

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА XX ВЕКА



SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

SCIENTIFIC CONFERENCES

Book CCXLII

DEPARTMENT OF LANGUAGE AND LITERATURE

Book 40

SERBIAN 20th-CENTURY LITERARY CRITISM

PROCEEDINGS FROM THE SCIENTIFIC CONFERENCE
HELD ON 21 AND 22 OCTOBER 2024

Accepted at the 2nd meeting of the Department of Language and Literature,
held on 25 March 2025, on the basis of reviews from
Academician Jovan Delić and SASA Corresponding Member Gorana Raičević

E d i t o r
Academician ZLATA BOJOVIĆ

B E L G R A D E 2 0 2 5

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига ССХЛП

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Књига 40

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА XX ВЕКА

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА
ОДРЖАНОГ 21. И 22. ОКТОБРА 2024. ГОДИНЕ

Примљено на II скупу Одељења језика и књижевности,
одржаном 25. марта 2025. године, на основу позитивних рецензија
академика Јована Делића и дописног члана САНУ Горане Раичевић

У р е д н и к
Академик ЗЛАТА БОЈОВИЋ

БЕОГРАД 2025

Издаје
Српска академија наука и уметности
Београд, Кнеза Михаила 35



Технички уредник
Никола Сивановић

Лектура и коректура
Милица Тимић

Тираж
300 примерака

Штампа
Birograf comp, Београд

ISBN 978-86-6184-078-4

© Српска академија наука и уметности 2025

САДРЖАЈ

Јован Делић	
<i>Појед на критику српске модерне</i>	9
Jovan Delić	
<i>View on the critism of the Serbian moderna</i>	20
Горан М. Максимовић	
<i>Заснивање књижевне критике на југу Србије на крају XIX</i> <i>и на почетку XX вијека</i>	21
Goran M. Maksimović	21
<i>The establishment of literary criticism in the south of Serbia</i> <i>at the end of 19th and at the beginning of the 20th century.</i>	35
Миливој Ненин	
<i>Књижевна критика Димитрија Фрџунића</i>	37
Milivoj Nenin	
<i>Literary criticism of Dimitrije Frtunic.</i>	44
Слободан Владушић	
<i>Бранко Лазаревић о раној прози Милоша Црњанског</i>	45
Slobodan Vladušić	
<i>Branko Lazarević on early prose of Miloš Crnjanski</i>	57
Јелена В. Јовановић	
<i>Проза српске модерне из критичког угла Бранка Лазаревића:</i> <i>импресија у сликама</i>	59
Jelena V. Jovanović	
<i>Prose of Serbian literary moderna from the critical viewpoint of</i> <i>Branko Lazarević: impression in images</i>	68
Марко Недић	
<i>Српска књижевна критика између два светска рата</i>	71
Marko Nedić	
<i>Serbian literary criticism in the interwar period</i>	83

Бранко Вранеш	
<i>Исидора Секулић о српским модернисцима између два светска рата:</i>	
<i>М. Црњански, Р. Пејровић, М. Насијасијевић</i>	85
Branko Vraneš	
<i>Isidora Sekulić on Serbian modernists between the two world wars:</i>	
<i>Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, and Momčilo Nastasijević</i>	97
Мина М. Ђурић	
<i>Интердисциплинарни оквири Винаверове компаративне</i>	
<i>критике српске књижевности прве половине XX века</i>	99
Mina M. Đurić	
<i>Interdisciplinary frameworks of Vinaver's comparative criticism</i>	
<i>of Serbian literature of the first half of the 20th century</i>	116
Миломир М. Гавриловић	
<i>Књижевнокритичка мисао Марка Ристића између идеологије и поезије</i>	117
Milomir M. Gavrilović	
<i>The literary criticism of Marko Ristić: between ideology and poetics</i>	133
Милица Ђуковић	
<i>„Преираге“ и „реусијројавања“: књижевнокритичка делатности</i>	
<i>Милана Боџановића</i>	135
Milica Ćuković	
<i>“Partitions” and “reorganizations”: the literary criticism of Milan Bogdanović</i>	147
Немања Каровић	
<i>Портрет и сенка: књижевнокритичко дело Велибора Глигорића</i>	149
Nemanja Karović	
<i>A portrait and a shadow: Velibor Gligorić's literary criticism</i>	161
Петар Пијановић	
<i>Култура и књижевна критика у XX веку</i>	163
Petar Pijanović	
<i>Culture and literary criticism in the 20th century</i>	188
Јован Делић	
<i>Зоран Мишић – критичар српског модернизма после Другог светског рата</i>	189
Jovan Delić	
<i>Zoran Mišić – a literary critic of Serbian modernism after the Second World War</i>	201

Владан Бајчета	
<i>Есејистика и критика Владана Деснице</i>	203
Vladan Bajčeta	
<i>Essays and criticism of Vladan Desnica</i>	234
Зорица Несторовић	
<i>Иво Андрић и Петар Џаџић: писац и критичар</i>	235
Zorica Nestorović	
<i>Ivo Andrić and Petar Džadžić: writer and critic</i>	249
Зоран Пауновић	
<i>Критички текстови Данила Киша о англофоној књижевности</i>	251
Zoran Paunović	
<i>Danilo Kiš's critical texts on anglophone literature</i>	259
Јелена Марићевић Балаћ	
<i>Српска књижевна критика у Летопису Матице српске (1946–2024)</i>	261
Jelena Marićević Balac	
<i>Serbian literary criticism in the Chronicles of Matica srpska (from 1946 to 2024)</i>	269
Драган Хамовић	
<i>Прилози Бранка Лазаревића модерном културном саморазумевању</i>	271
Dragan Hamović	
<i>Branko Lazarević's contribution to modern cultural self-understanding</i>	282
Јана М. Алексић	
<i>(Не)укротива критика: критички приступи Петра Џаџића у текстовима о Бранку Миљковићу</i>	283
Jana M. Aleksić	
<i>The (un)tamed criticism: Petar Džadžić's critical method in writings on Branko Miljković</i>	306
Горана Раичевић	
<i>Владета Јеротић о српској књижевности: од психоаналитичкој до антрополошких увида</i>	309
Gorana Raičević	
<i>Vladeta Jerotic on Serbian literature: from psychoanalytical toward anthropological insights</i>	321

Снежана Милосављевић Милић	
<i>Метакритичка мисао Светозара Петровића</i>	323
Snežana Milosavljević Milić	
<i>Meta-critical thought of Svetozar Petrović</i>	334
Бојана Стојановић Пантовић	
<i>Критичке рефлексије Исидоре Секулић</i>	337
Bojana Stojanović Pantović	
<i>Critical reflections of Isidora Sekulić</i>	347
Бојана Поповић	
<i>Борислав Михајловић – стални књижевни критичар НИН-а</i>	349
Bojana Popović	
<i>Borislav Mihajlović Mihiz – longtime literary critic for NIN magazine</i>	362
Предраг Петровић	
<i>Књижевна критика као артикулација ђесме: критичарски метод</i> <i>Новице Петковића</i>	363
Predrag Petrović	
<i>Literary criticism as articulation of a poem: critical method of Novica Petković</i>	373
Миодраг Лома	
<i>Књижевноисторијска критика Ђорђија Вуковића примењена</i> <i>на српску народну и српскословенску поезију</i>	375
Miodrag Loma	
<i>Djordjije Vuković's literaturgeschichtliche Kritik angewandt</i> <i>auf die serbische Volksdichtung und die serbisch-slawische Poesie</i>	394

ЕСЕЈИСТИКА И КРИТИКА ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ*

ВЛАДАН БАЈЧЕТА**

С а ж е т а к. – Рад је посвећен есејистичком и критичком раду Владана Деснице, писца чији рубни дијелови опуса након деценијске маргинализације све више постају предмет интерпретативне пажње. Романијер, приповједач, драмски писац, пјесник, сценариста и либретиста оставио је у критичким и есејистичким текстовима најобимнији корпус свог књижевног рада, који не само распоном већ и мисаоним донетима представља допринос српској књижевности вриједносно несразмјеран пажњи која му је до сада посвећена. Теме и питања из литературе, позоришта, филма, књижевне теорије, ликовне умјетности, језика и многих других области интензивно су закупљала пажњу овог свестраног интелектуалца и ствараоца. Темељно образован у различитим областима, Десница је у својој есејистици и критици показао завидна знања из психологије, антропологије, етнологије, лингвистике, естетике, филмологије и других научних домена, практично их примјењујући поводом конкретних проблема којима се у датом тренутку бавио. Придодајући томе риједак литерарни квалитет пишчевих дискурзивних текстова, Десница међу генерацијски блиским ауторима спада у ред истакнутијих имена критичке мисли тридесетих, четрдесетих и педесетих година XX вијека у књижевности на јужнословенском простору.

Кључне ријечи: Владан Десница, есејистика, критика, теорија, полемика

Многи српски писци, не само *оригинални* аутори већ и плодни мислиоци о књижевности, попут, на примјер, Исидоре Секулић, Станислава Ви-

* Рад је настао у оквиру Одељења за историју српске књижевне критике и метакритике Института за књижевност и уметност.

** Институт за књижевност и уметност у Београду, имејл: bajcet@yahoo.com

навера и Миодрага Павловића, добили су одговарајућу научну пажњу када је ријеч о њиховој, најшире схваћено, *књижевнокритичкој* дјелатности. Читаве монографије написане су о појединим аспектима тог сегмента њиховог рада, што је и примјерено ствараоцима таквог утицаја на књижевне епохе у којој су дјеловали, али и на долазеће књижевне генерације. Владану Десници је већ по правилу и у том подручју рада ускраћена адекватна интерпретативна пажња, што је случај са претежним дијелом његовог литерарног ангажмана: врстан приповједач, један од најбољих које је српска књижевност имала, једва да је уважен у том стваралачком домену, док је са једином драмом и збирком пјесама данас готово сасвим игнорисан.¹ Међутим, обим и распон Десничиних интересовања као есејисте и критичара, донети и садржинско богатство тог корпуса његових текстова пружају материјал за најмање једну монографску студију која би темељније испитала пишчеву динамичну и плодносну мисао, како о општим, тако и о конкретним питањима умјетничког стваралаштва. Стога је за почетак корисно направити барем једну метакритичку скицу, или *мају* свих праваца и циљева Десничиног критичкотеоријског рада, тема којима се бавио и идеја до којих је стизао у овом – најволуминознијем одјељку свог опуса.

ЕСЕЈИСТИКА

Десница се као књижевник испрва јавио кроз уреднички ангажман у *Мајазину Сјеверне Далмације*, у којем је дао и прве пјесничке и есејистичке прилоге. Огледи о Доситеју Обрадовићу и Мирку Королији, из данашње перспективе посматрано, посједују програмски значај једне литерарне премијере, на чијем темељу ће израсти Десничин послератни књижевни опус. Бацајући нову свјетлост и оригиналан поглед на великог српског просветитеља, као и на аутора изразито регионалне инспирације везане за крај из ког и сам потиче, Десница је у овим текстовима назначио неке од важних одлика Доситејеве и Королијине (књижевне) појаве, одређујући прецизно у насловима фокус властитих есејистичких проматрања: „Један поглед на личност Доситејеву“ (1934); „Мирко Королија и његов крај“ (1935). У средишту пажње првог текста је *личносћ* самог аутора, док је у другом то такође *личносћ*, али и *йоднебље* које је ту личност обликовало. И ту се већ срећу први важнији појмови Десничине поетике, које ће писац у више наврата варирати кроз размишљања о *индивидуалносћи*, *рејонализму* и сродним ознакама детерминишућим за његово животно и стваралачко искуство.

¹ Изузетак од несистематичног читања Десничине есејистике и критике представља свега неколико текстова скромнијих аналитичких амбиција (Гордић 1997; Ђеклић 1998; Вукчевић 2001; Милања 2004).

