

О С Т И Л У

Интелектуални развој, у већини случајева, иде путем суштинских разликовања, путем разлагања неке мутне и сложене ствари у појединачне видове који ту ствар сачињавају. ~~А~~ кад је тако, било би заиста врло глупо губљење времена ако би неко узео да мрси што је добра памет већ размрсала, да губи из вида смисао већ извршеног разликовања, рецимо, разликовања између поезије и прозе, или, да будемо тачнији, разликовања између закона и карактеристичних одлика у стихованим и прозним саставима. Они који би врло наглашено стајали на разликовању између прозе и стиха, прозе и поезије, могли би можда понекад доћи у искушење да сувише уско ограниче праве функције прозе, што би, у најмању руку, било погрешно економисање, јер би значило: да се они који тако чине стварно одричу извесних средстава и могућности у свету у којем, по нужности, прозом обављамо већину својих говорених и писаних послова. Критички напори да се уметност ограничи *a priori*, уз претпоставке о природним ограничењима материјала у којем ради овај или онај уметник, ~~као~~ ~~што~~ (вајар ради у тврдим формама, прозни писац са обичним јези-

ком људи,) увек су подложни да их оповргну чињенице у уметничком продуковању. Зато што се увек може показати да је проза продукт живих боја, (код Бекона, рецимо;) или продукт сликовит, (код Тита Ливија и Карлајла, рецимо;) или продукт пун музике, (код Цицерона и Њумана, рецимо;) или продукт мистике и у себе скривености, (код Платона, Мишлеа, или Томаса Брауна, рецимо;) или продукт понесен и сав цветан, (код Милтона или Тејлора, рецимо;) - зато што је то тако, било би врло промашено ако би неко тврдио да проза није ништа друго до текст упитомљен и уско ограничен који служи само практичним сврхама, текст, да тако кажемо: "нашарај и - готово". Исто тако сасвим не би ваљало кад би неко тврдио о поезији да се она не може дотицати и прозаичних ствари, (као код Вордсворда, рецимо;) или ствари скривенога смисла, (као код Браунинга, рецимо;) или да не може приказивати на племенит начин и свакидашњи живот, (као код Тенисона, рецимо.) Но ако се узруководимо једном суштинском лепотом ма у којем добром књижевном стилу, или у целој књижевности као лепој вештини, онда, баш као што има много лепота у поезији, тако их има много и у прози, и ствар је критике да те лепоте као такве оцењује. Ваљало би дакле да критика потражи у стиховима и оне тврде, логичке, тако да кажемо прозне одлике, које и

стихови имају, и које су им потребне. Ваљало би да критика нађе, у некој поеми, међу цвећем, алузијама, помешаном сагледању ствари, (као у ЛИЦИДАСУ, на пример;) и мисао, логичку структуру. А како би било здраво, како би било дивно, доказати, с друге стране, да и у прози има од онога што зовемо поезијом, што је имажинативна снага; и не ценити то као нешто туђе, као неке залутале уљезе, напротив, ценити да поезија и имажинација имају право да стоје у прози, и да ту моћно сарађују.

Драјден, са карактеристичном за његово време наклоношћу, врло је волео да подвлачи разлику између поезије и прозе, да се противи мешању тога двога; али ефект од таквог поступка био је ослабљен тиме што је поступак долазио од човека чија је поезија била тако прозаична. Стварно, Драјденов смисао за прозне одлике више је деловао у његовим стиховима него у његовој прози, која је не само врло топла, богата фигурама, поетична, како се то каже, него је, да се тако изразимо, покварена тиме што, посве несвесно, залази у многе стиховно скандиране реченице. Ако узмемо да централна књижевна одлика лежи у оној скромној заслуги прозе која се зове коректност, онда Драјден испада, у ствари, мање коректан писац но што изгледа; он, рецимо, увек несавршено влада употребом релативних заменица. Но како ум чо-

вечји ради са обрима, могло се очекивати да ће сфера и деловање поезије у прози наћи временом и свога заступника. И доиста, читав век после Драјдена, кад су се јавиле сасвим различитије потребе у књижевним облицима, онда је Вордсворд врло проширио опсег поетске снаге у књижевности. Вордсворд је стварно разликовање између прозе и поезије сматрао као разликовање безмало техничко, или случајно, у смислу отсућности или присутности метричких лепота; или, да кажемо изричитије, метричког уздржавања. Но и за њега је, наравно, важила супротност између стихова и прозе; али као суштинску раздеоу између двога, између имагинативнога и неимагинативнога писања, он је, испоређујући своје разликовање са Де Квинсијевим разликовањем између "литературе моћи и литературе знања", сматрао, дакле, да у првом од два случаја стваралац не даје чињеницу, него своје особено схватање чињенице, свеједно да ли је чињеница у садашњости или у прошлости.

Ако сада, под протекторатом Вордсворда, одбацимо ону оштрију опречност између поезије и прозе као нешто што и сувише напомиње својевољу психологије прошлога века, а с тим одбацимо и предрасуду да може бити само једна врста лепоте у прозном стилу - онда ја овде имам намеру да истакнем извесне особине књижевности као лепе вештине уопште, које, ако се могу згодно при-

менити на књижевност чињеница, још се боље могу применити на књижевност са имагинативним осећањем чињеница. То јест, примењују се те особине, сасвим индиферентно, и на стихове и на прозу, уколико је једно и друго заиста имагинативно, или, другим речма, ако су извесне околности праве уметности заступљене на обема странама. Те околности могу у себи садржати тајну правога разликовања, могу гарантовати особите одлике и на једној и на другој страни.

Линија која би делила чињеницу од нечега сасвим различитог но што је спољашња чињеница - доиста је тешко повући. Код Паскала, на пример, и уопште код писаца са моћју убеђивања - како је код њих тешко одредити тачку где, од времена на време, аргумент - а аргумент, ако ће ишта вредети, мора се састојати од чињеница или групе чињеница - како је тешко одредити помену-ту тачку где тај и такав аргумент постаје пледоаје, где престаје бити теорема, него се, суштински, обраћа читаоцу с позивом да уђе у дух писца, да мисли с писцем, ако то може или хоће - где дакле тај аргумент није више израз за неку чињеницу, него израз за пишчево схватање, за особиту пишчеву интуицију о једном свету у перспективи, о свету који се само назире испод несавршених околности садашњице, а у сваком је случају по нечему друкчији

