тад он још није био написао ниједну своју драму — Држић је „господу истражне судије“, заинтересоване за мотиве његовог одласка с настраним аустријским грофом Рогендорфом у Беч и у Цариград и за оно што се на тим путовањима збило, обавештавао, несумњиво искрено, да је у ту службу ступио и на та путовања пошао једино из жеље „да види света“. А други је пут то било у прилици веселијој и пред слушаоцима који су му, бар у већини, били много више склони: у фебруару 1549. — а тад су његове драме већ увелике почеле да излазе на дубровачке позоришне даске — он је своју публику, окупљену „прид двором“ да би видела његову „комедију“ *Тирену*, сентенциозно уверавао у прологу да

тко дома не сиди и не хаје труда,
по свијету тај види и научи свих чуда.

Држићева поетика, дакле, много више и далеко чешће но у књигама своје је изворе потражила у самоме животу.

Иако је у оба случаја којих смо се најкраће опоменули Држић говорио о свету уопште и без поближих разликова-

ња, а то ће рећи о свету у пуном његовом опсегу и читавом, њему је за живота било дато, без сумње супротно његовим најжаркијим жељама, да се сроди тек с једним ограниченим и сразмерно невеликим делом тог света: поред родног „Града“, у тај је делић ушла и остала „Склавонија“, чијим је путевима пролазио, а затим су у њега ушли Беч и Цариград, под чијим је небом боравио неколико кратких месеца, и ушла је још и Италија, мало не сва, која га је за себе привезала најтешње и најдуже, и у којој је на крају оставио и своје кости.

Са животом се, разуме се, Држић сусретао свуда где се кретао, па је према томе свуда из њега учио. Касније је тај живот, наталожен у његовим успоменама, поново треперио у њему, дајући хране његовим мислима, и смер његовим поступцима, и крви његовим ликовима. Али занатску страну свог посла, за којом је тежио толико исто, Држић је тада ако не једино, а оно сигурно најбоље и најпре могао савладати у културним средиштима ренесансне Италије. Најдуже је, што сада знамо, — јер нам његова лутања по италијанским градовима нису прецизно позната, или нам бар нису позната у мери у којој би нас то занимало — проживео у Сијени, граду прекрасном и тако занимљивом, у коме је италијанска реч безмало најзвонкија и најслађа и у коме је позоришни живот бујао кад му је Држић дошао у походе. Он је, истина, тамо дошао да учи канонско право, а не како се смишљају, режирају и представљају драме, али је радије и више но оно прво учио ово друго. А учио је не само као гледалац већ, како смо однедавно сазнали, и као глумац: када је једног фебруарског дана године 1542. месна полиција упала у кућу угледног грађанина Буонкомпања делла Гадзаја да би омела извођење некакве забрањене комедије, тадашњи ректор сијенског универзитета „месер Марин Дубровчанин“ — то јест наш Држић главом — затечен је не у редовима безазлене публике, која је после ипак била строго кажњена, него иза кулиса или на позорници, пошто је „у оној комедији глумио љубавника“ (amasium in ea comedia egit). Те представе сијенских позоришних ентузијаста и аматера — били они неуке, али безгранично веселе занатлије из „Дружине неотесанаца“ (Congrega dei Rozzi), или пак били образовани, но не зато и мање весели духови из „Академије сметених“ (Academia degli Intronati) — значиле су Држићу изванредно много, значиле су читаво једно школовање, на које је он после био нескривено и нескривано поносан. „Држића сви знамо побоље него ти — рећи ће он, на пример, 1551. године, на уста сељака Прибата, једнога од двојице протагониста *Другог пролога Тирене* — прико мора тамо кȋ учи свирити“, при чему ово „свирење“, које

је учио „прико мора“, у Италији, не треба да се разуме као Држићева музичка верзираност — која је, то сад знамо сасвим сигурно и са разних страна, такође била врло пространа — већ као његово познавање драмске поезије и њених многобројних тајни. Гледајући сијенске позоришне представе, као и позоришне представе по другим италијанским градовима у које су га одводили случај и срећа, добра или зла, Држић је упознао и заволео драму у свим њеним видовима, и у свим њеним врстама, од античке трагедије и комедије, до драме ренесансне, која за античком тако покорно иде, али која се од ње, не у једноме и не једанпут, и бунтовнички удаљава. Исто тако он је на тим представама сазнавао којим се све путевима и како на позорници ствара илузија људскога живота и који све начини постоје да се пажња разнородних гледалаца прикује за оно што се на сцени одиграва.

Држић, међутим, никада не би постао оно што је постао да је своја знања текао и да је своје вештине учио као послушни и пасивни ученик који реч узора или учитеља прихвата механички и без много колебања. По природи он није био преписивач и није зато могао да постане ни прости имитатор. Поглед који је управљао на свет и на појаве у њему, на људе и на ствари које га окружују, био је, верујемо, подоста доброћудан, али у исти мах и помного критичан, био је понајчешће ведар, али истовремено и увек продоран. Тај се живахни „Скјавоне“ сигурно никад не би дао превести жедан преко воде, као што се његов „Влах“ Станац бар једанпут дао, и због тога никако није случајно што је њему од читаве галерије ликова које је замислио најбоље испао досетљиви и за све спретни, промућурни и на све приправни, лукави и виспрени Помет; у тај је лик Држић с љубављу и самодопадљиво унео врло много од самога себе.

И управо стога, ми као да га данас просто видимо како у додиру с литературом, с позориштем и с естетском мишљу великог света, на чијим се таласима нашао, поступа опрезно и обазриво попут свог Помета, како суверено процењује и како смишљено одабира, како без престанка држи на памети свој далеки Дубровник и његове специфичне културне услове, како ствари одмерава према себи и како их себи подвргава. Па и да човек његовог доба није био тако до сржи рационалан, као што је био, Држић би то свакако био, чак и упркос свемоћној струји времена; па и да се други у оне деценије нису приклонили пред свемоћним разумом, и да га нису изабрали за вођу и ослонац у олујама живота, као што му се јесу приклонили и као што га јесу изабрали, Држић би то несумњиво учинио, чак и када би

се нашао у танком скупу усамљених. Другојачије он није умео да мисли, јер другојачији он није био кадар да буде. Према томе, можемо бити сигурни: кад његов Обрад — један од сељака који наступају у *Другом прологу Тирене* — узвикне одлучно:

а разум свакоја ужива и влада,
без њега ни гоја, ни среће никада,

онда њему за леђима, као шаптач, стоји Држић, који се тим сељаком послужио као гласноговорником да каже суштинску мисао и основно уверење властитог живота, који су, исто тако, и суштинска мисао и основно уверење његове поетике. Или када његов разуздани и обесни Циво Пешица, претварајући се да је трговац из Гацка, не би ли што брже опчинио и „смотао“ Станца, говори о себи:

Не мјерим ја гори небеске висине,
ни памет мâ нори тој морске дубине;
у сриједу ударам блажени гди иду,
сам себе не варам ходе у невиду,

онда он једновремено понешто казује и о своме творцу, Марину Држићу, у чијој је природи, или бар у једном њеном делу, било места и за овакву филозофију.

Али Држић није никако био човек од једнога теста и од једне боје; ону свестраност о којој су сањали његови савременици, ону њихову тежњу да се буде помало све, он је не само носио у себи као амбицију и циљ, него ју је добрим делом и остварио. Од свог трезвеног и стално за земљу привезаног Помета он се ипак разликовао у многом погледу, а између осталога и у томе што је покаткад умео да буде и сањар и што се, у најбољим својим тренуцима, успевао да вине до визионарских размишљања о идеалним односима у друштву и о савршеном човеку, или што је, истина ретко, наместо пометовског опортунизма радије избирао остајање код једне страсти, или код једне жудње, па макар то било исто толико погубно, колико и доследно. Зато још једном морамо веровати у његову искреност — и то искреност која је праћена сузама — када о себи и о својој злехудој срећи горко забележи:

Створен сам, вињу ја, летуште нарави,
кâ на плам гре ер сја, гди живот остави.

(Пјесни љувене, VIII)

Околност да су се поједини елементи који чине тело Држићеве поетике окупили с толико различитих страна ни-

је, разуме се, од пресудне важности, али се ипак не сме занемарити; она може бити од помоћи како при одређивању општег карактера те поетике, тако и код расуђивања о њеној вредности. Ако би нам било допуштено да се послужимо чувеном сликом која је од првих хуманистичких дана поново ушла у моду и која је одмах постала топос у теоријским размишљањима, рекли бисмо да је Држић градећи основе својих гледања на поезију, поступао као пчела која са разних цветова слободно прибира сокове од којих после треба да радом њених органа настану восак и мед. И баш благодарећи томе што је преузето асимиловао, што га је пропуштао кроз своју снажну личност и што га је тако доживљавао, Држић је, у складу с крилатом Хорацијевом речи, од општега правио властито. Истина, то још нипошто не значи да је њему притом полазило за руком да заглади све неравнине и да утре траг свим дисонанцама, које су у оваквим пословима неизбежна зла поступања какво је било његово, као што, с друге стране, то још мање значи да је он, утекавши судбини пуког еклектика, остварио нови, и свежи, и самостално замишљени систем литерарне доктрине. Нама за утеху, а Држићу за оправдање ту, међутим, изванредно пристаје питање: а која се то поетика из епохе која је названа ренесансом уопште може похвалити неком својом већом, неком својом упадљивијом оригиналношћу и новином?

2.

О пореклу и о суштини, о функцији и о циљевима поезије, што су све кључни проблеми сваке поетике, Држић се у својим текстовима изјаснио много пута. Никада, додуше, исцрпно и увек само успутно. Али и поред тога, решења која је он за те проблеме нашао назиру се сасвим јасно и о њима тешко да може бити озбиљније двоумице.

Као и већина његових савременика, Држић је веровао, или је бар остављао утисак да верује, како је поезија благословени дар неба — он је баш тако и рекао: „божји дар“ *(Сабу Никулинову)* — и како тај дар добијају само изабрани и ретки, као нарочиту милост и као посебно одликовање. Дубровачким песницима, па сасвим природно и њему међу њима, њему чак понајпре међу њима, „слатке пјесни“ додељују „виле“, које станују „при води у славној дубрави“, „крај Рике студене“, што је, у ствари, Ријека Дубровачка, заиста чаробна у својој чудесној и скоро натприродној лепоти. Песник кога су оне изабрале, коме је, као Држићу, једна од тих „ријечких вил“, „уреса прислaвна“ и образа

белог „јак сунце с небеса“, даровала „дипли изабране“, остаје трајно у њиховој власти, зачаран и занет, да с њима „дан води“, да уз њих пева песме „с вечера до зоре“ и „од зоре до зоре“ и да се натпева са славујима, на радост пролазника и путника, на славу „Града“ и домовине. Али тај миљеник Муза, који „свирећи“ и певајући „пјесни анђелске“, „пјесни од раја“, прославља „до небес“ свој „Дубровник, славни град“, није само „пјеснивац“, он је и пророк, а виле су му помогле да то буде:

отајна нарави сва му одкривају,
ка им Бог објави у водах да знају.

Свако ће, наравно, у тој Држићевој фикцији коју је он изаткао за себе и за оне ретке дубровачке песнике које је ценио — а у њихов скуп, поред Шишка Менчетића и Џора Држића, улази још једино Мавро Ветрановић — лако и брзо препознати ону прастару бајку, разрађену врло подробно у грчкој митологији, што су је извесно измислили песници, вајкадашњи трговци митова, да би „разјаснили“ своје порекло и да би „протумачили“ своју изузетност. Држић је, само, ту бајку о песнику-изабранику Муза и песнику-пророку локализовао и пренео на дубровачко тле и у дубровачке услове, као што је чинио уопште, као што је чинио и са свим другим што је из белог света доносио дома.

Песник коме су овим издвајањем Музе учиниле част ствара у заносу и обузет светим беснилом; он је несвестан својих речи и дела и поступа као поток који носи своје воде, а не зна ни камо, ни зашто. Ту платонистичку теорију песничког стварања, коју су у ренесанси понављали безмало сви, па и заклети аристотеловци, прихватио је без остатка и наш Држић. Може бити да је у њу заиста и веровао, а може бити и то да је она више од свега годила његовој песничкој сујети, за коју посигурно знамо да није била мала. Своје „комедиоле“ — говорио је он једном за своје драме у стиху (*Својијем пријатељем*, 1551), али је то, без икакве сумње, поновио још много пута и за своје комедије — он је „у два сједења склопио“, дакле у ватри надахнућа и захваћен заносом, и, ако је веровати његовим речима, стајао је после зачуђен и сам пред својим делом („што извршивши, сâм се сам пак од себе чудио како се може учинит, — не би ми вјеровали како“), као да га је створио неко други или, пошто је то ипак био он, као да га је створио несвесно и понесен пијанством божанског тренутка.

За Држића, који нам је то наговестио такође, и не само једном, поезија је загледана у лепоту као у свој специфични свет и суштина њеног задатка управо и јесте у томе да

лепоту дозове и оствари. И то, она је, по њему, онолико исто, или можда још и више, загледана у лепоту небеску, колико у лепоту земаљску; пред Ветрановићем се Држић и поклонио дубоко као пред песником аутентичним и несумњивим, мада, руку на срце, овај то није био, или је био ретко када, баш зато што он „земаљска склада и рајска у пјесан". Те две лепоте, дакле, то јест лепоту од овога света и лепоту небеску, Држић је разликовао исто онако као што су је у његове дане разликовали и сви други, од песника и уметника, до мислилаца и кабинетских научника који су прихватали филозофију што је утиснула снажан и неизбрисив печат читавом том времену. Али је Држић, као и они, знао и за метафизичку везу између те две лепоте, у коју се онда нико није усуђивао да дирне. „Липота — згар с неба Вишњега прилика", рећи ће Држић, у Дубровнику, као што би између његових савременика, свуда у свету, рекао и било који предани следбеник Марсилиа Фичина. Нема ни за трену-так места сумњи о томе која је од двеју лепота у Држићевој свести имала преимућство и којој је, у односу на ону другу, припадао већи степен савршенства. „Љепши је Бог, кȋ створи љепости толике". Стога се нико не може чудити што је и Држић подлегао свеопштој струји времена и што је, идући за праксом толиких других петраркиста, своју „вил", која га „липотом завеза" и која је, према прилици, могла и да се мења, славио, између осталог, и као своје-врсну, мада увек само бледу, као што је то већ смртном бићу дато, слику једино савршене небеске лепоте:

Тко хоће згар с небес позрити на свит сај
анђелски вас урес, овуј вил погледај...

... Липос твȃ, и дика, и славни тај урес,
ето је сва слика анђела згар с небес.

(*Пјесни љувене*, VII и XVIII)

Још ће пак мање неко имати основа да се чуди када опази да је Држић свој танки и претанки канцонијер отворио и закључио по једном песмом у којима се глорификују „вјечна љепота" и „вишња свитлост" (*Пјесни љувене*, I и XXIII) или кад чита како је „дубровачку гиздаву младос", а можда и самога себе, у јаду који је изазвала изненадна и рана смрт лепотице Фјоре Шумичић, покушао да утеши стиховима које тобож казује сама сен преминуле Фјоре:

И ако телесном липотом славна бјех,
на небу духовном љепша сам вила свијех,
ку прика худа смрт, изагнана с небес,
не може вик сатрт, — вјечни ње живот јес.

Песничко дело, ако је настало у загрљају Муза, то јест ако је пошло за руком и успело, увек је, по Држићу, остварена лепота. То казују многе његове успутне изјаве, а казују то и најнежније слике што их је он за таква дела смислио. Случајно су то била баш нека његова дела. На пример, пастирска комедија *Тирена,* с којој је неочекивано имао силних мука, јер су злобници хтели да му је преотму, дрско га оптуживши за плагијат, била је за њега „лијепа диклица", како се изразио у једној прилици, и била је „ружа од горе, румена и била", како је рекао у другој.

Кад песник успе да створи таква дела — а Држић је био уверен да је успео, и није се варао — онда она захватају душе читалаца и слушалаца својим силовитим, и управо магијским дејством, коме је ретко ко у стању да се отме. Према Држићевим речима, штавише, то магијско дејство не остаје код самих људи; оно се преноси и шире, на читаву природу, онако као што се то приповеда у митским причама о Орфеју. Орфејев лик, и његов пример, Држићу су сигурно непрестано лебдели пред очима, а можда су му боравили и у срцу, и он је себе, с много нескромности и самољубља, не само гледао, него и приказивао, у улози и у ситуацији гласовитог трачког певача:

послушај с љубави Држића при води
у славној дубрави ки с вилам дан води . . .
с вечера до зоре спијеваје тој пјесни,
земља, лијес и ками од сласти тер бијесни.

(Сабу Никулинову)

Тај младац сад пјесни тој спијева крај Рике
да људем дух бијесни од сласти толике . . .

(Први пролог Тирене)

Ма кад он дође, пак и поче свирити,
туј како манен свак иде га слидити . . .

(Други пролог Тирене)

Истини за вољу, Држић ову улогу Орфеја није присвајао само за себе, већ ју је галантно доделио и двојици других песника дубровачке ренесансе, чије је дело поштовао или чију је успомену ценио. Један је од њих, додуше, био његов рођени стриц Џоре Држић:

Свуд Џоре Држића слове свитло име,
уресна младића божјим даром свиме;
кад младац спијеваше, јак Орфео звирење
за собом вођаше, и дубја, и камење . . .

али је други био већ више пута споменути Ветрановић:

Кад пјесни љувене тај спиева крај мора,
замукну сирене и виле од гора,
а рибе, ке море широко пливају,
и звири од горе сви га узслушају

(Први пролог Тирене)

Песника таквих дела, по Држићевом уверењу, чека, као заслужена награда, „ловорни венац“ на глави, а са њим још и „слава“, „вала“ и „вридна час(т)“, чека га, једном речи, све оно за чим песници најстрасније жуде одувек, но за чим се нарочито страсно жудело у столећима ренесансе. Да је и у том погледу, као и у сваком другом, Држић у потпуности био чедо свога доба, може се закључити врло лако; довољно је да се прелистају два пролога што их је писао за два извођења *Тирене* (1549, 1551) и да се прегледа његова посланица властелину *Сабу Никулинову*, којом је доказивао своје ауторство за *Тирену*, када се оно пронео глас међу Дубровчанима да је њен творац у ствари Мавро Ветрановић. Безмало сваки стих у тим пролозима и у тој посланици сведочи о Држићевој неизмерној жудњи да се домогне славе и о његовом чврстом поуздању да му она, на крају, ипак неће измаћи:

Лупештвом, ах тиме не твор'ме ниткоре,
незнано ер име још с л а в н о бит море...
А тко зна ако и сад и Држић, ишћући
стећи час, ови Град просвијетли појући!

(Сабу Никулинову)

Сад један млад дјетић с тим вилам при води
старе куће Држић сву младост проводи,
кога су тој виле од бистра хладенца
достојна учиниле од ловорна венца,
ки му су на главу ставили за урес
да ову државу прослави до небес...

(Први пролог Тирене)

Али ни и у време ренесансе, као ни пре и после ње, и све до данас, та награда није песницима сваки пут стизала, и то не само свима онима који су је зажелели, него ни свима онима који су је заслужили. Држић је и то добро знао, јер је и то не једном на својој кожи осетио. Многима се, и много пута, догодило, дакле, управо оно од чега је Држић страховао када је размишљао о судбини своје *Тирене* — да њихова крхка и необично фина поетска дела „слана од зли-

јех језика . . . озноби, . . . вјетар од ненавидности . . . повали, . . . маґла од неумјетеонства . . обујми“. Или се пак догађало да та дела наиђу на глуве уши, које ништа нису кадре да чују, и на камено срце, које ништа није у стању да дирне; таква искуства нагнала су Држића да у монологе свог Помета резигнирано умеће опаске каква је ова, коју је свакако дуго боловао и с муком одболовао: „Није га бит поета ни комедије умијет чинит, ер тизијем свак оре и на сваки га пијер (свадбу) хоће операт (употребити) како бастаха (носача), а умјесто захваљења да му реку: „Не ваља ништа, иждени!“ и да му непријатељи остану.“

Шта је за Држића представљало предмет и материју поезије он својим читаоцима није говорио изричито, или им бар није говорио у оним својим текстовима који су до нас доспели. Нисмо сигурни да је то уопште и било потребно, њему, као и њима, с обзиром да су већ и сама његова дела јасно показивала да је људски живот у потпуности заокупио његово стваралачко интересовање. Код живота људског, и једино код њега у ствари, он је и остао, до последње своје написане речи, с постојаношћу заљубљеника. Чак и онда када је у своје пастирске еклоге уводио фиктивна и иреална бића, као што су сатири и виле, или као што су Дијана, Венера, Купидон и Плакир, — које у његовим комедијама, разумљиво, нећемо срести никада, — чак и тада су та бића само наизглед и привидно бивала изван природног и људског; на позорници она говоре и понашају се у свему као и сва друга смртна створења: заљубљују се и пате, воле се и мрзе, сукобљавају се и страхују, страдају и умиру. У Држићево време, уосталом, појединi, и не сасвим ретки, следбеници Аристотела, који је у стварима поезије тих деценија био, а затим и дуго остао, врховни законодавац и суверени диктатор, сасвим су озбиљно расправљали о томе да ли за уметника изван људског ишта друго и може да буде вредно пажње.

