

Станислава Бараћ
АВАНГАРДНА МИСАО
(Авангардне тенденције у часопису
Мисао у време уређивања
Ранка Младеновића, 1922–1923)

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ
ПЕРИОДИКЕ

УРЕДНИК
ВЕСНА МАТОВИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ
Др ГОЈКО ТЕШИЋ
Др БОЈАН ЈОВИЋ

СТАНИСЛАВА БАРАЋ

АВАНГАРДНА МИСАО

(Авангардне тенденције у часопису *Мисао*
у време уређивања Ранка Младеновића,
1922–1923)

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД, 2008.

Ова књига резултат је рада на пројекту
„Улога и место периодике у историји
нове српске књижевности.“

Штампање књиге омогућило је
Министарство науке.

Увод

Часопис *Мисао* у време уређивања Ранка Младеновића представља колико целину и свет за себе, толико и грађу на којој се могу проучавати авангардни феномени у српској књижевности раних 20-тих година 20. века, као и авангардни токови у европској уметности тог раздобља. Иако је књижевност унеколико повлашћена тема односно област у овом часопису, она никако није и доминантна у односу на филозофију, науку и политику. Управо у овој чињеници и лежи једна од драгоцености часописа *Мисао* за проучаваоце књижевности: у њему се очигледнијом указује повезаност између разних феномена културе, па се тако и књижевност види у премрежености дискурса који чине једну културну епоху.

Из наведених разлога предмет истраживања, односно сама тема ове књиге, спада пре свега у област културне историје и историје књижевности, делом и историје идеја, а затим и у историју српске књижевне периодике.

Пошто је реч о часопису широке концепције који променом уредника од конзервативног и традиционалистичког током 1922. и 1923. године постаје средишње место окупљања најзначајнијих представника српске књижевне авангарде, присутне авангардне тенденције могу се сматрати репрезентативним за тадашњу српску књижевност у целини.

Иако се термин авангарда употребљава доследно кроз читаву књигу како би означио појаве које су у фокусу истраживачке пажње, у одређеним би случајевима подједнако адекватан био и термин, односно појам модернизам. Међутим, авангарда и авангардно јесу појмови који прецизније дефинишу специфичне појаве, идеје и уметничке поступке у овом кратком периоду српске књижевности. С друге стране, гледано из перспективе „авангардне“ *Мисли*, намеће се закључак да искуство авангарде, упркос неким специфичностима и битним разликама у односу на модернизам, учествује у развијању и уобличењу модернистичке парадигме.

Гледано из те исте перспективе, као посебне тенденције историјске авангарде издвајају се бројни *изми*, који у овом случају нису схваћени као уметнички покрети: космизам, интуиционизам, примитивизам, конструктивизам, позоришни експресионизам; као и друге тенденције: продор филмске уметности, обједињавање европског културног простора, истовременост књижевног континуитета и дисконтинуитета, тј. амбивалентност статуса традиције и ширење граница манифеста као жанра и као дискурса.

Иако је на првом месту реч о уметничким тенденцијама, оне су уочљиве и у филозофским, научним и другим врстама текстова. Часопис *Мисао* и јесте изузетан, као што је речено, зато што пружа могућност да се на једном месту упоредо читају разноврсни текстови културне епохе, односно окупљајући их све на истом часописном простору даје легитимитет таквој истраживачкој методи.

I

Место и улога Младеновићеве *Мисли* у еволутивним токовима српске авангарде

Часопис *Мисао* покренут је у Београду 1919. године и излазио је полумесечно до 1937. године.¹ По трајању и фреквенцији излажења, *Мисао* се може поредити са другом серијом *Српскої књижевної гласника* (1920–1941), у домаћим оквирима, са модернистичким часописом *Nyugat* [*Заїаг*] (1908) у суседној Мађарској, а са часописом *Der Sturm* (1910–1932), у европском контексту. Ипак, часопис није увек успевао да одржи ритам учесталости који је себи задао, посебно када се има у виду да су његов заштитни знак били прилози научног карактера, па су за *Мисао*, посебно у летњим периодима, карактеристични двоброји и четвороброји. *Мисао* је, поред основног задатка да прати књижевну продукцију, у складу са својим називом, пратила и развој укупне мисли свога времена, тако да је доследно представљала нова сазнања из филозофије, социологије, политичке теорије, економије, биологије, физике, естетике, итд. Часопис *Мисао* зато, с обзиром на могућности *једної* часописа, пружа прилично широк увид у културни живот свог времена и може се посматрати као својеврстан синхрони пресек текстова у одређеној етапи историје српске али и европске културе. Читањем различитих (у смислу различитих области) текстова исте културне епохе, запажа се да се у њима говори сличним језиком, да се користи иста терми-

¹ Један број обично је имао обим од око 80 страна.

нологија, исте или сличне методе, прилагођене при том појединачним областима. Посматрана из овакве перспективе, књижевност открива једну своју димензију: да није аутономна у односу на опште културне и друштвене процесе.

Уредници часописа *Мусао* били су највећим делом Сима Пандуровић (1883–1960) и Велимир Живојиновић² (1886–1974). Иако се од првог броја као уредник потписује сам Пандуровић, у литератури о овом часопису редовно се подразумева да је Живојиновић од почетка имао значајног или подједнаког удела у његовом уређивању. Под притиском нових књижевних и уметничких струјања, која нису одговарала њиховом песничком сензибилитету и поетичким опредељењима, двојица песника су од 1. јануара 1922. године уреднички посао препустила Ранку Младеновићу (1892–1943). Прецизније, број од 1. јануара, иако под ознаком Уредник стоји име Ранка Младеновића, био је и даље под утицајем Пандуровића и Живојиновића, а тек од 16. јануара Младеновић почиње да уређује потпуно самостално (в. *Селективну библиографију* часописа). Да се промена уредништва може тумачити као жеља да се ипак попусти новим уметничким стремљењима, сведочи не само каснији изглед часописа, већ и кратко обавештење двојице првих уредника на крају свеске за 1. јануар 1922: „Ангажовани уређивањем једог књижевно-политичког часописа у тренутку када је наш књижевни и културни живот требало – после опште дезоријентације из последњег рата – обновити, а сматрајући вазда да је то потребно учинити само с обзиром на нове генерације и 'оне који долазе', потписати су предали уређивање *Мисли* г. др Ранку Младеновићу,

² Псеудоним Massuka потписивао је само уз своју поезију.

књижевнику и досадашњем сараднику часописа, с поверењем у његове способности и са надом да то поверење неће бити оповргнуто.“ Живојиновић и Пандуровић на крају изражавају жељу да часопис „буде под новим и цењеним уредником само бољи, напреднији и потребнији свима, [...]“ (80)

Први уредници нису могли бити они који ће учествовати у обнови књижевности „с обзиром на нове генерације“, јер су према књижевности нових показали потпуно неразумевање па чак, посебно у Пандуровићевом случају, и нетрпељивост. С тим у вези илустративан је чланак С. Пандуровића „Наша најновија лирика“ (1. јануар 1920) са самих почетака *Мисли*, у коме се приказују три збирке песама објављене 1919. године: *Лирика* Густава Крклеца, *Лирика* Мирослава Крлеже и *Лирика Иййаке* Милоша Црњанског. Док поезију Г. Крклеца представља као уметност, Црњанском а посебно Крлежи Пандуровић одриче сваку уметничку вредност. Ослањајући се, наводно, на своје критеријуме које је у то време износио у *Мисли* („Етичка основа у поезији“, 1. и 16. новембар и 1. децембар 1919), а касније објавио у књизи *Инййеїрална йоезија* (1920), Пандуровић одбацује авангардну поезију Црњанског и Крлеже заправо зато што није прихватио промену књижевне па и културне парадигме која се одиграла, тј. која је и даље трајала као процес у европској и српској култури. Занимљиво је да се понавља ситуација слична оној с почетка века, када је поезија самог Пандуровића представљала авангардну појаву у српској књижевности, а најауторитативнији критичар, Јован Скерлић, негирао њену вредност из истог разлога: зато што није прихватио нови поетски сензибилитет, па, иако је заправо разумео њено значење, није признао и њену вредност. Атрибуте које је Скерлић приписивао Пандуровићевој поезији и поезији Владислава

Петковића Disa, као што су, на пример, „нездрово“ или „болесно“, Пандуровић сада приписује младима: „То је један нездрав ’футуристички’ покушај који не може имати будућност“ (за збирку М. Крлеже, стр. 391). Други речит пример Пандуровићевог преласка на крајње конзервативне позиције такође је приказ „Поводом Дисових *Сакуљених њесама*“ (1. фебруар 1921) у коме експлицитно испољава одбојност према футуризму и осталим авангардним школама³, док показује симпатије за Скерлића и његово неразумевање Дисове поезије.

Занимљиво је да у исто време у часопису *Мисао* интензивно сарађују Р. Младеновић, Станислав Винавер, Светислав Стефановић, Александар Илић, Тодор Манојловић, Милош Црњански и Станислав Краков, аутори у потпуности одани новој поезији и уметности, којој је Пандуровић, колико је могао, затварао приступ на страницама овога гласила. Радован Вучковић скренуо је пажњу на то да је у часопису током 1921. године долазило до поетичког поларизовања, које ће резултирати променом уредништва. Вучковић показује да ова промена није била само последица спољашњих чинилаца, већ и књижевних процеса који су се одвијали у самом часопису, и да је реч о својеврсној еволутивној нужности: „Есеј ’Експресионизам’⁴ од М. Т. Селесковића објављен је

³ „Поред тога, она је [Дисова поезија], како би се данас, у времену бољшевизма, футуризма, кубизма, експресионизма, хаотизма, космизма, моралног и интелектуалног идиотизма, рекло, била ’пасатистичка’ [...] Отуда се она, као и свака добра поезија, није заводила обманама футуризма и свих осталих ’школа’ и ’праваца’, који стварност и живот замењују фразом или теоријом.“ (стр. 219)

⁴ О овом тексту биће речи у оквиру одељка 1. 1. Ајнштајн у часопису *Мисао*; нова „слика света“, поетика Растка Петровића.

у октобарској и новембарској свесци *Мисли* за 1921. годину, када су се чешће почели јављати Винавер и Младеновић [...]. Овај рад, као и нагло оживела активност двојице писаца, могу се узети као увод у нову платформу часописа. Иако писан наизглед популарно, са почетном, тек на први поглед, негативном премисом, есеј представља апологију и одбрану овог правца. [...] А овакво писање о експресионизму, када се дода томе још полемичко иступање С. Стефановића, значило је већ поларизовање снага у *Мисли*, које је морало довести до промене редакције. Јер, у истој новембарској свесци *Мисли*, у којој је штампан наставак овога рада о експресионизму, објавио је Марко Цар напад на Стефановића и млађу генерацију у чланку: 'Авангардска поезија и авангардска критика'.“ (Вучковић, 1979, 374)⁵.

Есеј „Експресионизам“ има у оквирима *Мисли* ону улогу коју је у еволуцији српске књижевности годину дана раније већ одиграо Винаверов „Манифест експресионистичке школе“ (*Пројрес*, 2. и 22. новембар, 17, 20. и 24. децембар 1920). Оба текста не дефинишу, као што би се по наслову очекивало, специфичности експресионистичке поетике, већ се пре свега начелно залажу за антимиметички карактер уметности и, ништа мање, њену аутономију у односу на стварност. Селесковић зато у вези са ова два важна начела сматра да експресионизам не доноси ништа ново, већ само наглашеније и свесно чини оно што је уметност одувек чинила: „Једном речи: ми ако од уметности тражимо да нам да природу, ако је подвргавамо принципу подражавања, не разумемо ни уметност, ни природу. Свака од њих има своје законе, своје путеве и свој рођени делокруг. Природа је манифестација једне моћи која превазилази моћ

⁵ Видети фусноту 172.

људског сазнања [...]. Уметност је пак манифестација човека помоћу које он сазнаје себе. Расветљавајући тамни лавиринт своје душе, он је претвара у светли дом. И зато је противуречно тражити да сликар слика друго нешто до аутопортрете, па ма који облик ти аутопортрети имали, облик пејзажа или мртве природе или композиције, или туђег портрета. То је цела 'наука' експресионизма. [...] Значи, дакле, да између експресионизма и свеколиког сликарства пре њега разлика и не постоји? Не постоји. Закон уметности је један, и она не може да га напусти, ако мисли да остане уметност. А ако нам једна експресионистичка слика ипак изгледа необична, то није зато што она негира тај 'закон изражавања', већ што га испољава у јачем степену. Експресионисте раде свесно оно, што су сликари пре њих радили инстинктивно.“ (15. октобар 1921, 248-249). Селесковић затим истиче да су начела експресионизма из сликарства пренета и у књижевност.

Селесковићев поглед на авангардни феномен као на континуитет свега што се претходно збивало у уметности („Цео се тај процес вршио постепено и неминовно“, 1. новембар 1922, 329), одговара заправо доминантном схватању авангарде у текстовима у *Мисли* из 1922–1923. године. С обзиром на то да Младеновић преузима уређивање часописа не објављујући никакав програм, наведени текст М. Селесковића може се условно сматрати нехотичним програмом или бар најавом Младеновићевог периода.

Још у времену пре Првог светског рата, Р. Младеновић се издвојио међу оне критичаре који су стали у одбрану нове осећајности у књижевности. У листу *Дело* (XVIII, 2) он 1913. године, на пример, пише позитивну критику о *Причама које су изгубиле равноштежу* С. Винавера, кога назива „модернистом из последње литерарне сезоне“, који „ствара импре-

сију човека од шест чула, који је способан за додир са спиритуалним и суптилним предметима поезије“. (Према: Тешић, 1991, 308–309). Своје модернистичко опредељење Младеновић је могао и да институционализује поставши уредником *Мисли*, што је током скоро две године и чинио. Он, дакле, на месту уредника остаје до септембра 1923. године, када часопис мења власника, а уређивање поново преузима С. Пандуровић.

Младеновићев период у историји часописа *Мисао* издваја се као посебна целина, препознатљива по праћењу токова савремене европске уметности и окупљању најзначајних представника српске књижевне авангарде. Он се по својим програмским начелима толико разликује од Пандуровићевог и Живојиновићевог периода, да га је могуће проучавати као засебан часопис.

Књижевни часописи у време авангардних покрета у Европи, па тако и код нас, добијају нову улогу и значење у односу на оно које су имали раније. Они постају гласила појединачних покрета, односно авангардни покрети, тачније, групе уметника оснивају своја гласила да би објавили идеје и стваралачка начела која заступају. У томе се исцрпљује смисао авангардних часописа, те су они по правилу кратког века. (*Der Sturm* је изузетак). Иако није гласило конкретног покрета, часопис *Мисао* у назначеном периоду неопходно је из наведених разлога посматрати у контексту авангардних листова као што су Дан Добросава Јевђевића, Илије М. Петровића и Милоша Црњанског (1919), *Пројрес* Драгише Васића (1920–21), загребачка *Кријтика* (1920–1922) Милана Беговића и Љубе Визнера, *Зениц* Љубомира Мицића (1921–1926), *Хијнос* Рада Драинца (1922–23), *Dada tank* и *Dada jazz* (1922) Драгана Алексића и *Dada jok* Бранка Мицића, *Пушеви* (1922–1924), па и надреали-

стичка *Сведочансѿва* (1924–1925), а не у континуитету сопственог излагања. С друге стране, зато што се, макар формално, надовезивала на већ постојећи часопис, а није настала као нов облик (сваки нови часопис изграђује само за себе одређени облик, формално – именовањем и распоредом рубрика и сл., и садржински – релативним јединством свог „света“) о Младеновићевој *Мисли* се не може испричати конзистентна прича, загарантована чврстом иманентом поетиком часописа, као што се то може учинити у случају *Зениѿа*, *Хиѿноса* или *Сведочансѿава*. Иако је В. Шкловски приметио важну чињеницу да „часопис сада може да постоји само као оригинални књижевни облик. Њега мора да држи не само занимљивост појединих делова, него занимљивост њихових веза“ (Шкловски, 1995, 156), тај приступ није до краја применљив на *Мисао*. И отуда, самостални предмет истраживања не може бити сам Младеновићев часопис, већ културни и књижевни живот (што ће бити прецизирано у следећем поглављу), који се рефлектује у његовим текстовима.

Иако је Младеновићева *Мисао* неоспорно остваривала многе улоге и циљеве које су себи постављала авангардистичка гласила, њен статус је специфичан у односу на друге авангардне часописе. Наиме, у време док га је уређивао Р. Младеновић, часопис *Мисао* није променио свој спољашњи изглед, па није на први поглед могао да се препозна као авангардни. Не користе се карактеристични графички поступци као што су колажирање, монтажа, манипулисање обликом и величином слова, и сл., тако да изостаје перформативна функција листа, тј. његово уобличење као не само вербалног, него и визуелног знака који и на тај начин исказује свој друштвени ангажман. Задржавајући форму и концепцију једног грађанског листа, Младеновићева *Мисао* није ни могла да самим

изгледом изражава побуну против грађанских институција и културе као такве.

Суштинска промена коју је учинио Р. Младеновић огледала се у *избору* сарадника и њихових чланака, тема које се обрађују, у начину праћења појава у страним књижевностима, уметности, науци и филозофији, односно, авангардне промене биле су највидљивије у самим текстовима. Младеновић у *Мисао* уводи нове рубрике (*Кинематограф*, *Наши сарадници*, *Најновије из* [ту би долазило име одређене европске односно ваневропске књижевности]), док као потпуно нове сараднике ангажује Растко Петровића, Момчила Настасијевића, Бошка Токина, Драгана Алексића и Марка Ристића, при чему им, осим последњем, додељује и повлашћено место у часопису. Растко Петровић ту ће, на пример, објавити велики број својих песама, од којих ће неке ући у збирку *Ошкровење* објављену 1922. године („Двадесет неприкосновених стихова“ и „Једини сан“), а један део, чак и оних објављених у току 1922, остати ван збирке („Јесен“, „Све у галоп“, „Час обнове“).

Почевши са објављивањем приповедака Р. Петровића и М. Настасијевића, Младеновић заправо широко отвара врата једној оригиналној оријентацији у прози, која би се могла уврстити у ширу авангардну тенденцију називану примитивистичком, односно неопримитивизмом (в. поглавље *Примитивизам*). Све своје приповетке из 1923. године Петровић ће наменити *Мисли* („За кичевское, за македонское“, „Прича оца Пантелејмона из младости“, „Џунгла, кујна, кочијаш и ноћ“), а Настасијевић је управо у *Мисли* 1923. године почео са објављивањем приповедака („Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“, „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“, „Реч о животу оца Тодора овог и оног света“) које ће касније чинити део збирке *Из тамној вилајети*

(1927). Двојица уметника обнављају наративну технику сказа, познату из усмене књижевности и епохе реализма, стављајући архаични модел приповедања, уз употребу архаизованог речника, у функцију високо стилизованог и лиризованог исказа. На тај начин Петровић и Настасијевић, можда и независно, иду еволутивном приповедачком линијом која се подудара са оном у актуелној руској књижевности, тј. прози (А. Ремизов, А. Бели, Ј. Замјатин, Л. Леонов, М. Зошченко), и уводе конструктивистички принцип у обликовање прозног израза, што је посебно видљиво код Настасијевића (в. поглавље *Конструктивизам*).

Уопште, проза која се у то време објављује у часопису прави је показатељ резултата деловања различитих европских авангардних тенденција на рад српских писаца. Станислав Краков био је заступљен у *Мисли* и у време Пандуровића (нпр. приповетком „Жена из изгубљене улице“, 1. септембар 1921), али интензивно наставља да сарађује и доласком Младеновића. Управо тада објавиће антологијску приповетку „Алхимичар“ (16. септембар 1922) и одломак из романа *Крила*, „У лудим шумама“ (16. фебруар 1922). Две различите приповетке илуструју два правца у којима се у том тренутку кретала Краковљева проза: експресионистичка фантастична приповетка и антиратна проза у кључу експресионистичке поетике али са ослоном у реалистичком приповедном моделу. Као представник овог другог начина приповедања појавиће се на самом крају Младеновићевог периода и Драгиша Васић приповетком „Напаст“ (16. септембар 1923), најављен још много раније афирмативним приказом *Ушуљених кандила* (1922) од стране самог Младеновића, „Приповетке Драгише Васића“ (16. мај 1922). И Васић користи форму сказа, али у сасвим дручијој функцији у односу на Настасијевића и Пе-

тровића. Прозу блиску Краковљевој, тачније експресионистичку фантастичну приповетку, објављиваће у то време Божидар Ковачевић и Бранимир Ћосић. Ковачевићеве приповетке „Кајање“ (1. новембар 1922) и „Госпођа вампирица“ (1. и 16. јули 1923), као и Ћосићева „Убица сенке госпођице Марије“ (1. октобар 1922) заједно са „Алхимичарем“, прозно обликују неке од топоса овога жанра: мотиве двојника, лудила, злочина, оностраног и демонског.

Настасијевић је остао сарадник часописа и после Младеновићевог одласка („Лагарије по ноћи“, 1924. и „О чика Јанку“ 1925), док Растко Петровић не само да је изгубио своје место у Пандуровићевој концепцији књижевности, већ је редовно био негативно оцењиван, што свој врхунац достиже у приказу његовог путописа *Африка* (1930). Растко Петровић је, међутим, осим приповеткама, много учинио за авангардно профилисање Младеновићевог часописа објављивањем свог есеја „Хелиотерапија афазиса“ (са Марком Ристићем), једним од кључних манифеста српске авангарде, али и другим есејима који су представљали не само обавештења већ и сведочанства из прве руке о збивањима у француској књижевности. („Двадесет година повратка поезије у живот“, „Поводом смрти Марсела Пруста“). Исто тако, и његова ликовна критика, што се може видети на примеру приказа „Уметничка изложба (Мила Милуновића и Сретена Стојановића)“ (16. новембар 1922), надилази оквире свог жанра и у појединим сегментима прераста у теорију и манифест авангардне уметности.

Нова рубрика – *Кинематограф*, за чији ће садржај најзаслужнији бити Бошко Токин, представља прву засебну рубрику у српској периодици која се бави искључиво теоријским питањима филмске уметности. Отворена Младеновићевим есејом-манифестом

„Кино-балада и њена драматургија“ (16. јануар 1922), она доследно афирмише филм као уметност која је по својим изражајним могућностима испред традиционалних уметности и као таква нуди нове modele за њихову обнову. Слично као и у случају Р. Петровића, по одласку Младеновића са уредничке позиције, у Пандуровићевој конзервативној концепцији уметности за ову рубрику више није било места.

Иако се у првом броју који уређује Младеновић преноси полемика започета претходне године и у време старог уредника, између Светислава Стефановића и Марка Цара, нова *Мисао* не заснива своју политику ни на изразитом полемичком ставу, тј. полемика је присутна у одређеним текстовима углавном имплицитно (Драган Алексић, „Европа у знаку црначке уметности“, М. Црњански, „Моја антологија кинеске лирике“) или успутно (С. Стефановић, „Обнова уметности и појаве примитивизма“), док се избегава, односно изостаје, заоштрени полемички дискурс текстова као програмско начело часописа. У том смислу закључак Г. Тешића да „*Мисао* у овој години [1922] постаје најдинамичније гласило за модерну уметност. *На његовим страницама вођене су кључне полемике око авангарде* (Стефановић – Цар и друге [...]).“ (Тешић, 1987, 355), треба кориговати напоменом да полемика није карактеристичан жанр Младеновићеве *Мисли*, али да полемичност јесте иманентно својство значајног броја текстова.

Због формалног изгледа часописа, у њему не постоји ниједан пример радикалног уметничког експеримента. Наиме, у *Мисли* једноставно није било могуће штампање интермедијалног експеримента какав је, на пример, песма „У знаку круга“ Бранка Мицића (потписаног као Виргил Пољански) на страницама *Зеница* (бр. 1, фебруар 1921, стр. 13): строфе не долазе испод, већ су распоређене око наслова пе-

сме, па тако графички представљају круг, односно кружно кретање, које је и тема песме. У *Мисли* није било ни удруженог наступа уметника, карактеристичног за авангардисте, тј. изражавања једне теме кроз медиј више уметности, какво је, опет на примеру *Зеница*, илустровање кратке приповетке Станислава Кракова „Легенда о жени“ цртежом *Жена која лежи* (*Liegende Frau*) Егона Шилеа (Egon Schiele) (бр. 4, мај 1921, стр. 7-9). Било је једино експериментисања у оквирима једног медијума – текста, као што је „кинематографски есеј“ Р. Петровића.⁶

Да се уметнички радикализам није уклапао у шири идеолошки концепт *Мисли*, сведочи низ текстова поводом конкурса за „најбољу оригиналну приповетку“ расписаног од стране *уредништва*, као и резултати конкурса. Наиме, 16. априла 1922. *Мисао* објављује конкурс за најбољу оригиналну приповетку скрећући на то пажњу „југословенским г. г. Књижевницима“. Уредништво обавештава 1. децембра да је конкурс закључен 15. новембра до када се пријавило „дванаест већином анонимних писаца“, док коначно 16. децембра није објавило и његове резултате. Као што се напомиње, конкурс је расписан „у циљу што плоднијег уметничког развијања наше послератне белетристике“, а нико од учесника није испунио „тражени уметнички максимум“, тако да нема прве награде. На другом месту ипак су издвојене и похваљене две приповетке – „Бела кобила“ и „Прича о малој змији“, чији се аутори у том тренутку још увек нису знали, а које ће бити објављене у часопису када се буду дешифровали псеудоними. На трећем месту, издвојена је „дадаистичка приповетка“ „Polip-Vudeau-Frust“ за коју

⁶ Мисли се на текст „Двадесет година повратка поезије у живот. Један кинематографски и историографски есеј [...]“

је дато следеће објашњење: „иако је добра у своме тону, није одговарала идејној сврси конкурса, те је посматрана à part“. (1869) Индикативно је, дакле, да уредништво *Мисли*, које осим Младеновића чини још, највероватније, С. Винавер и, можда, М. Црњански, у оригиналним развојним токовима српске прозе види традиционалистички писане приповетке Милице Јанковић и Милоша Савковића. Значајно је и то да се изразито авангардној приповеци не умањује уметничка вредност, али да она у виђењу уредништва остаје по страни од онога што они сматрају главном линијом књижевне еволуције.

Мисао се, дакле, није клонила само радикалног уметничког експеримента, већ и сваког било прокламованог било иманентног радикализма, уметничког као и друштвеног и политичког. Оваква концепција часописа утицала је, вероватно, на то да Растко Петровић објави у њему значајне манифесте и књижевне текстове, али не и свој изразито радикални текст „Споменик“ који ће изаћи у првом, јануарском броју часописа *Пушјеви*. Означавајући место поеме „Стражилово“ Црњанског у токовима српске авангарде, Г. Тешић у тексту „Поетско-поетички радикализам“ заправо подразумева два тока авангарде, при чему посредно дефинише и онај коме по нашем мишљењу припада часопис *Мисао*: „Ова поема [„Стражилово“ Милоша Црњанског, у целини објављена у фебруарским *Пушјевима*, али пре тога 1921. делом у *Кријици* и *Мисли*] у контексту српске авангарде заузима челно место у оној смиренијој, промишљенијој варијанти српске авангарде којој апсолутни радикализам није манифестативно стваралачко исходиште.“ (Тешић, 1987, 354).

Већина текстова у *Мисли* током назначеног периода поседује формалну и смисаону довршеност, која такође није карактеристична за авангардистички тип

текстова. Највише оних који остављају утисак „недовршености“, тј. недоречености припадају главном уреднику, Ранку Младеновићу, у чијим је текстовима реторика често постајала сама себи сврхом.

И, последње, у *Мисли* је мање него у другим авангардним гласилима присутан антитрадиционализам. За овај часопис је, напротив, карактеристично позивање, непосредно и посредно, на одређене мисаоне и књижевне традиције: симболистичке, романтичарске, будистичке, упанишадске, источњачке, примитивистичке. Изостајање антитрадиционализма не треба схватити као мањак авангардног елемента или духа у *Мисли*, јер, као што примећује и С. Пековић „антитрадиционализам модерне и авангарде треба ипак условно схватити. Авангарда је била одушевљена тек „откривеном“ црначком пластиком и песничким формама Далеког истока. Модерна је заобилазила блиску традицију, али се зато позивала на дубље слојеве националне традиције [...].“ (Пековић, 33). *Мисао* из 1922–23. године огледало је комплексности авангардних феномена, који свој идентитет граде на дисконтинуитетима, али истовремено бирају традиције са којима ће успоставити континуитете. Негација традиције у уметности, у ствари, може да значи само њено превредновање, а никако потпуно напуштање, укидање или брисање. П. Петровић зато сматра да је тачније о авангарди говорити „као о поетици превредновања него оспоравања“. (2006, 691) Оваква концепција часописа одражавала је заправо и специфичност авангардне поетике свог уредника: Ранко Младеновић је, пре свега као драмски писац и теоретичар, тежио ка својеврсној синтези традиционалног и авангардног: кроз активирање симболистичке и романтичарске поетике, и мотива из националне традиције, с једне стране, у контексту нове, експресионистичке слике

света и новог, конструктивистичког принципа форме, с друге стране.⁷

У различитим покретима европске авангарде различито је био третиран и однос према традицији, без обзира на то што су се на декларативном плану углавном саглашавали у одбацивању свих традиција. Чак и у оквиру италијанског футуризма, који је био најрадикалнији у антитрадиционализму и као такав давао импулс каснијим покретима у другим земљама, постоје две струје, чија се различитост заснива, између осталог, и на различитом третирању традиције. О датом феномену говори Т. Манојловић у есеју „Дух футуризма“ објављеном такође у *Мисли*.⁸ Односно, тако га бар тумачи.

⁷ Види: Бојана Стојановић-Пантовић, 1989, и Радован Вучковић, 1979.

⁸ „Флорентинци, са Папинијем на челу, представљају широку културу, дубљу, утанчанију и критичнију мисаоност [...]. Они устају противу данашњих, односно сада већ јучерашњих вредности, противу професорске науке, уметности и литературе – у име једне више, финије и, ако хоћемо, европскије духовности која је у потпуном сагласју са великом италијанском традицијом и која треба да буде обнова, наставак или проширење ове, изнад рушевина лажне професорске и филистарске традиције. Маринетијевци, радикалнији, револуционарнији, субјективнији и – доктринарнији, осим тога већином, и без сваке дубље ерудиције или било какве наслеђене идеологије, одбијају, просто и одсечно, сваку – и добру и рђаву – традицију и проглашују потребу грађења из темеља, стварања апсолутно новог са оне стране сваког историзма и зависности од прошлога.“ Види наведени есеј у: *Мисао*, 1. јуни 1923. стр. 808. (Навођење свих чланака и цитата из *Мисли* носиће само датум броја у коме је дати чланак изашао, а не број књиге и свеске, како је уобичајено. То чинимо због тога што је за нашу проблематику врло важна хронологија „догађаја“ односно текстова, па зато и читаоцу више значи датум него број свеске и књиге, који су ионако накнадно до-

Упркос изостајању набројаних авангардних елемената, односно њиховом постојању у мањем степену од очекиваног, Младеновићева *Мисао* била је гласило у ком су објављивани неки од најважнијих програмских текстова и манифеста српске књижевне авангарде („Интуитивна лирика“, „Интуитивна режија“, „Кафана интуиције“, „Хелиотерапија афазije“, „За слободни стих“, „Моја антологија кинеске лирике“, „Језичне могућности“, „Европа у знаку црначке уметности“, „Кино-балада и њена драматургија“, „Архитектура нове заједнице“, „Интеркосмичка лирика“, „Словенско-индијски панхуманизам“, „Конструктивно сликарство“), као и неки од најизразитијих авангардних књижевних текстова (Петровићева поезија и проза, Настасијевићева проза, Драинчева поезија, ћирилична и редигована верзија драме *Маска* Црњанског). Ова на први поглед парадоксална позиција часописа *Мисао* као авангардног гласила може се објаснити тиме што није био искључив, већ је био отворен за разнолике авангардне тенденције, које очигледно нису биле јединствене, те је тако успео да „привуче“ управо оне текстове који ни сами нису одговарали искључиво одређеном *изму* или усмерењу, већ су носили она значења која је авангарда својом целином представљала, или како би то рекао Ј. Вјежбицки, одговарали њеном „дубинском“ схватању (1989, 65). Појединачни аутори зато један тип својих текстова намењују *Мисли*, а други другим листовима.

дати да би се часопис из библиотечких разлога лакше водио, и не говоре ништа суштински о самим текстовима којима се бавимо. Овом врстом обележавања није умањен ни њен основни смисао: проверљивост навода, јер се текстови и цитати подједнако лако могу проверити на основу датума, као и на основу обележених свески.)

Часопис *Мусао* задржао је и у Младеновићево време првобитну широку концепцију, само је жанровску одредницу *књижевно-полиптички* променио у *књижевно-социјални*. Ова готово незнатна промена знак је усклађивања са улогом коју су сви авангардни покрети, уметници и часописи себи приписивали – улогом покретача и актера друштвених промена.

У домаћој књижевној историографији једино се Радован Вучковић на систематичан начин бавио часописом *Мусао* у време уређивања Р. Младеновића, у књизи *Поетика хрватској и српској експресионизма* (1979), подразумевајући овај период часописа као самосталну публикацију. Трансформације европске авангарде током 1922. године, које су се одвијале у смеру конструктивистичких идеја и пракси, добијају у српској књижевности свој адекватан израз, по мишљењу Р. Вучковића, првенствено у часопису *Мусао*, управо у том истом времену. „Ако се појам конструктивизма узме у најширем значењу (не у оном који се везује за конструктивистичко сликарство Лисицког, Маљевича, Габа и других), дакле, у смислу једног необјективистичког конструктивизма, који се огледа и у прагматички схваћеном форсирању теоријских расправа, у овом тренутку све више потчињаваних задацима формулисања нове поетике и технике, онда се може рећи да се исте тенденције могу приметити и у српској књижевности. И при том није толико битно колико су се у прве три послератне године очитовале (да ли као космички експресионизам, зенитизам или дадаизам): свим тим токовима у том моменту постаје заједничко место *конструктивистички емпиризам*, мотивисан изразито ирационалистичком логиком и филозофијом. Конструктивистичка оријентација (у теоријским расправама и штампаним страним текстовима) подједнако се огледа у часопису *Мусао*, у Мицићевом *Зенићу* и у еволуцији Алексићевих

краткотрајних дадаистичких убеђења у геометријски и апстрактни конструктивизам чланака које је 1922. године објавио у *Мисли*. Зато, иако се не може порећи књижевноисторијско значење Мицићевог *Зениџа* као ни Алексићевим дадаистичким покушајима, а особито часопису *Пушеви*, који је те исте године наговестио једну нову и друкчију генерацију писаца од оне непосредно поратне, ипак се чини да централно место тада припада часопису *Мисао* у интервалу кад га је уређивао Ранко Младеновић [...].“ (1979, 225–226)

Вучковић је у књизи *Поеџика хрвајској и српској експресионизма* (1979) два потпоглавља и посветио посебно Младеновићевом часопису: „Значење часописа *Мисао*“ и „Ранко Младеновић“, у оквиру поглавља *Од космичкој експресионизма до надреализма*. Вучковић посебан акценат ставља на улогу *Мисли* у „конструктивистичко-морфолошким тежњама у српској књижевности“, које су, како сматра, „представљале и једну нову етапу експресионизма“. Заправо, аутор сматра да се у кратком периоду Младеновићевог уређивања у *Мисли* јасно оцртава развојни пут европског, тј. првенствено немачког експресионизма: од космизма до конструктивизма. Међутим, иако начелно инсистира на експресионизму као оквиру, и сам Вучковић у појединачним анализама проналази изворе идеја присутних у *Мисли* и у другим авангардним правцима: руском и италијанском футуризму, али и, још више, у руском симболизму и једној шире схваћеној руској авангардној књижевности, као и у руској филозофији, затим у француској савременој поезији и филозофији итд.

Као што ће се показати у овој студији, када је часопис *Мисао* у питању, неадекватним се показује сваки покушај синтетичког сагледавања, уколико се оно спроводи тако што се у чланцима *Мисли* тражи

и изналази утицај једне доминантне струје неког од авангардних покрета. Међутим, уколико синтетички опис часописа произилази из схватања о јединству европске авангарде, *Мусао* из времена Р. Младеновића указује се управо као репрезент и сведок таквог јединства. Другачије речено, јединствена линија која се несумњиво може пратити у овом временском одсечку часописа, не потиче од пресудног утицаја једног правца (експресионизма), већ сведочи о чињеници сродног развоја различитих европских авангарди и успостављању јединственог европског културног простора током раних двадесетих година. Томе у прилог говори и чињеница да ће се током 1923, присуством М. Ристића, у *Мисли* наћи и наговештаји надреализма, који се не може повезивати са експресионистичком поетиком. Иако је кроз *Мусао* изражен мање радикални ток српске авангарде, чији ће се представници већ 1924. године разићи са заговорницима надреализма (на једној страни, на пример, остаће С. Винавер, Р. Петровић, М. Црњански, а на другу ће отићи М. Ристић и М. Дединац, заступљен такође једном песмом у *Мисли*), ипак је текст М. Ристића „Бисер-јава. Етика дарованих вредности“ (1. март 1923) знак напред поменуте отворености часописа за различите авангардне струје и покрете. Овај жанровски хибридни текст, у коме фигурирају типични надреалистички мотиви игре, слободе, самоубиства, лудила и сл., остаће као усамљена појава у *Мисли*, упадљиво различит од свих осталих текстова.

Поред очигледне разноликости српске авангарде, у српској књижевној историографији и другим проучавањима стално се изнова поставља дилема да ли је током раних двадесетих година доминанта књижевне еволуције *експресионизам* или тзв. историјска *авангарда*, односно који је од два надструктурна појма адекватнији да дефинише јединство нових

књижевних феномена, уколико то јединство постоји. Бојана Стојановић-Пантовић, на пример, опредељује се за прво решење, што теоријски утемељено образлаже у синтетичкој студији *Српски експресионизам*. Занимљиво је, међутим, да када говори о неким конкретним појавама, и то, што је за нас важно, баш о Младеновићевој *Мисли*, паралелно са експресионизмом уводи и употребљава појам авангарда, чиме имплицитно открива недовољност појма експресионизам у дефинисању датих књижевних феномена. Нпр. „Ова се тенденција наставља и у наредној фази од 1921. до 1923. године, коју многи истраживачи сматрају кључним периодом српске авангарде и експресионизма (Вучковић, Тешић). Ту се пре свега мисли на значај часописа *Мисао* који у периоду од 1922. до 1923. уређује Ранко Младеновић, и у њему сарађују најзанчајнији српски авангардни/експресионистички аутори, као и на почетак постепеног раслојавања експресионистичких идеја и дистанцирање од поетике покрета.“ (Б. Стојановић-Пантовић, 1998, 52).

Појам експресионизам делује редуccionистички у односу на разноврсност авангардних струјања у српској књижевности раних двадесетих година. А та разноврсност условљена је једним делом и конкретном историјском ситуацијом, која је утицала на смер кретања српских писаца. Први светски рат, као заједничко трагично искуство свих европских народа, био је, парадоксално, кохезивна сила, која је допринела стварању јединственог културног простора у Европи. Затим, рат је српске књижевнике (да се ограничимо само на сараднике *Мисли*) одвео на различите стране: Црњанског, као војника Аустроугарске монархије, на фронт, до Галиције у Пољској, Винавера преко Албаније на Крф а затим у Русију, Растка Петровића и Александра Илића најпре на Крф, а затим у избеглиштво али и на школовање у

Париз, Бошка Токина такође у Париз. Наравно, многи су и пре рата започели своје школовање у значајним европским центрима (Винавер у Паризу, Андрић у Бечу и Кракову), као што ће наставити тамо да одлазе и после рата (Р. Младеновић у Женеви, М. С. Петров у Беч, Ж. Вукадиновић у Беч и Берлин, Црњански у Париз). При том је важно напоменути да су Париз и Берлин управо у то време били стецишта руских авангардиста, а посебно је Париз од самих почетака историјске авангарде отворен за деловање италијанских футуриста. У сваком случају, у Београду су се сустицала авангардна стремљења потекла са различитих страна, тако да употреба појма експресионизам, који поглед сужава на немачко говорно подручје, и код проучавалаца који га сами употребљавају, није довољан.

Први часопис који је по завршетку рата окупио српске и хрватске књижевнике са различитих страна био је *Књижевни јуџ*, основан и излазио у Загребу од јануара 1918. до децембра 1919. године. Његови уредници су били Нико Бартуловић и Бранко Машић (потписан као главни уредник), а редакцији су припадали још Владимир Ћоровић и А. Новачан. Међутим, у концепцији часописа значајну улогу имали су, поред Бартуловића, Иво Андрић и Милош Црњански (који у редакцију улази 1919). У часопису редовно сарађују: Иво Војновић, Тин Ујевић, Мирослав Крлежа, Улдериго Донадини, Владимир Черина, Г. Крклец, С. Винавер, Љ. Мицић, Исидора Секулић, Милица Јанковић, Даница Марковић, Д. Домјанић, Владимир Назор, Антун Барац, Алекса Шантић, М. Милошевић, Боривоје Јевтић. Програмски захтев *Књижевној јуџа* било је утемељење нове, југословенске књижевности. После две године рада, уредници су сматрали свој задатак испуњеним, па су 1919. године Андрић и Црњански прешли у Београд. Тамо су

учествовали у основању Групе уметника (И. Андрић, Т. Манојловић, С. Пандуровић, Даница Марковић, Сибе Миличић, Мирко Королија, Јосип Косор).