Особена врста *наивности* је нешто што, према Десници, примарно карактерише Доситејеву личност: „Снага и величина Доситеја леже у његовој епској наивности, у његовом оптимизму, који има коријен дубоко у његовој бити (а који је код нас тако риједак и тако стран нашој психи) у неразоривости његове вјере у човјека“ (Десница 2024: 23). Сагледавајући га у таквој оптици, Десница се супротставља општеприхваћеном мишљењу, које је постало овјештала конструкција и израз погрешне перцепције Доситејевог истинског карактера: „Проучаваоци су од њега створили масивну фигуру, човјека од плана и програма, тешког културног радника, и с том погрешном дијагнозом и нехотице оборили његову вриједност на нижу тачку“ (*Истио*: 27). Отуда Десница сматра да Доситеј „по свом начину осјећања и по свом душевном садржају [...] остаје једна од наших најздравијих пјесничких натура, наш најкрупнији егземплар велике словенске душе, наш највећи оптимиста, најведрији и најхармоничнији дух наше књижевности“ (*Истио*). Све су то увјерљиве и у своје вријеме свјеже идеје о већ канонизованом просветитељском прегаоцу које Десничиним есеју прибављају значај новине. Међутим, њима је посредно изречена и једна аутопоетичка пролегомена за Десничино кључно дјело, *Прољећа Ивана Галеба*, роман лика који дијели многе Доситејеве одлике онаквим каквим их писац види, инкарнирајући их у новом времену на нов начин. Можда не савим на први поглед, али се ипак јасно уочава како у распону од двије деценије Десница развија првобитне мисли поводом Доситеја у једну *еј-ску* конструкцију савременог романа. Писац је још прије рата препознао дух епохе и њене потребе за оном врстом просветитељске вјере у човјека, равне прокламованој пјесничкој наивности која представља његову духовну потребу у моменту велике глобалне кризе. Стога вјероватно није случајно да Десница временски ситуира Ивана Галеба баш у то вријеме када је и публикован оглед о Доситеју (средина тридесетих година XX вијека), везујући своје ране интелектуалне преокупације за епоху која их је потакла и на извјестан начин обликовала (в. Десница 2023).

Није овим поводом без значаја ни податак да су на конгресу Савеза књижевника Југославије, одржаном 25–28. новембра 1958. у Београду, првог дана положени вијенци на гробове Вуку и Доситеју испред Саборне цркве, а да су бесједе о двојици српских великана читали Иво Андрић и Владан Десница.² Наиме, оно што је за Андрића био Вук Караџић, као оличење најдубље традиције на коју је надоградио своје велико дјело, то исто је за Десницу представљао Доситеј Обрадовић: оријентир у националном књижевном обзору по својим идејама, духовним стремљењима, па и односу према језику. Док је Андрић чврсто везан за Вукову парадигму народ-

² „Беседе нису сачуване, али се чини да није далеко од истине претпоставка да је Десница тада прочитао одломак из свог предатног есеја о Доситеју Обрадовићу“ (Ђорђевић 2020: 154).

ног говора, дотле је Десница снажно ослоњен на Доситејев интелектуални космополитизам, оличен, између осталог, и у позајмицама са различитих извора западноевропске језичке традиције. Андрићев и Десничин примјер свједоче о комплементарности, а не диспарантности оних токова српске књижевности и културе који се неријетко симплификовано представљају као антиподни.

Поводом Мирка Королије, писца занимљивог више по локалном колориту који уноси у српску књижевност него по самим естетским дометима, Десница ће се углавном и концентрисати на пишчеву *рејрезенџијивносћ* у оквиру припадајућег литерарног корпуса. Добар познавалац сјеверне Далмације, за коју је везан годинама проведеним у Равним Котарима и кули Јанковић Стојана, као интимном породичном кругу дубоке културне укоријењености, Десница је кроз Королијин портрет и његово поријекло исказао једно темљно историозофско стајалиште, остављајући извјесне аутопоетичке трагове када је ријеч о схватању *реџионалној* вида – „или бар привида“ (Десница 2022: 434) – властитог умјетничког стварања. Већ у првом пасусу овог огледа Десница даје рељефан повијесни пресјек далматинског микрокосмоса, показујући богатство својих историјских и антрополошких знања и увида, као и непосредно искуство и литерарни дар да све то уобличи у књижевно јединство врхунског квалитета:

„Далмација у својој цјелини обухвата и сједињује разна подручја која се, под дјеловањем посебних природних услова и различитих историјских удеса, међу собом доста оштро разликују. У тој земљи гдје расте и олеандар и граб; гдје уз обалу у маистралу лепрша дашак романског духа и вије се лака западна мелопеја, а по залеђу у бури струји дубоко расни народни живот и гуди примитивни монокорд; гдје уз катедрале са Тицијанима и Веронезима постоје и манастири у којима тиња дух средњевјековне српске манастирске образованости, у којима царују круте бизантинске иконе и у којима се чувају завјети Немањића; гдје поред приморског трубадура налазимо и мргодног брђанског калуђера летописца, – у тој земљи, међу разноврсним особитостима које је условила природа и створила историја, и сјеверодалматински копнени крај, насељен избјеглицама који су се од 15 вијека даље склањали пред Турцима на његов голи крш и суре висоравни, представља, по својим специјалним културним, психичким и економским моментима, једно издвојено подручје. И на први поглед може да се чини чудно како је овај крај, сиров и чист у примитивном народном животу, са својим манастирима, са својим јунацима народне епике, са својим свештеницима вођама сеоба и побуна, залутао у ово Латинско приморје под духовним утицајем западне културе и западних духовних и политичких организама.“ (Десница 2024: 28)

На основу овог навода читује се важна карактеристика Десничине есејистике: писац је у овом и сродним огледима у бити позитивистички дух – њега у првом реду занимају предиспозиције *расе, средине и џиренуј*–

ка, које условљавају одређену умјетничку или неку другу културну појаву. Такви феномени на површини могу изгледати монолитно, али се у њиховој дубини крије комплексност наслијеђа које писац предузима да открије. Особито народни *ејски* дух, који у судару са наносима медитеранске цивилизације дјелује као „залутао“ у описано поднебље, показује се компатбилним и изразито перцептивним за садржаје са којима долази у контакт. Тако Кориолија, према Десничином мишљењу, полаже више права на помодну типолошку квалификацију у ширем дијахронијском хоризонту:

„Кад се већ код нас пошто пото хоће да некога прогласи гојенцем Антике и ’Јелином’, онда на тај наслов има више права Кориолија него ко други. И по свом темпераменту и по своме односу према животу, Кориолија је ако не Јелин, а оно припитомљени Скит“ (*Исјо*: 35).

То је још једна од значајки на коју ће Десница и сам несумњиво рачунати: такође пресудно обиљежен сјевернодалматинском културном климом, он је био не само надахнут поменутих аспектом народног духа већ је познавање античке, конкретније хеленске баштине, чврсто и раскошно уградио у своје књижевно дјело (в. Кунтић Маквић 2018). Међутим, прилике које су одлучујуће утицале на предочену историјску судбину овог рубног дијела српског народа Десница представља у карактеристичном литерарном и смисаоном тону:

„И кад су сви дијелови нашега народа, преплављени турском најездом, замрли и утонули у мрак, те су принове живе народне снаге пренијеле на ове обале поприште Велике Борбе, дале још један свијетли, епски отпор, надале још једно велико пјевање Народној Епопеји, и витлале за три вијека – све до Васкресења – онај посљедњи крсташ измакао косовскоме слому.“ (Десница 2024: 29)

Писац на овом мјесту парафразира један од топоса (народне) динарске филозофије „борбе непрестане“ и готово да прозно разрађује Његошове стихове „Што се не хће у ланце везати / То се збјежа у ове планине“ (Његош 1847: 10). Десница је био изразито свјестан *ејске* компоненте сопствених културних условљености, истичући их понекад експлицитно, са себи својственом врстом хумора.³ Међутим, снажно надахнуће овом компонентом националног наслијеђа управо откривају огледи о Његошу, од којих је

³ Егземпларан је у том погледу интервју за Радио Београд из 1961: „ПИТАЊЕ: Дознао сам да сте Ви потомак чувеног народног јунака Стојана Јанковића, о коме ми у нашој народној поезији имамо толико песама... ОДГОВОР: По женској лози, морам одмах да се оградим. ПИТАЊЕ: Она епска жица код Вас вероватно одатле води своје порекло? ОДГОВОР: Не знам. Осим, ако се Стојанова активна храброст у мени претворила, или дегенерирала, у готово бесконачну моћ ’долготерплења’“ (Десница 2005: 84).

један публикован за Десничиног живота, док су још два пронађена у пишчевој оставштини.

Рукописни нацрти, мада већ скоро довршених текстова, настали су по свој прилици у првим годинама након Другог свјетског рата, прије него што ће се аутор (од 1950) потпуно посветити литератури као свом професионалном позиву, напуштајући мјесто чиновника у министарству финансија.⁴ Један од ових огледа („О извођењу *Горској вијенца* на позорници“) почиње реченицом: „У лањској јубиларној години *Горској вијенца* није уопће покретано питање његова изношења на позорницу“, што ће рећи да је вјероватно написан 1948, са незнатним закашњењем, али свакако у поводу објетнице не само „нашег далеко највећег (и, вјероватно, још задуго највећег) дјела“ (Десница 2024: 335) већ и датума важног за новију историју српског књижевног језика. Десница расправља шта су главни узроци стогодишњег неуспјеха позоришне интерпретације овог класичног комада и тврди да фамозна „конституциона мана“ *Горској вијенца*, његова суштина оличена у конструкцији „ни-драма ни-епос, са лирским натрунама“ (*Истио*: 337), не представља мањкавост, него управо знак артистичке бриљантности, која у таквој форми проналази жељени облик идеји коју изражава:

„Склоп *Г. В.* је не његов недостатак, не знак Његошеве недораслости за третман постојећих европских облика, него напротив знак још један његове генијалности (и у томе), и величине по и у том правцу и у томе, што је својој замисли умιο да даде, да *ex novo* створи и одговарајући облик – једини облик који тој и таковој материји и толикој ширини захвата може да одговара.“ (*Истио*: 338)

Отуда, истиче у закључку Десница, „убјеђење о апсолутној сценској неизведљивости *Г. В.* ниче из посматрања тог дјела као драме у пуном и правом смислу те ријечи“ (*Истио*: 339). Пишчев сензибилитет за формалну синкретичност, који ће се показати и кроз рад на филмском сценарију и кроз позоришну критику (при чему не треба заборавити ни његово музичко образовање), добија овде свој потпуни израз. Десница уочава кључни „проблем“ *Горској вијенца*, када је ријеч о његовим сценским извођењима, упућујући на то да свако строго *грамско* упризорење редукује његову суштину на један од генолошки конститутивних елемената. Истински *са-однос* форме и садржине у Његошевем дјелу Десница препознаје у сваком аспект, па је релација *филозофије* јунака *Горској вијенца* и *стиха* којим је она исказана – у најдубљем умјетничком сагласју.

⁴ То можда и јесте један од разлога зашто су ови есеји остали необјављени, тренутно заборављени, па онда по природи ствари смакнути са дневог реда за доцније публиковање: период првог стваралачког замаха, како ће се надаље јасно видјети, био је најинтензивнији у цјелокупној Десничиној каријери.

Суптилно разграничавајући десетерац народне поезије од Његошевог десетерца, при чему познавање наше епике одише дубином која се не размеће обиљем примјера и статистиком, већ есенцијалним увидима – „У народном десетерцу вријеме није од важности; оно се не штеди и не мјери [*non si lesina*], него има у неограниченој, немјереној, економски нерелевантној количини, као зрака и воде (*Исџо*: 330–331) – Десница сликовито представља саму бит версификације гусларског рапсода:

„Његова је слика редовно статична, у њему је покрет редовно улеђен [укочен] у лијепу, смирену, свечану, неријетко [често] и моћну, велебну слику, изнесен површински на једном плану као тапет /тепих/ ћилим, стилизиран и стога затворив /уклопив/ у мирни оквир народнога десетерца“ (*Исџо*).

