

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

---

ИНСТИТУТ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК

# ЈУЖНОСЛОВЕНСКИ ФИЛОЛОГ

ПОВРЕМЕНИ СНИС ЗА СЛОВЕНСКУ ФИЛОЛОГИЈУ

Уређује  
А. БЕЛИЋ

уз сарадњу

д-ра *Алексића Радомира* (Београд), д-ра *Вуковића Јована* (Сарајево), д-ра *Коларића Рудолфа* (Љубљана), *Конеског Блажа* (Скопље), д-ра *Павловића Миливоја* (Нови Сад), д-ра *Сивановића Михаила* (Београд), д-ра *Томановића Васи* (Скопље), д-ра *Храстиче Маји* (Загреб)

XXIII КЊ. 1—4

БЕОГРАД  
1958

## ОСНОВИ ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И СТИЛА НАШИХ КЊИЖЕВНИКА

Стил у књижевном језику и стил језика уопште претставља једну научну дисциплину која је између области књижевности и области језика. Мада се дуго сматрала као посебна проблематика теорије књижевности, она се већ пола века присваја од стране лингвистичких наука. Ово је уствари основни проблем о стилистици, проблем који је решаван глобално, али још није добио своје право савремено научно решење. Како из овога извиру сви други проблеми, и како од његовог правилног решења зависи примена метода и утврђивање принципа, то ћемо се овде зауставити прво на томе основном питању.

У новијој науци о књижевности, до прве деценије двадесетог века, стилистика се сводила на дисциплину која се односи на украсну тематику психолошког изражаја. Хиполит Тен (Hippolyte Taine), француски историчар, философ и књижевник и уметнички критичар, објашњавао је књижевно стварање као производ утицаја средине и времена, а одмеравајући психолошком анализом изражај. Али и једна и друга страна биле су недовољно одређене и сводиле се на питање стилских украса и адекватности у избору речи, чиме се употпуњавала анализа концепције и композиције. Крајем пак деведесетих година прошлога и почетком двадесетог века изражавају се две тенденције за успостављање односа стилистике према граматици и према филозофији. С једне стране анализу Рисових погледа на однос стилистике према граматици и његово схватање субјективне стилистике приказао је А. Белић (Наш језик, VII, 1—2). Много више тежње ка оригиналности имало је да покаже учење Бенедета Кроче (Benedetto Croce, *Estetica comme scienza dell' espressione e linguistica generale*). Борба разних „принципа“ у књижевној критици, од Хердера до Де Санктиса, довела је до поделе на естетичку и историску критику. У тежњи да обједини два правца, Кроче ипак успоставља схватања у смислу „индивидуализоване реалности“. Али је то све философија, став према животу уопште, па тиме и у књижевности. Међутим тек су претставници школе Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure, — Charles Bally, Albert Sechehaye) заузели став према стилистици са лингвистичког гледишта. Та мишљења подвргао је анализи и објективној

критици А. Белић (Наш језик VII, 33—40, 97—106, 129—134), а нарочито гледиште да је област стилистике одређена изношењем „осећајне или емоционалне стране“. За ово сужавање замера А. Белић, као и за својеђе на језик књижевно образованих лица. Гледиште Женевске школе у погледу на стилистику проистиче из основног става Сосировог учења, отуда ће бити корисно да се образимо на тај став, да би се потпуније схватила данашња вредност Сосирових погледа, изражених у та два правца. На везу Сосирових лингвистичких схватања са Диркхајмовом (Dürkheim) социологијом указује Витолд Дорошевски (Witold Doroszewski) у часопису *Pszegład filozoficzny* III (1930, с. 181—195). Према проучавању историског еволуционизма, Сосир је инаугурисао проучавање појава у савременој датости, и као што је из таквих схватања произишао покрет фонологије, тако су та схватања обухватила и проблематику стилистике. То нам пак омогућава да вратимо човека себи, по речима Маркса, и да га проучавамо и у односу на стваралачку изражајност, на објективне условљености стилистичког изражаја, и у самој еволутивности стила, у еволутивности која одговара еволуцији човека у друштвеној заједници. Као што се Сосирова двојна оријентација мора употпунити, да би се схватила сва комплексност језичких појава, тако и за правилно разумевање стилистичких вредности морамо успоставити психофизиолошку оријентацију, оријентацију према проучавању стимулативне средине, и најзад еволутивну, дијахрону оријентацију.