Својим читаоцима, исто тако, Држић није говорио, али и то једва да је било потребно, којим то творачким поступком људски живот у написаном тексту постаје поезија. Једна једина реч је тада све то објашњавала; та магична реч гласила је *подражавање* (imitatio), и на њу је ренесансни читалац, као и ренесансни позоришни гледалац, био привикнут тако рећи од својих ђачких дана; а привикли су га на њу колико текстови самог Платона и Аристотела, тако и текстови њихових безбројних следбеника, међу којима је било и истинских филозофа, но не мање и оних који су филозофи само хтели да буду, али су остајали стварно тек више или мање спретни компилатори и тумачи. Да је о суштини песничког поступка, било сопственог, било туђег,

хтео да пише, Држић би, сумњи нема, морао да употреби баш ту реч. Истина, у ренесансним спекулацијама о уметности та је реч носила не једно, већ два значења, која су се међу собом врло битно разликовала и која ће тек сразмерно касно вештим обртањем силогизама бити једно другом приближена. Прво од тих значења припада још хуманистима; по њему, уметник подражава, и то је његова дужност, оног песника, обично античког, који се у одређеном жанру успео до највишег степена савршенства и који је стога достојан да буде узор и модел, за којим се иде, коме се тежи и који би требало да се надмаши. Друго су, пак, значење ове речи код ренесансних људи одомаћили углавном тек преводиоци и коментатори Аристотелове *Поетике;* по њему, уметност није друго до подражавање природе *(мимесис),* али подражавање које, у смислу Аристотелових схватања, не остаје код голе и једноставне репродукције појединачног и стварног, него подражавање које одабира и уопштава, које хвата типско и универзално, које, баш зато, не бежи од измишљеног или само вероватног, и које је, како би то рекао мудрац из Стагире, више филозофске природе. Било у ком смислу да се ова реч узме, она се у целини уклапа у Држићеву поетику и она је подједнако поуздани кључ за разумевање читавог његовог дела. Јер нису ли неке његове комедије, као што је то случај с *Пјерином* и *Скупом,* али као што је то могло бити и с још неком коју сад не знамо, за Плаутом пошле у тако знатној мери да је сам Држић скромно истицао како су од Плаута у целини „украдене", па ипак је он од њих локализацијама, новим духом који је уносио, прекрајањима и изменама, додавањима и домишљањем правио комедије нове и ренесансне, дубровачке и своје? И нису ли његове еклоге подражавања истоврсних драма које је гледао и заволео на представама италијанских позоришних аматера, у првом реду сијенских занатлија-песника, али подражавања у којима је веома видна и без престанка присутна амбиција да, такмичећи се, стану чврсто на властите ноге и да, кад год могу, буду и боље? Још би се с мање речи дало показати, када би то било потребно, како је и други — и да одмах кажемо: аутентичнији — смисао песничко подражавање морало имати у Држићевој поетици, с обзиром да га је имало и у његовом делу које ту поетику одражава и које је њом, до неког степена, одређено. Мало не свака реч и сваки лик, свака ситуација и свака сцена у том делу могу се узети као доказ и прихватити као сведок да их је њихов творац захватао с чистих извора живота и обликовао према природи. Али они су исто тако сигурни доказ и поуздан сведок и за то да је Држић притом у њима сажимао, у њих сабијао,

и у њима сједињавао још и толике друге, и сличне, речи, ликове, ситуације или сцене. Сасвим је извесно да међу одвише штедљивим дубровачким трговцима није било ниједнога који би се у свему подударао с Дундом Маројем, као што се ни међу превејаним дубровачким слугама није могао наћи ниједан коме би Помет био дословна и до краја верна копија, па опет, и не мање извесно, колико ли је трговаца и слугу међу Држићевим гледаоцима, пратећи на сцени судбину тог Дунда Мароја и тог Помета, помислило у себи да је писац управо на њих циљао и управо се њима смејао?

Најзад, што се тиче циљева које песници имају пред очима радећи свој необични посао, и што се тиче циљева које је пред очима имао сâм, штампајући своје песме и приказујући своје драме, Држић нам отвореним и изричитим изјавама поново прискаче у помоћ, да не бисмо још једном дошли у прилику да о његовим схватањима закључимо с муком и пипајући. Тим изјавама, он у исти мах заокружује систем своје поетике у њеном општем и, ако се реч сме изрећи, у њеном филозофском делу.

Већ кад је спомињао лепоту и када је покушавао да јој нађе дефиницију у сагласности с концепцијама неоплатонизма како га је он разумео и како га је прихватио ко зна када и у којој прилици, Држић се потрудио да не остави никаквих могућности за двоумљења о свом личном гледању на сврсисходност и смисао те толико прижељкиване лепоте:

Липота, згар с неба Вишњега прилика,
на сај свит дана јес за радос чловика.

(*Тирена*, 301—302)

Једино недовољно упућене могло би да збуни што се у тој Држићевој дефиницији чисти платонизам првога стиха сусрео с исто тако чистим хедонизмом другога стиха. Јер тај бизарни спој није никакав проналазак дубровачког комедиографа; код многих још, и кудикамо знаменитијих, носилаца естетске мисли ренесансне епохе он ће се наћи као и код Држића. Да за пример не наводимо никога другог, и никога мањег од Торквата Таса. И баш зато што је био тако упадљив, овај „платонистичко-аристотеловски синкретизам“ историчари естетике посебно издвајају и нарочито истичу као једну од битнијих мисаоних одлика средине и краја XVI столећа.

Држићев ведри и оптимистички хедонизам још је гласније долазио до речи кад год је наш песник узимао да по-

нешто каже о сврси за којом су ишле његове драме и његове многобројне представе пред дубровачком публиком. Његових интервенција те врсте имамо на прегршти. „Комедију *Тирену* — бележи он накнадно, 1551. године — ово минуто (прошло) време за не стат залуду сложих и *за арајдат* (развеселити, обрадовати) *пријатеље приказах.*“ Потпуно истоветну намеру декларисали су, мало пред тим, и представљачи истога дела, и то опет по диктату самога писца; „прославит ови град *и пуку дат радос*“ или, како су рекли још: „ово бријеме од поклад узвисит радости“ — то је оно што су они хтели, скупа с писцем. Званице на „пиру“ властелина Соркочевића, које су прве имале срећу да уживају у дражесном Држићевом *Плакиру*, у име песника поздравиле су „виле од планина“; те је виле на ову свадбу домамило „срце Влаха Соркочевића“, жељно да „обесели“ своје „пирнике“, и оне су у свом поздраву говориле о њему весело, са симпатијама и пријатељски пецкаво, али су уметнуле још понешто; тако је тамо стала и читава, и до краја казана, формулација Држићевог песничког циља: „Ми виле од планине дођосмо на његов (тј. Соркочевићев) пир с нашијем пјесни, с нашијем играми и с нашијем осталијем планинскијем *салаци* (шалама) за Влаху угодит и *вам којигод плакијер* (задовољство) *дат*“. Слично је било и оно што су имали прилике да чују сватови госпара Рафа Гучетића, на чијем је „пиру“ први пут приказана сада само фрагментарно позната Држићева комедија *Џухо Керпета:* „Оршу (па добро), синьори, за ријет вам, ктијахомо *за обеселит ови пир* склопит мало машкаратице“. Али циљеве својих драма Држић није на тај начин дефинисао једино онда када су оне приказиване по господским домовима и када се од њих већ по природи ствари очекивало да буду пријатна допуна свадбеног весеља; исте је намере он приписивао и својим комедијама које су у другим околностима и на другим местима излазиле пред публику. За *Дунда Мароја*, без сумње најзначајнију своју комедију, он је то чак учинио два пута. Први пут у оном справдано гласовитом уводном монологу негроманта Дугога Носа, у коме се између другога напомиње и ово: „Сад будући ме вјетар опет к вами догнао, срјећом вашом у ово бријеме од поклад, одлучио сам не проћ тако да вас *којомгоди лијепом ствари не обеселим.*“ Други пут су то гледаоци Дунда Мароја чули од Пролога: „И видећи се нашој Дружини од Помета не пуштат проћ покладе *без којегоди фесте*, или *лијепе*, или грубе, ставили су се за приказат вам једну комедију.“

Множина Држићевих изјава те врсте, увек на исти начин интонираних и увек у једном правцу усмерених, заиста је импресивна, али је осим тога и врло заводљива; она

би могла, кад бисмо јој се пустили, да нас одведе до закључка, лаког и брзог, како је циљ своје литературе — а то онда значи: циљ литературе уопште — Држић видео у пуком постизавању задовољства код оних којима се та литература обраћа. Такво схватање песниковог циља не би у вековима ренесансе било нимало необично и Држић не би био ни први а ни последњи писац тога доба који би га бранио. Многи ватрени аристотеловци, који су за себе непоколебљиво веровали да реч и мисао Учитеља аутентично тумаче, износили су та и образлагали такође. „Песник друго не жели до да нас забави", закључује један од њих, Спероне Сперони, 1542. године „Поезија је сва усмерена на то да забави, премда она и користи", додаје други из истога кола, Франческо Робортело 1548. године. „Поезија је створена само зато да забави и окрепи, кажем: да забави и окрепи душе необразоване гомиле и обичног света", употпуњује прву двојицу трећи, Лодовико Кастелветро, 1576. године.

Па ипак, у својим размишљањима о циљевима и о сврси поезије Марин Држић нити је пошао за филозофима какви су били Спероне и Робортело, нити је претходио филозофима какав је био Кастелветро, и евентуални закључак о његовом искључивом хедонизму не би био само пребрз и одвише лак, него не би ни приближно погађао истину. И мада је толико наглашавао радост и задовољство које његове драме гледаоцима доносе, мада је, без поговора, многе ликове и многе сцене у њима замислио само зато да би се допале и да би гледаоци у њима уживали, он је исувише веровао у изузетност песникове личности и исувише је високо судио о ономе што песници раде, да би могао да себи и другима призна како се они своде на просте забављаче а њихов посао, на који су толико поносни, на једноставно и обично забављање. Поезија је имала да својим љубитељима пружи уживање — другојачије на њу нико не би трошио време — али она је била дужна и да неизоставно користи. Тако се Држић још једном умешао међу оне који су у његовом столећу били у већини; на њих све, па и на Држића са њима, одлучујући утисак направило је Хорацијево сједињавање оба ова елемента, забавног и утилитарног, у један јединствени циљ који се поезији намеће и коме она треба да тежи.

Држићево чврсто уверење било је да је поезија од користи већ и сама по себи, дакле и онда када нема никакве одређене амбиције да подучи. „Знам ер ова моја писма — подвлачио је он у посвети своје књиге стихова и драма у стиху, штампане 1551. године — *не могу нег корист учинит: ако су крјепка, сочна и вриједна, плод ће учинит;* ако ни-

јесу, наук ће дат свакому да тко се на ово ставља да размишља хоће ли с части изит, ер се мнози овим путом сцијене почтит, а осрамоте се.“ Поезија према овим речима, ако поезија доиста јесте, или како би рекао Држић, далеко лепше: ако је „крјепка, сочна и вриједна“, мора бити плодоносна, благодарећи оним безбројним вредностима које у својим недрима носи; тада она користи читаоцима. А ако је она то само покушала да буде, али је њен напор остао безуспешан, користи ће бити опет, но сада више не за читаоце, који у њој неће имати шта да нађу, већ за песнике друге, који настојања свог песничког сабрата гледају са стране и којима она могу бити само пример и опомена.

Али утилитарност поезије Држић није сводио једино на њене иманентне вредности и на њене стваралачке сокове; он је хтео да поезија садржи и неку своју поруку, недвосмислену и директну, лако уочљиву и дејствену. И није увек остављао да је његов читалац или гледалац самостално распозна и пронађе, да сам извлачи поуку коју она нуди и да сам одмерава и на основу тога закључује, већ је од прилике до прилике — а можда и чешће но што смо сада у стању да покажемо — непосредно прискакао у помоћ, да упозори на смисао те поруке, на њене намере и њена надања, на њене могућности и њену употребљивост, не би ли се тиме избегле забуне и не би ли се тако отклонили неспоразуми. У том је погледу врло карактеристично, и заправо најкарактеристичнија комедија *Дундо Мароје;* два текста, која јој стоје на почетку, онај који припада Дугоме Носу и онај који изговара Пролог, капитални су текстови Држићеве поетике између осталога и зато што је у њима дубровачки песник одрешито приписивао педагошка настојања својој комедиографији: „*А комедија вам ће одкрит* који су то сјеме тугљиво од мојемунских образа и људи од ништа, од тримјед, нахвао, који ли су људи тихи, и добри, и разумни, људи назбиљ; тихи и добри узети ће за добро *што им се за добро добровољно чини . . .*“ Или: „Ма прије нег вам остало изречем, *узмите наук од Помет-дружине вечерас*, и нигда ни сину, ни другому не да’те динаре до руке докле младића ни јесте у веле ствари друзијех провали, ер је младос по својој нарави несвијесна и пуна вијетра, и пригнутија је на зло нег на добро, и памет ње не раширује се даље нег колико јој се очи простиру, и њу веће воље владају нег разлог; *да вам не интравења* (да вам се не догоди) *како ће и Дунду Мароју вечерас интравењати.*“ Или још: „Комедија . . . ће свршит у весеље. *Ма ви на томе немојте стат.* Од луде дјеце чувајте динара, ер се је овјезијех комедија њеколико арецитало (одиграло) назбиљ у вашем граду, које су свршиле у траџедију, ер није свак срјеће Дунда Мароја.“

Ту намеру да буду од користи и да подучавају није Држић својим драмама натурао механички и споља, нити ју је у њима „откривао“ и „налазио“ накнадно, како би их „спасао“ прибављајући им квалитете до којих оне првобитно нису држале, и димензије које су им у први мах недостајале; тежњу да са забавним удруже корисно и да једно натопе и прожму оним другим носиле су његове драме у самој суштини и на њима су се од почетка заснивале. Друкчије би се тешко дала разумети околност да Држићеви јунаци радо и често размишљају, да с уживањем износе пред публику своје животне максиме, да се нашироко и без устезања упуштао у критику, да штедро просипају савете и да сваки час изричу најразноврсније опаске, како о животу који протиче око њих и о приликама које их окружују, тако и о људима које сусрећу и о наравима које би хтели да искорене. Не би се, наравно, смело узимати, а није то никако ни потребно, да су то увек Држићева размишљања у која они залазе, или да су то стално његове максиме и његова критика, његови савети и његове опаске, што их они дају; јер и ти јунаци, као и сви други јунаци сваког другог песника, имају властити и аутономни живот који живе без обзира да ли је писац на њиховој страни или није. Али не може се, исто тако, спорити ни то, да је Држић, опет као сви песници што их је икада било, међу својим јунацима имао и једномишљенике, с којима се слагао у многоме или до краја, које је наводио да кажу оно што би он сам волео да каже, и који су, према томе, само ехо онога што он говори и само гласан израз онога што он мисли. Осим тога, и још важније, сви ти јунаци, и они с којима је песник сагласан, као и они које извргава ругли и који су му антипатични, већ својом судбином, срећном или срећном, и својим карактером добрим или злим, обрасци су одређеног начина поступања у животу, и њихов је творац, водећи их од сцене до сцене у тријумфе или у катастрофе, и не допуштајући да први буду трајна награда за злоћу, а други трајно искушење за врлину, на врло одређен начин показивао шта би требало следити као узор, а од чега би се требало клонити као од куге.

3.

У обиљу ренесансних написа о поезији с муком би се дали пронаћи понеки у којима се врло видно, чак би се рекло: највидније место не додељује теорији књижевних родова. Оно што ми сада не знамо сасвим поуздано, или око чега се бар споримо, још увек, — а то је: шта ти књижевни

родови стварно јесу, и где су границе међу њима — писцима ренесансних поетика било је изгледа јасно у потпуности и на питања овакве врсте, кад год су их себи постављали, одговарали су без двоумљења и одрешито. Притом њих није нимало збуњивало, него је напротив то био њихов понос, што су њихови одговори представљали само одјек онога што се о књижевним родовима налазило, или што су бар они веровали да су нашли, у Аристотеловој *Поетици*. Најпреча њихова мисао била је, и око тога су они понајвише трошили своје снаге, да онај скуп прописа који је оставио Аристотел на основу својих индукција, по нужди ослоњених на материјал који није био велики, на материјал који се у оном моменту једино могао наћи, умноже и употпуне, разраде и уситне до безбројних појединости, упирући очи у материјал несравњено шири, у материјал који су донела тек познија времена. Већ њихов учитељ и „диктатор“ — извевесни од њих су га назвали баш тако — нипошто није био чист од тежње да системом правила која се морају респектовати укаже на пут којим једино настају изврсна дела; али та његова тежња код њих се претворила у опсесију, и они су и овде, као и у много чему другом, уверење — у ствари, може се рећи: заблуду — свог узора отерали до апсурда. Невоља је постала потпуна кад су их њихови читаоци озбиљно схватили; тада, и дуго после тога, поезија се писала по правилима, по правилима је о њој суђено, па се по правилима у њој и уживало.

Истина је да таквих правила Држић није оставио за собом. Но тој околности не бисмо смели допустити да нас превари: њих он није писао не због тога што их је презирао — као што су се, већ и у његово време, а поготово нешто касније неки изузетнији духови усудили да их презру, и то одлучно, и то гласно — него једино стога што се за то није нашло прилике. Да их је знао и уважавао види се то по његовим делима, довољно јасно. И да му је само нешто пало на ум да у експлицитном облику фиксира начела своје поетике, сигурно им не би утекао, као што им онда нису утекли ни толики други, све до Сервантеса самог. Јер он није живео у онаквој културној клими у каквој је живео Шекспир, а није, наравно, био ни онакав горостас какав је био највећи драмски песник елизабетинске епохе — највећи драмски песник свих епоха, уосталом — да би могао да ствара без обзира на каноне тренутка у коме се нашао, и упркос њима, да ствара у пуној слободи и заиста како му се прохте.

Од књижевних родова за које је знало његово доба — а то су, углавном, ови исти родови за које зна и наше доба — Држић се бавио само лириком и драмом. Услед тога ми

сад никако нисмо у прилици да знамо како би се он одредио, теоријски или у пракси, према епици, за коју су појединци и не баш малобројни његови савременици непоколебљиво држали да стоји високо изнад других, да је род који је у најпунијем смислу речи поезија. Око тога зашто је Држићев избор испао баш такав, као и око тога да ли је могао да буде друкчији, можда би било доконо данас разбијати главу: пресудну реч у изборима те врсте требало би да имају једино песникове склоности, али су, дабоме, и овде, као и свуда, могли да је имају, а можда су је и имали, моменти који нам сада измичу из вида, моменти које чак никада нећемо ни похватати.

За то последње, уосталом, потврде и примере не треба тражити сувише далеко; њих нуди већ и сам Држић. Никоме, тако, неће бити могуће да изнађе до краја уверљив одговор на питање зашто се прослављени дубровачки комедиограф у једном тренутку свога живота уопште одлучио за лирику кад он лирска природа није био никако. У једва двадесетак песама што их је, у свему, написао и што их је, до последње, штампао 1551. године Држићев читалац не сусреће ниједну која би се истицала као нарочито успела, и све што опажа, и што као награду добија, своди се на неколико издвојених стихова који су њиховом творцу заиста добро пошли за руком. Можда би такав Држићев избор могла начинити донекле схватљивим једна претпоставка, одавно изречена: све је своје песме Држић писао пре него што је 1539. године по први пут пошао у свет, дакле у најранијој младости и док је још тражио себе. Али исто тако се на домаку истине може наћи и претпоставка друга и сасвим друкчија: лирику је Држић покушавао да пише, и писао би је у том знаку увек, приклањајући се дубровачкој традицији која је, још од дана Шишка Менчетића и Џора Држића, песнике првенствено видела у „спјеваоцима“ лирских песама, понајпре љубавних. За уходаном дубровачком традицијом Држић је предано пошао и у осталоме што је у његове песме улазило или што их је чинило онаквим какве су биле: за њега су Менчетић и Држић били врхунски узори и он је непомућене савести као песник ходао стављајући ноге у трагове који су остали од њихових корака. Историчари књижевности чак су упозорили на то да у његовом толико скромном лирском канцонијеру има директних угледања на Шишка и Џора, и безмало дословних преузимања из њихових песама, што на више него очигледан начин сведочи како је Држићева поетика и овде, као и другде, од подражавања начинила свој основни принцип. Према том принципу, требало је да Држић управо идући путевима подражавања, које је свесно изабрао и које

је намерно задржао, на неки начин надмаши своје узоре. Што он у томе није успео била је ствар песничког талента, а не литерарне теорије.

Ни за своје драме, као ни за своју лирику, Држић није осетио потребу да поближе одреди и јасније дефинише правила којих се држао. Па опет је и за њих, као и за њу, та правила могуће ишчупати без много муке и из самих дела о којима је реч. Колико се, иначе, дубровачки песник мало бринуо да ствари означава њиховим правим именима, можда ништа тако лепо не показује као чињеница да је све те своје драме са изузетком *Хекубе*, за коју је, већ у наслову, истакао да је „трацедија", назвао „комедијама", иако су разлике које их одвајају њему, и њему чак много више него нама, морале бити одлично познате. За њега је *Тирени, Венери и Адону* и *Плакиру* име комедије пристајало исто онако добро као што је пристајало и *Дунду Мароју* рецимо, и пристајало је исто тако *Новели од Станца* као што је пристајало и *Манди, Скупу, Аркулину* или *Пјерину*, код којих у том погледу није било места сумњи. Једино „разликовање" које је Држић икада начинио било је оно када је своје комедије у прози називао „машкаратама", а своје драме у стиху „комедиолама", али то разликовање сасвим је неодређено и нема, наравно, никакве теоријске подлоге.