Насупрот томе стоји Његош са многим својим пјесничким одликама: умјесто епитетске декоративности и репетиције на дјелу су конкретност и одсјечност; умјесто неекономичности – ту је концизност. Управо таква „збијеност, велика специфична густоћа“, сматра Десница, у најближој је вези са другом (или првом) битном карактеристиком Његошевог пјевања: то је *динамизам*, по коме се оно суштински одваја од усмене поезије. Тај динамизам је сама суштина и мисаоне и стваралачке специфичности *Горској вијенца* у најопштијем књижевном контексту:

„Смрт не прилази човјеку, човјек јој иде усусрет, раширених руку, иде гордо, одлучним корацима к светом гробу бесмртног живота. Нема величине, снаге, велебности у статичкоме проматрању; соко не добива свој изражај у свечаном лебдењу на модрини неба раширених крила, него у немирном разметању гнијезда, у живом [смјелом] узлету у небо уз радосни цијук; вук није страхан у својој мргодној пози, мутна погледа и искешених зуби – још ситна вучад, тек што помиле за мајком, играјућ се страшне зубе своје већ умију под грлом острити. У природи нам се не претстављају ствари у мирном посједу својих обрамбених средстава; Његош нам приказује природу запослену при снабдијевању свега и свачега оружјем за живот-борбу: природи која је снабдјела класје оштрим осјем, ружи дала на обрану трње, природу која је и острила туште зубовах и зашиљила туште роговах, дала коре, крила, брзину ногах, – и све беспоретке уредила да теку по неком поретку. Тај модерни дух и модерна мисао, та динамичка концепција свијета и то динамичко осјећање живота, – то је оно по чему је Његош доиста велик умјетник и велик дух, то је његова величина и снага, оно о чему се ни прије ни послје њега ниједан наш умјетник не може да мјери с њим, и по чему заостају за њим и његови велики европски савременици.“ (*Исџо*: 333)

Читајући Десничине есеје о – према Цвијићевим ријечима – *нашим људима и крајевима*, увиђа се да је писац своје широко образовање и методолошки плурализам, од психологије (Доситеј), преко етнологије (Королија), до филологије и естетике (Његош), примјењивао са великом поузданошћу,

која се није сукобљавала са есејистички слободним и стваралачки инвентивним приступом. Тако се у овим текстовима долази и до неких Десничиних поетичких полазишта: Доситејева колосална *наивност*, Королијин далматински *јелинизам*, Његошева *концизност* у исказивању животног *динамизма* – све то је похрањено у темељима и Десничине прозе, која је у новом добу и добила свој другачији, новом времену одговарајући вид. Нема више (или је остала у најмањим траговима) просветитељске вјере у напредак, античка свјетлост у танким зрацима допире из дубина прошлости у незнање поратне Европе, а епска одлучност Његошевих хероја спласнула је под теписима бомби и рушевина грађанске цивилизације, сугестивно предочених у *Зимском љећовању*. Десничина есејистика чини збирку интелектуалне картографије оригиналног и модерног мишљења, али истовремено и поуздан поетички бедекер за традицијско саморазумијевање писца који се погрешно тумачи као *рубни* феномен српске књижевности и културе. Он то може бити мантифестно и по сопственој егзистенцијалној датости, али супстанцијално и према опредјељењу читљивом из његових огледа Десница то нипошто није.

Једини објављени есеј о Његошу „Још нешто о талијанским преводима *Горској вијенца*“ (1955) посвећен је препјеву овог дјела на италијански из пера Петра Касандрића. Десница у том тексту демонстрира високе филолошке и традуктолошке компетенције, указујући (по сјећању!) на домете, али и недостатке превода за који сматра да је најуспјелији међу подухватима своје врсте. Десница је и сам препјевавао Његоша на италијански – у рукопису је сачуван текст „Посвете“ *Луче микрокозма* израђен у четири руке са пишчевим оцем Урошем (в. Килибарда 2019) – показујући афинитете за интеркултурно посредовање матичне књижевности кроз њена највиша и најрепрезентативнија остварења. Будући врстан познавалац италијанског не само у стандардном већ и дијалекатским видовима, Десница је највећи број огледа о страним писцима посветио управо стваралаштву са тог језичког подручја.

Записи о италијанским писцима најчешће су везани за ауторове властите, или туђе преводачке подухвате, односно за поједине јубилеје, како се већ из подналова и контекста публиковања види: „Гвидо Кавалканти (Уз пријевод *’Ballatette’*)“ (1950); „Уго Фосколо (1778–1827) (Биљешка о писцу)“ (1951); „Биљешка о Ф. Де Санктису“ (1953); „Бакомо Леопарди (Уз превод његове *’Жукве’*)“ (1954); „Данте данас (Поводом новог пријевода *Пакала*)“ (из рукописа – недатирано). Десница је у овим текстовима не само традуктолошки коментатор (свог) урађеног посла већ и биограф, књижевни историчар, па и теоретичар поводом одређених (за писце карактеристичних) питања. Његов демонстрирано *јозијивистички* приступ је самоосвијешћен и дијелом везан за *просветијелски* задатак проширивања знања о једној страниој култури и књижевности, али је и ствар свје-

сног избора који диктирају конкретни примјери, као у случају пјесника Леопардија:

„Ако игдје може да се у нама поколеба мисао како умјетничко дјело мора да говори само за себе чак и кад не познајемо ни једног јединог хисториског, биографског, интимног податка о умјетнику то може да нам се деси нарочито у случају Ђакома Леопардија“ (Десница 2024: 308).

Десница је у овим написима и компаратиста, али на трагу претходно поменуте просветитељске интенције, што јасно репрезентује запажање о сродности појаве Гвида Кавалкантија у ренесансној италијанској књижевности са појавом Бранка Радичевића у поезији српског романтизма: „Једно такво буђење нових лирских сокова, освјежено и помлађено пучким елементима, налазимо код нас, на примјер, у Бранку Радичевићу“ (*Истио*: 297).

Нарочиту пажњу Десница је поклонио Дантеу и *Божанственој комедији*, чије је изворне умјетничке домете и могућности превода на ондашњи српскохрватски језик критички минуциозно расправио у неким од важних аспеката. Остајући на трагу аналитичке методологије очитоване у осталим огледима о италијанским писцима, Десница је показао и ванредан слух за филигрански слој Дантеове версификације, испољавајући своју дубоко лирску природу, прикривену чак и у софистицираности мисаоне прозе *Прољећа Ивана Галеба*. Вјечита запостављеност пишчевог уже посматрано поетског опуса замагљује видик књижевне историје поводом чињенице у којој мјери су италијански пјесници утицали на Десничину лирику, као и тога да његова поезија представља један од најдиректнијих мостова јужнословенске према италијанској књижевности (в. Роић 2004). Управо је из огледа о Дантеу видљиво са каквом продорношћу Десница посматра однос ова два културна круга у њиховом наднационалном контексту, показујући на конкретном примјеру, готово симболички, различите препреке истинског разумијевања и пуног дијалога међу њиховом етничком разграниченошћу:

„Оном истом богоданом славенском неспособношћу да присно појми романски дух и романски свијет и да проникне у његову праву бит, да спозна њему својствени, дубоко усађени рационализам (романство у неку руку 'рационализира' чак и своју мистику), којим је у своје доба, и поред гомилања тачних хисторијских дата, успио да из основа изобличи Ренесансу и да преруши Леонарда у некаквог старца Зосиму или Доситеја, или у неку чудну мјешавину тибетанског мудраца, некроманта, дијаболичног анђела, неко хермафродитско савршенство, мушког женскоњу, научног умјетника и умјетничког учењака, и још триста чуда, те да читавој једној генерацији, бар код нас, отежа да сагледа право лице Ренесансе, – Мерешковски се латио да обради и Дантеа.“ (*Истио*: 311)

Десница јесте превасходно литерарно, а потом естетички оријентисан есејиста, са темама и проблемима најуже везаним за књижевност и језик, затим и друге умјетности. Међутим, како се и из претходног навода јасно види, ширина његовог захвата проистиче из обима пищевог образовања и интересовања, која далеко надилазе уско занатска питања у кругу литерарно-филолошког спектра, везујући се често и за друге области, од психологије (Доситеј), преко етнологије (Королија), до културологије (Данте). У том смислу, Десница ће се у неколико есејистичких текстова показати и као врстан мислилац антрополошког усмјерења.

„Вучја дјеца“ у причи и науци“, обимнији оглед публикован у пет наставака 1950, изузетан је по теми назначеној у наслову, која се на први поглед не би могла повезати са Десничиним уобичајеним стваралачким и интелектуалним наклоностима. Међутим, последњи забиљежен случај људског бића које су одгојиле дивље звјери пробудиле су у писцу „мисао о крхкости и прекарности цивилизације“ (*Истио*: 222), којом ће се на нешто другачији начин позабавити у недовршеном и постхумно објављеном роману *Проналазак Ајханајшика* (1975). Ма колико далеко био од својих примарних преокупација, Десница је мање или више посредно увијек у опсегу онога што га изворно заокупља као умјетника. Тако је и са текстом „Оток – чудак“ (1958), који се по својим основним карактеристикама видно примиче његовој приповиједној прози. Док „Вучја дјеца“ доносе дужи сажетак књиге која биљежи искуство „одгајања или преодгајања“ дјевојчице одрасле међу вуковима, „Оток – чудак“ је изворни извјештај писца који свједочи о геолошким и етнографским специфичностима острва Сусак. Овај путописни есеј у пуном свјетлу репрезентује Десничин литерарни дар, који се софистицирано и ненаметљиво испољава у једној привидно неутралној и охлађеној дескрипцији. Описујући упадљиву незаинтересованост становника острва, затим и његову геолошку уникатност у медитеранском контексту (сачињено је у цјелини од пијеска), специфичну вегетацију, спору историју и исти такав свакодневни живот, писац је особеном литерарном уздржаности и концентрацијом на слику увјерљиво пренио дух и атмосферу овог јадранског отока. Призори су пажљиво, мада спонтано бирани, посједују невидљиви ритам казивања, нарочито они везани за женски дио популације који, како писац истиче, на острву „изгледа, има главну ријеч“ (*Истио*: 228). Њихова дескрипција је живописна, прелази са спољашњих на унутрашње карактеристике, застајући над путањом живота који стојећима траје непромијењен. Приказ локалне тужбалице евоцира у понечему ситуацију Десничине пјесме „Водарице“ (Десница 2023а: 15–16), када из радње и амбијента сведених на елементарност проговори глас из дубине времена:

„Продорна тужаљка старе сусачке жене коју смо затекли над свјежим гробом, прожимала нас је до сржи исконским призвуком древних наших нарикача. Ослушкивали смо неко вријеме њену жалопојку. Је ли то нешто донесено још из прапостојбине, нешто што вуче своју нит још из праскозорја времена, старије од ма чега другог овдје осим овог сипког и несталног пијеска, и сачувано, у готово непромијењеном облику?...“ (Десница 2024: 227)

Десничини огледи са изразитом антрополошком компонентом по природи ствари активирали су снажнији списатељски импулс, оличен у рељефније изведеним опажањима и закључцима. Већ постојећи литерарни слој Десничине есејистике добио је свој пун израз у текстовима као што су „Вучја дјеца“ или „Оток – чудак“. Та карактеристика остаће препознатљива и у осталим пишчевим огледима.