него чињенички свет. С друге стране, у науци, у историји, реци-
мо, уколико се она слаже са научним правилима, имамо једну књи-
жевну област у којој машту можемо увек сматрати као уљеза. Како
се пак у науци уопште функције књижевности свODE, на крају кра-
јева, на приказ чињеница, то се и сви облици књижевних одлика
своде ту на разне врсте брижљивих обрада; а та се добра особина
онда крије у сваком "стручном раду", свеједно да ли је реч о на-
црту за парламентарни акт, или шивењу. Али ту сада имамо следе-
ће: пишчево схватање о чињеници, нарочито у историји, али и у
другим сложеним предметима, који су макар погранични према нау-
ци, пишчево схватање чињенице заузима место саме чињенице као
такве, мање или више. Наш историчар, на пример, иако научник са
апсолутно исправним намерама, мораће, по нужди, бирати између
множине чињеница које му се нуде; а док бира, даваће он право
и понечему од свога темперамента и расположења, понечему што не
долази из спољашњег света, него из неке историчареве визије из-
нутра. Тако Гибон уобличава свој тмасти материјал према једном
унапред смишљеном схватању. Тит Ливије, Тацит, Мишле, крећући се
са пуно бритких осетљивости међу сведочанствима прошлости, они
мењају, прерађују, ко би знао рећи где и у коликом степену, али
мењају; и, мењајући, постају нешто друго но прости описивачи. Све

ки од њих, док чињенице прерађује, прелази у област праве уметности. У коликој мери ће таква пишчева сврха, свесна или несвесна, бити транскрибовање света или неке чињенице, него приказивање пишчева схватања чињенице, у тој мери писац постаје уметник и његово дело лепа вештина; али и добра вештина - што ћу, надам се, на крају показати - добра вештина у сразмери према количини истине у пишчеву приказу свога схватања. Баш као што и у скромнијим и једноставнијим функцијама литературе, истина - истина о голој чињеници овде - значи суштину за онолико уметничког квалитета колико те функције могу садржати. Истина! Без истине, нити има какве заслуге, нити икакве вештине. Свака лепота, ако се боље погледа, само је пробрана истина; или, као израз, пробраније прилагођавање говора према оној пишчевој визији изнутра.

Дакле, пример: какво је пишчево схватање неке чињенице, иде испред саме чињенице као такве, јер је оно прво писцу лично милије, пријатније, лепше. У књижевности, као и у сваком другом продуковању човечје вештине, свеједно да ли је реч о изливању звона или неке чиније - где се год испољава оно лично схватање, где год израђивач тако измени своје дело преко и изнад основне намене или намере да би оно постало пријатније (израђивачу са-

мом у првом реду) - у свима тим случајевима имамо лепу вештину насупрот вештини која само служи. Књижевна уметност, баш као и свака друга уметност која у неком смислу имитује или репродукује чињеницу, - форму, или боју, или неки догађај - јесте приказ чињенице онако како она има везе са душом нарочите личности, са оним што је тој души најмилије, што је њена воља и снага.

У томе је ето суштина имагинативне или уметничке књижевности - у приказу, не чињенице саме по себи, него чињенице са бескрајним њеним варијантама, како их мења човеков избор бољег и лепшег; приказ чињенице у свим њеним бескрајно различитим формама. И то ће онда бити добра књижевна уметност, не по томе што је бриљантна или мирна, богата, полетна, или строга, него је добра књижевна уметност у оној мери у којој је приказ онаквог схватања даје чињенице везан за душу, у коликој мери је тај приказ истинит. Стихови су при том једна област такве књижевности; а имагинативна проза, можемо сматрати, имала би бити специјална уметност модернога света. А да је та имагинативна проза специјална и опортунa уметност модернога света, то произлази из две важне чињенице у вези са модерним светом. Прво, хаотична разноврсност и сложеност интереса (модернога света), што, од своје стране, чини непрорачунљивима све интелектуалне појаве и све стварно одлу-

чујуће струје садашњег времена; а све то заједно пак значи стање духа које мало мари за ограничавања којима су стиховани облици подложени, тако да је најкарактеристичнији стих XIX века стих без закона. И, друго, натурализам, који је свугде преовладао, радозналост нека да се све сазна онакво какво јесте; и, с тим у вези, извесна скромност става, који став, такав, на крају крајева, мора бити у сродству са мање амбициозном формом у књижевности. А кад је проза, на тај начин, истакла своје право да буде специјална и привилегована особина данашњице, она ће бити, иако критичари гледају да јој сузе сврхе, она ће бити исто тако разноврсна у својим одликама као и само човечанство, с обзиром на чињенице последњих искустава људских. Друкчије речено, биће та проза уметност са много регистара - медитација, запажања, описи, моћна речитост, анализа, регистар туге, регистар ватрености. Лепоте њене нису дакле само оне што "пешке иду"; проза, у својој мери наравно, може имати све разноврсне чари поезије, чак тамо до ритмова, који су Цицеронови, Мишлеови, Њуманови, онда кад су ти људи најбоље писали, давали музичку вредност свакоме слогу.

Уметник у књижевности по нужди је и научник; и кад науми да нешто уради, он пре свега има на уму научника и научну

савесност, мушку савесност у овом случају; то јест, принуђени смо да тако мислимо док важи васпитни систем који праву науку у тако великој мери ограничава на мушкарце. Уметник на књижевном послу, дакле, у својој самокритици, претпоставља мушкарца читаоца, који ће (сав од очију) прелазити преко материјала обазриво, са размишљањем, иако без много обазривости за самога писца - док би преко истог материјала женска свест прелазила олако, предусретљиво. Материјал у којем ради писац није ништа више његова креација но што је, рецимо, мрамор скулпторова креација. Језик, продукт миријаде разних интелеката и такмичарски вођених разговора, пун је тамнина и сићушних асоцијација; језик има своје властите, многобројне, и често тајанствене законе, од чијих се уобичајених и опсежних познавања научност и састоји. Писац, сав испуњен оним што се пре свега труди да изрази, може сматрати да су поменути закони - ограниченост речника, структура, и томе слично, да су то ускраћења; но ако је он прави уметник, наћи ће у томе ипак што му треба. Његово до танчина савесно посматрање особина које има његов медијум, унеће у све што он пише једну општу црту осетљивости - *finu методу рада. Exclusiones debitaе naturae* — искључивања, или одбацивања која природа тражи - знамо колику велику улогу то игра у науци о природи, ка-