Од свих Држићевих драма *Новела од Станца* везује се за најдубљу традицију, иако иначе ово није његов најстарији драмски текст. То пунокрвно и аутентично ремек-дело, обимом тако невелико, стварно би било једна од оних лакрдија у драмском облику какве су од раног средњег века заметали плебејци по градовима, засмејавајући своје гледаоце једанпут драстичним призорима из интимног градског живота, а други пут пакосним и подругљивим приказима незгода које сналазе сељаке када се, за своју несрећу, накане да сиђу у град да би у њему трговали или, још горе, да би се у њему заљубили или оженили. Имајући у виду тренутак у коме су зачете, лако се разуме зашто се те лакрдије, које су њихови састављачи крштавали на разне начине, али најчешће фарсама, нису ни у чему — ни у свету који су на позорницу доводиле, ни у духу са којим су то чиниле, ни у хумору на који су рачунале, ни у поступку којим су биле рађене — додиривале с античким комедиографским наслеђем. Одржале су се и поред тога, и то су се одржале и у једном времену које је средњи век осећало и приказивало као раздобље варварства и које је, узимајући антику за узор у свему, хтело да заборави што брже и што трајније вредности створене у њему. Тако су фарсе још и у пуном цвету ренесансе нашле писце који их с љубављу пишу и гледаоце који их, с не мањом љубављу, гледају; Др-

жић је био у редовима једних и других, као што је много после њега у редовима једних и других био и велики Молијер. С техничким тајнама и с поетиком све драмске врсте Држић се није сродио преко теоријских трактата, мада се овде-онде по њима дала наћи по која забележена реч и о томе; с тим тајнама и с том поетиком Држић се сусрео, и у њих је проникнуо, како на улицама и трговима свога Дубровника, на којима је овакве представице гледао, тако и на улицама и трговима италијанских градова, по којима је овакве представице гледао такође. Тачно као и у многима од њих, у *Новели* је за радњу узет доживљај неког припростог и лаковерног сељака у туђем, рафинованом и препреденом граду, и тачно као и у многима од њих у њој се на тог злосрећног јунака гледало с олимпијских висина градске самодопадљивости; тачно као и у многима од њих затим за заплитање те радње, за цео њен ток и за њено расплитање није било потребно више од неколико кратких сцена једног јединог кратког чина, и тачно као у многима од њих најзад ствар је испричана без много респектовања појединих освештаних начела класичне драматургије, поред осталих и начела такозваног јединства места. А што је Држић у том делу толико заблистао, што је у њему дао тако пуну меру себе и тако живу, раздрагану и разнобојну слику свог доба, ствар је песничког талента, а не литерарне теорије.

Упоређење с *Новелом од Станца*, драме које је Држић назвао или које ми сада зовемо *Тирена, Венера и Адон* и *Плакир* нуде сасвим ново и у многоме друкчије лице. Њихов свет је одједном један други свет; у њему су у први план избили „пастири“ и „виле“, Дијана и Купидон, персонификована бића и сатири, јунаци из митолошких прича и „ремете“, а сељаци какви се приказују у фарсама само су комичан и заправо не много потребан додатак уз тај свет. И догађаји који тај свет покрећу и узбуркавају нису више они стари; то је сад љубав, која се као суверена господарица живота ставља у средиште свега и која је на хиљаду начина несрећна у почетку, а само на један, и стално исти начин срећна на крају; она је свемоћна, и пре или после сустиже свакога, и виле, а не само пастире, и старце, а не само младиће. Реч која одјекује са сцене такође није више иста; она је остала плебејски сирова, сочна и директна једино када у тим драмама наступају сељаци и реалистички пастири, увек смешни и вазда незграпни, које је Држић звао „пастирима убозим“; али када је изговарају виле и митолошка бића, а нарочито када је она на уснама идеализованих, отмених и рафинованих пастира, „пастира узмножних“, како је Држић волео да каже, та је реч бирана и

углађена, несвакидашња и танана, то је реч онаква како се у Дубровнику никад није говорило, али како се одувек у љубавној песми певало. Гдекад се код Држића те виле, та створења из маште и ти отмени пастири мешају са овим припростим сељацима и хтели-не хтели укрштају своје судбине с њиховим, јер им се они јављају као супарници и такмаци у љубави или још горе као наметљиви и упорни, мада безнадни удварачи, а гдекад су ови други строго разлучени, бачени у прологе и у међучинове или ограничени на пуке епизоде које би се без икакве штете дале одстранити из главне радње. Тај необични и својеврсни спој фикције и животне истине, узвишене идиле и свакидашње комике требало је да буде, а обично је и био, велика, неодољива драж оваквих драма. Даљу и подједнако импресивну драж морали су представљати звуци који су их пратили и боје у које су биле утопљене. Музика у њима не извире само из звонких и мелодичних стихова којима су обично писане или из подигнуте, ритмичке и модулиране прозне фразе, којом личности „ужежене“ од љубави, покаткад исказују, „тужећи се“, свој велики јад; она је у ове драме доспевала и директно, и као песма која се уплиће у само њено ткиво, или као посебна партија која одваја њене сцене и њене чинове. Још више су морале да упадају у очи боје. Поред костима који нису смели да буду друго до пребогати и шарени, тријумфу боја у тим драмама требало је да допринесе и околност да оне на позорницу преносе један кутак природе, разуме се распеване и чаробне, и разуме се идеализоване, с неизбежном зеленом „дубравом“, с обавезним „студеним кладенцем“ и с најразнобојнијим „цвитјем“. У том увек истом и неизменљивом амбијенту протицало је све оно што се збивало с јунацима драме. И то је протицало брзо, за само једно румено јутро или за само један сунчани дан. Обично се притом читава радња разлагала у пет приближно подједнаких и симетричних чинова, испред којих је био пролог, изговорен по правилу од стране личности које се после неће јављати у драми, и иза којих је долазила закључна реч неког од јунака драме или пак сасвим нове личности, којом се публика поздрављала на растанку или се подстицала да аплаузом награди напоре извођача. Једино у *Венери и Адону* Држић је следио особену и друкчију линију композиције; тамо су две слике главне радње, у којој наступају сама митолошка, то јест фиктивна лица и која се одиграва на позорници, обрглиле три исто толико дуге слике, у којима наступају сами сељаци и које се одигравају испред затворене завесе.

Тако би некако, или би чак тако дословно, изгледала поетика ове врсте Држићевих драма да се он у неком тре-

нутку живота одлучио да своју песничку праксу и своја стваралачка искуства преточи у правила. Та правила, додуше, не би била нова и не би била Држићева; он их је још за својих студентских дана покупио гледајући драме које су приказивале сијенске занатлије, чији су оне посебни специјалитет биле, и које су они називали час „пастирским еклогама“ а час „пастирским комедијама“. Али узета сама по себи та правила не би значила ништа да Држић није био истински песник и да је остао само њихов недалековиди поштовалац, што би и у овом случају, као и у свим другим, и сличним, значило једино — њихов безусловни заробљеник. Јер ствар је јасна и једва да је треба рећи: око тих правила, као око некаквог костура, песник може тек ако у себи носи свету ватру и ако га послужи срећа да окупи месо својих визија из живота, својих фикција и својих снова.

Какве су биле теоријске основе на којима је Држић подигао величанствену зграду својих комедија данас је још најлакше прозрети. Јер већ први додир са њима открива и најповршнијем погледу да су тај *Дундо Мароје* и тај *Скуп*, тај *Аркулин* и тај *Пјерин*, тај *Џухо Крпета* и та *Манде* замишљени углавном на једнообразан начин и сграђени углавном по јединственом поступку. Све су оне из кола такозваних ерудитних комедија то јест комедија које су у златно доба италијанског хуманизма поникле у образованим срединама из преданог изучавања и у први мах побожног и ропског, а после и све слободнијег и све самосталнијег подражавања класичног наслеђа. Ренесансни теоретичари комедиографског посла, баш као и његови практичари уосталом, више су дуговали Плаутовим и Теренцијевим комедијама но Аристотеловој *Поетици*, у којој је недостајао управо део посвећен комедији, и више но Хорацијевим и Цицероновим делима, у којима се за њихове сврхе могло наћи тек понешто и у сваком случају недовољно. Данас се одвише добро зна: Плаут и Теренције, и више онај први но овај други, нису само тој комедиографији омогућили да се роди и нису јој само помогли да стане на властите ноге, већ су за њу били, и остали, још и трајни узор, чак и онда када је она то покушавала да порекне, и били су, и остали, за њу још и непресушни извор — извор мотива, сваковрсних занатских знања и појединачних досетки — чак и онда када је она то покушавала да сакрије.

У Држићевом Дубровнику Плаут такође није био скорашњи знанац. Још на почетку XVI века њега је Илија Цријевић, римски окруњени песник (poeta laureatus) и хуманиста несвакидашњих знања, одомаћио међу младим Дубровчанима, којима је предавао реторику и поезију. Цријевић је,

штавише, за своје ђаке израдио, у класичним хексаметрима, као што је тад био обичај, и нарочити теоријски спис како о комедији уопште, тако и о Плаутовој комедији посебно *(Super comoedia veteri, et satyra, et nova, cum Plauti apologia).* Исти његови ученици чак су повремено — као на пример, 1525. године — елитну дубровачку публику забављали о карневалу представљајући им поједине Плаутове комедије у оригиналу. Најзад и сам Марин Држић посведочио нам је у једној прилици да Плаута у Дубровнику деци читају по школама („дјеци га на скули легају"). Па ипак, коликогод би тешко било порицати да је Држић понешто прихватио из Плаута и непосредно, сумњи нема: ни у погледу теорије, као ни у погледу праксе, он назначени пут није прелазио самостално. И једно и друго он је учио и научио у Италији, у којој су у оне дане, и касније, све то исто тако учили и научили још и многи други европски писци, који су му били равни, или који су чак били и далеко изнад њега.

Предмет и материју Држићевим комедијама дале су згоде и незгоде многобројних јунака који су све личности ондашњег свакодневног живота — трговци, као Дундо Мароје и његов син Маро, поморци, као Цивулин са Лопуда, ситне занатлије, као Трипче из Котора, сиромашни учитељи хуманистичких школа, као педант Криса, куртизане, као Синьора Лаура, слуге, као Помет, Бокчило или Петрунела. Заплети у њиховим више него скромним судбинама настају онога часа када они на неки начин искоче из колосека свог уобичајеног понашања или када се сударе с навикама средине или с другачијом вољом својих суграђана: када се лакомислени Маро лака срца одлучи да потроши очеве дукате и када се тај његов шкрти отац тешка срца одлучи да пође у потрагу за оним што се од њих још спасти може; кад убити сиромах Скуп изненадно нађе пун ћуп дуката и када свим силама и по сваку цену настоји да их прикрије и сачува; кад оматорели и плашљиви Аркулин зажели да се поигра улоге неустрашивог љубавника, а доживи само то да га силом и уз грдне његове трошкове ожене; кад се которска лепотица Манде, несрећна уз свог пијаног, непривлачног и кудикамо старијег Трипчета, осмели да једне карневалске ноћи украде по коју сласт од живота и кад се затим с мукама, и једино уз помоћ луде среће, извуче из невоље у коју је због тога упала... Све то на више него речит начин показује како је Држић и овде, као и другде, имао пред очима и на уму прописе педантних теоретичара поезије и како није ни помишљао да се о њих огреши. Ти теоретичари су још од Аристотела и његових непосредних следбеника, па све до писаца трак-

тата у Држићевом веку, сложно тврдили да управо то и јесте задатак комедије, — да прикаже личности из свакидашњег света, чак личности неугледне и просте, оптерећене понеком маном која је више њихов грех него њихова несрећа, која је, како би то рекао сâм Мудрац из Стагире, „ружна и наказна, али не боли“.

Доводећи те личности на сцену и гурајући их из акције у акцију, комедиографи ренесансе, и Држић са њима, трудили су се, а то им је чак била и дужност, да и те личности, као и те акције, буду у пуној сагласности с оним што је вероватно и што је могуће. Није, наравно, тиме речено да су оне морале да буду истините и да представљају у свему верне копије онога што је живот у стању да понуди. Јер одвајкада се веровало, и то је уверење непомућено дошло и до ренесансе, да је измишљање једно од суштинских својстава комедиографског поступка и да он због тога не треба и не сме да бежи од њега. У том светлу веома је занимљива, и врло много казује, она већ цитирана Држићева реч коју је он ставио у пролог *Дунда Мароја,* али коју је најчистије савести могао да стави и у пролог било које друге своје комедије: „Овјезијех (ових) се комедија њеколико арецитало (одиграло) назбиљ у вашем граду!“ И самим овим *назбиљ* дубровачки комедиограф је рекао безмало све: материја његове комедије, материја комедије уопште, само је фикција, а не некакав скуп догађаја који су се у једноме часу збили уистину; али је та фикција пошла са самога тла живота и она покаткад може, мада не мора, да се отелови у најживотнију стварност.

Ако дакле теоријски прописи нису ренесансног комедиографа обавезивали да на позорницу износи голу и неизмењену истину, он се ипак, обликујући *своју* истину, није смео одрећи начела пуне веродостојности онога што приказује. Његов трговац имао је да се понаша као трговац, а не рецимо као кнез; младић није могао да размишља као старац; војник је морао да буде груб, а не осећајан; куртизана није смела да буде верна. Ко год зна Дунда Мароја и ко год памти његовог Помета, ко год се сети његовог Скупа и ко год не заборавља његовог Аркулина, моћи ће лако и тачно да процени у којој је мери Држић настојао да остане веран овоме начелу и колико је оно, према томе, било од значаја за читаву његову поетику. Само доследним поштовањем тога начела уосталом могу се објаснити и понеке даље особине Држићеве комедиографије, као и ренесансне комедиографије уопште. Плуридијалекталност, пре свега. Ренесансним теоретичарима изгледало је неуверљиво, а сигурно су њихово осећање делили и ондашњи гледаоци, ако се у једној комедији, у којој увек има људи из разних средина и из разли-

читих друштвених слојева, у коју се увек слежу људи разних занимања и чак различитих националности, сви говоре једним истим језиком. Отуда код Држића она толико карактеристична појава да његов Маро Марojев или његов Помет, његов Скуп и његов Дундо Нико, који су дубровачки грађани, не говоре језиком којим говоре Трипче, његова Манде или Синьора Лаура, који су из Котора, а не говоре чак ни као Бокчило, који је сељак из дубровачке околине и који је у свом речнику и у својој синтакси задржао толико необичних, толико архаичних појединости. Отуда и та околност да Уго Тудешак, који је Немац, има свој посебни жаргон, а Педант Криса, који је сав занет класиком, опет свој. И отуда, најзад, и то да Турчин у *Манди* говори на свој начин, а Грк у истој комедији на свој, и Сади Жудио у *Дунду Марojу* на свој, а римски „оштијери“ у истом делу на свој. Не би се, истина, смело заборавити да је Држићу ова плуридијалекталност, услед које су и неке његове, као и многе италијанске комедије остављале утисак Вавилонске куле у маломе, била добро дошла и као неисцрпни и увек ефикасни извор смеха: његовим Дубровчанима, као и свим добрим грађанима света, било је смешно оно што није њихово већ и због саме чињенице што је њихово друкчије. Али би несумњиво на погрешном путу било свако закључивање које у овој одлици Држићевих комедија не би првенствено видело тежњу њиховог аутора да колико год је то остварљиво остане у оквирима веродостојног. И сигурно само тој његовој тежњи за веродостојношћу, а никако нечем другом, поготову не пукој случајности, има се приписати околност да је он своје комедије доследно писао у прози, што ни издалека нису учинили сви комедиографи његовог века. Очигледно, на њега је деловао аргумент потрзан у ондашњим полемикама од стране теоретичара поезије или пак од самих комедиографа који су се залагали за прозу у комедијама: обични човек у свакодневним сусретима са својим ближњима никад не употребљава стихове и комедија, која баш обичног човека приказује у тим свакодневним његовим сусретима са својим ближњима, морала би да у потпуности одбаци стих ако хоће да јој се верује.

Али то подражавање живота и то сликање људских нарави у њему било је за ренесансног комедиографа, било је за нашег Држића такође, не у једном погледу особено и не на један начин условно. Живот коме су се сви они потпуно искрено окренули показивао им је, као што живот показује уопште и увек, своје многоструко и своје стално друго лице; пред њима се он ваљао, као што се ваља вазда, у безбројним правцима и расипао се у безбројне притоке. Као да су их његова безмерност и његово неисцрпно богатство уплашили

и збунили; као да се некима од њих он причинио хаотичан и рђаво организован. Није онда чудо што су се они повели за уверавањима теоретичара који су им говорили о подражавању једног и савршеног узора и што су поверовали да ће бити и боље, а не само лакше, ако истину и слику тог живота потраже не у њему самоме, него у делу оних који су пре њих ту истину схватили и ту слику оцртали на најсавршенији начин — у делима својих узора. Разуме се код истинских стваралаца потчињавање овој заблуди могло је ићи само до неке мере; код епигона и преписивача, међутим, оно није знало за границе. Али ни код оних првих, као и код ових других, оно није прошло без одређених негативних последица. Јер живот се не да стилизовати и он се свети када покушамо да га сабијемо у освештане каноне, а ренесансни комедиографи управо том искушењу нису избегли. Покаткад ни Држић са њима. На пример, где су ти комедиографи видели, сем у Аристотеловој *Поетици*, коју су међутим погрешно схватили, да се читава радња неке људске драме, од њеног заметка па до њене катастрофе, мора неизоставно одиграти на једном и истом месту, и то још јавном, и то још на тргу, и у границама једног и истог дана? Те такозване законе јединства места и времена не нарушава нигде ниједна од сада познатих Држићевих комедија, а нису их, то можемо бити сигурни, нарушавале ни све оне његове комедије које смо у међувремену изгубили. Даље, и још драстичније стилизовање живота ови комедиографи су себи допустили када су, идући још једном послушно за Плаутом, типизирали ликове и када су их натерали да се појављују из комедије у комедију са стално истим скупом особина, а не ретко и са увек истим историјама. Сви старци су тако постали смешни, и шкрти, и џангризави, а сви младићи обесни, и расипни, и непослушни; све слуге су тако испале досетљиве, и лукаве и превртљиве, а сви војници (или код Држића: поморци) разметљиви, и надувени, и лажно храбри; сви су педанти тако изишли луцкасти, и лажно учени, и бомбастични у говору и твору, а све куртизане похлепне, и неискрене, и непостојане у осећањима. Као да ни то још није доста, њих су њихови творци доводили и у неке непрестано исте, и већ типизиране ситуације: да лутају светом преобучени у мушка одела, ако су у питању жене, или у одела женска, ако су у питању мушкарци (то су такозвана *преоблачења)*, да се услед сваковрсних животних недаћа губе од својих и да се непознати јављају много касније, кад су их већ заборавили или када су они заборавили и најдраже (то су такозвана *препознавања)* или да размишљају гласно када су сами, или када бар у то чврсто верују (то су такозвани *монолози)*. Иако се мора признати да

је Држић при свему томе много пута умео да очува неку своју меру и да задржи ону златну средину којом, према речи његовог Цива Пешице, у животу иду сви „блажени“, иако је затим, и не мање често, успевао да се отме тиранским оквирима традиције и да превлада прописе и заблуде, властите или оне које му је наметнуло време, — што је све тријумф његовог личног комедиографског дара и основ његове славе, — исто би се тако морало признати да се он о те традиције, о та правила и о те заблуде, што су се све слегли у саме основе његове поетике, и не једном спотакао и да је због њих, као песник, и не једанпут пао.

Требало би, после свега, неку реч рећи и о Држићевим концепцијама о трагедији. Бар у једном тренутку свога живота он је пожелео да заблиста и као трагички песник. Али је одмах изабрао рђав пут: трагедија *Хекуба* коју су, после двеју узастопних забрана од стране дубровачке владе, 29. јануара 1559. извели чланови „славне и вридне дружине од бидзара“, била је само превод, и то из друге руке. Иако се у наслову истицало да је она „изета“ — а то значи: преведена — из Еврипида, већ од наслова се није говорила пуна истина. Ту античку трагедију ужаса и крви Марин Држић, који је по својој прилици само тек натуцао старогрчки, превео је са италијанског, користећи труд Лодовика Долчеја, једног добронамерног, али многоглагољивог и недаровитог млетачког стихотворца и компилатора. Према томе, схватања о структури, о природи и о функцији трагедије која би се дала извести из текста Држићеве *Хекубе* припадала би Еврипиду, односно Долчеу. Држићева би она била једино утолико уколико их је он самим својим избором прихватио. А та схватања, нека је додато још и то, на крају, прастара су схватања о трагедији као о приказу злосрећне судбине узвишених и реалних личности, која започиње у срећи а окончава се у катастрофи, и која треба да душе гледалаца узбурка и потресе и да их тако наведе на спасоносно и очишћавајуће осећање сажаљења и страха.

*

Сва прозрачна и ведра, ренесансна поетика Марина Држића имаће неко своје место у једној будућој и још ненаписаној историји југословенских теоријских гледања на поезију. Ако јој то место тамо и не обезбеде новина Држићевих идеја, нити продорност његових опаски, нити пак смелост његових закључивања — што све, с обзиром на његово време, а коначно и на његове сврхе, ко зна да ли бисмо смели од њега и тражити — право на то место сигурно ће јој дати околност да су то идеје, да су то опаске и да су то

закључивања које је један наш далеки предак — а он је усто био и наш велики писац — свео у један јединствен и један целовит систем, рашчишћавајући, сам за себе, проблеме и особености посла којим се бавио. Још више од тога: Држићева поетика заслужиће нешто наше пажње и тиме што се у њој као у каквој кристалној вази рефлектује богата светлост нашег ренесансног литерарног тренутка. Управо онако као што се, пре Држића, хуманистички тренутак наше поезије рефлектовао, сав, у поетици Марка Марулића, и као што ће се, после Држића, барокни тренутак те поезије рефлектовати, сав, у поетици Ивана Гундулића.