По преласку у Београд, авангардни уметници се окупљају и повезују захваљујући часописима које покрећу и у којима сарађују, односно часописи добијају улогу основног интегративног чиниоца српске авангардне књижевности. Најпре је 1919. године основан часопис *Дан* под уредништвом Милоша Црњанског, али он није успео да привуче шири круг авангардиста; 1920. покренут је *Пројрес* Драгише Васића, 1921. библиотека „Албатрос“ С. Винавера и Т. Манојловића и часопис *Зенић* Љубомира Мицића. Крајем 1921. скоро цела група београдских модерниста наступа заједно у загребачкој *Кријици* (двоброј за новембар и децембар). Под именом Београдске литерарне заједнице *Alpha* прилоге су дали Т. Манојловић, М. Црњански, Р. Петровић, С. Винавер, С. Краков, Ј. Косор, Иванка Иванић и Светислав Стефановић. Управо ови писци, изузев Иванићеве, чиниће окосницу авангардне *Мисли*. Односно, када је Младеновић преузео *Мисао*, то је омогућило да се највећи број авангардиста коначно на дужи период (1922–1923) веже за један часопис. Тако је *Мисао* у то време постала „најјаче упориште поратне српске авангарде. Ова улога *Мисли* није се умањивала ни онда када су се, на моменте, појављивали часописи млађе генерације модерниста – са радикалнијим и провокативнијим програмом, какви су били *Пушеви* и *Хијнос*.“ (Јешић, 181). *Пушеви* Марка Ристића и Милоша Црњанског, и *Хијнос* Рада Драинца покренути су исте године када Младеновић преузима *Мисао*. Иако су два часописа била радикалнија у реализовању авангардистичке поетике, ипак су тадашњи авангардисти бирали да своје кључне програмске текстове објаве у часопису *Мисао*. *Хијнос* је за

такву врсту текстова био неподесан из два разлога: једног суштинског – његов уредник имао је, макар декларативно, специфичнији програм, отуда што је инсистирао на сопственом „покрету“ – хипнизму; други разлог је практичан – *Хипнос* није излазио редовно и имао је само два броја (иако се називао „месечном ревијом“). *Пушјеви*, слично *Мисли*, нису били опредељени са интермедијалне експерименте, односно истовремену презентацију више различитих уметности, већ су били уже сконцентрисани на обнови књижевних поступака, али су у том програмском опредељењу били радикалнији од *Мисли*.

На овом месту треба поменути и најзначајнији предратни књижевни часопис, који после рата покреће своју нову серију. Друга серија *Српској књижевној гласника* излазила је, наиме, од 1. септембра 1920. до 1. априла 1941. године и то је једини српски књижевни часопис који је, поред *Лейбойиса Мајнице српске*, излазио током целог међуратног периода. После њих, најдужега века био је часопис *Мисао* (1919–1937). У новој серији *СКГ*-а поштована је традиција прве серије (1901–1914) и доминирала су стара програмска и поетичка начела. Часопис је објављивао и текстове млађих аутора (*Сумајира* и „Објашњење *Сумајире*“ Црњанског, 1920), али је програмски би опредељен против авангардних књижевних тенденција. Уредници су се током година смењивали: 1920. Богдан Поповић и Слободан Јовановић, 1921. др Војислав М. Јовановић, 1922. Светислав Петровић, па од 6. књиге С. Петровић и Миодраг Ибровац, 1923. и 1924. С. Петровић, итд.

Мисао је, насупрот не само *СКГ*-у, већ и наведеним авангардним часописима, била отворена за разноврсна авангардна стремљења. Она је на једном месту окупила С. Винавера, М. Црњанског, И. Андрића, Р. Петровића, М. Настасијевића, Т. Манојловића,

Б. Токина, М. Ристића, Александра Илића, С. Стефановића, Драгана Алексића, Т. Ујевића, Божидара Ковачевића, Ј. Косора, Станислава Кракова, Михаила С. Петрова. Значај који Н. Јешић придаје Младеновићевом часопису, као и улози часописа у авангардним покретима, види се из његовог закључка да „када септембра 1923. уређивање *Мисли* преузима Сима Пандуровић, београдска књижевна авангарда практично остаје без заједничког ослонца и од тог тренутка почиње и њено раслојавање“ (Јешић, 181). Иако је поистовећивање раслојавања читавог једног покрета, или формације, и деловања једног часописа можда претерано, сматрамо да Јешићев закључак није неоснован, посебно када се часопис посматра као реални простор који једној појави обезбеђује *место* односно *еџисџенцију* у култури, тј. у прво време, у културном животу.

У овој оцени улоге часописа *Мисао* слажу се сви проучаваоци међуратног периода у српској књижевности. Описујући кретања српског експресионизма/авангарде Б. Стојановић-Пантовић рећи ће да је *Мисао* одиграла „кључну улогу у коначној модернизацији српске књижевности, особито за време уредниковања Ранка Младеновића (1922–1923).“ (1998, 38)

Да ли су на токове српске авангарде, макар и најмањим уделом, могли утицати спољашњи, готово банални чиниоци, може се размишљати на основу још неких чињеница које су документоване у овом часопису. У дну последње стране броја од 16. маја 1923. године доноси се кратка белешка дотадашњег власника *Мисли*, Милана Ст. Јанковића под насловом „Ново власништво часописа *Мисао*“⁹: „Пошто

⁹ На неколико бројева уназад већ се као власник потписује Никола Распоповић.

је часопис *Мисао* после свог петогодишњег изласка, умногостручио своју културну мисију као и своју публику и свој административни апарат, што све премаша материјални обрт једног човека – то сам уступио од 1. јуна т. г. своје досадање власништво листа новоме власништву, постављеном на широкој организацији, која ће пружити свестранију потпору задацима часописа. У то име захваљујем свима претплатницима [...].“ (799)

Може се претпоставити да су промене у власничкој структури листа имале утицаја и на промене у уредништву које ће наступити недуго после ових првих. Из Јанковићеве белешке јасно се види да је часопис *Мисао* стекао током година приличну популарност, и да је она, очигледно, расла и током Младеновићевог уређивања. Оно што се даље може претпоставити то је да је нови власник желео још ширу читалачку публику, што је могао да буде разлог његовог захтева за враћањем на ранију, конзервативнију концепцију, а тиме и за враћањем старих уредника.

Промена која настаје враћањем старог уредника врло је упадљива већ и по насловима текстова, односно по ауторима који су их писали. Када се погледа само садржај два последња броја (од 1. и 16. септембра) која потписује Младеновић, (текстови Светислава Стефановића „Обнова уметности и појаве примитивизма“ и „Критика и апологија хришћанства“, затим Ракитиново „Писмо о позоришном неоромантизму“ са посветом др Ранку Младеновићу и текст из теорије филма Бошка Токина „Валтер Блем и филмологија“) и два прва броја која уређује Пандуровић (од 1. и 16. октобра 1923, који и почиње уводним Пандуровићевим текстом „Данашње књижевне оријентације“, и обилује прилозима његових омиљених аутора као што су Вељко Петровић, Густав Крклец и још

неколико имена, док потпуно нестају нпр. Растко Петровић и Бошко Токин), јасно се уочава јаз између две књижевне концепције, што још једном говори у прилог тези да је *Мисао* у време Младеновића била засебан часопис.

На последњој страници последњег Младеновићевог броја штампана је „Изјава власништва“: „Са овим бројем г. др Ранко Младеновић престаје бити уредник *Мисли* пошто је, ангажован пословима на другој страни, био принуђен да напусти уређивање часописа. Нови уредник *Мисли* биће г. Сима Пандуровић, књижевник. Моле се г. г. писци да се од сада за све рукописе обраћају новом уреднику, г. Пандуровићу.“ (1376)

Својим полемичким чланком „Данашње књижевне оријентације“ Пандуровић ће се обрачунати са авангардним писцима, који су имали средишње место у Младеновићевој *Мисли*, као и са самим Младеновићем, на кога директно алудира у последњим редовима текста: „[...] мисли су заменили парадоксима, осећање 'каприсима'.“ (1389) Иако Пандуровићев уводни текст има и особине програма, будући да понавља познате ауторове ставове о томе шта је поезија и каква књижевност треба да буде, он је по намери и циљу аутора првенствено полемички. Пандуровић је имао потребу да у првој прилици која му се пружила негира вредност авангардистичких тежњи и остварења, и успостави јасан дисконтинуитет у односу на Младеновићеву фазу часописа. Кључни део чланка, део због којег је цео текст и писан, био би зато онај где Пандуровић, у покушају да систематизује актуелне књижевне појаве, описује књижевност авангарде, или „трећу групу писаца“ међу три струје у нашој литератури, колико их он види. Ову групу Пандуровић одређује као „покрет који је настао тек после рата и који је дошао са стра-

не“. Његови представници су за Пандуровића „више експоненти једне политичке него какве књижевне и уметничке идеологије, писци ове групе имали су највише смелости, а најмање вредности.“ (1382) Иако им одриче сваку вредност, Пандуровић одлично познаје основна начела њихове књижевности, односно описујући књижевне поступке српских авангардиста издваја неке од основних програмских ставова који важе за све европске авангарде: „У литератури су почели објављивати усмено и писмено да пре њих није било ни једнога доброга књижевника. Пошто ништа нису знали, они су све прогласили за 'старо'. Тобож у име 'нове' књижевности коју никад нису дефинисали, они су почели систематски рушити све тековине наше литературе. Пре свега књижевни језик. У основи неписмени, не знајући честито ни свој матерњи језик, они су своју неписменост покушали да дигну на висину принципа. Њихови радови су штампани и писани у реченицама чија је конструкција немогућа, речником који је састављен из речи најразличитијих; значење речи нашега језика они су без икаква разлога мењали на своју руку; ковали су нове речи које нису имале ни етимолошког ни логичког смисла; потпуно су избацили сваку интерпункцију. Из својих редова избацили су сваки смисао и заменили га чистим галиматијасима; мисли су заменили парадоксима, осећање 'каприсима'. Тврдили су да је уметник клоун, а уметност циркус. Нарочито нису трпели логику, етику и естетику.“ (1382–1382)

Занимљиво је да на дисконтинуитету, само у односу на Пандуровића, није инсистирао ни сам Младеновић две године раније, односно ни један од авангардиста окупљених око њега, од којих би се то више очекивало. Младеновић, на пример, у првом броју који уређује, не обзнањује никакав програм, и наставља са текстовима који су започети у

претходним бројевима, а тек од другог броја почиње са објављивањем уводника манифестативног и програмског карактера, али који се не заснивају на дискурсу дисконтинуитета. У том смислу, може се чак сматрати да и у Младеновићевом периоду остаје на снази први програм часописа, у виду текста „Мисао и акција“, који потписују С. Пандуровић и В. Живојиновић.

Објашњење за ову појаву већ је делом дато у претходним редовима. Младеновићева *Мисао* неговала је онај ток српске авангарде који није ишао у смеру дискурса дисконтинуитета и негирања сваке традиције. Црњански у првом броју *Пушјева* (јануар 1922) заједно са М. Ристићем, објављује: „Можда ће се искати од нас и **ТРАДИЦИЈЕ** и континуитет српске књижевности. Мислимо да у Београду треба зидати ново, и писати ново, без обзира на оно што је било. За нама нема ничег што бисмо могли наставити.“ Али, у *Мисли*, за коју интензивно пише у то исто време, он не објављује текстове који ће имати овако негативне прокламације у односу на традицију. Напротив, у есеју „За слободни стих“ (16. фебруар 1922), Црњански ће се упорно позивати на традицију, изражавајући управо потребу за континуитетом: „Па кад се славио стих и версификација француска, пренесена у нашу, могао би и слободни стих тако ући. Али ми њега ствљамо као покушај оригиналне, наше версификације, сазидане на традицијама народним. [...]. Не тражи се десетерац, али се тражи ритам и стих наш, по духу нашег језика наш. Стварању тог новог стиха служи традиција народне песме.“ (284)

Исто тако, српска авангарда имала је и своју еволуцију, па је после неких остварених радикалних промена (најпре са *Лириком Ийјаке* Црњанског 1919. и других књига, посебно оних из 1921), улазила у нову фазу развоја. Према тумачењима А. Петрова,

која полазе од учења руских формалиста о књижевној еволуцији, а поезију Црњанског узимају као парадигму песничке/књижевне еволуције двадесетих година код нас, раздобље од 1919. до 1922. било је раздобље еволутивне смене или смене песничких епоха. (Петров, 1997, 9). Један књижевни систем смењен је другим, тако да би се могло закључити да од 1922. почиње доминација новог, добрим делом већ успостављеног система. Логично је отуда, према учењу формалиста, да више не постоји иста потреба за негацијом и рушењем старог, обрачуном и полемикама са његовим представницима. Ова законитост у књижевној еволуцији једно је од могућих објашњења због чега у стожерном часопису српских авангардиста у зенитном периоду овог „покрета“ нема изразитог полемичког тона и анархистичког односа према традицији.

Ипак, ближи смо схватању да је током читавог авангардног раздобља у послератној српској књижевности (1919–1925) постојало више различитих авангардних струја, од којих је часопис *Мусао* окупио ауторе који су припадали мање радикалној оријентацији, односно прихватао оне њихове текстове који су умеренији у раскиду са традицијом и нормама у односу на друге текстове истих аутора. Ипак, као што ће се у многим примерима видети, испод умереног тона често се крије озбиљније и утемељеније преиспитивање традиционалних модела културе и књижевности него у случајевима наглашенијег оспоравања.

II

Предмет истраживања: авангардне тенденције

Иако се у готово сваком теоријском и историјском раду о авангардној књижевности односно књижевности авангардног раздобља у Европи, увек испочетка преиспитују или утврђују временски оквири те епохе, ипак је код великог броја значајних проучавалаца тзв. историјске авангарде дошло до сагласности да се у европској књижевности дати оквири крећу, најшире узев, од 1905. до 1938. (М. Саболчи), од 1908. до 1941. (Р. Лауер)¹, односно од 1910. до 1930. године (А. Флакер) ако се узимају у обзир само већ формирани уметнички покрети са дефинисаним и прокламованим програмима.

У српској историји књижевности дошло се до врло прецизних временских граница, од 1911. до 1933. године (Г. Тешић), које се готово потпуно подударају са европском авангардом.

Било да историјску авангарду у књижевности схватимо као периодизацијски појам („књижевно-повијесно раздобље“, М. Солар), било као стилску формацију односно „надређени појам“ за књижевне појаве свих европских *изама* (Флакер), или као

¹ Види: Reinhard Lauer, „Die literarische Avantgarde in Südosteuropa“, *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, Hrsg. Reinhard Lauer, Südosteuropa Gesellschaft, München, 2001.

уметнички покрет тј. групу покрета (Вајсжербе)², њен смисао није могуће открити у уским оквири-ма поетичких питања. Представници авангарде су, експлицитније него носиоци било које модерне књижевне епохе од ренесансе до свог времена, спајали захтеве за уметничком са захтевима за друштвеном променом и обновом целокупног живота. Због тога су свесне тежње, намере и циљеви представника авангарде, у свом времену, постајали подједнако важни као и реализовани уметнички резултати.

Историчар уметности Ђулио К. Арган, који је уметност посматрао у оквирима ширег комплекса културе, природу модерне уметности објашњава расцепом који се десио управо са појавом покрета историјске авангарде, расцепом између уметничког и естетског. Наиме, уметник више не мора да производи естетске облике, већ је довољно да именује или прокламује своју уметничку интенцију, не мора да ствара уметничка дела, већ је довољно да примењује карактеристичне начине уметничког понашања. Акценат се, и у критичком вредновању, померио са уметности на самог уметника. Арган је у овим појавама видео кризу савремене уметности, са чим се не морамо сложити, али, у сваком случају, уметност у раздобљу које се подудара са појавом авангарде, добија ново значење и улогу, јер је и шири систем коме припада, култура, добила другачије значење у друштву односно друштвима, која се од тада налазе у сталним процесима глобализације, и стању масовне производње, потрошње и комуникације, у коме и култура поприма облик масовне културе.

Односно, као што истиче Слободанка Пековић проширујући овај став и на претходну епоху, „за мо-

² Види „Одређење појма авангарда“, у: Б. Јовић, *Поетика Расика Пејровића*, 22–34. стр

дерну, као и за потоње авангардне покрете, све оне који се могу сврстати под називом модернизам, веома је важно одредити физиономију епохе, одредити шта је била мода времена, шта преовлађујућа филозофска мисао, који су и какви били технолошки трендови, подједнако као и шта су били естетички циљеви – јер је модерна била обухватан покрет који није мењао само погледе на књижевно стварање, већ на живот уопште.“ (2002, 8)

Зато се појам *тенденција* чини адекватним да обухвати све појаве које су предмет истраживања ове студије, и то из два разлога: а) он укључује одређену тежњу колико и њену реализацију и б) то је појам који може да обухвата разнородне појаве (уметничке, идеолошке, социјалне, психолошке...), које су све подједнако важне када се реконструише књижевни живот одређене историјске епохе. Један од најревноснијих проучавалаца књижевног *живоћа* овог раздобља, Г. Тешић, такође је склон употреби синтагме „авангардне тенденције“.

Миклош Саболчи је на једном месту појмове *тенденција* и *авангарда* употребио управо у оном значењу у коме се користе и у овој студији. Такво значење и такву употребу наметнула је сама грађа са којом смо се током истраживања сусретали, а у њу не спадају само разноврсни текстови из часописа *Мисао* (1922–1923), већ и текстови из других авангардних часописа истог периода. Саболчи, наиме, предлаже да: „[...] уместо нејасних категорија као што су 'модерна литература' и 'модерност', ваља пронаћи изразе који прецизније дефинишу тенденције и посебне токове. Тенденције које се оцртавају, почев од 1905, у сложеној еволуцији литературе и уметности могу се сврстати у групе: по мени, једна од главних група је авангарда.“ (2002, 79) Дакле, авангарда је овде дефинисана као група *тенденција*. Затим, врло је важно

то што Саболчи подразумева да је у исто време (он говори о периоду од 1905. године па надаље) постојало више различитих група тенденција. Посебно се у књижевној периодици јасно види како паралелно са токовима модернизације књижевности, који се делом спонтано а делом кроз накнадно критичко промишљање књижевности временом утврђују као њен главни еволутивни ток, практикују и традиционални модели писања и мишљења. Због тога је *авангарда* за Саболчија само једна, иако главна, група међу другим групама књижевних тенденција. Сложеност књижевне еволуције о којој Саболчи говори видљива је, дакле, првенствено, у књижевним часописима.

Овакав приступ културној епохи, који се и сам намеће јер произилази из њене природе, уједно је и приступ који произилази из природе периодике без обзира на епоху. Књижевна и друга периодика одређеног раздобља, наиме, представља јединствен текст у коме се чита „физиономија епохе“, како је горе речено, тј., уобичајеније, „дух времена“ или „дух епохе“, или – књижевни односно културни *живош*. Да су појмови културни живот и дух (културне) епохе у својој основи синонимни, односно да се други конструише на основу првог, потврђује пракса проучавања књижевне периодике. Ова проучавања, наиме, која су имала за циљ реконструкцију културног и књижевног живота одређеног раздобља, увек су, у каснијем стадијуму научних синтеза спонтано водила ка дефинисању специфичног *духа времена* или бар културних и поетичких модела.³

Пре него што наставимо даље са образлагањем синонимије синтагми *културни живош* и *дух времена*

³ Као пример такве синтезе види: Весна Матовић, *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.

у историјским истраживањима, нужно је напоменути да потоњи појам, *der Zeitgeist*, у новијој теорији историје и историографије доживљава критику и оспоравање, али да ће упркос томе у овој студији бити употребљаван увек када буде потребно да се опишу оне појаве на које је поводом модерне и авангарде указала С. Пековић. Ауторка је заправо парафразирала уводни пасус књиге *Којерниканска мобилизација и ипшоломејско разоружање* (1988) Петера Слотердајка у коме овај немачки филозоф даје своју дефиницију појма *дух времена*. Слотердајк у том одељку каже следеће: „Постоји у немачком језику изрека која вели да врапци с кровова већ певају о ономе што некоме ко долази из унутрашњости још увек изгледа као нека тајна или новост. Нема никаквог разлога да се представа о концерту врабаца на крову не схвати као метафора феномена који се, опет у немачком језику, назива *духом времена*. Под тиме је могуће замислити оно *ипшо сјада* у физиономију једне *епохе* или *деценије* и *моду времена* и *омиљене филозофске изразе*, *ипхенолошке трендове* и *есипеиичке јесипове ипој времена*. Ако је легитимно повезати хаотичну музику на крововима с буком духа времена, онда се на грбу филозофије не би више налазила Минервина сова, већ врабац на крову [...].“ (7, курзив С. Б.)

Поред истраживачке праксе, на везу између *животоа* и *духа времена* указује и теорија Вилхелма Дилтаја. Како подсећа Гадамер на једном месту своје књиге *Истина и метод*, Дилтај се, „у својим каснијим годинама све више и више ослања на Хегела и о духу говори тамо гдје је раније говорио ’живот’.“ (Гадамер, 272–273). У Дилтајевим се схватањима о духовним наукама налазе теоријска образложења и оправдања за тип књижевноисторијске методе која је примењивана и у овој студији.

Дилтај је, пре свега, постулирао јединство субјекта и објекта спознаје у историјским истраживањима. Јер, онај који ствара историју, дакле свесно биће, исти је онај који је истражује. Са овом Дилтајевом поставком кореспондира идеја Јурија М. Лотмана, изнета у књизи *Семиосфера* (2000), по којој је свет културе, семиосфера, производ људског мишљења, а у исто време и наше мишљење условљено је структуром семиосфере. „Мишљење је у нама, али и ми смо у мишљењу [...]“ (418) Пример који Лотман наводи јесте следећи: „[...] с једне стране архитектонски објекти копирају изглед универзума, а с друге, тај изглед универзума гради се по аналогiji са светом културних објеката које је створио човек.“ (316) Лотман закључује да „просторни лик света који ствара култура као да се налази између човека и спољашње реалности природе [...]“ (317) Свет текста, или слика света у тексту, као производу културе, увек се, дакле, налази између субјективног и објективног, тј. реализује се у интерференцији ова два момента. Исто је тако и дилтајевски *историјски свет*, сачуван у текстовима и другим документима и споменицима културе, последица јединственог деловања субјекта и објекта мишљења.

Историјски свет, који је предмет и овог истраживања, формира се, дакле, у самој историјској свести, а изражава се у различитим траговима смисла, какав је, између осталог, текст. Зато историјски свет, према Дилтају, и треба посматрати односно читати као текст, или, још прецизније, дешифровати га. Метода која највише одговара оваквом схватању јесте херменеутика.

Могло би се поставити питање зашто се позивати на Дилтаја у времену у коме је толико прихваћена и образложена Фукоова критика традиционалне историје, тј. историографије која, осим тога што је

савременија, пружа шири поглед на само знање, а прецизније дефинише однос према *документу*, а то ће рећи самом његовом тексту, који би историчар свестан односа знања и моћи, и конструисаности знања, требало да има. Одговор лежи у уверењу да је теоријска парадигма о којој је реч довољно позната и да се данас подразумева, а да је важно уочити континуитет, за који мислимо да постоји, између Дилтајевог и Фукоовог размишљања. Наравно, прибећи ћемо и позивању на Фукоа када то буде нужно.

О истом проблему којим су се бавили Дилтај и Фуко, мада из сасвим другачије теоријске позиције, говори и Јуриј М. Лотман у последњем поглављу *Семiosфере*, у ком покушава да реши проблем историјске чињенице, дакле оног резултата до кога би требало да води истраживање историчара, а тако и историчара културе односно књижевности: „Ради се о томе да самом речју ’чињеница’ историчар означава нешто веома специфично. [...] Историчар је осуђен да има посла с *текстовима*. Између догађаја ’како се он догодио’ и историчара стоји текст и то на битан начин мења научну ситуацију. Текст је увек створио неко с некаквим циљем, догађај се у њему појављује у шифрованом облику. Историчар пре свега мора да се појави у улози дешифранта. Чињеница за њега није полазна тачка, већ резултат тешких напора. Он сам ствара чињенице, тежећи да из текста извуче вантекстовну реалност, из приче о догађају догађај.“ (332) Фукоова постструктуралистичка теорија овде једино не би прихватила убеђеност да се из текста може извући вантекстовна реалност, односно да она уопште мора да стоји иза текста. Текст, тачније дискурс, ту је сам за себе и сам по себи, и као такав, он је предмет проучавања историчара. Наравно, и Фуко напомиње да се оваква анализа предузима из методолошких разлога, што значи да би се открило нешто

ново, а не да би се сасвим негирала „жива пунина искуства“. (Фуко, 54)

Ванпексиовна реалност за историјско истраживање авангардних тенденција у часопису *Мисао* огледала би се у уметничким тежњама њених сарадника, у филозофским концепцијама и политичким убеђењима на којима се заснива њихов књижевни и друштвени ангажман, у поетичким опредељењима, али и у неким реалним догађајима и приликама, који су условљавали одређено понашање, писање или схватање.

Са Лотмановим поставкама историјског истраживања, као и Фукоовим, кореспондирају и основне претпоставке америчке научне праксе новог историзма: прошлост постоји за нас једино у сачуваним текстовима, она је „текстуално посредована“ и зато је можемо истраживати једино тумачењем њених „текстуалних трагова“. (Лешић, 18). Међутим, док нови истористи прихватају искуство постструктурализма које говори да је све текст и да ничега нема изван текста, ми овај став коригујемо напоменом да текст јесте све што је од историје остало, али да, као што је и напред речено, иза тог текстуалног трага стоји живот једне културне епохе.

Начела и методе новог историзма, али и британског културног материјализма, одговарају овом типу истраживања (књижевноисторијско истраживање на грађи књижевне и друге периодике) готово у потпуности. Став да књижевност није аутономна естетска делатност водио је нове истористе и културне материјалисте (Гринблат, Долимур, Монтроуз, Галагер, Хауард, Финеман и др.) ка методи паралелног читања књижевних и ванкњижевних текстова: из књижевности слободно се залази у историју, антропологију, политику, економију, итд. (Лешић, 20), што је метода која се сама намеће истраживачу у сусрету са једном

периодичном публикацијом, а посебно са већим бројем публикација. Стивен Гринблат наглашавао је да књижевно дело није вредност за себе, већ је израз једне посебне прошле културе, чије „кодове“ можемо да разумемо на основу *свих* сачуваних текстова. Акценат је колико на захтеву да треба упоредо читати *све* текстове, толико и на даљем дешифровању кодова које би водило реконструкцији поетике културне епохе узете за предмет истраживања. Гринблат је зато предлагао да се његова научна оријентација назива *йоеџииком културе* радије него новим историзмом. Значајно је да је и Ј. Лотман инсистирао на категорији *кода*: „[...] неопходна је реконструкција кода, тачније речено комплекта кодова, које је користио онај ко је створио текст и успостављање корелације с кодовима које користи истраживач [...].“ (2000, 333) У контексту књижевног или другог часописа књижевно дело се и спонтано открива као неаутономно, јер читајући га у континуитету са другим текстовима датог времена, истраживач препознаје јединствени *језик* којим сви ти текстови говоре, тј. оно што Гринблат назива кодовима. (Књижевна) периодика је специфични простор који на једном месту окупља разнородне текстове, тако да она представља природан предмет истраживања новог историзма, односно сваког историографског истраживања које полази од сличних претпоставки.

За проучавање авангардних тенденција у одабраном часопису служићемо се и оним аспектима новог историзма и културног материјализма који се односе на међуоднос друштвене моћи и књижевног текста и могућег повратног дејства текста на друштво/историју; затим оних аспеката који се односе на проблематизовање центра и периферије дефинисањем доминантног дискурса и субверзивних гласова, јер се без свести о овим феноменима, које је први јасно дефинисао Мишел Фуко, не могу пра-

вилно разумети ни књижевни текстови на простору једног часописа. Текстови су, наиме, поља у којима делују силе друштвене моћи, а још су више то сами часописи будући да им је једна од основних улога институционализација књижевних, културних и друштвених вредности.

Коначно, говорећи специјално о часописима, Ролан Барт, шездесетих година 20. века, тврди да издавање часописа није књижевни, већ је то потпуно друштвени чин. Покретање часописа полази од идеје о његовој актуелности, и покренути часопис значи донети одлуку да се актуелност установи, тј. институционализује, а оно што је по Барту актуелно није књижевност, већ – свет. (Према: Брешић, 176).

Младеновићева *Мисао*, али само уз упоредно читање других авангардних часописа, управо и пружа увид у елементе који се овде обухватају јединственим појмом тенденција. Авангардне *тенденције* чинили би, дакле, поред поетичких датости, и друштвена и књижевна *мода* и *трендови*, уметнички и социјални *циљеви*, доминантне филозофске односно идејне и идеолошке *оријентације*.

Мода је феномен без кога се не може објаснити културни живот било које епохе, али у авангарди он добија додатну тежину. Мода је, наиме, један од конститутивних елемената авангарде, на чему инсистира и Р. Пођоли у књизи *Теорија авангардне уметности* (1975), јер је она начин да се манифестује револуционарна авангардна свест, која захтева промену, новину и раскид са традицијом. Пођоли, међутим, у моди види и прилагођавања и компромисе које авангарда мора да прави са званичном културом доба, јер нема друге садашњости и стварности сем оне у којој живи, нити друге публике до оне која је реално окружује. Ипак, публика којој се авангарда обраћа, према Пођолију, јесте „интелектуална елита“, односно инте-

лектуална елита се сама издваја као публика која је једина у стању да разуме авангардну уметност. Реч је, дакле, о повлашћеној мањини, тако да авангарда заправо не прави велике уступке масовном укусу нити мора да пристаје на претеране компромисе са владајућим естетским и другим нормама.

Уз пуну свест да је реч о недовољно одређеним категоријама које није могуће егзактно описати, као и да је њихово идентификовање увек на граници произвољног тумачења и уопштавања, покушаћемо да препознамо управо трендове и моду, тежње и хтења, усмерења и циљеве авангардиста. То би биле оне (историјске) *чињенице*, које Лотман види као резултат историчаревог истраживања, дешифровања текстова, односно ови елементи сачињавали би *историјски свет*, који тек треба дешифровати и тумачити, како је то сматрао Дилтај.

Циљ овога истраживања је да добијене *чињенице* потом систематизује, у мери у којој је систематизација могућа, и тако обликује једну могућу слику српске авангарде, односно онај њен аспект који се указује из перспективе часописа *Мисао* у периоду 1922–23. године. Тачније, у опсег овог истраживања улазе и бројеви *Мисли* из 1921. године, јер се са овом годином јављају и прве јасне авангардне тенденције у часопису, а најбоље их репрезентују два текста: „Експресионизам“ Момчила Селесковића и „Теорија релативитета“ Алберта Ајнштајна, који је те године добио Нобелову награду за физику.⁴

⁴ Иако је А. Ајнштајн Нобелову награду добио за откриће фотоелектричног ефекта, *Мисао* ипак објављује теорију која је у том тренутку изузетно популарна, јер ова теорија (тачније, њен други део, који из неких разлога није преведен и објављен) објашњава целину космоса и поставља основе модерне космологије.

На питање како организовати грађу и резултате истраживања, које се додатно заоштрено поставља када је реч о писању историје, ма како ограничен њен опсег био, као одговор се намеће оно што је узорним моделом књижевне историографије сматрао Ханс Гинтер у тексту „Научни стил Александра Флакера“. Гинтер истиче да се Флакерови радови о европској авангарди крећу „у средњој равни синтетичког приказивања, која се налази између екстрема микроаналитичког истраживања појединачних текстова и спекулативног теоријског нацрта. Први план заузима егземпларна чињеница у теоријском оквиру.“ (*Авангарда*, 1997, бр. 1, 148). Гинтер покреће и питање конструисаности историје, које је у време када је писао свој текст било врло актуелно као што је и данас, позивајући историчара књижевности на одговорност: „Најзад, у задатке књижевног историчара спада реконструкција повезаности, а не својевољна конструкција на штету материјала, ма колико била оригинална“. Искуство писања књижевноисторијског рада производи песимистичку перспективу у погледу могућности чисте реконструкције „догађаја“.

Мишел Фуко објавио је још 1969. у књизи *Археологија знања* раскид са традиционалним писањем историје, посебно одбацујући готове синтезе које историчар прихвата и пре него што је приступио предмету. Фуко сматра да се треба ослободити старих категорија које су све варијација теме континуитета: у питању су појмови попут *традиције, уједињаја, развоја, еволуције*, „*менијалистички*“ и „*духа*“. „Треба одбацити све облике и мрачне силе помоћу којих обично повезујемо дискурсе, треба их изгнати из сенке у којој владају. И уместо да их оставимо да спонтано важе, боље је за почетак из методских обзира прихватити да имамо посла само са мноштвом расутих догађаја.“ (Фуко, 1998, 26)

Међутим, чак и кад истраживање полази од фу-коовских поука, у току писања о „мноштву расутих догађаја“ изнова се постепено уобличују категорије тотализације и телеологизације какве су дух епохе, поглед на свет или еволуција, у овом случају, у књижевности. Једино што историчару и историографу у таквој методолошкој ситуацији преостаје, јесте да пажљиво раздваја оно што је периферно од оног што је доминантно, односно да пажљиво раздваја дискурсе који се у одређеној епохи, а зашто не и у одређеном часопису, боре за превласт, да би неки од њих на крају, макар и на кратко, однели победу.

1. Дис/континуитети (наслеђе симболизма)

Часопис *Мисао* представља сведочанство о амбивалентном односу авангардних покрета и авангардних аутора према традицији. Иако ови покрети и настају из потребе за револуционарном променом и радикалним прекидом са традицијом, која се испољава пре свега на декларативном плану, објавом успостављања дисконтинуитета, у литерарној пракси али и покушајима дефинисања филозофских концепата „нове“ уметности, тај се подухват испоставља немогућим. Односно, негирање и одбацивање традиције обично у самој уметничкој пракси постаје превредновање традиције, или одбацивање једне од традиција, често оне хронолошки непосредно претходеће у корист рехабилитовања неке раније традиције, у датој култури запостављене.

Испитујући однос авангарде према традицији на феномену цитатности, Дубравка Ораић-Толић дошла је до закључка да су у руској и европској авангарди остварена „два паралелна и равноправна цитатна модела: *йолемика с инсѿиѿиѿуѿиѿом еуроѿске умјеѿносѿиѿи и кулѿѿуре и диѿалоѿ с ризницом еуроѿских вриједносѿиѿи*“ (Ораић-Толић, 1990, 88). Основне одлике првог модела су разарање свих познатих институционализованих значења европске културне традиције, алеаторичка монтажа, агресивна монолошка свест усмерена на утопијску будућност и такво превредновање свих вредности у коме европска цивилизација

треба да буде из темеља *срушена*. (90) Насупрот томе, карактеристика авангардног цитатног дијалога јесте стварање нових интеркултурних смислова, начело интелектуалне монтаже, имперсонална свест оријентисана на читаоца и целину европског културног времена и такво преоцењивање културне традиције у коме она не би била срушена него на новој равни *сачувана*. (92)

У светлу ових одређења, концепција часописа *Мисао* и већина текстова објављених у Младеновићевом периоду одговара дијалошком (цитатном) моделу авангарде. Сам главни уредник *Мисли*, Р. Младеновић, и пре него што је то постао, обзнанио је у овом часопису своју поезику. Учинио је то штампајући 1921. године две драме (*Синџири* и *Даћа*) у којима се јасно види његово опредељење за синтезу авангардног искуства и књижевне традиције.

Већ је истакнута појава да су многи аутори писали другачије текстове за часопис *Мисао* у односу на друга авангардна гласила. Није случајно што Црњански чува текстове „Моја антологија кинеске лирике“ и „За слободни стих“ за *Мисао*, а не штампа их у *Пушчевима*, где је касније постао и уредник. Винавер се у *Мисли* бави синтетичким темама трајнијег значаја, Бергсоновом филозофијом, Рембоом, филозофијом језика и руским питањима, док оштре полемичке текстове, обележене књижевном свакодневицом, објављује у другим часописима.

Посебна склоност ка симболизму као једној од прихватљивих и прихваћених традиција посредно се открива у неким текстовима, какави су помињања „За слободни стих“ Црњанског, Младеновићева запажања о Ибзену и Метерлинку у бројним приказима, Аничковљев текст о руској поезији, Ракитинова размишљања о позоришту и Винаверова о руским песницима. Склоност ка поезици симболизма огле-

да се и у избору песника чије се песме превode: у питању су Морис Метерлинк, Зинаида Хипиус, Димитриј Мерешковски, Шарл Бодлер и Константин Баљмонт. С обзиром на то да *Мисао* даје предност домаћим песницима и да преводи нису чести, лако се уочавају оријентације у превођењу страних песника и склоност ка одређеној поетици или естетици. Поред симболистичке, јасно се издваја још само једна оријентација: ка кинеској односно источњачкој лирици.

Експресионистичка поетика у великој мери и јесте настала „процесом еволуције и максимализације симболистичке естетике, метафизике и поетике“ (Вучковић), као што је и руски футуризам и руска авангарда произашла из симболистичке поетике руских песника и филозофа. Бодлерово учење о универзалним аналогијама између материјалног и нематеријалног света, и учење о кореспонденцији, сагласју између појава два света претходило је песничком космизму у првим деценијама 20. века. Руски симболизам настајао је такође у оквирима универзалистичке филозофије, инспирисане религиозним мотивом боготражења као тежње за идеалном и јединственом суштином света.

Процеси осамостаљивања песничког језика и ослобађања стиха, који ће у поезији авангардиста бити доведени до крајњих граница, имају своје почетке у романтизму а изразит развој у симболизму. Идући хронолошки, ови процеси су све више последица свесног опредељења песника, а не само спонтаног, „природног“ развоја поезије, док у симболизму и, посебно, авангарди не постану неодвојиви од песничких програма који се обавезно експлицитно образлажу. Тако су „[...] дадаисти, тежећи за досљедном иновацијом, и нехотице постали извршитељи једне тенденције која сеже доста далеко у прошлост и на

изворима нема никакве везе с естетским провокацијама дадаиста. Ријеч је о давној тежњи њемачких романтичара, на примјер Новалиса, да лирску пјесму претворе у творевину у којој више неће доминирати значење него звук, гдје ће све бити подређено звуковним склоповима и односима међу њима. То удаљавање од нормалне, комуникативне улоге језика још су више унаприједили француски симболисти, па и други пјесници тог раздобља који су снатрили о поетском језику ослобођеном граматичких норми и комуникативних обавеза. Но тек су дадаисти заиста учинили посљедњи корак и досљедно прекинули с традицијом нормалног језика у естетској функцији.“ (Жмегач, 1986, 189–190)

На чињеници непосредног надовезивања авангарде на симболизам инсистира и Слободан Мијушковић у књизи *Документи за разумевање руске авангарде* (2003). У првом поглављу које назива „Контексти симболизма“, Мијушковић упућује на нови приступ у проучавању авангарде: „Некадашња готово априорна формула раздвајања симболизма и авангарде већ је одавно напуштена. Штавише, новија читања, како уметничке праксе тако и, нарочито, теорије симболизма, потпуно су изокренула традиционалну представу о тој појави као последњем изданку старог, у основи романтичарског уметничког модела и погледа на свет деветнаестог века. Посебно када је у питању корпус руске авангарде, симболизам се пре указује као њена претходница или иницијална фаза, чак као поље формације многих њених приступа, оперативних поступака, теоријских појмова и пропозиција него као демаркациона линија коју је безусловно требало прекорачити да би се ступило на терен авангарде.“ (14)

Међутим, наслеђе симболистичке поетике добија нову функцију у новим историјским и културним

условима. Исто тако, одређена појава, која у контексту европске књижевности представља део развојног процеса, преношењем у српску књижевност некад изгледа као новина, па се тако, због два различита угла гледања, стиче утисак да у српској авангарди линије континуитета и процеси који успостављају дисконтинуитете, делују паралелно. Текст у коме се најочигледније осликава описани историјски феномен јесте есеј „За слободни стих“ Милоша Црњанског, објављен први пут у *Мисли* 16. фебруара 1922. године.

Слободни стих је, наиме, једна од најзначајнијих тековина симболистичке поетике. Развој слободног стиха, као и друга формална питања, немају смисао сама по себи, већ су део обухватних промена у друштвеном и уметничком животу, односно, у схватању самог тог живота. 1921. године у *Зеници* о томе је, истина успутно, писао и Б. Токин у тексту „Позориште у ваздуху“¹: „Vers libre је ослобођење речи од окова. Настао је као последица осталих ослобођења којих је 19. век и прва два деценија овога века тако пуна.“ (Бр. 2, март 1921, 11–13). Црњански је у датом есеју, контекстуализујући актуелни проблем слободног стиха, свакако имао у виду да је он наслеђе симболизма, па тако на једном месту каже: „Већ симболисте, од којих почиње дубока обнова лирике, мада су сматрали музику стиха најглавнијим, уводе слободан стих“. (285) Међутим, он се ограничава на авангардни период и на оне промене које су доносили авангардни покрети, јер схвата да се питање слободног стиха ту поставља поново, на нов начин, у контексту даљих промена форме, које су последица нових садржаја: „Неминовна тенденција уметности, свих, најновијих у Европи изгледа да је: повлачење

¹ Прештампан и у *Кријици*.

од оних вредности које је живот истицао и уздицање нових, досад непримећених, вредности. Мистицизам, космизам, футуризам и све друго, динамично или сасвим спиритуално изражено, у свим гранама уметности и књижевности у Европи задњих двадесет година пре свега није случајно.“ (283) Међутим, „код нас“², како Црњански обично почиње реченицу којом жели да пређе на поенту, доспевају увек само одједи европских идејних кретања, па се не види целина проблема. Тако и када је реч о ономе што је питање превредновања свих вредности у европској култури, „код нас се од свега тога назиру само формалне промене и настају препирке око форме“. (283)

Ангажујући се „за слободни стих“ Црњански је, у европским оквирима посматрано, ишао линијом континуитета и поступне еволуције, док је у оквирима српске књижевности тј. поезије учинио револуцију у песничкој форми, „јер слободни стих није у традицији српског песништва“, како примећује А. Петров (1997, 11). У својој књизи о Црњанском овај аутор проблему слободног стиха додељује епохалну улогу: „У књижевном тренутку који осветљавамо, а то је управо раздобље еволутивне смене (191–1922), на главном удару критике је везани стих, а као нови доминантни принцип се истиче – слободни стих.“ (10) Ако уважимо датирање које износи Петров, онда би значило да Црњански пише свој програмски есеј у тренутку када је слободни стих наомак циља да однесе победу, када се нова генерација већ готово изборила за нову песничку форму. Црњански ипак и даље има да се разрачунава са ауторитетима у књи-

² О томе која су могућа значења синтагме „код нас“, иако у другом тексту Црњанског – „Моја антологија кинеске лирике“, види тумачење Александра Петрова у студији „Црњански и поезија Далеког истока“ (1996, 134–135).