ко нас учи Бекон. Ако томе дамо само нешто другачији смисао, могли бисмо рећи: да се уметност научника састоји у пажљивом проматрању оних одбацивања која тражи природа његова медијума, то јест, материјала који он мора употребити. Писац научник, ако живи осећа важност атмосфере у којој сваки термин има свој најјачи степен експресије; и ако је љубоморно заљубљен у речи - он ће бити у стању да се одупре наклоности већине оних који употребљавају речи да би збрисали разлике у језику; одупреће се лакоћи прелазења у површност оних писаца који, у том смислу, често појачавају дејство вулгарностима. Писац ће осећати, међу својим обавезама, не само оне које му долазе од језичких закона, него и од појава извесних афинитета, од избегавања, од нарочитог бирања у своме језику - које су појаве, асоцијацијама кроз историју књижевности, постале део природе језика, и прописују одбацивање многих неологизама, многих слобода, многих разузданих фраза, иако се оне понекад намећу као заиста изразите. Писац се при том послу нарочито обраћа научнику у себи. Јер научник има много искуства у књижевности, и неће бити милостив према наглинама у стилу, или вулгарним илустрацијама, или према некој афектираној учености спрењеној за неучене. Из тога произлази, на страни писца, уздржавање, потреба самообуздавања и одрицања; а тако ће

онда и осетљив читалац, од своје стране, имати утисак да га нешто позива да и он буде до ситница обазрив. Дакле, ако писац буде обазрив и пажљив на сваки најситнији делић, онда је то зато да ни читалац неће жалити труда да и он буде пажљив. Писац, ако је скрупулозан са својим инструментом, биће, индиректно, скрупулозан и према своме читаоцу. Пишчево научно познавање инструмента на којем свира, понекад можда иде и са слободама, но слободе у том случају значе слободу мајстора.

Међутим, ако се писац добро притегне поменутиим уздржавањима, он стварно тражи слободу да начини речник и читав композициони систем, за себе - свој прави начин рада. Говоримо ли о начину рада једног правог мајстора, онда имамо на уму оно што је суштинско у његовој уметности. Педантерија, то је само учевност *d'un ciste*, наш писац није педант, он истиче само то да има интелигентно разумевање за језичка правила у својим слободама са језиком. Додавања или проширења у језику, која имају бити нешто као и спонтаности у понашању добро васпитаног човека, биће само даљи докази за пишчев добар укус. Прави речник. Не више многи преводиоци како је то врховно важно при послу преводјења, него ударају већином путем идиоматике или конструкције. Међутим, ако је оригинал првокласан, сва прва брига преводиоца има

да оде у елементарне делиће. Платон, рецимо, може се у много случајева најтананије превести ако идемо од речи до речи, без икаквих измена у структури, као што оловка иде тачно по цртежу испод провидне хартије - дакле да ниједна реч, ниједан слог не добије лажну боју, да тако кажем и да мало изменим начин мога илустровања.

А зато је тако што је сваки писац кога вреди преводити, претраживао и овејавао свој речник, свестан речи како би их бирао кад би их систематски читао у речнику; и још више свестан речи које би одбацио из речника, ако речник тај не би био Џонсонов. А док то ради, једнако је писцу пред очима његово особито схватање света; он дакле тражи чиме ће дати адекватан израз свога схватања, и тако остварује речник који тачно одговара природи и бојењу његова духа, дакле је, у најстрожем смислу узет, оригиналан речник. Онај живи ауторитет који је језику потребан, лежи стварно у научницима који знају, једаред за свагда, да сваки језик има свој дух, врло раскопан свој дух, и кад умножавају, они уједно и чисте језичке елементе, који се, уосталом, и по нужности морају мењати упоредо са мислима живог света које се такође мењају. Пре деведесет година, рецимо, Вордсворду је

морала бити потребна велика интелектуална снага да би се пробио кроз освећене поетске асоцијације од једнога века, да би говорио језиком својим, који је имао да у извесној мери постане и језик наредне генерације. Вордсворд је то радио и са тактом научника. Енглески језик, за четвртину прошлога века, асимиловао је био фразеологију сликарске уметности; за пола века фразеологију великог немачког метафизичког покрета од пре осамнаест година; делимично и језик мистичке теологије; - и само би се педанти могли жалити на велику и доследну освајачку моћ тих језичких вре-ла. А кад прође још много година, вероватно је да ће се језик развијати и у правцу одомаћења научног језика; не мари, ако ће то бити под надзором једне паметне научности, напореда с либе-ралним одомаћењем научних идеја. Јер, на крају крајева свега то-га, главни покретач за добар стил: то је да писац има да се но-си са пуном, богатом и сложеном материјом. Уметник у области књи-жевности, стога, добро ће радити ако стекне знања о физичкој на-уци, баш као што је за науку добро да тежи да постигне свој књи-жевни идеал. Па затим: како научник без историскога смисла не значи ништа, он ће бити онај који ће вратити у употребу ако не баш сасвим застареле и похабане речи, а оно тананије избрушене речи још у употреби, а које смо "пословно" научили да злоупотре-

бљевамо. Сочне саксонске једносложне речи, блиске нам колико и наш вид и пипање, писац ће бити спреман да употребљава наизменично са дугачким и на језику тако слатким речима латинштине, које су тако богате са својим "двоструким наменама". У најближим нашим данима, наравно, нема критичког поступка који би се дао разумно неговати без употребе еклектизма. Имамо оправдавајући пример за еклектизам у једном од првих поета нашег времена. Врло живе илустрације за то пружа писање песника Тенисона: ефекти од употребе једносложница, уједно и звучне латинштине, уједно и научне фразеологије, такође и метафизике, као и ефекти од употребе фамилијарног говора - а све то скроз прожето фином, раскошном научношћу.

Научник који пише за научнике, наравно, препуштаће нешто и одређеној интелигенцији свога читаоца. Каже Монтењ: "Да пођем да проповедам ма којем пролазнику; да постанем учитељ либеранцији првога човека кога ћу срести - од тога се просто грозим", и то је доиста нешто што научнику мора бити мучно, и он ће се зато увек и уздржавати да без потребне учетивости пружа помоћ нечијем уму. Писци који воле напор налазе да је за њих пријатан потстрек у позиву читаоца на продужење напора заједно; награда таквим писцима биће у томе што ће читаоци одлучије и

присније домашати схватања аутора. Самоузддржавање, вешта економија са средствима, *ascēsis* писца, у томе такође има лепота свога рода; читалац ће при том наћи естетско задовољство у шкртој сабијености пишчева стила, где се максимално употребљава свака реч, истерује из сваке реченице њен тачан рељеф, строго одмерава простор од речи до мисли, логички испуњава простор, и тако постизава уживање од савладаних тешкоћа.