## I

Идеалистички философски став се отклања, ако се човек схвати у пуном смислу као живо, психофизиолошко биће. Исто онако као што се за разумевање фонетских реализација ослањамо на познавање физиолошко-анатомских покрета, тако се за психолошко-лингвистичке појаве морамо обраћати психологији физиолошки интерпретираној; а то ћемо чинити и ослањајући се на научно схваћену социологију и општу, историски усмерену еволутивност. Тако се једино могу утврдити компоненте и принципске основе проучавања стила. Тако имамо: 1) језик као изражај индивидуалности и сам изражајни процес; 2) средину и материјалне услове као стимулансе стварања и језичког изражаја; 3) саму еволутивност условљену временским еволуирањем.

Да се правилно разуме однос између онога што се, често недовољно јасно, зове емоционалним стилем, — треба у пуној мери схватити да та двојност није ни произвољна, ни апстрактна, већ условљена односом два нервна система у организму — аутономног и церебралног. Процеси једнога система условљавају афектно-емоционалне вредности, а процеси другога — оно што се назива „нормалним“, интелектуалним стилем. Та пак двојност може имати разне степене интензитета, као и (у ограниченом виду) њихово садејство (резултат тзв. екскламативне реченице). Све ово треба комбиновати са варијететима психофизиолошких типова (исп. *Учебник физиологии для медицинских инстинтутов*, под редакцией заслуженного деятеля науки проф. К. М. Быкова, 2-е изд., Москва, 1945).

Тежиште је, разуме се, на правилном схватању емоција и афеката, услова изазивања, појава и ефекта. „Емоција је снажно ослобођење енергије проузроковано изненадним и великим променама које онемогућују прилагођавање. И настане ли нека значајнија промена (физички бол, непријатна вест итд.), емоција избија с лакоћом и јачином које су различите код различитих индивидуа“, каже Вермејлен (Vermaylen, *La Psychologie de l'enfant et de l'adolescent*, превод, с. 56). По Пјерону (*Pierron, Les Formes élémentaires de l'émotion dans la comportement animal — La Dynamogénie émotionnelle*, *Journal de psychologie et de psychopathologie*, XII, 1920) емоција је увек нагло ослобођење нервне енергије. Дима (Dumas) у својој књизи *Traité de psychologie* истиче функционалне промене у организму, у зависности од интензитета („ступња“) емоције. Мартине слика механизам енергетичког ослобађања које изазивају емоције (Martinet, *Énergétique psychologique*, Paris, 1925). — Писац треба да осећа и да уме приказати оно што он сам доживи, физички или ментално, односно оно што доживљује свако лице из његовог дела. Потребна је адекватност у уметничком стварању. Међутим, Тенсово схватање, које је у своје доба значило крупан корак унапред, почивало је на делимичној адекватности у изражају. Повлачећи нову, крупну линију којом је требало одбацити скоро искључиво индивидуални изражај романтичарских схватања, Тен усмерава све ка упрошћеном схватању адекватности: спољашња реалност треба да изазове изразе такве какви ће код читаоца изазвати утисак какав је доживео писац. Међутим, према савременим резултатима науке, како психологије тако и физиологије, адекватност је у суштини комплексна појава, при чему се мора диференцирати. Петефи, у поеми *Луда*, није се задржао на утиску који се има од поступака и речи човека поремећена ума и сликању одговарајућим речима. Да би могао претставити Луду, он је морао добити не само утисак о појави, држању и говору, већ доживети појаве, држање, говор искидан, са скоковима, према искиданим асоцијацијама, испрекиданом току процеса мишљења, са неједнаким темпом и неуравномереном ритмиком; са таквим уживљавањем долази се до способности да се издвоје, диференцирају средства изражаја. Песник лиричар, са тематиком личних доживљаја, делује потсвесном интроспекцијом, и тај поступак је мање комплексан, али исто тако компликован: разни су степени интроспекције, зависно од темперамента, као и од стимулирајуће околине, а разни су и степени изражајне могућности. Змај Јован Јовановић, непосредним осећањем себе, налази тачну, адекватну реч да би претставио сву тешкоћу адекватности у изражају:

Док су у мени — песма су дивна...  
Кад их напишем — стихови само.

Овако просто, једноставно речени утисак интроспекцијом доживљен, почива на комбинованој антитези: „унутра“, у утиску и осећању емоционална вредност хармонизира — унутрашња песма је хармонична са утиском; али у другом делу је недостижност израза речи да претстави

верну слику, и да је претстави верно. Те две пак ситуације, једна позитивна а друга негативна, чине други степен антитетичке ситуације.

Један исти песник ће имати у једној ситуацији чак и несклад адекватно приказан у нескладу, — а други пут унутрашњи несклад ће се изразити у нејасним, мутним, замраченим сликама. Једна ситуација, као песма Ђуре Јакшића *На Лишару*, има тон сталожене, скристалисане несагласности између песника гађаног, измученог с једне стране, и ведре природе, коју оличавају мале, веселе птице, — а тај несклад не наноси бол, нити доноси утеху („*Прошли су ме давно моји леги дани: Увенуло цвеће, одбега ме мај!*“), па ипак радост с једне стране и тиха сета с друге стране нису у нескладу, — напротив, сазвучују, чега не би било да је, у претходним фазама песниковог расположења, у његовом срцу кључао револт потхрањен акутним болом. Али у песми *Пиноћ* и ритам, и стил, и елементи, и став песников указују на адекватност сликања узбуђене маште распламсане револтом. — И у таквом расположењу, у далеком, атавистичком гесту прибегавања заштити нежне, добре мајке, мајке која све разуме, све прашта, у свему теши и за најтеже ситуације даје снаге, — песник се јада мајци својој. А обе песме чине склад, иако је друга филолошким критичарима изгледала нејасна, а њихово везивање у ужу групу нелогично! Нису били у стању да схвате песника и динамику борбе асоцијација, као и борбе ставова у свести, — борбе у којој има тенденција ка стишавању и распламсавању у основи истог осећања које је основни мотив у ове обадве Јакшићеве песме, и који их управо тиме повезује у доживљајну целовитост. Кошмар, тежак и стравичан, захтева психопатолошко разумевање хиперестезије доживљаја, и чини основну антитезу према тежњи ка смиривању, мирењу и еху среће из прве песме. Отуда имају пун значај теорије Пјера Жане-а о тенденцијама (Pierre Janet, *De l'angoisse et l'émotion*) и Сартрове теорије о феноменолошком карактеру емоција (Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*). Допуњавајући ова схватања, Бирлу (Burloud, *Psychologie*) истиче пун значај емоција, које не треба сматрати само као знаке, већ као динамогене ефекте афективних тенденција. Ти нови погледи, неопходни за научно приступање анализи књижевнога дела, указују да се више не можемо ослањати на теорије које и у овоме правцу, као уосталом и у лингвистици, брзо застаревају.

То су путеви који и књижевну анализу треба да ослободе од једностраних, симплификованих и застарелих теорија као што је Фројдова. То не значи да се овде заузима став против психоанализе, — већ против једнострано схваћене психоанализе. Метод анализе психолошког карактера је много комплекснији; претпоставља разумевање целе скале интелектуално-афективних вредности, и води нас од разумевања феномена изразито резултативно патолошких ка разумевању привремено, *ad hoc* доживљајно изражених психопатолошких феномена.