жевности који не прихватају слободни стих, попут Б. Поповића. Слободни стих, наиме, Црњански налази и код лиричара које су ти ауторитети прихватили, не прихватајући и њихове узлете ка слободнијим формама: „Дучићеве песме у прози, слободни ритам Ћурчинов били су незаконити“ (284).

Међутим, нешто блиско слободном стиху Црњански проналази у оној традицији коју ни најконзервативнији критичар не би оспоравао, у усменој традицији, тј. у народној песми. Црњански сматра да једино решење за изградњу српског слободног стиха није пресађивање из европских модела, пре свега француске версификације, већ да се то може учинити аутохтоно: „Али ми стављамо њега [слободни стих] као покушај оригиналне, наше версификације, сазиране на традицијама народним [...]. Не тражи се десетерац, али се тражи *рийтам* и стих наш, *йо духу нашеї језика* наш. Стварању овог новог стиха служи традиција народне песме“ (284, курзив С. Б.).

На основу овог кратког сегмента могло би се поставити питање није ли Црњански захтевао преузимање управо оног ритма којег ће Винавер одбацити као ограничавајућег за узлет новог живота, учинивши то у овом истом часопису само годину дана касније, о чему ће бити више речи у следећем поглављу. У датом Винаверовом тексту, „Језичне могућности“, нашла се и тема слободног стиха, и то управо у односу на десетерачки стих, чију појаву он тумачи у складу са својим схватањем еволуције језика и говорне мелодије: „Слободни стих, у западних народа из ових чињеница вуче порекло своје. Некада је музика била сва у речи-појединцу. Дошао је ритам, ритмични калуп. То је био напредак у смислу везаности мисли [...]. У *духу*, у стилу језика, све јасније помаљао се један *риймични калуї* (као код нас десетерац) који би могао да савршено нову мисао

пригрли, и распореди у своје раздјељке, упршљени у стубове, зглоби у чланке. [...] На западу, живи језик прерастао је мртве калупе. Они су закукали, зацвилели и препукли. [...] Не би ти калупи никад смрвљени били да се, у раствору језика, нису били појавили нови кристали, нова учврсла бића, то јест нови али органски постали калупи [...]. Слободни стих јесте само просто констатовање те јасне чињенице. Овај пут, ето, језик је био испред калупа, језик се организовао на новим музичким начелима.“ (1175, курзив С. Б.). Из ове накнадне перспективе Винаверових идеја, идеја Црњанског да десетерачки ритам послужи као основа за изградњу аутентичне варијанте слободног стиха у српској поезији, чини се потпуно неоправдано, чак парадоксално, јер је управо калуп десетерца оно што кочи слободни развој мелодије, стиха, мисли и, по Винаверу, самога живота.

Текст Ј. Ракитина, „Писмо о позоришном неоромантизму“ (1. септембар 1923), још је једно од сведочанстава да је Младеновићева *Мисао* имала и одређени програм, који није тако јасно и ултимативно, у виду манифеста на почетку првог броја, најављен као у већини авангардних гласила. Тај програм огледа се у опредељењу за мање радикалну варијанту авангардне уметничке и друштвене праксе, а у његове оквире уклапа се и Ракитинова позоришна поетика, експлицирана у наведеном есеју. Писмо је упућено „драгом доктору“, доктору историјских наука, Ранку Младеновићу, који се и сам као драматичар ослањао на романтичарске националне мотиве у српској књижевности, и очигледно је да је текст настао као резултат вишегодишњег дијалога двојице аутора. Ипак, *романтичарско* у новој драми Ракитин схвата другачије.

Текст има и елементе манифеста (оглашавање у име једног *ми*, рушење и негација старе позоришне

праксе и стварање нове, директно апострофирање Западне Европе, зазивање будућег нараштаја и футуристичка пројекција), али они нису у контексту потпуне негације постојећих вредности, већ реафирмације одабраних вредности тј. традиција из прошлости (романтичарске поетике). Ракитин већ најављује одвајање и од симболизма и од конструктивизма и тражење друге традиције која ће позоришној уметности обезбедити даљу еволуцију. Он каже да су „очеви“, дакле непосредни његови претходници били окренути појавама какве су „Ибзен, Стриндберг, Пшибишевски, – психологија, символ, сценска математика“ (1236), али да нови нараштаји треба да траже нове изворе стварања. Ракитинов текст и настаје крајем 1923. године, дакле, у време када је авангардна уметност већ преживела своје врхунце и када се у Европи већ осећа потреба за новим идејама и концепцијама. Новине које је донела авангарда остају али сада већ полако постајући канон и традиција, тако да Ракитинов захтев за новим уметничким решењима, открива авангардни сензибилитет код уметника који се у сопственој редитељској пракси ипак клонио радикалних решења.

Позоришни неоромантизам Ракитин објашњава на следећи начин: „Задатак савременог позоришта је препорођење старих величајних образаца, и то само правих, проналажење нових дубина у њима, које нису биле приступачне потоњим нараштајима који су нашем претходили.“ (1236) „У овом новом романтизму, под знаком под којим сам разматрао период најновијег нашег стваралаштва, можда и неће чути [будући нараштај] звекет витешких мачева ни побожни хорал под готским сводовима. Њих ће заменити звук демократских трамваја и аутомобила, светлост електричних дуга. Али за то се у њему мора сачувати она стара романтична машта, која је

надахњивала сликаре, музичаре, песнике и глумце. Та „лепа дама“, „*La belle dame sans merci*“, због које је погибао наш велики песник Блок, и ради које се сваки истинит таленат мора замарати, мора радити, живети и умрети.“ (1236) „Пут вашег позоришта, – то је *неоромантизам*, то јест, судар великих и значајних људских страсти.“ (1235)

До почетка Првог светског рата позориште се, по Ракитиновом мишљењу, свело на „минијатуре, кабареа, синематографе“, остало је без патоса, јер је живот остао без хероја и великих подвига. Узрок је свему, дакле, слом старих вредности, у коме не важе херојски идеали већ берзански прагматизам. Ипак, Ракитин не губи веру у човека: „Живот мења свој ритам, али док човечанство мења те ритмове и док се отреса од лепоте, подвига, патоса, од прошле величине, од лепоте коју је убила утилитарност машине, – човечанство се неће одрећи лепих обреда, ритуала, као што неће да се растане са легендом. И ето ту позориште мора да дође у помоћ. Нека на позорници зазвучи мистерија Елевзина, када у животу звучи само берзанско: „Нудим, купујем“. А то је, углавном, потребно теби, Западна Европо!“ (1235)

Када каже да у се у неоромантизму на позорници можда неће чути звук витешких мачева, већ хук трамваја и аутомобила, Ракитин очигледно сматра да савремени драмски писци сукобе великих људских страсти не морају да приказују преносећи их у прошла, херојска времена, већ да могу да их пронађу, односно прикажу у савременој стварности. Оно што пресуђује природу неоромантизма није, дакле, оквир и декор, већ тема – велике теме које у средишту имају човека. Ракитин сматра да је то следећи корак у еволуцији (сам користи реч *еволуција*) позоришта, које се са неосимболистичким авангардним позориштем

удаљило од човека стављајући акценат на форму, сценске ефекте и апстрактне идеје.

Тај корак даље у еволуцији позоришта могао би да представља комад Живојина Вукадиновића *Неверовајни цилиндер Њ. В. Краља Кристијана*, који је исте године (1923) режирао и на сцену Народног позоришта поставио сам Ракитин. Младеновић ће у приказу премијере (16. мај 1923) приметити да је Ракитинова режија „успела да изрази довољно спонтану везу између бајке и поезије, и да реализам *буфа* сведе на минимум.“ (788) Ова драма се не поклапа са свим Ракитиновим захтевима и претпоставкама позоришног развоја, али прва назначује пут којим ће се тај развој наставити, а своје уметнички најуспелије оваплоћење добити у драми *Центрифугални ишрач* Тодора Манојловића (1930).³

³ О Вукадиновићевој драми и њеним особинама које је везују за немачки (пост)експресионистички театар двадесетих година, али и за руско симболистичко и авангардно позориште, више речи биће у 8. поглављу рада. Уопште, феномен дис/континуираности који смо овде издвојили и илустровали га неким примерима, тенденција је која се прожима са другим авангардним тенденцијама присутним у часопису, па ће се о њој говорити и поводом других појава.

2. Ширење идеја унутар европског културног простора¹

О јединству културног простора, европског или глобалног, у оквиру авангардних покрета, односно у њиховим гласилима, може се говорити на два плана: као о метафори авангардне идеологије интернационализма и космополитизма, која онда добија различите конкретне реализације у самим уметничким текстовима и гласилима различитих покрета; и као о карактеристичном историјском искуству авангардних уметника, које је добрим делом потпомогнуто техничким и технолошким развојем који је отварао дотад невиђене могућности саобраћаја и комуникације. То искуство у актуелном тренутку, односно сачувани текстови данас сведоче о томе да су авангардисти, без обзира у којој су средини боравили и без обзира на то да ли су успостављали међусобну комуникацију, истовремено били заокупљени истим проблемима и тежњама. Подударност и синхронизитет у уметничким „открићима“, идејама и поетикама у случајевима када није било никаквог додира међу њиховим прокламаторима, делују понекад као зачуђујућа и помало мистична појава.

¹ Види о идеји светског књижевног простора у књизи *La République mondiale des letters* (Свешка књижевна република, 1999) француске ауторке Паскал Казанове (Pascale Casanova), и у њеном чланку „Literature as a World”, *New Left Review*, No. 31, January–February 2005.

Међутим, нагомилано културно наслеђе, све оно што се подводи под појам европске традиције, заједничка је баштина свих појединачних националних култура, односно самих појединаца, тако да нимало не чуди што акумулирано искуство у једном историјском тренутку почиње у згуснутом и убрзаном виду да производи сличне или готово идентичне резултате. Поред изразите повезаности на хоризонталној оси постоји, дакле, и повезаност дуж вертикалне, временске осе европске културе. То је оно јединство европске традиције о којој, нимало случајно баш 1919. пише Т. С. Елиот у есеју *Традиција и индивидуални таленат*. Елиотове тезе из овог есеја, као и његова лирика, уз поезију Осипа Мандељштама у руској књижевности, за Д. Ораић-Толић отеловљење су дијалошког цитатног модела авангарде. У ауторкиној елаборацији овај модел добија и ознаке којима смо дефинисали авангардну тенденцију у овом поглављу: „Проматрана у целини, као текст састављен од свих текстова, Манделштамова лирика пружа призоре цитатне полифонизације каква је у еуропској лирици позната још само у Елиота. У Манделштамовој лирици као цјелини све поједине пјесме ступају преко цитата у додатне суодnose [...], а у полифонијском дијалогу изабраних и националних 'гласова' од Хомера до Ане Ахматове јасно се назире *јединствени еуројски културни простор, јединствено еуројско културно вријеме и слободна еуројска семантичка заједница* као стална инспирација и пјеснички идеал Манделштамове лирике и акмеистичке поетике уопће.“ (1990, 94, курсив С. Б.).

У првом смислу заједнички и јединствени простор човечанства сугерише се, у поезији или у исказима из манифеста, метафорама железничког и авионског саобраћаја, сликама у којима се помињу велике географске целине на планети, или у којима се

доведе у везу њени најудаљенији делови. У домаћим авангардним гласилима, ова је појава изразито присутна у часописима *Хиџнос* и *Зениџ*. Притом, *Зениџ* истовремено одсликава и друго значење јединственог простора: искуство уметника који у њему сарађују у правом је смислу речи интернационално, тј. своју су идеологију потврдили сопственим животом. Међународни карактер часописа толико је изражен да делује готово имагинарно и метафорично. *Мисао*, са друге стране, иако такође репрезентује други тип авангардног интернационализма, чини то посредно, писањем о европским и другим авангардама а не директно, као *Зениџ*, непосредним „писањем“ интернационалне авангарде.

Ипак, пројекат уредника, односно уредника и сарадника *Мисли*, у истој је мери израз авангардне тенденције за успостављањем просторног јединства и универзалистичког (свечовечанског) концепта уметности. Наиме, током скоро две године Младеновићевог уређивања, у *Мисли* су систематски објављивани текстови који имају задатак да представе различите европске и ваневропске књижевности и културе или неку појаву унутар њих. Ширину обухваћеног простора и области илуструју и сами наслови текстова: „Дух кинеске културе и цивилизације“ Паје Радосављевића, „Савремена италијанска скулптура“ Celestina Donzelli-ја, „Антологија најновије америчке лирике“ Густава Крклеца, „Најновије из филозофије“ (О Бергсону и Ајнштајну), „Најновије појаве у руској поезији“, „Најновије из португалске књижевности“, „Најновија пољска поезија“ Константина Перића, „Јапанска књижевност“, „Кинеско позориште“, „Космичка поезија у Француској“ Пола Јаматија, „Хетитска уметност“, „Индијска архитектура“, итд.

Најчешће су такве појаве описиване у текстовима са насловом „Најновије из...“, при чему се

то обично односило или на поезију или на неку књижевност у целини. Епитет *најновије* сведочи о авангардном концепту који је уредник *Мисли* имао и спроводио², али који није обавезно постојао у свести аутора текстова, јер су они понекад само извештачи из одређене средине, несвесни значења новина које се у тим срединама јављају.

Важно је једино разликовати да ли су ови текстови објављивани као уводни, па тако и програмски, да ли као прилози у рубрици *Књижевни њреїлед*, или тек као информација у последњој рубрици часописа – *Белешке*. Часописна позиција и дужина текста сведочи и о опредељењима уредника и сарадника за одређени тип авангарде. На почетним позицијама налазили су се, наиме, више од других, текстови који су описивали збивања у руској књижевности, а затим они са темама из француске културе. Иако се у литератури говори о Младеновићевој окренутости књижевности немачког говорног подручја (Р. Вучковић), значајно присуство руских аутора и тема из руске књижевности јасно сведочи о новом моделу књижевности коме се српска књижевност окренула као узорном у периоду авангарде.

² Ове рубрике нису постојале пре доласка Младеновића на место уредника, што се успутно помиње и у белешци Јапанска књижевност (16. октобар 1922): „У низу литерарних резимеа о актуелном стању модерне светске књижевности, које је отпочео од ове године да носи часопис *Мисао*, јапанска књижевност је најособенија по борби својих литерарних школа.“ (1549)

2.1. Руска авангарда

2.1.1. Развој руске поезије

У бројевима од 1. и 16. септембра и 1. октобра 1922, дакле у три чланка, *Мисао* је објавила дужу студију Евгенија Аничкова „Најновије појаве у руској поезији“, дајући јој повлашћено место, истина не уводног, али другог по реду чланка. Уредништво у краткој уводној ноти напомиње да се Аничков, који је иначе у Краљевину СХС доспео као емигрант после Октобарске револуције, сам одлучио за *Мисао*: „Чувени руски књижевни историчар и естетa г. Ев. Ањичков, који је сада професор за упоредну литературу на Београдском универзитету – изволео је послати нашем уредништву три своја оригинална чланка о најновијој руској поезији – са жељом да их на нашем језику публикујемо у часопису. [...]“

У три чланака Аничков даје историјски преглед развоја најновије руске поезије, почев од револуционарне 1905. године. Он доследно прати и прилично прецизно излаже формирање струја, праваца и група у руској поезији, као и индивидуални развој четири појединачне песничке личности: Николаја Гумиљова, Ане Ахматове, Игора Северјанина и Владимира Мајаковског. С обзиром на чињеницу да је био сведок књижевног живота који описује, Аничковљеви су чланци били драгоцен извор за упознавање са руском симболистичком и авангардном поезијом. Ова студија представља и први синтетички поглед на савремену руску поезију у српској периодици после Првог светског рата, и први поуздан преглед развоја те поезије. Међутим, када су у питању оцене и вредносна тумачења појединачних песама, песни-

ка, или покрета у целини, Аничковљеви текстови морају се данас читати у свом историјском и политичком контексту. У том смислу чланци Е. Аничкова унеколико су блиски чланку П. Митропана сличног наслова „Белешке о најновијој руској књижевности“ објављеном тачно две године раније, такође у *Мисли*, у време уређивања Симе Пандуровића (16. октобар 1920), у коме ће се наћи и закључци попут следећег: „На овој основи колебљиве, разорене психологије, појавио се наказни руски футуризам, чије су најизразитије фигуре: Игор Северјанин и Вл. Мајаковскиј. У њиховим претенциозним, разнобојним књижевним производима тако се рељефно испољава скрхана душа савремена човека, презасићеност у простим и јасним линијама и формама, жеља да се удаљи од стварних у нарочити свет вештачки, који је створен каприциозним измишљањем.“ (1521) Митропан не негира читаву најновију књижевност, већ показује неразумевање за оне појаве које су потпуно интернационалне, док признање и нескривене симпатије исказује према песницима тзв. народњачког правца (Јесењин), односно онима који су народњачке идеје уклопили у авангардне форме и дали им нови смисао у контексту идеологије интернационализма, прилагођавајући овај авангардни пројекат специфичностима руске религиозно-филозофске традиције, а у које спада пре свега А. А. Блок са песмама „Скити“ и „Дванаесторица“.

На примеру Блока осликавају се многе важне особености руске авангарде као и других источноевропских авангарди, а у исто време и комплексност појава у српској (или југословенској) авангарди, тако да је нужно задржати се кратко на његовој појави. На примеру Блокове поезије одражава се, уствари, двосмислени однос руских емигрантских интелектуалаца, али и часописа *Мисао*, према руским авангард-

ним песницима: у *Мисли* се пише о Блоку, али се не објављују и његове песме. С друге стране, *Зенић* у трећем броју (1921) објављује на насловној страни и у оригиналу, будући да је интернационална ревија, Блокове „Ските“, чија идеја постаје од тог тренутка програмско начело часописа, и основна инспирација његовог уредника, Љ. Мицића, у утопијском пројекту барбаризације тј. прецизније балканизације Европе.

У наведеном чланку Митропан се посебно осврће на „пролетерску културу“ и „пролетерску“ књижевност, најоштрије је критикујући, док ће Аничков такође дати мали преглед поезије оних песника који представљају ову „нову појаву у руској поезији“, али избегавајући термин пролетерска књижевност. Однос руских емигрантских интелектуалаца према новим појавама у књижевности условљен је, у великој мери, и њиховим идеолошким ставовима, пре свега односом према Октобарској револуцији и њеним идејама. Пошто су се у емиграцији и нашли захваљујући томе што нису стали уз Револуцију, они готово по правилу нису имали објективан став према песницима који су револуцију прихватили, и прослављали је у својим делима. Тиме се може објаснити зашто се пролетерска књижевност, тј. поезија, нашла ван Аничковљевог видокруга.

Међутим, чак и општепризнати руски песници не добијају повољну оцену у тексту Аничкова, односно њихова поезија после 1917. не помиње се уопште, већ се задржава само на првом футуристичком периоду. Зато је исправније рећи да су представници руске емиграције, какви су Митропан и Аничков, имали контроверзан однос и став према делима руских авангардиста који су се приклонили Револуцији, што се, поред поменутог Блока, можда

још боље види на примеру Мајаковског.³ Код Аничова, контроверзе су уочљиве и на нивоу једног текста, док се код Митропана оне запажају на дијахронијској оси писања о савременим руским песницима. Истовремено признавање и одбацивање естетских вредности поезије Мајаковског најупадљивије је у Аничковљевој закључној реченици о овом песнику: „Читати Мајаковског, оваквог какав је, мучно је и намеће разочарење, а кад би он био акмеист или нео-реалист читати га било би просто досадно, и о њему не бисмо имали рећи баш ништа“ (1331). Овај поступак се јавља током читавог текста обликујући својеврстан парадоксистички стил, за који би се као пример могла узети тврдња: „А обе су његове љубавне поеме под заглављима намерно овако изопаченим: 'Облак у чакширама' и 'Кичмина флаута', у стању да својом мучном нескладношћу придобију.“ (1330)

Самим издвајањем поднаслова *Владимир Мајаковски*, Аничков практично признаје вредност овог песника, тј. његов изузетан значај у најновијој руској поезији; међутим, у тексту аутор непрестано релативизује ту вредност и дистанцира се од позитивних оцена. У том смислу индикативна је реченица којом Аничков почиње дати одељак: „Од свих футуриста највиднији је Владимир Мајаковски. *Неко је то рекао*.“ (1328, курзив С. Б). Неке оцене су недвосмислене: „Главна је црта његове поезије: преувеличавање најобичнијих мисли и осећања онога нараштаја интелигенције коме и сам припада.“ (1328) Аничков

³ Види: Стојадин Костић: „Руски емигрантски критичари о Мајаковском између ратова (1921–1941)“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, зборник радова, приредили Миодраг Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Арсењев, том II, књига III, Филолошки Факултет, Београд, 1994, стр. 19–30.

затим Мајаковског види као појаву која је нарушила законе песничке, књижевне еволуције, јер је намерно прескочена једна карика у ланцу развоја: „Кад је Дарвинова теорија постала биолошки аксиом, ипак је стварала неверицу та околност што је у низу фела недостајало прелазних облика. Ипак, на Цејлону је нађена лубања мајмунског човека, и онда се у популарним књигама баш то и наводило као доказ да у еволуцији постоје спорни и пропуштени пршљенови. Слично је и код Мајаковског. Он себе сматра јединим 'гласником истине која долази', и то стога што сваку тешкоћу занемарује. Иста је подударност са Игором Северјанином.“ (1329) Аничков тачно запажа да Мајаковски иде испред поступне уметничке еволуције, у чему и јесте авангардизам његових песничких поступака и идеја, али тој уметничкој револуционарности приписује негативну вредност.

Питање је какав би Аничков однос имао према истој појави да она није ишла упоредо са друштвеном револуцијом, а касније ступила и у њену службу. У даљем тексту се примећује и да је Аничков разумевао поезију и поетику Мајаковског у њеном историјском контексту, тј. у измењеном идеолошком контексту. Парадокс, као стилска фигура и поетски поступак, има једно значење у поезији Мајаковског до почетка рата, до 1914. године, а друго после драстичних искустава рата и револуције. Наиме, сматра Аничков, Мајаковски „пре рата [он] својим парадоксима само изазива“ (1328), а слично је и са мотивом срџбе, као и тоном срџбе. У контексту нормалних историјских околности, дакле, парадокс и срџба представљали су уобичајену авангардистичку провокацију; међутим, у новим околностима поезија добија нове конотације, односно није ослобођена друштвене одговорности: „Јеткост и срџба, претече будућег проливања крви, све моћније долазе код наших интелектуалаца као

општа места; она срѣба коју је Зола назвао 'светом мржњом.' Мајаковски је неуморно опева на различите начине“. (1329) Из Аничковљевих ставова може се наслутити да он није уважавао алиби уметничке аутономије у случајевима као што су рат и револуција, посебно када се и сама уметност стави на једну од страна сукобљених идеологија.

Посебно су значајни други и трећи део чланка који говори о потпуно новим кретањима руске поезије. На питање које сам себи једним поднасловом поставља, *Па шта је онда футуризам?*, Аничков ће на неколико страница дати врло прецизна запажања о футуризму у руском сликарству и поезији. Значајно је да одлике футуризма, које издваја Аничков, јесу исте оне које се понављају у свим каснијим, до оних најсавременијих, проучавањима руске, и не само руске, авангарде. Аутор и даје прву од својих дефиниција смештањем руског футуризма у европски контекст: „Потоњи талас са запада који је наше обале заплуснуо, то је футуризам“. (1324) Иако ће наглашавати и специфичности руске уметности („Само, у примању те нове струје већ није остало никаквих обележја од његовог ранијег западњаштва“, 1324), Аничков све појаве позиционира у координате европске авангарде. Порекло футуризма види у широком покрету који назива „новим студијама“, које очигледно сматра интернационалним покретом чије је средиште Париз: „Па којег је порекла футуризам? Француског или италијанског? Да се није појавио на Монмартру, неуморном *уметничком конјресу омладине са свих страна светa*, где више није чудо да се у 'Ротонди' наиђе на мексиканског сликара па још ожењеног Русињом?“ (1324, курзив С. Б). Основна одлика свих нових струја које потичу од овог покрета је „одрицање сваког класицизма, правила, академства, жеманих [sic!] традиција. И баш тај став и тај

положај чине полазну тачку футуриста. Они су га удвостручили. Наставили апстрактно размишљање о облицима, започето при појави 'нових студија'. Не презају ни од каквих претеривања: нека је и наказно, фантастично, несхватљиво. Зар ми знамо шта значе шимере на Богородичиној цркви које је поставио Вјеле-ле-Диком?" (1324–1325) Аничков затим луцидно запажа и аналитички образлаже како су, полазећи од исте инспирације „нових студија“, исте потребе да се одбаце уметничке норме и академска традиција, руски и италијански футуризам кренули у сасвим супротним смеровима. Иако је и једнима и другима главно начело *разлајање елемената уметничкој израза на његове саставне делове* (1325), руско сликарство и поезија наћи ће основу за овај пројекат у прошлости, у првобитним уметничким облицима (више у поглављу *Примитивизам*), док ће маринетијевци са прошлошћу раскинути радикално, дакле раскинути са прошлошћу као таквом и „ради будућности Италије“ маштати искључиво „о машинама, авијацији, индустрији, колонијалној политици“. (1326) Руски футуризам усвојио је, као што је познато, и тзв. машинистички мит, али је, посебно у сликарству (Аничков зато издваја Наталију Гончарову), остао веран инспирацијама византијске прошлости и народног фолклора. Спорно је данас да ли се о руским сликарима, као што то чини Аничков, може говорити у оквирима футуризма, јер постоје прецизнији појмови неопримитивизма, беспредметног сликарстава и конструктивизма, али није спорно оно што Аничковљево разликовање руске и италијанске авангарде подразумева, а то је чињеница да су полазећи од истог императива епохе временом успостављана два модела авангарде. У овој студији се инсистира на сличностима датих модела, због чега се и издваја тенденција успостављања јединства европског кул-

турног простора. Међутим, Аничковљева студија, као и саме појаве о којима говори, сведочи да се упркос овој тенденцији у националним културама, само на једном другом нивоу, чувају и разлике које су старије од нових авангардних тежњи. Због тога се и у времену авангардистичког интернационализма, и унутар њега, може говорити о два културна круга: западноевропском и рускословенском.

Пошто је руском футуризму, издвајајући Мајаковског, посветио велики простор, уз обавезно навођење стихова ради илустрације својих ставова, стихова Северјанина, Каминског и Мајаковског, и изнео новине и специфичности које је овај авангардни покрет донео, Аничков ће, парадоксално, закључити: „Футуризам у поезији, до данас није дао нешто значајно.“ (1331)

И поред тога што руској авангардној поезији посвећује велику пажњу у критичким чланцима, *Мисао* је, са друге стране запоставља, јер не доноси преводе песника као што су Мајаковски, Хлебњиков или Северјанин. У часопису су зато објављени Баљмонт, Мерешковски и Зинаида Хипиус. Известан конзервативизам у *Мисли*, чак и у Младеновићево време, уочава се када се упореди са приступом који је према руској авангарди имао *Зениц*, заправо авангардним књижевностима уопште. *Мисао* је широко отворила врата руским емигрантским писцима и критичарима, који су присутни како сталном и редовном сарадњом, или оригиналним радовима писаним специјално за *Мисао*, тако и преводима текстова који би најпре били објављени у некој другој „емигрантској“ престојници. Овако значајно присуство руских емиграната, значило је не потпуно затварање, али притварање врата за руске песнике који су остали у домовини, и постали, заправо, совјетски песници.

Иако на први поглед могу да оставе утисак негативног вредновања најновије руске поезије, Аничковљеви чланци су учинили изузетно позитивну ствар тиме што су је представили и приближили српској читалачкој публици, односно интелектуалној јавности. Говорећи о ужем проблему присуства и рецепције Мајаковског у нашој средини после Првог светског рата, С. Костић запажа да је „Мајаковски до 1921. године био код нас непознат“, као и да се „између два рата до дела Мајаковског, а и написа о њему у његовој отаџбини тешко долазило због непостојања било каквих односа између наше земље и СССР-а, и настојања неких кругова да се код нас он као изразити совјетски песник не популарише.“ (19)

На пријем Мајаковског у српској периодици, а и пријем руске књижевне авангарде уопште, очигледно је утицала званична државна политика Краљевине СХС, односно Краљевине Југославије, која је, по Револуцији, прекинула све односе са новом совјетском државом, а њиховим избеглицама пружила институционално регулисано уточиште. Политика званичне власти имала је тако и, истина посредан, утицај на начин како ће у часопису *Мусао* бити приказана авангардна кретања у Русији, која су била неодвојива од нових друштвених процеса у тој земљи. Пример часописа *Зенић* убедљиво сведочи о томе колико је опасно било приближити се болшевизму, будући да је Мицићев интернационални часопис укинут децембра 1926. пошто је објавио чланак који слави болшевизам, комунизам и марксизам. У прилог уверењу да је званична идеологија могла да обликује неку врсту аутоцензуре код уредника *Мисли*, што је резултирало мањим интересовањем за руски футуризам, посредно сведочи текст Тодора Манојловића „Дух футуризма“, односно начин на који се италијански футуризам презентује: слободно и афирмативно (с из-

весном резервом према његовом екстремнијем крилу али из уметничких и личних поетичких разлога). С обзиром на чињеницу да су оба авангардна покрета подједнако уметнички радикална, индикативно је да се у часопису који промовише авангардну уметност, о тим покретима тако различито говори.

До закључака о начину и квантитету представљања књижевности руске авангарде, Р. Вучковић долази описујући општу концепцију часописа *Мусао*, за чијег носиоца држи не само номиналног уредника листа, него и Станислава Винавера. Винавер је, наиме, био најзаслужнији за праћење нових појава у руској књижевности и култури, па његове изразите симпатије према руском симболизму скрећу пажњу од радикално футуристичких ка другим развојним линијама руске поезије. Исто тако, одбојност према марксизму и резервисаност према свему што је са њим повезано, чини се да је прећутни став и главног уредника: „Следствено политичком неутрализму часописа, панславизму из предратног времена и опозицији руској Октобарској револуцији [...], чести су поред Винаверових информација, радови руских емиграната, у којима се дају осврти на најновије појаве књижевног, уметничког и позоришног живота у Русији. Услед јаког присуства Винаверовог, који се интересовао за руски симболизам, а и због тога што се руски футуризам, генерално гледано, и са својим најзначајнијим песником Мајаковским, приближио идеологији марксизма, футуризам и најновији футуристички представници нису у оноликој мери заступљени у расправама на страницама часописа *Мусао*, колико су то остали авангардисти. А и кад је о њима реч, најчешће узгред, као у опсервацијама Црњанског, [...] негативно су интерпретирани у прилозима огорчених емиграната.“ (Вучковић, 1979, 227)

Пример руског футуризма у часопису *Мусао* тако постаје добар показатељ како и колико су одређени политички и идеолошки чиниоци утицали на његову концепцију, односно колика је била самосталност његовог главног уредника.

С друге стране, текст Станислава Винавера „Нове песме Фјодора Сологуба“ (1. април 1922), неоптерећен идеолошким размирицама, за Винавера са карактеристичним заносом, промовише поезију руске авангарде, али истичући у први план ону њену линију која се јасно надовезује на симболизам. Ако у Винаверовом тексту нема идеолошке аутоцензуре, ту постоји поетичка цензура за песнике који су запоставили музику и мелодију у свом лирском говору. Када на почетку текста набраја ко су велики савремени руски песници, Винавер не спомиње Мајаковског и Хлебњикова: „Русија данашња има неколико великих песника: покојног Блока, немирног, смиреног, мистичног и усамљеног; Андреја Бјелога, мистичног и усамљеног; Брјусова, строгога, звучнога, уједајућег, студеног; Вјачеслава Иванова, старинског и модерног у исти мах (чудо руског језика и руског склада); Баљмонта, генијалног фразера коме је све подстрек за звучне сликове и златне слике, све од крљушти рибе до глечера на Алпима.“ (550)

Највећи песници Русије за Винавера су они који су остали верни симболистичком императиву поистовећивања песме са музиком, и који су језичку мелодију довели до савршенства: „Сви ови песници решили су на свој начин, готово до краја, проблем форме и језика. Они су створили нов руски језик. Код њих готово и нема запињања, рапавости: језик је потпуно претопљен у пластичан материјал за стихове. Као да и нема језика рекли бисмо са камењем, потоцима и дрвећем: све је самлевено. Можда је слика нетачна, – али ни код једног народа језик се

за песме није музички ушаблонио (не шаблонски, не сухо, већ музички).“ (550) Они су толико усавршили језичку мелодију, да су морали поново да је кваре, што ће први, по Винаверу, учинити Блок. Међутим, Винавер се не задржава на Блоковој побуни против чисте музике у поезији, која је корак даље у песничкој еволуцији, већ свој текст посвећује Фјодору Сологубу, који није одустао од мелодије а чија је књига *Плаво небо* и била повод да говори о овој теми. У Сологубовој поезији музика је надишла речи, звучање је постало важније од значења:

„Од свих ових песника најдаље је у форми, у пластичности, у гипкости отишао Сологуб. Он је сломио стварност руског језика, као циркуски акробати кичму. Он је могао од руског језика да учини све. Али је баш за то силна, луда, необуздана музикалност смождала материју до краја, и изгубило се свако осећање првобитне снаге и, што је још чудније, осећање размере: све је важно, ништа није важно – како хоћете. Но ипак Сологуб је, решивши овако проблем млива, проблем света (у колико се свет ставља у стихове) унео неку своју урођену горчину, која је у чудном контрасту са слатким, благим и љупким заносом стихова. Невероватна антиномија. Љупко, нежно, чедно и музикално говорио је да је свет посвећен ђаволу, да је само смрт лепа и драга, а да су сунце и светлост гадне аждаје које прождиру слатки и блиски мрак.“ (551)

Овај Винаверов приказ песама Ф. Сологуба спада у најсугестивније и најлепше странице књижевне критике у Младеновићевој *Мисли*. Сологуб је у пракси извршио оно за шта ће се Винавер заузимати у својој теорији језика коју ће образложити следеће године у „Језичним могућностима“: један песник је обновио (руски) језик разбивши његове окове. Поред тога што у овом чланку несумњиво промовише симбо-

листичку поетику малармеовског типа, Винавер ипак иде и корак даље од познатих деветнаестовековних начела уклапајући их у авангардни концепт обнове језика и живота.

2.1.2. Развој руској идеји

На страницама *Мисли* објављен је у наставцима дужи текст позоришног редитеља и некадашњег глумца Јурија Ракитина, под називом „Позоришни опити и идеје“ (први део појавио се 1. фебруара 1923). Ракитин из свог угла описује развој руског позоришта у његовом преломном и најзначајнијем периоду. Акценат у наслову свог текста ставља на експеримент у театру („позоришни опити“), односно на појаву нових идеја, иако се у самом тексту устручава да о њима детаљније говори. Ракитин је, наиме, најпре био ученик Константина Станиславског, а затим кратко и Всеволода Емиљевича Мејерхолда, у чијој је првој трупи 1905. године активно учествовао. У овом тексту аутор се и креће између похвала упућених Станиславском и оних упућених Мејерхолду, избегавајући да се јасно определи коме више дугује он сам, а коме руско позориште за револуцију у сопственом развоју.

У првом делу чланка, *Декаденција театрографској позоришћа*, Ракитин се сећа времена с почетка 20. века када је Московско уметничко позориште (Художествени театар) привукло све младе уметнике, глумце као и драматичаре, јер у њему нису владале 'страшне' традиције, а ученици су поштовани подједнако као и учитељи. Осниваче позоришта, Владимира Ивановича Немировић-Данченка и Константина Сергијевића Станиславског (пишући њихова имена на начин који их више приближава српском језику),

Ракитин метафорично види као „мозак“ (Данченко) и „срце“, тј. „душу“ позоришта (Станиславски). Раки-тинова је оцена њиховог деловања изузетно висока, и у њој се каже: „Ова два човека су и створила ону велику позорницу, којој ће у даљој будућности бити суђено да одигра онако значајну, готово револуци-онарску улогу у животу позоришне уметности не само у Русији, него и у Европи, а данас и у Амери-ци.“ (162–163) Овај став, међутим, треба разумети у контексту онога што ће се наћи у наставку овога есеја, а то је оцена Мејерхолдових заслуга на истом плану.

У једном периоду, по мишљењу Ракитина, пре-теривало се са реалистичким ефектима, одлазило у натурализам, а „у јурењу за натурализмом позориште стално само себе губи и наводи на излишности“. (164)

Иако се залаже за раскидање са реалистичким традицијама а за револуцију у позоришту, која осло-бађа од конвенција и доноси новине, Ракитин је био против потпуног ослобађања од свих традиција и законитости на којима позориште почива, јер би то водило и његовом уништењу. Он са иронијом и благим ниподаштавањем говори о најрадикалнијим уметничким експериментима: „Треба да се махинал-но иде за модом, за укусом гомиле, а то је умирање, то је пропаст, – тада позориште неће моћи да издржи навалу и притисак улице са њеним футуризмима, дадаизмима, и падајући сахраниће са собом и то нај-скупоценије, – глумце.“ (167)

У ономе у чему је Ракитин видео смрт позори-шта, други уметници су видели његову обнову и бу-дућност. Тако је и напред помињани песник Фјодор Сологуб у зборнику радова *Књиџа о новом ѿзори-шију* из 1908. године, у тексту „Позориште једне во-ље“ ишао дотле да је инсистирао на потпуном мини-

мализовању улоге глумца у позоришном спектаклу: „А шта тад преостаје од глумачке игре? Па *їлумац се їреїївара у марионейїу која їовори*, и то се никако не може свидети глумцу који воли запажене улоге, и пажњу коју му поклања партер, и уздисање простодушне гомиле, и прашину што је штампа подиже око његовог имена. Савремени глумац не може да прихвати такво позориште.“ (Сологуб, 159, курзив С. Б.). Ова идеја у складу је са општим двадесетовековним доживљајем и виђењем човека као немоћне лутке у рукама судбине или историје, виђењем које ће Први светски рат само потврдити. Ипак, иако филозофски и поетички оправдана, авангардна концепција позоришта која је хтела да прикаже Човека и запостави психологију стварајући апстрактне ликове⁴, у самој пракси није обавезно давала успешне резултате. Ракитин је несумњиво опредељен за сценски експеримент и антимиметизам у режисерском поступку, али је истовремено за задржавање минимума психолошког реализма у глумачким реализацијама драмских ликова. На једном месту он помиње и појам душе, а *душа* је кључна категорија која повезује традиционални реалистички и авангардни театар, где улогу прелазне форме има симболистичка поетика.

Изузетно је занимљиво са колико ироније па и цинизма Ракитин говори о авангардним песницима и покретима, осећајући се готово и сам нападнут када се обезвреди нека традиционална вредност, не увиђајући условност тога напада који се назива авангардистичком провокацијом: „Без Чехова не би било

⁴ У манифесту „Варијететско позориште“ из 1913, Маринети ће рећи: „Док садашње позориште велича унутрашњи живот, професорску медитацију, библиотеку, музеј, досадне душевне борбе и глупе анализе осећања, једном речи психологију (одвратна свар)...“ (Маринети, 1975, 195).

ни Художественнога театра. Једно без другога не може ни да се замисли, они се допуњују. Ако се *Comedie Francaise* назива кућом Молијеровом, московски Мали театар кућом Островскога: Художествени театар требало би назвати 'Кућом Чехова'. [...] Данас, Илија Еренбург, гипки песник без дара, који је ту скоро у лошим песмама опевао осамнаести век: у својој програмској књизи *Ипак се окреће*, рушећи целу руску уметност, напразно, узгред помиње и Чехова, слави нову 'конструктивну' уметност 'дериоблака', фабрика и машина.“ (168) Ракитин на први поглед одбацује авангардистички експеримент, када, као у случају Еренбурга, његову поезију проглашава лошом или његово рушење свих традиција неоснованим. Међутим, већ у наставку есеја („Позоришни опити и идеје (II)“, 16. фебруар 1923), Ракитин је поносан на све новине које је донело експериментално позориште Всеволода Емиљевича Мејерхолда.

После играња Чехова, у Художественном театру се, наиме, поставило питање шта даље. „После нешто мало колебања Художествени театар се одлучи да своју снагу огледа у симболизму који је у то доба био у моди, утолико пре што је песник Константин Баљмонт баш тада у Москви стекао глас и био чувен, те му Художествени поручи да преведе одабране комаде, три интуитивне ствари од Метерлинка: *Слеји*, *Уљез* и *Трљача*. И целокупна велика, тешка и неспретна машина Художественног театра крете на другу страну!“ (241) Када Метерлинковим драмама приписује квалитет *интуитивних*, Ракитин говори језиком који усваја од Младеновића (в. *Интуиционизам* и *Експресионистички театар* и *поетика драме Р. Младеновића*) са којим све време води дијалог пун концепцијског и поетичког разумевања. Тај дијалог се није водио само непосредно, већ и посредно: Ракитин је стварао и постављао на сцену Народног

позоришта различита дела аутора светске и српске књижевности, а Младеновић је писао позоришне критике о овим извођењима и тако био један од првих тумача Ракитиновог редитељског дела. Вредносне оцене биле су редовно позитивне и високе.

Међутим, како Ракитин даље сведочи, убрзо се у Художественом театру увидело да су за нове позоришне путеве потребни нови људи, па је основана посебна сцена, позориште Студио, које је покренуо Станиславски али које је водио Мејерхолд. Познато је да прво Мејерхолодово позориште није одржало ни једну представу, да је сав његов рад остао на пробама које су се одржавале током лета 1905. године у малом месту надомак Москве. Ракитин инсистира на томе да су, међутим, све нове позоришне идеје, иако нереализоване на сцени, наставиле да живе у свести уметника.

Мејерхолд своје замисли, као што је познато, ипак није оставио неостваренима. Већ следеће године играле су се представе у његовој режији у Театру Вере Комисаржевске у Петрограду. Када Ракитин сведочи да су песници долазили да виде рад позоришта да би видели шта се од њих очекује, врло је вероватно да мисли и на А. А. Блока, који је нејке своје комаде из тог времена, после „Вашарске шатре“ (1905), и писао специјално за Мејерхолдово позориште.