Мирослав Пантић

ПРОЧИТАНО

ОД ИСТОГ ЧИТАОЦА

Мирослав Крлежа: Заставе I

Последњи роман Мирослава Крлеже (*Заставе I*, часопис *Форум*, 1962) креира *давне дане* са почетка столећа, уочи ратова, као тренутке који, у прецизном резу, све смењујући један другог, значајно тумаче и нека наша данашња исходишта. Није Крлежа у светла тих дечачких, њему тако блиско присутних дана, загледан некритички, под дојмовима носталгичности за временом када је све било спонтано и тако далеко од уштогљених калупа рационалног. Он је на великој дистанци од њих, али он живо верује да се могу рекреирати тек једино у најближој присутности. У тихој али рођачкој релацији. Крлежини *давни дани* једног аграмерског детињства у коме се налазе кључеви за улазак у толике позније књиге са његовим потписом, у *Заставама* постоје и као часови у којима се свака илузија, на линији дијалектичког сагледавања оних личности у којима је трајала и наша рањива уобразиља, удвајала и потом нестајала. Неуверљиво односила наше деранске тлапње, али уверљиво уступала место стварном, стамено на тле одређеног милијеа постављеном утиску о филистарским физиономијама које су се, на линији својих каријеристичких импулса, кретале у оквиру црно-жутих, протоколарно одређених кругова. Креирајући један обрачун, још један обрачун са временом у коме је био и растао, Крлежа плива у главној струји, изванредно обавештен и инвентиван. Сагледавајући из прве руке расап и слом једне цивилизације, он се и није хтео да задржава на себичним креацијама о судбинама појединаца. *Заставе* имају толико јунака, и међу њима без сумње први у реду стоји Камило Емерички, али онај неварљиви умор једног доба, али онај симптоматични регнколарни сумор једне средине, постављају се као првостепене компоненте романа што је наједином отворио серију питања о духовној биографији генерације која је у мрачну катаклизму првог светског рата ушла уобличена и дезилузионисана.

Наши социјални романи, у пресеку неколико деценија, као да су, узети у широком просеку, занемаривали ту фрон-

талну, јединствену генерацијску обојеност. Занимајући се поглавито за изузетне *случајеве*, наши романсијери су најчешће били опчињени судбинама и авантурама својих тек измишљених јунака, а када је већ било неопходно да се обрате читаоцу и са акцентима који су говорили о стању духа и средине, чинили су то наметљиво, са свеже изнедреном тезом, фељтонистички, наивно. Крлежине иницијативе и пре *Застава* биле су управљене ка решавању појединих случајева једначинама које су пре свега узимале у обзир социјалне чиниоце. *Заставе*, међутим, поседују ширину захвата до данас и у Крлежином опусу непостојећу, и то ваља приметити радосно, у пуном складу са толиким хтењима његове литературе.

Идући трагом Домијеа и Георга Гроса, остварујући сатиричне акценте неумољиво, по одлуци свог интимног незадовољства са клишетираним дрилом бирократске групе око Марковог трга, Крлежа није одустајао од живих демонстрација. Ефектно, са истинским подвизима у смислу стила и композиције, он је то у лету хватао давне реплике, заборављене чланке, скупоцено одсликан укус епохе, саборске записнике, конкретне историјске личности, да би од свега начинио амалгам свог романа. Амалгам који је можда преурањено стопити са епохом из које је настао и коју је живописно, у снажној динамици, у бујици упадица сваке врсте, обновио за рачун нимало артифицијелан. Осврћући се за ликовима у којима је, макар и у малом формату, био испољен типски дах епохе, Крлежа је још једном показао свој високи смисао за сугерисање атмосфере. За непоновљив дах тренутка који је нестао а задржао се то, ено, пред нама као неугасиви сјај. Као мека и рођачки интимна сликарија од које побећи не можемо.

Не градећи панораму у овештталом смислу пабирчења по површини епохе, Крлежа је роман остварио у живом одблеску властитих утисака о средини у којој се епоха огледала непорециво истинито. Постајући предмет Крлежиних занимања, та банска средина са својим бечким, пештанским и београдским релацијама, као са могућностима у којима се могло трајати на лествици монархијске хијерархије, али у којима се могло и ишчезнути у глинску анонимност, најједном постаје средиште с којим морамо рачунати. Остварена сугестивно, ненашминкана и истинита, ниче та средина и као позорница на којој се Камилова интимна драма одиграва у афектима и болним разочарањима. Ношен живим нагонима своје неугасиве жеље за раскидом са свим дотрајалим и овештталим, Камило Емерички, као што се већ и рекло, у средишту *Застава* траје донкихотски занесено и полетно. Сањар и бунтовник, протагониста младићког гнева и дирљи-

во анархично заљубљен у своју мисију, сав у дилемама и сав у ситуацији непомирљивости са преживелим креатурама које сусреће свугде и свагда, тај питомац Хунгарикума и штићеник бечких генералица лута пространствима једног посукнулог, презрелог и посрнулог царства немирно и бунтовнички незадовољно. У олујним часовима, одиста, он је тај симбол помућености и, доцније, спонтаног, индивидуалног отпора који се не либи анархичних потеза. Симбол за којим се вреди осврнути непрекидно, као за нашим знаменитим духовним претком. Пишући о Филипу Латиновићу Марко Ристић је, пре неколико година, записао: „Може ли се један, ма и на најмању меру сведен, крлежијански алфабетар замислити без њега, нашег брата?“ Са помислима на Камила, на тог занесеног младића са големим илузијама који се до данас, до Крлежиног романа, само слутио на фону краја протеклог и почетка овог века, сме да се каже, парафразирајући цитирану реченицу, да са Камилом стичемо претка који нам је насушно потребан био, и који у галерију Крлежиних јунака ступа чило, остварен и жив. Са неким акцентима који одвлаче у домен аутобиографског, сав болан, на размеђи дечачких успомена и љубавних, политичких и публицистичких пустоловина које му је већ наметнуо прогресиван успон његовог духа, Камило на Крлежиним страницама траје свој век пластично и пуним крвотоком једне младости која је полазила одлучно, премда тако често није ни била свесна камо то, у крајњој граници, стиже. Један од још увек ретких и преретких „јунака који мисле“ у нашем роману, Камило живим примером својих странствовања и сукоба, сентименталности и полетног жара који не оставља трагове малодушности иза себе, показује како се стремљења једне епохе групишу, а како се опет у живом сплету још невидљивих узрока стасало до степена непоштедног критичара који, усамљен и одлазећи трагом давнашњих замисли, постаје стегоноша средине. За мене, Камило је већ данас, већ на почетку једног романсијерског циклуса који су *Заставе* својим првим делом зачеле, једна од најживљих фигура нашег савременог романа.

Заставе се, иначе, јављају као литерарна синтеза једног помућеног доба, и далеко је вредније, а без сумње и важније, дати првенство достигнућима те синтезе која је одболована жестоко, у корозивним разрачунима, него успесима литерарних ефеката које садржи. Хоћу да кажем да и *Заставе*, као уосталом и друга Крлежина дела, заслужују пре свега пажљиву анализу, када се већ унапред ограђују од испразних похвала које стижу са свих страна, ни од кога зване. У *Заставама* промичу кочије смрти и трају бесмислено аграмерски бирократски дани, сиви и безнадежно у

тмини постављени. Живи се по једном провинцијалном, уштогљеном протоколу, и умире се такође по његовим прописима, без опозива. Атмосфера Матошевих песама и претећи глас Краљчевића као да су непосредно претходили овим страницама које се у концепт Крлежиног стваралаштва уклапају природно, по одлуци необориве искрености и немилосрдне дијалектичке вивисекције која неће никоме да опрашта. Растаче се то лажна позлата *давних дана*, и збиља сложена и узбудљиво присутна ниче пред нама у истинитој расвети. Разговара се у тој збиљи о бекству и о Пијемонту, о национализму и вечитом двобоју Беча и Пеште над остацима остатака троједне краљевине. У макартовским ентеријерима, на ладању, у пештанским хотелима, у бечким разговорима развија се то непрекидно мисао о слому, о беспризивном крају, о посрнулостима једне класе, о расапу једне тамнице. Ковитлају се идеје о уједињењу словенског југа, и афективно се ратује дописима у пештанској штампи. У трагању за излазом, у слепом поверењу за будућност, Крлежин роман налази свој смисао и своју чисту вертикалу. Слободарска компонента његове садржине појављује се, најчешће, као основни стимуланс свих преиспитивања којима присуствујемо. Све говори о раскиду, и све говори о лажној, уљуљкивањима склоној, комотној егзистенцији људи „којима је будућност обезбеђена“. У затвореном кругу својих предрасуда, у класној оптерећености, у сићушном таворењу и надању за унапређење, живи то један слој интелектуалаца и бирократа трагично и монотоно. Без слуха за императиве епохе, нојевски плиткоумно увучени у своје цилиндре и своје каријере, они из Крлежиног текста заиста наилазе као колона чувида и пуњених птица, која траје у потпуном одсуству осећања времена. Никада на висини ситуације, плашљиви и у полтронском страху према пештанским и бечким телеграфима и телефонским позивима, они остају карактеристични за период после Нагодбе. Смерни као чиновници, али не мање смерни као грофовске слуге. Са својим васпитањем, својим укусом, они бајаги значе епоху, али, у ствари, на фону те епохе већ се сасвим јасно и гласно оцртава лик Камила, тог гневног и неустрашивог бунтовника који тражи излаз по дубоком, исконском императиву своје крви и својих раних, гимназијских симпатија за леву штампу и социјалистичке идеје.

Никада, може бити, једна Крлежина белетристична књига није била у већој мери у складу, у живој кореспонденцији са његовом есејистиком, као што је то прва књига *Застава* у најближем додиру са политичком есејистиком његовом. Фран Супило и сав јад оних давних регниколарних времена, поробљена нација и атентати, саборске комедије и

Србија као пијемонтски светионик, све се то сада непосредно наслања на пространи опсег овог романа. Све је то у суседству и све то говори о ресонанцији. „Камило је живио (да се изразим регниколарно-куријалним стилом његова господина оца), раздрт „билатерарно"", али у одблесцима или баш сасвим јасним одредницама тих његових унутрашњих противречности остварен је типичан расцеп епохе. У трећем разреду гимназије он дознаје да „требало би уцмекати бана", и тај анархични импулс једног гимназијалца одсликава једну друштвену ситуацију карактеристично и пластично. Није се то „зауставило вријеме као кристализирана лехарска музика". Иза привида недешавања, иза парадне банске кулисе, у Хрватској се дешавао један узбудљив а по последицама и те како значајан процес. Себично литерарне екскурзије сведочиле су до данас о њему готово немушто, у скривеним и некако слабоумно стидљивим изјавама које говоре о дистанци. Певајући о „отмјеној досади" и о цикламама које „од досаде гину", литерарни савременици епохе коју нам сада креира Крлежа нису били дорасли да је на својим плећима изнесу пред лице дана. Маштајући о порцеланским силуетама племенитих госпођица и загорским куријама, стварајући лажну легенду о прошлости ни приближно романтичној и дистингвираној, они су грубо превидели сва збивања о којима сада казује Камилов покатад још немушти али сигурно инспирисани бес. Ухваћен у својој животној фактури, измаштан генијалном иницијативом писца који јесте епоха наше литературе, тај период ниче стамено, „у освиту наших црвених дана", као је то већ 1919. године речено у Крлежином есеју *Хрватска књижевна лаж*. Недељиво везано за период у коме је хрватска књижевност била „јадна (. . .) орнаментална тапета", са „платненим кулисама" и „сељацима фељтонистима", штиво које нам *Заставе* нуде, постаје насушна потреба наше меморије. И остаје тема о којој тек треба започети разговор.

Славко Леовац: Хеленска традиција и српска књижевност XX века

Са специјалним студијама и јесте обично тако: полазе са платформе опште познатих и свуда важећих одредница, да би се — после минуциозних анализа и не мање стрпљивих компарација — на крају крајева, само привремено окончане, на општи, свачији терен вратиле обогаћене на изглед маленим приносима и опрезним синтетичким судовима. Оне, по добром правилу непретенциозних монографија, не пате од мегаломаније малених открића. Оне, такође, ни-

када не откривају све своје карте, али читавим током недвосмислено казују и беспризивно сугеришу сазнавање неке далеке заблуде. Карактеристичан детаљ. Живу иновацију. Клонећи се синтеза пословично, оне преопрезно стижу да нас, у тихом реду, у чистом низу, обавесте о маленим даровима и поузданим асоцијацијама. Жртвено спремне да се препусте на милост и немилост читаочеве будности. Стога оне и јесу занимљиве најчешће на путевима свог стрпљивог крстарења кроз мање или више неиспитане и неке области.

Стога и *Хеленска традиција и српска књижевност XX века.* Славка Леовца (Веселин Маслеша 1963) показује своје највише врлине у поглављима где опширно, у пространом обиму вреднује какву хеленску асоцијацију или пак далеки призвук оне неугасле, одушевљењу блиске пасије за оживљавањем Хеладе, која је, на терену српске књижевности, почела да траје са Лазом Костићем и Војиславом Илићем. У први мах читава Леовчева студија може да вас неугодно изненади извесним буквално схваћеним ставовима о утицајима. Леовчев аршин, такође, често превише стриктно преноси некакву имагинарну меру (не)благотворног хеленског утицаја као једног и јединог могућег импулса при изучавањима ове врсте. Али, доцније, читалац са неком озареношћу примећује да иза тих наоко гласно декларативних захтева стоји озбиљан рад. И да неумирљиво траје поштен напор да се праведно интерпретира, а тек потом одрешито суди. Напор који, за рачун чисте амбиције, улази у само ткиво књижевних остварења Јована Дучића и Анице Савић Ребац, Исидоре Секулић и Милоша Ђурића, Тодора Манојловића и Станислава Винавера, Вељка Петровића, Мирка Королије и Димитрија Митриновића, да би проверио ранију слутњу. Да би окончао давно започету експертизу. Кадикад је читав поступак клишетирано одређен унапред. Кадикад су највредније и за књижевну историју а и критику најупечатљивије узгредне опаске на којима Леовац и није инсистирао. Но, у општем утиску, све је обављено без импровизација, са поузданим знањима, сигурним потезима. Није се полазило насумце, тако је то јасно, и није се заустављало тек једино истраживачког самозадовољства ради. Мени се чини да је Леовац имао најсрећније истражи-

вачке тренутке у поглављима о Јовану Дучићу, Исидори Секулић и Станиславу Винаверу. Његово познавање предмета ту је, одиста, било у складној равнотежи са есејском инвенцијом. Избегнута је фрагментарност, а *борба за живу Хеладу* пројицирана чисто. Без претенциозних налета литерате који долази *пост фестум.* Назначивши тек овлаш продужетак те хеленске линије на терену наше савремене књижев-

ности све до Бориславa Радовића, Јована Христића, Вука Крњевића и Велимира Лукића, Леовац је, мудар и издржљив, оставио могућност за један каснији разговор о истом предмету. Не прејудицирајући ништа, он је, у роли посматрача који би, по сваку цену, хтео да се постави помало на страни, искоса, у косом углу, говорио о коначним или бар јасно децидираним опусима. Гласајући тако за дистанцу, он је ипак наговестио оно што и опрезност научника сме да дозволи есејисти: „Хелада пружа своје богатство, свој дух и душу, али не зато да бисмо се њој клањали, него да бисмо боље савладали проблеме савремености и да бисмо се боље пробили у будућност.“ Озбиљан и изграђен као писац, Леовац своју последњу књигу није себично заградио псеудопотребним фуснотама и флоскулама. Дах есејског, дах, дакле, који је, колико јуче, изнео знамениту збирку есеја *Мит и поезија*, остао је доиста да траје и у мирној, успокојеној води овог монографског подухвата. Есејист с којим се рачунати мора, ерудита који остаје на дугој стази, Леовац приликом тог подухвата инсистира на интересовањима за *праву, живу Хеладу*, нагласили смо већ. Хеленска инспирација за њега можда заиста и остаје тај првобитни, непрекорачиви, заносни додир са прадавним коренима, али истовремено и као тренутак у коме се савременост огледа критички, у пуној расвети, инспирисано. Није мала вредност његовог захвата што је недвосмислено успео да покаже како је плодотворна била *прометејска природа* хеленског духа при стваралачкој ватри толиких писаца нашег столећа.

Иво Андрић (Зборник радова Института за теорију књижевности и уметности)

У знаку неуједначености и парцијалних захвата у стваралаштво Ива Андрића протиче овај замашни зборник (*Иво Андрић*, Институт за теорију књижевности и уметности, 1962). Двадесетак аутора изучавају на његовим страницама феномен Андрићеве уметности и личности. Често пригодно и са каћиперном апаратуром научних, до крајње мере специјализованих радова. Кадикад брискантно, у пуној остварености напора да се дубље, у живој интерпретацији, после дугогодишњих лектира, приближе Андрићеве тајне и да се, по могућности, разложе на компоненте које говоре о значајним коренима или пак о трајнијим наклоностима. Јављајући се поводом седамдесетог рођендана Андрићевог, дакле и са наменом јавно примењеном, окупљајући искључиво нове, још необјављене а баш за ову прилику, баш за овај заједнички разговор написане радове, зборник се појављује

и као сума нових, откривачких а импровизацијама најчешће несклоних научничких и есејских иницијатива. Компонован на линији поузданих и никада сензационално разглашених синтеза, он ни случајно не исцрпљује листу питања коју Андрићево дело намеће, данас и јуче. Разбијајући и несвесно и свесно то дело на неколике релације, на блиставе детаље, на безбројне тренутке, рачунајући унапред и увек готово аксиоматично са комплетном личношћу његовог творца, али као са чињеницом која се подразумева и на разним странама јасно назире, тај зборник говори и о степену који је достигла наша наука о књижевности. Први у серији која ће, како дознајемо, бити настављена циклусом радова о Мирославу Крлежи, први по много чему, он Андрића тумачи амбициозно, али и са мањкавостима које подразумева пионирски подухват. Изванредан као приручник, он не рачуна са чињеницом да му, упркос толиким аспектима, толиким налазима, Андрићева личност измиче некамо без престанка. Најостваренији када рачуна са тим остатком; најпоузданији када претпоставља низ будућих радова на бескрајну тему нашег нобеловца. Супериоран у релацији са Цацићевим зборником *Критичари о Андрићу* већ и за један познији, а дословно организовани поход Андрићевом делу, он је прворазредна новина наше књижевне есејистике. Нимало безбедан од налета произвољних решења. Свакако најтрајнији и најчистији у тренуцима када не рачуна са ужурбаним ходом пригодног тренутка који га је и изнедрио.

Иво Хергешић говори у њему журналистички захукталo и брзореко, без накнадних проверавања, у једном даху, али у даху овлашне информације, о Нобеловим наградама за књижевност и поузданој слави коју је Андрићева литература, од *Хрватске младе лирике* до данас заслужено понела. Говори као у пригодној емисији радио-дифузије, са одсуством анализе, безмало произвољно, по најближим асоцијацијама. Али у том истом зборнику и Дратан М. Јеремић објављује инвентиван, размишљен, никаквом пригодном хитњом узнемираван оглед *Филозофија Ива Андрића*, у коме мисаоне фазе аутора *Разговара с Гојом* наилазе по дубокој логици, без великих, бурних прелома, али са живим настојањем да се властита „филозофија врхуни у области естетског и да је његова хијерархија вредности, насупрот Кјеркегоровој хијерархији животних ступњева, тако постављена да је естетски вид живота највиши вид, а религиозни најнижи, док етичко служи животу и полако ради за ону хармонију коју уметничко дело навешћује и симболично остварује.“ Сводећи своја запажања о типу Андрићеве филозофије, Јеремић показује који сој мисаоности заступа писац чија „*вера* у будућу хармонију људског друштва је

несумњива, али једину *извесност* његова мисао налази у стварању.“ Придружујући се Јеремићевом раду *Иво Андрић или трагање за хармонијом*, овај оглед више од свега говори о тихој озбиљности и поузданој, неужурбаној прибраности свога аутора. У блиском додиру са још неколиким огледима и студијама, Јеремићев оглед иде у виши ред онога што нам овај зборник доноси. Остварујем драгу обавезу када кажем да у тај ред иде и пажљиво, премда можда ипак фрагментарно остварен рад Бранка Милановића *Основи Андрићеве поетике;* затим, *Један антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва* Николе Милошевића који и овом приликом показује продорност и помну усредсређеност свог аналитичког реза; *Најновија Андрићева поезија* из пера Војислава Ђурића који дејствено показује да у питању *Лица* нипошто нису били у праву критичари који су безмало напамет, у публицистичком даху импровизације, говорили о мање-више случајним белешкама са ауторовог стола; без сумње и радови које објављују Иво Тартаља *(Есеји и записи Ива Андрића)* и Владан Недић *(Иво Андрић и народна књижевност).*

Остао бих дужан свом читаоцу ако не бих у овој прилици макар информативно забележио да на тему *Епски и лирски стил Ива Андрића* пише Драгиша Живковић, о релацији стваралаштва Хенри Џемза и Ива Андрића Светозар Бркић, о Андрићу и антици Милан Будимир, о Андрићу и нашој књижевној традицији Велибор Глигорић, а о покушају систематизације Андрићеве новелистике Бошко Новаковић. Поводом рада Фрање Грчевића *Иво Андрић у „Књижевном југу“* усуђујем се да приметим да се у њему никако није рачунало са огледом *Експеримент „Књижевног југа“* који је Бошко Новаковић објавио у *Летопису Матице српске* (фебруар 1960). Бранко Лазаревић потписује занимљиво писмо које, међутим, никако не успева, на оним неколиким страницама, да протумачи *Андрићев комплекс* који је назначен у наслову. Не претерано одређен и не нарочито систематичан оглед Милана Ђоковића говори о хумору у Андрићевом делу, а о несумњиво значајној релацији Андрића и скандинавских књижевности Олга Московљевић објављује кратак, нипошто исцрпан и у једном налету написан чланак. Остале радове потписују Берислав М. Николић, Бранимир Живојиновић, Страхиња Костић, Ерос Секви, Радослав Јосимовић.