Разне класе личности, у разна времена, наравно да од књижевности траже разно. Ипак, учени људи, али не само учени, него и сви незаинтересовани љубитељи књига, сматраће књижевност, као и све друге уметности уопште, уточиштем, врстом манастирског уточишта испред извесне вулгарности у стварном свету. Савршена поема, као Лисидас, савршен роман као Есмонд, савршена обрада једне идеје као Њуманова Идеја о универзитету, све то значи за оне љубитеље нешто као врсту религиозног "повлачења". Ако сад узмемо у обзир централну нужду одабране машине, "људи од финијега ткива" који су и израдили и одржавају књижевни идеал, по њима, све, сваки компонентни елемент мора проћи кроз тачну пробу, и, изнад свега, не сме бити никакве некарактеристичне, мрљаве или вулгарне декорације, јер се за украс дозвољава само оно што је структурално и нужно. Као сликар на својој слици, тако уметник

у књижевности у својој књизи, тежи да с помоћу часне вештине створи посебну атмосферу. Шилер каже: "Уметника ћеш најбоље познати по ономе што изоставља." У литератури, такође, прави уметник се најбоље познаје по такту његову за изостављања. За врло озбиљнога читаоца и речи су врло озбиљне; реч која је на датом месту украс, фигура, додат облик ради боје или истицања неког односа - ретко бива да је таква реч спремна да умре сходно одговарајућој мисли, тачно и у правом моменту; неминовно, она оклева још неко време, и тако оставља иза себе дугачак "мождани талас" са сасвим другачијим асоцијацијама можда.

Ту сад, може се десити, јавља се она штетна тенденција научне пажљивости човекова ума коју препоручујем. Али прави уметник неће то губити из вида. Он ће се сећати следећег: као што украсна реч указује на нешто што само по себи није суштинско, тако, с друге стране, она "једна лепота" сваког литерарног стила јесте од суштине, и зато је, како у прози тако и у стиху, независна од сваке декорације која се може отстранити; и да та једна лепота, сећање се писац, може постојати у пуном свом сјају, рецимо, у Флоберовој Госпођи Бовари, или у Стендалову роману Црвени и црни, делу скроз без неукрашавања - сем једва поједи-

начних сугестија на очигледно лепе ствари. Паралеле у стилу, алузије, алудивни начин писања уопште, цвеће у бапти - уметник зна опојну снагу тога на понечију млиставу интелигенцију, којој дословно добро долази свака диверсија, ма који стилски уљезлуталица, јер се с тим може по вољи удаљавати од непосреднога предмета. Ако, у уметнику унутра, постоји неки доиста оживљавајући мотив, онда ће уметник, љубоморан на то своје, избегавати све што није директно у вези с оним мотивом, све олако, докано, и нећеу напуштати строго пешачки стилски процес, сем да таквим отступањем добије нешто од важности. Баш и да стекне уверење о сагласности двога, мотива и стила, још увек ће се питати да ли би то нечему служило. Вреди ли, то јест, и да ли смо у стању да се послужимо баш тим, баш том фигуром или књижевном референцијом, и баш тада. Прекомерност! тога ће се уметник бојати баш као што се тркач тога боји за своје мишиће. Стварно, сва се уметност и састоји у уклањању прекомерности - можемо се ту сетити завршног покрета гравера кад уклања последњу трунчицу невидљиве прашине; или, идући унатраг, прве слутње шта ће довршено дело имати да буде, док оно засада још, према замисли Микеланђела, лежи негде у грубо одвањеној громади стене.

А што важи за фигуру, или флоскулу, мора се пренети на

све друге случајне или отклоњиве украсе при ма којем писању; и
 мора се то пренети не само на специфичне украсе, него на све
 латентне боје или слике које језик као такав носи у себи. Ко во-
 ли речи ради речи; коме ништа са речима у вези није неважно; ко
 је сталан и детаљан посматрач физиогномија речи, тај ће будно
 пазити не само на очигледно смешане метафоре, него и на метафору
 која се смешала са целим нашим говором, па се због непрестане
 употребе више и не распознаје стално. Ако пак уметник добро рас-
 познаје случај, боју, физичке елементе, или састојке у речима,
 он ће се користити њима као даљим средствима за изражајност. Сит-
 не састојке језика уносиће он као боју, светлост, сенке, зато
 што пун њихов значај осећа зналачки. Увек противан деградацији
 језика од стране оних који језик алкаво употребљавају. он сам
 неће употребити бојено стакло место чистог. И док пола света у-
 употребљава фигуру несавесно, он ће у потпуности запажати не само
 сву латентну фигуративну текстуру у говору, него и оне неодређе-
 не, лење, упола уобличене персонификације (које значе реторику,
 реторику што умара, и гора је него да је никако нема, зато што
 нема правог реторичког мотива) које у говору играју тако велику
 улогу; према њима ће бити скрупулозно тачан, од слога до слога,
 баш као и према прецизној вредности у случајевима јаче остента-

тивних језичких украшавања.

Досада, ја сам говорио о извесним условима књижевне уметности који произлазе из медијума у којем, или из материјала на којем, се ради; то јест, о суштинским особинама језика, и о његовим способностима за евентуално могућно стилско украшавање; дакле о стварима које научност дефинишу и као науку и као добар укус. А то обоје, даље, служи много интимнијем квалитету доброга стила: интимнији је тај квалитет по томе што се ближе дотиче самога уметника. Доконо, лако, прекомерно, зашто се сваки прави уметник књижевник тога грози? Зашто, ако не само зато што је у правој књижевној уметности, као и у свакој другој уметности, најважнија структура, најважнија било тиме што се осећа, или што мучно недостаје; то јест, свугде је најважнија она архитектонска замисао о делу која предвиђа крај у самом почетку већ, и никако то не губи из вида, и у сваком одељку рада је свесна свега осталог, и тако све док и последња реченица још не буде развијала и оправдавала прву, са неумањеном снагом. Тај услов књижевне уметности који стоји у супротности према другој једној особини уметника, о чему ћу говорити касније, тај услов ја називам потребом: да у стилу по нужности мора бити карактерних особина.