Да би се ово разумело, довољно је навести два карактеристична примера погрешног закључка због погрешне дијагнозе.

Једна приповетка Анатола Франса, *Monsieur Pigeonneau*, даје карактеристичан пример да и сам писац може нетачно поставити тему и

доћи до погрешног резултата. Пижано, научник, археолог, египтолог, живи само за своју науку, и са највећом брижљивошћу је припремио да пред слушаоцима, на једном јавном предавању, оживи епоху и личност египатске краљице Неферу-ра. И док је мирно излагао своје научне поставке, запазио је у сали једну екстравагантну девојку, како интензивно прати и бележи његова излагања, док њен пратилац, црнац, фасцинирајућим погледом, делује као хипнотизер. И професор оставља своје забелешке, и почиње слободно, и много живље и занимљивије говорити. А по предавању слушатељка, која је тако ревносно и са великим интересовањем слушала, сачекала је професора, и позвала га у посету, на ручак... Какво разочарење за научника: та млада Американка желела је да се на једној свечаној забави појави у стилској хаљини какву је имала краљица Неферу-ра. А кад је понудила да награди професора, који јој је дао нацрт такве хаљине, и затражила од њега рачун („faire son compte“), и кад је он с индигнацијом одбио да прими новац, она, у игри речи, затражи да јој напише једну приповетку („faire un conte“). Разуме се, он је објаснио да се никад није бавио књижевношћу, и да зна само за своју науку. Тада му она пошале, у корпици, маче египатске расе. Маче се привикло да буде на столу за рад, и да својим очима гледа у научника, очима које су га опомињале на оног пратиоца у азијатском оделу и са фасцинирајућим погледом. То је све јаче и јаче утицало на професора, тако да је једног дана сео и стварно написао једну приповетку. А. Франс то решава као тематику хипнотизирања (тип: Свенгали). Уствари ту ничега халуцинаторскога нема. Решење је у принципу *ауто-сугестије*, — дакле не трансцендентни већ иманетни процес, који може да дође до степена огромне динамогене снаге.

Другу врсту претставља прича Алексеја Толстоја *La famille Vourdalak, fragment inédit des mémoires d'un inconnu*. Тај „одломак“, који је уствари једна прича, објавио је А. Лирондел (André Lirondelle) у часопису *Revue des études slaves* (т. XXVI, с. 14—33). — У салону, међу младим дамама и људима из отменог света, где су причани невероватни, чудни доживљаји, један врло стари господин, некадањи дипломата, прича доживљај из своје мисије у Румунији. Идући у ту земљу, зауставио се у једном српском селу у Угарској. Догађај из кога потиче тематика приче, тематика о вампиру.

У тону народних прича о вампиру, сећања једног дипломате, проткана веровањима Балканаца, личе на нешто невероватно, а што се ипак догодило. — Унаточ томе овде нема ничега надреалног, управо је све реално, то јест психопатолошки реално. Има једна једина замка, која се превиди лако: вампир прободен коцем никад се више неће повампити. У суштини подлога целога приказивања је халуцинаторске природе. Осем почетног момента, даље имамо серију сугестибилитета са халуцинацијама, масовним халуцинацијама, а у другоме делу — тежак кошмар са сплетом логички повезаних халуцинаторских ситуација. Језива драж и јесте у томе што је до краја одржан тон народног веровања, са сталним појачавањем кошмара и халуцинаторских слика, логично повезаних, и које делују као права стварност. — Сlike и

причање у суштини јесу реалистички, али не у обичном смислу. То је реалност кошмара и халуцинаторског стања. И величина писца се и састоји у томе што је у тону реалистичког сликања нереалних појава дао реалну слику поремећених стања болесно пренадражене свести. — Сам почетак пак, убијање старца који се можда жив вратио, и други детаљи, проткани су лажним сећањем, по познатом психолошком принципу „*déjà vu*“. Анализа унутрашњег говора, ненормалности психолошких појава отварају нове путеве за проучавања стила, као и говора. Сам помор приписан вампирима: последица куге или друге неке епидемије какве су харале и у XVIII веку.