Изузетно је важно да Ракитин примећује да су драмске и позоришне новине у Русији, у Мејерхолдовом театру, предвиделе будућа кретања у читавој Европи, па чак и у Британији, и то петнаест година унапред, односно на тај начин његов текст сведочи о континуитету авангардних идеја од 1905. године у Русији до почетка двадесетих у европским књижевностима: „Када сам то Ново, што је у Русији постојало још од пре петнаест година, доцније посматрао, читао о њему, слушао, разговарао, ја ни

једанпут нисам могао да кажем: тога тамо није било, ја то тамо нисам чуо. Много касније, када сам био артистички члан московског Художественног театра, када је чувени енглески режисер Гордон Крег дошао у Москву да у Художественном театру режира *Хамлеџа* на позорници, ја сам у његовоме раду и говору, у својим приватним разговорима са њиме, нашао врло много заједничкога са оним што смо и ми маштали, тражили и остваривали, тачније да кажем што су чинили наши режисери, тамо, близу Москве, у лето 1905. г.“ (245) Затим следи реченица којом Ракитин поентира овај део чланка а која би се могла узети са мото нашег поглавља *Ширење идеја унутар европској културној просјора*: „Истину је рекао Ибзен: велике идеје у једно исто време долазе неколиким људима на разним крајевима света.“ (245) Међутим, Ракитин истиче и конкретни утицај Мејерхолдових идеја на модерни европски театар, и то је онај став који релативизује претходну оцену о значењу иновација које уводи Станиславски: „Студио је издахнуо још у своме зачетку, али дете које се није ни родило, створило је ону нову еру у уметности којој се и данас, до дана несрећене емиграције, диви западна Европа, и која се јавља као спроводник којим Европа добија све што је у области уметности на позорници значајно и право.“ (244–245)

Ракитин наводи које су то новине биле присутне у Студију и на прво место ставља позоришну декорацију. Његови уметници одбацили су реалистичку сценографију схвативши да је визуелни ефекат равноправан део целине, да „и декорација у целокупном стварању уииче, или тачније казано сарађује заједно са ђлумцима и са тисцем, и да декорација мора и да даје и да тприма цео титимунї, душевно сттање личностити урадњи, са њеним мишљењем и расиоложењем, и да се са свим тим укупно и заједнички мења

у датом стању на позорници, које има да се осећа, да се види, укратко, да се доживи.“ (246, курсив С. Б.). Ракитин описује управо оне промене које су биле заједничке у најважнијим европским позоришним центрима у то време, поред руског, још и у намачком и британском позоришту: померање акцента са драмског на театарско, са самог текста на позориште као *сценску* уметност, односно стварање *синтетичке* бине и синтетичког позоришта.

Јединство унутрашњих драмских и спољних позоришних елемената Ракитин назива „начелом монодраме“, како је оно формулисано у Русији. Према Ракитину, „дао га је, детаљисао и расветлио Н. Н. Јершинов, даровити теоретичар, драматург и режисер.“ (246) „Ја сам начело монодраме применио у својој режији *Фауст*“⁵. (247) „Начело монодраме било је, дакле, у Русији први пут примењено на позорници 1905. г. Тада је први пут примењено и начело *једне равнине* у декорацији. Цела перспектива и неизбежни додаци давани су искључиво сликарски. [...] У погодбеном извођењу комада, када је позорница као такозвани ’позоришни плато’, онда декоративни пано гледаоца одмах води у погодбено позориште, мотивише ’позоришну вештину’. Тај начин применио сам у режији Молијеровог *Силом лекар*“.⁶ (248) Ракитинов текст цитирамо у оволикој мери да бисмо убедљивије подвукли чињеницу да се оно што се 1905. године догађало први пут у историји руског позоришта, догађало по први пут и у историји британског. Занимљиво је, не за самог Ракитина и дати текст, колико за историју позоришта, да је те исте године Едвард Гордон Крег (**Edward Gordon Craig**) објавио књигу-памфлет *Позоришна уметност* (*The Art of the*

⁵ Режија коју ће у музичком прегледу Винавер назвати *иницијивном*.

Theatre – The First Dialogue), у којој износи начела слична онима која је у то исто време примењивао Мејерхолд у својој режији, а која ће руски уметник и објаснити у књизи *О њозоришћу* 1913. Обојица режисера супротстављају се дотадашњој илузионистичкој позорници, и уопште позоришту, у корист слободне бине и акцентовања глумачке игре.

У трећем делу свога чланка (1. март 1923) Ракитин се бави проблемом глуме и глумца у новом позоришту, при чему се недвосмислено декларише као ученик Станиславског. Јосип Лешић примећује да је Ракитин користио одушевљење београдске публике Московским художественим театром и школом Станиславског, односно чињеницу да су и њега самог прихватили пре свега као „художественика“, па зато „не само да је крио своје латентно унутрашње незадовољство, да не кажем анимозност према МХАТ-у, већ је у разним приликама, у интервјуима и написима, чак истицао своје уметничке и животне везе са Станиславским, ’који се’ – како је написао у есеју *Позоришни оџиџи и идеје* – ’својим потпуним, изузетним позоришним даром приближује генијалности’ [...]“ (Ј. Лешић, 97). Своје везе односно свој дуг Мејерхолду, Ракитин је потискивао у други план, док је, у ствари, по Лешићевом мишљењу, „својом комплетном редитељском поетиком изишао из Мејерхолдовога шињела: био његов ученик, сљедбеник, обожавалац, пријатељ и присни сарадник (заједно су чак и режирали)“. Међутим, „затајио је своју велику љубав, разочаран ’црвеним комесаром’ и ’његовом издајом’, јер је Мејерхолд одушевљено и свесрдно прихватио револуцију као ’излаз из ћорсокака’ и максимално ангажовано (црвена армија, чланство у болшевичкој партији...) започео свој борбени позоришни програм покличем *Окџобар у џеатџу*. За Ракитина је револуција била ’убица моје домовине

и мога Цара' и он се незадовољан, у знак протеста, умешао у гомилу емиграната – који нису прихватили нову државу РСФСР.“ (Ј. Лешић, 97) По Лешићевом мишљењу, овај идеолошки разлаз утицао је на то да Ракитин само једном спомене Мејерхолда, и то у вези са радом у Студију (Лешић очигледно мисли на овај текст), а да непрестано велича Станиславског. Занимљиво је, међутим, како Ракитин компонује свој текст: о Станиславском говори на оквирима, експлицитно се изјашњавајући да је његов ученик, а противник авангардних тенденција западних покрета који би од глумца да направе акробату, док се Мејерхолдов рад помиње у средини текста и оцењује позитивно. При том, истичу се промене везане за сцену, али не и оне за глуму и глумца.

Ипак, пажљиво читање Ракитинових редова о новинама које је донео Мејерхолдов Студио и о изузетним размерама њиховог утицаја, довољно говори о томе да је и сам Ракитин, све што је заиста ново, тј. авангардно у његовом раду, преузео од Мејерхолда

Глуму, у трећем чланку, Ракитин сматра основним средством позоришне илузије, а основним средством глуме сматра осећања. Тако се враћа позоришту Станиславског. Ова позиција води га и ка томе да, иако је одушевљено говорио о својеврсном синхронизитету и свету као неподељеном простору када су у питању идеје, супротставља савремено позориште у западној Европи савременом театру у Русији и другим словенским земљама које би требало да следе руске позоришне тенденције: „Дакле, ево кратког и простог рецепта који сам личним сценским опитима лично добио и проверио. То је рецепт сценског осећања и преживљавања пред процесом стварања, тј. пред оваплоћивањем и препорођивањем. Моје је дубоко уверење да је тај рецепт за нас словенске уметнике нарочито користан, са разликом

од западних европских уметника, који углавном базирају на позоришту представљања. Нека футуристи, дадаисти, имажинисти, и сви остали *исти* говоре о будућем глумцу – акробату, жонглеру, и каквом још не. А ја засад не могу да кажем ништа, јер не познајем друго позориште, јер ми, као савременом и старом глумцу и режисеру бављење са прогнозом о будућем позоришту, уопште није сада задатак.“ (334)

Са иронијом и благим ниподаштавањем Ракитин говори о авангардним уметницима који од глумца праве акробату и жонглера, док он, у исто време, примењује принципе и сценске поступке који потичу из истог круга идеја: условно позориште, гротеска, сцена као „вашарска шатра“, антиилузионизам, доминација физичке радње, клоновијада. (Ј. Лешић, 97). Ракитин ће чак и свој рад у Београду почети режирањем представе *Тенџажилова смрт* М. Метерлинка (премијера 15. априла 1921), дакле истом оном представом којом је рад започео Мејерхолд у свом Студију у Поварској. Поред горенабројаних авангардних поступака, Ракитин од Мејерхолда преузима и избор писаца и поетика – симболизам – на којима ће градити сопствено позориште. То су управо они писци и поетичке доминанте на којима је своју драмску поетику и теорију позоришта заснивао и Р. Младеновић, због чега Ракитин и добија повлашћено место у његовом часопису, тј. његови се текстови штампају на месту уводника јер добрим делом изражавају и програмска начела самог уредника часописа.

Ракитиново идеолошко опредељење у великој је мери одредило његов текст о позоришним експериментима и новим идејама, остварујући ефекат аутоцензуре, и тако умањило изразитост авангардистичких позоришних начела у самом тексту.

2.2. Француски узор

Важну мисију када су у питању француски узор у српској авангарди одиграли су Растко Петровић и Станислав Винавер. Деловање двојице авангардиста не може се, ни у оквиру часописа *Мисао* а још мање у целини, свести на преношење идеја из актуелне француске филозофије, књижевности и уметности, нарочито у случају Винавера који је био посебно посвећен и руској књижевности. Ипак је, уз ову ограду, о значају Р. Петровића и С. Винавера, у контексту часописа *Мисао*, оправдано говорити поводом одређених француских модела у култури, јер су и чланци ових аутора на ту тему објављивани на повлашћеним позицијама часописа. Поред тога, укупна мисао С. Винавера уоквирена је основним идејама Бергсонове филозофије.

2.2.1. Улога Растка Петровића

Растко Петровић је у Младеновићевој *Мисли*, ако се културна делатност може делити, имао двојаку улогу: на једној страни он је репрезент Младеновићевог схватања авангардне поезије и поетике: песник који не запоставља националну или „расну“ основу, тј. који се надовезује на неку традицију, и уклапа је у радикално нову форму, а на другој страни, он је преносилац актуелних европских, пре свега француских, авангардних струјања, чије је представљање домаћој публици било прећутно програмско начело Младеновићевог часописа.

Петровићева поезија не уклапа се у доминантну песничку струју лирског космизма, већ је потпуно аутентична појава у контексту овог часописа, што би се могло рећи и за Настасијевићеву (да се није стало

на објављивању само једне песме – „Мека песма“). Иако је описује у одељку Експресионистичка поезија: од везаности стиха до дадаистичко-зенистичког колажа, Б. Стојановић-Пантовић ће за поезију Р. Петровића рећи да она „представља готово усамљен пример естетичко-језичке праксе која је ишла мимо доминантних авангардних покрета тога времена, иако је у себи *сажимала елементије сваког од њих*, у првом реду Аполинеровог кубизма, екстатичног и виталистичког експресионизма, дадаизма и над-реализма, како на плану технике, тако и у погледу опредељивања за одређени тематско-мотивски круг који задире у питања психоанализе.“ (1998, 73, курзив С. Б.).

Већ је речено да о савременој француској поезији много више него текст Пола Јаматија „Космичка поезија у Француској. Данашње стање поезије и њена будућност“, који отвара број од 16. јануара 1922. године, говори есеј Растка Петровића „Двадесет година повратка поезије у живот. *Један историјски и кинематографски есеј за четрдесетих рођендан А. Салмона*“ (1. јуни 1922). Без обзира на своју, у поднаслову наглашену, хибридную и слободну форму и пригодни повод, овај есеј Растка Петровића представља први прецизан преглед развоја модернистичке француске поезије у српској књижевној периодици. Куриозитет овога текста лежи у чињеници да га је, са једне стране, могуће посматрати искључиво као нову књижевну форму, а са друге, он је веродостојан документ о кретањима француске поезије и уметности од почетка 20. века до његових двадесетих година. Оно што је важно нагласити поводом овога текста, а што важи за многе Петровићеве критичке и есејистичке радове, то је да слобода израза и уметничко експериментисање односно манипулација формом, не умању-

ју документарну вредност текста.⁶ Од 1916. године Растко Петровић борави у Француској, у Паризу, где се задржава, са прекидима, све до 1922, тако да су неки описи књижевног живота уствари аутентично сведочанство једног од његових учесника. Растко Петровић саображава предмет излагања сопственој поетици, па прати ону линију развоја француске поезије која је извршила „повратак у живот“, а то и јесте линија оних струјања која су водила до историјске авангарде, или чинила саму авангарду.

Иако је текст посвећен Салмону, у центру Петровићеве пажње уствари је Гијом Аполинер.⁷ Аполинер је, према сведочењу Р. Петровића, имао средишњу улогу у формирању француске авангарде од краја 1904. године када се Салмону и Аполинеру придружују Пабло Пикасо и Макс Жакоб: „А Аполинер, који је у себе сажео сву топлоту и округлину сунчаности, био је централна личност и оживљујућа снага.“ (831) Занимљиво је да се оно што Петровић истиче код Аполинера у потпуности подудара са тенденцијом коју је је Д. Ораић-Толић дефинисала дијалошким цитатним моделом авангарде: „Није могао ни један дан да проведе а да не обнови нешто што је заборављено или чиме се још није очаравало, но његови

⁶ Б. Јовић примећује, наводећи као пример у фусноти управо овај текст Р. Петровића, да „далеко од тога да је наизглед разбарушени и недисциплиновани стил одређених Петровићевих приказа и огледа произвољан: добрим делом, он је последица авангардне програмске усмерености ка мешању књижевних родова и врста, дакле и ка естетизацији манифестних текстова, и са собом увек носи мноштво поетичких идеја и ставова, експлицитно изражених или 'прерушених' у песничке слике.“ Види: *Поеџика Расџка Пеџровића*, стр. 46–47.

⁷ О везама између Аполинера и Петровића види у: Јовић, 2005, стр. 353–359.

проналасци нису никако везивали, сама та жеђ, више за оживљавањем него за новим, ослобађала је од манира.“ (831) У овом одломку Петровић је заправо рекао нешто и о сопственој поетици у чијој основи је такође била „жеђ, више за оживљавањем него за новим“. Петровић је, међутим, ипак у сопственом делу отишао корак даље, и зато је свестан да описано Аполинерово опредељење није оно што га чини авангардним уметником у најубичајенијем смислу речи, чак напротив: „Ако се строго посматрају његова дела може се врло лако донети закључак да она не само да нису модерна него да нису ни изазвана новом акцијом човечанског духа. *L'Enchaüter pourissant* је дубоко симболистичка ствар а све његове песме па чак и писане калиграмски везане су или за немачки романтизам или за једну херојску авантуру француског четрнаестог века индивидуалног ратовања. Ни *Poète assassiné*, најлирскији еп двадесетог столећа није епос новог столећа. Сам његов јуначки живот и смрт, подсећају пре на какву метапсихозу Вијона, него на камо модернији јуначки живот, и смрт, Артур Рембоа. Аполинер није имао прилике да се стави у додир велике механике нити је имао потребе да својим животом решава велики друштвени проблем прелаза, па се тако у њега Нови Дух фатално сводио на замену застареле садржине са каквом загубљеном, која ће боље одговорити приликама, и са доношењем новог спољашњег облика. Поезија новог духа има тек да буде откривена.“ (832, курзив С. Б.).

Шта за Петровића прецизно значи синтагма *велика механика*⁸, откриће се у манифесту „Хелио-

⁸ О појму механизма код Р. Петровића види текст Т. Брајовића „Механика слике“, у: *Песник Расјко Пејровић*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999, стр. 197–220.

терапија афазиса“ писаном годину дана касније (в. поглавље *Космизам*), а ко су песници новог духа у француској поезији – то је по Петровићу тек имало да се види.

У овом тексту важан је део у коме Петровић описује разлику између авангардне групе којом се највише бави, тзв. *кубиста*, коју чине Аполинер, Салмон, Пикасо и други а којој се у току рата прикључио и сам Петровић, и школе *унанимиста* која је најактивнија од 1908. године па надаље. У начину деловања, (не)организованости авангардне групе и у ставу према традицији огледале су се основне разлике између ова два покрета: „Унанимисте су много подсећале на котерију и ако су се енергично од тога бранили, желећи да остану отворени према будућности; друга група је баш била одржавана најслободнијом индивидуалношћу својих чланова: оно што је било заиста ново донешеног и заједничког код свих, било је тако флуидно, незаборављено мада битно, чак као да су се и сами бојали да томе даду име (једна од њихових највећих тековина, кубизам, није добила име ни од Пикаса, ни од Аполинера, но од човека који је био у страни, од Анри Матиса); Пикасо се није женирао да то име својим радом порекне и онемогући; Аполинер је живошћу свога темперамента скоро свакодневно показивао нове начине за изражавање уметничких емоција, (од тактилизма и калиграфизма па до епинарства, а ни један свој манифест није бацио, јер није стварно жудео за проналасцима но за новим егзалтацијама и евокацијама); и нису нападали на спутавајућу традицију с нарочитим планом, одбацивали су само њену стерилност; обнављали су је кад год су могли, са младићским замахом бацали су је у будућа времена.“ (834)

Као што се може запазити, особине унанимистичког покрета одговарају радикалнијим покретима

и поетикама у српској авангарди као што су зени-тизам, хипнизам и дадаизам, а модел француског литерарно-ликовног кубизма одговара *дијалошкој* струји којој се по повратку из Француске прикључио Р. Петровић и чије је стециште у то време била Младеновићева *Мисао*, чији представници „као да су се и сами бојали да томе даду име“.

Двадесет година повратка поезије у живот у Француској дуг је процес који, како ће се испоставити у упечатљивој поенти којом Растко завршава свој текст, подразумева континуитет и песничку еволуцију. На крају текста, наиме, Петровић даје упутства како да се приказује овај *филмски есеј* па сматра да у последњој „сцени“ треба да се прикаже писаћи сто у чијој се фиоци налази „број *Merceure de France*-а кога је *Аполинер* у свом шанцу читао баш у моменту, кад га је комад гранате ударио у лобању и покопао га својом космичком крвљу. На томе остајем. Јер ће то можда закључно убедити публику да су они [вероватно: кубисти] Символ снели у живот као најужаснији експлозив, који је херојски експлодирао у њиним рукама и разнео им делове тела и удова пут звезда“ (838–838) Кубистички покрет представља се тако као наследник симболистичког, односно његови представници као они који су симболистичку поетику довели до њених крајњих консеквенци.

Пошто је исте године (1922) умро Марсел Пруст, то ће опет бити повод да Петровић напише тек с обзиром на повод пригодни текст, а заправо један од првих текстова о Марселу Прусту у српској периодици уопште. Текст се и зове „Поводом смрти Марсела Пруста“ (1. децембар 1922). Ако претходни есеј говори о повратку поезије у живот, овај о Прустовој уметности бави се проблемом продира-

ња романописца у живот⁹, у својим романима. Иако је значај Петровићевог чланка у томе што скреће пажњу на писца који је померио границе романа, а кроз свој циклус *У истрајању за изјубљеним временом* изнео нову филозофију времена, ослоњену на Бергсоново схватање трајања, ипак се, у контексту са другим текстовима у *Мисли*, уочава да Петровић посредно излаже и сопствену поетику, која, опет, и јесте формирана у токовима француске књижевности о којима пише. Петровић Пруста пореди са Стендалом и Достојевским у односу на један аспект њихове уметности: на који начин су и колико успели да продру у живот, да захвате од живота. Б. Јовић, у књизи о поетици Растка Петровића, у потпоглављу које се бави „проблематиком живота“ код Петровића, узима као илустрацију и овај чланак о Прустовом стварању. (Јовић, 64)

Петровић Пруста види као „јединог за сад моћног настављача психолошког романа“ (1779), који се надовезује на Стендала, проширујући његове теме и методе, а по поступку улажења у живот супротставља Достојевском. Петровићева запажања да Пруст открива нове „животне покретаче“ које други „*психолози романијери*“ заборављају (1789), односно да је „са ових неколико хиљада страница [...], Марсел Пруст ипак [је] заробио читав један живот...“, па то „није само роман, већ читава аутобиографија [...]. Читава *психолошка енциклопедија*, [...]“ (1781), упућују на битне ставове његове поетике изнете у „Хелиотерапији афазии“ (да се држимо само часописа *Мисао* као контекста проучавања). Наиме, курзивом издвојене формулације откривају Петровићево експлицитно схватање о научној заснованости уметности,

⁹ На свега три стране реч жив односно живот са разним својим изведеницама поновљена је 25 пута.

односно, схватање које је остало имплицитно: да не постоје границе између области науке и уметности. Прустов роман-река није „енциклопедија“ у смислу поетика и парадигми које ће се касније појавити, иако јесте у основи изградње енциклопедијског облика прозног дела, већ у смислу садржаја, због представљених *научних* сазнања. У Петровићево схватање енциклопедијске књижевности не би се уклопила *Енциклопедија мртвих* Данила Киша или *Хазарски речник* Милорада Павића, већ пре његов сопствени роман *Дан шестии* или неки од послератних романа Иве Андрића и Милоша Црњанског.

Слично Винаверу, сваки Петровићев прилог *Мисли*, и онај у споредним рубрикама као што су *Белешке* или *Преједи*, има по правилу шири значај од оног који му одређује примарна намена. У оквиру *Уметничкој преједи* Р. Петровић је у ликовној критици „Уметничка изложба (Мила Милуновића и Сретена Стојановића)“ (16. новембар 1922) дао не само приказ сликарског и вајарског дела двојице уметника која су их од 5. до 15. новембра излагала у згради Универзитета, већ и теоријско објашњење авангарде као и типично манифестативно залагање за нову уметност на рачун традиционалне и традиционалистичке. Петровић тако указује на далеке консеквенце уметности двојице својих пријатеља, односно њен прави контекст: „У борби против академизма које уноси у уметност последњи и најшаблонскији отисак живота, најукоченију његову пројекцију, сликарство се напрезало да искључи из себе што је могуће више представа општега живота или на другим странама специјализираних; тако се ишло ка занату што чистијем, што сложенијем споља и што упрошћенијем изнутра. До тренутка када је уметност стала да даје платна која су, посматрана из средине живота и невезане акције, представљала

је најапстрактнија решења и игре, а посматрана из средине уметничке емоције, најконкретнија остварења. Мислим нарочито на кубизам француски, затим на немачки експресионизам“. (1688)

Као што се то чини у већини манифеста, Петровић обзнањује смрт старе и рођење нове уметности: „Тако је академизам постао лажан и према томе смешан, импресионизам опет недовољан, те су обоје умрли пред новим напором“. (1688) Опет, слично Винаверу, радећи предано за српску културу, Петровић се није устручавао да је критикује, тј. да критикује средину у којој та култура треба да се ствара и развија. Перспективе су за уметнике, по Петровићевом мишљењу, у таквој средини прилично необећавајуће. Разлог томе је и у сиромаштву друштва, а не само у сиромаштву културе и скучености менталитета: „Ова два младића ако се поврате у Европу и остану у њој, извесно је да ће богатством које им она буде пружила успети да до крајњих могућности развију своју личност и своје тежње; остану ли овде, бојим се да не подлегну ситним тричаријама и беди овог живота: у томе не би били последњи. Али они који пођу у уметност, не полазе ни да се обогате, ни да се усреће.“ (1691)

У цитираним одломцима из више Петровићевих текстова, а то ће још више потврдити и цитати из „Хелиотерапије афазije“, може се уочити специфичност Петровићевог стила, теоријског дискурса и самог метода. С обзиром на уочену тененцију обједињавања европског културног простора, не би требало да чуди то што се специфичности Петровићевог излагања подударају са карактеристикама које Мојмир Грајгар открива код Казимира Маљевича, и то пре свега у једном његовом тексту објављеном исте године, 1923, када и Петровићева „Хелиотерапија афазije“, у чланку „Увод у теорију додатне методе“ (*Введение*

в теорию прибавочной метода). Као и текст „Хелио-терапије“ у односу на саму Расткову уметност, тако и Маљевичево теоријско „ремек-дјело не само да објашњава и брани конкретне стваралачке принципе супрематизма него се, такођер, упушта у филозофске, естетске и политичке импликације тог сликарског смјера. На тај начин супрематизам представља не само у појаву у ликовној умјетности него и одређено начело свејтоназора и *сјештошворбе*.“ (Грајгар, 1990, 142); „патетични библијски стил измјењује се и преплиће с ироничним тоном; објективна анализа конкретних предмета и питања [...] налази се поред вишезначног поетског израза, знанствени термин објашњен је помоћу огољавања унутрашњег облика ријечи, метафора преузима функцију термина.“ (143) Грајгар из свега изводи закључак да се таквим писањем не добија чисто филозофски нити научни текст, већ посебан „тип књижевне естетике“ у којој делује унутрашња супротност између рационализма и ирационализма, аналитичког и синтетичког приступа свету. (144) Сматрамо да је било важно навести све ове карактеристике мишљења и стила заједничке двојици авангардних уметника, јер чињеница да текст који анализира писање једног аутора може у потпуности да се примени на другог, сведочи о томе да се, поред уметничке самосвојности и оригиналности која се подразумева, сваки појединачни текст авангарде открива и као део великог текста епохе.

2.2.2. Значај Станислава Винавера

Станислав Винавер је у часопису *Мусао* присутан као музички и књижевни критичар, песник и есејиста. Поводом есејистике требало би говорити о Винаверу као теоретичару културе јер је у поједи-

начним радовима редовно реч о примени одређених филозофских поставки на конкретне проблеме у култури, уметности и поезији, тј. још прецизније, песничком језику. Док се критичарска и песничка делатност може пратити и у другим часописима и у дневним листовима (у првим бројевима *Зеница*, у *Пројресу*, *Хијносу*, *Кријици* и у листовима *Време*, *Правда*, *Полиџика*), дотле је *Мисао* својом концепцијом била погодна за дуже текстове изразитијег теоријског карактера. У том се смислу издвајају „Ускоково бекство, или есеј о Артуру Рембоу“, „Бергсонова естетика“ и „Језичне могућности“, којима је заједничка теоријски заснована одбрана модерне уметности, тј. модернистичке поетике, ослобођена изразитог полемичког тона карактеристичног за друге текстове. У интертекстуалним везама ових студија огледа се и јасна веза између идеје о слободи избора у Бергсоновој филозофији и актуелне одбране уметничке слободе односно аутономије, веза између Бергсоновог еволуционизма, Рембоовог песничког подухвата и уопште поезије француских постсимболистичких песника и нужности револуције и еволуције у српском језику, књижевности и читавој култури.

„Ускоково бекство, или есеј о Артуру Рембоу“ (1. и 16. јануар 1923) је хронолошки гледано трећи текст посвећен Рембоу у токовима српске авангарде.¹⁰ Од 1924. године уследиће и превођење Рембоових песама на српски језик. У наслову есеја огледа се Винаверова склоност да опште појаве преводи на језик домаће митологије и културног памћења. Као што је у студији „Бергсонова естетика“ (1. јуни 1922)

¹⁰ Пре тога Б. Токин, „Четири почетка модерне поезије. Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche.“ *Svetski pregled*, 1921, I, 3, 12–14 (под псеудонимом Аристофан) и Т. Манојловић, „Rimbaud“, *Криџика*, 1921, II, 7-8, 276–281.

увео метафору „криве Дрине“, тако је и Рембоов песнички подухват поредио са ускочким упадањем на забрањену територију, прекорачењем границе оцртане нормом. Ове две метафоре новог погледа на ствари и новог песништва повезане су Винаверовим тј. бергсоновским схватањем живота. У „Бергсоновој естетици“ Винавер подсећа на то да је Бергсон пошао од премисе да је живот стварање и да, с тим у складу, он не може бити завршен и кристалисан, како се чини старим генерацијама, већ да се наставља и обнавља, како то јасно виде нови, тј. сваки нови покрет у уметности. Зато Винавер тврди да „прошлост је за то да је искористимо [...]“. Помоћу прошлости, не одбацујући је, као футуристи, већ примајући је у неограничено наслеђе, – да дођемо до речи о себи. А не да она, да прошлост, кроз нас договори оно што није успела, из буди којих разлога, у своје време рећи. Није наше да исправљамо криве Дрине прошлости [...]. Наша се река не зове више, није више она стара Дрина, она је друкчија [...].“ (802)

Ускоково бексѿво је метафора превазилажења управо тих оквира који су у прошлости и кроз читаву прошлост, што ће рећи историју, наметнути, метафора слободног избора да се отисне ван постојећих токова поезије или културе. Као што ни ток криве Дрине није једини могући пут културе, тако ни задати оквири културе, дакле саме њене форме, нису „природни“ већ произвољни у, слободно се може рећи, десосировском смислу речи: „Са највећим напорима цивилизовани човек оцртао је мноштво спасоносних кругова. Често су оцртани произвољно и извучени недовољно: како се кад уграбила прилика, пред напаст. Круг око домаћег морала, око друштвених примљености, условности, па и око уметности. И сам човек, у лавиринту наслеђених и стечених кругова и лукова све више постаје затворен у криву линију из које се

не може ускочити у слободан простор.“ (8) Рембоово бекство у слободан простор у сфери поезије Винавер, дакле, види као само један од видова ослобођења у области духа и културе. Винавер у тежњи ка ослобођењу од норми и стега културе препознаје оно што у овом раду називамо духом времена, изражавајући то на нешто другачији начин и откривајући уједно филозофске инспирације ове авангардне тежње: „То је данашње стање мисленог човека. Надмашити самога себе, превазићи сопствене кругове, човек да прерасте човека, да преболи човека: идеал Ничеове *Веселе науке* и *Духовној најора* Бергсоновог“. (8)

Јелена Новаковић је у студији „Зачетници француске модерне поезије у огледалу српске авангарде: Артур Рембо“, поредећи Манојловићев и Винаверов есеј о Рембоу дошла до општих закључака о узорима и о односу према одређеним традицијама у српској авангарди: „Док се Токин не задржава дуже на Рембоу [...], Т. Манојловић му, као и Винавер, посвећује цео чланак. Рембоов *Пијани брод*, који још носи трагове романтичарске и парнасовске поетике, за њега је, као и за Винавера, повод за констатацију да ’стари облици не могу више да носе нове садржине’ [...] Као и за Винавера, Рембо је за Манојловића песник код кога видљиви свет уступа место ономе ’што је с оне стране обичне перцепције и простог разума’, [...]“ (Новаковић, 208). „Рембоова визија није, дакле, резултат непосредног опажања предмета, него ’величанственог’ покушаја ’преношења целог живота у поезију’, што га представљају његове *Илуминације*; она исходи из погледа његовог унутрашњег ока, који ураћа у област скривеног и разуму недокучивог. Рембоово дело, у коме се ’осећање и мисао, сан и јава, слутња и сећање, идеал и доживљај сливају [...] у једну једину блештаву и екстатичну визију која изражава тоталност његовог живота (Манојло-

вић)', за припаднике авангардних токова у српској књижевности постаје пројекција њиховог сопственог отпора према реализму, који Винавера наводи на преиспитивање самог појма стварности. У *Манифесту експресионистичке школе* он прво констатује у рембоовском духу да 'реалност није у стварима', него у 'дејству ствари на нас', што је подређује магији речи, а затим додаје да је 'визија [...] увек јача од саме стварности'. Премештајући 'праву' стварност из спољашњег у унутрашњи свет, са изгледа на визију, са перцепције на представу, Манојловић и Винавер, надовезују се на романтизам који ставља у први план песничко 'ја', – антиципирајући уједно и надреализам који ће себе сматрати продужетком романтизма – али се надовезују и на симболизам и његову теорију о сугестији, а уједно се окрећу и Бергсоновој филозофији која интуицији даје предност над разумом, а аутоматизацији живота у његовом свакодневном одвијању, подређеном рутини и навици, супротставља идеју непрекидног обнављања животне енергије кроз уметничко стварање. Један од израза овог модерног духа они налазе управо у Рембоовом тексту *Алхемија речи*, из кога обојица наводе, сваки у своме преводу, исти одломак [...]“ (Новаковић, 209)

Оно што се може прочитати из закључака Ј. Новаковић као и из самог Винаверовог текста, то је да Рембо за авангардисте постаје фигура и метафора песничке и језичке револуције, али и метафора промене погледа на свет.

Винаверов есеј открива и ауторову опсесију појмом еволуције. Еволуција заснована на бергсоновским категоријама трајања и живота који се вечито обнавља, издваја се као вредност у односу на коју је Винавер самеравао вредности појединачних феномена. У томе се он не разликује много од својих савременика јер је еволуционизам, не само бергсо-

новски надахнут већ и онај дарвиновски, један од популарних погледа у филозофији и науци који се јасно огледа у бројним чланцима Младеновићеве *Мисли*.

Обимни есеј „Језичне могућности“ Винавер објављује у наставцима, почев од 16. априла 1923.¹¹ Као што се у Ракитиновом позоришном искуству потврдила нехотична а смислена поетичка веза између авангардних тежњи у Британији и Русији, симптоматично је да и овај есеј почиње повезивањем писаца из ова два удаљена дела Европе, енглеског писца, Ирца Оскара Вајлда и руског песника Фјодора Сологуба: „Познат је парадокс Оскара Вајлда из *Intentions*: да живот иде за уметношћу. Уметност створи Вертера, Хамлета, Корину, Аталу: а живи људи стану подражавати Вертеру, Атали. Не помињући нигде изричито Вајлда, и *Intentions*, велики савремени руски писац Фјодор Сологуб, у свима својим многобројним списима, без изузетка, шири перспективе овога парадокса: људи о којима се говори у уметности јесу некако концентрисанији, једрији, гушћи но људи обичног живота, који су у своме живоме бивању некако расплинути.“ (628) Винавер није пропуштао да понови, кад год је за то имао прилику, тезу да је „визија увек јача од саме стварности“, изнету још 1920. године у *Манифесту експресионистичке школе*. Као и већину својих теза, он ју је поставио у координате европске културне традиције. Међутим, веза између Вајлдових и Сологубових, а посредно и Винаверових, идеја ни-

¹¹ 16. април 1923; 628–632; 16. мај 1923, 778–785, 1. јуни 1923, 860–871; 1. и 16. август 1923, 1171–1192. Студија је интегрално објављена у књизи *Чардак ни на небу ни на земљи*, Београд, 1938. Иако су каснији приређивачи Винаверових есеја наслов кориговали у „Језичке могућности“, ми се држимо првобитног облика.

је једина која ће се у овом тексту успоставити: још су важније Винаверове примене филозофских идеја Анрија Бергсона на специфичне проблеме српске културе, као и неке друге везе између Винавера и важних фигура периода европске авангарде које се могу препознати.

Есеј „Језичне могућности“ први је Винаверов озбиљан оглед о књижевном језику, а на тврдњама изнетим у њему је „засновао сва своја потоња проучавања епског десетерца и говорне мелодије.“¹² (Петковић, 1990, 32). Иако се чини да је есеј настао тако што је аутор пошао од конкретног, историјски условљеног стања у српском језику, у основи Винаверових идеја је Бергсонова филозофија. Он полази од захтева за обновом живота и уметности, који се заправо налазио у основи свих авангардистичких пројеката, а са тог аспекта, српски књижевни „вуковски“ језик показује се као недовољан за изражавање новог погледа на свет.

Успостављање везе између језичког израза и модела културе најоригиналнији је допринос Винаверове језичке теорије која се зачиње баш у овоме тексту. Наиме, основни Винаверов став јесте да постојећи књижевни језик као и његова мелодија одговарају патријархалној култури и да су као такви у стању да изразе само „племе“ и колектив. Међутим, овакав језик не одговара савременој урбаној култури и неадекватан је да изрази оно што је индивидуално и индивидуалистичко. „Српски језик, недовољно гибак и раскошан, [...] кристалисао се пре времена, свака-

¹² Види: „Покушај ритмичног проучавања мушког десетерца“ (1939), *Језик наш насушни*. Прилог проучавању наше говорне мелодије и промена које су у њој настале (1952) „Наш језик је био језик жаба, зрикаваца и фруле“ (1955), *Најдрамаишка* (1963).

ко ради опстанка народа, али на највећу опасност за покушај обнове живота, на ширим базама, *īde se ne ĩrekaľuje veћ цveћиa изразом*. [...] Јер Вуков језик јесте сиров али не у односу на себе сама: он је врхунац једнога стања, он је савршен израз једнога стања, он је зрео. Само је та зрелина застарела за Европу.“ (16. мај 1923, 781).

По Винаверовом схватању, у европским језицима већ се одиграо еволутивни прелаз од превласти речи до примарности реченице као мелодијске и семантичке јединице говора. У аргументацији ове идеје понегде се јасно препознају основни Бергсонови ставови о животу, рационалној спознаји и интуицији: „Анализа и рашчлањавање могу имати неког плодног смисла за мртве ствари. У бујању живота они су, нарочито у своме професорскоме цепидлачком виду, убиствени. Једно се увек измиче: живот. Свака реч за себе нешто смера, значи, хоће: али је коначнији израз у њиховоме ритму, у начину на који су удружене, у ономе чега у речима нема.“ (1. и 16. август. 1923, 1188).

Жива реалност за Бергсона је непрекидан ток, реално стваралачко трајање (*durée*), па са тог аспекта све оно што је део те „стваралачке еволуције“, како се зове и Бергсонова књига из 1907. године (*L'évolution créatrice*), има позитивну вредност, а оно што је кочи – негативну. Винаверови ставови о вуковском језику и еволуцији, језичкој, књижевној и културној, у складу су са овим Бергсоновим схватањем. Као на пример: „Човек јуначких песама остварио је веома изразити, тешки, готово непомични, али плахи и срдити усклик дивљења, бола, чуда и патње... Врхунац тога језика јесте Његош. Ту је даља еволуција (у томе правцу) онемогућена. Даље се, у томе правцу, није могло и не може. Народне песме испеване од 1912. до 1922, у времену највећих узбуђења и прегнућа,

не само што нису дале изразно, изразито и уметнички – ништа, оне нису дале ни језично – ништа.“ (16. април 1923, 630).

Иако је есеј писан без стручних претензија, и нимало систематски, Новица Петковић у студији „Винаверов опис епског десетерца и говорне мелодије“ показује да су Винавере основне тезе о говорној мелодији и могућностима оног језика у чијој је основи мелодија епског десетерца, и са аспекта савремених лингвистичких спознаја, прихватљиве (Петковић, 1990, 9–33).

Осим са Бергсоном филозофијом, Винаверови ставови о обнови језика и културе у складу су, по нашем мишљењу, и са схватањима Џејмса Џојса која су (п)остала део његове иманентне поетике. Та су схватања потврђена и експлицитним исказима, присутним пре свега у роману *Порџетт уметника у младости* (1916). На овом месту важно је напоменути да Џојс својим делом представља онај авангардни ток који смо препознали као доминантан и у *Мисли*, а који одговара схватању авангардног феномена Јана Вјежбицког. Аутор га, што је у овом случају посебно занимљиво, илуструје управо примером Џ. Џојса: „*Авангарда* је, дакле, нешто више него сума праваца и њихових синкретичких комбинација. 'Површинско' схватање модела авангарде, које се ослања на историју књижевних покрета, треба кориговати 'дубинским' схватањем, па се појам авангарде проширује и на такве појаве као што је стваралаштво Џемса Џојса (James Joyce) или – у српској књижевности – Момчила Настасијевића, мада је реч о писцима који нису директно учествовали у авангардном покрету.“ (Вјежбицки, 1989, 65). Није случајно да је М. Настасијевић уметник кога ће Винавер касније посебно узети у одбрану у контексту своје одбране песничког модернизма.

Дакле, у вези са Џојсом, реч је о Виневаровим ставовима да је народ (нација) створио свој језик и свој модел културе, односно обрнуто, да се модел културе изразио у језику и његовој мелодији (у овом случају тај модел је патријархални и то „борбени“), али и да је тај језик доведен до врхунца и окамењености па више није у стању да се даље развија. Једини ко даље може да развија језик свог народа, тачније, да створи нови, који је вид одговора на нове услове живота, јесте песник. Винавер каже: „Песници доживљују за цео народ, да би му створили савремен језик.“ (631) У истом тексту, враћајући се на почетак историје српског књижевног језика, Винавер је описао однос народног говора и књижевног језика: „И, мада је то падало можда врло болно првим посланицима српске књиге, они су се, тешка срца, одвајали, морали да одвоје од фолклора, од народног живота који се изражавао језиком 17-ог века. Одвајали су се, вођени и беспрекословним нагоном: да у подручју књижевности *искују* нов механизам језика, исталасали у нов жубор језика.“ (630, курзив С. Б.).

Овде се Винаверов исказ чак и језички, односно по одабраним метафорама, подудара са завршним реченицама првог Џојсовог романа. Иако је то роман о уметнику и његовом сазревању тј. еманципацији, он истовремено говори о еманципацији културе и језика самог: почињући имитирањем дечијег идиома и жанра бајке, а завршавајући се лирским говором приповедача у првом лицу и формом дневника. Џојсов роман је и врста језичког експеримента који је константа пишчеве поетике, не толико уочљив у првом колико у последњем Џојсовом роману, *Финејаново бдење*¹³, започетим 1923 (*sic!*) а објављеним тек 1939.