Један снажан филозофски писац, покојни декан Мензл,

(писац чије дело истиче да се лепота у књижевности може крити у сабијености текста, уз очигледно отстрањивање или економију говорничког дара, реторике) написао је књигу изванредне прецизности о једном врло тамном предмету, да покаже да су сви технички закони логике само средства да се обезбеди, у сваком и у свима поимањима, јединство, строга истоветност, са умом који поима. Сви закони доброга писања циљају на сличном јединству или истоветности ума кроз процесе кроз које се реч здружује са својим значењем и смислом. Израз, или реч, биће прави и имати своју битну лепоту, кад на извештан начин постану оно што значе, у смислу назива, имена, за просте сенсације. И стил је онда на правоме путу кад тежи ономе поменутом: да фрази, реченици, структуралном одељку, целој композицији, песми, есеју - даде јединство са својим предметом, или са самим собом. Све зависи од тог основног јединства, од виталне целине и истоветности почетног схватања или гледишта. То, и толико, важи као истина за сваку уметност; уметност зато увек тражи своју логику, свој разумљиви разлог - увидети, предвидети, унатраг гледати у једновременим поступцима; важи то као истина за уметност у књижевности пре свих других уметности, зато што је књижевност пре свих осталих уметности у најприснијем сродству са апстрактном интелигенцијом. Та

логичка кохеренција ишчитава се не само у редовима писаног са-
става као целине, него и у појединачно изабраној речи, с тим да
не спутава, напротив, упућује на много разноврсности у грађењу
реченице, кажимо, или у начинима поступања који могу бити аргу-
ментативни, описни, дискурсивни, како у коме одељку или члану
целога плана. Жива, реска, сажета реченица, одлучна као детињи
израз за оно што детету треба, може се неизменичити са надугачко
полемичном, победнички сложенем реченицом; реченица, рођена са
целовитошћу једне цигле рећи, помаже врсту реченице у којој, а-
ко добро погледамо, можемо видети многе довитљивости и многа
прилагођавања не би ли једну високо обрађену материју уоквирили
у границе, једним погледом. Јер, књижевна архитектура, ако ће би-
ти разрађена и изражајна, носи у себи не само предвиђање краја у
почетку, него и развој и раст плана у процесу извођења са много
изненађења, нередовности, и потоњих мисли, пошто је и случајно
и нужно сабрано у јединству целине. Ако пак узнедостане такав ар-
хитектонски нацрт, једноставна, скоро визуелна слика која снажно
у форму сабија можда врло замршену композицију, озбиљну или фи-
гурама украшену, аргументативну или маштаву, али од почетка до
краја истоветну са визијом изнутра - том се недостатку могу при-
писати слабости које долазе од свесног или несвесног понављања

речи, фраза, мотива, или одељака целе материје; а то указује, како је Флобер запазио: на једну органски недовршену зачетну структуру у мислима. Ако све то има писац у виду, стварни закључак ће се дати исписати сместа, пре но што ће дело бити довршено у смислу очигледном. Ако сад писац има извесно снажно и руководно схватање света, и тога се чврсто придржава, то ће подјемчити праву композицију, а не само неко лабаво прирастање делова. Тај ће књижевни уметник напредовати, тако ја претпостављам, обавишево углобљавајући део у део, а помаган једном још уздржљивом продуктивном ватром; дотеривање занемарености својих првих скица, понављање пређене кораке само да би читаоцу прибавио осећање сигурног и мирног прогреса; дотеривање асонанце у правилност, да би читаоцу биле пријатније, или му бар не би сметале на његову путу. И онда, тамо негде, али још пре краја, и оптерећен и инспирисан својим закључком, писац га у прави час даје, и откида се од посла, али не уморан, и зато што се и он сам нашао на крају, него са пуном свежином снажне воље. Кад му је дело сада структурално довршено, са свима попунским ефектима од секундарних нијанса у значењу, писац дорађује дело до праве сразмере према оном пред-претпоследњем закључку, и све постаје изражајно. Кућа коју је градио, пре је једно тело које је уобличио. И тако се

дешава, и утолико је већа заслуга, да ће тек при другом читању, поновном причању приче, интерес ствари порасти. Премда има примера да велики писци нису били уметници, ипак један несвестан такт управља понекад њиховим делом, и ми у делу са задовољством откривамо многе ефекте од свесне уметности; остаје међутим једно да
но од највећих уживања од доиста добре прозне литературе лежи у критичком утврђивању свесно уметничке структуре, у моћном осећању да нас, док читамо, то прожима. Исто важи и за поетску литературу; јер, стварно, врста конструктивне интелигенције коју смо овде претпостављали јесте један облик имажинације.

То је особита функција карактерних особина у стилу. Карактерне особине и душа - тешко је то филозофски разлучити, али је разлика доста реална ако се узме практички, јер то двоје често утиче једно на друго, а често долази у сукоб. Блејк, у прошлом веку, пример је за надмоћ душе, збуњене, пометене, у једној ери надмоћи ума. Као квалитет у стилу, душа је код извесних писаца на сваки начин факт - поступак како они упијају у себе језик, како га са тананашћу увлаче у лично свој дух, што чини да добивени резултат има вид необјашњиве инспирације. У смислу карактерних својих особина, писац уметник открива нам се с помоћу статичких и објективних података за план свога дела, што треба

да буде читко за свакога. У смислу душе своје, писац, донекле можда наприциозно, открива нам се као он а не неко други, кроз једну немирну симпатију, и кроз врсту непосредног додира. Карактерне особине не можемо бирати, само признати где смо их распознали; а душа нас може одбијати, но не зато што смо је неправилно разумели. Начин на који се теолошки послови и интереси понекад служе језиком, можда је најбоља илустрација за ону снагу коју ја означајем, у литератури уопште узевши, речју душа. Врело религиозно убеђење може постојати, и може крчити себи пут иако не нађе еквивалентну врелину у језику; или, оно може загревати речи до разних степени, с тим, да ако то оствари, удвостручава своју силу. Религиозна историја пружа много значајних примера да се и без неког величања кроз фразе, једним сасвим несвесним литерарним тактом утире пут за осетљиве читаоце; један привилегован пут између једне и друге стране. "Ватра са олтара", каже народ, "дотакла се тих усана!" Вулгата, Енглеска Библија, Енглеска збирка молитава, дела Сведенборга - ето то су примери за врло различите и врло распрострањено познате фазе религиозног осећања, које делује као душа у стилу. Али нешто од исте врсте делује са сличном снагом код неких писаца који стоје сасвим далеко од теолошке књижевности; делује с помоћу скроз личне и о-