*

Десница се вјероватно више него било који други писац његове генерације у српској књижевности теоријски бавио филмом. И сам аутор једног сценарија, за успјешни и награђивани *Концерти* (1954) режисера Бранка Белана, Десница се и са практичне стране опробао у стваралачком домену који га је дуготрајно и на различите начине окупирао.⁵ Нарочито у првој фази пуне *професионалне* одређености за књижевност, када је коначно напустио правнички позив и очито стекао више простора за литерарни рад, аутор је проширио спектар својих есејистичких интересовања и написао неколико огледа, чији наслови јасно сугеришу њихова средишња питања: „Ефемерност филма“ (1950); „Сценарист и писац“ (1951); „Волите ли филм?“ (1952); „Је ли филм умјетност?“ (1953); „А је ли филм, збиља, умјетност?“ (1953); „Омнибус-филм“ (1954); „Свеједно којим поводом“ (1958). Ови текстови у пуној мјери репрезентују пишчев снажни стваралачки полет педесетих година XX вијека, као и већ доказани опсег не само интересовања већ и компетенција које задиру у широк распон естетичке проблематике.

Оглед на тему „Ефемерност филма“ расправља о једној рецепцијској *оппортунитетској варијанти*, по којој филм као *млада* умјетност и поље стваралачког израза зависно у великој мјери од развоја његових техничких могућности изразито брзо *застарјева*. Наводећи низ општих мјеста везаних за такво схватање, Десница му се супротставља са позиције свог изразитог *естетизма*, тврдећи да у неком дјелу *умјетничко*, уколико је аутентично, нипошто не може постати анахронизам. *Пролазност актуелној*, која се филму

⁵ Тај сценарио аутор ће објавити о властитом трошку, вјерујући да посједује и самосталну литерарну вриједност, а желећи истовремено да остави траг о свом аутентичном доприносу дјелу које је унеколико редитељски модификовано (в. Десница 1954).

приписује у додатној мјери, карактеристична је, сматра писац, и за друге умјетности: „Ефемерност је наличје актуелности. А појава брзог старења данашњег умјетничког дјела није појава која карактеризира само филм и која само филм погађа“ (Десница 2024: 240). „Ефемерност филма“ показује Десницу у најбољем издању његовог есејистички луцидног погледа, који многа естетичка питања суверено рјешава простим сапостављањем феномена дубоке унутрашње саобразности:

„Несумњиво нам може бити смијешна фотографија баке у демодираном костиму, али не и добар умјетнички портрет те исте баке; смијешна и гротескна постаје демодирана стварност, односно механичка репродукција те стварности, али не и њена умјетничка објективација. Ако нам се, дакле, то догоди с филмом, значити ће за онолико за колико нам се то догодило да је он пука механичка репродукција стварности, фотографско, а не умјетничко дјело. Данас нам је и натуралистички грађански споменик, са пуно извајаним реверима капута, цеповима, ланцем за сат, смијешан и застарео; али јасно је да то не лежи у природи саме кипарске умјетности као такве.“ (Исџо: 238)

Бавећи се односом књижевности и филма на примјеру екранизације Матавуљевог романа *Бакоња фра Брне* („Сценарист и писац“), питањем техничке привлачности самог изума кинематографског погона („Волите ли филм?“), Десница је дошао и до проблема онтологије *филмској* у погледу његових изворних *умјетничких средстава* („Је ли филм умјетност?“). Аутор се супротставља *формалистичком* схватању по коме га природа средстава којим се постиже циљ истовремено и детерминише:

„Намеће се, прије свега, питање: што су то „умјетничка изражајна средства“? Гдје су и која су та средства употреба којих гарантира да ће производ бити умјетност? Зар није 'умјетничко' свако средство којим умјетник успије да себе изрази и да створи умјетничко дјело, и није ли јасно да се о умјетничком или неумјетничком својству тих средстава може судити само по постигнутом резултату, а никако обратно? И зар није, на концу, управ то механичко и формалистичко схваћање 'умјетничких средстава' главно оружје баш у рукама оних који поричу филм као умјетност, неспособни да спознају и усвоје умјетничка средства и начине, поступке и облике, који су им нови и страни?“ (Исџо: 252)

У текстуалном продужетку овог огледа („А је ли филм, збиља, умјетност?“), Десница ће још оштрије напасти такву врсту детерминизма, тврдећи да „неуспјело, промашено, изјаловљено умјетничко дјело није умјетничко дјело“, и додајући да

„не само што није умјетничко дјело, већ најчешће није уопће н и ш т а : колач, тиме што је неуспио као колач, не постаје добар крух – сви знамо како биједно и

жалосно деградирано изгледа неуспјело умјетничко дјело кад се, за невољу, хоће да употреби у какву практичну сврху“ (*Исјо*: 265).

Чини се понекад напросто уживајући у самом прављењу паралела које њему саморазумљиве ствари чине очигледнијим и другима, Десница је своју естетичку мисао снажно прожео оваквом врстом сликовитих хомологија, које ипак не треба схватати као ларпурлартистичку литераризацију есејистичког дискурса. Упорност таквог настојања има за циљ да истакне увјерење по коме одређене *законитости* важе у умјетности подједнако као и у другим формама човјекових културних испољења, па се оне по природи ствари не могу формулисати на основу партикуларних и *ad hoc* захтјева. Томе у прилог најбоље свједочи одјељак полемичког обрачуна са флоскулом да филм „није дао свог Шекспира [...] нити ће га икад дати“ (*Исјо*: 268):

„Да филм досад није имао свог Шекспира, то је познато. Али како се одатле, што једна умјетност у датој фази свог развитка и у од нас произвољно удареном року није избацила једну величину баш шекспирског калибра, може закључивати да она није умјетност? И сама драмска умјетност у многим епохама није дала једног Шекспира, а културе многих народа нису га дале никад, па ми ипак тим епохама и тим културама не поричемо да имају своју драмску умјетност. Ни епоха романтизма, на примјер, није имала свог Шекспира, нису га имали, на примјер, ни скандинавски народи; а ни свеукупна свјетска књижевност до Шекспира – није имала Шекспира. Па значи ли то да романтизам или скандинавски народи немају драмске умјетности, или да до Шекспира драмска умјетност није била умјетност? А што се тиче оног аподиктичког и перемпторног надодатка: '... нити ће га икад дати, нити га уопће може дати', ми се питамо: како се може доказати да једна умјетност, ако није добила свог Шекспира за првих педесетак година свог опстанка, не може да га добије ни у свом даљем, потпуно непредвидивом и незамишљивом развоју – ван ако пријеђемо на терен априорних и догматичких тврђења: али онда то није више терен естетике, већ терен религије, или, у најбољем случају, терен погађања будућности“ (*Исјо*).

Види се из овог и претходних навода да Десница дискретно, али одлучно брани самобитност *есјетиској* од типичних заблуда (младе) епохе, које су дијелом из елитистичке искључивости, а дијелом због теоријског неразумијевања, тежиле да филму препријече пут у пантеон аутономних грана умјетности. Десница се на тај начин показао, ако не генерацијским прваком у филмској теорији међу писцима, онда свакако најгорљивијим апологетом *седме умјетности* међу њима. Придода ли се томе допринос теоријском освјетљавању специфичних кинематографских жанрова („Омнибус-филм“), односно увођењу реда у хаотичност или површност критичког мишљења о филму („Свеједно којим поводом“), добија се слика о

аутору чији есејистички рад у овој области далеко превазилази значај књижевноисторијског податка, или тек једне црте у његовој биографији.

Међутим, најзначајнији сегмент есејистичког опуса у Десничином литерарном раду представља корпус уже схваћено (књижевно)теоријских, односно (ауто)поетичких текстова. Не само да ти наслови представљају најобимнији већ и по свом значењу и значају најдалекосежнији прилог дискурзивној мисли аутора изразито интелектуалног усмјерења. Мало је који међу нашим писцима, доминантно активним у првим поратним деценијама, тако систематично рефлектовао о низу питања важних за разумијевање књижевноумјетничког стварања, колико и властитог опуса. Упркос расутости ових огледа по периодици и њихове необједињености у цјелину за пишевог живота, из данашње перспективе могуће их је сагледати као компактан збир поетичког искуства заснованог на дубљим теоријским и естетичким темељима него што то њихова есејистички необавезна спољашњост одаје.

„О једном граду и једној књизи“ представља један од најзначајнијих текстова из ове групе и уопште најбитнијих за разумијевање Десничине умјетности у кругу прозе такозваног *реџионалног* карактера. Написан 1950. године, непосредно након првих, идеолошки инспирисаних реакција на *Зимско љећовање*, објављен је тек 1954, када више није могао извршити своју првобитну намјеру разбистравања хотимично замућене атмосфере око романа од прворазредног значаја за ондашњу југословенску књижевност. Иако заснован као одговор Јожи Хорвату на његов памфлетски напис објављен промпртно три дана по изласку књиге у *Књижевним новинама* (Хорват 1950), Десничин одговор је по свом мисаоном замаху и закључцима далеко надишао повод писања и постао једним од текстова кључних за разумијевање пишеве поетике у цјелини. Као раније „Објашњење *Сумашре*“ Милоша Црњанског, или доцније *Час аналитичке* Данила Киша, „О једном граду и једној књизи“ представља колатералну добит пишеве реакције на потицај спољашњег неразумијевања, које је пробудило ауторску потребу за експликацијом властитих стваралачких побуда и умјетничких интенција. Само, дакле, у свом основном импулсу полемички, овај есеј представља једно од централних и супстанцијалних свједочанстава Десничиног списатељског опредјељења, које открива поетичку самосвијест несвакидашње продорности и јасности постављених циљева. Интуиција којом писци претежно долазе до врхунских резултата ујединила се код Деснице са недвосмисленим интелектуалним тежњама, конкретним животним искуством и позитивним знањима о предмету своје умјетничке обраде, што је резултирало високим дометом оствареним у *Зимском љећовању*.

Дајући језгровит пресјек историје Задра у хиљадугодишњим етапама, од раних романских насеобина, преко досељавања словенског становништва, венецијанске, па затим аустријске, француске и италијанске упра-

ве, до коначног ослобођења и присаједињења „својој правој мајци земљи“ (*Истио*: 55), писац је научно утемељено, а списатељски необично живо, предочио полазиште за хронотоп своје романијерске визије:

„И у тим улицима и тој архитектури тако је уско слубљена плоча уз плочу и камен уз камен, да између њих не може да се пробије на божји дан ни најтананија травчица, као блиједа и бескрвна афирмација слободне природе и слободног живота. На том ’стерилизованом простору’, дакле, одигравао се живот задарског грађанина од рођења до смрти. По тој урбаности, Задар не само да је представљао несумњиво најградскији и најграђанскији амбијент код нас, него је припадао ваљда међу најграђанскије амбијенте европског Запада.

У непосредној близини тог и таквог Задра, на неколико километара од њега, готово пред самим његовим градским вратима, почињала је једна сасвим друкчија стварност. Почињала је сушта његова супротност – село, са својим страшним животом који се одвијао у невјероватним, каткад управо нељудским условима и облицима, у вјековној заосталости и биједи. А између тог града и тих села – јаз, непремостив јаз, или кинески зид, необорив и непрелазан. – Тако је трајало стољећима“ (56).

Лично дубоко проживљен и сазнајно широко обухваћен свијет, који се умјетниковом оку открио као линија цивилизацијског разграничења, демаркација која задира у саме темеље свеопштег развика на Земљи, положен је у саму основу Десничиног *Зимског љетиовања*. Оглед „О једном граду и једној књизи“ парадоксално се указује као аутоинтерпретација из перспективе једне суверено полихисторске херменеутике, умјесто које је на сцену одмах ступила памфлетска, идеолошки инспирисана комесарска критика. Будући остављен на цједилу, Десница је сам подузео да *објасни* намјере свог дјела, очито се устежући да анализира текст чији је творца, са дискретном али свеприсутном свијешћу да му тај задатак ни по чему не припада.