¹³ Занимљиво је да се у полемици око Винаверовог превода Раблеовог *Гарјанџуе* и *Панџајруела* вођеној раних

године. Цитирани Винаверови ставови, а тиме и неки Бергсонови, као да су сажети и у одлуци Џојсовог песника: „Добродошао, о животе! Ја идем да се по милионити пут сучелим са стварношћу искуства и да у ковачници своје душе *искујем*¹⁴ још нестворену свест свог народа.“ (Џојс, 2005, 322, курзив С. Б.). Иако Џојс говори о свести а Винавер о језику, јасно је да оно што има да буде „исковано“ и јесте нова свест, култура, однос према животу, поглед на свет – који може бити изражен једино у језику и његовој

педесетих година 20. века, Винавер, као на аргумент, позива на коришћење језика у Џојсовом *Финејановом бдењу*. Винаверово „касно“ одушевљење Џојсом последица је старе поетичке сродности: Винавер у Џојсовом језику и уметности препознаје остварене оне идеале за које се сâм залагао у јеку авангарде: „Игра речи, осим свега онога интелектуално надмоћног што је означавала ... даје, ако је успешна, и утисак безмерне слободе. Њу је имао само Рабле у васионској мери. Рабле и нико више. Ето ту безмерну слободу језичну хтео сам, покушао сам, трудио сам се, бар донекле, да остварим у своме преводу игара речи. Извесне тајне Раблеовог изражавања постале су ми много јасније тек приликом проучавања James Joysе-а, савременог генија, који је донекле сродан Раблеу као геније језика. ... Запрепастило ме је код Џојса (нарочито у *Finegans Wake*) једно: како му се речи круне, преиначавају, извитоперују под поплавом мисаоном или осећајном, под напоном надахнућа. Зар то није и пут свих модерних језика, раздрузгали су старе часме [sic!] и гломазне форме, без икаве милости. Варвари су били узрујанији од антике, свесно и несвесно.“ Види: Новица Милић, „Превинаверово дилаштво“, *Књижевно дело Стивана Винавера*, уредник Гојко Тешкић [види Литературу], стр. 363–364.

¹⁴ Џојс користи глагол *to forge*, а цео одломак у оригиналу гласи: „Welcome, O life, I go to encounter for millionth time the reality of experience and to to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.“ Види: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, 1996, p. 288.

мелодији. Односно, и сам Винавер, говорећи о томе да ће српски народ морати да преводи са француског и немачког, или чак да говори и мисли на страним језицима, док се у српском не изгради мелодија за „технику новог живота“, наглашава да би се то чинило само из нужде јер „један народ може да стварно и свесно живи само у мору свога рођеног језика.“ (631)

Павле Зорић оцениће да су „Језичне могућности“ један од најважнијих есеја које је Винавер уопште написао (Зорић, 59) и да је то „једна од најдубљих анализа епског стила која уопште постоји, али она није ни до данас, чини нам се, довољно схваћена“. (60) Слажући се у потпуности са овом оценом, додали бисмо да Винаверов есеј може да представља једну од темељних студија у проучавању идентитета српске културе. Патријархални модел кога је Винавер видео као увелико превазиђеног, у својим изворним или дегенерисаним облицима, не само на плану језика и књижевности, наставио је, међутим, да живи као један од доминантних токова културе који се непрестано обнавља у формама поезије, прозе, историографије, образовног система, политичког живота и популарне културе. Не може се порећи да је Винавер имао у виду да су све ове форме део сложеног комплекса културе јер, као што је још 1976. године приметио Зорић, „Винаверово тумачење епске песме полази од стилских чињеница, али их, постепено се разгранављујући, превазилази и обухвата епско-патријархални менталитет у разним његовим манифестацијама.“ (60)

У *Белешкама* од 1. фебруара 1922, доносећи вест о преводу Гогољевих *Мртвих душа* на српски језик (М. Глишић и Станка Глишићева), С. Винавер као основни квалитет романа тј. Гогољеве уметности издваја пишчеву „језичну субјективност“, и посебно

оне квалитете због којих су и руски авангардни прозаисти и теоретичари руског формализма, који своју теорију и формулишу добрим делом на променама што их је у књижевност донео авангардни покрет, поново поставили Гогоља у средиште својих интересовања. У Винаверовој закључној реченици, где се каже да „борба са мртвим калупима језика и победа над окорелошћу и стврднутошћу језика јесте најбитнија одлика Гогољева“, сажете су мисли руских формалиста о појави аутоматизације језика и њој супротном поступку дезаутоматизације као основном покретачу књижевне еволуције. На овом примеру видљиво је да постоји сагласност између Бергсоновог еволуционизма, јер Винавер од њега полази, и књижевног „еволуционизма“ руских формалиста, са чијим идејама је такође имао прилику да се непосредно упозна током свог боравка у Русији.

Као посебна тема у *Мисли* издваја се писање С. Винавера о Октобарској револуцији, односно свему што је са њом у вези долазило из Русије.¹⁵ Та тема није нимало нова нити специфична за *Мисао*. И док је боравио у Русији (1917–1919), где је имао привилегију да присуствује Револуцији и упозна песнике који су је прихватили (као што је Блок), а и по доласку у Србију, Винавер је извештавао о догађајима око Револуције, књигама које су се њоме бавиле и писао о различитим темама које је велика промена у друштву наметала уметности и књижевности. *Мисао* јесте била посебно отворена за руске идеје и ауторе, али оне који су били против Револуције, па објашњење за присуство супротно оријентисаних тема лежи у

¹⁵ До сада је написана једна студија посвећена искључиво овој теми: Радивој Цветићанин, „Винавер и Октобарска револуција“, у: *Књижевно дело Стјанислава Винавера* (види Литературу), 429–444.

чињеници да је Винавер имао велики утицај на уређивачку политику часописа.

Авангардна књижевност, посебно тзв. други талас авангарде, неодвојив је од своје политичке позадине, односно великих историјских догађаја после којих је уследио. Први светски рат и Октобарска револуција одредили су у великој мери природу и ток европске авангарде, како на „спољашњем“ плану, тако и на „унутрашњем“, поетичком. У првом смислу, рат и револуција утицали су на судбине уметника, стварајући од многих емигранте, али је избеглиштво у њиховом случају добијало сасвим ново значење и чак позитивну конотацију: уметници су уточиште налазили у европским метрополома, средиштима културе, где су у контакту са другим ствараоцима и новим уметничким тенденцијама, добијали прилику да изграде сопствену поетику. У другом смислу, ратна катастрофа као израз слома цивилизацијских вредности утицала је на обликовање одговарајуће слике света, која је, опет, постајала елементом појединачних уметничких поетика, док је Октобарска револуција у Русији 1917. године у свести многих носилаца руске авангарде чинила јединство са актуелним уметничким кретањима, јер су промене у обе сфере, друштвеној и уметничкој, виђене као део истих глобалних процеса. Револуција у уметности, *експеримент* уметничке форме кореспондирао је са актуелном друштвеном револуцијом, која је такође била и друштвени експеримент.

У том се смислу Октобарска револуција јавља као тема у *Мисли*, готово искључиво захваљујући Станиславу Винаверу, који је, не само у овом часопису, био њен апологет и тумач. „Учествовао је у рату као наш националиста, а затим је 1917. г. доживео у Русији све социјалне преокрете, те отуда код њега мистично схватање сваке социјалне пертурбације“,

писаће о Винаверу у рубрици *Наши сарадници* 1. маја 1923. године. (714) Међутим, Винавер је и сам указао на чињеницу да мистично виђење револуције припада заправо једном броју руских песника и интелектуалаца. У броју од 1. септембра 1922. С. Винавер доноси приказ књиге „Кремљ иза решетке (Издање „Скити“, 1922. Стр. 220. У свесловенској књижари. Београд)“ у коме говори о овиј појави:

„Огромну сензацију пробудила је ова књига. Издање 'Скити' до сада је пуштало у свет мистично-социјалне књиге *левих есера*. Леви есери (соц. – револуционари) извршили су заједно са бољшевицима преврат, прве књиге 'Скита' јесу покушај мистичног правдања револуције. Пре свега ту су Блок и Иванов-Разумњик, па плејада песника и мислилаца, блиских бољшевичкој револуцији, али по менталитету далеких од бољшевичког строгог марксизма. Леви есери од увек (као и десни) радили су у народу, у сељаштву, и помогнувши партији градског пролетеријата да изврши преврат, они су у бољшевичке видике светске револуције унели народњачки мистицизам о месијанизму, о изабраности рускога народа да спасе и препороди свет.“ (1307)

У свега неколико реченица Винаверов приказ указао је на основне идеје једног тока руске авангарде, тј. њене идеологије. Руска издавачка кућа у Берлину добила је, дакле, име по познатој Блоковој песми која је настала непосредно после Револуције, 1918. године. Песма „Скити“ дели свет на два непомирљива дела, Исток и Запад, који ипак треба да се уједине пробојем варварских Руса/Скита на цивилизовани Запад како би препородили европску културу која је у кризи. Тако је оцртан метафизички оквир у који је могло да се уклопи како правдање проблематичног политичког догађаја, тако и стара, популарна идеја о месијанизму Русије.

У *Белешкама* од 1. март 1923. В.[инавер, Станислав] у тексту неуобичајено дугом за ову рубрику приказао је нови роман Бориса Пиљњака, *Гола година* (Издање Гржебина: Берлин – Петроград – Москва), оцењујући да је то „покушај да се изрази савремена Русија у Русији.“ (396) Винаверова белешка о роману прераста у приказ, а приказ у мали есеј¹⁶ са личним виђењем Русије и Револуције. Винавер, наиме, износи тезу о постојању две Русије у тадашњој Русији: „Једно је Русија Петра Великога, Русија која је хтела да се поевропи. Та Русија представљена је интелигенцијом која је примила Петрово завештање. Друга је Русија народна, жива. Она је данас у своме 17. веку. Револуција је уморавала Русију 17-ога века: и она је примила револуцију и почела на свој начин да је изводи. Интелигенција, у колико није у стању примити револуцију и народ (који сад иду заједно, мада на један тамни и неразмириви начин) изгубљена је, изгубила је корен и земљиште, и пропада без икаквога смисла, сазнања и свести, као мртво лишће, мртво и себи и другима.“ (396)

Иако је Винавер сасвим на страни пробуђеног народа, о чему говори са заносом, сâм текст својим значењским нијансама открива да постоји и наличје револуционарне промене¹⁷: „Један део интелигенције враћа се народу и тоне у мутном, крепком и старонагонском. Таква је интелигенција поред свих физичких мука сретна. Она и није била за Европу. Враћа се (или улази?) у 17. век и осећа сласт тога. 17. век

¹⁶ Зато ову наизглед незнатну „белешку“ Г. Теших објављује у првом и једином броју *Алманаха Винавер* за 1987. годину, под насловом „Русија је стара, веома стара“, издвојеним из последњих реченица текста.

¹⁷ Наличје револуције Винавер је приказао у путопису *Руске џоворке* објављеним пар година касније (1924).

није примитивнији од 20., он има само сасвим другу динамику, и мали број израза у савременом смислу. Људи готово и не говоре. И то они исти Руси-интелигенти који су се губили у маглама дискусија. Али речи добијају глухи и језовити полет. Нешто је велико, у сваком случају веће него речи, и за то су речи кржљаве. Народ, међутим, такође не говори много, али су његове речи сочније, и његово изражавање није шаблонско, већ живо. Једна нешаблонска Русија, принуђена глађу, бедом, смрћу тражи израза за своју битност. Да тога није, не би ни покушавали да се изразе јер је израз суштине народне народу излишан, пошто се она осећа.“ (396) Као што се може видети из овог одломка, у Винаверовом виђењу нове Русије, мешају се и преклапају два повезана али различита феномена: друштвене промене и песничке еволуције. Ту се Винаверовом објашњењу може упутити замерка у виду питања: ако је најбројнији друштвени слој кога је Револуција истакла у први план сачувао свој народни говор и са њим архаичне моделе казивања и језичког израза, да ли то мора да значи да ће из њихових редова изаћи они који ће обновити књижевност градећи од старог ново? Авангардистички захтев да се обнове запостављене културне форме, тј. да се уметност обнови враћањем на њене примитивне изворе, налази се у основи ових Винаверових речи којима покушава да потврди да је комунистичка револуција допринела описаној уметничкој и књижевној еволуцији; да је, речено појмовним језиком руских формалиста који баш у то време настаје, и у друштвеном и у уметничком смислу реч о раздобљу „еволутивне смене“.

2.3. Авангарде других књижевности

У Младеновићевом периоду значајно је и присуство пољске авангардне књижевности, пре свега захваљујући полонисти Константину Перићу. Упркос у литератури често истицаном Младеновићевом опредељењу за експресионизам, односно за авангардне покрете са немачког говорног подручја, *Мисао* је велики број текстова посветила словенским књижевностима и авангардним појавама у оквиру словенских култура.¹⁸ Да је уређивачка политика часописа свесно окренута ка словенским културама, сведочи и текст посвећен књижевности са којом ни ранија српска књижевност, као ни генерација авангардиста, није имала значајних веза – естонској књижевности.

Чланак „Најновија пољска поезија“ Константина Перића (16. јануар 1923) писан је у Варшави, у којој је аутор у то време боравио, тако да текст не представља обичан преглед појава у савременој пољској поезији, већ има и документарну вредност. Перић сматра да је пољска авангарда каснила за европском, јер је Пољска претходно морала да реши национално питање. Аутор издваја три главне авангардне песничке струје у Пољској, које су везане за три велика града: Варшаву, Познањ и Краков, и у односу на ова три центра и систематизује свој преглед. Ипак, Варшаву сматра „седиштем нове поезије“ у целини, а највише простора посвећује песнику варшавске групе – Јулијану Тувиму.

Њега назива „првим пољским футуристом“, каквим се Тувим и сам прогласио у часопису *Pro*

¹⁸ Значајнији утицај експресионизма очигледан је у случају теорије и поетике драме и позоришта, међутим, на укупном плану књижевности и културе, подједнако су присутни и „словенски“ и француски утицаји.

studio et arte 1917. године. Такође, аутор истиче утицај италијанског футуризма на формирање пољске авангарде. Перићев превод одабране строфе из Тувимове програмске песме као да је следио мелодију лирике Црњанског, па и сам смисао стихова асоцира на песму „Пролог“ из *Лирике Ишаке*:

*Бићу у Пољској њрвим фуџуриџиом
А њо не значи, да се сџихом бавим
Из сџорџа љуџо, или да се љравим
Уз добош маџом, а љравом сам љисџом.
И њо не значи да на љроџлосџ љџунем,
И да са љроџлим сџихом баш... раскинем... (122)*

Тувимов стих заправо и јесте близак стиху Црњанског, као и начело изнето у наведеној строфи: да не жели да потпуно раскине са традиционалним стихом (*Судбина ми је сџара, / а сџихови мало нови*, рећи ће Црњански у „Прологу“). Песнички поступак који као основну карактеристику Тувимове поезије Перић издваја на самом почетку јесте пародирање лирских (књижевних) жанрова, дакле исти поступак којим ће и Црњански започети (1919) авангардно превредновање традиционалних вредности и форми у српској књижевности: „Јулијан Тувим, први је осетио свеже дрхтаје времена. 1918. објављује песму 'Пролеће', сасвим супротну разнеженим уздисајима и мадригалима, какве с календарском правилношћу доносе сваке године часописи на част пролећу. Песник хипнотисан погледом на фабрични град, занешен његовим пролећем, расипањем дотад пригушиваних животних сокова, подивљалих инстиката, пева дитирамб, бруталан, грозан, скондензован.“ (123)¹⁹

¹⁹ Перић појединачно представља и друге песнике групе „младих појета“ заправо „Скамандер“: Казимира Вијежињског, Антонија Слоњимског, Јарослава Ивашкијевића, Јана Лехоња.

Познањска група пољских авангардиста окупљена је претежно око часописа *Zdroj*, покренутог исте године (1917) када и варшавски *Pro studio et arte*, а представљају је Зенон Косидовски, Јан Штур, Ј. Витлин, Витолд Хулевич „Олвид“, Емил Зегадлович. Ову групу аутор оцењује као експресионистичку.

У Кракову је група младих авангардних песника и сликара деловала заједно називајући свој покрет формизмом, због чега је и часопис назвала *Формисти*. Перић издваја једино Титуса Чижевског, дајући сажет али садржајан приказ његове поезије, док остале само помиње (Леон Хвистек, Хрињковски, Замојски, браћа Пронашко). Извештава да је часопис *Формисти* угашен, али да од јуна 1922. излази *Зуройница*, у којој су своје место нашли ранији формисти.

Мисао је у Перићевом преводу објавила и две песме пољских авангардних песника за које је, као што се из претходног види, Перић имао посебне симпатије: „Са мужем си...“ Јулијана Тувима (16. октобар 1922) и „Повратак“ Титуса Чижевског (16. фебруар 1923). У случају овог другог, преводилац доноси песму традиционалније форме и опште тематике, иако Чижевски у исто време ствара и тематски и формално много авангарднија дела.

Аутори чланака понекад су давали и шири преглед развоја неке књижевности, јер је то била прилика да се проговори о запостављеним књижевностима и културама. У том смислу карактеристичан је поменути текст потписан псеудонимом Семпер, „О естонској књижевности“ (16. фебруар 1923). Реч је о специфичној књижевности која у процесу модернизације није морала да се еманципује само у односу на сопствену прошлост, него и у односу на руску књижевност и руски језик: „Епоха буре и борбе младих књижевника падала је за време револуције

1905, донела је, не само нове политичке погледе, већ и тежње за самосталнијим и потпунијим културним животом: у почетку се то *ново* изражавало у опозицији ка погледима националиста, и упознавању естонског читаоца са новијим правцима светске литературе, боље израђеним језиком и стилем. Та неоромантички обележена група писаца, образовала је клуб под називом *Млада Естџонија*. Клуб је постојао близу десет година и имао огроман утицај за обраду новог литерарног језика и стила. Тада су нашли, да је језик цркве, новина и брошура, а исто тако и сеоских приповедака – недовољно еластичан за изражавање утанчаности и ситних нијанса душе (а душевна анализа Данунција била је идеал!) и за апстрактну научну литературу, које није ни било на естонском језику, јер је званичан језик, као и школски, био државни, т. јест – руски.“ (307)

Клуб је издавао часопис *Млада Естџонија* (1910–11). Писци ове групе били су различити, а уједињавало их је одушевљење за Западну Европу и естетизам. Са фебруарском револуцијом појављује се нова група писаца – „Сиуру“ (Сирин), „шесторица“, коју чине двојица прозаиста, Ф. Туглас и А. Гајлит, и песници А. Адсон, Х. Виснапу, Ј. Семпер, Марија Ундер. „Благодарећи енергичној делатности те групе, која је штампала књиге у своме издању, необичне, не само по садржини, већ и форми, држала јавна предавања, читала своја књижевна дела у многим градовима, литерарни живот је постао много живљи. Назив групе ’сиуру’ постао је толико популаран, да су њиме крштавали све ново, скандалозно и неразумљиво.“ (308)

Семпер износи запажање да је „естонска поезија последњих година врло [је] блиска немачком експресионизму, мада о његовом непосредном утицају не може бити говора“, запажање које сведочи о појави

истакнутој на почетку овог поглавља: да је постојао синхронизитет међу новим идејама у различитим књижевностима чак и онда када оне нису биле у непосредном контакту, и да је европски културни простор на тај начин функционисао као јединствена целина. Семпер истиче и карактеристику савремене естонске књижевности која је такође повезује са немачким експресионизмом, али, што ће се посебно видети у поглављу *Космизам*, и са тенденцијама у српској култури које су до изражаја дошле у часопису *Мусао*: „Уопште, последње године имају лирско обележје, у коме се изражавао дух времена са свим патњама и страстима, тежњама и духовном жеђи за новом заједницом, братством и љубављу ка човеку.“ (308)

У броју од 1. септембра 1922. године читава рубрика *Белешке* посвећена је, као што је и насловљено, „Најновијем из мађарске књижевности“.²⁰ Циљ чланка је да прикаже најновија издања мађарских књижевника, али он уједно садржи и критички поглед на савремену мађарску књижевност у целини. Аутор (*Т.*) на самом почетку наглашава да „данас постоје две мађарске књижевности“. Она авангардна ствара се ван Мађарске, и центар јој је Беч, док је Будимпешта остала центром оног тока мађарске књижевности који, по мишљењу *Т*-а, није од стварног књижевног значаја: „Најбољи песник Ади је умро. А од живих најбољи живе у иностранству, у емиграцији. Броди Шандор, Хатвани, Барта, Биро, Кашак, као и сликари Берењ, Керншток, Пор Берталан, Тухањи, Ниц, музичар Барток и многи други живе у Бечу. У Мађарској живе од великих и већих једино Бабич, Мориц Жигмонд, Гардоњи и Костолањи.“ (1311) Заправо, испоставља се да мађарска авангардна

²⁰ Аутор чланка, потписан иницијалом *Т.*, користи облик *маџарска* књижевност.

књижевност, која се развија у смеру интернационалне, што и јесте био један од главних пројеката свих националних авангарди, има своје јако упориште и у матици. С друге стране, у средишту пажње је мађарски покрет активизам, као најизразитија и најјасније дефинисана авангардна струја, па је пажња аутора чланка више усмерена ка Бечу.

Приближавање активистичког покрета дадаизму, које се уочава у последњој збирци песама Лајоша Кашака (*Свеи-маџи, Világanyám*), *T.* види као штетну тенденцију, јер у њој лежи опасност упрошћавања. Аутор очигледно сматра да радикална деконструкција израза, односно претерана конструисаност песме, и уопште радикализовано експериментисање у поезији води до ћорсокака њеног развоја: „Најновији Кашак доста је близу дадаизма, али није дадаиста, а била би штета да то постане. Активистички покрет, био је потребан ради рашчишћавања ваздуха, ради упропашћавања израза, ради конструктивности, али му данас предстоји опасност банализовања. Када више није имало шта да се конструише, активисте су упрошћавање довели тако далеко да су постали дадаисте“. (1311)

У овим редовима је посредно исказано неизречено програмско начело Младеновићеве *Мисли*, у којој никад није објављена дадаистичка песма или било која језичка форма у којој је дошло до разарања смисла. *T.* је на неке од мађарских активистичких песника пренео и основну тенденцију часописа за који пише чланак, па ће тако за Лајоша Кашака и Едена Михаљија рећи да су космичари, односно да нпр. Михаљи, „поред Кашака, [...] има најизреченији филозофско-социјални космички акценат“. (1311) У чланку скреће пажњу и кратки портрет Леринца (аутор ће рећи Лоренца) Саба (Lörinc Szabó), у чијој се делатности препознају оне тенденције које се не-

гују и у *Мисли*, и то посебно оне оличене у поезији Црњанског: „Пре две године обратио је пажњу на себе својим преводима Омар Кајама²¹ [...]. Показао се као прави мајстор форме, не оне спољашње, веште, само звучне, него оне унутрашње форме, дубље и теже, интимне и озбиљне, а ипак елегантне. Под насловом *Земља, шума, бої* Сабо се први пут појављује као песник [...]. Мало су меланхоличне, нема грозничавости модерног доба у њима, али има много отмености и нечег мирног сигурног што многим модернима недостаје. По форми Сабо много варира, час је скоро експресиониста, час је као стара кинеска песма“ (1312).

У *Мисли* су затим интензивно објављивани чланци о другим суседним али и удаљенијим књижевностима попут: „Најновије из италијанске књижевности“ (1. октобар 1922), „Најновије из португалске књижевности“ (1. новембар 1922), „Најновије из румунске књижевности“ (16. децембар 1922), о којима у овом раду неће бити речи. И сами наслови, међутим, сведоче о Младеновићевој намери да на страницама свога часописа представи што више европских књижевности тј. оно што је у њима најактуелније.

²¹ У свесци од 16. марта 1922. *Мусао* је већ објавила један превод Омара Кајама, песму „Рубајати“ (Преводилац је потписан само иницијалима, *М. Т. С.*, у питању би могао бити Момчило Т. Селесковић).

3. Космизам

Радован Вучковић је космизам у часопису *Мусао* видео као рефлексију космизма који је једна фаза у немачком експресионизму, и који одређује главни ток српског експресионизма, тј. авангарде. Г. Тешић космизам сматра једним од бројних *изама* који су настајали као различите модернистичке/авангардне манифестације. Тако у тексту „Контекст за читање модернистичке и авангардне приповетке двадесетих година“ истиче да су појмом модернизам обједињене све манифестативне форме *изама*, у које ће убројити: „експресионизам, визионаризам, интуитивизам, космизам, суматраизам, дадаизам, зенитизам, хипнизам, светокретизам, неоромантизам, интеркосмизам, футуризам, итд.“ (124) Други пут, Тешић ће издвојити много мањи број *изама*: „суматраизам Милоша Црњанског, космизам Р. Младеновића, Јосипа Косора, С. Миличића, дадаизам Д. Алексића, зенитизам Љ. и Б. Мицића, светокретизам, антидадаизам, хипнизам Р. Драинца итд. (Тешић, 1991, 334). Сматрамо да није нимало случајно што је космизам наведен на другом месту, после уметнички најоригиналнијег суматраизма, јер је космизам као лирска струја, како га Тешић види, објединио значајан број песника и поетичких тенденција. И сами авангардисти често су себе називали космичарима, па су тако били апострофирани чланови Београдске литерарне заједнице *Alpha* у *Критици* у непотписаној белешци

која је следила после њихових прилога (аутор белешке заправо цитира некога, такође непотписног): „И сви су они козмичари, фанатично вјерују у културу, у музику, у бијеле пламенове, у велики дах, у дубоки смисао нове ренесансе човјечанства, која иде чежњом хисторије, вјечитим вапајем умјетности, у звјездано остварење...“.¹ Као што је речено у првом поглављу, иста група постала је језгром Младеновићеве *Мисли*.

Када се посматра у контексту часописа *Мисао*, међутим, космизам се намеће као појам који покрива не само поезију Младеновића, Косора и Миличића, која заузима значајан простор у часопису током 1921–23, већ и лирске прилоге других песника, али и уметничке, филозофске и научне тенденције у различитим текстовима различитих аутора.

Читањем часописа *Мисао* као јединственог текста, редом, запажа се да је реч космос са својим различитим изведеницама један од најфреквентнијих нових термина, а смисао великог броја текстова намеће закључак да је *космизам* најдоминантнија авангардна тенденција у *Мисли*, као и да је био једна од главних идеолошких тенденција епохе, присутних подједнако у науци као и у уметности. *Космизам* се у датом контексту дакле, сасвим јасно, указује не само као поетичка оријентација и струја унутар експресионизма, већ управо као у датом тренутку (ране двадесете) популарни поглед на свет. Космизам је „мода времена“, која је део шире филозофско-идеолошке оријентације, у чијој основи је схватање да је свет јединствен, да постоји склад између човека, као микрокосмоса, и макрокосмоса, а да је стварност повезана целина. У другим покретима односно часописима српске авангарде она ће добијати други

¹ бр. 11–12, 1921, 450–451.

израз, па ће тако, на пример, у *Зенићу* (1921–1926) Љ. Мицића ова иста оријентација бити исказана кроз форму и идеологију интернационализма². Као што ће космозму у текстовима на које наилазимо у *Мисли* бити иманентна критика антропоцентризма, тако се и Мицићев зенитизам декларативно критички односи према етноцентризму.

Конкретно, кроз текстове који у *Мисли* на различите начине обрађују тему космозма, испољава се тежња да се свет сагледа као *једно*, и открива се потреба за синтетичким *виђењем* и *сазнањем* целине света. Ове тежње присутне су у, у то време, утицајним и популарним теоријама и учењима: интуиционизму Анрија Бергсона, филозофији Упанишада и, коначно, у Ајнштајновим истраживањима и поставкама, које су широко прихваћене управо у време које се обрађује у овом раду, а *Мисао* 1921. једним делом објављује његову Теорију релативитета (Специјалну). Ајнштајново трагање „за смислом, за разумљивим јединством свемира“, како га види Данијел Борстин, у оваквом синхронијском пресеку текстова епохе, могуће је и нужно посматрати у истој равни са сличним трагањима у књижевности, какво је, на пример, суматраизам Црњанског, у првој фази назван етеризмом.

Помињање Милоша Црњанског на овом месту није случајно. Иако своју песму „Суматра“ и свој програм *Објашњење „Суматре“* (1920) објављује у другом часопису, *Српском књижевном гласнику*, Црњански је својим погледом на свет значајно утицао на идејно обликовање Младеновићевог часописа (на који су, очигледно, утицале идеје свих авангардних уметника из Младеновићевог круга, а не искључиво

² Истовремено, *Зенић* свој програм заснива и на њој противречној идеологији *балканизације Европе*.

сам уредник као што ће то, рецимо, бити случај са *Зенићом* и *Хијносом*.) О томе сведочи и, највероватније, сам уредник када у оквиру рубрике *Наши сарадници* представља Црњанског следећим речима: „Као сарадник *Мисли* г. Црњански доприноси својим радом развијању њених уметничких идеја.“ (16. мај 1923, 795).

И Холгер Зигел видео је у суматраизму Црњанског „уздицање уметности на ниво примарних извора сазнања“ (2001, 184), што такође говори у прилог тези да је поетичке програме и научне теорије исте епохе, који се јављају у истом часопису у виду текстова који их промовишу, оправдано „читати“ као јединствени текст епохе.

Р. Вучковић сматра да је „космичко-панхуманистичка експресионистичка идеологија и филозофија“ основни извор космизма, тј. свега што се може подвести под појам космизма, у часопису *Мисао* у време Р. Младеновића. Међутим, извори космизма у Младеновићевој *Мисли* знатно су богатији и сложенији: они су и у руској филозофској и научној мисли с краја 19. и почетком 20. века, посебно у оној мистичке оријентације, а затим у различитим индијским религијским учењима. Подједнако присуство космизма руског типа као и оног немачког посредно сведочи о томе да је и Станислав Винавер имао одређену улогу у уређивању часописа, што смо већ истакли у претходном поглављу.

Треба подсетити да се, пре авангардних покрета у Европи, током последње две деценије 19. века у Русији развио филозофско-научни покрет космизам, под вођством Николаја Фјодорова и Константина Циолковског. Он је наставио да делује и почетком 20. века, све до 20-тих година, када је и руска књижевна авангарда била увелико формирана. У теозофском учењу Фјодорова инспирацију за своје схватања о

синтези науке, филозофије и религије налазио је Владимир Соловјев. Циолковски је, са друге стране, подстакнут Соловјевљевим учењем о светској души и свежаједници стварао своју космолошку теорију. Иако је свој поглед усмеравао ка бескрајном (идеја о радикалном проширењу живота, временски и просторно, научним методама, савршено људско друштво у новим условима), Фјодоров је заправо развијао једну социјалну утопију. Посебно се то увиђа касније код Циолковског, који је и сањао о „космичкој цивилизацији“ и трагао за практичним научним решењима премештања живота у васионске бродове. Будући да је био пионир астронаутике, и да су из његове школе, и почев од његових изума ракетних летелица, настали и први руски свемирски бродови, могло би се рећи да су се снови Циолковског делимично остварили. Међутим, одлазак у космос био је само средство да се оствари прави идеал *руској космизма* – универзална срећа. Она је подразумевала одсуство свих врста патње, не само за човека, већ за сва жива бића у космосу.

За космизам у овом руском покрету карактеристично је да се са плана замишљаног лако спушта на план реалног, али и обрнуто: конкретни овоземаљски проблеми пројектују се у космичке идеале. Овакво слободно кретање људске мисли, у једном од првих јављања космизма, присутно је и у његовим каснијим одјецима, који су се односили на појединачне области: књижевност, сликарство, социологију, физику, биологију. Космизам је, стога, у једном широком значењу могуће тумачити и као нову, обједињујућу *свест*, слободну и склону синтези. Она је једним делом реакција на методе деветнаестовековне науке односно свести, које су распарчавале стварност и почивале на анализи. Зато ова свест одбацује и сваки детерминизам, што је такође разликује од

традиционалног система мишљења. Космизам би, у нашем схватању, стога био карактеристични авангардни феномен, у складу са једним од одређења Јана Вјежбицког. Настојећи да одговори на питање шта је „основна парадигма авангарде“, Вјежбицки долази до следећег увида: „Полазиште је авангарде у отварању простора индетерминистичке слободе за људску мисао, за пројекат, за игру, за перманентно експлицитно истраживање“. (Вјежбицки, 1990, 75)

Чињеница да се космолошке теме јављају у текстовима разнородних области, удаљених од актуелног књижевног контекста и, уопште, уметничке проблематике, указује такође да експресионистички *космизам* није довољан оквир за објашњење присуства и природе *космизма* у часопису *Мисао*. Тако се поред космичке лирике Сибџа Миличића, Јосипа Косора, Божидара Ковачевића и Ранка Младеновића, панхуманистичких идеја Милоша Ђурића, различитих филозофија која свет сагледавају у његовом јединству (Винаверов текст о Бергсоновој естетици, источњачка учења), у овим бројевима *Мисли* износе и уже научне теорије, посебно биолошке, које носе исти доживљај света и свемира. У оквирима овако дефинисаног космизма дало би се расправљати и о студији Бранислава Петронијевића „Закони органске еволуције“ објављеној у свесци од 1. и 16. августа 1922. године. Она представља извод из Петронијевићеве књиге објављене у Паризу претходне године на француском језику *L'évolution universelle* (1921). Петронијевић је законима органске еволуције приступио као метафизичар, покушавајући да дâ синтезу најразличитијих облика еволуције, односно, како сам каже на почетку чланка у *Мисли*: „Наша дефиниција еволуције је чисто формална и, отуда, тако општа да се примењује на све процесе у свету, на физичке појаве исто као и на биолошке појаве, и

на психолошке, и на социјалне.“ (1089) У обзир би се морали узети и још неки чланци и студије, који се баве еволуционистичким и космогонијским проблемима, као што су текстови Светомира Ристића³ „Целина, делови и стварност“, затим „Централизам и децентрализација у политици. Једно биолошко-еволуционистичко гледиште“ Светозара К. Матића (1. јануар 1922), „Озборново дело о пореклу и еволуцији живота“ Бранислава Петронијевића, „Романтизам у друштвеним наукама“ Милорада Недељковића (1. новембар 1922), „Проблем појаве живота на земљи и Аренијусова⁴ хипотеза панспермије“ Синише Станковића⁵ (16. септембар 1922) који стоји на месту уводника, „Пастер и теорија спонтане генерације“ истог аутора (16. децембар 1922), такође на месту уводног текста.

О еволуционизму као само једном од видова космизма говори Светислав Стефановић у тексту „Ве-зе“. (1. и 16. јули 1922) Тема веза односно свеопште повезаности, стара је Стефановићева опсесија коју налазимо у његовим раним делима са самог почетка

³ Филозоф (1886–1971), професор Више педагошке школе у Београду. У рубрици *Наши сарадници* 16. марта 1923. представљен на следећи начин: „Г. Ристић је филозоф судбине. Словенска црта његове филозофије, види се у основној мисли, да континуитет збивања, у природи и људском друштву, претходи каузалитету, и да је континуирана стварност – насупрот Лајбницу и Канту – апсолутна стварност. Док је по г. Др Петронијевићевој филозофији стварност дискретна (то јест делови претходе целини), дотле је по г. Ристићу стварност целина пре дела.“ (473)

⁴ Сванте Аренијус (1859–1927), шведски хемичар и физичар, добио Нобелову награду за хемију 1903. године.

⁵ Биолог (1892–1974), природне науке студирао у Београду и Греноблу; од 1934. године редовни професор Универзитета у Београду.

20. века.⁶ Инспирисана романтичарском поетиком Лазе Костића, она природно проналази своје место и у авангардној идеологији, која је узор за изградњу сопствене слике света, поред напред набројаних традиција, проналазила и у романтичарској поезији и „филозофији“. У оквирима српске аванградне књижевности, нову афирмацију доживеле су поезија и филозофија два романтичарска песника, поменутог Костића и Бранка Радичевића.

У тексту „Везе“ Стефановић се заложиио за нову, космичку лирику, али је своју тему увелико проширио износећи запажање о промени научне и уметничке парадигме која је још увек у процесу превирања у тренутку док Стефановић пише свој есеј: „Реализам и натурализам у уметности и материјализам у науци, који су владали прошлим веком одвише су гледали само стварност, човека у његовим непосредним одношајима и везама живота. Данас и наука добија многу примесу фантастичног, интуитивног, и наука сама открива везе човека не само са његовом непосредном околином него са његовим најудаљенијим и најнестварнијим условима у времену и простору. У биологији се говори о ланцу предака – један данашњи човек само од времена Христа на овамо има их око 20 билијона. Једна од Ајнштајнових теорема о

⁶ О томе прецизно говори Миливој Ненин: „Оно песничко осећање *веза* које ће доћи до изражаја тек код Милоша Црњанског, у поезији Светислава Стефановића је, исто тако наговештено. Те *везе* Драгиша Витошевић види само у песми 'Пролеће', иако су видљиве и у песми 'Сукоби и измирење', где читамо да је душа сплела нераскидиве везе *Ко сребрни конци ѿајансѿвених звезда / Шѿо неба сном ѿрејлићу земни мир*. Мада се мора истаћи да о тим везама Стефановић експлицитно говори кроз лик јунака драме *Сукоби*: 'Нема те ствари на свету, која са другом којом нема везе. Све на свету зависи од свега и стоји у вези са свима.' [...].“ (Ненин, 2006, 81).

релативитету почиње са размишљањем о паду једне цигље и свима безбројним условима који су морали претходити паду цигље која обрани човека пролазника, – колико много безбројних веза има између свих ствари!“ (991) Зачуђујуће лаки прелази са једне на другу, на први поглед потпуно удаљену тему, у Стефановићевом дискурсу, са Ајнштајновог примера физичког пада цигле на суматраистички интониране реченице о везама између свих ствари, сведоче колико су те „удаљене“ области биле приближене тзв. духом епохе, искуством и доживљајем стварности који су њени актери делили. (Посредно потврђују и легитимност метода за који смо се у истраживању авангардних тенденција определили.)

Космизам се у овом контексту указује као двострука категорија: он је и доживљај света али и метода којом се свет објашњава, како у науци тако и у уметности. Аналогију између космизма као доживљаја тј. спознаје и методе уочио је, али на ужем плану, плану књижевности, Х. Зигел, који примећује да је „литерарна реализација космизма узимала различите облике. Она се кретала од асоцијативног тока свести у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921) Црњанског, преко једне врсте научне фантастике са бројним мистичким игаријама и есејистичким елементима у Винаверовом роману *Громобран свемира* до химничког слављења визионарског песничког генија који повезује простор и време код Ранка Младеновића.“ (184)

Космизам се сасвим сигурно може сагледавати и у светлу авангардистичке *дехуманизације уметности*, како ју је, у истоименом есеју формулисао Ортега и Гасет 1925. године. На овакво повезивање подстиче један сегмент из Винаверовог есеја „Ускоково бекство, или есеј о Артуру Рембоу“ (1. јануар 1923, и 16. јануар 1923). Винавер старом хуманизму супротставља савремени космизам, као што ће две

године касније шпански теоретичар деветнаестовековном хуманизму, у уметности присутном кроз реализам, супротставити авангардистичко истискивање слике човека из средишта уметничког дела. Међутим, Винаверова и Гасетова реинтерпретација хуманизма умногоме се разилазе. Док Ортега и Гасет једноставно описује стање у „новој“ уметности и остаје при Ничеовим идејама о смрти бога и смрти човека, Винавер, иако речником близак Ничеу, пророкује обликовање новог хуманизма у уметности, битно различитог од претходног али не нихилистичког. Винавер полази од још старијег хуманистичког обрасца: „Гете је учио као прво слово сваке нове проповеди свесног човека да цивилизација, да уметност, мора имати чисто човечанско обележје, да мора прожета бити човечанским духом. Данашњи су хоризонти шири, и ми видимо један даљи ступањ: уметност нека је човечанска и на даље, али може постати надчовечанска.“ Винаверова критика традиционалног хуманизма истовремено је корекција авангардистичке праксе дехуманизовања уметности: „Само, ни у ком случају не сме се губити веза са човеком. Не мора уметност бити цела угнежђена, разврежена у човеку, створу често сићушном, без радијума облака и звезда. Али она мора поћи од човека. Она мора пустити жиле *и* у човеку, и вући га, узносити. А кад се веза прекине [...], бесциљни су узлети, [...]. Они губе смисао идења, они постају апстрактна игра без товара [...]. Човек није завршна станица, као што је мислио хуманизам. Али је човек полазна станица.“ (9)

Нови поглед на свет, нови песнички простори и пространства, захтевали су и нови песнички односно уопште књижевни језик који ће их изразити. С. Винавер први је, и то баш у *Мисли*, поставио питање изражајних могућности српског језика у односу на космизам. Учинио је то, наравно, у контексту пита-

ња о могућностима српског језика уопште, у есеју „Језичне могућности“ (од априла до августа 1923). На једном месту захтев за обновом језика Винавер је повезао са променом перспективе у српској култури: од колектива ка индивидуи, од националног до космичког и од националних до општељудских вредности: „Изражено је само српско племе, Српство, Србин у односу на Српство, а не Србин у односу на себе сама, или на море, или на звезде и птице. Код наших нових писаца необуздано из камена изворном бујицом бије разносећи све препреке кључ свемирског, космичког нечега: да изрази однос човека према космосу. [...] Столећима обуздавана космичност најзад је прсла, препукла, разлила се [...] самога језика ради, зарад ширења технике језика, описује се доживљај свемира за који, у нашем језику, беше тако мало попевајућег простора. И то ће, код нас, омогућити новог човека.“ (784)

Значајно је да се Винавер у цитираном одељку ограђује овим „код нас“, као да хоће да каже да је проширење перспективе од националног ка универзалном⁷ потребније у српској култури више него у осталима, и да се до стварања новог човека не може доћи само превазилажењем антропоцентризма него, пре свега, етноцентризма. Међутим, критика етноцентризма присутна је подједнако и у свим другим авангардним покретима у Европи. И Винавер је свестан да је проблем општеевропски, али је исто тако свестан да је израженији *код нас*: „И остала Европа у

⁷ Јован Христић упозорио је да „морамо бити веома опрезни према речима „космос“ и „васељена“ које се често срећу код Винавера [...], а реч „космос“ само је погодан песнички начин да се обележи разлика између колективног и универзалног, види у есеју „Станислав Винавер или искушење озбиљног“ у: *Есеји*, 1994, стр. 62.