собене њихове осећајности. Тај квалитет даје светским писцима могућност једне врсте религиозног утицаја, што би се најлакше илустровало теолошком књижевношћу. Ти писци, кад су најбољи, постају, како понекад кажемо, "пророци"; а такво обележје зависи не само од дејства њихове материје, него од њихове материје у савезу, кроз "електрично сродство", са особитом формом; и зависи, у сваком случају, од дејствовања непосредног контакта симпатије, због чега се та појава у стилу може назвати душом, у супротности према карактерним особинама. Како је дакле и ту питање: одабрати или одбацити оно што јесте сагласно и оно што није, дакле опет струја ка јединству - само сада јединство у атмосфери, док је раније било јединство у плану - при том послу душа стоји за боју, (или, смемо ли рећи, за мирис?) док карактерне особине стоје за форму, пошто је ово последње битно ограничено, док је оно прво неограничено, јер је уплив од живе личности заправо бескрајан, неограничен. Има људи којима ништа не значи ни прави интерес, ни прави смисао, све док се то не испољи у датој личности; такви људи најбоље цене квалитет душе у књижевној уметности. Они, у једној књизи, знају једну личност, и иду даље интуитивно; но иако они на тај начин имају потпуно задовољство од сведочанстава једне личности, то је ипак карак-

теристика душе, и то у овом смислу те речи: да душа сама сугерира оно што се никада не може изрећи, но не као да би то сугерирање било различито, или више тамно од онога што се стварно каже, него што садржи ону потпуну супстанцу од које је ту, на датом месту, изражена само једна фаза или један вид.

Ако све високе ствари морају имати своје мученике Густав Флобер се можда може узети као мученик литерарног стила. У штампаној његовој преписци, занимљивој серији писама које је писао кад му је било двадесет пет година, и давао ту записе о ономе што изгледа да му је била друга страст - ту серију писама могли бисмо узети као још један његов роман, јер су та писма пуна финих идејних довитљивости, одлучно затајиваних страхова, пуна су тонова једне хармонисане сиве боје, и, на крају све те материје, стоји акорд осећања разочараности. Писао је Флобер госпођи Х., и сигурно јој није увек био пријатан, јер се је углавном "бавио мислима", стално и танано мерио и оцењивао, као и у својој љубави за литературу; срце увек пуно истинске емоције, но још више, и као залога за ту емоцију, ту је увек лојалност према делу. Госпођа Х. је такође књижевни уметник, и зато, оно што јој Флобер шаље као најлепше поклоне, то су прописи за савршенство у уметности, савети како се стварно трага за том бољом љубави. У

својим љубавним писмима Флобер не излази из својих муна и уживања у уметности, и утехе од ње: он госпођи Х. саопштава тајне, карања, охрабрења с тим у вези. Да ли је Госпођи то било криво, та подељена или индиректна услуга, читаоцу то није дато да зна; али читалац види, бар што се Флобера тиче, да се нико живи не би могао од почетка до краја мерити са оним што је била његова главна страст, додуше нешто усамљеничка и искључива страст.

"Морам вас корети", пише он, "због нечега што ме вређа, што је скандалозно за мене, то јест, слабо ваше бригање за уметност баш сада. Што се тиче славе, нека буде како ви хоћете, то одобравам. Али уметност! - једина ствар у животу која је добра и реална - зар можете уметност испоређивати са земљакром љубављу? и стојати пре за величање релативне лепоте него за култ истинске лепоте? Ето, кажаћу вам сад истину. То је једна добра ствар у мени; једина ствар у мени коју ја удостојавам поштовања. Ви пак, ви са лепим мешате гомилу страних ствари, корисне ствари, пријатне, и не знам шта још.

Једини начин да човек не буде несрећан, јесте да се затвори у уметност, а све остало да сматра ништавним. Понос може стати за све остало само ако је изграђен на широкој основи-

ци. Рад! Божја је воља да радимо. То је, по мом схватању, јасно.

Опет читам Енеиду, и неке стихове понављам у себи да већ и не знам шта је доста. Има тамо фраза које остају стално у глави човека; којима сам ја опседнут као неким музичким мотивима што се непрестано јављају, и које толико волимо да то већ и боли. Запамтам да се више не смејем много, и нисам више потиштен. Зрео сам. Ви говорите о мојој ведрини, и завидите ми. И може вас то изненађивати. Болестан, раздражен, хиљаду пута дневно плен оурових болова, ја настављам свој рад као прави радник, који, заврнутих рукава и знојав по челу, наставља да удара по своме наковњу не марећи да ли пада киша или дува ветар, да ли пада град или грми. Раније, нисам био такав. Та промена је дошла природно, иако моја воља није при томе била сасвим искључена.

За оне, који пишу добрим стилем, кажу понекад да не мере за идеје нити за моралну сврху; као кад би сврха лекара могла бити нешто друго до лечење, а сликарева сврха друго нешто до сликање - као да сврха уметности није пре свега у лепоме."

А шта је Флобер подразумевао под речју лепота у оној уметности коју је неговао с толико ватрености и са толико само-

дисциплине? Чујмо о томе једнога наклоњеног коментатора:

"Сав у апсолутном веровању да постоји само један начин да се изрази једна ствар, само једна реч којом се та ствар назива, један придев да се она оквалификује, само један глагол да ствар животом надахне - Флобер је са надчовечанским трудом то и тражио у свакој реченици: ту реч, тај глагол, тај епитет. На тај начин, он је веровао у неку тајанствену хармонију изражавања; и ако би му се учинило да нађена реч није доста благогласна, наставио би да тражи другу, и то са неуморним стрпљењем, убеђен да малочас још није уловио ону једину реч... Хиљаду би преокупација насртало на њ истовремено, увек праћене оним деперативним убеђењем фиксираним у његову духу: Међу свима изразима у свету, свим облицима и обртима изражавања, има само један који ће изразити оно што ја хоћу да кажем - један облик, један начин."

Једна реч за једну ствар, за једну мисао, међу многим речи и израза, која би реч могла тачно оно што треба: ето проблем стила! - једина реч, фраза, реченица параграф, есеј, песма - апсолутно оно што треба за једну менталну претставу,

или за једну визију унутра у човеку. У тој савршеној тачности, преко и изнад многих случајних и отстрањивих лепота, којима би нас леп стил додуше могао очарати, али без којих он може и да буде; тачност независна од поменутих лепота, премда се вешто њима и служи, свугде присутна тачност у добром делу, у дејству на свакој тачки од простог епитета до ритма кроз целу књигу - у томе лежи специфична, неминовна, и врло интелектуална лепота литературе. Могућност такве лепоте и чини литературу лепом вештином.