Драшко Ређеп

МАРГИНАЛИЈЕ

I

ЛЕКТИРА

Прегледајући наше старије књижевне часописе до првог светског рата, наилазим (у СКГласнику од 1902) на Дучићеву песму *Спавање воде*. Она гласи:

Сањиво, топло, зеленкасто вече
Са једном звездом. Нит' се ваздух гибље,
Ни мртва река. Неосетно тече
Тих један шумор кроз високо шибље.

Светли се мирно зелен, непрегледан,
Свод изнад вода. — Чу се у самоћи
Дуг неки јаук: то је лабуд један
Запев'о негде дубоко у ноћи.

И опет мирно. Још се само чује,
Тихо и споро, кроз просторе неме,
Незнано откуд, гласови где струје
Над мртвом водом. То пролази време.

Дочитавши, у последњем полустиху, уобичајену Дучићеву поанту, ја застајем, скоро грубо заустављен истом сликом и у исти мах истом каденцом коју знам с друге стране; из друге једне песме која ми сад у сећању звучи толико буквално истоветно, да се за тренутак не сналазим. А онда, пошто испливам из импресије звука и из сећања истоветно претопљених обриса ствари и речи, и пошто се видици рашчисте, видим да је реч о Милети Јакшићу. То је он: његова песма, која се чак и зове *Време:*

Легле су давно горе, нигде гласа,
Земљу прихвања ноћ на груди меке,
Глухо је доба... ћути лавеж паса,
Сањиво трепте звездице далеке.

Поноћ је... хуји нејасно и чудно
Ко тајни вал по грудма ноћи неме,
Све спава, али има нешто будно:
То неуморно жури, тече — време...

Не налазим за потребно да тачност свога утиска доказујем анализом, него полако (а могло би се рећи и сместа) почињем други један посао, читаво једно мало истраживање, служећи се познатим начином књижевне историје, аутоироничан али и са извесним задовољством чији ми смисао стално измиче и одвлачи ме све даље. То је претурање, тражење, листање, упоређивање и анализа, — укратко све оно што Дучић никако није волео; а и за ту његову аверзију ја дознајем тек сад.

Но упркос томе, као и чињеници да Дучић има и право („Критичар имаману да све класифицира. Нарочито његова упоређивања убију у једном песничком делу све што је у њему одиста најчистије, и најличније, и највише", каже он), ја задовољству тражења не одолевам. Оно је с Дучићем у сагласности, у толико што мени није стало до класификација, него, у први мах, само до откривања околности које претходе, то јест, буквално, до прелексикалног стања песме.

Тако, утврђујем следеће. Јакшићева песма *Време* објављена је у његовој првој збирци *Песме* (дирљивој збирци, штампаној у Кикинди у штампарији Јована Радака, у ауторову издању, отменој тобоже, на доста доброј хартији, али примитивно прошивеној жицом, тако да ју је тешко отворити, и, уз то, пуној клишетираних штампарских виньета: ласта у лету и понеке висибабе). То је она књига коју је хвалио Матош. Песма *Време* лако је могла бити штампана, пре тога, у неком листу. Али то није важно: у збирци, она је доспела међу читаоце 1899. Дучићева, рекао сам, објављена је 1902; — и ја тад, због необичне сличности коју, сасвим мимогред, идентификујем не само из истоветности инспирације, него и из подударности слика: ноћи тамо и овде, безгласја („глухо је доба"; у Дучића: „ни мртва река"), затим гласова у ноћи (у стиховима чија је звучна и сликовна сугестија напросто идентична: „ко тајни вал по грудма ноћи неме"; у Дучића: „тихо и споро, кроз просторе неме") и гласа који је код Дучића претворен у асоцијативно многоструко условљену слику сецесионистички стилизованог парнасовског лабуда, из истоветности, најзад, тона и ритма и једној и другој песми заједничких једанаестераца, — због свега тога, као и зато што ме већ од раније занима корен Јакшићеве поетске судбине, не налазим ништа природније него да се латим Дучићеве збирке из 1908, оне у Задругину издању, прве коју је Дучић држао аутентично својом. Због нечега бих волео видети да ли је ова песма из *Гласника*, и коју цитира Матош у својој другој критици Дучића, објављена и онде. Међутим, *Спавања воде* у њој нема. За-

што? — Мотив је толико дучићевски. Па ипак, Дучић га не узима у збирку. Он то не чини ни доцније: *Спавања воде* нема ни у сабраним делима. (Још увек се питам јесам ли превидео; па бих то, заправо, и волео).

Али, док се све ово збива — *и пролази време* —, ја наилазим на још неке подударности Дучића с другим песницима, у целини или у појединостима.

Најпре опет с Јакшићем. Његов *Повратак* (други из збирке, онај на стр. 163) показује се, изближе загледан, као скоро сигурни претекст Дучићеве песме *У сумраку*, познате песме са гробљанском стазом:

Међ гробљем и селом још кривуда стаза
Бијела и гола, кратка, вечно будна...

Иако овде не треба, па чак и не ваља цитирати, јер нема буквалног, те су вредности само у суштини исте. При том можда треба прећи преко буквалне стилске подударности, тј. да се у оба случаја ради о две октаве, обе неправилних рима, добијених простим спајањем двају катрена, и још, обе у дванаестерцу, а не у класичном једанаестостопном стиху станце. Песме личе изнутра, или још тачније, основном идејом. Само што је Јакшић целовитији, непосредније везан за ствари које пева, у неусиљеној целовитости ниског равничарског зимског пејсажа са селом, гробљем и сутоном; док Дучићево гробље наилази неочекивано, чак дисонантно, то сеоско гробље у беклинској, помало парфимираној панорами — још опасно угроженој неконтролисаном сировошћу речи „другар до другара“ —, но спасеној на концу управо фосфоресцентном, па ипак пастозном сугестивношћу стазе, потезом боје која, гласно бачена у саме очи, чини да све сумње, најзад, заборавимо. Скоро све. И док Дучићево платно, напослетку, читаво блешти, Јакшић не блешти. Његова слика, у коначном дејству доживљаја, скоро да је небрижљива, нехајна према оном што је прошло. У сваком случају, читалац чили из именованих ствари у њиховој угашеној гами, реалних, међутим, толико да њихов штимунг (музички, сликовни) не прелази реална значења речи, њихове смисаоне и емотивне просторе, него остаје у њима, у равнотежи субјективног доживљаја (онога који говори) и објективног (начина како говорене ствари види и изражава општеважећа језичка пракса; начина намерно уздржана, скоро да се каже: скрушено уздржана), у поступку који, налик на бележење, оставља више себе нешто као дах аутентичног и непосредног доживљаја. То није платно које је, за свој тренутак, заклонило сав други свет. И кад на крају дође последња слика:

Осврнух се — гробље ћути, за мном гледа,

она, поред све своје симболске вредности, неће разбити, нити ће то покушати, реално трајање свакодневних ствари реалног живота. Она ће се у њима нешто јаче нагласити, али нелагодни дах сусрета, тог нетремице отвореног ока ствари (гробља), остаје као нађена особина стварног света, истина која, отварајући га у дубину, споља ништа ни у чем не ремети. То није ефектно, али бриди; не блешти, али траје; није експлозивно него уздржани дах; није гест него помирење.

Међутим, у разликама између ове две песме и продуженим последицама њихова дејства, ја бих, мислим, поред све своје несклоности ка траженој ефектуозности Дучићевој, могао да откријем разлоге за претежнији утицај његове појаве у нашој поезији, — али сад није реч о том. Стало ми је само до сличности мотива, и утицаја, уколико га има. Јер ова Дучићева песма, објављена у његовој првој збирци, из 1901, у коначној верзији, штампана је први пут у јунском броју мостарске Зоре 1900, са последњим четверостихом другачијим и доследно римованим, мада од мањег ефекта. Но све то, временске односе, исто као и друга тражења ја сад напуштам: треће сличности ради, која се такође већ јавља.

Реч је о познатој — генерацијама познатој — Дучићевој слици витороrог месеца, оном стиху што се не памти само зато што је први:

Виторог се месец заплео у грању
Старих кестенова. —

Мека, мирисна и волуминозна у своме миру бибно материјалне ноћи, светлости, месечног рога, ова слика довољна је моме осећању и сама. Али то је и зато што је издвојена и са осталим током песме неповезана. Или можда и зато што је тај остали ток, та збирка раздешено згомиланих, ко зна како тражених појединости, у којој ће на крају чак куцати и сат, без видљивог разлога нанизана на њу; и док појединости теку, заморно се заборављајући, прва слика магично-стварно претрајава. Међутим, мени је све то после заиста споредно, и кад крећем за првом сликом, ја то чиним, опет, зато да бих открио не како се пева, него како се доживљава.

Дучић је ову песму, сонет *Село*, први пут штампао у Летопису МС 1906. (књ. 135), да би је у збирци, две године касније, сврстао међу *Јадранске сонете*, циклус објављен већ раније, 1900, у Зори. Доба кад је *Село* написано, то је Дучићевих „седам срећних и плодних година учења“, и, кад је реч о поезији, доба кад је он коначно напустио све друге дотадашње узоре, Војислава пре свега, а онда и Русе (Пушкина), и Хајнеа, и кад је „одлучно оптирао за Французе“.

Није ли, дакле, могуће да се слика витороrог месеца заплетеног у грању нађе или бар наслути негде код тих нових узора Дучићевих, — то је питање које постављам пошто сам (са разочараношћу наивног веровања) добио доказа да „оригинално доживљена“ ни она није. И ја се онда — каквог ли посла! — лаћам песника навођених и помињаних кад је реч о Дучићу, и код њих, колико могу да их докучим и нађем — што није лако — дајем се у ташту потрагу за једном поетском сликом.

У овом трагању које је, морам одмах рећи, остало без резултата, ја сам, међутим, упао in medias једне поезије која, иако као Дучићев узор позната, изблиза загледана, открива с њим толико веза да се о утицају — било да је у питању стил и тон, било директне подударности детаља — заправо не може говорити: то је нешто много више. И то је тако у мери и на начин да се човек најзад, ошамућен, осети принуђен да своје утиске среди, макар механички — што на крају опет не даје праву слику живог стања. Но ипак.

О утицају су, разуме се, говорили, и то не само уопштено, и други. Перо Слијепчевић наводи, тако, Самена, чија му је *Инфанткиња* слична Дучићевој принцези у *Црној песми;* „пар злих црних коња“ (из песме *Замор)* подсећа га на Ришпена: жена из *Заласка сунца* на Верлена (Mon rêve familier); *Крила* су, вели, можда сугестија из Бодлера (Élévation), исто као и албатрос (у песми *Далмација),* а онда, код њега налазимо и „сјајне очи номада, и злокобни откуцај часовника, и химну Лепоти која је пола божанска, а пола демонска, и оно 'чини ми се чујем хуку своје крви', и оно свесно прибегавање из јаве у срећу сна, и опијање илузијом у коју једва верујемо сами, и ону одбојност према хришћанској љубави, и ону склоност према узастопном понављању броја сто“. Матош, нетрпељив, наводи Ередију и нарочито често Роденбаха, коме директно приписује паничну анимацију ствари (сат) у Дучића, и додаде, асоцијативно, још нека симболистичка имена. То је већ доста, иако се ту ради о утицајима као општем предмету и стилу певања, нарочито код Слијепчевића, какав се показује и Матошев Роденбах најзад. Од Бодлеровске опорости или Роденбахове мекоте до Дучићеве стаклене фактуре има простора управо за читавог Дучића. Утицаја има, међутим и ближих, и то каткада баш код песника који су поменути. Тако код рано умрлог Самена (1849—1900), до чијих потпуних збирки нисам могао доћи, много више но *Инфанткиња* сугеришу пејзажи, сутони и ноћни; неке строфе дуже песме Soir sur la Plaine дају непосредан штимунг познате и хваљене Дучићеве *Самоће (Лежи река расута у мраку).* да би се једна слика, одједном, у знак доказа, превела сама: ... Un grand soupir traverse le silence ..., тј. *И шум чудан прође по самоћи.* Сличан је случај и са досад непоменутим

Henri de Régnier-ом, који би се могао цитирати у више праваца. У њему је, више но код ранијих, тона и слика који су код Дучића расути или спојени на један други, мада веома сличан начин. Ако, на пример, у Дучића и нема, у таквој целини, слике као што је ова Рењеова: Sur l'étang endormi palpitent les roseaux; / Et l'on entend passer en subites bouffées, / . . . / Le léger tremblement de brises étouffées, — разложена, ова се слика може наћи свуд по телу Дучићеве поезије; исто као и ова: Ce long jour a fini par une lune jaune / Qui monte mollement entre les peupliers — која се преводи са: *Иза јабланова још ни сад не жути / Задоцнели месец.* — И све тако даље.

А Régnier-ов утицај ваља нарочито нагласити и кад су у питању песме као оне из циклуса *Јадрански сонети,* у којима је већ Матош са врло много права приметио сугестију Ередијину. Доиста, циклус Le Moyen Age et la Renaissance из Ередијиних Les Trophées један су им непосредан узор; други, то је циклус Les Passants du passé из Рењеове књиге Les Medailles d'Argile. Узор, то у овом случају значи: тема, тон, слика, детаљи; у толикој мери да се мора поменути реч pastiche; с једном, можда и битном разликом, што pasticheur није био Француз.

Међутим, ваља се вратити правом предмету ове потраге а не задржавати се на збиља узгредно нађеним иако у овом случају не и узгредним стварима. Али слике коју тражим, рекао сам већ, нема. Не налазим је ни код Пушкина, ни у Дучићевим преводима, у Зори, из њега, Љермонтова, Њекрасова, Надсона, Голицина и Палмина. Код Верлена стоји стих:

La lune blanche
Luit dans les bois;

врло познат, који то није, упркос неке сличне интонације, не знам у чему. Не налазим, даље, ништа ни код самог Дучића у његовим ранијим песмама. Па онда ни код Војислава, код кога тражим напослетку, иако је он извор врло важан. Јер код њега, мудро се трудећи да не понови и његов срећни и несрећни, велики и мали, истинско трагични и примитивно кафанско паланачки животни случај, његову необичну располућеност, учио је Дучић, стојећи под његовим утицајем, у првој фази свога певања (тј. читавих 10—14 година), необично и недаровито. Али се већ и тад служећи директним позајмицама. Тако ова слика из *Пјесама Леили:*

—. Чуј кроз лишће меко
Ко да се привлачи и прикрада неко.
Мирно ко грлица лези у шипражје,
Знај, мој нож је бржи него око вражје —

долази из Илићева *Чекања:*

Не бој се евнуха, јагње. Ах, тебе загрљај чека
А њега ханџар мој.

Но слике с месецом у крошњи, нема. На једном месту налазим ово:

У округ мене тишина је само
Кроз брсно грање бледи месец сја —

али то не броји. Скоро да је све узалуд. Тада, неочекивано, налазим нешто друго, — али о том мало доцније.

Застанимо код основне тражене слике. У свему досад прегледаном ње нема. Биће, дакле, ипак да долази са оног места и од оног песника који ме је на тражење и подстакао. Па да се вратим њему. То је Светислав Стефановић. — У првој малој мостарској збирци песама Светислава Стефановића (*Песме*, 1903), у песми У *ноћи*, наилазе стихови са Дучићевом сликом:

— Посред тужна грања
Замрсио се месец блед и сам —

„Замрсио се", то је већ врло близу, и поред тога врло српски, — много више од „заплео". Ипак, још није сасвим оно што се тражи. Али, ваља листати даље. И тако, налазим и „заплео" — а налазим, морам рећи, не некакав позајмљени мотив, него одговор на давно своје тражење, на неку завидљиву младалачку обезоружаност и неку нејасну своју стрепњу. Шта налазим? — У другој мостарској збирци Стефановићевој (*Песме*, 1904), у песми *Ноћ*, прва строфа гласи, одмах, прецизно и развијено:

Тужна се слика сребрног месеца
Заплела чудно у густоме грању,
Студена, нема. У мирном блистању
Језеро ћути. —

Задовољан сликом коју је нашао, Стефановић се инсистентно, остинативно, враћао себи самом, — познати су такви случајеви. Стефановић, разумљиво, воли ту слику: он је није истрошио. А у њој, зар не, већ је и скоро сав Дучић.

Истина, остаје још „виторог", али то је нађено на другој страни, иако нађено друкчије, рецимо стваралачки, не тако буквално као Стефановићева слика. Но вратимо се још њој. Не треба превидети „мирно блистање" језера које, које, код Стефановића, ћути, и „мирно блистање" мора које, код Дучића, спава: и штимунг је истоветан.

А „виторог" — ја сад у то више не сумњам —, ту реч, као слику и као звук, сугерисао је Дучићу Војислав Илић. Треба поћи кроз Илићеве стихове (у савесном издању Милорада Павића)

са у себи унапред датом, нејасном сликом месеца, ноћи, крошње, који би да се изразе, нејасни, заборављени, нехотични и сами, и тако тражећи наићи на дистих:

Двороги месец над нама се сија,
Језеро плаво пред нама се нија.
(Фантазија у ноћи, 1887)

— па да се, одмах, застане, ослушкујући, гледајући. Прва реч и епитет, ударан, подстиче и на једно и на друго. Можда је то варка. Али није — за Илића. Као Стефановић у претходном примеру, и Илић понавља слику: очигледно, ни за њега се њена вредност није истрошила од први пут. Две године доцније он ће јој се, незаборављеној, вратити. У песми без наслова *(Подигни завесе тешке . . .),* завршетак широке и мирне али крцате, збиља тешке мелодије оријенталног сунчаног заласка гласи:

А с плаве пучине, ено, где сунце уморно спава,
Двороги месец се диже и море озарава.

Код правог, осетљивог, пријемчивог и даровитог читаоца — а Дучић је све то, несумњиво, био: осетљив, пријемчив, даровит и, пре свега, читалац —, и ови се стихови, као свака аутентична поетска, то ће рећи језичка фиксација света, разрешавају својих условних буквалности, да би заправо тек онда, прелексички и ослобођени, ако треба, споја у ком су, почели своје унутрашње и аутономно струјање које више није нечија песма, него — и одатле ваљда уопште почиње могућност поезије — део нас самих. Оно што нас диже више самих себе али нам је, у исти мах, и сасвим у власти: ми с њим, преко њега, мимо њега можемо, сад, градити своје и себе. Играти се, или отићи. Као Дучић, који ће одједном рећи: виторог. (Можда то и није било одједном, можда су то биле и „муке Исукрстове", како гласи једна његова реч.) Рећи ће реч своју и нову, али никлу на једној другој слици, на доживљају у који га је дигао неко други — који, дакле, није његов доживљај света.

И сукобљавајући се са овом чињеницом, ја изилазим не на крај свог, него на почетак једног новог пута. Али на њему, ја своје истраживање морам прекинути. Оно ме, и кад је у питању сам Дучић — а не још и поезија са својим индивидуално и друштвено психолошким, историјским, преестетским и естетским предусловима — води ка питањима тако сложеним, да га је, са безазленим задовољствима спорости и акрибије, наставити немогуће.

ne

II

ДОКТОРСКА ТЕЗА О ЈОВАНУ ЂОРЂЕВИЋУ

C'est un grand signe de médiocrité de louer toujours modérément.

Vauvenargues

Недавно, 18. фебруара о. г., на новосадском Филозофском факултету одбранио је своју докторску дисертацију о Јовану Ђорђевићу Божидар Ковачек, асистент Универзитета. О њој је овде говор.

Јован Ђорђевић је мален а данас скоро већ и заборављен писац из епохе завршне фазе романтизма а почетне фазе српског реализма (живео од 1826. до 1900). Значајнији као организатор културног, књижевног и јавног живота него као прави књижевник, Ђорђевић, сем нешто заиста и данас занимљивих мемоарских списа (а које би једном већ требало прикупити у целину и тако објавити), није оставио иза себе ни једно књижевно или научно дело (јер бавио се и науком, историјском) трајне вредности. Све што је писао (а Ковачек је сада показао да је Ђорђевић писао у ствари више но што се знало и боље но што се обично мислило), ма како иначе даровито и паметно, чак у извесном смислу и данас веома поучно а по епоху када је настајало и важно, — у ствари већ поодавно не представља никакав особите пажње вредан књижевни домет или смер. Данас, скоро читаво једно столеће после најпуније Ђорђевићеве делатности, већина његових списа може у најсрећнијем случају послужити само као документарна — иако местимично одиста изврсна — грађа и подстрек за реконструкцију духовне физиономије једног времена, а тек у другом, или чак трећем реду, и сасвим изузетно, као индивидуалном особеношћу обележена књижевна дела, — чак и онда, а онда баш најпре, када се, рецимо, ради о стиховима. Оно што је неизбежна судбина свих малих писаца — а њих је у свима епохама свих књижевности увек далеко више но писаца чије дело траје дуже но време њихова наштаја — догодило се и Јовану Ђорђевићу: време — а то значи: писци бољи од њега — давно га је прегазило.