многом изградила је само народе. Али је ипак остало више места за човека и човечанство“. (784)

У питању је, наравно, промена перспективе у европској култури уопште коју Предраг Петровић, у једном од најновијих одређења авангарде, назива „тријумфом коперниканске естетике“ у складу са схватањем модерних времена Петера Слотердајка, обједињујући све видове авангардних промена појмом *децентрирања*.⁸ Промена односа центра и периферије може се пратити на више нивоа. Петровић истиче да се „под децентрирањем подразумева превазилажење евроцентризма у култури и уметности старог континента интересовањем за далеке (афричке, азијске или латиноамеричке) културе, али и занемарене или скрајнуте слојеве самог европског уметничког наслеђа (паганско, средњовековно, фолклорно); затим устукнуће логоцентризма пред продором интересовања за ирационално, подсвесно и инфантилно, крах естетицизма због одбацивања традиционалних и канонизованих естетичких вредности, првенствено лепог, на чије место долазе ружно, гротескно, апсурдно, шокантно или трагикомично; потом промене у жанровском систему оспоравањем дотадашњих „централних“ жанрова и њихових конвенција; дестабилизацију статуса субјекта и деструкцију традиционалног текста изостанком кохерентног и хармонизованог односа делова / фрагменат и целине, па до експериментисања у језику и поетички самосвесног поигравања граматичким нормама“. (Петровић, 2006, 673). Са овако формулисаним променама, оним првонаведеним, винаверовска

⁸ О децентрирању као авангардном феномену у култури и уметности види и: С. Вујновић, „Превазилажење опозиције свој/туђ у периодици српске авангарде (часопис *Зеница*)“, у: *Слика групој у балканским и средњоевропским књижевностима*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006.

критика етноцентризма у српској култури, уметности и језику била би, дакле, само део опште критике односно превазилажења евроцентризма у Европи. Она у овом случају није реализована окретањем ка далеким и занемареним културама, већ окретањем погледа ка космосу.

Промене које су издвојене у Петровићевом одређењу историјске авангарде (због чега је оно цитирано у целини) поклапају се великим делом са авангардним тенденцијама које су уочене као доминантне у Младеновићевој *Мисли*. Космизам, о коме је управо реч, израз је основне промене, изворног коперниканског обрта: прихватања хелиоцентричног одбацивањем геоцентричног система захваљујући којем је човек заувек изгубио илузију о свом месту у средишту космоса. Ова тенденција јавља се у више различитих видова, које смо, свакако условно, систематизовали у шест тачака као: 1) промену и релативизовање слике света у науци и уметности, на примеру Ајнштајнове физичке теорије и поетике Растка Петровића, 2) захтев за новом филозофском и песничком методом, 3) промењени статус субјекта, 4) панхуманистичку идеологију, 5) тенденцију у лирској поезији и као 6) суматраистичку поетику. Превазилажење евроцентризма у Петровићевом одређењу одговара тенденцији примитивизма (6. поглавље) због чега је у њу укључено и интересовање за културу Далеког истока; устукнуће логоцентризма пред интересом за ирационално одговара тенденцији интуиционизма (4. поглавље). Конструктивистичке тенденције (наше 5. поглавље) и експанзију филма (9. поглавље), Петровић види као важне, али не и основне инспирације које су учествовале у авангардној обнови уметности. По овом аутору, „у основи нових формалних и изражајних поступака, којима је према наведеном мишљењу Петера Слотердајка, модерна

уметност надмашила све што је до тада у тој области људског стваралаштва постојало налази се управо инспирација старим, у различитим традицијама, присутним стваралачким потенцијалима“. (696)

3.1. Ајнштајн у часопису *Мисао*, нова „слика света“ и поетика Растка Петровића

Од 1. октобра 1921. године *Мисао* у наставцима доноси текст Ајнштајнове „Теорије релативитета“ у преводу инжињера Б. Ђорића. У напомени стоји да је у питању „превод из популарног издања Ајнштајнове књиге: *О специјалној и општој теорији релативитета*, књиге чији је садржај изазвао буру у научном свету и чија открића представљају читав преокрет у науци.“ (224) Ипак, намера уредништва није спроведена до краја, преведен је само део о Специјалној теорији релативитета, а из непознатих разлога тј. без објашњења изостао је превод Опште теорије. Овај други део најављен је на крају првог, поглављем „Минковског четвородимензионални простор“. У овом кратком одељку дају се обриси нове научне слике света. Треба нагласити да формулисање Ајнштајнове Теорије релативитета не би било могуће без открића и поставки једног руског и једног немачког математичара: Лобачевског и поменутог Минковског. Сам Ајнштајн не помиње име првог, али одбацавање еуклидовске геометрије на самом почетку текста *Теорије* подразумева учење Лобачевског, који се први супротставио двехиљадугодишњој математичкој „слици света“. Херману Минковском⁹

⁹ Аутор је познатог дела *Простор и време*, где је дао геометријску интерпретацију кинематике специјалне теорије релативности и увео четвородимензионални простор.

Ајнштајн посвећује, као што је речено, цело поглавље *Теорије* – „Минковског четвородимензионални простор“, јасно наглашавајући да без „важних мисли Минковског“ можда не би било ни Опште теорије релативитета. Минковски је према Ајнштајну онај који је открио четврту димензију „света“, а то је време, односно поставио је тезу према којој је „наш обичан свет четвородимензионални просторно-временски континуум.“ (549) Израз „свет“ Ајнштајн и преузима од Минковског и доследно га пише са знацима навода.

Нова слика света нашла је у исто време свој израз и у уметничким покретима авангарде, пре свега у кубизму. Када на једном истом простору/портрету приказује модел из различитих углова, сликајући преко већ насликаног, односно стварајући илузију да то чини, при чему се подразумева да је током уметниковог рада протичало време, Пикасо заправо не „говори“ ништа друго него да је „наш обичан свет просторно-временски континуум.“ И сликари италијанског футуризма, који су као своје девизе истицали динамизам, покрет и брзину, такође су стварајући илузију да се одређени објекат креће укључивали димензију времена у простор свог уметничког света.

У српској авангарди, у оквирима часописа *Мусао*, могуће је пронаћи значајну кореспонденцију између Ајнштајнових идеја и експлицитне поетике Растка Петровића изнете у манифесту „Хелиотерапија афазиие“ (16. мај 1923). (*Мусао* се из данашње перспективе указује као *архив* значајних текстова свог времена који пружа повлашћен поглед на културну епоху.) Акценат, у Ајнштајновом и Растковом тексту, на први поглед није толико на времену, колико на простору и доживљају његове релативности. Занимљиво је да и Р. Петровић и Ајнштајн преиспитују своју перцепцију простора доводећи је у једну

експерименталну ситуацију. Ипак, релативизација простора у новој визији света омогућена је управо новим схватањем категорије времена.

Ајнштајн, како стоји у преводу у *Мисли*, доводи у сумњу постојећу механику, која није сумњала у своје основне категорије: „Ако без великога размишљања и ближега објашњавања задатак механике овако формулирам: Механика има да описује, како тела временом мењају своје место у простору, то узимам на своју савест неколико смртних грехова противу светог духа јасности. Ти ће грехови одмах бити откривени. Нејасно је, шта треба овде као 'место' и 'простор' разумети.“ Затим следи опис експерименталне ситуације: „*Стојим на прозору вагона који се креће једнаком брзином и пустим из руке на насип један камен не дајући му замаха. Видим (без обзира на отпор ваздуха) да камен пада праволинијски. Човек који са пешачке стазе на насипу посматра то злодело, види да камен пада на земљу параболичним луком. Ја сад питам: леже ли 'места' кроз која камен падајући пролети у 'истини' на правој [мисли се: линији] или на параболи? Шта значи овде кретање у 'простору'? Одговор се према размишљањима у параграфу 2. сам по себи разуме. Пре свега изоста- вимо пошћуно реч простор, под којом ми ако часно признамо баш ништа не можемо замислити ...“ (300, курзив С. Б.).*

Упоредимо овај текст са текстом Р. Петровића, односно његовим експериментом са перцепцијом простора: „*Лежим бескрајно дуго направи лицем према небу*, гледам дуго с дивљењем у њ, и одједном имам тачну сензацију [...] да земља на којој се ја налазим налази се управо изнад небеског свода који је бескрајно дубок испод мене, и да сам ја само неком магнетичношћу припијен леђима уз земљу као уз доњу страну каквог огромног поклопца. Тада све по-

јединости: облаци разбацани, дрва око ливаде, поток, јављају се у сасвим новој важности и са новом карактеристиком“. (762) Док се у Ајнштајновом примеру кретање баченог камена из једног места посматрања види као права линија, а из другог као парабола, дотле се у Растковом примеру простор, зависно од одређених услова посматрања – временских, може видети такође на два начина: онакав какав јесте и као изокренут наопачке. И аутор овог текста могао би да предложи исто што и Ајнштајн: изоставимо потпуно реч простор, јер она више нема апсолутно значење, ако се установило да променом угла или начина гледања и односи у простору постају релативни.¹⁰

Дискурс научног и књижевног манифеста¹¹ у наведеним су се одломцима веома приближили, не само тиме што објављују ново виђење света, већ и описи експерименталне ситуације почињу слично, позиционирањем субјекта у простору, тачније *ишла* у простору: „Стојим на прозору вагона који се креће [...]“, односно: „Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу [...]“. Разлог више за постављање Ајнштајновог и Петровићевог текста у исти контекст

¹⁰ „Сличност заједничке смјене предоцаба о простору и времену у знаности и умјетности 20. стољећа запањује“, приметио је Вјачеслав Иванов у тексту „Хлебњиков и типологија авангарде 20. стољећа“ (1989, 274). Није чудо да он у истом тексту говори и о *научној* авангарди (273). У авангардном раздобљу наука и уметност не могу се посматрати одвојено једна од друге јер „постоји неколико основних тема и метода (поступака) својствених управо *духовном живоју* 20. стољећа у цјелини.“ (273, курзив С. Б.). Док Иванов закључује да се „сви [се] они откривају и у Хлебњикова“ (273), ми бисмо додали да сви они налазе своје место и у поетици Р. Петровића.

¹¹ О припадању жанру и дискурсу манифеста више у 7. поглављу.

лежи у чињеници да је Р. Петровић своје експерименте у књижевности сматрао истраживањима која би довела до релевантних *научних* резултата. Наука којој припада овако настала књижевност и уметност је социологија, како открива Петровић на крају свог манифеста: „Хтео сам сугерирати једном пријатељу, но нисам успео, да начинимо колико би то допуштале наше способности, једну *механику*¹² одношаја између људи, између људи и ствари, између људи и идеје тј. између људи и духова; то би нас увело много дубље у социологију но иједна психолошка анализа до данас. У срцу тог проучавања начинили бисмо једно уметничко дело где би свако подсећање на живот деловало с таквом новошћу као да је основни закон света одједном стао да делује у супротном правцу. Дотле све моје уметничке творевине биће, за неосетљиве, неразумљиве а за остале недовољне.“ (763)

Да ли постоји један „основни закон света“ како га назива Растко у свом манифесту? Свет би, у случају да такав закон постоји, заиста био јединствена целина, као што су налагале све познате космологије, а уз то и – детерминисана целина, и то једним Законом, или једном коначном Силом, као што је то налагала Ајнштајнова космолошка хипотеза. Ајнштајн је, наиме, сматрао да се четири основне силе у космосу могу свести на само једну, односно желео је да уједини све законе физике, али је у пракси био далеко од научних доказа ове претпоставке. Познато је да је Ајнштајн успео да сведе број основних сила на две (гравитација и електромагнетна сила), али научна доказивост и „тачност“ његове хипотезе није од интереса за ово разматрање, већ је једино важна сама *шeжња* да се универзум на неки начин повеже

¹² Додатно је занимљиво и то што и Петровић говори о „механици“.

у потпуно јединство свих својих елемената, тежња коју је Ајнштајн делио са већином својих савременика у науци и уметности.

Изузетно је важно Петровићево упозорење да ван наведеног истраживачког и „научног“ контекста није могуће разумети његова дотадашња дела. Напомена да су она за неосетљиве – неразумљива а за остале недовољна, сугерише да је потребна или осетљивост тј. сензибилитет који би интуитивно довело до правог смисла дела, или свест о контексту, тј. о владајућим филозофским концепцијама света и космоса. Као што показује Б. Јовић¹³, Петровићева замисао о „идеалном уметничком делу“ део је његовог авангардног пројекта „уметничког обнављања (осећања) живота“. Аутор закључује да „стваралац, дакле, нарочитим ’научним’ комбиновањем најпре уметничких елемената, потом и састојака саме природе успева да створи нови свет, дело које из темеља обнавља наш доживљај живота. Управо тим стварањем нове васионе, неке нове реалности – како Петровић вели: ’завраћањем времена’ (а самим тим и простора) – уметник добија особине на основу којих постаје сличан Творцу [...]“ (75)

Сматрамо да се од оваквих закључака може ићи даље у тумачењу Петровићеве поетике Ајнштајновом теоријом и обрнуто, Ајнштајнове *Теорије* Петровићевом поетиком. У Теорији релативитета присутна је иста тежња за *обнављањем* доживљаја живота и света/космоса, који је у уметности, науци и свакодневном животу самом постао подједнако окоштао и уобичајен. Ајнштајнова дезаутоматизација аутоматизованог погледа на ствари, била је зато оду-

¹³ У књизи *Поетика Расика Пејровића: структура; конјекси*, Народна књига/Алфа, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005.

шевлєно дочекана од најшире јавности када су 1919. и практично потврђени постулати *Теорије*.

Уметнички поступци које у свом подухвату Петровић предвиђа, а које Јовић истиче у својој анализи, *завраћање* времена и простора, подударају се не само структурно него и језички са Ајнштајновом хипотезом о *закривљењу* времена-простора, на основу које се такође ствара „нова васиона“ (у Општој теорији релативитета гравитација више није сила већ последица закривљења време-простора).

Индикативно је да се у још једном тексту, који није манифест, јавља исти доживљај простора као у горе наведеним примерима. Реч је о тексту „Експресионизам“ Момчила Селесковића (15. октобар 1921), који брани и промовише нови покрет у уметности, али узимајући перспективу онога који све то наводно не разуме. Тим ефектније зато делују његова објашњења у корист експресионизма. Значајно је да и Селесковић у све укључује психологију, без које више није могуће бављење науком или уметношћу: „Збиља? Па како ми видимо околни свет? Отворимо први уџбеник психологије! Шта каже? Да се предмет који ја видим тродимензионално, једноставно и у извесном ставу, слика у мојим очима дводимензионално удвојено, пошто у свако око пада по једна различита слика, и у обрнутом ставу као у огледалу? Ја, дакле, простор, за који сам до сад веровао да је онакав како га ја видим, у ствари метаморфозирам својим гледањем? Значи, дакле, да ја не знам како он изгледа стварно? Да је он – онакав како га ја видим – само моје дело, моја креација, моја експресија? Експресионизам?“ (244)

Сви цитати из различитих текстова које наводимо, само су илустрације преокрета који се десио: веза између стварности и њене слике заувек је озбиљно доведена у питање, дестабилисана и релативизована, односно,

као што ће то нешто касније изразити филозофија појмовима преузетим из лингвистике, настао је јаз између означеног и означитеља. Веза међу њима такође више није једнозначна; уз то – означитељ се осамосталио.

Исте године када *Мисао* доноси текст Ајнштајнове *Теорије*, у новопокренутом *Зенићу* појављује се неколико текстова који славе његова револуционарна открића. Европски авангардисти су још онда били свесни да Ајнштајнове идеје припадају више општем „духу времена“ него аутономној научној области физике. Зато су позивања на Теорију релативитета честа, а Ајнштајн постаје једна врста јунака и иконе у текстовима авангардиста. Бошко Токин, који ће од наредне године постати и сарадник *Мисли*, повишеним тоном карактеристичним за манифесте, у тексту „У атмосфери чудеса“ објављује: „Најзад: теорија *Einsteinova* обара подлоге нашега схватања, формалног, научног и материјалног конструисања света. Резултати те револуције у науци. И у схватању. У нашем животу опште. Нека се мало помисли на то! Нешто што треба нагласити и после дубље испитати: теорија релативитета се најпре појавила у уметности. (Уметност иде испред свега.) Сам *Einstein*, иначе изврстан музичар, могао би и требао би, да прича о утицају уметности. И о извесним додирним тачкама. Уметност је предосетила и у главном изварила тај покрет универзалности. И космичко кретање. Уметност је изразила динамику и музику космоса. *Einstein* потврђује, уноси динамику у науку. Раширује смисао. Учин је космичан.“ (*Зенић*, 1921, бр. 3, стр. 3).

Оваква апологетика Ајнштајна није била могућа у *Мисли*, чак ни када ју је наредне године преузео Младеновић, као што ни у *Зенићу* није било могуће објавити текст саме *Теорије*. Концепције часописа налагале су и одговарајућа понашања. Међутим, оно

што се из читања *Мисли* закључује тек посредно, на-
кнадним повезивањем текстова, и што је присутно
више имплицитно, то се у *Зеници* износи експлицитно
и авангардистички патетично. Токин чак не признаје
истовременост настанка нових погледа на свет у науци
и уметности, већ предност даје уметности, представља-
јући и самог Ајнштајна као уметника, музичара.

У повезивању и поистовећивању уметника и
научника, и уметности и науке као области које теже
истом циљу, огледа се авангардна тенденција посеб-
но карактеристична за представнике руске књижевно-
сти и филозофије. На њу је стављен акценат у књизи
Вјачеслава Иванова *Хлебњиков и наука*. Навешћемо
из ње одломак који говори о руском песнику као науч-
нику, а уз то и о теми која га повезује са претходно по-
мињаним Ајнштајном, али и са Анријем Бергсоном
и Марселом Прустом, који такође заузимају значајно
место у часопису *Мисао*. Наиме, Иванов говори о јед-
ној Хлебњиковљевој тежњи: „Хлебњиков је хтео да
створи науку о историјском времену. По томе је био у
складу са читавом културом 20. века, која се у знатној
мери посветила истраживању времена. На различите
начине, новом схватању времена приступају и наука
(пре свега физика) и књижевност, као и други обли-
ци уметности (позориште, филм, музика).“ (Иванов,
2003, 17). Треба подсетити да је Хлебњиков у почетку
студирао математику, као и Бергсон у Француској,
односно као и Винавер у Француској код Анрија
Поенкареа. Иако се у поезији и другим жанровима
Хлебњиковљевог опуса налазе многе сличности са
новом научно-литерарном сликом света какву је
Мисао радо промовисала, у овом се часопису неће
наћи ни један превод Хлебњиковљевих текстова, из
могућих разлога који су објашњени у 2. поглављу.
Идеолошка (ауто)цензура онемогућила је тако да,
можда, поткрепљене Хлебњиковљевим примером,

очигледније буду и везе између текстова о којима је била реч – између Ајнштајновог и Петровићевог „манифеста“ новог осећања живота и света.

3.2. Тежња ка свеобухватности: космизам као метода

На молбу уредништва *Мисли* да прикаже стање у савременој француској поезији, Пол Јамати¹⁴ пише чланак који ће насловити „Космичка поезија у Француској. Данашње стање поезије и њена будућност“, а који отвара број од 16. јануара 1922. године, други од почетка Младеновићевог вођења часописа. Двадесетих година у Француској, као што је познато, није деловао покрет под таквим именом, нити се епитетом „космичка“ дефинисала актуелна поезија. Јамати ни у једном тренутку не помиње кубизам, заједничко име којим се називала група француских песника и сликара (Аполинер, Жакоб, Пикасо...), нити дадаизам или пак надреализам, који се у том тренутку тек рађа из претходних покрета. У Француској у то време и не постоји јединствен назив за поезију која се ствара. Михаил Епштајн 1921. године говори о њој у једноставно насловљеној књизи *Данашња поезија*. „Космичка поезија“ је лични Јаматијев термин којим обједињује савремене тенденције, али још више поезију која тек има да се формира: „Под видом многострукости разних група и тенденција, којом се изражава делатност данашње књижевне генерације, могуће је да се открију њихове заједничке особине.“ Пророчки изјављује да „дух универзалности пробудиће се – поезија ће постати *космичка*“. (81)

¹⁴ Француски песник, прва збирка песама 1920: *Paris au magnésium*.

Јамати своју расправу подиже на апстрактни ниво, не дотичући се конкретних остварења француске поезије, већ сагледавајући нове односе између науке, филозофије и поезије. Прве две, по Јаматијевом мишљењу, нису више у стању да изразе целину сазнања, па он предвиђа њихов даљи развој: „Научник знаће да ствара само на основу науке. Тада ће нестати метафизичара. Филозофу биће једини циљ класификација, док репрезентација васионе има да припадне само песнику.“ (85) Јамати у даљем тексту понавља своју тезу варирајући је, као на пример: „На њему је, само на њему [песнику], да створи метафизичке хипотезе о целини васељене. Само он може да споји све резултате, да изједначи све контрадикције; да узме на себе, ако хоће, дужност да створи синтетичко дело.“ (86), и: „Песници су људи потпуне синтезе, јер поезија је по превасходству синтетична.“ (87)

Јамати предвиђа да ће поезија, са својом сликом целине, моћи да успостави нову везу између човека и космоса. Њена предност у односу на науку је у томе што не ствара „хладну и голу теорију“, нити претендује на апсолутну истину, у виду догме, већ је, потекавши од људских осећаја и опажања, остала блиска животу. Стављајући је изнад науке и филозофије, Јамати уздиже поезију на ниво „примарног извора сазнања“, дакле чини, на декларативном нивоу, управо оно што је, према Х. Зигелу, поезија Црњанског учинила на нивоу песничке праксе. Очигледно је да Пол Јамати није имао за предмет француску поезију, већ писање својеврсног манифеста, чија су начела била у складу са поетичким опредељењима уредника *Мисли*.¹⁵ Он је имао за циљ и превредновање

¹⁵ Текст који стварно говори о француској поезији јесте есеј Растка Петровића „Двадесет година повратка поезије у живот“.

традиционалних епистемолошких начела у западној метафизици, јер за узорни метод сазнања не узима рационални приступ већ песничко осећање. Јаматијев захтев за новом методом спознаје није усамљен у Младеновићевој *Мисли*; сличан методолошки императив може се срести као основна или успутна тема у бројним другим текстовима.

Тако у тексту Божидара Ковачевића „Интеркосмичка лирика“ (1. јануар 1923) објављеном у рубрици *Књижевни преглед*, због чега би се од њега очекивао критички приказ одређене песничке збирке или појаве, наилазимо такође на елементе манифеста: у име једне групе, односно генерације, дакле оног за манифесте обавезног *ми*, Ковачевић објављује ново осећање живота и космоса. Насупрот прошлости, наиме, „данас“ више није довољно имати „животни категорички императив“ или један животни поглед на свет да би појединац или друштво били срећни, већ „пуни једног интелектуалнијег и *вишеј еџоизма*, ми не живимо, као барбари, за тренутке и зато тражимо један даљи, већи, трансцедентнији, *космички* категорички императив, који ће нас учинити дуготрајнима, па и вечнима.“ (57, курзив С. Б.).

На питање које сам себи поставља: како човек може да спозна космос, Ковачевићев одговор је сличан ономе Пола Јаматија: „То се не може учинити мишљу, јер она досеже само до оног што је мање од нас или што нам је равно. Научничка спекулација не може да повеже сва сазнања о космосу. Јер, ми можемо да видимо делове космоса само у односу према нама, а не и њих саме једне према другима.“ (58) Целину космоса могуће је спознати једино уз помоћ осећања: „Међутим, осећањем се постижава појам интеркосмичности до апсолутнога.“ (58)

Разлика између француског песника Јаматија и Б. Ковачевића је у томе што први образлаже сво-

је схватање космизма не позивајући се ни на једну ранију традицију, док други свој космизам уклапа у оквире раног будизма. Целину космоса методом синтезе у Јаматијевом схватању обликује искључиво песник, док се из Ковачевићевог есеја може закључити да је то у стању сваки човек који је прихватио мудрост будизма.

Под самим појмом интеркосмичности Ковачевић подразумева везу између свих светова, свих делова космоса, онако како су је схватили источњачки мудраци, као јединствену силу живота. Ковачевић експлицитно каже да „у *ведама* има једна сјајна реч, којом се означава цео космички поредак, сва његова техника, општи закон света и *риша*. Тај поредак и закон је у вечном животу, у вечној енергији и промени, у универзалној бесмртности, у изокадентном ритму.“ (58)

Идеја о томе постоји општи закон света провлачи се као нит која повезује многе текстове авангардног раздобља. У манифесту „Хелиотерапија афазисе“ говори се о „основном закону света“, при чему Петровић не каже прецизно који би то закон био, што за авангардисте и није било важно. Битно је да постоји такво уверење. Због тога је оправдано говорити о авангардној слици света, односно о самој идеологији на којој је та слика почивала.

Схватање живота слично Ковачевићевом биће представљено и у есеју Рабиндраната Тагоре, „Свест душе“, који је као уводни, дакле и програмски, текст штампан у броју од 16. марта 1923. године. „Свест душе“ („Soul Consciousness“) је заправо друго поглавље Тагорине књиге *Sâdhanâ. The Realization of Life* (1916), писане на енглеском језику а објављене у Њујорку. Тагора је, као што сведочи у предговору, књигу писао „за западне читаоце да се упознају са древним духом Индије онако како се он открива у

сакралним текстовима и манифестује у савременом животу“.¹⁶ Сакрални текстови о којима Тагора говори јесу *Уџанишаге*, на које се, у *Мисли*, радо позива и Милош Ђурић (одељак 1. 4). Крајњи циљ филозофије *Уџанишага* је успостављање социјалног јединства и солидарности, али се Тагора у датом тексту бави и оним што се може извући као сазнајна метода: „Како у пределу знања, исто тако и у пределу свести, човек треба да јасно појми неку средишњу истину, која ће му пружати изглед преко што је могуће већег поља. И то је на шта *Уџанишаге* мисле говорећи: *познај своју рођену душу*. Другим речима, појми један велики принцип јединства, који се налази код сваког човека.“ (402)

Душа, слично симболистичком појму душе, у филозофском учењу *Уџанишага* и код Тагоре има значење надиндивидуалне категорије и тиме је у супротности са оним што бисмо могли назвати на личјем индивидуализма – са егоизмом. Оно што Тагора говори западним читаоцима у то време било је у складу са општом авангардистичком критиком егоцентризма: „Све наше себичне побуде, наше себичне жеље, помрачују наше верно привиђење душе. Јер оне указују на наше скучено ја. Када смо пак ми свесни своје душе, опажамо унутрашњу битност, која превазилази наше его и дубоко је сродна са заједничким све.“ (402)

Кад каже „заједничко све“, Тагора мисли на свеобухватно, у *Уџанишагама* познато као „брахман“, док Тагорин појам душе одговара упанишадском „атман“, која се сматрала човековом суштином. Средишња идеја филозофије *Уџанишага* јесу оне о јединству човекове суштине са свеобухватним. Тагора у даљем тексту тумачи како се ова идеја прено-

¹⁶ Види <http://www.sacred-texts.com/hin/tagore/sadh/index.htm>

сила у индијској филозофији и историји: „То начело јединства, које човек има у својој души, јесте увек активно, стварајући односе далеко и пространо кроз књижевност, уметност, и науку, друштво, политику и веру. Наши велики просветитељи јесу ти који манифестују верно значење душино, жртвујући и себе за љубав човечанства. Они пркосе клевети и гоњењу, трпљењу и смрти у својој служби љубави. Они живе животом душе, не свога ја, и тако нам доказују и последњу истину човечности: Ми их зовемо Mahatmas, 'људи велике душе'.“ (403)

Ако смо о тежњи ка свеобухватности говорили на почетку као о методи сазнања света, онда треба додати да Тагора у свом тексту проширује значење ове тежње, па се о њој може говорити и као о методи практичног деловања у свету.

3.3. Одрицање индивидуализма или његов тријумф

Космизам тј. „интеркосмизам“ Божидача Ковачевића није само начин виђења света и спознаје његових закона, већ је присутан и као субјективни доживљај. Слободно се може рећи да су ова два вида Ковачевићевог космизма, филозофски и лирски, програмски обзнањени у броју *Мисли* од 1. јануара 1923, када су се у истом контексту нашле Ковачевићева песма „Побуна индивидуе“ и есеј „Интеркосмичка лирика“. Оно што повезује оба текста јесте проблем индивидуализма, односно статус субјективности у космичкој концепцији света. Као и у експресионизму, статус субјекта (у лирици лирског ја) заправо је амбивалентан: он потиче од осећања или доживљаја немоћи пред светом односно ништавности у односу на космос и, истовремено, потребе за превладавањем

тог осећања, утехом. Извор амбивалентног доживљаја, али и слике космоса, лежи у чињеници да свест о космичности и сопственој немоћи поседује једино субјекат и да само он може да је изрази; у томе је његова моћ и тиме се индивидуа враћа у центар космоса. Антропоцентризам експресионистичке филозофије постојао је, дакле, упркос космичком идеализму (Р. Вучковић), односно два наизглед непомирљива становишта произашла су из истог корена, што се читовало и код Б. Ковачевића.

Ковачевићев опис пута којим се долази до интеркосмичког осећања, није ништа друго до интерпретација изворног будизма. Прва фаза овога пута огледа се у спознаји бескрајности и вечности космоса: „И сав интеркосмизам човеков треба да се сведе на то да се осети делићем космоса, као што су јаки и ретки духови осећали. Појмивши космос, рит, везу између светова и повезаност бића о биће, атома о атом, човек се смањује више од макова зрна пред једном великом, бескрајном вечношћу. Он осећа своју немоћ пред интеркосмичким поретком [...].“¹⁷ (58) Тек када је схватио своју немоћ спрам космоса, бесмисленост индивидуализма, човек се одриче те исте индивидуалности. А одрећи се индивидуалности значи постићи стање нирване. „Јер одрећи се

¹⁷ Иако не полази од будистичких или сличних филозофских традиција, и Николај Гумиљов свој песнички правац акмеизам гради на сродном доживљају света: „We could not bring ourselves to force an atom to bow to God, if this were not in its nature. But feeling ourselves to be phemonema among phenomena, we become part of the world rhytm, accept all the forces acting upon us and ourselves become forces in our turn [...]. Here, individulalism in its highest effort creates community“ (према Русинко, 499). Е. Русинко у овим тврдњама Гумиљова препознаје наговештај космичко-комунског укуса унанизма.

индивидуалности значи измаћи смрти и утопити се у вечни живот, одрећи се бола и утопити се у интеркосмичку тиху радост светова, у нирвану“ (58–59) У томе се по Ковачевићу огледа друга фаза пута којом се долази до потпуне интеркосмичности.

Док у манифесту „Интеркосмичка лирика“ недвосмислено позива на одрицање од индивидуализма, Ковачевић у песми „Побуна индивидуе“ даје много сложенију визију човекове позиције у космосу: лирски субјект иронијски подрива сопствене исказе о жељеној космичкој немоћи. Песма се завршава поентом којом се исказује поменута, за експресионистичку поезију карактеристична, амбивалентна ситуација субјекта у космичком поретку – његова побуна је истовремено и „највећа“ и „најбеднија“:

*Заїледан у мрачне ширине свемира,
Ношен с бићима у врїлоїу, у Боїу,
И сам врїложиї –
Нека овлада највећа немоћ нага мном:
Љубав сїрам свих аїіома и синїїеза,
Нека се уїнезди цела мудросїї у мени
(цела је мудросїї да се добро умре!)
и нека їукне мој їорки смех над свемиром
ко їїой немачки над Паризима,
једна їобуна, највећа и најбеднија,
смех друида, маїова и брамана,
мој смех.*

Лирски субјект поистиветио се са браманима и друидима, свештеницима који знају тајну индијских филозофија – како се ослободити себе и стопити са космосом. Међутим, субјект песме истовремено не верује у вечни живот онолико, колико је у то био уверен субјект манифеста „Интеркосмичка лирика“. Смех који пуца над свемиром ипак је горки смех, а стихови „цела је мудрост да се добро умре!“ не само

што звуче цинично, већ су и стављени у заграду, као иронијски коментар претходних исказа.¹⁸

Ако је Ковачевићева песма изразила дилему по питању индивидуализма у космичкој концепцији света, недуго после њеног објављивања, Р. Тагора је у тексту „Свест душе“ дао свој одговор на могућу дилему. Највећи тријумф индивидуализма није, наиме, у побуни индивидуе, већ, парадоксално, како то сугерише Тагора, у одрицању од индивидуализма кроз дистанцирање од сопствене личности : „Према *Ујанишадама* кључ за космичну свест, за свест о болу, јесте у свести душе. Познати своју душу одвојено од нашега ја, јесте први корак ка остварењу највишег ослобођења. Ми морамо као апсолутно извесно знати да смо битно дух. То ћемо постићи ако завладамо над собом [...].“ (404)

3.4. Панхуманизам: космизам као друштвена утопија

Главни заступник идеје панхуманизма тј. утопијске идеологије свечовека и свечовечанства у српској култури после Првог светског рата био је Милош Ђурић, који је своју „филозофију панхуманизма“ промовисао управо на страницама часописа *Мисао*. Ђурић је редовно објављивао у *Мисли*, почев од 16. октобра 1920, када изалазе његове „Екуменске контемплације“. Основна тема првог у серији чланака је срећа, дакле исти онај мотив који је био у основи

¹⁸ На примеру ова два Ковачевићева текста може се видети како није увек исто да ли се на једну тему пише манифест или лирска песма. У манифесту одређена идеологија функционише као логичан свет без пукотина, док у лирици песничка субјективност делује субверзивно у односу на сваки идеолошки конструкт, уколико га има.

свих тежњи руског космизма, научног као и филозофског. Посебно место у часопису Ђурић ће добити тек у време Ранка Младеновића када је његов текст „Словенско-индијски панхуманизам. Сутрашња стварност“ објављен као манифест, на месту уводног чланка, 1. фебруара 1922. године. После нарученог текста Пола Јаматија „Космичка поезија у Француској“, објављеног на истој позицији али у претходном броју, то је први текст манифестативног карактера једног домаћег аутора. Филозофске концепције о све-човеку и свезаједници које у њему налазимо, највише одговарају моделу социјално ангажованог космизма карактеристичног за руске ауторе, а делом су њиме и инспирисане. О томе сведочи и сам Ђурић у неким од својих чланака. Низ текстова које је Ђурић објављивао у *Мисли* почев од 1920. године, а који се односе на ову тему, обједињени су у јединствену књигу *Филозофија панхуманизма* (1922).

Ђурић се једним делом интелектуално формирао у кругу око Димитрија Митриновића, односно у окриљу Југословенске националистичке омладине у Загребу која се делом поклапа а у литератури понекад потпуно поистовећује са организацијом Младе Босне. Са Владимиром Черином уређивао је 1914. године у Загребу часопис *Вихор*. Ђурић је тако припадао првој авангардној генерацији пред рат која је деловала у Загребу и Сарајеву¹⁹, и која је своју

¹⁹ Предраг Палавестра у књизи *Књижевност Младе Босне* спомиње М. Ђурића само на једном месту, када у поглављу „Нараштај Младе Босне“ пише о томе шта се са представницима овог нараштаја десило током Првог светског рата и после њега: „Иако су неки писци Младе Босне и касније наставили да пишу (Боривоје Јевтић, Перо Слијепчевић, Милош Ђурић, Јован Палавестра), остварујући неједнаке вредности, чији су врхунци (Иво Андрић) признати као најснажнији изрази целокупне наше литерарне имагинације

идеологију заснивала на синтези космополитског духа и националног активизма. Национално за представнике ове генерације значило је „југословенско“ и подразумевало идеал уједињења појединачних јужнословенских народа. Због тога национално и народно нису представљали контраст интернационалном осећању или идеалу, јер су и сами у конкретном случају оличавали модел интернационалног у малом. Изједначавање југословенског и општечовечанског Ђурић ће и експлицитно исказати у чланку „Словенско-индијски панхуманизам. Сутрашња стварност“: „Ослањајући се на резултанту психолошких закона развића народа, и оријентишући се према најновијим резултатима науке и филозофије, и рачунајући са свељудског историјског живота, и користећи се лекцијама свељудске политичке прошлости, ми сутрашњи и прексутрашњи пустињачком и орловском храброшћу налазимо врховни културни идеал у *свечовеку*, у *панхуманизму*, и то је девиза најчовечанственија модерног југословенског и општечовечанског, екуменског времена.“ (162)

У трећем чланку „Екуменских контемлација“ са поднасловом *Обрицање вредности* Ђурић је захтевао превредновање постојећег појма национализма у функцији новог свечовечанског идентитета. Те 1920. године његов је дискурс био изразито космополитски: „Као носилац компоненте национално-политичке свести, и као пролазна фаза националнога развоја у економији човечанства, и национализам је

[...], књижевни покрет Младе Босне као целина угасио се у тренутку када је, крећући се линијом непрекиднога успона и силовитог развитака, дошао до пуне стваралачке снаге, која је, трагичним стицајем околности, остала запретана и неослобођена.“ Види у: нав. дело, Институт за књижевност и Уметност, Београд, 1994, стр. 282–283.

подвргнут закону релативности. Национална свест како је данас у нама организована, има да буде основа за скупљу, богатију моделацију нашега живота, да буде оруђе за оваплоћивање даљих, виших идеала, индивидуалних, социјалних и културних. Организовање опште човечанске свести врховни је циљ њен. И методе нове наше идеологије нису као пређашњега национализма понекад грубе и крвљу попрскане [...]. Та општа човечанска симпатија, екуменска љубав, космичка милост, као етичко-социолошки супстрат нашег новог сналажења, још је само идеја, жеља, захтев онога што је најбоље у нама. И то није никаква сентиментално-утопијска жеља, један химеричан сан, него снажна, топла, присебна мисао [...]. Екуменски Савез Демократских Република, или Савез Републиканских Совјета, Федерација Планета, Фамилијаризација Глоба, ето, то је котва, то је звезда, то је светло, благодарећи крви светскога рата, и крви свих ратова који су били, и који ће још, можда, бити.“ (15. новембар 1920, 1647).

Две године касније, у поменутом манифесту Ђурић обзнањује да „ми бежимо из свих мртвих отаџбина и праотаџбина, и с једном вековима у души нагомиланом носталгијом за ширинама, дубинама, висинама, и свим бескрајностима, ми тражимо нову отаџбину, планету свечовека, и сањамо о интерстеларном, међузвезданом друштву“. (162)

Ипак, у тражењу новог модела културе, тј. одговарајуће традиције која би могла да му послужи као узор, први авангардисти неминовно су их налазили у националним оквирима. За Ђурића извор нове културе панхуманистичког предзнака био је у српској народној песми, посебно епској, а овај аспект његове синтетичке идеологије нашао се такође у јединственој књизи, *Видовданска етика* (1914).

Идеја свечовека и братске заједнице у руској књижевности и филозофији актуелна је од друге половине 19. века (Достојевски, Соловјов), тако да њено оживљавање у другој и трећој деценији 20. века значи интензивирање већ постојеће традиције. Међутим, та традиција добија ново значење и изгледа као новина, јер сада кореспондира са сличним идејним тенденцијама у другим срединама. Тако и Ђурићев свечовек, иако се јасно разликује, истовремено по многим елементима одговара Новом човеку (*Der Neue Mensch*) експресионистичког покрета. Елементи по којима се два концепта новог човека додирују били би следећи: а) одбацивање односно релативизовање индивидуалног и националног идентитета б) утопијска пројекција нове заједнице која почива на братству в) мит о препороду: о умирању старе и рађању нове цивилизације.

Разлике у два концепцијама ипак постоје и огледају се у томе што је експресионистичком покрету Нови човек био потребан за Нову уметност, док свечовек задржава претежно социјалне и антрополошке конотације. Управо у антрополошкој димензији ове концепције се битно разилазе: идеја Новог човека није имала додира са актуелним расним теоријама, док се идеја свечовека у различитим интерпретацијама често прилагођавала митовима о изабраности и мисионарству народа или расе. Идеја и мит о свечовеку и свезаједници у руској мисаоној традицији почивају, наиме, на парадоксу: један, руски народ има мисију да обнови дотрајалу европску културу и створи универзалну цивилизацију. Ђурић директно указује на руске изворе своје идеологије: „У области панхуманизма крећу се идеје Владимира Соловјова. Говорећи у једном есеју о светском посланству Русије, он сматра Русе најбогоноснијим народом. У расправи *Филозофска начела целиховијої знања*,

у колико народу намењује задаћу да, дајући визију целине живота, у растргано и обамрло човечанство уносе целовитости он подсећа на великога индијског проповедника екуменског осећања – Рабиндраната Тагору.“; „Под фирмамент који над човечанством разапиње Панхумана Етика долази и П. Ј. Чаадајев у *Филозофским писмима* и у *Ајолојији лудака*. И он сматра мисијом рускога народа уношење панхуманог елемента у расцепкано човечанство [...]“; „После визионара Достојевскога [...] свечовека објављују најбољи данашњи, и они ће коцевима нових искустава и сазнања да дотуку и последње вампире покопаних тама. Њега благовешћује најчовечанственији Рус, проповедник васелене културе, очекивалац апокалиптичнога Христа, најнеуморнији представник руског богоискатељства, неимар свељудске религије, Д. С. Мерешковски.“ (163)

Из ове религијске и филозофске традиције потиче и подела света на два велика непомирљива дела: Исток и Запад. Сви ови елементи наћи ће се и у Ђурићевој интерпретацији панхуманизма, али су присутни и у другим покретима и индивидуалним пројектима српске авангарде. Парадокс „универзалистичког партикуларизма“²⁰ биће најизраженији у интерпретацији Љ. Мицића, где исту мисију има човек са Балкана, Барбарогеније. Прецизније, у Мицићевим се програмским текстовима и манифестима у *Зенићу* тај појам креће у распону од „човека са Истока“, преко Руса, балканске расе, Југословена до, најуже, српског народа, с тим да их творац зенитизма понекад све изједначује. Мицићев *Зенић* и почиње објавом Новог човека и Нове цивилизације (1921), са јасним

²⁰ Види: Цветан Тодоров, *Ми и други. Француска мисао о људској разноликости*, превели с француског: Бранко Јелић, Мира Перић и Мирјана Здравковић, Београд, 1994.

ослањањем и дословним позивањем на експресионистичке узор. Али, временом, током шест година излажења часописа, Нови човек се не само више не назива тим именом, него је све ближе руској концепцији свечовека (Блок, „Скити“) и, коначно, изједначен са комунистом и пролетером. Међутим, никада Мицићев Нови човек неће прећи границе планете, док је специфичност Ђурићевог свечовека управо у његовом искораку у „праве“ космичке просторе. У том је смислу значајан следећи Ђурићев манифест, „Земаљско и међузвездано друштво“. Астралне сфере у немачком космизму метафорична су ознака духовног ослобођења и тежње ка безграничности, док се у Ђурићевој конструкцији „интерстеларно друштво“ алудира на реални космички простор, што би се такође могло тумачити траговима утицаја руског космизма Фјодорова и Циолковског.