Човеку се учини да у свему томе може да пронађе једну филозофску идеју, идеју о природној економији, о неком претходно већ постојећем прилагођењу између једног релатива негде у свету мисли, и његова корелатива негде у свету језика - а обоје негде у карактерним особинама уметника, где се релатив и корелатив желе, очекују, узајамно проналазе и састају са спремношћу "сједињених душе и тела", по речима у Блејковој понесеној замисли. Доста, Флобер је волео да својој теорији даје филозофски израз:

Нема лепих мисли", каже он, "ако нису у лепу облику, и обратно. А као што је немогуће издвојити из физичког тела особине које га стварно чине - боја, простирање, и томе слично -

сем да тело сведемо на шупљу апстракцију, другачије речено да га унишtimo, исто је тако немогућно одвојити облик од идеје, јер идеја само с помоћу облика и постоји.

Све признато улепшавање, као и отстрањиви украси литературе (ту долази и хармоничност и лакоћа за гласно читање, што је Флобер такође брижљиво држао на уму), све је то узимано у обзир, јер је све то део стварне вредности онога што човек каже. Ипак, после свега, што се Флобера тиче, трагање, неуморно истраживање није долазило за вољу глатке, допаљиве или снажно дејствене речи као такве - како бива код лажних Цицеронијанаца - него просто и поштено због прилагођења речи њеноме смислу. Први услов за то, наравно, јесте да ви сами знате да сте тачно утврдили свој смисао ствари. Затим, ако претпоставимо да имамо пред собом уметника, он ће рећи свом читаоцу: Желим да ти видиш тачно што ја видим. На то ће у дух и чула онога ко је осетљив за "форму", наврети читава поплава од случајних гласова, боја и догађања из спољног света, да би то постало, пажљивим избором, део саме структуре; и затим, да би постало видљиво рухо и израз онога другог света који гледа стално изнутра, штавише већ и са делимичном конформношћу са тим светом, с тим да се конформност дотера, прошири, и

коригује на стотину тачака; и баш ту, на тим сумњивим тачкама и интервенише функција стила као такт или као укус. Онај једини израз доћи ће брже једном него неком другом, брже у једно време него у неко друго, већ према томе каква је материја у питању. Брзина или спорост, лакоћа или тврдина, свеједно, једно и друго нема никаква посла са уметничким карактером оне најзад нађене речи. Као што има чари у лакоћи, тако има специфичне чари у сигналама за проналажење, у знацима напора и борбе према једној одређеној сврси - што је често бивао случај код Флобера - случај у његову стилу који је био савитљив како само отпоран и сачврнут метал може бити, савитљив Флоберов стил према природно условљеним незгодама и отпорима неке тешке мисли.

Да нам Флобер сам није саопштио, ми можда никада не бисмо погодили како је спор и мучан уствари био његов поступак; и, пошто смо прочитали што нам он саопштава, можда бисмо сматрали да су његова бескрајна устезања долазила у великој мери од његових ослабелих живаца. Нечији срећан исход можда бисмо узели као продукт срећније и бујније природе но што је била Флоберова. Његова брига да "пронађе фразу", отежана сигурно болешљивим физичким стањем, та брига је сабирала у себе и све друге ситне незгоде и претварала његову стварно мирну егзистенцију у врсту

битке; све то у вези са његовом доживотном борбом против лаке поезије, лаке уметности - уметности лаке и ђудљиво распуштене. Да, оно што чини правога уметника, није ни спорост ни брзина процеса, него апсолутни успех у резултату. Као у примеру оних радника из параболе чија награда је била независна од дужине раднога дана. "Ви говорите", каже тај чудни, мучно критички љубавник Госпођи Х.,

Ви говорите о искључивости мојих литерарних укуса. То би вам могло помоћи да погодите каква сам врста личности ја и у питању љубави. Тако тешко могу да задовољим себе као књижевник-уметник, те већ и очајавам због тога. Крај ће бити да више уопште нећу писати.

"Срећни су они", тако узвикује Флобер у једном тренутку обесхрабрења над својим истрајним радом, што је за њега увек био услов да се дође до великог успеха -

Срећни су они који у себе не сумњају, који сипају, док им перо бежи, све што им из мозга навире. Што се мене тиче, ја се устежем, ја сама себе разочаравам, вртим се љутито и пркосно

сам око себе: укус мој се успије у сразмери како природна моја моћ опада; кињим своју душу преко мере због неке сумњиве речи, због уживања које ће ми доћи од читаве једне стране доброга писања. Требао би човек да живи два столећа док би дошао до праве идеје о ма којој ствари. Оно што је рекао Бифон, тек је једна велика blasfemiја: није истина да је гениалност само дуго-трајно стрпљење. Ипак, има нешто истине у том тврђењу, и више но што људи мисле, особито у наше време. Уметност! уметност! уметност - горка варка, фантом који светлуца, не би ли човека одвукао у пропаст.

Па даље:

Постајем тако ђудљиво осетљив са мојим писањем. Ја сам као човек који има добар слух, а погрешно свира на виолини: прсти његови неће да изводе тачно оне тонове које он изнутра чује. Сузе почињу да теку из очију јадног гребала, и гудало му испада из руке.

Да ли ће доћи споро или брзо, кад дође као што је долазило Гиставу Флоберу после тако много предана умног рада, а-

ли и са тако много сјаја - пронађена реч, као сваки уметнички успех или срећа, тај се проналазак не да строго анализати; зато што је то ефект из интуитивног стања пишчева духа, треба да то, при читању, сасличном интуицијом пресретне и препозна и читалац са врстом непосредног схватања. У свакој од оних мајсторских Флоберових реченица има - испод плана, обликовања, и завршне мисли, има посредством срећних моментаних међусобних сарадњи разних духовних особина - има егзактно схватање онога што је по нужности имало да понесе смисао. А да се то слаже са апсолутном тачношћу, сваки читалац са способношћу да цени, непосредно ће то и оценити. Сви ми осећамо то кад је реч о такозваним инспирисаним преводима. Хја, сваки језик није ништа друго до превод нечега унутрашњег у нешто спољашње. У књижевности, као у свима облицима уметности, има лепота апсолутна, и уза то лепота релативних или споредних; тачно у егзактној сразмери израза према својој сврси, лежи апсолутна лепота стила, прозе или стиха. Сви добри квалитети, све лепоте и у стиховима, такви су то само колико су прецизни у изразу.