Ипак, околности су уредиле да аутор мора прибјећи једном таквом гесту, као што су одредиле и да текст неће бити публикован за читаве четири године. Накнадна тумачења *Зимског љетиовања* инсистираће на дихотомији села и града, неријетко понављајући ту овјешталу опозицију као некакво откриће, али упорно превиђајући суштину сусрета цивилизацијски удаљених, мада географски блиских становника једног поднебља, у којем се одвија права драма овог романа. Писац истиче да грађани „траже заклона по околним селима, која од њих и од њихова града нису видјела ништа осим економског изабљивања, националног угњетавања и људског презира“ (*Истио*: 58); да они „неће схватити, да су ти људи жртве, а не кривци таквог стања, а да прави узроци и праве кривице леже на другој страни, много ближе њима, грађанима, него самом селу“ (*Истио*: 58–59); као и то

да „ни за часак неће помислити, да им то село и сада, за тог ’зимског љетовања’ уствари враћа зло добром, и да би им можда била дужност да у тој земљи остану и да за њено добро нешто пораде“ (*Истио*: 59). Константно згражавање грађана над *примитивношћу* живота сељака писац непрекидно држи пред изобличеним лицем посрнуле *цивилизације*, чији је производ управо модерно дивљаштво и разарање невидљено у дотадашњој историји човјечанства. Ту је запретена порука најдубље хуманости, која се као свјетло пробија кроз монохром штурог и једноличног, егзистенцијално убогог сеоског живота, чувајући пламен изворне људскости упркос негостољубивом окружењу сурове природе. *Зимско љетовање* је по свему томе једна од умјетнички успјелијих визија Другог свјетског рата у српској и јужнословенским књижевностима, односно свих оних историјских и цивилизацијских вектора који су се у том ратном сукобу сустекли. Писцу је припало не само да је оствари него очито и аналитички посредује, што са једне стране остаје као траг културне несолидности идеологизованог времена, а са друге умјетничке зрелости и пуне свијести о намјерама и диметима свог подухвата.⁶

Читав низ текстова теоретског/поетичког карактера Десница је исписао у најпродуктивнијој етапи свог стваралаштва (педесете године XX вијека), из којих се сазнаје много о његовим естетичким увјерењима и умјетничким полазиштима. Најамбициознији међу њима, „Записи о умјетности (Искусства и рефлексије)“ (1952), замишљен је као опсежнији есејистички циклус не претјерано дугих тематских одјељака, који је ипак остао на нивоу неколицине огледних фрагмената, са монтењевским поднасловима попут: „О искрености“, „Похвала лијености“, „Дјеловање лажи“, „Дар опажања“ итд. Неки од ових рефлексивних медаљона имали су снажног одјека у времену свог појављивања, као што поједини и дан-данас одјекују пуном актуелношћу пишчевих продубљених увида. Биљешка о примијењеној књижевности била је (исправно) схваћена као имплицитна критика поетике социјалистичког реализма, која Десничиним естетизму по природи ствари није могла бити блиска:

„Примијењена књижевност. – Аналогија с ликовним умјетностима порађа ми спасоносну идеју: као што су се тамо одијелили и добили своје посебно мјесто и положај огранци који имају практичне примјене, зашто да се то исто не проведе и на подручју књижевности? Говорим без шале. Какви би се теоретски разлози томе противили? Престала би трвења и натезања, све би практичке, прагматистичке, утилитарне и сличне тенденције нашле своје задовољење, примијењеној књижевности могла би да се призна пуна важност, па чак и предност пред оном другом, а она друга добила би своје скромно али неоспоравано мјестанце под сунцем. – Зашто не? Ја сам за примијењену књижевност.“ (*Истио*: 73)

⁶ Више о *Зимском љетовању* у: Бајчета 2024.

Читава хајка повешће се на писца ових редова, а њему самом остаће ускраћено право да на све нападе одговори у периодици која их је штампала. Тако ће се они први пут наћи на једном мјесту тек пола стољећа касније у постхумно штампаним *Проућаним ђолекима* (Десница 2001), у тексту „Неспоразумак око ’примијењене књижевности“ (Десница 2024а: 191–213). За овај, као и многе друге Десничине теоријске минијатуре, карактеристично је да се и данас могу примијенити на актуелна настојања сваковрсних идеолошких, расних, родних, националних, сексуалних и других опредјељења и припадности да прибаве привилегован статус у оквиру књижевног канона пуком чињеницом њихове литерарне тематизације. Да феномен идеолошког притиска на умјетност није одлика искључиво једне епохе, сасвим је јасно по себи, али начин на који је Десница реаговао на такву врсту опресије свједочи – управо својом актуелношћу – да се писац усредредио на саму срж проблема, а не на једну његову историјску манифестацију.⁷

Тим путем долази се до централног појма Десничине поетике, који је писац одредио синтагмом *есјејски мрџва мјесџа*:

„*Есјејски мрџва мјесџа*. – У књижевном дјелу свака реченица мора бити умјетничка. Чак и реченице које нам пружају информације и техничка сазнања потребна да би се разумјела фабула или ток догађаја морају носити у себи неку естетску вредност. У умјетничком дјелу нема мјеста пуким декларативним, енуцијативним, информативним реченицама, таквим које садрже одређена конкретна обавјештења и саопћују дати логички смисао, то јест таквим које нам саопћују логички садржај онога што сачињава „ванумјетничку материју умјетничког дјела“ односно које нам материју умјетничког дјела саопћују на ванумјетнички начин. Јер, као што је познато, иста се материја из живота може саопћити умјетничким и ванумјетничким начином, па то и твори разлику и границу између умјетничког дјела и онога што то није: иста животна (емпиријска) и логичка материја може да буде предмет *compte-rendu*-а о неком судском процесу или роман, предмет хисторичарског излагања неког повјесног догађаја или драма, итд. Идеално, у књижевном дјелу не би смјело бити ни једне једине естетски мртве, згољно информативне реченице.“ (Исџо: 83)

Десница ће на неколико примјера из актуелне књижевне праксе, која неспретно поистовјеђује административни, правни, медицински и друге практичне дискурсе са књижевноумјетничком употребом језика, показати мјеродавност своје опсервације: „Тешко чак да би писац могао употребити и сасвим обични, редовни технички израз ’уложити жалбу’, а да нас то не

⁷ Двије године касније Десница ће продубити нека размишљања на ову тему ширим захватом у есеју под насловом „Примијењена умјетност“ (1954), гдје ће се позабавити *есјејичношћу* употребних предмета, као суштинским питањем за насловом назначени проблем (в. Десница 2024: 102–108).

такне јако, јако неугодно и да не дјелује као закрпа емпиријскога на ткиву естетскога“ (*Исџо*). Читав овај фрагмент, као и многи од „Записа о умјетности“, истовремено су поетичка експликација ауторских стајалишта (свако Десничино дјело потврђује овај његов кредо), али и полемички отклон од притиска естетике примарно заинтересоване за *еџику* приказивања рецентних историјских догађаја, наравно у свијетлу моралности и истинитости каквом их сама разумије. Никада довршена „Искуства и рефлексије“, како гласи поднаслов ових „Записа“, као ни *Пројуџане џолемике*, својом насловном природом нису омогућиле да Десничин естетички или поетички систем добије цјеловитост из које би била сагледана далекосежност његових теоријских рефлексија. У том свјетлу треба посматрати овај сегмент пишчевих есеја: као грађевину једног поетичког концепта који услед различитих, више спољашњих него унутрашњих фактора, није добио своју пуну заокруженост.

Донекле свјестан властитог усуда на вјечито пабирчење и узгредне биљешке уз крупније литерарне радове, притом у непрестаној борби са привилегованим супарницима који су му на сваком кораку отежавали, па и онемогућавали пристојну егзистенцију од свог књижевног позива, Десница је парадоксално пронашао и извјесну комоцију у формату „Записа о умјетности“, који су му својом спољашњом необавезношћу дали простора и за нешто природеног списатељског хумора. Никада се не удаљујући од својих теоријски скрупулозних полазишта, аутор је, спремно и зналачки, многе од ових записа прожео нотом комике, нарочито пастиша, као у случају рекламерског поклича о *сџаромодном* писању:

„Пиџиџе *сџаромодно!* – Старомодно може да постане само оно што је некад било помодно. Према томе: не желите ли постати старомодан, не пишите помодно! Пишући старомодно, радите за осигурање своје (књижевне) старости! Пишите старомодно! И при томе добро пазите да вам се, у разматрањима о томе питању, под појам модернога не подвуче помодно!“ (*Исџо*: 68–69)

Посматран у контексту претходних навода, овај одломак се већ на први поглед разумије као још једна илустрација поетичке продорности, која истовремено говори у своје име, обраћа се садашњем времену и књижевној актуелности, али баца поглед и у будућност. Десничина есејистика у начелу је – са мањим или већим удјелом појединих компоненти – и филозофија умјетности, и аутопоетика, и полемика, и критика, и све друго што конкретни проблем од писца у датом тренутку захтијева. Чак и када изгледа као мислилац заглаван у једну тачку, Десничине опсервације увијек су усмјерене у неколико праваца и из њих се може ишчитати више него што се на први поглед читује.

Нарочито је стваралачка, артистичка димензија Десничине есејистике остала непризната као једно од њених упадљивих обиљежја.⁸ Десница је особиту наклоност показивао ка деконструкцији петрификованих мишљења и фразеолошки кодификованих идеја. Посебну врсту *лијености* у мишљењу проналазио је у конструкцијама које су више споменици заблуда него што су печат потврђеног искуства. Један од бриљантних узорака таквих његових есејистичких продора у срце ствари посвећен је „Ријечи ‘на врху језика’“ (1952), као општеприхваћеној формули акутне експресивне осујећености, или, у амбициознијем виду, стваралачке кризе. Полазећи од честе заблуде да се у рецепцији умјетности има утисак како се „баш то“ што је стваралац изразио дубоко осјећало у себи, али се само није могло испољити, Десница долази до закључка како та фантомска *импресија* заправо представља *импресију [човјека] да има импресију (Истио: 94)*. Разлажући дедуктивно ту мисао, аутор закључује понуђени увид кроз поетско-интелектуални *tour de force*, који илуструје сву силу и оригиналност Десничиних дискурзивних разматрања:

„Све те ‘ријечи на врху језика’ које никако да се откину, те набујалости неизрецивога, те пусте прољетне грмљавине без кише, и то лиризирање ‘на кредит’, – све је то само магла, причин, самообмана, шупље зујање жица услјед пропуха које не даје никакав одређени музички тон, штуцавица од празна желуца, сврбеж палца на нози коју су му ампутирали. Ако ти људи, ни кад су опремљени најнужнијом писменошћу и снабђевени основним елементима заната, никако не могу да искажу оно што их толико мучи, бит ће највјеројатније да и немају што да кажу.“ (Истио: 89)

Десница се у есејима повремено предавао и слободнијим импресијама, на теме као што су „Како замишљам лик умјетника“ (1952), или „Лађе и галебови“ (1953) (о вјечитим тркачима за умјетничком актуелношћу); али се посвећивао и филозофски апстрактнијим проблемима попут оних из огледа „Један закашњели прилог дискусији о ‘типичnome’“ (1954), или „Реалистичност дијалога и илузија стварности / Лице и наличје реалистичности дијалога“ (1956). Први су по природи краћи осврти на писцу привлачне феномене, док се у другима исте такве појаве испитују у разуђенијој форми и на рефлексивном нивоу уздигнутом изнад конкретног повода разматрања. Писац неријетко понавља и мисаоно учвршћује одређена ставовишта из ранијих расправа, прибављајући им строже фундирану подлогу уз ослањање на релевантну, мада селективну литературу. Његови позни текстови у овом домену „На тему: дело и критика“ (1958); „Личност и

⁸ Пословични изузетак представља студија која различите форме Десничиног израза (поезија, проза, есејистика) сапоставља у синоптички низ, показујући *монолијност* пишчевог рада без обзира на његов спољашњи текстуални облик (Вукићевић 2007).