Ђурићев се свечовечански пројекат такође гради на парадоксу: један народ/раса добија привилегију да изгради цивилизацију у којој неће бити привилегованих. Код Ђурића су то Словени и Индуси („Индијанци“): „Међу духовним зрачењима данашњих раса изгледа нам да је духовно зрачење највише панхумано, екуменско, свечовечанско, у расе словенске и индијске. [...] док је Западу човечност још увек маска и декор, Истоку је човечност стварност живота, шум у крви, вијуга у мозгу. После велике осеке Запада, почиње се осећати растење нове културне плиме коју Исток спрема. Словени и Индијанци (sic!) траже свој израз.“ (163) Многи универзалистички авангардни пројекти слични Ђурићевом били су у својој основи парадоксални и амбивалентни у односу на постављени идеал. Управо тамо где је хтела да превазиђе традиционалну слику света која је почивала на концепту граница (према другој нацији или према другом човеку), авангарда је поново произво-

дила дискурс подела и опозиција. Цветан Тодоров у књизи *Ми и групи* истиче да је универзализам врло често несвесни етноцентризам (1994, 26), сумњајући у то да је аутентична универзалистичка позиција уопште могућа. На примеру дискурзивног неуспеха авангардних панхуманистичких концепата могао би се извући далекосежнији антрополошки закључак о томе да само мишљење не може да буде другачије до его-, етно- и социоцентрично; да субјекат не може да се ослободи од свога *ја* и да се дистанцира од самога себе. А управо је то био захтев који је авангарда постављала и на који је сама давала различите одговоре, обраћајући се често за помоћ традицијама које су те одговоре одавно имале: у поезији су чести мотиви *екстазе* и *нирване*, као оних стања у којима се преко ослобађања од тела ослобађа и од ега. У списима попут Ђурићевог иде се и корак даље и захтева уједињење са другим бићима, са свим људима на планети, па и ван планете Земље. Међутим, у истом тексту у коме се изриче овакав захтев, успоставља се и поменута подела света на Исток и Запад.

За разлику од Л. Мицића, Ђурићев се појам Истока везује подједнако за Индију колико и за Русију. У неким сегментима се чак чини да је улога индијске древне али и савремене филозофије пренаглашена, што је све подстакнуто и култом Рабиндраната Тагоре²¹ који је владао међу авангардистима широм Европе и Америке. На једном месту Ђурић истиче: „Од свих филозофија *Уџанишаде* су мудрост која је

²¹ У *Зенићу* се, међутим, о Тагори говори сасвим другачије: његов се култ исмева а сам песник назива се „лажним пророком“ и оптужује за лицемерство: пропагирајући филозофију одрицања од материјалних добара он, у ствари, ради за колонијалну Британију којој су потребни сиромашни поданици.

донела најдубљу и најширу визију целине живота. И цело филозофско дело Рабиндраната Тагоре није друго до *Ујанишаде* обogaћене модерном нотом, дестилисане и кондензоване генијалном синтезом његовом. Задаћа је Индије да човечанству покаже *сагану*, да му покаже пут к целини живота. Запад је личност растргао; она се изгубила у појединостима које немају никакве везе са суштином живота; Индији није живот предмет голих логичких спекулација и апстракција; она је сачувала смисао живота, донела свеprisутство бескрајног, и спасла личност.“ (165)

Ђурић жели да осим у руској и индијској, пронађе панхуманизам и у српској мисаоној традицији. Због тога ће објавити да „Српска Народна Песма цела носи панхумано обележје“. Исто тако, он и међу својим савременицима налази заговорнике идеје свечовечанства, издвајајући Божидара Кнежевића, Светислава Стефановића и Николаја Велимировића.

Опозиција Исток – Запад присутна је у готово свим утопистичким пројектима и доживљају света код представника источноевропске авангарде. Чак и када се, експлицитно, залажу за интернационализам и свет без граница, често се у имплицитним значењима текста граница ипак повлачи између Истока и Запада. Притом, сви источноевропски народи односно њихови представници, виде управо себе, тј. реални простор на ком се налазе, као место разграничења два света. Запад је у овим текстовима синоним за Европу, па тако и руски, и пољски, и српски авангардисти имају у авангардистичким манифестима опозицију *ми* – Европа. Код Милоша Ђурића видљива је описана сложеност панхуманистичког концепта, с тим да је опозиција Исток – Запад остала тек назначена и није развијена до конфронтације и отвореног програмског начела на онај начин као што ће то случај бити у Мицићевом *Зенићу*. Иако Ђурић показује нескриве-

не симпатије за вредности Истока, тј. онога што он сматра Истоком, ипак у његовим текстовима често претегне универзалистички дискурс. Један пасус из чланка „Земаљско и међузвездано друштво“, у броју од 1. и 16. јула 1922, илуструје описано карактеристично авангардистичко схватање света, и његових граница, уз карактеристичну метафору раскрснице; у исто време садржи и специфичности Ђурићеве интерпретације панхуманистичког пројекта: „Ако хоћемо да и плодови нашег историјског живота и резултати наших напрезања буду унесени у екуменске протоколе, да нађу достојна места у у космичком архиву, у васељенским аналима, треба да повлачимо кристалizacionу линију свога развитка према начелима панхумане етике. А како ми живимо на раскрсници Европе и Азије, која раскрсница, благодарећи последњим подвизима, није више за нас клетва него благослов, ми можемо да на своје воденице навијамо сву пуноћу нових културних струја, и тако да поставимо синтезу Истока и Запада, Севера и Југа. Дани су нам сви најбољи услови да наш културни процес пође путевима који воде ка Свечовеку.“ (978)

Ђурић је у овом чланку доследно изнео концепт хуманитета који се најчешће назива модернистичким универзализмом. Он има не само културни значај, већ и јасне политичке импликације. Ђурићев текст, наиме, изражава такву хијерархију вредности, где се предност даје друштву над државом, а култури над друштвом. Тек после остваривања идеала „Екуменске Културе“, како је Ђурић назива, могуће је посветити се реализовању идеала универзалног друштва. Организовањем друштва на основама „свечовечанске љубави“, државе не само да постају излишне, већ су и непожељне, јер су пројекти националних држава човечанству доносили само зло: „Национализам великих европских држава, то је оргија комерцијалног

агресовитета и бели шатор под којим се проводи карневал најбруталнијег материјализма, ван сваког закона моралног здравља. Наша права националност јесте човечанство.“ (976) Када се занемари патетичност Ђурићевог стила, која ствара утисак да је његова мисао наивна и произвољна, јасније се уочава да је реч о озбиљној критици европске цивилизације.

У новом универзалном друштву кључно начело било би људска солидарност, а то је реч којом и почиње Ђурићев чланак: „Мисао солидарности и јединства људскога рода била је увек златна звезда до које су, као у Вергилијевој *Енеиди*, допирали крици гаженог људства.“ (976) Потврду својих ставова Ђурић ће пронаћи код француског филозофа и моралисте Жан-Мари Гијоа, „племенитог Гијоа“ (Скерлић га је називао „дивним“), на чијој су филозофији стасавали многи представници националистичке омладине пред рат: „После тога, после достигнућа Екуменске Културе, може се снівати о достизању оног високог идеала интимног и универзалног друштва, *solidarité intime et universelle*, о коме је снивао племенити Гијо. У песми 'Јединство' он пева:

Ја хоћу...

Да од среће свеџа своју срећу ірадим,

Да іроширим срце, іа ми ірсло сїоїа,

И у њ Човечансїво цело да засадим.“ (979)

Те исте стихове нешто раније у студији „Гијова етика“²² наводи припадник Младе Босне, Владимир Гађиновић. Ова идеја била је изразито популарна у кругу око Димитрија Митриновића, и може се прет-

²² У питању је Гађиновићев дипломски рад одбрањен на факултету у Фрајбургу у Швајцарској 1917. године. Перо Слијепчевић превео га је са француског и објавио 1921. године у *Сїоменици Владимира Гађиновића*, Сарајево.

поставити да је он у великој мери заслужан за ширење идеје свељудске заједнице, а такође и за њену инспирацију у источњачким учењима.

Коначно, Ђурић се везује за још једну Гијоову мисао због које се његова панхуманистичка филозофија и социјална идеологија и може разматрати у оквирима авангардистичког космизма: „Он [Гијо] иде још и даље, и снива о богочовеку будућности. Он снива о једном интерстеларном друштву које би везало чланове свих небеских тела, и које би представљало крајњи резултат универзалне еволуције. Ту Гијоа инспирише Фује, који је први почео метафизику гледати у социолошком осветљењу и који поставља питање није ли свемир ’једно друштво које се тек ствара, једна голема множина свесних форама које стреме уједињењу, једна заједничка тежња вољних снага које се траже и које ће се мало по мало наћи’. [...] Осећаји Гијоови обухватају и далеку незнану браћу космичку, и његова душа саосећа са њима, са непознатим и далеким богоналиким другарима сидеричким. Ми нисмо једина бића која се у овом свемиру жалосте и радују. [...] То је ултранаучно, али није ненаучно ни антинаучно схваћање. И сме се мислити да ти далеки наши космички другари нису остали у феталном стадијуму у коме је негда био њихов другар, човек наше Земље, него да су и они, у току еволуције, развили се до човека *Рамајане, Илијаве* [...].“ Повезивање науке и филозофије, и социологије и религије кроз идеју о реалном животу у космосу поново успоставља аналогije између Ђурићевог учења и идеја руског космизма, без обзира на то што се у овом делу текста Ђурић позива искључиво на француске узор.

Нужно је, стога, унеколико кориговати закључак Р. Вучковића поводом *космичког идеализма* у књижевности српске авангарде, у ком каже: „Соци-

олошки гледано, овај динамички космички утопи-зам био је израз тражења царства утопије који би одвратио поглед од ужасне стварности и политичке несређености у земљи после рата, па је имао значење песничке надградње, на једној страни, а на другој, био је резултат трагања за идејом *панхуманизма*, стварањем lika свечовека, толико карактеристичног за *нову антропологију* експресионизма.“ (1979, 218) На овом ће месту Вучковић, у фусноти, напоменути да је за наведену појаву најрепрезентативнији управо чланак М. Ђурића „Словенско-индијски панхуманизам“. Међутим, као што је напред показано, појмови панхуманизма и свечовека упућују на друге изворе „нове антропологије“ а не на немачки експресионизам. Друго је питање што се овај тип панхуманизма у великој мери поклапа са експресионистичким, али баш та кореспондентост двеју концепција захтева у одређеним случајевима употребу ширих појмова, као што је авангардно уместо експресионистичко.

Помало неочекивано, у овако формулисан вид космизма уклапа се и текст Тина Ујевића „Химника улица“ (16. април 1922). Нови доживљај града, карактеристичан за авангардну епоху, најављен је, према А. Флакеру, панорамским посматрањем града и једном врстом урбаног номадства у прози Антона Густава Матоша. Отворени градски простор није само мотив и тема у делима авангардних уметника, већ и реални простор на коме се ова уметност ствара или изводи, место перформанса. Ујевић је зато на почетку свог есеја направио разлику између старе и нове „улице“: „Ја волим улицу и улични живот, и хтео бих да певам вреву, рад и веселје на улицама и трговима новогa човечанства. Не више стару агору и форум, где је било места за лепе софизме и беседничка натецања! Но делатност, гужве, кретање.“ (592)

Међутим, Ујевић је осетљив за стварност и за социјалне моменте, па се зато у његовом виђењу оцртава разлика између стварне улице и идеалног урбаног пејзажа. Ујевић се у свом есеју не поистовећује више са сличнима, са боемима, као у „Кафани интуиције“, већ са блиским, одбаченим људима са друштвене маргине који немају своје место ни у кафани, него само на улици. Улица је окупила масе и тако спонтано постала место на ком је могуће остварење савремених идеала, свечовечанске љубави и општег братства. Ујевић, наиме, есеј завршава пасусом у славу љубави. Главни рефрен химне улице по њему гласи „љубав није умрла“: „Не треба дакле очајавати. Љубав очекује свој тренутак. И улица хоће да буде орган те љубави. – Овакво осећање љубави нарочито испуњава песника који је далеко да би се затворио у своме малому Ја, пре свега иште саобраћаја са људима, хоће да се веже са догађајима, да оваплоћује хиљаде туђих личности, да изражава гомилу, да саучествује, да разуме, да саосећа, да воли, да опрашта, да љуби. Поред ширега његовога дома који је читава Вациона, и улица јесте његов мали трем.“ (595) Саосећање због патње, солидарност са угњетенима и одбаченима који по Ујевићу треба да одликују савременог песника, асоцирају на идеале Ђурићеве концепције панхуманизма. Ипак, социјална димензија код Ујевића је наглашенија и блиска је идејама марксизма и комунизма. Ујевић се не либи да његов поетски манифест на тренутке зазвучи као комунистички манифест: „Улица хоће да буде жива спојка у патничкоме људском раду, данас када ћифте бацају све више и више производне силе народа – на улицу.“ (595)

Угрожени пролетеријат, Вациону, односно Космос и саосећајно песничко Ја повезују улица и љубав. На улици сви постају једнаки и браћа и зато јој

се Ујевић обраћа у библијском тону: „И нека дође срећни дан да ти будеш просторија друштва, као дан што је средиште обитељи! Онда ћемо својим белим рукама, да у пркос клетви историјске судбине, зидамо поново, али са јачим вољама, кулу вавилонску као храм човечанства, где ће можда говорити сви језици, али где ћемо се сви, људи и браћа, разумети. Здравствуј улицо, надо љубави и вере, храмe слободе, трубо будућности!“ (593–594)

Захваљујући томе што је задржала многе старе ауторе и стару концепцију часописа, *Мисао* је објављивала и текстове који су откривали амбивалентне позиције одређених аутора према различитим авангардним трендовима; односно, актуелне тенденције и идејни императиви доживљавали су другачија тумачења када су посматрани са маргине идеолошке борбе. Тако Аница Ђукић у тексту „Око нашег романа, Поводом г-ђе Секулић и г. Бранка Лазаревића“ (1. април 1922) из једне помало личне и прагматичне перспективе критикује концепт свечовека: „У нашим срцима нема љубави ни колико је најмањи делић љубави првих хришћана а ми говоримо о свечовеку; пред нашим очима трпе и умиру бедници, а ми причамо о социјалној револуцији. У нашем уму је мањи од најмањег делић сазнања целог човечанства, а ми кидамо са старим и верујемо да ћемо ми створити ново, нечувено, невиђено. О далеки, прави циљу, Свечовече, како смеју њихове неопране очи погледати у твоју снежно белу чистоћу!“ Ђукићева сматра да постоји криза савременог српског романа зато што код писаца не постоји довољно љубави за човека, која је услов да се прикаже човек који пати, „јер је сваки човек, и најбољи и најгори, Христос на крсту.“ С друге стране, у рубрици *Наши сарадници*, непотписиваној, али коју је судећи по стилу и ставовима, писао Р. Младеновић, осликавајући књижевни

портрет Иве Андрића, аутор ће истаћи управо свечовечанско осећање, љубав и саосећање према човеку који пати као једну од кључних одлика Андрићеве поезије и прозе: „Али његова меланхолија није у ствари песимизам. Из бола ниче радост и чежња за јачином; уједно он сања о једној ’апсолутној доброти без граница’; саосећа за човечанство и има пуно љубави за све у страдању.“ (1. јануар 1923)

3.5. Лирски космизам: (еротска) екстаза, чежња за вечним, космос и тело

Промена уређивачке политике и одговарајуће поетике у часопису *Мисао* јасно се осликава на примеру *космичке* поезије. Под називом космичке поезије овде се подразумевају песме које су посредовале исти доживљај јединственог света, односно јединства индивидуе и космоса, дефинисаног на почетку овог поглавља. За већину ових песама карактеристично је измештање лирског субјекта у космички простор, тј. васиону. Док је у време Симе Пандуровића космичка поезија присутна само у ретким песмама Сиба Миличића и Ранка Младеновића, у Младеновићевом периоду она постаје доминантна лирска струја у оквиру укупне поезије која се објављује у часопису. У току скоро две године Младеновић редовно објављује, поред сопствене, космичку поезију Сиба Миличића, Божидача Ковачевића, Јосипа Косора, Данице Марковић, Светислава Стефановића, па и М. С. Петрова. Станислав Винавер није ниједну од својих значајнијих песама са космичким мотивима штампао у *Мисли*.²³

²³ Винавер је, очигледно, *Мисли* наменио пре свега свој теоријско-есејистички и критичарски рад.

У књизи *Авангардна поезија* (1984) Р. Вучковић је у оквиру поглавља Српска авангардна лирика поред социјалне и рајне лирике, активистичко-критичке лирике, њосеекспресионистичко-дадаистичке поезије и њене недреалистичког њисања, издвојио и два песничка тока која обухватају струју која је овде названа лиским космизмом: *космичко њесништво* и *деструкцију космичких уиоија* и *конструктивистичко мистично њесништво*. У чисто космичко песништво уврстио је поезију М. Црњанског, С. Миличића, Анице Савић-Ребац, „бајке“ Т. Манојловића и космичке приче С. Винавера, док је Младеновићеву космичку поезију сврстао у деструкцију ове лирике, као и неке Винаверове и Настасијевићеве песме. Запажање да се на нивоу часописа *Мисао* у току 1922–23. године управо космизам издваја као доминантан лирски ток, у складу је виђењем Р. Вучковића по коме постоји доминација космичког песништва у читавој српској књижевности после Првог светског рата. Вучковић истиче оне елементе/мotive космичког песништва које смо нашли у текстовима друге врсте у *Мисли*, односно који не припадају само области поезије: „[...] јединствена је и готово факирска опседнутост космолошким мотивима, као и апстрактним категоријама времена и простора, апсолутне љубави интегрисане у свецилину света и живота. Та је појава општа у једном делу европског песништва, али изгледа да нигде у тој мери не доминира као у српској поратној поезији“. (1984, 103)

Код неких песника у *Мисли* јача је веза са космизмом немачког експресионизма, док је код других реч о слободнијој интерпретацији ове песничке тенденције.

Лирски космизам самог Ранка Младеновића, налази се негде између ове две групе, јер, иако је у његовим песмама присутан кључни мотив експресио-

нистичког космизма: експанзија лирског субјекта на читав свет и свемир, његова бесконачност и надмоћ, која је, парадоксално, израз реалне немоћи субјекта, тај мотив је лишен било какве друштвене конотације. Субјект, тј. лирско *ја* близак је симболистичкој *души*, која се налази у ванисторијском простору. С друге стране, од симболистичког субјекта удаљава га иронијски однос према свету, а пре свега према самоме себи. Овим поступком Младеновић се приближава изворима романтичарске поезике и метафизике. Предраг Протић у тексту „Поезија Ранка Младеновића“ указује на овај поетички континуитет истичући његово шире значење за све модернистичке песнике, у нашој терминологији авангардистичке: „Модернисти после Првог светског рата видели су себе, ако не као обновитеље романтизма, а оно као настављаче романтичарске традиције. Многи међу њима, поучени бројним новим, књижевним и историјским искуствима, покушали су да наставе даље од онога где су романтичари из омладинског доба стали, и да захвате и оне просторе које су њихови претходници оставили неосвојеним. Један од таквих песника био је и Ранко Младеновић; уз раног Црњанског из *Лирике Ишак*е и, такође, раног Божидача Ковачевића, најизразитији представник таквог усмерења.“ (Протић, 2006, 338).

Ранко Младеновић *Звучне елијсе* почиње да објављује 1. септембра 1920. обележавајући их редним бројевима, што ће се наставити и током наредних година. Тек 1928. године ове песме ће бити штампане као збирка поезије, њих 28, под истим називом.

Прва „елипса“ открива да се *ја* песме идентификује са душом, коју ће апострофирати у последњим стиховима: *Све је сада у њеби бескрајно, / душо моја, / мој колосе јадни!...* Парадоксална позиција *јадној колоса* имала би сасвим другачију семантику у правом

експресионистичком кључу, који укључује етичку и политичку егзистенцију субјекта, док у *звучном ѡпростору*, какав је простор Младеновићевог лирског света, фигура парадокса има слабији ефекат. Младеновић је, дакле, космички простор испунио звуком, и то складном мелодијом, која је такође ближа симболистичком него експресионистичком доживљају света. То показују први стихови 1. елипсе: *Звони, звони / арија над шумом!*, а исти звучни склад гради се и понавља затим кроз читав циклус. Мелодија коју слуша лирско ја није, међутим, монотона (нпр. *ја ѡсећим / музику бескрајна, / у заносноме судару свих звезда , / у коме сам ѡсе / од звукова оћо...*), али се јасно сугерише да не постоји дисхармонија и дискрепанција: та мелодија упорно се назива аријом односно аријама. Чак и када Младеновић употреби неки карактеристично експресионистички израз за звук, то делује неадекватно, и епигонски (нпр. у односу на Црњанског): *Оћо ме је слаћки блуд жица, / и кикой ѡћница ѡћо месечину крилима драже. // Мелодије ме безумне ѡраже / да кроз ноћ ѡамну / оћей обнаже / сву моју леју вечност бесрамну!* (8). „Кикой ѡћница“ асоцира на кикой ѡруба код Црњанског („Гардиста и три питања“), блуд у истом контексту такође асоцира на Црњанског, али су ови епитети употребљени тако да не изазивају жељени ефекат код читаоца: ни зачудности, ни гротескног, већ управо откривају неуспелу песничку слику, јер реч *кикой* у опису оглашавања птица није израз песничке слободе, већ произвољности.

Код Младеновића, на овом као и на неким другим местима, постоји неусклађеност између ауторове интенције и песничке реализације. Када, нпр., Ивко Јовановић, проучавалац Младеновићевог живота и опуса, закључи да је „Младеновићев космизам у ствари сликовни, гротескни, хиперболични и екста-

тични израз 'емоционалне субјективности' песника који тежи 'надреалности', 'над-националности', 'над-човечности' (изрази песникови)²⁴, и да је „космос метафора те тежње, а сви облици, слике граде час патетичну, час гротескну алегорију те глобалне хиперболе, екстатичног размаха духа“ (Јовановић, 182), ти су закључци тачни само ако се има у виду да је акценат на поменутој *тежњи*, која се јасно препознаје из Младеновићевих стихова, али да она није увек реализована на уметнички убедљив и аутентичан начин.

У укупној космичкој поезији у *Мисли* доминирају мотиви душе и тела. Мотив душе везан је за екстатичко спајање са космосом, а мотив тела, тачније његова слика, носи драгоцени потенцијал поигравања патетиком екстазе, односно иронијски потенцијал.

Унутар наведене струје лирског космизма, јасно се издвајају песме са наглашеним еротским мотивима, па би се тај ток могао назвати *еројским космизмом*.²⁴ У песмама овога круга спајање лирског субјекта са космосом догађа се путем еротске екстазе. У песми „Ко детенце“ Јосипа Косора (16. мај 1923) еротска екстаза приказана је као начин којим се постиже заборав, у коме субјект стиче илузију бесмртности, тј. утапања у вечност, у бескрај времена и простора:

*И за обману сїрашине свесїи, шїио морамо
мреїи,*

*Срчимо цехеней, рај и нирвану
Из ѣурїурне шкољке миле сїрасне жене,*

²⁴ *Еројским космизмом* назвао је Радомир Константиновић један ток поезије Данице Марковић, у који је убројао све њене космичке песме објављене у *Мисли*, али и другим часописима. Види: *Биће и језик*, књ. 5.

Из маїичне и козмичне јој баиїе!...
 Најсвеїији је шамјан нашој души мирис
 њене ѿуїи,
 Романїика бедара и їруди...
 Ах, беримо крушке и кајсије
 С їрве їодаїне їране
 И набијмо на завраћену луйешку їлаву
 Венац дуїе, лейоїе и хармоније,
 У вулканичном крвавоме хуку
 Звезде Свељубави!...

У тренутку када је објављена ова песма, Косор је већ познат као песник космичке оријентације, са потпуно уобличеном поетском космологијом, која се огледа у збирци *Бели їламенови*, објављеној 1919. у Београду.²⁵ У истом броју у *Белешци* непотписани аутор доноси белешку „Француски часопис о песнику Јосипу Косору“. Часопис *Les Cahiers d'I-care* објавио је критику Мориса Бланшара управо поводом *Белих їламенова* који су 1923. преведени на француски (*Les Flammes Blanches*), са предговором Гистава Кана. Писац приказа „назива Косора књижевним гигантом, песником визија Космоса“, а *Мусао* преноси и део из приказа где се каже: „Он напушта традицију и руши ограду језика и знаности. С гигант-

²⁵ Та космологија почела је да се рађа много раније, пре Првог светског рата, јер, како сам Косор у својој „Краткој аутобиографији“ сведочи: „Sklopih poznanstvo s Richardom Schaukalom, austrijskim pjesnikom, koji je u ministarstvu bio moj šef, a zatim sa Stefanom Zweigom, kome sam predao na čitanje nekoliko svojih pjesama u njemačkom prevodu i nekoliko novela koje su kasnije bile odštampane u *Zeitu*, *Arbeiter Zeitungu* u Beču i *B. Z. am Mittag* u Berlinu. Zweig mi reče da će prijevod pjesme *Osjećaj vaseljene* (*Gefül des Weltals*) dati odšampati u almanahu koga sprema u počast Emila Verhaerena, velikog belgijskog pjesnika. Čudio se Kozmičkom elementu i sveljudskoj širokogrudosti u slavenskoj poeziji.“ (Kocor, 1987, 74)

ским крилима и плећи узноси се у бескрај да тражи Бога... Он ствара речи земаљске. Буктиња свемира трза из њега крикове, који својом звучношћу, ритмом и колоритом називају хармонично само то што се осетити може. Он не говори више нашој памети, неспособан да донесе осећај изражен у страшном развоју свемира, он доноси нашој личности сензације што се претварају у визије, што су се развиле пред нашим зачуђењем.“ (797)

Непосредно поред Косорове песме „Ко детенце“, Младеновић објављује своју песму „Лирски каприс“ (740) у којој је еротички моменат такође присутан но не толико експлицитан. У средишту пажње и овде је екстатички доживљај стапања са космосом, али презентован на оригиналан начин. Наиме, субјект песме иронијски је дистанциран од сопственог доживљаја, што се и директно саопштава издвојеним последњим стихом (*И расецам своју екстазу*), али га истовремено и хиперболизује поигравајући се функцијом тела. Позиција субјекта/тела се из стиха у стих постепено мења: он се доводи у све ближе везу са васионом, док је на крају не надрасте. Пошто га је мелодија повела ка вечности, субјект песме затим губи свест, да би на крају дошло до инверзије односа космоса и индивидуе: читав космос утапа се у тело субјекта, а затим долази до нове метаморфозе: увећано тело субјекта надилази уобичајене просторне односе:

*А зашћим смело,
Док се у мени сав свемир руши,
И кроз ноћ шамну
Док још осећам вечност бесрамну –
Ја ојкорачавам Месец ко вазу:
И расецам своју екстазу.*

У циклусу песама „Детињство“ Сиба Миличића (1. јуни 1923) лирски субјект, представљен опет као тело, такође долази у надмоћну позицију у односу на космос:

*Наслањам сад љаву на облак
а руке на два сунца.
Крај мојих ноју љројиче
љујљ млечни: сребрни љојок, блај.
Преда мном се љросјрла васиона:
Ја љледам на љросјоре свејџа. (816)*

Слична ситуација присутна је и у Младеновићевој песми „Ноћне антистрофе“ (1. септембар 1923), на пример у стиховима:

*Пун љресјџџа и моћи
Расјрјао сам усне
Овој ноћи..., или:
Месеџ сам левом руком
Пренео чудно на зајад,
А у срџу грџће најад,
И ујџаја се звуком
У ајџом једам ...*

И код песника који је у време Младеновићевог преузимања *Мисли* покренуо сопствени часопис, *Хијнос*, и самим тим основао сопствени покрет хип-низам, Рада Драинца, постоји иста гротескна слика обрнутог односа космоса и тела. Налазимо је у песми „Позориште вечности“ (16. март 1922):

*Осећам да у мени љосјџоји
васељенска бина
са љлумџима ујаслих звезда
љод свејлошћу љлавих зора
и с музиком сфера
и комиком мејџеора. (425)*

Ова слика типична па новом виђењу простора, носи и особене црте Драинчеве авангардне поетике: свет представљен као позорница а песник као клоун или глумац. Међутим, Драинац овде искаче из својих уобичајених координата, које се шире до најудаљенијих крајева света али обично не иду ван планете Земље, и изјављује: *Ја, нови син нове васељене / у нейојамно иза светској илајина / и преко свих веза / одбрајам часе временскоја клајина / шужан исход мрких брега.* (425)

Када се космичка поезија, односно појединачне песме, које су објављиване у *Мисли*, сагледају у следу хронолошког појављивања, запажа се да, бар код једног броја песника, постоји врло слична интерпретација лирског космизма: лирски субјекат приказан као тело, космос представљен као опипљив и персоналификован простор, (привидно) надмоћна позиција субјекта подривена иронијом и аутоиронијом или депатетизована мелодијским ефектима стиха (преломљени, декомпоновани десетерац, слободни стих). Ове одлике могу се сматрати особеним за лирски космизам који се формира специфично у *Мисли*.

Песма Јосипа Косора „Мистични блесци“ (1. јануар 1923), која се овде само прештампава из збирке *Бели иламенови*, већ је нешто другачија. У њој, као и у другим Косоровим песмама, доминира мотив вечности и мистике која се поистовећује са религијском. Проповеда се, посредно, космичка свежаједница. Насупрот патетичном космизму, назовимо га тако, стоји иронизовани космизам Р. Младеновића.²⁶

²⁶ Јосип Косор припадао је заправо оном току лирског космизма који се у подели Р. Вучковића назива космичким песништвом, уз које постоји још и „деструкција космичких утопија“ којој припадају Младеновићеве „звучне елипсе“. Међутим, Вучковић Косора разматра искључиво у контек-

Песнички модел сродан лирском космизму у *Мисли* постојао је у поезији руске авангарде. У тексту „Авангарда и симболизам“ Игора Смирнова налази се сажет опис и кратка илустрација овог тока поезије. Уочавајући разлику између симболистичког и авангардног модела света у руској поезији, Смирнов закључује да „оно што су симболисти видели као аномалију без права на постојање [мисли на укључивање далеког и великог просторног подручја у блиско, нпр. увлачење космоса у земаљски простор] постаје у футуристичкој и акмеистичкој поезији норма изградње свијета, која нипошто не штети човјеку. Такве нарави је конотативно пуњење мотива космоса у кући код Мајаковскога (‘...заљубљујте се под небом крчми...’), код Бурљука (‘Сав је свијет сада блистав дућанчић’), код Кручониха (‘Комета се завукла мени под јастук / Зуји и голица љубећи бодљикаво ушенце’), код Г. Иванова (‘Небо је попут свијетле одаје, Није ли га тешко пријећи?’) и код многих других представника *йовијесне авангарде*“ (1989, 24) Песник код кога је овај гротескни обрт најизразитији јесте В. Хлебњиков и Смирнов ће посебно нагласити његове песме са темом града који прождире космос. Међутим, слика тј. однос космоса и тела о коме је реч провлачи се као тема кроз читаву Хлебњиковљеву поезију. О томе би могли да сведоче стихови попут: *Пријајино је видејини / Задувану русалчицу ... / Како вредно брише / Тесном белој хлеба / Закон свейске шеже*. (55); Или они који јасније откривају сродност Младеновићевог и Миличићевог космизма са поезијом руског песника:

сту хрватске авангардне лирике (под „Лирика прелаза или барокно-космички експресионизам“). Космичком песништву у оквиру српске авангардне лирике, или можда југословенске, ипак би се морало додати име Ј. Косора, као и Божицара Ковачевића, кога Вучковић такође запоставља.

*Сиреман сам да кажем Госіоду ноћи:
„Рођо!“*

и да Млечни Пути

іоіладим іо ілавици. ...

Ја ћу, о светіе, блиска сунца

Научиіи да ми салуіирају (181–182);

*На њему беше цилиндар васионе / С іраши-
ном звезда. / Чеіка баи није сваки дан / Прашину
иичешљавала (185).* (Хлебњиков, 1964) Оно што
представља битну разлику између Хлебњиковљевог
поступка и поезије српских космичара јесте чиње-
ница да својеврсна фамилијаризација космоса (од
страни лирског субјекта), која даје оригиналан тон
Хлебњиковљевој лирској космогонији, није присут-
на код наших песника. У српској поезији песнички
поступак аналоган Хлебњиковљевом користиће тек
Васко Попа 50-тих година 20. века и касније.

Даница Марковић била је омиљени песник Си-
ме Пандуровића, чије је песме он као уредник *Мисли*
често стављао на уводну позицију. И у Младеновиће-
вој *Мисли* Марковићева задржава посебан статус зато
што је свој развој усмерила ка новим тенденцијама,
како ће приметити, највероватније Младеновић, у
рубрици *Наши сарадници*: „Песник г-ђа Даница Мар-
ковић има и своју послератну песничку еволуцију.
[...] Њена закопчана нервоза стихова, после рата се
дискретно и скромно развила и до космичких емо-
ција, што је везује данас и за нашу младу песничку
генерацију.“ (1. март 1923). Песме са космичким
мотивима Марковићева је објављивала у *Мисли* пре
него што је Младеновић постао њен уредник. У пи-
тању су „Екстаза“ (16. новембар 1919) и „Доживљај“
(1. новембар 1921). Младеновић објављује свега јед-
ну песму Марковићеве, „Одјек“ (16. мај 1922), која
и не иде у ред њених космичких песама, односно

оног тока њене поезије због којег ју је Младеновић првенствено и прихватио као песника, и издвојио за представљање у рубрици *Наши сарадници*. Зато је занимљиво да једину своју песму космичке инспирације у том времену Марковићева објављује у *Српском књижевном гласнику* („Летње подне“, 16. јул 1922). Иако се јасно разликује од лирског космизма Младеновића, Миличића, Косора и Ковачевића, Марковићева је могла бити блиска Младеновићу због тога што је, идући другим песничким путем, дошла до истих доминирајућих мотива као и наведени песници: еротска екстаза, стапање душе и космоса, космос испуњен звуком, персонифицирање космоса.

Пошто је свој космизам изложио и као програм, Божидар Ковачевић није оставио много недоумица тумачима његове космичке поезије. Прецизирајући да је реч о „интеркосмичкој лирици“, и инсистирајући доследно на *вези* измеђи светова, повезаности човека и космоса, на том *међу*простору, као, на пример, и самим називом песме „Међузвездане љуљашке“ (16. април 1922), неке проучаваоце попут Г. Тешића навео је на то да његову верзију космизма издвоје као посебан авангардни *изам*: интеркосмизам.²⁷ Овакво умножавање *изама*, бар у овом случају, има своје оправдање у чињеници да се о интеркосмичким релацијама говори и у утопијском учењу М. Ђурића („међузвездано друштво“), односно у „Везама“ Светислава Стефановића (да останемо само у оквирима часописа *Мусао*). Међузвездани, тј. космички простор код Ковачевића добија својство времена и оличење је саме вечности:

²⁷ Види стр. 126. ове књиге.

*И тако у ијансџу џлаве вечности
 На љубајкама
 – харонским шајкама –
 ко у бајкама
 да лејришамо у међузвезданом ритму вечности,
 на љубајкама
 џуни младости.*

Сматрамо да није претерано да се и ова лирска слика доведе у везу са актуелним научним виђењем просторно-временског континуума.

Неколико песама из овог периода, какава је „У екстази, весело“ (1. мај 1923) Руже Авакумовић, сведоче о томе како је космичка поезија настајала под утицајем захтева времена и тамо где није било аутентичног виђења света који таквој поезији одговара. У поменутој песми израза налазе све актуелне теме космичке лирике. Поред мотива екстазе ту је и осећај физичке блискости са космосом, а затим и стање слично нирвани, као код Ковачевића и Миличића: *И у ноћи моје очи / џосџају неки чудни џелескоји / сџушџајућ звезде до руку мојих уздрхџалих... // И у ексџази весело / Заџиликаће мој осмех у сухом џрању јесени / ...* У песми ће се наћи и друге актуелне теме, попут еволуционизма, који се препознаје у следећим незграпним стиховима: *Па кад се џада сеџим / да је моја баба можда била жаба, / а мој џеча да је имао реј, / и ја бих да џолеџим...* (667)

Насупрот Авакумовићевој а слично Аници Ђукић, која је критиковала лицемерје филозофије панхуманизма, песникиња Ружа Мићић у песми „Тренутак“ (16. мај 1922) разобличава космизам као моду времена изједначавајући га са модерним уметничким покретима. Лирски субјект исказује умор од космизма: *У доба космоса, свемира, / крујних речи и великих идеја, / безверја, чџџам џебе, о иџумане /*

из Фенека, ... / и уживам. // Досадило ми већ све – / и кубизам и фуџуризам...//... Али осећам њошребу за одмором, / за умирењем / од сїлешака, њакосїи људске, / и круїних њроблема данашњих људи, / шїио хрле у будућносї, / јуре њо космосу, хваїајући њо њему звезде... (743). Иако незнатна по својој уметничкој вредности, ова песма значајна је као документ о могућем одговору на главне песничке и идејне токове. И они који им нису припадали, него су се радије враћали у прошлост „старим слатким сочиненијима“, чинили су то као реакцију на доминантни дискурс.

Издавајући космизам као посебну струју унутар авангардних песничких оријентација и пројеката у српској књижевности раних двадесетих, дошли смо до сличних закључака као и проучавалац поезије Јосипа Косора, Цвјетко Милања у тексту „Почетак Косорова експресионистичкога пјесништва“ (Милања, 2002). Иако је спорно ауторово сужавање Косорове поезије само на хрватски експресионизам, важно је запажање да *космизам* представља специфичну поетику у оквиру кретања која ћемо назвати било експресионистичким, било авангардним: „Како је Косор своју књигу стихова *Бели њламенови* објавио 1919. године, а хрватски је експресионизам врхунио између 1917–1920, значи да се и дијакроно Косор усидрује у наведено раздобље. Но, како се хрватски експресионизам остваривао у различитим типовима поетика, Косорово експресионистичко пјесништво именовао сам *козмичким*. У тај *шїи њоешїке* спадају још пјесници Сїбе Миличић, дјеломично Цесарчево пјесништво, и дакако неки српски експресионистички пјесници.“ (9, курзив С. Б.). У дати тип поетике спадају управо и Р. Младеновић, Б. Ковачевић и М. Црњански чијем је песничком кругу Косор припадао живећи тих година у Београду.

Александар Илић био је један од најзначајних критичара лирског космизма раних двадесетих година и један од оних који су инсистирали на именовању ове поезије као космичке. У многим његовим критикама стиче се утисак да овај песник, драматичар и есејиста обзнањује сопствену поетику када говори о делима других. У збирци песама *Ой̋кровење* Растка Петровића, у приказу који објављује у *Мисли*, Илић препознаје исту поетику као код француских савремених песника, пре свега мислећи на Андреа Салмона, Жана Коктоа и Макса Жакоба, а ову врсту поезије именује „космичком готиком“. Њу, између осталог, по Илићевом мишљењу, одликује јединство песничког Ја и космоса, утапање индивидуалности у општост. Такође, париски песници које Илић наводи емоцију замењују метафизиком. Слично поезију ове групе песника, увршћујући их у песнички правац кубизам, описује и Гиљермо де Торе, позивајући се на Епштајна, као „превласт интелектуалне стварности над осећајном“.²⁸ Поезија која у Француској већ носи име „кубистичке“, овде је добила епитет космичке.

Када у приказу „Мирослав Крлежа, *Хрвајска райсодија*“ говори уопштено о српској и хрватској послератној поезији, Илић такође користи епитет *космичка*: „У нашој послератној уметности јавила су се прва пулсирања рушења и оцепљења од свега предратног. Нагласићемо, без развијања, у нашем сликарству декомпозицију форме и интензивност боја, а у космичкој поезији дискретно, првеначко наглашавање да је бескрај једина интернационала душе и савести, а прехристовске цивилизације Египта, Кине

²⁸ Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, превела са шпанског Нина Мариновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 139.

и Индије предуслов ка новим открочењима душе.“ (126–127) Према Илићевом мишљењу, у „космичности“ је од свих савремених песника најдаље отишао Сиба Миличић који је изгардио читаву космологију у својој поезији. Због тога је приказ Миличићеве збирке песама *Књија вечности* и назвао „Космологија Сиба Миличића. *Књија вечности*“ (1. април 1922).