## II

Други основни став стилистике односи се на стимулативну средину, на оне спољашње ефекте који су изазивачи утисака, доживљаја и експресије. То се запажало како у љубавним песмама, како у ефектима природе који буде тзв. „осећања природе“, тако у песмама родољубивих и социјалних смерова. Принцип радиоестезије, специфицираних општеживотних и индивидуалних зрачења објашњавају многе појаве међу личностима, па поред других и романтичарски, толико пута дискредитовани мотив, „љубави на први поглед“. Боје цвећа, као вибрације светлосних ефеката, звучне вибрације, распрострање мјериса, такође су стимулативни елементи естетских утисака, и тиме и песничких, уопште уметничких изражаја. Али преко осећања природе долазимо до изворног појма о стимулативности. Годишња доба дају директне утиске или асоцијативне процесе сличности или антитезе. Пролеће одушевљава подмлађивањем снаге, обновом живота, комплексним утисцима елемената, асоцијацијама васкрса природе; лето је доба зрелости, топлине, али и непријатељске жеге; јесен је доба плодности, како је, као горду и бајну царицу опева Војислав Илић, али је и кишна, суморна слика Луковићевог песимистичког става, а зима је колико некад мотив убитачности, смрзавања, беде и невоље, толико и беле невиности. Јутро и вече су од најстаријих поетских остварена вечити мотиви увек подложни индивидуалним песничким настројењима. Тема је резултат основног утиска, мада ће, како ја то на другом месту кажем (Књижевност и језик, II, 1955, с. 34—45), разни писци исту тему обрадити различито, уносећи своје склоности у реализовање доживљаја по својој импресији. Ђура Јакшић тему *вече* доживљује романтичарски, са персонафикацијом, а опис је подређен њој:

Као златне токе крвљу покапане  
Доле пада сунце за гору, за грање,  
И све немо ћути, не миче се ништа:  
То најбољи витез паде са бојишта...

Исту тему Војислав Илић проживи сликом у којој детаљи добијају довољно места да би она била у пуној мери не само реалистичка, већ и конкретизована да при читању изазове одговарајући утисак:

Румене пруге већ шарају далеки запад...  
Клоуно почива свет. Са мирних, далеких поља

Уморни ратар с песмом журно се ноћишту спрема;  
И само час по час зајечи шарена доља

Од шкрипе точкова колских. Гонећи весела стада,  
Безбрижно пастир млад у звучне двојнице свира;  
А његов космати пас, подвивши репину, лено  
Корача упоред с њим...

На трећој страни, пак, у песми Јована Дучића *Залазак сунца* имамо китњаст а с обзиром на психолошки реалистички песников став, опис пун барокних израза, преплетених визуелним и акустичким елементима. Слика је под ефектом светлости, а бруји животним комплексом:

Још бакрено небо распаљено сија,  
И црвени река од вечерњег жара;  
Још подмукли пожар као да избија  
Из црне шуме старих четинара.  
Негде далеко чује се где хукти  
Воденички точак промуклијем гласом,  
Ал' над долинама, док још небо букти,  
Цвет водени већ је засп'о над таласом.

Опет једно вече...

И цела слика је уствари само богат украсни декор за жену о којој песник замишља како сентиментално о њему, далеком песнику, сањари: како он све њене мисли испуњава у томе часу.