У највишој као и у најскромнијој литератури, једина неминовна лепота јесте, најзад, истина: - истина према голим фактима у последњем случају, а у првом, истина према неком личном

осећању факта, који до одводи од човекова обичног осећања о факту. Дакле, истина тамо као акуратност, а овде као израз, она најфинија и најприснија форма истине: *la vraie verité*. А колико много еклектичног принципа има у томе! да се за једину сврху - која је у апсолутном слагању израза и идеје - да се за то једно употребе све друге и свакојаке књижевне лепоте и одлике; колико врсти стилова се ту подразумева, тумачи, оправдава, и истовремено штити! Лакоћа Волтера Скота, Флоберова из дубина једва дозвана "фраза", сасвим су равноправно добре уметности. Кажите што имате да кажете, што имате вољу да кажете; учините то на најједноставнији, најдиректнији, најегзактнији могући начин, без икаквог претеривања: ето у томе је оправдање и одбрана за реченицу тако срећно рођену, "потпуну, глатку, округлу", да јој скоро интерпункција не треба, ни ако је реченица најсложенији период (ту је поента!), само нека је добро обрађена. Ту се крије питање украшавања, ту такође и питање ограничења у украшавању. Као претставник истине, строга озбиљност (лепота, чију је функцију у књижевности Флобер тако добро разумео), та озбиљност не лежи у коректности или пуризму неког чистог научника; него је брана према бесциљној доковности, брига за љубоморно искључење свега што не помаже при истицању рељефа живота и снаге

који ће осликати нечије схватање. А поетска слобода, слобода насупрот правилима, ако је то, као што мисле многи људи, обичај генија: да одбаци у страну, или преради све што смета остварењу лепоте, то значи само веру у своје властито схватање. Штурост, наизглед, у роману Црвени и црни, није ништа сама по себи; сувишни украси у Јадницима, нису ништа сами по себи; уздржавање Флоберово сред правог природног изобиља, само је удвостручава-ло лепоту; реченице тако разгранате и тако прецизне истовреме-но, тврде као од бронзе, не би ли послужиле што савршенијем при-лагођењу речи према њиховој материји. Завршне мисли, прераде, коначна дотеривања, од користи су само утолико уколико најствар-није служе да се у њима испоји оригинални, иницијативни, и рас-плодан смисао.

Тим путем, и према оној познатој: "Стил, то је човек", сложен или једноставан, човек у својој индивидуалности, са пу-ним смислом онога што има да каже, са схватањем својим о свету - онда, бриге око стила, које потичу из тако много природних скрупула око медијума кроз који стил једино може изнети унутра-шњи ~~смисао~~ ствари, чистоћа тога медијума, његови закони, или трикови за обилажење закона, брига за бригом да ништа од свега набројаног не би смело остати ако би могло дати потстрек некој

друкчијој материји од оне о којој је реч. Стил, у свима својим варијантама, резервисан или издашан, шкрт или изобиљан, музички, стимулантан, академски - докле год је, овакав или онакав, карактеристичан или речит, има своје оправдање. Узвишено добар укус Цицеронов исто је тако човек тај и нико други, оправдан, његов без икоје могућности да се одвоји од њега, као што се не би могао одвојити од њега његов портрет од Рафаела, у свој парадности римскога консула у седишту његову од слонове кости.

Ви ћете можда рећи: у субјективност уперен стил, то је прост каприс индивидуе, који ће убрзо прећи у маниризам. Не, не, не, јер, под претпостављеним околностима, за сваки елемент у човеку, за сваку црту у његовој визији изнутра, има нарочита реч, једина прихватљива реч коју ће познати осетљив читалац, а и сви они који "имају знања" у датој материји, познаће је тако апсолутно како то ипда може бити нешто у телујавој и тананој области људскога језика. Стил, начин, то је човек, не у његовим непромишљеним и стварно некарактеристичним каприсима, нехотичним или афектираним, него у апсолутно искреном схватању онога што је за њега најстварније. Но пустимо да говори опет наш француски вођ:

Стилови, каже Флоберов коментатор, стилови, као и многи

други особит калуп, сваки са посебним обележјем писаца који је желео да у тај стил улије целу садржину својих идеја - стилови нису били део Флоберове теорије. Оно у шта је он веровао био је Стил, то јест, извештај апсолутни и једини начин да се изрази једна ствар, са целим њеним интензитетом и свим бојама. За Флобера, форма је била дело. Као што у живим створењима крв храни тело, одређује контуре и цео спољни изглед тела, исто се тако по његову схватању за материју, за базу у једном уметничком делу, намеће, по нужности, једини израз, прави израз, мера, ритам, - форма са свим својим карактеристикама.

Ако стил јесте човек, са свима бојама и са снагом истински човекова схватања, стил, стварно гледан, биће "имперсоналан", безличан.

Рекао сам, мислећи на књигу Виктора Ига Јадници, да је литература у прози била карактеристична уметност XIX века; као што су други људи, мислећи на Бахов триумф од саме његове младости, дали то место музици. Музика и прозна литература јесу, у извесном смислу, супротни термини за уметност: књижевни уметник пружа машти низ занимљивости кроз интелигенцију; исто тако слободне и разноврсне занимљивости, као оне које музика пружа

машти кроз чуло. И доиста је сврха свега што је овде било речено та, да се и књижевност подведе под оне услове кроз које, конформна с њима, музика има ранг типично савршене уметности. Ако је музика идеал за сваку уметност, зато што је у музици дословно немогућно раставити форму од садржине или материје, предмет од израза, онда, литература, зато што постизава специфичну своју одлику у апсолутној сагласности израза и његова смисла, испуњава услов пуног артистичког квалитета у стварима свугде, квалитета сваке добре уметности.

Добра уметност, не по нужности и велика уметност. Разлика између добре и велике уметности зависи непосредно - бар што се тиче литературе на сваки начин - не од облика него од материје. Текеријев Есмонд свакако је већа уметност него Сајам таптина, у смислу већег достојанства онога што је писца интересовало. Велика књижевна уметност зависи од квалитета материје коју писац уобличава или обухвата; од простирања те материје; њене разноврсности; од њеног савезништва са великим циљевима; или од тога колико дубоко продире тон неке побуне, и од замаха наде у ту побуну - на таквим основама су Божанска комедија, Изгубљени рај, Јадници, Енглеска Библија - велика уметност. Ако се сад вратимо на услове којима сам покушао да објасним шта чини

доброј уметности, онда, претпостављајући да се та добра уметност намењује порасту људских срећа, спасу подјармљених или проширењу љубави међу људима, или приказивању нових или старих истина о нама самимма или о нашим односима према свету кроз које се оплећемо или јачамо у нашем земном животу, или, као код Дантеа, добра се уметност намењује непосредно божјој слави - онда ће такве добре уметности бити уједно велике уметности. И још, биће та и таква ако, преко и изнад квалитета које сам овде набројио као карактерне особине и душу - ако боје и тајанствен мирис и разумна структура имају нешто од душе човечанства у себи, и налазе своје логичко и архитектурално место у великој структури људскога живота.