проседе“ (1958); „О књижевном роду новеле“ (1958) сумирају одређене пишчеве поставке, чија свјежина изненађује апсолутном примјењивошћу и на садашњи тренутак. Расправљајући, наиме, о феномену доминације читалачке склоности романима умјесто краћим формама, чија се ексклузивност очито нетачно приписује нововијековној опсесији вишетомним сагама, аутор запажа законитост сасвим прикладну ситуацији XXI стољећа:

„Али изгледа да данашњи укус публике вани, па и код нас, није склон том роду. Издавачи, библиотекари и критичари у један глас понављају: читалачка публика данас тражи романе, и нарочито обимне романе који ће је закупити и задржати у кругу своје магије за дуље вријеме. Карактеристична је, за мене, помало изненађујућа појава да људи, уз данашњи темпо живота, ужурбаности и презапослености, налазе веће квантуме времена и смирености које изискује један омашњији роман. Но можда смо изврнули питање: вјероватно је ствар у томе што читалац баш *тражи* смиреност и одаха у дугим романима који ће га јаче закупирати и замијенити његове личне проблеме и конкретну стварност оним транспонираним проблемима и транспонираном стварношћу који, као умјетност, увијек значе смирење и контемплацију. Како било, мислим да се у тој данашњој пасији за опсежним романима не могу а да не уче клице тежње за бијегом од стварности.“ (Истио: 146)

Ступајући донекле и на поље социологије књижевности, Десница је оваквим запажањима додатно проширио иначе веома разгранат спектар својих интелектуалних компетенција.

Низ довршених огледа, скица и забиљешки на различите теме, публикован је у првим годинама након пишчеве смрти, а затим и у каснијим издањима његове дискурзивне прозе (Десница 2005; Десница 2006). Ови текстови неријетко су објављивани под збирним насловима, попут „Три записа о умјетности“, што поред самог њиховог карактера даје за право претпоставци да припадају кругу ранијих ауторових „Искустава и рефлексација“ припремљених за замишљену „опсежнију и заокруженију разраду“ (Десница 2024: 66). У њима је Десница допунио мозаик теоријских промишљања о умјетности, која се све више указују као недомашени, али у првој замисли цјеловито постављен естетички систем особених *лиштерарних* квалитета.

Биљежећи у оквиру тих наслова „Маргиналије о ирационалном“, писац је констатовао да се фасцинација заумним и обиљем зачудног које из њега проистиче често изврће у супротност правих циљева умјетничког стварања: „Ништа није у умјетности потребније и важније, и вредније, од оригиналности. А ништа у умјетности није правој оригиналности већи непријатељ од лажне оригиналности“ (Истио: 151). Десница се и даље посвећивао метакритичким опсервацијама, као што је „Злоупотреба једног термина: детаљ“, увиђајући, у себи својственом маниру, погубност олакх

терминолошких генерализација у ондашњим критичким текстовима: „Није тешко видјети опасности таквог лајичарско-емпиричарског поступка који нас, ако пође само један корак даље, доводи до тога да у љепоти једног дјела архитектуре хвалимо – љепоту појединих опека“ (*Истио*: 155). У сагласју са неким његовим рефлексијама познатим из *Прољећа Ивана Галеба*, писац је размишљао „О реализму“ трагом нове *психолошке реалности*, питајући се карактеристично: „Зашто је мање реална фантастична помисао која нам доиста суне главом него нпр. Руско-јапански рат?“ (*Истио*: 159). Поводом „Интенционалности у умјетности“ запажао је да свјестан избор *нерађених* тема и попуњавање *празнина* у једној националној литератури води сигурном књижевноумјетничком неуспјеху: „Хотимично бирање теме, сижеа, средине, историјског и друштвеног миљеа итд. – најбоља су гаранција неуспјеха“ (*Истио*: 160). Бавио се, такође, и проблемом ауторске потребе да се доводи у *сјанање* „Хотимичног искуства“, које у својом *истираживачком* заносу превиђа чињеницу да умјетник „доживљава много интензивније“ и да „потпомогнут фантазијом, која надопуњава, и јачом сензибилношћу, која увеличава, доживљава у *скраћеном издању* и у *брзаном току*“ (*Истио*: 161). Из свих ових ставова читује се да је Десница у претежном дијелу есејистичких разматрања полазио од овјешталих мишљења, уврежених заблуда, филозофских поштапалица и свих других облика теоретске и практичне симплификације проблема умјетничког стварања. Његов естетички поглед управљен је, по природи потреба саме дисциплине, ка откривању *законитости* у једној широкој области људског духа; али је исто тако, по природи стања у идеолошки обојеном времену и поплави дилетантизма, био принуђен да прво исправља погрешно постављене закономјерности, па тек онда открива уистину важеће. Управо отуда у Десничиној есејистици толико сликовитости, толико метафора за *очигледне* ствари и појаве које се понекад претварају у наоко самозадовољну игру по узору на наставника довољно стрпљивог да добродушном, али помало размаженом ученику неуморно предочава – *црпа* о чему је у датој лекцији, заправо, ријеч.

Та *недајошка* црта Десничине есејистике нарочито је дошла до изражаја у његовим „језикословним“ текстовима, који већ по себи дају прилог слици о писцу као полихисторски ријеткој појави наше литературе. Његов полемички напис „Поводом ‘пријевода’, ‘пријеписа’ итд. (прилог за дискусију)“ (1949) осврће се на вишедеценијску упорност да се из хрватског правописа протјерају „екавске“ варијанте насловних ријечи („препис“, „превод“), као и многих њима сличних, чији статус и језичку изворност постојано потврђује готово искључива практична употреба. Уклањајући се свакој идеолошкој интерпретацији или истој таквој конфронтацији описаној пракси, Десница јој излази у сусрет претпостављајући њену *филолошку* озбиљност, када као параметар процјене узима „осјећај смијешнога“:

„Јер ако, и послјије четрдесет или педесет година залагања, борбе, пропаганде, популарисања, нешто (на подручју језика једнако као и на било којем другом) остаје страно и туђе нашој психи; ако ми то нешто, и послјије четрдесет или педесет година, још увијек примамо стрижући ушима и гутамо стиснута гркљана; ако то нешто и даље осјећамо као сумњив тон у нашој језичној клавијатури или као вјештачки зуб у устима; ако, говорећи кроз нашкробљену крагну званичног књижевног говора, употребљавамо дате ријечи и облике, а одмах затим, код куће, кад скинемо ту крагну и обучемо кућну хаљину, проговоримо једним друкчијим говором (односно, уколико нећемо да починимо такову недоследност, ако устрajeмо и код куће у тој језичној упараћености па лијежемо у кревет с том тврдом крагном), – тад наша упорност несумњиво доказује недостатак нормалне људске мјере осјећаја за смијешно.“ (*Истио*: 176)

И у тексту „Књижевник и језик (анкета о питањима српскохрватског језика и правописа)“ (1954), коме је у још већој мјери повод (језичка) политика, Десница је настојао да заобиђе идеолошки аспект проблема и осврне се на његову прагматичну димензију, нарочито ону која му је од значаја за властите стваралачке потребе. Искузујући, наиме, спремност на принцип апсолутне демократичности при успостављању консензуса, који ће са једне или друге стране задовољити „оне тамо“ у погледу договора да ли се исправно каже „воз или влак“, писац брани право да *умјетничка* употреба свих варијанти тадашњег српскохрватског језика остане безизузетно неограничена. Као што је и у полемикама које су га се лично тицале, а не-ријетко имале и одређену политичку позадину, остати достојанствено на терену књижевних аргумената, Десница је и у језичким питањима искључиво расправљао оне аспекте који су важни за (његов) слободни и неспутани *књижевни* рад.

Донкихотска настојања у свом времену препоручила су Десницу књижевноисторијском памћењу као писца ријетке окретности у сваковрсној проблематици литерарног стварања, коју је с правом третирао као примарно битну у погледу сопствене стваралачке учинковитости. Упркос свим инхибицијама опште идеолошке искључивости и личних анимозитета заснованих на истим таквим разлозима, Десница је остварио дјело прворазредног естетског дмета, чије се поетичко образложење може ишчитати и из његових огледа о језичким питањима. (Два наслова из оставштине, „Маргиналија о ’граматичкој’ и ’логичкој’ интерпункцији“ и „Књижевна козметика“, потврђују с којом је минуциозношћу Десница обраћао пажњу на најситније детаље као што су употреба запета – односно читао текстове својих савременика и проматрао најфиније нијансе језичког аспекта њиховог дјела.) Међутим, оштрију страну пищевог дискурзивног писма репрезентују његови (дневно)критички текстови, у којима је већина претходно анализираних поставки пронашла своју практичну примјену.

КРИТИКА

Као *књижевни* критичар у ужем смислу ријечи – писац текућих, дневних приказа актуелне продукције (прозе, поезије, превода и сл.) – Десница се није ангажовао у мјери у којој је то карактеристично за есејистику. Његова интересовања у том погледу ишла су више ка питањима успјелости појединих превода, дјелима заборављених аутора, понеком скрајнутом млађем писцу, књижевним наградама и сродним појавама. Ауторов *књижевнокритички* ангажман у поменутом значењу био је више провоциран конкретним поводом или потребом тренутка, када би се покренуло питање парадигматично за одређени проблем који је Десницу као књижевника већ раније окупирао. Ту спадају и тражена мишљења о страним насловима, чији је превод разматран, различите анкете и сличне врсте спољашњих подстицаја на рефлексije општијег захвата. Карактеристично је за ове напise, у поређењу са Десничиним дужим есејистичким елаборацијама, да се баве ефемерним литерарним питањима, што је, у извјесној мјери, природно одредило и неке њихове особине. То су често краћи текстови састављени од првих утисака, без препознатљивог мисаоног замаха који одликује већину пишчевих огледа. Десницу књижевна критика очито није претјерано занимала, што не треба схватити као особит немар, већ прије као израз принципијелног односа према дјелатности коју је, чини се, више третирао као информативну активност о књижевним појавама него што јој је признавао могућности ширих интерпретативних домета.

Десница није писао критику о домаћим писцима, вјероватно слиједећи принцип колегијалне уздржаности од јавног просуђивања, па његов уже посматрано књижевнокритички корпус садржи свега неколико текстова, махом о страним ауторима. Штавише, ти текстови настајали су било практичним поводом, било по поруџбини, али по правилу везани за одређену актуелност која би могла бити од ширег значаја за ондашњу југословенску књижевност и културу. Тако је већ први текст из овог круга „Тарјеи Весас (Добитник 'Међународне књижевне награде европских тједника')“ (1954) посвећен аутору који је лауреат угледног и уносног интернационалног одликовања, али са већим акцентом на самом признању и могућностима југословенске партиципације у њеним будућим издањима. У том погледу и текстови „Значајан пријевод (Антологија наше новије поезије на талијанском)“ (1955) и „Италијанска критика о антологији југословенске поезије“ (1959) у првом случају апелују на помоћ још необјављеном издању, а у другом исказују радост због успјеха домаће антологије у Италији, чиме писац истрајно доприноси интеркултурном повезивању са земљом чију је културу и књижевност, међу иностраним, најбоље по-

знавао. Такође, париски студент и добар познавалац француског језика превео је неколико прича Жана Полана, уз које је приложио биљешку „Писац новелета Жан Полан“ (1954); а за издавачко предузеће „Младост“ дао је мишљење о потенцијалном објављивању Камијевог *Пага*: „Ками: *La Chute*“ (1957). Једини изузетак је приказ књиге Федора Видаса *Појо-дне кад сам срећан* (1955), који писац објављује у сарајевском часопису *Животи*, непосредно прије него што ће у истој периодичкој публикацији кренути са издавањем у наставцима свог романа *Прољећа Ивана Галеба*. Тиме се Десничини књижевнокритички осврти углавном везују за пригодне поводе, или за питања од ширег културног значаја, што утиче на то да се пишчева партиципација у овом домену може схватити као периферна. Пун израз Десничине дневнокритичке активности треба тражити у његовим позоришно-рецензентском ангажману, нарочито током прве половине педесетих година, када се у потпуности посветио књижевном раду као јединој професионалној вокацији. Читав низ аналитички продубљених текстова посвећен је ондашњим позоришним представама, из којих зрачи Десничино живо интересовање за питања и проблеме театарске умјетности.