Осећање етничке или реалне, економско-историски условљене народне заједнице у суштини је увек исто: индивидуа се интегрира у заједници, чини њен део, има обавезе према њој; у њој налази ослонаца и усклађености за своју делатност и за свој развитак. То је осећање и суштина, увек је исто, без обзира на то што ће се манифестовати у различитим видовима, у зависности од личних склоности. Било на речима, вербалистички, сентиментално и са тежиштем на идеалисању прошлости, било у виду револта (од Ђ. Јакшића *Падајуће, браћо!*), или са реторским ставом (*Ойтаубина*, од Јакшића), или као резултат сталожене рефлексije која даје снагу за живот (*На Гази-Меситану*, од М. Ракића). Социјални мотиви могу такође имати и ефекте и снаге. Јакшићева песма *Рајтар*, Шантићеве *Руке* и *Ковач* одраз су, свака свога доба, као што су песме Косте Абрашевића биле позив за нове мисли о човеку у социјалној заједници. Писац некада објективно и без личног узбуђења приказује доба и људе, као што је у роману *Матин* од Максима Горкога, али зато лица из тог романа интензивно доживљују социјалну проблематику и тежње, борбе свога доба, потчињавајући себе интересима једне узвишене социјалне идеје. Велики мајстор стила и објективног сликања, Горки нас препушта сугестивности радних лица његовога романа. — Насупрот овоме, босански писац Хасан Кикић доживљује сам, лично и врло интензивно, социјалношћу проблематику својих радних лица. Сликајући велики пожар у експлоатисаној шуми, он то чини у пуној мери реалистички, са свима језивим детаљима, са живим приказом људи, радника који беже кроз запаљену шуму, за којима устопице јури и пристиже их

тешка, убиствена јара, огањ, пламен, као разјарени духови пакла. Међутим, он је сасвим другачији када нам описује револт експлоатационих цапинаша, који су пошли на бараку управе Шумске експлоатације. И ту он описује реално, веома импресивно, жали, и он је сам узбуђен; личност преовлађује над објективним писцем, — и то лично учешће је Кикићево идентификовање са цапинашима: не само његов револт који треба да се прикаже у њиховом нападу него њихов напад повлачи и писца. То лично учешће писца, иначе објективног, изражава се на један неубичајен и неочекиван начин: то је начин стилизовања реченице. Супротно писцима који своје узбуђење одају кратким, „исецканим“, растрганим и недовршеним реченицама, — Хасан Кикић на таквим, најузбудљивијим и социјално најизразитије обојеним местима, не уме да уобличи реченицу онако како одговара објективној говорној ситуацији; не уме да је прекине онде где се испуњава њен цикл идеације. Такве су његове реченице. Огромна маса људи, као страшна, гневна бујица, разлила се, преплавила ... „Као изљев црне густе текућине, као да је покуљала поплава усјајане мрке лавине и разлијева се својом љепљивом жидином, густо залијева сваку пукотину, забушује сваки отвор, гамиже неумитно и сурово, пошлављује и у том суровом поплављивању као да дави, као да потиче, размеће се и кључа, узавире, расте, буја, надлази као мутна вода и мутно се покреће, котрља, прејахује, језиво ћутљива, и ћутљиво шумна, та жива гомила која се помиче хиљадама ногу и хиљадама тешких сјајних гвоздених сјекира и трнокопа и мотика и цапина, та мрка непрегледна гомила потмуло врије, десет хиљада сирових, повијених плећа и јаких бакренстих шија, десет хиљада јаких сељачких видичких вилица и мрких длакавих, руњавих прса преплави Голдбергова балваништа и као по неком наученом офанзивном распореду омота цијелу пилану окол. Прстен. Обруч.“

Као стилистичко мерило овакве реченице, мултиплициране, сливене, као зачарани круг из кога писац не може да ослободи себе за објективан став — сведоче о правој грозници која прати изражај и опис доживљаја Кикићеве тематике.