Разумљиво је, онда, што овакве личности као што је Ђорђевић нису много привлачне, а најпре стога што им недостаје драж величине, онај треперави, очаравајући и збуњујући флуид надахнутог писца: Ђорђевић то заиста није. Па ипак, он је мудар и храбар човек, увек много симпатичан, а са многим крупним заслугама. Разумети га, увек, до краја, није сасвим лака ствар. И на његовом примеру се лепо види како је проучавање малих писаца кадикад скопчано са веома знатним тешкоћама. А та појава је скоро редовна. Мали писци се брзо заборављају и редовно занемарују, нарочито код нас; можда не само стога што

би они већ и у своме времену најчешће били по страни главних и пресудних уметничких кретања, или оних која ће се у будућности обелоданити као пресудна, — јер није увек тако, — него и стога што је наша књижевна историографија још недовољно развијена, спора и недостижна... (Ђорђевић је, на пример, јасно назирао нову епоху, романтизам, чија се последња, важна фаза рађала на његове очи, али није имао довољно духовне потребе ни да́ра, оне дражесне, ведре младићке лакомислености — рано је престао бити млад — да, рецимо баш и као стихотворац, усмерити у ту нову, још неиспитану струју, која га је иначе толико мамила. Имао је, међутим, дар нимало за потцењивање: гонио је у тај вртлог друге, млађе, смелије. И ту је тајна његове сугестивности, у оном давном времену, па и данас.) То ћутање и равнодушност који окружују мале писце најзад их и дотуку. Мали писци међутим нису мање сложене личности но такозвани велики, па чак и они највећи. Јер и у њима се, а најчешће у сразмерама већим и спојевима замршенијим него у великих, укрштају најразноврснији утицаји па и не увек лако усклађиве тенденције: те утицаје и тенденције истражити, њихово присуство прецизно утврдити и расплести, може да буде посао мучан и веома сложен, често сложенији него код великих писаца. Студија малих писаца дакле није без посебних опасности. Треба много проницљивости у расуђивању а прибране одмерености у закључивању — дакле, поузданог знања — приликом одвајања личних дарова и особина малога писца од црта и ознака епоси заједничких и општих. Јер иако сваки, па и највећи писац носи у своме делу обележје и траг свога времена а донекле и својих видовитијих и било због чега привлачних савременика па и великих претходника, мали писац све те особине усисава у себе и, према својој снази, асимилује у сразмерама још већим а слободи неконтролисанијој но велики, дајући, крај свега, своме делу, било оно какво, ипак и своје увек посебне нагласке и особености. Баш због овог последњег разлога студија малих писаца, ма како иначе не увек привлачна а много пута одиста и неблагодарна, незаобилазан је задатак и трајна дужност науке о књижевности. Студија малих писаца, даље, потребна нам је не само стога да бисмо видели како се у њима одражавају — преламају, преображавају, изопачавају — уметничке идеје великих, него — ствар много благороднија — да бисмо каткад баш у правим уметништвом оплемењеном делу великих лакше препознали и могуће подстицајне слутње а неостварене замисли малих. Таквих појава, међутим, као што је познато, има такође у свима епохама свих историја књижевности. Ту лежи „величина малених“, да употребим лепу реч Антуна Барца.

(Није ли Стерија, који је и размишљао а не само писао о многим стварима, у својој *Смрти Стефана Дечанског* уздахнуо:

„Како велики људи од малих зависе!“ — ? Треба се сетити и мудрих, често навођених а скоро редовно криво схватаних стихова истога песника о књижним ливадама које потребују ђубрета: било би сасвим погрешно те стихове узети као осуду малога, ако баш хоћете чак и рђавога, чак недаровитога, но у сваком случају малога, пролазног писца, — писца једне ситуације, тренутка, данас већ сасвим похабаног и потпуно незанимљивог. Ти стихови то нису. Јер, обраћајући се надрикњизи, ти промишљени, нимало сентиментални и када сетни, а неумољиво строги и тврди стихови не уносе се злурадо у лице маломе писцу, баш када и говоре о њему. Мали писац је појава веома сложена а жртва веома болна, и потребна, неизбежна. Требало би писати апологију малога писца, онога који себе неће преживети, али без којега нема праве књижевне атмосфере — ни вреве, ни гужве, ни радосне кавге, ни много чега другог без чега књижевност већ више и није жив организам, те стварно престаје да и има икаквог смисла, — писца, дакле, који ће, „не прекидајући полета“ свих *својих* снага и дарова — а који не морају бити сасвим незнатни јер су често баш они који недостају великима —, служити књизи и књижевности у своме времену, и служити јој као мали. А време, свако — знамо то добро —, чешће него ремек-дела, будућим већим и срећнијим епохама, свима па и малима у њима, у изобиљу обезбеђује оно Стеријино „ђубре“ . . .).

Но не само из категорије малих писаца, Јован Ђорђевић је у још једном правцу сасвим особена личност, а међу Србима одувек доста ретка, и што студију његова дела нимало не олакшава: он је организатор, аниматор, подстрекач у првом реду, па тек онда, и скоро на махове и изузетно — скоро да се каже; под морање — писац и књижевник. Животно дело Јована Ђорђевића, као што је општепознато, јесте стварање српског народног позоришта, како овог у Новом Саду тако и оног у Београду. Да то није нимало случајно, Ковачек је својом студијом лепо показао. Очевидно, Ђорђевић је већ од своје ране младости — заправо још у својим детињим годинама — имао развијен леп дар и здрав смисао за организовање не свог нити појединачног, било чијег, него колективног и општег, тј. заједничког иступања, а добро је можда рећи и још тачнију, лепу реч: заједничког стварања. Такав је био — што је веома лепо, а што је Ковачек први подвукао — већ као дете; такав у доба своје врло самосталне и нимало потчињености склоне сарадње са пргавим, самовољним Милетићем на *Славјанци;* такав међу српском пештанском универзитетском омладином, за време свога ђаковања; такав у своме упорном организовању сомборског дилетантског позоришног живота (који је за њега, то се лепо осећа, само вежба за нешто веће и испитивање за могућност нечега трајнијег); такав као новосадски професор, секретар Матице српске и уредник њеног *Летописа;* такав као уредник *Српскога дневника* и, коначно,

творац двају позоришта; такав на Великој школи, у Просветном савету и као министар просвете, — дакле, читавога живота. У таквоме раду он је нужно често остајао анониман, невидљив иза свога дела, заклоњен њиме и изгубљен у њему, или, ако се хоће друкчије и праведније, лепше, тек у њему видан и њиме у потпуности изражен. Стога није нимало једноставан задатак којега се прихватио Ковачек, јер није лако — веома је тешко — одредити у којој мери, када и како се то творац и покретач колективног напора и резултата губи у своме делу, увек већем од њега самог и непрестано друкчијем но што је првобитна замисао о њему, — а када опет његово дело, примивши облик замисли свога творца, почиње одједном да живи самостално, већ одвојено од њега, и мења се, и само већ давно измењено, приморавши тако и онога који га је замислио да се прилагоди тим преображајима, условљеним никад појединачним но увек колективним даровитостима и могућностима, потребама или ћудима. Ту је, одмах да кажем, једна од драži Ковачекових истраживања. Његова дисертација јесте студија о Јовану Ђорђевићу, али истовремено и студија о културним тенденцијама и дораслости једне епохе за њих, стално посматране из жиже Ђорђевићевих иницијатива.

Своја обавештења Ковачек је, сем у списима самога Ђорђевића (од којих је знатан број Ковачек први поуздано идентификовао) и у већ објављеној (доста штурој, претежно јубиларној) литератури о њему и његовом времену (или и литературе из његова времена), црпао и у необјављеној архивској грађи, радећи по класичном академском стилу, у Рукописном одељењу Матице српске, Војвођанском архиву и Архиву Српске академије наука и уметности у Сремским Карловцима, Државном архиву НР Србије у Београду, Музеју за позоришну уметност у Београду, Архиву града Београда, Војвођанском музеју у Новом Саду, Градском музеју и Градском архиву у Сенти, Дворском и Ратном архиву у Бечу, најзад у рукописној збирци Националне библиотеке у Бечу, — једном речју свугде где је слутио да би се могло наћи било шта ново и непознато у вези са Ђорђевићевим радом (недостају још једино могући налази у пештанским и будимским архивама и библиотекама, камо у последње време, на жалост, наши људи као да немају приступа). Апсолутно обавештен, тако да је скоро тешко веровати да би се ишта битно ново а поготово пресудно важно могло и у будућности открити и наћи у вези са његовом темом, Божидар Ковачек је дао изврсну, пуну и безмало да речем коначну монографију о Јовану Ђорђевићу, монографију каквих у нашој науци о књижевности немамо много.

Одлике Ковачекова истраживачког поступка и књижевно-историјског метода су оне најпоузданије. Он се исцрпно, до танчина обавести и документује, — рекао сам то. При том, ње-

говој неповерљивој опрезности и будној пажњи не измиче ништа, или скоро ништа: ситно баш онако исто као и важно, а при том непрестано и јасно разликујући битно од споредног, случајно од одлучујућег; у његовом излагању савремени објављени податак одмерава се, кад год је то могуће, према податку архивском, па је једно увек пуноправни коректив и допуна другоме. Ковачек веома лепо познаје политичке прилике Ђорђевићева деловања, а та епоха је посебице обележена осетљивом променљивошћу политичке климе. (Можда у тој сфери Ковачек није довољно подвукао психолошке узроке промена у Ђорђевићевом ставу према Обреновићима: као и многи његови земљаци, и Ђорђевић је, после свога преласка у Србију, у много већој мери но што је био спреман да то буде у Новом Саду, живео у романтичарском култу Србије. Ја, углавном, слутим зашто је Ковачек тако поступио: нема докумената, *доказа,* за овакво Ђорђевићево држање, рећи ће се. То је тачно. Међутим, погрешно би било очекивати да нам документа могу пружити све: одговори на извесна питања могу се, смеју, па и морају извести и из непотпуних докумената.) Пред литерарном материјом Ковачек је још самосталнији и потпуније, изворније независан. Његове анализе, често минуциозне а збијене, са истанчаном осетљивошћу, а на материји кржљавој и неживотној, каткада импресионирају свестраношћу, прецизношћу, потпуношћу и јасноћом својих закључака; није нимало необично што је овакав Ковачек, током својих расправљања, на више места убедљиво кориговао или употпунио судове, тврдње или закључке неколиких истакнутих имена наше књижевне историографије. Својом студијом о Ђорђевићу Ковачек је, најзад, показао да је дорастао и ствари нимало лакој: његово дело, са немило разнородним Ђорђевићевим темама без једног истакнутог литерарног средишта, ипак је изврсна целина, која се држи свима својим многобројним појединостима. Уопште, док се чита Ковачекова расправа, непрестано се осећа да иза ње стоје дуге године стрпљивог, систематског, нелепом журбом неремећеног, пипавог и истрајног, и баш зато поузданим резултатима награђеног рада. Ковачек има смисла и за ненаметљиво и дискретно сликање средине, атмосфере, портрета, иако у својој студији није ишао никада у јевтино литературисање романсираних биографија, увек уздржан али не и неосетљив за хумор и карактер једне сцене. (Из сухога Ђорђевићевог дневника, из чије је уздржане безличности заиста претешко исцедити и капљицу људске топлине, Ковачек је, узгред, истргао једну Ђорђевићеву реч, безмало максиму о глумцу: „Комедијаши треба да су под заптом, што строжијим.“ Максима је изврсна у својој оштрини и збијености, све до оне речите запете у њој. Њом је, заувек памтљиво, казано свеукупно позоришно искуство оца нашег позоришта, па чак донекле оцртан и онај тип нашега глумца који ће, нешто доцније,

са онаквим уживањем у вулгарном, сликати Ђорђевићев нећак Стеван Сремац.) Иако је имао да савлада обиље података и безброј појединости, Ковачек их је лепим смислом и укусом за хармонију целине умео приказати са несумњивим књижевним способностима компоновања. Ту је поступио разумно и економично. Да би своје дело растеретио и ослободио баласта неважнијих појединости (а свестан да их разјаснити ипак треба), Ковачек је у читавом низу већих и мањих расправа и прилога обрадио добар број споредњијих питања у вези са Ђорђевићем и објавио их током последњих шест година (почев од године 1956) у разним публикацијама; таквих његових расправа има укупно дванаест. На тај начин Ковачекова дисертација је, иако са обиљем нових чињеница и најразноврснијих нових разјашњења, ипак књига читка и прегледна, јасна иако крцата подацима, а писана живо и занимљиво, безмало као неко књижевно дело, иако то нити јесте нити је хтело да буде, а нити, најзад, треба да буде. (Ево шта тиме хоћу да кажем. Постоји данас већ безмало стандардни тип литерарне дисертације — код нас ређи но на страни — који је још мало па прави и претенциозни психолошки роман, са можда и занимљивим па каткад и духовитим, али и произвољним јер не увек и убедљивим домишљањима и убеђивањима о узроцима настанка појединих дела, њиховој присној повезаности са ауторовим таквим и таквим ставом и односом, итд., — а у тим дисертацијама често дуго па и узалуд тражите оно ради чега их се баш најчешће и машамо. Међутим, шта је то што монографија о једном писцу треба да нам обезбеди? Несумњиво, поуздано изнесене — сада изнова претресене и утврђене — најразноврсније податке и чињенице, важне старе и битне нове у првом реду, почев од оних најелементарнијих па све до најтананијих, а тек потом — анализе и закључивања изведена само на основу онаквих чињеница. Карактер ових других зависиће, дабогме, највише од знања и талента пишчева, оних првих — од његове истраживалачке среће и ревности. И колико год оно друго било тешко и стога привлачније, не може и не сме ићи без овог првог. Добри регистри и подробно израђени садржаји појединих поглавља неопходни су такође, да бисмо се у књизи, које обично нису мале, снашли брзо и лако, и до онога што нам треба дошли без муке, ма целу књигу одмах и не читајући.)

Срећом, Ковачек се није заборављао да ради науку. И стога је његова монографија о Јовану Ђорђевићу леп рад зрелог, за још крупније научне послове дораслог младог научника, а извршан и трајан прилог историји српске књижевности и српског културног живота. Оваква каква је, она чини част своме аутору, а радост свима којима је стало до напретка наше научне културе.

М. Л.

ЛИСТАЈУЋИ ЧАСОПИСЕ

ПОСЛЕ НЕКОЛИКО година прекида, *Хрватско коло* — сада под називом *Коло* — почело је поново да излази. Пред собом имамо већ и други број часописа, који је врло занимљив: са два добра путописа (Грге Гамулина и Младедена Старог), са дискусијом о загребачкој антологији Новија југословенска поезија (у којој је позван да учествује и један критичар из Београда, Предраг Палавестра), са текстовима симпозијума Филозофија и знаност одржаног децембра прошле године, итд. Изузетну пажњу међутим привлачи, својом необичношћу, рубрика Влатка Павлетића у којој су представљена два млада песника, Стјепан Тандори и Владимир Рајнхофер, обојица наши емигранти који сада живе у Аустралији. У уводној белешци Павлетић наводи како је дошао у контакт са овим младим људима, па цитира и њихова писма. Тандори, који се родио 1936. у Метковићу, пред рат доспео у Нови Сад, а после рата се одселио у Славонски Брод, пише: „Тамо завршавам стакларски занат 1953. године. До поласка у војску скитам се по Босни и Хрватској, радећи као стаклар, личилац и кровопокривач. Године 1957. одлазим на одслужење војног рока. Тамо на наговор пријатеља и почињем на пишем. Суботичка „Руковет“ објављује ми двије пјесме, а „Народни борац“ (војнички лист) информативне чланке и једну репортажу. Дошавши кући из армије затјечем пуну кућу: брат се оженио, има већ једно дијете. Немајући гдје да се смјестим, послије три дана напуштам Брод и одлазим у Босну. Три мјесеца радим као електричарски помоћник, а онда, један дан — у добровољно изгнанство. Толико о томе.“ Рајнхофер, рођен 1937. у Винковцима, пошто је описао околности под којима је отишао у емиграцију, пише: „Домовина је тако далеко, ја је носим у себи као и двије разгледнице Загреба. То ми је једино и највредније богатство. А сада што да радим? Да се вратим назад, без ичега: да наставим школу мислим да сам престар када бих се вратио. Заиста се налазим у великој дилеми. Имам намјеру свладати добро енглески језик, то ће ми у сваком случају користити. Писати вам о својим плановима одавле, са овога мјеста и у ово вријеме изгледа ми чак помало апсурдно.“ Песме ових младих људи исто су тако стварне као њихова писма. Ако у понекој од њих има одјека доживљаја на страни, исто тако лако можемо познати и домаћу инспирацију. Ево песме Стјепана Тандорија:

ПОСЈЕТ

Даривају их чоколадом и
осмјесима
Онда се отварају боце
кока коле
Треба да смо дарежљиви према
дјеци коју ћемо убити
каже капетан осмјехујући се
Дјеца се такођер смију
Један морнар љушти банану
гледајући преко воде
на коју пада сјена
Други морнар и трећи итд.
гледају у отвор колибе на
који излази Црнкиња
Бешћутно каже један од њих
мислећи на рат
Бешћутно понавља и други
мислећи на Црнкињу
Однекуд преко мора допире
химна
То је рат каже капетан
осмјехујући се
Дјеца се такођер смију

Док један морнар наслоњен
на ограду плаче
други морнари извлаче ножеве
И побацају насмијану дјецу
у море
И морнара који плаче
И Црнкињу
И коре од банана.

ПОВОДОМ осамдесетогодишњице рођења, мађарске књижевне новине *Élet és irodalom* подсећају у броју од 2. фебруара на Лајоша Нађа, изврсног прозног писца из групе око часописа „Nyugat" и једног од оних грађанских интелектуалаца које Хортијев режим није успео ни да заплаши ни да корумпира. Лајош Нађ међутим није био довољно цењен ни после рата, мада се могао сматрати грађанским претечом социјалистичке литературе; иако је живео све до 1954, остајао је у сенци гласнијих, мада много мање значајних заступника новог времена. Разлог овом био је вероватно Нађов непристрасни хуманизам; „ако један човек наноси неправду другоме," писао је, „ја неодољиво и непоколебљиво и за увек стајем на страну онога коме се наноси неправда". Лист штампа неколико сећања на Лајоша Нађа из пера његових савременика-познаника. Овде се највише истиче Нађова скромност, скоро бојажљивост, његово господствено сиромаштво (у ери фашизма живео је од мале позајмне библиотеке коју је основао), усамљеничка горчина због запостављености. Али Нађ је умео и да стане на белегу када је то било потребно; о томе сведочи и један доживљај његовог пријатеља Тибора Барабаша (Barabás). Десило се то пред почетак рата, када су десничарске снаге у Мађарској рапидно јачале и, између осталог, покушавале да придобију Лајоша Нађа у своју котерију. Једном је тако покушао да га „придобије" неки чувени посланик Странке стреластих крстова: „Чика Лајоше, остави те смрдљиве Јевреје! Шта се бакћеш с њима, прећи код нас. Бићеш тако велик човек како то само желиш." — „Слушајте!", одговорио је Лајош Нађ строго, упериви у посланика продоран поглед својих сивих очију. „Ја сад желим да будем толико мали колико год могу." — На крају, *Élet és irodalom* објављује (први пут у целости) и један чланак Лајоша Нађа који је он написао и објавио јуна 1941. године поводом спаљивања књига у једном мађарском граду, но који му је тадашња цензура искасапила. Чланак је написан са строгом одмереношћу. Нађ ту констатује да спаљивачи књига зато уносе толико жара у своју работу што у ствари желе да пале не књиге већ људе који су те књиге написали, и оне који ће их читати и волети. Он затим доказује колико је спаљивање књига узалудан посао: наводи пример Галилеја, чије се теорије на тај начин нису могле избрисати из свести људи, и Фројда, чије су научне резултате преузимали исти они који су његове књиге спаљивали. Доказујући да се књиге никад не спаљују због тобожњих нетачних тврдњи у њима, Нађ каже: „Галилејева књига не би била спаљена да је у њој стајало како Земља има облик кларинета и ако дунемо у њу с једне стране, на другој ће изаћи леп звук. Не, мисли такве врсте нису погрешне, нису штетне, нису опасне, опасна је само истина. Тако је спаљивање књига у свако време, врло правилно, ефикасна пропаганда у корист књига које су доспеле на ломачу. Али књиге се и онако не могу спалити, у најгорем случају њихови поједини примерци, књига остаје и живи даље, живи као књига и живи њен предмет у онима који су је прочитали. Када би неко написао књигу у којој би тврдио да збир унутрашњих углова у троуглу износи 460 степени, о њој би и љубитељи спаљивања одмах знали да им је једини задатак: демантовати погрешно тврђење, доказати да је збир унутрашњих углова у троуглу 360 степени, таква књига можда чак не би била оцењена као вредна да се демантује. Погрешка не би никог забо-

лела, не би побудила немилосрдну жељу за осветом. Само истина проузрокује неизмеран бес у онима чије интересе крњи. А истина ће све дотле крњити интересе док се напредак човечанства буде заснивао на неправди.“

САСВИМ У СТИЛУ Јевтушенка, али не имитирајући га — јер му то није потребно — и наш Миодраг Булатовић отиснуо се на пучину чувености. Чувеност значи интервјуе, велике фотосе, изјаве, — а све се то јавља обилато у париским новинама између половине јануара и половине фебруара понављајући Булатовићево име и лик. Гужва је настала поводом књиге Црвени петао лети према небу (Le Coq rouge) коју издаје Éditions du Seuil. Али колике књиге се штампају у Паризу, од француских и нефранцуских аутора, не сврађајући на себе нарочито пажњу; за блесак публицитета важан је још и неки специјални флуид који ће тањи новинарску душу жељну новине и навести је да ту новину што раскошније интерпретира. У Булатовићу и његовом делу очито има тог флуида, новинари имају захвалан посао. Булатовић је за њих „Словен, каквих не би требало да буде сем у Браћи Карамазовима, али какав заиста постоји: експанзиван и тајанствен, збуњујућ, луд (помало), емотиван (колико је то могућно), има очи велике и влажне (каже да га свака ситница може расплакати) и смеће. Косу плаву, какву не би требало да има, јер је Црногорац, а Црногорци су махом смеђи. Он пише ствари какве не би требало писати (рећи ће осетљива лица), толико су оне страшне. Он је стигао у Париз „својим малим колима“ и запрепашћује свакога још пре своје књиге која се управо налази у штампи.“ И није чудо што запрепашћује и дирне; ево ако Булатовић описује порекло мотива Црвеног петла у дубини свог ратног детињства: „Био сам врло јадан. Имао сам само једно јаре и једног белог коњића кога су одвеле избеглице па нам се више пута враћао рањавих леђа и с гривом и репом пуним чичака. Затим је за увек нестао. Остао је мој црвени петао. Он је подивљао. Једном ме је напао и био сам сав раскрвављен. Мати ми је рекла: „Убијмо га!“ Без тог малог црвеног петла живот у мом селу био је ужасан: кошмар ноћу, непрекидни снови о томе како је петао подивљао. Живот је био тако грозан да су чак и животиње нападале људе. Ја сам без тог петла патио. То се настављало и доцније. Чак и са двадесет пет година имао сам понекад утисак да сам појео своју сопствену прошлост... Тог дивног и незаборавног црвеног петла у чије сам перје стално сакривао своје лице да бих га заштитио од прашине.“ Али писац уме и да доцира (као у Les Lettres françaises-у од 14. фебруара): „Французи немају довољно радозналости за нас и то ме вређа, јер ми смо невероватно обдарен народ... Југословени имају књижевност која датира од средњег века, и наша средњевековна поезија, коју сам управо открио, заиста је феноменална!“ Он чак пребацује француском језику његове „догме“ и узвикује: „Треба га ломити!... Ја веома волим да ломим оно што може да се ломи... Па чак и оно што се не ломи... Волим немогуће ствари, јер немогућих ствари нема, пошто се у мислима све може учинити. Не вреди живети ако се нема идеја. А имати идеја није тешко: ако их немате, храмајте на десну ногу, и то је већ идеја!“ — Ни мало понизан, пун самосвести, Булатовић је нашао прави начин да наметне и своју личност, уз своје дело, једном свету који је презасићен углађеношћу.