Најуопштеније говорећи, Десница се као прилично оштар критичар у позоришним приказима фокусира на предмет са интензивном концентрацијом на детаљ сценске адаптације. Уколико некада позитивно оцијени одређени аспект изведбе (али чешће сам текст), одмах затим слиједи каталог свега што је у представи неуспјело: од режије, преко глуме, сценографије, костима, звука, до расвјете. Стиче се утисак да писац ову врсту критике превасходно доживљава као упутство редитељу за наредну инсценацију које би помогло уклањању постојећих мана. Пишчева опсеесија аутентичношћу *ипредолика* синретичких умјетности, његова санктанска оданост *тексту* коме све мора бити подређено, до свог потпуног израза долази у овим написима. У свему томе Десница исувише рачуна на високу упућеност и максималну компетентност публике, па се за његове критике тешко може рећи да су првенствено намијењене ширем гледалишту. Десница је строг, понекад и престрог позоришни критичар, који више открива одњегованог и минуциозног посматрача – никада злонамјерног, мада претјерано замјерљивог – него што презентује критичара са свијешћу о главном задатку свога посла: да заинтересованом гледаоцу предочи квалитете саме *ипредставе*, умјесто таксативних придика редитељу и његовом ансамблу. Стога је Десница и најефектнији када његова анализа крене стазом опсежније есејистичке елаборације, извлачећи контуре умјетника из његовог дјела, какав је случај у тексту у о *Ђаволовом ученику* Џ. Б. Шоа (1950).

Читав уводни дио посвећен је опису Шоове стваралачке физиномије, пишчевом односу према грађанском друштву и симпатијама за *најредне*

социјалистичке идеје, као и хумору којим разобличује стварност и занатској вјештини којом постиже лакоћу драмског израза. Посебну вјештину Десница показује у способности да посматрачки утисак есенцијализује у неколико потеза, који сажимају дух и атмосферу позоришног комада:

„Све то ипак није уствари тако трагично, све то ипак не треба да се узме баш тако озбиљно; сва се та разиграност узвишених осјећаја, сва та ријешеност на жртву, карактерност, надрастање самога себе, сва та игра са животом и властитим и туђим, и испољена свирепост, и зањихана вјешала, – све се то опет даде некако сложити и наравнати, затворити у односне оквире и ликвидирати без већег зла и без тежих жртава.“ (Десница 2024а: 44)

Међутим, уз типичне ограде којима од себе отклања слику мрзовољног критичара, Десница „савјестан напор“, „солидан рад“ и остале куртоазне похвале брзо смјењује таксативним набрајањем мањкавости изведбе, које уобичајено слиједе све евентуалне комплименте појединим интерпретаторима.

Десница је био ријетко похвалан као у случају *Дубровачке џирилоије* Ива Војновића у режији Бранка Гавеле (1950), за коју је са нетипичном широкогрудошћу изјавио да „значи датум за наш театар“ (*Истио*: 51). Наговијештена, у оно вријеме практично облигатна идеолошка процјена, није мимоишла ни Десничине критичке текстове, па се тако у овом приказу могу прочитати и следећа запажања: „Идејни став Ива Војновића указује нам се, и поред поетизације Дубровника господара и елегијских акцената жала за њим, кудикамо мање реакционаран и мање антидемократски него што се у неким моментима могао да причиња“ (*Истио*). Из Десничиних позоришних критика зрачи пишчев начелно резервисан став према нивоу театарског стваралаштва у ондашњој Југославији, па отуда и некарактеристично усхићење потенцијалом позоришног колектива да се „ослободи једног лошег стила и давно укорјењених рђавих навика“ (*Истио*). Отуда и несвојствена ублажавања свих замјерки, у којима је писац био готово сасвим непопустљив: „Но то су сасвим ситни детаљи који су се можда само случајно десили на премијери, а што нисам могао да провјерим, јер ми није било омогућено да присуствујем генералној проби“ (*Истио*: 55). Иступајући непосредно у критичком обраћању, Десница у овој напомени исказује метакритички став о потреби да се коначни суд не доноси на основу посматрања искључиво једне изведбе, што је дио његовог инсистирања на императиву да се критичар за чин своје процјене далеко више припреми од тек једног одласка у позориште.

Чини се, ипак, да је Десница ефикаснији када методом индукције од основних елемената долази до општијих закључака поводом поетике аутора о којима је у појединим текстовима ријеч. Анализирајући „Мале лиси-

це“ Лилијен Хелман (1950), критичар се осврће на ауторкино дотадашње стваралаштво у пољу филма и позоришта, анализира поједине поступке грађења ситуација и ликова, прелази потом на схватање специфично *драматичној* у женском (драмском) писму, да би извео истанчан закључак о перфекционизму, чије наличје нужно не представља прворазредни умјетнички домет:

„Има нечег прорачунато, вјештачки исконструираног у тој драмској беспријекорности; добива се неки осјећај да је свако лице наумице извучено на највише тонове свог моралног регистра и да је свака ситуација натегнута на крајњи могући степен вањског драмског ефекта и докраја експлоатирана. Има нечег по чему би ова драма, код школског драмског натјечаја, добила, свакако, прву награду.“ (*Истио*: 75)

У првом налету стваралачког ентузијазма, када се потпуно посветио књижевном раду, Десница је помно пратио позоришна дешавања у земљи, нарочито на хрватским сценама (Загреб, Сплит). Снажан утицај руске литературе, подстицан у доброј мјери идеолошким разлозима, одразио се и на театарски живот. Десница је препознавао такве тенденције, позивајући да се комади попут политичке сатире „Оток мира“ Евгенија Петрова не дочекују с омаловажавањем, будући да они и долазе као „спремна реакција на акутне ситуације и моменте који искрсавају у међународном политичком животу“ (*Истио*: 60). Са друге стране, заступљеност оваквих представа и њихова већ постојећа рецепција утицали су на то да Десница некада само понови ставове ранијих критичара, потврђујући њихову правоваљаност, као у случају „Недораслих“ Д. И. Фонвизина.

У својеврсном епистоларном позоришно-критичком триптиху из 1955, Десница је извјештавао о сезонском театарском догађају изван ондашњих главних центара позоришне умјетности: „Размишљања о фестивалу (Писмо из Сплита)“, „Пред сплитским Едипом (Писмо са сплитских љетњих приредаба)“, „Едип на Перистилу (Писмо из Сплита)“. Први текст посвећен је приликама у сплитској културној средини, стањем тамошњег позоришта, везама између организационих претпоставки и умјетничких резултата, који у театру од њих директно зависе. Десничино темељно музичко образовање учинило га је поузданим оцјењивачем када је ријеч о акустичким особеностима појединих (отворених или затворених) простора, који су му познати још од младости проведене у средишњем граду Далмације. У другом тексту Десница даје једну врсту предговора свом приказу премијерне изведбе тадашњег сплитског Едипа, размишљајући о вјечитим ограничењима преношења класичних дјела на позоришне даске:

„Коме није познат осјећај зебње с којим одлазимо на казалишна приказивања великих дјела поезије? Тко не памти оне покуњене повратке послје представе, с још једанпут поткријепљеним увјерењем да уистину велика дјела драмске поезије не би требало приказивати, да њихов голи текст не треба никакве интеграције или надопуне, да су она и без приказивања у себи потпуна и цјелокупна, сама себи довољна, докраја доречена? Колико смо пута, послје претрпљене представе, у ноћној тишини наше собе, посетили за књигом на полици, да између двију склопљених страница опет нађемо она велика и кроз вјекове зрачећа мјеста, која смо на представи изгубили! Обилно нас искуство учи какве све опасности – опасности по оно најбитније – леже у такозваној 'сценској реализацији', и до које мјере она може да дотуче, изобличи, испразни, обезвриједи велики текст, да прометне у лажно, у мизерно, па и у смијешно оно што је у тексту истинито, велико, дубоко људски присно. А из тог искуства порађа се нагорка помисао не о идентитету или међусобној интеграцији, већ баш напротив о чистој антитетичности, која латентно живи између онога што се зове 'сцена', 'сценско дјело', 'сценска реализација' и онога што се зове „поетско дјело у драмском облику“, или напосто: поезија. Мучно искуство и нагорка помисао, који понекад грдно порасту, те налазе своју адекватну формулацију у скепсом надојеном уздаху: театар је, уствари, умијеће претварања правих поетских вредноста у лажне.“ (*Истио*: 90)

Док је поводом Његошевог *Горској вијенца* протејска природа дјела утицала на недовољну адаптивност сцени, *Цар Едип*, као парадигматско остварење античке класике, у својој поетској супстанци – у *коначности* форме која је митолошкој материји придата у језику – показује, према Десничином мишљењу, отпор ка ваљаној сценској реализацији. Мада у завршном тексту сплитског триптиха признаје режисерски успјех, критичар је уздржан у погледу саме његове *концепције*:

„Танхоферовој концепцији, ако и није мени лично блиска, мора се признати да је сигурним потезом и до замјерне висине остварила овај велики текст. Не само сензибилан, него и интелектуалистичан сценски умјетник (што га чини нарочито блиским књижевнику), он у сваком свом раду придаје првенствену важност писаном тексту и глумчевој живој ријечи. Зато се њему никад не може догодити да дјело 'потоне' под ормом сценског апарата, или да 'сценско дјело' дотуче пјесничко дјело. А мислим да му то треба истакнути као немалу заслугу и као нарочиту одлику, чак и онда кад се његова визија не подударе с нашом. Танхофер као да је хтио да се трагедија о Едипу пред нашим очима излеже из крила митског и из мрака подсвијеснога. Али кроз то, читава је замисао добила извјестан присјен експресионистичког укуса, који, заправо, ни у Едипу, ни на Перистилу, ни на Медитерану уопће није баш код своје куће.“ (*Истио*: 95)

Вјерност тексту, бригу да он не „потоне“ под теретом сценског упризорења, Десница издваја као посебан квалитет овог редитељског напора. У том непрестаном инсистирању на самобитности предлошка, на њего-

вој умјетничкој аутономности, пробија испод критичарских опсервација ауторска зебња за властите радове, који су раније (сценарио *Концерти*), или ће тек бити (драма *Љесџве Јаковљеве*) предати у руке других умјетника за њихову коначну реализацију. Управо ће Томислав Танхофер 1961. и режирати Десничину једину за живота објављену драму, без већег успјеха на сцени ондашњег Југословенског драмског позоришта.⁹

О интензитету Десничине посвећености позоришно-критичарској дјелатности свједочи и пажња упућена аматерском театру („Три аматерске представе у Загребу“; 1952); али и позоришним гостовањима „младих Француза“ („Традиција и стил“; 1953), односно миланског Пиколо тетра („Бриљантна представа: Голдонијева 'Слуге двају господара'“; 1955). Сви ти текстови, поред већ уобичајено исцрпних и обавијештених приказа и оцјена изведених представа, доносе и једну ширу опсервацију о приликама у којима се оне догађају, о доприносима средини у којој се одвијају, уопште о учинку и користи која се из њих може остварити за даљи напредак локалног театра. Још читав низ записа пронађених у пишевој оставштини, такође посвећених различитим гостовањима, од Француског народног позоришта („Гостовање Т. Н. Р.“), до Ријечке талијанске драме („Голдони враћен у своју кожу“, „Добри грубијани“, „Опет мале лисице“), илуструју ту пишеву бригу и агилност да се сусрет различитих културних средина сагледа као могућност за плононосан квалитативни раст. Отуда се Десничина позоришно-рецензентска дјелатност може с пуним правом схватити као средишњи сегмент његове дневно-критичке активности.