Наглашено је пак да објективна тематика осећања природе има необичан значај за разумевање спољашњих ефеката. Корен у томе је у основном односу човека према природним појавама које га окружавају. Философско-литерарно гледање с краја деветнаестог века ово је називало „дарвинизмом“ и спорило вредност основама анимизма и антропоморфизма за естетску еволутивност (Фидлер). Међутим иако је јасно да је човек, већ у првим траговима уметничког изражаја, био далеко изнад нивоа ма кога другог живог бића, — ипак се не може спорити да и животиње имају инстинкте естетског разумевања и естетског ефекта (богатство боја перја код птица; певање; извођење правих ритуалних игара при парењу, и сл.). У смеру истраживања Павлова о условним рефлексима наука је отишла даље од општих схватања с краја деветнаестог века, и понова се враћа природи као извору за разумевање многих појава, па и човека у њој и према њој.

Теорија анимизма се прилагођава најновијим научним схватањима, према томе огроман материјал и старије и најновије етнолошке и етнопсихолошке оријентације се не може оставити по страни при стилистичким проучавањима. Проучавања изражајних начина унутрашњих расположења, емоционалних стања код примитивног човека имају као резултат огроман број факата веома значајних и врло сугестивних. И старија литература, чак ако се са извесном резервом посматра теориска страна, веома је драгоцене. Она је, може се рећи, у потпуности, обухваћена у делу Тајлоровом (Edward B. Tylor, *Primitive Culture*; немачки превод *Die Anfänge der Cultur*, I-II, 1873). Непознавање тих факата нимало не оправдава став који негира принцип анимизма и антропоморфизма. Ревизија извесних, данас већ застарелих појмова структуралистичког гледања у пресеку, кроз логичку интерпретацију, води нас правилнијем разумевању структурализма гледаног у његовим најпримитивнијим појавама, па тиме и анализи најдоступнијим видовима из далеке перспективе било апсолутне, било релативне — тј. стадијално схваћене. Ове мисли поткрепљује у пуној мери Фрезерово дело (*The Golden bough. A study in magic and religion*, by sir James Georg Frazer; превод *Златна грана, исјорија мађује и религије*, Београд, 1937).

Основни принципи одржавања фела је у психологији довољно признати, иако још не у потпуности проучени принцип подражавања, имитовања, и тај принцип мора добити свој пун значај и у проучавању човекових емоционално условљених изражајних могућности. Човек и најпримитивнији имао је непосредни физиолошки усмерен осећај *живојности*, а схватање тога осећаја непосредно је везивано за покрет, за оно што изазива запажање динамике ма у ком виду. То је инстинкт који не одваја човека од другог животињског света: змија ће мирно проћи, промилети ако сте потпуно непомићни, и реагираће на покрет, који је буди на опрезност, који јој слуги опасност, који је припрема за одбрану. — Ритмичке игре примитивних народа имају, несумњиво, физиолошку вредност спољашње реализације емоционалне доживљености, — али исто тако је тачно да оне добијају и вид подражавања покрета карактеристичних живих бића. Нарочито су интересантни покрети имитовања кенгура код примитивних аустралијанских племена. Покрети, обазирања, послушљивања, скокови — све то опомиње на узоре које је примитиван човек запазио код животиња. Покрети раширених руку, карактеристични за приказивање хиндуског божанства са више руку (Шивина триумфална игра, рељеф у пећинском храму у Елори) и уопште код бајадера, као и у данашњем балету је мотив имитовања птичјега лета, израз тежњи да се човек одвоји од земље и полети „у небеске висине“, као што то чине птице. Игра полета орловског стремљења са поскоцима у вис, при игри удвоје, позната код нас у Црној Гори, као и код Арбанаса, има много ширу арену: то је тип игре познат код кавкаских народа, још очуван на Балкану, са траговима у сардинско-сицилијанској зони, и још врло свеж код Пиринејских Баска. То је тип *моторичког имитовања*, управо *кинетички* условљеног имитовања. Други тип је *акустички* условљен,