ПИЈЕР ГАСКАР, код нас највише познат као писац Времена мртвих, све више се хвата за актуелно: после једног романа о алжирском рату (о коме смо овде писали), он се сада појављује са књигом о једној терористичкој групи у којој није тешко препознати ОАС-овце. Књига носи

наслов Јагањци од ватре (Les Moutons de feu), који алудира на једну акцију групе: њен млади припадник, Ален, експедује камионом товар експлозива скривен у јагањцима испуњеним сламом који су код једног особењака чекали десет година узалудно на љубитеље фолклора као купце. Ален ће експлозив отпремити на одредиште, доћи ће до пластиковања зграде једне левичарске организације, умешаће се полиција; али Гаскаров циљ, како истиче Les Nouvelles littéraires у броју од 28. фебруара, није у томе да се исцрпу могућности једног авантуристичког сижеа. Он не прави репортажу о ОАС-у, чак и не прецизира идеологију групе; приказује је сасвим изоловану и, место да рашчлањује идеје, приказује људе. Приказује их у њиховом приватном животу — поменута Аленова акција само је увод у прави ток романа — у њиховим малим слабостима које су, испоставља се, много опасније и бременитије искушењем него подвизи воље. Јер шеф групе, адвокат, компромитује се претераним амбицијама: хоће да оснује новине, да се забавља, заказујући после атентата састанак код једне младе монденке. Стари љубитељ животиња и фолклора био би сасвим поуздан саучесник, али има кћер лабилних нерава која ће на крају полудети . . . Сам Ален заљубљује се најпре у ту младу девојку, затим у мондену нећакињу свога шефа и због тога чини низ неспретности. На тај начин, уместо да буду роман акције или осуда тероризма, Јагањци од ватре придружују се токовима психолошких портрета који, од Малроа до Камија, прате покушаје савременог обезвређеног човека да снагу доживљаја досегне насиље.

ЕНГЛЕСКА и америчка литература имају по једног аутсајдера чије су каријере у последњих двадесет пет година биле тесно повезане: то су Лоренс Дарел (Durrell), писац Александријског квартета и Хенри Милер (Miller), аутор Повратника Рака (Tropic of Cancer), Повратника Козорога (Tropic of Capricorn) и Сексуса (Sexus), књига које су својом бестидном интимношћу запањивале званичну критику. Дарел, који је за 21 годину млађи од Милера, сматрао је међутим овога још 1935. великим писцем, па му је у једном од својих првих писама саопштио како је „бесан што људи једноставно нису провалили у вашу издвојеност и присилили вас да оснујете код куће америчку литературу“, надаље да су у поређењу са Повратником Рака Лоренсов Љубавник леди Четерлеј и Џојсов Улис „слабе, мусаве и грубе творевине“. На основу ових комплимената, који нису остали неузвраћени, развила се преписка, непрекинута до данашњег дана; њен резултат је збирка Дарелових и Милерових писама (Lawrence Durrell and Henry Miller, A Private Correspondence) коју рецензира Saturday Review од 23. фебруара. Књига — каже се овде — одражава упоредни развој два сасвим различита духа. Милер је сав у побуни: „Ја сам против знања,“ пише он. „Ја га се ужасавам. Ја га мрзим. Желим да постанем што већа незналица, тиши, вегетативнији, замишљенији, више свашто-ждер, месождер, биљождер. Желим да мирујем, а да изнутра играм . . .“ У исто то време Дарел, који сазрева и уравнотежује се, брижно прати савремени свет и пише: „Поезија коју сада производим тамно је сива и жилава као рђава сланина.“ До судара долази 1949. године када се појављује Сексус. Дарел телеграфише Милеру: „Сексус срамно лош. Потпуно ће упропастити репутацију уколико не буде повучен и преправљен.“ Али Милера овај испад није онерасположио; он чак подстиче Дарела да своју критику објави, и захваљујући томе њихово пријатељство није се прекинуло. Настала је ова књига преписке између двају представника двеју књижевности чија су се дела формирала у различитим правцима, но који у о-

вој симбиози означују један споредни али врло маркантни вид англосаксонског духа.

О ЈЕДНОЈ ДРУГОЈ преписци сазнајемо из фебруарског броја Neue Deutsche Literatur-a, где су објављена неколика писма Хајнриха Мана Арнолду Цвајгу. Писма датирају из 1934, 1935, 1936. и 1937. године, када су оба писца већ у емиграцији: Хајнрих Ман у Ници, а Цвајг у Израелу. Хајнрих Ман у то време ради на Хенрију IV, али главни ток његових мисли управљен је политичком развоју у свету, чију судбоносну драматику у пуној мери сагледава. Ево шта он пише о Цвајговом роману Васпитање пред Верденом (Erziehung vor Verdun) који је управо у то време објављен: „Ви сте предузели оно најважније: васпитање. Морамо се надати да ће и ово ваше настојање ускоро у унутрашњости наше земље бити настављено. Моралу се треба учити. Цела будућа Немачка представљаће једно морално питање. Колико се у међувремену отишло у моралну — и привредну — анархију, могућно је још једино почети из почетка, пошто се уклони класа која је досад владала колико имовинским вредностима толико и моралом. То је поука Трећег Рајха. Сјајно је што сте приказали прво отворено избијање бесправља; оно датира од рата, и у међувремену је само с муком могло бити потискивано, а данас бесни чак и више него у рату. Треба се вратити изворима: И ви то чините. Треба ући у све појединости, као што ви то чините. Оне приватне су најубедљивије. Ви с правом приказујете средњег учесника рата: типове који с оклевањем и страхом стижу до нечасности и злочина, јер се у такво време такав мора бити. Чеднији ћете бити у некој другој прилици. Васпитати карактере који више нису случајно овакви или онакви, на то се коначно своди све. Вашој борби за правду у овом роману нема се шта приговорити ни додати. Нека она буде таква и нека доведе до кажњавања.“ Пола године касније (априла 1936), Ман пише Арнолду Цвајгу: „Некада сам сматрао да Стендал можда ипак претерује у неповерењу према својим савременицима и да сувише упрошћава када свакога назива неваљалцем. Данас знам да је био у праву. С друге стране сам, захваљујући ближем увиду, стекао сасвим други утисак о моралној отпорној снази Немаца: о њиховом најважнијем делу, и тај ће, као што желим да верујем, још наћи снаге да нападне. Колико ли ће још овај неизрециви режим моћи да се одржи. Рат би био његов сигурни крај; али баш зато се надам да ће његов унутрашњи непријатељ већ пре тога уграбити прави моменат да га сруши.“

ИМЕ ЖИЛИЈЕНА ГРИНА (Green), једног од најистакнутијих француских католичких писаца, појављује се ових дана у излозима париских књижара на једној књизи чији наслов збуњује: Памфлет против католика Француске (Pamphlet contre les catholiques de France). То је у ствари поновно издање ауторовог првенца, а како је оно настало објашњава сам Грин у Figaro Littéraire-у од 23. фебруара. С пролећа 1924. године један млади литерат затражио је од Грина рукопис за нову ревију *La revue des Pamphletaires*, у чијем ће сваком броју, како рече, бити објављен по један памфлет. Грин је о памфлету знао тада само толико да је то нешто уперено против некога, па је одговорио да нема тему. Пријатељ га је упитао шта га највише заокупља, а Грин је без двоумљења рекао истину: „Религија!“ Упитан затим, зар нема никаквих приговора верском животу, Грин је најједном осетио како се у њему подиже сва горчина незадовољства верском праксом; пристао је на предлог и, отишавши кући, у једном даху написао све што му је навирало под перо, на пуних педесет страна. Била је то страшна претња колебљивој вери и пре-

кршајима моралног закона. „Тада нисам био свестан“, каже Грин „једне ствари, која ми се објаснила тек много доцније: да сам се љутио на самога себе. Отуд те претераности, те претње, то позивање на покојну инквизицију. Ако је икад из мојих руку изашла аутобиографија, онда је то била та мала књига. Био сам љут јер сам открио да нисам светац. Сувише много ствари врило је у мени, сувише жеља чија ме је жестина збуњивала. Наравно, нисам себе сматрао изгубљеним, али сам сматрао изгубљеним колебљивог католика кога сам обасипао својим прекорима и који је на мене личио као брат. Говорио сам му о паклу да бих га вратио исправном животу. Сву енергију која је у мени постојала, све оно што ми је палило крв, бацио сам у те чудне странице које су биле у тако жестоком раскораку са свим оним што ме је у то време заокупљало.“ Следила су узбуђења неизбежна у животу сваког писца-почетника: страх, наде, колебања. А колико је тек писац био збуњен угледавши на броју часописа испуњеном његовим текстом — траку с натписом што ју је ставио издавач: „Посвећено шесторици француских кардинала“. Грин је очекивао одмазду, проклетство, или чак верски рат. Међутим, ништа се није десило: кардинали се нису ни осврнули на тај младалачки испад и књига је потонула у заборав. Али за писца је она остала значајна. „Данас“, пише он, „не могу да прочитам без извесног запрепашћења оне претераности које се нисам либио да напишем о паклу, о шпанским ломачама, о неспособности свештенства. Ипак није мање истина то да у тој малој књизи налазим акценат жестине чији се одјек јавља с времена на време у целом мом делу, почев од моје прве приповетке па до Моире, где достиже своју пуну звучност . . .“ — Толико Грин. Вредело га је, сматрамо, цитирати, ради истине коју скрива противречност између његовог младалачког напада и доцније корисне службе католичанству — истине која је у томе да често грдимо највише оно до чега нам је стало. Француски кардинали као да су то знали . . .

УМРО ЈЕ Георге Сајко (Saiko), аустријски писац кога многи сматрају настављачем једне линије која од Кафке преко Музила и Броха, снажно обележена домаћим приликама али на наднационалном плану и нивоу, расправља егзистенцијалне проблеме савременог човека. Сајко је у том низу био најмање признат — тек недавно добио је Велику аустријску државну награду — а и најмање плодан: са изузетком једне једине приповетке, објављене још 1911. године, сва своја дела — а то су романи На сплаву (Auf dem Floss) и Човек у трсци (Der Mann im Schilf), затим књиге приповедака Жирафа под палмама (Giraffe unter Palmen) и Жртвена клада (Der Opferblock) — написао је у касним средњим годинама, па им ваљда због тога и недостаје извесна природна хармоничност. Али, Сајко има свој круг привржених, који се сада и јављају са прилично смелим изјавама о његовој вредности у фебруарском броју бечког Wort in der Zeit-а. Овде се нарочито истиче вредност последње Сајкове књиге, Жртвене клade, састављене од двеју приповедака. Заједничко им је тема: рат, само што прва, Канице двоструког орла, описује догађаје првог светског рата, док се друга, Када закупање, бави призорима овог другог. То омогућује, како истиче критика, да се сагледа колико је положај човека последњих деценија постао критичнији и безизлазнији. Обе приповетке састављене су из сећања која су изложена одломак по одломак, при чему Сајко инсистира пре свега на ситуацијама које излазе из оквира признатог животног тока. Он приказује човека појединца у његовом нагону одржања, у не-

говој неповезаности са вредностима које намеће друштво. За њега не важе закони специјалиста, политичара и војсковођа, којима мора да следи, као ни њихови циљеви. Све је то његовом бићу туђе и неразумљиво, али он је тим традиционалним појмовима обавезан из фамилијарних разлога, према војничком реглеману. У лавиринту парола и прихваћеног начина понашања, он више не налази идеју која би га учинила лично одговорним и која би могла апеловати на његову слободну вољу. Још изразитије, појачано гротеском, изгледа ситуација човека у рату који је био вођен са идеолошким премисама. Овде један потпоручник добија у повлачењу задатак да за „даму" свога генерала по цену животне опасности набави каду за купање. За њега је генерал оличење силе, чијим се намесником и сам осећа, са којом би могао да се идентификује, која у пустоши фронтовског живота са распуштеним инстинктима, постаје симбол вишег реда. Али како генерал постепено испада из своје херојске позе испод које провирују малограђанске црте, потпоручник све више губи веру која је годинама оправдавала његове поступке; читав његов живот се разбија, да би ново јединство васпоставио тек у сећању, много доцније.

ФРАНЦУСКА телевизија посветила је током фебруара низ емисија проблему несанице, тог великог зла наше претрпане цивилизације, па су теле-спектатори могли да чују (и виде) мишљење многих и разноврсних стручњака. *Express* је, са своје стране, дошао на духовиту идеју да у поводу ових разговора објави и „мишљење" једног песника, популарног Жака Превера, песмом коју он иначе објављује ових дана у својој новој збирци Приче и друге приче (Histoires et d'Autres Histoires), и која гласи, у импровизованом неримованом преводу:

ТИ СПАВАШ, ПРЕВЕР

Ти сву ноћ спаваш
а ја имам несаницу
видим те како спаваш
и то ме боли.

Твоје очи затворене твоје
велико тело испружено
чудно је али ме нагони да
плачем
а наједном ето те где се смејеш
смејеш се грохотом у сну
где ли си дакле у овом
тренутку
куд ли си отишао стварно
можда са неком другом женом
врло далеко у неку другу
земљу
па се на мој рачун са њом
смејеш.

Ти сву ноћ спаваш
а ја имам несаницу
видим те како спаваш
и то ме боли.

Када спаваш не знам да ли ме
волиш
сасвим си близу али ипак тако
далеко
ја сам се сасвим гола стиснула
уза те
али ту је као да нисам овде
осећам притом твоје срце како
куца
не знам да ли куца за мене
не знам ништа не знам више
волела бих да више не куца то
твоје срце
ако ме икад једног дана не
будеш волео.

Ти сањаш сву ноћ
ја имам несаницу
видим те како сањаш
и то ме расплакује.

Сваке ноћи плачем по сву ноћ
а ти сањаш и ти се смешиш
али то више не може потрајати
једне ноћи ћу те сигурно убити
онда ће твојим сновима бити
крај
а пошто ћу убити и себе
биће крај и мојој несаници
наша два леша здружена
спаваће заједно у нашој великој
постељи.

П. Г.

ЈЕДНА НЕМАЧКА АНТОЛОГИЈА САВРЕМЕНЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРОЗЕ

Jugoslavische Erzähler der Gegenwart. Eine Anthologie. Herausgegeben von M. Vukić. Mit einem Nachwort von Hermann Piwitt. Reclam Stuttgart (1962)

Антологија савремене југословенске прозе, односно савремених југословенских приповедача Хермана Пивита (Hermann Piwitt) и Момира Вукића, која се појавила крајем 1962. године, уклапа се у широк талас интересовања, у Немачкој, за стремљења, тражења и струјања савремене југословенске књижевности. За разлику од ранијих антологија, које су изишле на немачком језику, од којих је свакако најважнија *Југословенска антологија* Катарине Јовановић из 1932. год., ова је посвећена само прози, што можда указује на могућност да издавачи имају намеру да посебно издају антологију савремене југословенске поезије. М. Вукић и Х. Пивит су имали тежак задатак да скучен и ограничен простор малог Рекламовог издања (бр. 8821-23) што рационалније искористе, те да данас богату југословенску прозу представе у што репрезентативнијем и потпунијем избору. Стога је интересантно видети каквим намерама, односно каквим начелима су се преводиоци руководили при избору и састављању ове мале антологије. У поговору је истакнуто да се при избору пошло од замисли да у антологији не буду заступљени само млађи писци, већ и старији, и то по могућству из свих делова земље, како би се добила шира слика књижевних стремљења у Југославији. То указује, а и избор писаца то потврђује, да је појам „савремена југословенска књижевност“ овде схваћен много шире. Само тако се може разумети и објаснити чињеница да се као представници савремене књижевности овде јављају Домановић, Нушић, Цанкар, а да у њој нису заступљени писци Давичо, Исаковић, Ћосић, Б. Петровић, Б. Жупанчич и др. Изгледа да преводиоци при избору писаца нису имали јасно одређене ставове, наиме да ли узети старије писце у смислу генерације или пак старије писце у смислу епохе (као што се и десило). По поговору се види да је главни интерес ипак био усмерен ка послератној југословенској књижевности о чијим се стремљењима и струјањима углавном и говори. Резултат таквог неконсеквентног става и недовољно утврђених начела при избору писаца довео је до тога да је једна петина текста отпала на писце који не представљају послератну прозу. Х. Пивит у поговору даље истиче да се на послератну југословенску књижевност појам „регионализам“ може применити само у позитивном смислу, што значи да југословенски писци, супротно западноевропским, у свом књижевном стваралаштву користе оне елементе који су означени као „регионални“ или фолклорни, и као такви већ одавно сматрани бесплодним за савремено књижевно стваралаштво. Тај моменат фолклорног, локалног и традиционалног може лако да остави утисак егзотичног, али такав утисак, подвлачи Пивит, ни у ком случају не би одражавао праву вред-

ност те књижевности, јер је Иво Андрић најбоље показао да „регионализам“ у садржајном погледу може у себи да крије универзалне поетске вредности. Тако ова антологија у ствари треба да одговори још једном задатку, наиме, да покаже како најбољи представници „регионалне“ књижевности, носиоци скривених снага, које имају свој дубок корен у традиционалном и локалном, могу да освеже и оплоде литературу своје епохе. У том смислу Пивит највише подвлачи уметничку вредност дела М. Булатовића, који је у Немачкој примљен са исто тако великим интересовањем као и Иво Андрић.

Полазећи, дакле, од констатације да југословенску књижевност карактерише „регионализам“, издавач је поделио писце по њиховој регионалној односно републичкој припадности, те је тако појму регионалног поред садржајне дао и просторну вредност. Не упуштајући се у дискусију да ли је за једну овако малу антологију оваква подела била баш најцелисходнија, морамо истаћи да се управо овде издавачу поткрала једна тешка грешка: македонска савремена проза није заступљена ни једним писцем.

Држећи се такве поделе, која је посебно истакнута на крају у садржају, издавач је унео следеће писце: из Србије: Р. Домановић *(Размишљања једног обичног српског вола, Вођа,* одл.), Бранислав Нушић, Г. Олујић, М. Павловић, Васа Поповић; из Босне и Херцеговине: Иво Андрић *(Велетовци, Игра)* и Светозар Ћоровић; из Хрватске: М. Крлежа, В. Десница и Р. Маринковић; из Црне Горе: М. Лалић и Миодраг Булатовић (две приповетке) и из Словеније: И. Цанкар, П. Воранц и Цирил Космач. Ако узмемо у обзир да се Р. Домановић и Б. Нушић јављају као представници савремене српске прозе, Ћоровић као представник савремене босанско-херцеговачке прозе, а Цанкар као словеначке (ствар тим више зачуђује, што издавач напомиње да је у избору словеначке прозе учествовао проф. Слодњак), онда је избор хрватске прозе испао још најсрећније, мада се може ставити приговор што је Крлежа само једном заступљен док је Десница представљен трипут.

Овакав састав и изглед антологије неће, на жалост, моћи одговорити својој намени — да дâ пресек кроз савремену југословенску прозу, да демонстрира њена стремљења, тражења и тежње, јер ова́ко она пре оставља утисак једног избора текстова, него једне антологије рађене са одређеним естетским, критичким и литерарно-историјским мерилима. Похвално је што су преводиоци на крају дали кратак био-библиографски преглед преведених писаца, као и податке о делима која су преведена на немачки.

Томислав Бекић

МИЈО МИРКОВИЋ — МАТЕ БАЛОТА

Недавно је нашу културну јавност потресао двострук трагичан губитак. Једна смрт однела је и еминентног научника Мију Мирковића и угледног књижевника Мату Балоту. Сједињене у једном физичком лику, ове две личности нашег јавног живота деценијама су имале своје место у југословенској култури.