*

Филмском критиком Десница се бавио једино у више пута акцентованом првом списатељском замаху кроз два текста: „Црвене ципелице“ и „Незаборавна пјесма“ из 1950. Очито су га од конкретних анализа поједи-

⁹ У наведеном радио интервјуу Десница је говорио и о сопственом доживљају Танхоферове визије његовог драмског текста:

ПИТАЊЕ: Јесте ли задовољни са сценском реализацијом? Да ли је, по Вашем мишљењу, она изразила на позорници оно што сте хтели да кажете?

ОДГОВОР: И режисер Танхофер и читава екипа уложили су савјестан и интелигентан труд, и мислим да је то дало врло увјерљиве резултате. Да не истичем поједине интерпрете посебно, рећи ћу само да ту имамо читав низ одличних креација. А што се тиче другог дијела Вашег питања, морамо имати на уму да сценска реализација увијек и неминовно представља једну нову умјетничку творевину и да ту имамо текст филтриран кроз један други, режисеров, умјетнички темпераменат. Одатле, извјесна, већа или мања неподударност између ауторове визије и сценске реализације готово је неизбежна, нужна. Колико разних сценских реализација, толико различитих умјетничких дјела, кажу искуснији. И надодавају: чим више разноликих интерпретација латентно лежи у неком драмском тексту, тим је он пунији и богатији (Десница 2005: 82).

них кинематографских остварења више занимале опште законитости релативно младе умјетничке форме, чему се опсежније посвећивао у есејима. Међутим, у ове двије критике уочава се имплицитно схватање умјетничког стварања као посредовања „истинског људског садржаја“ (*Исџо*: 125), које представља, како то писац формулише, „оно главно“ у неком дјелу. Проналазећи у оба филма одређене техничке квалитете, Десница им је ипак одрекао естетску вриједност, управо услед недостатка аутентичне животности каквој је и сам у својој прози тежио: „И поред сасвим солидног третмана цијелог филма, и поред добре глуме, сигурне режије, вјеште конструкције итд, у филму су пропуштене све прилике да се тај садржај унесе и да проговори непосредно људском осјећају“ (*Исџо*). Тражени ефекат, који Десница на више мјеста у својој есејистици критикује, чак и када постиже извјесне резултате, увијек је у супротности са основним умјетничким задатком, каквим га је писац постојано сагледавао.

Назнаке ликовне критике у Десничиним дискурзивним текстовима више свједоче о приликама у пишком животу него што исказују његова дубља интересовања у тој области. Уопште први Десничин објављен текст, „Изложба вајара Дујма Пенића у Сплиту“ (1933), публикован у београдском *Живоју и раду*, датира из времена кад је писац настојао да се препоручи као сарадник престоничкој штампи, првенствено *Полиџици*. Приказ „Изложбе Умјетног обрта у салону 'Ликум'“ (1950) и својим насловом и насловом публикације у којој је објављен (*Ријеч жене*) указује на успутни или можда наручени ангажман; дочим „Изложба 'Мотиви с нашег мора'“ (1952) подсећа на пишкове епистоларне позоришне критике које у унутрашњост земље шаљу извјештај о културним догађањима са приморја. Полихисторски распон Десничине есејистике добија тако одговарајући пандан у ширини његовог критичарског ангажмана, који се протеже од књижевности, преко позоришта и филма, до ликовне умјетности. Међутим, мисаони домет критика остао је по природи самог задатка испод нивоа домашеног у есејима, будући да су партикуларна питања захтијевала исте такве елаборације. Десница није значајно *слабији* критичар него есејиста, већ знатно *заинтересованији* есејиста него критичар, што је свакако у сагласју са добро познатом физиономијом његове умјетничке нарави.

✱

На крају, вјероватно ниједан наш писац није остао са толико необјављених полемичких одговора у рукопису чије је публикавање онемогућено у моменту када је њихов излазак једино могао имати праву сврху и смисао. Дајући фасцикли таквих својих написа наслов *Пројугане полемике*, Десница је сасвим прецизно означио њихову судбину. Они завријеђују посебну аналитичку пажњу – која ће им бити посвећена изван овог темат-

ски и обимом ограниченог оквира. За ову прилику нека буде забиљежено да *Пројугане ђолемике* најбоље свједоче о несолидном положају писца у средини и времену у којем је стварао. Дириговано и тактички нападнут поводом *Зимској љејовања* (1950), затим и „Записа о умјетности“ (1952), а од стране минорних писаца са чела различитих еснафских удружења, издавачких предузећа, уредништава часописа, разноразних комисија и свих других *административно-књижевних* позиција – за чије је чланство након рата било потребније доказати идеолошку правовјерност него умјетнички кредибилитет – Десница је трпио ударце аутсајдера књижевне историје какви су, између осталих, Јоже Хорват, Иван Дончевић и Марин Франичевић (в. Хорват 1952; Дончевић 1952; Франичевић 1953). Из перспективе савременог или ближег будућег тренутка посматрано, њихова имена остаће упамћена понајвише захваљујући текстовима у којима им је превентивно ућуткани Десница одговорио. Разобличујући њихову књижевнокритичку некомпетентност и одсуство књижевнотеоријске спремe, Десница је у препознатљивом маниру супериорног литерарног логичара деконструисао неспретне, али по сили идеолошке супремације учинковите насртаје на сопствену личност и дјело. Како је, дакле, била ријеч о нападу не само из *ђоејичких* већ и прокламовано *ејичких* разлога, узвратио је истом мјером и оставио портрете неколико свевремених типова књижевних *комесара*, готових да из позције политички обезбијеђене недодирљивости ударају на конкуренцију оличену у писцима Десничиног формата. Цијела афера представља важну допуну слике о једном времену, али још више о једном ствараоцу у њему, чија је судбина од тада и управо тиме одређена за деценијско тумарање по лимиалним просторима књижевноисторијског памћења.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Десница, Владан. *Концерјђ*. Загреб: Књижевне свеске. 1954.
- Десница, Владан. *Пројугане ђолемике*. Београд: Стубови културе. 2001.
- Десница, Владан. *Дјело насјјаје даље од ђисаћеј сјола*. Београд: Библиотека града Београда. 2005.
- Десница, Владан. *Хојимично искусјиво*. Загреб: VBZ. 2005а.
- Десница, Владан. *Хојимично искусјиво*. Загреб: VBZ. 2006.
- Десница, Владан. *Пријовијејике*. Београд: Народна библиотека Србије. 2022.
- Десница, Владан. *Прољећа Ивана Галеба*. Београд: Народна библиотека Србије. 2023.
- Десница, Владан. *Слијепац на жалу / Љесјве Јаковљеве / Концерјђ*. Београд: Народна библиотека Србије. 2023а.

Десница, Владан. *Оледи*. Београд: Народна библиотека Србије. 2024.

Десница, Владан. *Кријишке*. Београд: Народна библиотека Србије. 2024а.

✱

Бајчета, Владан. „О једном писцу и једној књизи“. У: Владан Десница. *Зимско љењовање*. Београд: Вулкан. 2024, 207–223.

Вукићевић, Драгана. „Монолитност дела Владана Деснице“. *Књижевно дело Владана Деснице*. Уредили Јован Радуловић и Душан Иванић. Београд: Библиотека града Београда. 2007, 71–86.

Вукчевић, Лидија. „Есеји Владана Деснице“. *Просвјета*. Год. XXXIII бр. 47–48. 2001, 49–52.

Гордић, Славко. „Књижевни погледи Владана Деснице: критичко-есејистичка слика наслеђа“. *Књижевна историја*. Год. XXIX бр. 103. 1997, 321–335.

Дончевић, Иван. „Кукавичја јаја В. Деснице или како се одгаја младеж“. *Република*. Год. VIII бр. 12. 1952, 403–406.

Ђорђевић, Бојан. *Архиви њоворе*. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2020.

Килибарда, Весна. „Владан Десница и Његош“. *Књижевна историја*. Год. LI бр. 168. 2019, 325–345.

Кунтић Маквић, Бруна. „Харонова добра. Антички мотиви у танатичком репертоару Владана Деснице“. *Смрт у ојусу Владана Деснице и еуројској култури: њоејички, њовијесни и филозофски аспект*. Уредили Драго Роксандић и Ивана Цвијовић Јаворина. Загреб: FF Press. 2018, 23–56.

Милања, Цвјетко. Теоријско-критичка позиција Владана Деснице“. *Зборник радова о Владану Десници*. Уредио Душан Рапо. Загреб: СКД Просвјета. 2004, 86–90.

Његош, Петар Петровић. *Горски вијенац*. Беч: Словима ч. о. о. Мехитариста. 1847.

Роић, Сања. „Владан Десница и талијанска култура“. *Зборник радова о Владану Десници*. Уредио Душан Рапо. Загреб: СКД Просвјета. 2004, 19–31.

Ђеклић, Сава. „Есеји и чланци Владана Деснице“. *Пушјеви*. Год. XLIV бр. 3–4. 1998, 67–73.

Франичевић, Марин. „О слободи стварања и тенденцији“. *Вјесник*. Год. XIV бр. 2421. 1953, 13–14; 20.

Хорват, Јожа. „Владан Десница: Зимско љењовање“. *Књижевне новине*. Год. III бр. 26. 1950, 4.

Хорват, Јожа. „Владан Десница: Записи о умјетности – искуства и рефлексije“. *Најријед*. Год. IX бр. 49. 1952, 10.

Vladan Bajčeta

ESSAYS AND CRITICISM OF VLADAN DESNICA

S u m m a r y

The paper is dedicated to the essayistic and critical writings of Vladan Desnica, a decades-long marginalized author, whose lesser-known works are increasingly becoming the subject of interpretative attention. Desnica, a novelist, storyteller, playwright, poet, screenwriter and librettist, left behind a vast corpus of critical and essayistic writings that represents a significant contribution to Serbian literature that, both in scope and depth of thought, by far exceeds the recognition it has received thus far. This polymath and intellectual had his extensive focus on significant subjects of literature, theatre, film, literary theory, art, language etc. His broad education allowed him to integrate disciplines like psychology, ethnology, linguistics, aesthetics, film studies and other scientific fields into his writings seamlessly. Owing to the rare literary quality of his discursive prose, Desnica must be regarded as one of the most prominent figures of critical thought among his generational cohort in the South Slavic literary context during the 1930s, 1940s, and 1950s.

Keywords: Vladan Desnica, essayistic work, critical writings, theory, polemics

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19"(082)

82.09(497.11)"19"(082)

СРПСКА књижевна критика XX века : зборник радова са научног скупа одржаног 21. и 22. октобра 2024. године : примљено на II скупу Одељења језика и књижевности, одржаном 25. марта 2025. године, на основу позитивних рецензија академика Јована Делића и дописног члана САНУ Горане Раичевић / уредник Злата Бојовић. – Београд : САНУ, 2025 (Београд : Birograf comp). – 395 стр. ; 24 см. – (Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 242. Одељење језика и књижевности ; књ. 40)

На спор. насл. стр.: Serbian 20th-century literary criticism. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине рад. – Summaries ; Zusammenfassung.

ISBN 978-86-6184-078-4

а) Српска књижевност -- 20в

б) Књижевна критика -- Србија -- 20в

COBISS.SR-ID 177316361