и показује нам настанак оноματοпеја. Ове су вредности биле веома значајне, иако не искључиво, једино *оне*, за ток првих фаза настајања човековога говора, човекових језика. Извор им је и из шире природе (*бум, њрас, шушћање, шуморење, жуборење*), и из животне природе (*гакајти, кока — кокодакајти, грлица, њиска — њишћајти, гурикајти*, и др.). Разуме се, према обоме, да ће оноματοпеје бити веома значајни ефекти и у естетском, песничком изражају, као у стиху Владимира Назора: *И цврчи, цврчи цврчак на чвору црне смрче*, — тако да се директно оноματοпејско осликавање уздиже до сликовите акустичке симболике. — Трећи пак, визуелни имитативни тип је постао најпродуктивнији за литерарно уобликовање, и управо тим начином што је обично проширен, комбинован, и са ослоном на комплексност природе човекове. *Антропоморфизам* је, дакле, виши и изразитији вид анимистичког принципа, и као такав се не само изразио у уметности, него и овладао њоме у највећој мери. Све што даје знаке динамике сличне човековој, примитивном човеку личи, па према томе и пра-човеку је личило на човека. У почетку по принципу *pars pro toto* хујање ветра, олује, снага олује и торнада опомињу на човекову покретачку снагу, али је далеко превазилазе по интензитету и по учинку; мерећи је према својој моћи, он је осећа супериорнијом, надмоћнијом, опасном, — он је замишља персонифицирано као змија. Области у покрету, тамни, олујни, облаци градобитни су такође персонифицирано схваћене *але* („Бори се као ала с берићетом“). Божанства класичне Јеладе и старог Рима у потпуности су човекових осбина, и Зевс-Јупитер (*Deus Pater*), и Хера, и Плутон-Нептун, и Посејдон, и Вулкан, и Атина, и Дијана, и нимфе. И не само да су замишљени у виду човека, него и са свима изразитим човечанским осбинама, склоностима, страстима, афектима и поступцима какви карактеришу људе. То су *људи*, како их приказује класична уметност, али људи изразито натчовечанских моћи.

Антропоморфизам оличава схватања сваке епохе увек са специфичним карактеристикама. — Најновији, оригинално изражен тип антропоморфизма нам претставља једна занимљива појава у нашем сликарству. На једној својој изложби, прво у Новом Саду (10—15 марта 1956 г.), затим и у Београду сликар Зоран Петровић изложио је мотиве индустријализације, које сам ја у приказу објаснио као појаву антропоморфизирања. „Тематика ове изложбе слика, рекао сам ту, убедљиво нам приказује један од основних закона човекових начина доживљавања околине, — то је закон антропоморфизма, закон персонификације. То је првобитни закон уметничког стварања, од пра-човека до човека данашњице, човека заиста врло високе културе. То је закон односа динамике и статике. То је закон који ми сви доживљујемо, само другим начинима него људи претходних епоха, сасвим другачијим начином него пра-човек... Од тог великог етно-психолошког закона потсвесно полази уметник Зоран Петровић. Он је осетио живот материје — њен живот у дејству, у акцији. — Сасвим правилно, антропоморфизам је добио своју савремену форму: не више природне силе, пријатељске и непријатељске, већ силе које покрећу

савремено друштво и савремени привредни развитак утицале су творачким стимулусом на савременог сликара. И то је не просто, фотографски, већ чисто уметнички доживљена стварност индустријализације. Ту је не само социјални смисао, већ недвосмислено уметнички смисао социјалног настројења“.

Околина, дакле, статичка а нарочито динамичка, комплексно или својим појединостима, чини веома значајну компоненту уметничког стварања, стимулирајући изражај, који ће се формирати у личности уметника, и који ће добити отпечаток визуелног, акустичког, кинетичког, или комплексног вида, према основном типолошком карактеру самога уметника.

\* \* \*

Трећу оријентацију чини еволутивни процес у стилском изражају, и који у крупним линијама показује с једне стране паралелизам са ликовним уметностима, а са друге стране занимљиву стадијалност, од епохе стварања примитивног човека, преко доминације маште у индуској књижевности и у индуској архитектури, у смењивању романтичарских и реалистичких односа према тематици, све до социјалистичког неореализма.

*Мил. Павловић*