Мијо Мирковић рођен је у Ракљу, у Истри, 28. септембра 1898. Био је син ситног сељака, који је клесањем камена, риболовом, лончарењем допуњавао потребе сиромашне породице. Од детињства вичан мукотрпном а разноструком раду, Мијо Мирковић је још пре завршетка шестогодишње основне школе опробао горчину и сласт самостално зарађеног хлеба — био је „мали“ на једном трговачком трабакулу. Нижу, хрватску гимназију завршио је у Пазину, па прекинуо школовање јер му је отац мобилисан 1914. Запослио се као каменоломац у Пули, али је убрзо ухапшен под оптужбом за саботажу и диверзију. После вишемесечног затвора у Пули и Љубљани, обрео се у Чешкој камо му је породица присилно евакуисана са целокупним становништвом пограничне зоне у Истри. Радио је као пружни радник, али је и школовање наставио — завршио је пети разред гимназије у Забжеху у Чешкој, где је, већ као аустријски војник, положио још два разреда, а после рата и матурирао. Мобилисан је 1916. После једногодишње одисејаде по аустријским касарнама, доспео је у морнарицу у Пулу. Додељен је на рад пулској Крмпотићевој штампарији као помоћни графички радник за израду службених тисканица морнарице. Међутим, он је до завршетка рата радио други посао, новинарски, у *Хрватском гласу*, који се издавао у истој штампарији. Иако у аустријској униформи, он се пером активно бори против хабзбуршке монархије и његови чланци веома често су на удару ратне цензуре. Ту се родио и књижевник Мате Балота — тим псеудонимом потписивао је своје чакавске фељтоне. До свршетка рата изградио се у веома способног новинара, политичког и јавног радника антиирредентистичке и социјалистичке оријентације. Новинарским радом издржавао се као студент славистике у Загребу и Београду и на студијама економских наука у Берлину и Франкфурту на Мајни где је докторирао 1923. Пола године провео је у Француској радећи као радник-металац, а затим се вратио у Југославију и до 1928. службује у Београду, Алексинцу, Осијеку, Бакру и Новом Саду. Тада је изабран за доцента Правног факултета у Суботици, где је 1939. постао редован професор. Последње две предратне године провео је у Београду као декан Економско-комерцијалне високе школе. Године 1941. склонио се на острво Крк, где се издржавао риболовом. Прогони га нису мимоишли — прошао је кроз италијанске затворе на Крку, у Краљевици, Карловцу, Ријеци, Копру и Трсту. После тога био је конобар на винковачкој железничкој станици, па хонорарни статистички службеник у банци у Загребу. У партизане отишао је 1944. и постао један од првих економских стручњака народне власти. Боравио је у Барију и на Вису, а после ослобођења Београда постао је помоћник повереника за трговину и индустрију Комитета националног ослобођења Југославије, касније министра владе ФНРЈ. Био је у важним дипломат-

ским мисијама у Лондону, Паризу, Њујорку, учествовао је као члан наше делегације на мировној конференцији у Паризу 1946. Од почетка рада Економског факултета у Загребу до своје смрти био је редован професор, прво економике ФНРЈ, а затим економске историје Југославије.

Динамичан и богат лични живот био је праћен веома интензивним научним и књижевним, културним радом, — његова библиографија протегла би се на тридесетак штампаних страница. Први његови посебно издати радови, заправо сепарати чланака из *Летописа Матице српске*, били су економске природе. Као научник-економиста био је далеко плоднији него као књижевник. Написао је читав низ књига и обимних расправа из области наше економске историје и из области економике аграра. Сва та дела имају тежину изврсно простудираних, научно истражених чињеница, често илустрованих сликом, духовитим поређењем, литерарним пасажима. Изворно познавање народног живота дало је његовим делима убедљивост животности. Иако ради на науци којој динамика историјских збивања намеће стално нове токове, многа од његових економских дела имају значај трајних научних резултата.

Поетско дело Мате Балоте невелико је а сублимисано у изврсну збирку чакавских стихова *Драги камен*. То је лирски доживљај истарске земље, истарских људи, стварнога живота. Танану емоционалност лиричара стопио је са социјалном осетљивошћу народног борца, са носталгичношћу емигранта, понекад са дискретним хумором, па и бритком сатиром. Иако писана дијалектом, његова поезија је далеко прерасла локалне оквире, јер својом уметничком снагом носи једну истинску поетску поруку.

Роман *Тијесна земља* има такође лирску интонацију. Дело је аутобиографско, скоро мемоарско; казивање се храни доживљајем и трагичним фактима истарског народног живота. То је роман о селу виђеном и доживљеном изнутра од човека који му припада, али уједно је и економско-друштвена студија прилика у Истри, јер Балота психологију сељака и драматичну динамику његовог живота тумачи и с аспекта аграрног стручњака. Чинио је то с мером, не излазећи никада из правог белетристичког тона.

Стара пазинска гимназија има још изразитији мемоарски тон. Та књига је добрим делом студија о главном хрватском школском центру у Истри, али уједно серија слика и репортажа о људима и времену.

Књига *Пуна је Пула* је једна од најбољих монографија о југословенским градовима. Рађена је са научном студијом, а мемоарском, белетристичком техником, па је уједно и научно и књижевно дело. И у једном и у другом правцу Балота је у овој књизи испољио своје најбоље квалитете.

Дуг низ година Мијо Мирковић је био заокупљен једном историјском темом — личношћу Матије Влачића Илирика. У више наврата објављивао је студије о њему да би 1960. издао велику монографију о овој преважној личности духовне културе протестантског доба. То није само изврсна студија једне личности, него и темељна историја времена и његове духовне климе. Солидност, аутентичност научног податка изражена је књижевном формом одличног приповедача, па ова књига, и поред своје научне тежине, има и узлете правог књижевног дела. Својим изузетним квалитетима ова књига Мије Мирковића пробија се у најпробранији круг југословенског монографског фонда.

Научни и књижевни успеси Мије Мирковића — Мате Балоте донели су му значајна признања: медаљу Универзитета у Братислави 1933, чланство у Словенском институту у Прагу и Књижевном одељењу Матице српске 1937; од 1947. био је прави члан Југославенске академије, а од 1958. њен генерални секретар. За монографију

о Матији Влачићу добио је републичку награду Хрватске за животно дело, а за књигу *Пуна је Пула* награду Савеза књижевника Југославије. Ова официјелна признања само су мали израз онога уважења које је преминули писац уживао у нашој културној јавности. Његова научна и књижевна дела донела су му углед темељног, веома озбиљног научника и талентованог књижевника велике сугестивности. Хуманистичка мисао која доминира његовим радовима, његов искрени, прави југословенски патриотизам, његов животни пут диктиран потпуним солидарисањем са народом дају нам право да Мију Мирковића — Мату Балоту сврстамо међу оне личности према којима ће љубав и поштовање остати трајан дуг и трајна потреба нашег јавног живота.

Б. Ковачек

НОВЕ КЊИГЕ У БИБЛИОТЕЦИ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Библиотека Матице српске примила је у последње време, између осталих, следеће нове стране књиге:

1. Турок, В. М.: Очерки истории Австрии 1929—1938. — Москва, Изд. Академии наук СССР, 1962
2. Поспелов, Г. Н.: История русской литературы XIX века. Том II. Часть первая. — Москва, Изд. Московского унив., 1888—1891. — Москва, Гос. изд. 1962
3. Тагор, Рабиндранат: Собрание сочинений в двенадцати томах. Том 3: Песчинка. Роман. — Крушение. Роман. — Рассказы. Перевод с бенгальского. — Москва, Гос. изд. художественной литературы, 1962
4. Чехов, А. П.: Собрание сочинений в двенадцати томах. Том 6: Повести и рассказы 188—1891. — Москва, Гос. изд. художественной литературы, 1962
5. Бельчиков, Ю. А.: Общественно-политическая лексика В. Г. Белинского. — Москва, Изд. Московского унив., 1962
6. Галин, Борис: Строитель нового мира. Очерки о Ленине. — Москва, Советский писатель, 1962
7. Нуркас, М. М.: Технология типографского печатания. — Москва, Изд. „Искусство“, 1962
8. Народы мира. Этнографические очерки. Народы Кавказа. II. — Москва, Изд. Академии наук СССР, 1962
9. Теория государства и права. Основы марксистко-ленинского учения о государстве и праве. — Москва, Изд. Академии наук СССР, 1962
10. Колокол. Газета А. И. Герцена и Н. П. Огарева. 1857—1867 Лондон — Женева. Выпуск IV: 1861 — Лондон. — Москва, Изд. Акамедии наук СССР, 1962
11. Мюллер, В. К. сост.: Англо-русский словарь. — Москва, Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1962
12. Филиппов, Е. М.: Прикладная ядерная геофизика. — Москва, Изд. Академии наук СССР, 1962
13. Есенин, Сергей: Собрание сочинений в пяти томах. Том V: Автобиография, статы, письма. — Москва, Гос. изд. художественной литературы, 1962
14. Хронологический указатель произведений В. И. Ленина в двух частях 1886—1923. Часть 2: Март 1917 — март 1923. —

Москва, Гос. изд. политической литературы, 1962
15. Злотницкий, В. С: составил: Русские и шпанские пословицы и поговорки. — Москва, Изд. литературы на иностранных языках, б. г.
16. Саккети, Франко: Новеллы. Перевод с итальянского. — Москва/Ленинград, Изд. Академии наук СССР, 1962
17. Зильбер, Л. А. — Г. М. Абелев: Вирусология и иммунология рака. — Москва, Гос. изд. медицинской литературы, 1962
18. Ленин, В. И.: Полное собрание сочинений. Том 36: Март —июл 1918. — Москва, Гос. изд. политической литературы, 1962
19. Башкиров, П. Н.: Учение о физическом развитии человека. — Москва, Изд. Московского унив., 1962
20. Западов, А.: Отец русскои поэзии. О творчестве Ломоносова. — Москва, Советский писатель, 1961
21. Tuck, R. H.: An Introduction to the Principles of Agricultural Economics. — London, Longmans, 1961
22. Marcus, G. J.: A Naval History of England. I: The Formative Centuries. — London, Longmans, 1961
23. Hibbert, Christopher: Benito Mussolini. A Biography. — London, Longmans, 1962
24. Stewart, Cecil: Gothic Architecture. (Simpson's History of Architectural Development. Vol. III). — London, Longmans, 1961
25. Hughes, J. Quentin — Norbert Lynton: Renaissance Architecture. (Simpson's History of Architectural Development, Vol. IV). — London, Longmans, 1962
26. Crowder, Michael: The Story of Nigeria. — London, Faber and Faber, 1962
27. Twelve American Writers. Edited by William M. Gibson and George Arms. — New York, The Macmillan Comp., 1962
28. Literary History of the United States. Revised Edition in One Volume. — New York, The Macmillan Comp., 1960
29. Literary History of the United States. Bibliography and Supplement. — New York, The Macmillan Comp., 1962
30. Altick, Richard D. — Andrew Wright: Selective Bibliography for the Study of English and American Literature. — New York, The Macmillan Comp., 1960
31. Cargill, Oscar: The Novels of Henry James. — New York, The Macmillan Comp., 1961
32. Pap, Arthur: An Introduction to the Philosophy of Science. — New York, The Free Press of Glencoe, 1962
33. Modern Essays. A Rhetorical Approach. Edited by James G. Hepburn and Robert A. Greenberg. — New York, The Macmillan Comp., 1962
34. Hockett, Charles F.: A Course in Modern Linguistics. — New York, The Macmillan Comp., 1962
35. Keppel—Jones, Arthur: South Africa. A Short History. — London, Hutchinson Univ. Library, 1961
36. New Poems 1961. A P. E. N. Anthology of Contemporary Poetry. Edited by William Plomer and others. — London, Hutchinson and Co. (Publishers) Ltd., 1961
37. Mulgan, John and D. M. Davin: An Introduction to English Literature. — Oxford, At the Clarendon Press, 1961
38. Kerẹnyi, Karl: Die Mythologie der Griechen. — Zürich, Rhein-Verlag. (1955)
39. Kerényi, Karl: Die Heroen der Griechen. — Zürich, Rhein-Verlag, 1958
40. Kerényi, Karl: Niobe. Neue Studien über antike Religionen und Humanität. — Zürich, Rhein-Verlag, 1949
41. Vidmar, Milan: Goldene Schachzeiten. Erinnerungen. — Berlin, Walter de Gruyter und Co., 1961

42. Struve, Otto: Astronomie. — Berlin, Walter de Gruyter und Co., 1961
43. Schneeweis, Edmund: Die deutschen Lehnwörter im Serbokroatischen in kulturgeschichtlicher Sicht. — Berlin, Walter de Gruyter und Co., 1960
44. Fritz, Kurt von: Antike und moderne Tragödie. — Berlin, Walter de Gruyter und Co., 1962
45. Philo von Alexandria: Die Werke in deutscher Übersetzung. Band I—VI. — Berlin, Walter de Gruyter und Co., 1962
46. Heine, Heinrich: Gedichte. — Berlin, Aufbau-Verlag, 1962
47. Zweig, Arnold: Ein Almanach. Briefe, Glückwünsche, Aufsätze. — Berlin, Aufbau-Verlag, 1962
48. Müller, André: Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62. — Berlin, Aufbau-Verlag, 1962
49. Kästner, Erich: Wieso warum? Ausgewählte Gedichte 1928—1955. — Berlin, Aufbau-Verlag, 1962
50. Goethe: Berliner Ausgabe. 10: Poetische Werke. Romane und Erzählungen II: Wilhelm Meisters Lehrjahre. — Berlin, Aufbau-Verlag, 1962
51. Abusch, Alexander: Johann Gottlieb Fichte und die Zukunft der Nation. — Berlin, Aufbau-Verlag, 1962
52. Gilbert, Mary—Enole: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen. (Teildruck). Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. — Leipzig, Mayer und Müller, 1930
53. Moderne Methoden der Pflanzenanalyse. Begründet von K. Peach und M. V. Tracey. Fortgeführt von H. F. Linskens und M. V. Tracey. 5. Band. — Berlin / Göttingen / Heidelberg, Springer-Verlag, 1962
54. Staatslexikon. Recht — Wirtschaft — Gesellschaft. Herausgegeben von der Görres-Gesellschaft. 7. Band: Schwurgericht bis Venezuela. — Freiburg, Verlag Herder, 1962
55. Lexikon für Theologie und Kirche. Herausgegeben von Josef Höfer (Rom) und Karl Rahner (Innsbruck). 7. Band: Marcellinus bis Paleotti. — Freiburg. Verlag Herder, 1962
56. Pataky Dénes: Zeichnung und Aquarell in Ungarn. — Budapest, Corvina, 1961
57. Ananoff, Alexandre: L'oeuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732—1806). Catalogue raisonné, Tome I. — Paris, F. de Nobele libraire, 1961
58. Maiuri, Amédée: Les peintures de Pompéi, d'Herculaneum et de Stabies du Musée national de Naples. — Milan, Aldo Martello éditeur, 1961
59. Hauterive, R. Grandsaignes d': Dictionnaire d'ancien français. Moyen age et Renaissance. — Paris, Librairie Larousse, 1947
60. Martinon, Ph.: Dictionnaire des rimes françaises précédé d'un traité de versification. Édition revue et complétée par R. Lacroix de l'Isle. — Paris, Librairie Larousse, 1962
61. Grand Larousse encyclopédique en dix volumes. Tom I—VI. — Paris, Librairie Larousse, 1960—1962
62. Georges Enesco. Pour le 80e anniversaire de sa naissance. Préface de Mihail Jora. — Bucarest, La Commission nationale de la République Populaire Roumaine pour l'UNESCO, 1961
63. Dauzat, Albert: Dictionnaire étymologique de la langue française. — Paris, Librairie Larousse, (1954)
64. Thomas, Adolphe V.: Dictionnaire des difficultés de la langue française. — Paris, Librairie Larousse, 1956
65. Cendrars, Blaise: La perle fiévreuse. — Moganni Nameh. — Comment les Blancs sont d'anciens Noirs. — Aujourd' hui. — Vol a voile. — Panorama de la pègre. — Hollywood. — La vie dangereuse. — Paris, Denoël, 1962

66. Schuhl, Pierre—Maxime, Essai sur la formation de la pensée grecque. — Paris, Presses universitaires de France, 1949
67. Duveau, Georges: Sociologie de l'utopie et autres „essais". — Paris, Presses universitaires de France, 1961
68. Luccioni, Jean: Démosthène et le panhellénisme. — Paris, Presses universitaires de France, 1961
69. Les grands pédagogues. Sous la direction de Jean Chateau. — Paris, Presses universitaires de France, 1961
70. Hodeir, André: La musique depuis Debussy. — Paris, Presses universitaires de France, 1961
71. Laporte, Jean: Le rationalisme de Descartes. — Paris, Presses universitaires de France, 1950
72. Duplessis, Yves: Le Surréalisme. — Paris, Presses universitaires de France, 1961
73. Cailleux, André: Histoire de la géologie. — Paris, Presses universitaires de France, 1961
74. Boulier—Fraissinet, Jean: La philosophie indienne. — Paris, Presses universitaires de France, 1961
75. Gurvitch, Georges: Dialectique et sociologie. — Paris, Flammarion éditeur, 1962
76. Van Laere, J.—E.: Éléments de psychiatrie. — Paris, Éditions médicales Flammarion, 1961
77. Vigo, René: Les plaies ouvertes. Roman. — Paris, Flammarion éditeur, 1961
78. Bideau, Georges: La danse de l'âne. Roman. — Paris, Flammarion éditeur, 1962
79. Denoyer, François: 4 ans de guerre en Algérie. Lettres d'un jeune officier. — Paris, Flammarion éditeur, 1962
80. Salinari, Carlo: Storia popolare della letteratura italiana. I, II, III. — Roma, Editori Riuniti, 1962
81. Becherucci, Luisa: Tesori della Galleria degli Uffizi. — Milano, Aldo Martello Editore, 1957
82. Wittgens, Fernanda: Il Cenacolo di Leonardo da Vinci. — Milano, Aldo Martello Editore, 1958
83. Andrić, Ivo: La signorina. Romanzo. — Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1962
84. Togliatti, Palmiro: Problemi del movimento operaio internazionale (1956—1961). — Roma, Editori Riuniti, 1962
85. Banfi, Antonio: Filosofia dell' arte. — Roma, Editori Riuniti, 1962
86. La città futura. Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci, a cura di Alberto Caracciolo e Gianni Scalia. — Milano, Feltrinelli Editore, 1959
87. Volpe, Galvano della: Rousseau e Marx e altri saggi di critica materialistica. — Roma, Editori Riuniti, 1962
88. Gramsci, Antonio: Sul Risorgimento. — Roma, Editori Riuniti, 1959
89. Trevisani, Giulio — Stefano Canzio: Compendio di storia d'Italia. Volume I. — (Novara), Edizioni la Pietra, 1961
90. Ragghianti, Carlo L.: Mondrian e l'arte del XX secolo. — Milano, Edizioni di Comunità, 1962
91. Fiocco, Giuseppe: Giovanni Bellini. — Milano, „Silvana" editoriale d'arte, 1960
92. Guillaume Apollinaire. 22 ottobre — 5 novembre 1960. Il Catalogo della Mostra. — Milano, Librairie française, 1960
93. Szászy István: Az európai népi demokráciák nemzetközi magánjoga. — Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962
94. Illés Endre: Homokóra. Komédia és erkölcsrajz. Három felvonás. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962
95. Mátyás Antal: A polgári közgazdaságtan főbb irányzatai a marxizmus létrejötte után. — Budapest, Közgazdasági és jogi Könyvkiadó, 1960
96. Karikás Frigyes: A harminckilences dandár. Válogatott elbeszélések. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960

97. Boross Marietta, Fonás. — Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1962
98. Illyés Gyula: Ebéd a kastélyban. Egy életregény fejezetei. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962
99. Gábor György: Gondolatok könyve. — Budapest, Magvető Kiadó, 1962
100. Galambos, Lajos: Isten őszi csillaga. Regény. — Budapest Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962
101. Urbán Ernő. Árnyak és sugarak. Két filmregény. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961
102. Gergely Sándor, Tiltott utak. Regény. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961
103. Száva István: A hiúz a napba néz. Galilei életregénye. — Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1962
104. Murányi-Kovács Endre: Akik szeretni tudtak. Regény. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962
105. Kádár János: A szocializmus teljes győzelméért. — Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1962
106. Földeák János: Papírhullámok. Versek. — Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961
107. Balázs Anna: Éjjel. Elbeszélések. — Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1962
108. Karinthy Frigyes: Az író becsülete. Válogatott írások. — Budapest, Magyar Helikon, 1962
109. Halász Zoltán: Ur városától Trójáig. — Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1961
110. Fél Edit: Népviselet. — Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1962
111. A francia líra kincsesháza. (A reneszansz költői I, II. — A klasszikus századok költői. — A szimbolizmus korának költői. — Jammes Apollinaire. — A romantika költői. — Baudelaire és a parnasszisták. — Középkor. (Válogatta és szerkesztette Rónay György. — Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961
112. A görög művészet világa. I—II. Összeállította, az előszót és a jegyzetek írta Szilágyi János György. — Budapest, Gondolat, 1962

САДРЖАЈ

Ж. Милисавац — — Од бечког до новосадског Књижевног договора — 313
Велько Петровић — — Бике Нађ Андраш — — 324
Јасна Мелвингер — — Ноћ по ноћ — — — — 330
Света Лукић — — — Естетичка перспектива човека, живота и света — 331

ПРЕВОД ПОЕЗИЈЕ

Пабло Неруда — — — Ода светлости — Опште певање — Мању Пићу — — 344
Мирослав Пантић — — Поетика Марина Држића — 349

ПРОЧИТАНО

Драшко Ређеп — — — Од истог читаоца — — — 381

МАРГИНАЛИЈЕ

пе — — — — — Лектира — — — — — 390
М. Л., — — — — — Докторска теза о Јовану Ђорђевићу — — — — 398

ЛИСТАЈУЋИ ЧАСОПИСЕ

П. Г., *** — — — — — — — — — — — — 404

БЕЛЕШКЕ

Томислав Бекић, Једна немачка антологија савремене југословенске прозе — — — — — — — — — — — 411

НЕКРОЛОГ

Б. Ковачек, Мијо Мирковић — Мате Балота — — — — — 413

Нове књиге у Библиотеци Матице српске — — — — — — 415