Светислав Стефановић, који је на страницама *Мисли* још 1921. године покренуо полемику са Марком Царем у одбрану најновије поезије, образлагаће вредности нове уметности и културе и у неколико каснијих текстова. Кратки текст „Везе“ (1. и 16. јули 1922) може се сматрати програмским есејом који се залаже за космичку поезију, тј. струју коју смо, у контексту који пружа часопис, назвали лирским космизмом, а о чијим представницима је управо било речи. Међутим, Стефановићев есеј има значење шире од песничког програма, јер најновију поезију посматра у контексту новог, промењеног погледа на свет, и новог осећања самог живота. Када у последњем пасусу есеја, у склопу једне реченице, Стефановић закључује да „и *иесма* и *иришовейка* и *књижевни есеј* и *филозофија* и *наука* *дишу* *ишим* *духом*, духом свечовечанске и свеопште везе и хармоније између људи и свих бића“ (991), он имплицитно износи тезу од које полази и овај рад, сазнање о „духу“ дате епохе, које се наметнуло као методолошки оквир за истраживање авангардних феномена у репрезентативном часопису те исте епохе. Стефановић заузима за њега карактеристичну позицију надмоћног арбитра, који књижевност посматра из перспективе вечних вредности, па чак и буквално, из саме вечности. Да би доказао колика је размера подухвата коју чине „најновији модернисти“, како их овде назива, Стефановић испред свог текста наводи песму која се приписује старокелтском барду из шестог века,

Телеслину, да би у њој пронашао све главне одлике космичких лиричара у савременој српској поезији: „Када не би било неколико имена и речи које одају порекло овог цитата, многи читаоци, и баш из најлитерарнијих кругова помислили би, и имали би право да помисле, да су напред цитирани стихови из песме неког од најмлађих модерниста, са свечовечанским метемпсихотичним и козмичним идејама.“ (990)

3.5.1. Црњански и рефлексије суматраизма

Црњански је космизам схватао као широки духовни покрет, што је и експлицитно изразио у есеју „За слободни стих“. Иако га на првом месту интересује лирика, и стога лирски космизам, Црњански не занемарује дубље изворе и шире домете ове тенденције. Космизам је одговор на светски рат и слом система вредности европске цивилизације, а јавља се, осим у уметности, и у природним наукама, и у општем интересовању савременика: „Лирика која се удаљује од бивших садржаја, одбацује и бивше форме. Није то лудорија што се она данас окреће космосу – ставља у њега живот, – чудесним и предивним бојама, расположењима и сензацијама небеса. Треба приметити велики вал интересовања за те тајанствене висине, небројене књиге фламариона, природних часописа и уметничких дела, све у томе враћању космосу. Та мистика је јена велика реакција, разумљива после оног што је у задње доба значио живот у Европи. Ту, није чудо, речи добијају нов сјај и боју нове нијансе, појмови о ритму, о стиху, о форми мењају се.“ (286)

Схватања космизма које је Црњански овде изнео подудара се одређењем космизма као авангардне тенденције у Младеновићевој *Мисли*, тј. као значај-

не тенденције у српској авангарди. Сама поетика суматраизма, која се једним делом уклапа у ову тенденцију а једним делом је несводива на друге *изме* и појаве свог времена, оставила је такође значајан траг у текстовима разних аутора који су писали за *Мисао*. Посебно је упадљив, у овом контексту, директан утицај поезије Црњанског на савремене песнике, Душана Васиљева²⁹, Ранка Младеновића и Михаила С. Петрова, који се јасно распознаје на више планова: на плану језичке тј. лирске мелодије, на нивоу песничких поступака и на плану мотива. Као илустрацију ове појаве навешћемо неколико стихова из Васиљевићеве песме „Прошлост“ (16. фебруар 1922) у којима се препознаје за Црњанског карактеристична мелодија и атмосфера: *Осећии сам ишада, да није / ирави циљ наш животи ѿ, / ирејаднуи / и разбојнички сирвен, И ако нам образ није црвен / увек морамо, ииак, знаии ио / да ћемо једном свеи биии / до ирла сиии. / Сииас ионосиии / не може нам донеии среће ...*; и стихове у којима Васиљевић свесно преузима песнички свет свог узора: *И видех, да сам иреварен! / Јер није важно, да л'је Ваиира / оно, иио све изиара, / или је циљ наш Сумайира*. Стихови Душана Васиљева из песме „Снови“ (16. октобар 1922): *Са месецом у ноћи с неба сићем / И душу своју у зраке уиљешем / сребрне, / грхшаве, / и у ноћ је расиирим, / у ноћ иролеићу, цвейину, – // свакој свейлећој души ирићем / и крсii јој на леђа меишем / и од сираве, / и од жеље да се смирим / љубим све жене, / жене, / али ни једну не наћем среићу*, подсећају на песму „На

²⁹ О чему су писали А. Петров у књизи *Поезија Црњанској и српској иесништво* (1971), Јован Делић у предговору приређеној књизи Васиљевих песама *Човек иева иосле раиа* (1982) и Г. Тешић у тексту „Између традиције и авангарде“ (2006).

улици“ из циклуса Стихови улица у *Лирици Ийаке* (1919): *Несѣану боли, окови и лаж / од мої поїледа зависи сва драж, / свеїа шїо їрође. / Жене їролазе и облик їубе, / смеше се, їа ми їриђу да ме љубе, / а ја им нову сенку дам.* (Црњански, 85).

Ово су само неки од примера Црњансковог утицаја у српској лирици раних двадесетих година, и само неке од песама у *Мисли* које су преузимале суматраистички доживљај света и читав репертоар мотива и песничких поступака које је суматраизам, односно претходно етеризам подразумевао. Иако би се могло говорити и о другим утицајима, у оваквом контексту чини се да је Васиљев управо од Црњанског преузео и модел песничке субјективности: у питању је амбивалентно лирско „ја“ које има моћ да утиче на космос и људска бића, посебно жене, мада често само у сновима, а истовремено је немоћно пред свим збивањима света.

4. Интуиционизам / интуитивизам (Т. Ујевић, Р. Младеновић, Т. Манојловић, Винавер – Бергсон)

Више него у било ком другом авангардном часопису, интуиционизам налази своје место у Младеновићевој *Мисли*. Сама реч интуиција и интуитивно добија значајно место у критичком и теоријском појмовном апарату Ранка Младеновића: она постаје шифра којом се обележавају позитивне вредности неког дела, драмског, позоришног али и другог, а исто тако и синоним авангардних уметничких поступака. Младеновић је, позивајући Винавера да у *Мисли* представи филозофију Анрија Бергсона, тачније његову естетику, како ће је дефинисати сам Винавер, откривао изворе интуиционизма у сопственој естетици, у чему се није разликовао од великог броја европских интелектуалаца и авангардних уметника, који су редом били инспирисани Бергсоновим учењем.

Студија С. Винавера „Бергсонова естетика“ зато ће се наћи на месту уводног чланка свеске за 1. јуни 1922. године. У напомени која претходи тексту, Винавер не скрива дивљење према Бергсону, чија предавања на Сорбони је лично слушао: „Извод је учињен по жељи г. Ранка Младеновића, уредника, у жељи да и *Мисао* ода данак признања највећем мислиоцу нашега времена“. (801)

У првој фусноти даје се преглед преведених Бергсонових дела (*Смех*, 1920 и *Душа и тело*, 1920), као и чланака који су до тог тренутка објављени о Бергсону (Б. Петронијевић, М. Ђурић, Н. Поповић,

В. Вујић), који сведоче о значајном присуству Бергсона у српској култури.

Винаверова је заслуга највише у томе што верно преноси Бергсоново схватање интуиције изналазећи при том адекватне појмовне еквиваленте у српском језику. Из другог угла гледано, упркос слободнијем језичком изразу на одређеним местима, Винаверова интерпретација интуиционизма у потпуности је верна „духу мишљења“ и основној Бергсоновој замисли. То је управо онај принцип који је Винавер у другим приликама истицао као примарни императив превођења уопште.¹

Из Винаверовог есеја, који спада у најдуже текстове објављене у *Мисли* Младеновићевог периода, посебно се издвајају они делови који се баве дефинисањем и промовисањем новог облика сазнања: интуитивног. Оно што Бергсоново залагање за интуитивно сазнање чини компатибилним са авангардистичким концептом јесте револуционарност промене која је у његовој основи: насупрот дотадашњем начину посматрања света нуди се потпуно другачији поглед. За разлику од авангардиста, сам Бергсон није тражио одбацивање превазиђеног модела у корист новог, већ је говорио о два могућа начина сазнања што Винавер прихвата: „Интуиција није ни погрешна ни апсолутна (а за кога би и била?); она је просто један начин сазнања, радикално друкчији од интелигенције, она оперише кроз време, кроз промену, она нам даје једно приближно сазнање у чији састав улази временски моменат, који она не елиминише, али и не рашчлањује.“ (815) Између интелигенције и интуиције француски математичар и филозоф заступа

¹ Види: Н. Милић, „Превинавероводилаштво“, у: *Књижев-но дело Стјанислава Винавера*, в. Литература, стр. 359–371.

онај начин мишљења који је био потиснут у западној рационалистичкој метафизици.

Која су и каква та два начина? Винаверовим језиком речено: „У нашем унутрашњем бивању имамо два начина сазнања: интелигенцију и интуицију. Све је промена, бескрајни дрхат свеопштег треперења које се продире. Интелигенција рашчлањује, она тражи односе између ствари и за то јој требају мерила. [...] Међутим, интуиција схвата ствари баш у њиховој једноставности. Кад интуиција синтетише: тада добијамо о целом бивању нечега сазнање које нисмо кадри представити односом устаљених, чврстих тела (као код интелигенције). [...] Интуиција је, унеколико, моћ наше визије кроз променљивост бивања, као такву; а интелигенција – кроз скамењеност бивања.“ (812–813)

Интуиција се указује као, рецимо тако, методолошка потпора основне мисли Бергсонове, његове филозофије живота и животног полета (*élan vital*). Али, разлике између два начина сазнања могу се свести на поступак анализе и методу синтезе, и као такве одговарају општем захтеву авангарде да се анализа замени синтезом. Космизам у својим разним описаним видовима био је, као што је објашњено, такође само један од облика синтетичког сазнања и виђења света, тако да бергсоновски интуиционизам припада истој парадигми мишљења која је условљена другом парадигмом, *духом времена*. О овоме сведочи кратка белешка у броју од 1. новембра 1922. поводом објављивања књиге Анрија Бергсона *Трајање и једновременост*, *поводом Ајнштајнове теорије релативитета*, објављене исте године у Паризу. Заправо, о парадигматској вези космизма и интуиционизма сведочи сама Бергсонова књига. Аутор белешке, л., износи следеће: „По Бергсону, трајање је дубља реалност но што можемо схватити: једино

апсолутно. Трајање се противуставља простору где је све релативно и спољашње. – Ајнштајн је увео теорију релативитета времена, као четврту димензију простора, где ток времена губи сваку утврђеност и једновременост.[...] Природно да се Бергсон бацио на проучавање Ајнштајна, удубљујући и проширујући на основу ње своју теорију и концепцију. Ајнштајн је само потврдио Бергсона.“ (1631–1632)

У текстовима других аутора који се залажу за интуитивно, није увек дословно преузимањ Бергсонов интуиционизам. Иако је дух мишљења био исти, интерпретације интуиционизма или, једноставно, интуитивног биле су често индивидуалне. Интуитивно, као што је речено поводом Младеновића, постаје епитет за обележавање модерног и авангардног, а у контексту *Мисли*, повлашћени појам који аутори стављају у наслове повлашћених, програмских и манифестативних текстова. На позицији уводног чланка објавио је Тодор Манојловић текст „Интуитивна лирика“ (1. мај 1922). У свом познатом есеју, Манојловић је узео хијероглифе за пример уметничког дела: иза слике која се на први поглед види, крије се значење тога симбола. Иако се до краја есеја претвара у нешто друго, естетичку расправу о лепом и хармонији, трајним класицистичким темама, у свом највећем делу он остаје похвала интуицији и мистичком сазнању насупрот рационалној интелигенцији. Због тога, може се рећи да Манојловићев текст, посебно у контексту *Мисли*, функционише у вези са осталим текстовима о интуицији и интуитивним методама у уметности, а који сви заједно имају свој филозофски оквир у Винаверовом тексту о Бергсоновој естетици.

Иако их подешава својој теми и примењује искључиво на лирику, Манојловић је у основи веран Бергсоновим начелима интуитивног сазнања: „Инту-

итивни дух, после, наћи ће у њој [поезији] и нешто што стоји изнад свих тих, рекао бих, феноменалних вредности [...] тј. један последњи метафизички смисао целине, једну особиту, другу садржину која припада већ једном вишем свету, која дејствује на нас својом тајанственом силом и светлошћу, али која вечито измиче естетичкој – и свакој другој анализи.“ (690)

Манојловић на поезију успешно примењује и Бергсоново учење о стваралачкој еволуцији из истоимене књиге, а у свој дискурс доследно уводи и супротставља појмове интуиције и интелигенције: „Еволуција поезије испољава се у тежњи и спровођењу све строжијег, потпунијег подређивања њених спољашњости и материјалности тој вишој духовној садржини.“; „Дух све више потчињава, све више поробљава материју, генијална интуиција побеђује практичну интелигенцију.“; „’Неразумљиве’ песме једнога Рембоа, једнога Малармеа, Аполинера или и већине футуристичких песама и савремених француских лиричара, представљају један озбиљан и знатан напредак у развоју поезије.“ (691)

Р. Младеновић ће недуго после Манојловића (1. септембар 1922) авангардни тип режије назвати интуитивном режијом, а пре свих Тин Ујевић је објавио есеј/манифест „Кафана интуиције“ (16. фебруар 1922). Ујевићево је позивање на интуицију најслободније у односу на Бергсонов појам, али његов опис кафане која, као лирика и режија, такође добија епитет интуитивне, ипак у подтексту садржи бергсоновску идеју: „Не говорим о америчкоме бару где снобови пију ликере. Но о нашој кафани, од Париза до Београда, где су толики од нас младих уметника провели младост и изгубили дане да добију – не знам што? – мислим *Синијезу*.“ (260) Бергсоновска интуиција биће у Ујевићевој оригиналној интерпре-

тацији повезана са симболистичким појмом душе, који и сам овде добија оригиналну интерпретацију: „И кафана тако живи и дише животом својих гомила, уморених и болесних глава, које ту израђују једну заједничку, ширу и дубљу душу, и онда – узалудно? или и не узалудно? – изгарају.“ (262) Није на одмет да се на овом месту подсети на значење овог појма о коме говори Б. Пантовић у књизи *Српски експресионизам*. Пантовићева подсећа да су „већ декаденти, а потом и симболисти, инсистирали на посебној врсти субјективности која почива на појму *душе*. Теорију о души као облику ’космичког духа’ особито су развијали симболисти, највише Маларме, Метерлинк и Емерсон који је поимају као нешто наиндивидуално, независно од људског тела, разума и психе. Она представља онај метафизички ентитет који сваки појединачни субјекат повезује с богом, односно с врховном идејом или наддушом [...]“ (Пантовић, 18). Душа која се ствара у „кафани интуиције“ има такође смисао надсубјективности, али добија и нова значења – социјална.

Као последњи пример интуиционизма као авангардне тенденције могла би се навести једна белешке Р. Младеновића која показује како се одређена уметничка или идеолошка тенденција рефлектује у савременом дискурсу. У кратком приказу (16. фебруар 1922), „Књига вечности, *Сибе Миличић* (Издање Геце Кона, 1922. Београд)“ о Миличићевој збирци песама говори се на следећи начин: „Интуитивни ритам осваја све више у нашој модерној лирици. Г. Сибе Миличић има своју засебну вечност, своју симпатичну ноту израза, и кад љуби звезде и кад љуби земљу. После ’Књиге радости’ он публикује ’Књигу вечности’. Пут ка резултату све је краћи, а циљ је све ближи. Г. Сибе Миличић осетљиво ритмује своје срце а интуитивно синтетизује своје мисли.“ (317)

Интуиционизам је, као и друге авангардне тенденције, био реакција на традиционалне вредности, у овом случају, на логоцентризам и рационализам западне метафизике и културе. На њу нису остали имуни ни они који су се по природи своје делатности ослањали искључиво на разум и логику. Вера у интуицију као облик сазнања била је присутна, на пример, у то време и код математичара и природњака² попут помињаних Анрија Поенкареа и Ајнштајна. Међутим, разлика између њих и Бергсона лежи у томе што су прва двојица интуицију видела само као део сазнајног процеса, док је за Бергсона она довољан, самосталан облик сазнања.

² Види: Ђорђевић, Радомир. 1972. „Поенкаре, Ајнштајн и Луј де Брољи о улози интуиције у науци“, *Дијалектика*, часопис за опште проблеме математичких, природних и техничких наука, број 4, год. VII, Београд, стр. 139–145.

5. Конструктивизам

Радован Вучковић (*Поетика хрватској и српској експресионизма*) сматра да је часопис *Мисао* из Младеновићевог времена имао средишњу улогу у заокрету ка конструктивизму у српској књижевној авангарди. Иако се, по Вучковићевом мишљењу, конструктивистичка оријентација подједанко огледа и у Мицићевом *Зенићу*, као и дадаистичкој фази Драгана Алексића, Младеновићева *Мисао* се издваја по броју и значају српских модернистичких писаца који су о конструктивизму писали, односно по значају њихових текстова. Конструктивистичку оријентацију у часопису *Мисао*, према Вучковићу, репрезентују следећи писци и текстови: Милош Црњански есејом „За слободни стих“, Драган Алексић са два текста: „Европа у знаку црначке уметности“ и „Конструктивно сликарство“, М. С. Петров захваљујући преводу тада већ чувеног есеја Кандинског „Сликарство као чиста уметност“, теоријски есеј Херварта Валдена „Шими“, „О будућности архитектуре“ Ј. П. Оуда и, коначно, манифести самог Р. Младеновића „Кино-балада и њена драматургија“ и „Архитектура нове заједнице“.

Неки од ових текстова у потпуности су посвећени проблему конструктивизма, док је у другима он сагледан у оквиру шире теме културе и авангардног захтева за њеном обновом. Такав је случај са „Шимијем“ Херварта Валдена (1. фебруар 1923). Шими

је врста модерног плеса који је у то време био популаран у Европи. Валден узима појаву популарне културе, дакле ону са маргина културе као такве и приказује њен продор ка центру званичне тј. признате културе. Шими је у том смислу амблематична појава за процесе авангардних промена. Поред тога, шими је игра, уметност код које се лако препознају њени конструктивистички принципи. Тако шими постаје и амблематичан појам за сваку авангардну уметност. За Валдена шими није само ознака периферне појаве која ће освојити центар, већ ознака игре као слободног покрета или покрета слободе што лежи у основи сваке уметности: „Игра је од стране високе уметности искључена или у најбољем случају трпи као уљез [...]. Игра је покрет. Покрет – претпоставка сваке уметничке појаве. Оваплоћени покрет јесте уметност.“ (437)

Валденов есеј има и свој лајтмотив, реченицу која стоји на почетку а понавља се у средини и на крају текста и која гласи: „Ипак, док се све још и јежи мозговима, рукама и ногама не опире се више. Покрет јури кроз масу и масе. Шими плеше изнад прецвалих култура.“ (437) Лајтмотив садржи и један од авангардистичких топоса, онај о дотрајалости, истрошености па и болести западне културе. Извори обнове и оздрављења леже у до тада превазиђеним и потискиваним примитивним, нагонским и ирационалним облицима живота. Игра би спадала у нагонски део људског бића, који само треба извући на површину. Валден издваја сам телесни покрет као конструктивни принцип сваке уметности:

„Потреба за телесним покретима нагонски је остала у свим људима, чије око и ухо још нису отворени за оптичке и акустичке покрете. Зато преовлађује потреба оваплоћења телесног покрета и игра – управо то оваплоћење – распрострањенија је од овапло-

ћења која се прихватају другим чулним органима. Отуда је игра и без музике представљива, отеловљива и пријемљива [...]. Музичким покретима телесни се покрети механизују, постају академски.“ (437)

Не само да је класична авангардна теза о заласку европске културе односно о изворима њене обнове у примитивном и прималном овде добила још један свој израз, већ се у позадини Валденових ставова назиру и схватања Фројдове психоанализе: оно што је *пошиснуто културом*, овде оличеној у „високој уметности“, дакле оној академској и званичној, све време постоји у нагонском животу и у одређеном тренутку ће се пробити и до форми тзв. високе уметности. На овом месту није неупутно напоменути да се Фројдово откриће подсвести и потискиваних нагона, интресовање за снове и њихово симболичко значење, као и други елементи психоаналитичког учења, суштински уклапају у авангардистичку обнову живота превредновањем вредности западне културе. Поред овог Валденовог есеја у коме је Фројдова идеја присутна имплицитно, и поред Настасијевићевих и Петровићевих прича у чијој се иманентној поетици такође могу препознати трагови психоанализе, Сигмунд Фројд именом се у *Мисли* помиње само у кратком тексту „Марсел Пруст и анализа подсвесног“ који је писао аутор под псеудонимом *Esthetikus*.

Валден је полазећи од салонског европског плеса стигао до плеса и игре, тј. саме музике као ритма у културама које евроцентрични поглед види најпримитивнијима. Аутор је ироничан према европској култури када каже: „Урођеници, којима они не припадају, имају такође неку врсту музике иако без употребе европске индустрије инструмената и познавања свога вишег колегијума. Зашто се најзад и то не би реализовало? А мора се признати да је ово реализовање праритмова постигнуто изванредно

уметнички. Вредност уметничког дела не лежи наине у идеји, већ у оваплоћењу.“ (438)

Из цитираног одломка видљиво је како се Валден подједнако бави уметничком реализацијом ритма и покрета, дакле самом конструкцијом и конструиса-ношћу уметности, али и критиком европске културе апологизацијом примитивног. Стога, о овом би се есеју могло расправљати и у наредном поглављу (*Примитивизам*); односно он показује да су дате теме, у ствари авангардне тенденције саме, испреплетане и уско повезане и да представљају део истог поетичког и идеолошког комплекса.

Вучковић сматра да Валденов есеј и тренутак у ком је објављен, осликавају окретање часописа, али и Р. Младеновића, конструктивистичким питањима уметности. И даље је, међутим, присутно интересовање за још један експресионистички топос – душу, али се то интересовање сада усмерава ка питању како *конструкиивно* изразити душевну мистику. (Вучковић, 1979, 230). По Вучковићевом се мишљењу Валденова теорија креће у супротном смеру од идеја Кандинског пред рат. Па, ипак, Вучковић ће показати како је Кандински подједнако пледирао за форму, иако је садржај сматрао извором уметности, примарним елементом који одређује и форму уметничког дела.

Тако долазимо до следећег по важности текста са темом конструктивизма, познатог есеја Василија Кандинског, *Сликариство као чистиа уметносци*, из 1914. године. На српском језику он је први пут објављен у *Мисли*, 16. септембра 1922. године. Као и претходни, уз кога стоји напомена „по овлашћењу писца превео М. С. Петров“, и овај текст превео је Михаило С. Петров, редовни сарадник *Мисли*. По академском образовању, Петров је био сликар. Савладао је начела конструктивистичког сликарства током студија у

Бечу, и уклопио их у сопствену уметничку поетику. Ликовни конструктивизам Петрова дошао је до изражаја у илустрацијама које је овај аутор радио за часопис *Зении*, у време када је и сам био присталица Мицићевог зенитизма, које се поклапа са временом сарадње у Младеновићевој *Мисли*. Његови цртежи као што је *Вила Зенииџеум*, налазили су се у истом часописном простору са радовима Ела Лисицког и Татлина, тако да се Петровљево припадање конструктивистичком сликарству као јединственој европској уметничкој струји лако препознаје на страницама *Зении*. Петровљева основна уметничка вокација у Младеновићевој је *Мисли* уочљива тек посредно, преко његових интересовања.

Могло би се слободно тврдити да је његов превод Кандинског представљао у том тренутку догађај у српској култури; не само зато што је тада он први пут објављен на српском језику, већ и зато што је штампан у време када је конструктивизам преузимао улогу доминантне уметничке оријентације у европским земљама, иако га је Кандински најавио у свом раду још пред рат. Кандински, наиме, у своме тексту језиком блиским манифесту објављује: „*Свесна или још несвесна штежња*, која се данас јако и све јаче показује: заменити предметно конструктивним – први је степен чисте уметности која почиње и за коју су прошла доба уметности била неизбежна, потпуно је оправдана.“ (1382)

На овај текст смисаоно се надовезује есеј „Конструктивно сликарство“ (1. април 1923) Драгана Алексића. Алексић заправо само понавља неке од основних теза Кандинског: „И како је импресионизам опажањем светла у вибрацији открио једно елементарно дејство боје, тако је експресионизам нарочитим схваћањем одуховљења материје успео да потпуно реши проблем боје као емотивног и кон-

структивног факта. Зна се да су апстрактне јединке наших доживљаја једно нарочито панегирисање превласти нашег духа, тако смо решавајући бојом као експресионисти успели да обојним одуховљењем ствари пружимо збиљску карактеристику психологије ствари.“ (544)

Алексић даје слику развоја оне струје сликарства која ће довести до конструктивизма, а која је почела осамостаљивањем боје у односу на линију, давањем изражајне превласти боји, почев од Сезановог формалног кубизма, преко Пикасовог аналитичког кубизма до „стила нашег времена“, тј. конструктивног сликарства. Алексић предвиђа и даљу еволуцију сликарства која ће довести до „чистог апстрактивизма“. (545)

За конструктивистичке принципе у уметности залаже се и познати холандски архитекта Ј. Ј. П. Оуд (чије је име преводилац у *Мисли* транскрибовао као Ј. П. Ауд) у манифестативном тексту „О будућности архитектуре“ (16. јуни 1923). У краткој белешци се наводи да је Оуд „вођа нових архитектонских уметника у Ротердаму“, а да је чланак који *Мисао* доноси у преводу „изазвао живе коментаре и интересовање у европским часописима“. (231) Јакоб Јоханес Петер Оуд (Jacobus Johannes Pieter Oud) један је од оснивача ликовног покрета и истоименог часописа *Де Стијл* (De Stijl), заједно са Теом ван Дузбургом (Theo van Doesburg), Питом Мондријаном и другим уметницима. Основан 1917. године (а трајао до Дузбургове смрти 1930), овај покрет доживљавао је од 1921. године и одређене промене, пре свега трпећи утицај руског конструктивизма и, конкретно, сликарства Казимира Маљевича. У Оудовом се манифесту препознају како примарни постулати овог покрета, који је заговарао крајњу апстракцију и једноставност (у колористици, на пример, дозвољавао је употребу

само основних боја уз црну, сиву и белу; затим, само употребу вертикалних и хоризонталних линија, не и дијагонала), тако и доцније конструктивистичке идеје, које су укључиле функционалност и практичност, али, с тим у вези, и утопијски аспект друштвене употребе архитектонске уметности.

Оуд сматра да је конструктивистички правац у уметности онај који ће омогућити даљи развој архитектуре. Сагледавајући опште авангардне трендове у уметности, пре свега у архитектури најблиским сликарству и скулптури, Оуд је мишљења да у архитектури нису били могући толико револуционарни правци попут футуризма и кубизма, због њене специфичности као уметности – везаности за материју и практичну намену: „Архитектура није као остале слободне уметности резултат једног искључиво духовног процеса већ уз то и материјалних фактора: сврхе, материјала и конструкције. Њена сврха је двострука: бити користан и леп у исто време.“ (913) Међутим, „смерница за уметност било ког времена је у његовом осећању живота, а не у формалној традицији“ (912), тако да и архитектура мора да одговори захтевима „новог животног ритма“. У конструктивизму Оуд је видео шансу за уметност са специфичним захтевима какава је архитектура, јер су у њему уједињени практичност, модерност и чиста ликовност: „Под притиском прилика и проширењем естетских спознаја изгледа да је тек данас могућа архитектонска уметност која ствара из себе и собом, архитектура код које неће друге уметности бити примењене, [...] архитектура која већ у напред проживљује лепоту у својим конструктивним функцијама, тј. која напетост свих размера конструкцију саму подиже над њену материјалну нужност до естетске форме.“ (915)

Концепт конструктивизма у архитектури подразумева одбацивање свега споредног и придодатог, што заклања поглед на чисте облике, а у овој уметности то су орнаменти и рељефне површине. Зато Оуд инсистира на томе да нова архитектура „не подноси никакво украшавање јер је сама у себи један комплетан организам [...]“ (915) и да мора бити вреднована само по новом императиву чистог геометријског израза. Будућност архитектуре он је видео, као што је то би случај са другим уметностима, у обавицању традиционалног идеала лепоте. У архитектури се још увек поистовећују појмови лепоте и украшавања „јер се верује у неискорењиву људску потребу украшавања“, али сам Оуд верује да ће будућност порећи ову предрасуду. Сродне уметности, сликарство и скулптура, већ су створили футуризам и кубизам као изразе новог осећања живота, „новог животног ритма“. С обзиром на специфичности архитектуре у односу на претходне ликовне дисциплине, тај нови израз у њеном случају био би конструктивизам. Али док су футуризам и кубизам у делима својих уметника већ исказали ново осећање живота, мада за Оуда „показује кубизам још трагичну слику прелазног времена“, дотле је конструктивизам у архитектури још увек пројекат и уметничка интенција која ће тек дати своје праве резултате: „Тако смера тензија архитектонског развоја ка једној уметности која ће у суштини везана више него раније за материјално бити изгледом над њим, која ће се ослобођена од сваког импресионистичког стварања штимунга развити у обиљу светлости до чистоте размера, сјајности боје и органске јасности форме, која ће ослобођена од свега споредног надмашити класичну чистоту“. (919)

Конструктивистички приступ архитектури присутан је и у тексту „Три манастира средњовековнога Раса“ (16. новембар 1922) Александра Дерока. Као

нови приступ овде је конструктивизам чак и упадљивији зато што је примењен на српске манастире, који су до тада посматрани претежно као националне светиње, вредности културе и сведочанства историје а ретко као чисте уметничке форме. На то упозорава и сам Дероко на почетку своје студије. Реч је, заправо, о жанровски хибридном тексту који је у основи стручна студија, али на својим ободима показује карактеристике манифеста (почетак) и путописа (последњи пасус)¹. Дероко пише у стручном смислу изузетно обавештен рад, који садржи чак и цртеж – планове три манастира о којима говори, а то су Ђурђеви ступови, Сопоћани и Петрова црква у Рашкој. Међутим, за нас је од значаја захтев за новим погледом на ове манастире: „Ретко је ко третирао византијску уметност са естетскога гледишта. Нико до сада није наше старе цркве и манастире посматрао естетски као уметничка дела. Слично народним песмама писано је о њима са археолошког, историјског, архитектонског, разних стручних гледишта. Нико није обухватио уметничку целину и њен однос спрам

¹ Ради илустрације и због његове документарне вредности, јер се односи на познато Дероково путовање са Растком Петровићем у потрази за запостављеним вредностима културе, пасус наводимо у целини: „Вратили смо се ка Рашкој. Поштанским таљигама пролазимо испод саме Петрове црквице. Мој пријатељ, песник, већ по пети пут скицира, на коверти неког старог писма, малу јако здепасту грађевину, на њеноме дубоко зеленоме брдашцу више моста и усхићује се Новопазарским пејзажем. У Сезановим плановима решају се тонови, од топле кадмуим обале Дежеве, до најхладнијег плаветнила далеких планина Арнаутлука. Њега ’ко кошмар прати скелет Ступова’, чија силуета, ’као авет чучи’ горе на високом брдима далеко изнад Дежеве. Ја их ипак још гутам погледом до првога завијутка, одакле се већ више неће видети.“ (1686)

других, осталих, у уметности уопште.“ У Дероковом дискурсу препознајемо тежњу за свеобухватношћу као принцип методе, захтев за синтетичким приступом о коме смо говорили у поглављу *Космизам*, као и јасно раздвајање прошлог и будућег времена, карактеристично за манифесте (в. *Проширење граница манифеста*). Вредан је помена Дероков опис Ђурђевићевих ступова који произилази из кубистичког погледа на грађевину и из искуства апстрактног сликарства: „Нико није посматрао такву једну целину са ефектима спољашњости, нагомиланих или распоређених маса, коцака, лукова, купола. [...] То су просто огромни кубови, сводови светлости.“ (1673).

Исти ће приступ аутор применити и на Сопотане и Петрову цркву којима ће посветити нешто мање простора.

На један другачији, недеklarативан и имплицитан начин, конструктивизам као авангардна уметничка тенденција присутан је у *Мисли* посредством прозе Р. Петровића и, много више, М. Настасијевића. Апсолутна новина у Настасијевићевој употреби језика и њено значење нису довољно препознати у време њеног настанка. Иако је С. Винавер од почетка указивао на изузетност Настасијевићевог језичког експеримента, ни дуго после није било озбиљнијег проучавања на том пољу. Тек 1994. године Новица Петковић у студији „Језик, мелодија и поетика“ теоријски утемељено формулише значење Настасијевићевог приповедачког конструктивизма. На једном месту Петковић каже: „Очишћен од обичне редуванце, језик је заиста код Настасијевића готово свуда пренапрегнут. Отуда општи утисак да он пише једном врстом језичких формула које, као и све формуле, с извесним напором пре одгонетамо него што их непосредно читајући разумемо. Пре но што чујемо шта нам говоре, ми те формуле видимо: видимо како

су начињене, како их је писац конструисао. Окренут тако конструктивном страном према нама, језик кочи нарацију.“ (Петковић, 1994, 14–15).

Петковић међу првима истиче колико је ирелевантна чињеница да Настасијевић није припадао ниједном актуелном авангардном покрету или групи авангардиста двадесетих година, да бисмо овога писца идентификовали као једног од најизразитијих представника српске авангарде. Настасијевић се уклапа у конструктивистичку оријентацију коју је Р. Вучовић сматрао основном авангардном тенденцијом Младеновићеве *Мисли*. Настасијевићеву прозу, међутим, Вучковић није видео у језгру ове струје. Издавајући три различите фазе експресионизма у послератној српској књижевности, истина узимајући као основ „програмске и критичке експликације идеја“, Вучковић запажа да свакој од фаза одговара по један значајан писац као њен пример. Тако би првој фази, у којој се рађају програми експресионизма, и влада кохезија (1919–1921), одговарало дело М. Црњанског, другој, у којој се распадају јединствене акције експресиониста а доминирају конструктивистичке тенденције (1921–1923) – Растко Петровић, а трећој, која је време „преструктуитања експресионистичких идеја у смеру једне мистичне националне филозофије, стављене у службу идеологије грађанске класе“ (од краја 1922. до тридесетих година) – Момчило Настасијевић. (Вучковић, 1979, 185).

Конструктивизам у прози и поезији Р. Петровића не може се разумети без најопштијих поетичких и филозофских начела, о којима је било речи у поглављу *Космизам*. Употребом наративне технике сказа, коју реализује увек у другачијој варијанти, Петровић остварује и ефекат подривања статуса истине датог приповедног света, односно проблематизовања саме стварности. Релативизам виђеног, „научно“ образло-

жен у тексту „Хелиотерапија афазије“, добија свој прозни еквивалент неколико месеци касније. Приповетка „Прича оца Пантелејмона из младости“ (1. и 16. август 1923) уз наслов садржи и фусноту аутора, тачније ауторске фигуре која се налази на граници између писца као биографске личности и ауторског приповедача. „Он“ бележи да је приповетка фрагмент путописа „кога је писац написао после свог трећег великог путовања кроз Македонију, дакле 1921. год., када је писац имао двадесет и три године“. (1103) Писац је наводно само записивач казивања једног монаха, Пантелејмона. А истинитост монахових казивања сасвим је немогуће проверити. Чак, „причање његово о том животу не показује велико поштовање према реализму, што је и он [отац Пантелејмон] сам једном признао рекавши, да сваком приликом, кад понова исприча један свој догађај, учини му се да овоме израсте по једна нога више: има мојих успомена које су стоноге!“ Свако ново казивање, дакле, носи нову истину. За монашку секту о којој ће Пантелејмон приповедати у причи која следи, писац напомиње да се не може утврдити на коју се тачно мисли, односно „ако исти нису постојали само у милој и фантастичној глави оца Пантелејмона“. (1103)

Као што то чини Р. Петровић у метапоетичким исказима у фусноти, тако и М. Настасијевић у исказима исте природе, који се код њега обично налазе на структурно повлашћеним местима приповетке или у заградама, истиче конструисаност приче, чињеницу да је прича изграђена и свесно обликована. Тиме се не постиже „огољавање поступка“ сâмо ради себе, већ се тако огољава и сама истина приче: и истина је конструисана од стране непоузданог субјекта, односно субјекта који види ствар само из једне перспективе. Индикативно је да су дословно све приповетке коју су двојица писаца објавила током Младеновиће-

вог уређивања у *Мисли*, писане наративном техником сказа². Форма сказа за авангардисте и јесте значила отклон од реалистичког појма истинитости и деветнаестовековног поверења у могућност постојања једне истине. Док је индивидуализовани приповедач сказа у реализму био гарант истинитости приче па тако и објективности, дотле је у авангарди он добио функцију релативизације и умножавања перспектива. Колико је за Настасијевића и Петровића била важна ова чињеница говори и то што су упућивање на њу стављали у сам наслов приче: „Реч о злом удесу...“, „Реч о животу оца Тодора“, „Прича о недозваној

² У приповеци „Дунгла, кујна, кочијаш и ноћ“ казивач је заправо записивач који се представља као познаник куварица Биљане и Марије, поред кочијаша Чампе главних јунакиња приче, и који се потпуно открива на самом крају следећим речима: „Усамљен сам у соби сеоске крчме, али, прислоним ли само уво на под, јасно чујем како тутњи широким друмовима рођена земља зверством и благословом... И излазим кроз ноћ. Шаљем ти ово писмо, драги пријатељу, можда одвише дуго, можда чак неумесно; у сваком случају учинићеш ми пријатност ако га прочиташ и осталим нашим пријатељима. Збогом.“ (1. јануар 1923, 32). Приповетка „За кичевское, за македонское“ (1. мај 1923) почиње наглашавањем ситуације сказа кроз сугерисање карактеристичног хронотопа казивања: „– Седи, мили брате, једна ракија и један ратлук ошећере душу...“ (670), што се неколико пута варира све до њеног краја, при чему се сваки пут дати хронотоп све више открива: „– Кафеџија, море, немој бога ти, да ти наручујем једнако ракијицу по ракијицу, донеси оку, жуту златну као дукат, сјајну као дланови пресвете. Нек ти је на здравље, господине професоре; иако сам само био учитељ, опет смо као неке колеге. Елем једном сам три године био уча у Кичеву.“ (672), итд. О сложеној наративној структури „Причи оца Пантелејмона из младости“ већ је било речи, а код Настасијевића такође постоје два хијерархијски постављена казивача у причи „Реч о животу оца Тодора...“

госпођи...“ , „*Прича* оца Пантелејмона...“. У теорији руских формалиста, која је највећим делом настала као опис стања у савременој књижевности, издваја се и теорија сказа, која такође само констатује промену која се већ десила у перцепцији света и његовој презентацији. Тамо где је у деветнаестовековној поезици стајала теорија *ограза*, код формалиста се јавља појам *ипрелома*. Сказ је само једна од манифестација те појаве. Наиме, као што примећује Хансен-Леве, „у оквиру теорије сказа термин пријелом означава ’деформацију’, ’очуђење’ вањског свијета или, точније, ’нормални’ дискурс о свијету посредством ’форме’ или ’структуре’ мишљења и говора индивидуалног говорника. Овај се говор схваћа као ’маска’ или као ’призма’ која ’прелама’ зраке стварности – за разлику од наивне предоцбе о ’одразу’ реалних чињеница у зрцулу свијести индивидуалне личности [...].“ (Хансен-Леве, 1985, 11).

Приповетка „Реч о животу оца Тодора овог и оног света“ (објављена истина после Младеновићевог одласка, 16. децембра 1923) почиње наглашавањем саме теме казивања али и својеврсном инвокацијом истине која се одмах затим доводи у сумњу: „За казивање о овоземаљском животу оца Тодора стојим добар ја, прогоњени због истинољубља; док за оно друго, почев од очева издахнућа па надаље, не јамчим, јер записах по чувењу. А саопшти ми човек Марко, звани Смрт [...] Ко ме није до веровања, нека не верује, а ја ћу и то записати.“ (1786) И на самом почетку приче „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“ уведе се исте теме, јер приче практично припадају истом циклусу, а повезује их иста фигура казивача, „истинословац“: „Ја ћутим само и чудно ми колико човек застрани у мисли кад до у корен не зна ствар. Да неког изводим из блудње нећу, не што би се посумњало у сигурност мога казивања (мене зову

истинословцем), већ у исправност моје главе. Стога казивати нећу ником ништа, али, колико ми глава засеца, исписати хоћу све што знам, јер ја поуздано знам шта и којим путевима доведе Марту девојку да удави момка Ђенадија.“ (1247) Последњи цитат илустрација је још једног питања које Настасијевић поставља у својој прози, а то је питање о поузданости људских знања.³ Не само што је Истина доведена у сумњу, већ је подривена извесност знања као таквог, сама могућност сазнања. Овај аспект Настасијевићеве поетике, а могло би се рећи и метафизике, израз је дубоког скептицизма који обележава авангардно раздобље, скептицизма насталог из свести о произвољности, односно конструисаности свих културних феномена. Свет више није нешто што се подразумева, већ творевина која се може деконструисати или срушити. Ако су пале или бар доведене у питање традиционалне вредности укључујући и идеју Бога, све оно што би се једним именом звало средишта смисла, онда је логично да ће бити дестабилисан и сам појам истине и знања.

³ И „Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“ (1. април 1923) почиње изјавом неименованог казивача: „*Казивања о њој не слајаху се*, но ипак имађаху сва исту потку нечега на загробни задах.“ (512, курзив С. Б.).

6. Примитивизам

6.1. Витализам и уметничка обнова

Када је реч о примитивистичким тенденцијама, часопис *Мусао* пружа значајну грађу на више нивоа: посредством самих уметничких текстова, кроз програмске и програмско-полемичке текстове, кроз текстове студијског типа и књижевне приказе.

На најдиректнији начин примитивизам је као авангардна појава присутан у два чланка: у полемички интонираном тексту са елементима манифеста Драгана Алексића – „Европа у знаку црначке уметности“ (1. јануар 1923) и у есеју програмског карактера „Обнова уметности и појаве примитивизма“ (1. септембар 1923) Светислава Стефановића. Стефановић, међутим, као и када расправља о било ком другом проблему, и о препородитељској улози примитивизма настоји да говори у најширем могућем контексту, у контексту читаве познате историје књижевности и уметности. Облик множине – *појаве*, говори о бројним појавама враћања на примитивне изворе, било тематски било обликом, кроз еволуцију књижевности. Актуелне примитивистичке тенденције су само једна од појава у обнови уметности, која се периодично догађа, и без које нема развој уметности. Стефановић стоји на еволуционистичком схватању историје књижевности и уметности.

Он заузима полемички став према „академистима“ свих времена, који у враћању на примитивно увек виде негативну појаву. У актуелним домаћим оквирима полемичка нота упућена је Богдану Поповићу и његовој искључивости у опредељењу за ларпурлартизам. У оквиру Стефановићеве еволуционистичке концепције уметности, ларпурлартизам није највиша фаза у развоју, већ само нужна фаза, која је последица „тенденције свих творевина људских: да од средстава постану сами себи циљ.“ (1224) То је тежња за коју Стефановић подсећа, у складу са сопственом тежњом за свеобухватношћу, да је видљива у целом органском развићу: „Створена од човека да изрази извесне његове животне потребе, његову потребу за игром и његову потребу да се изрази и саопшти другим људима – и према томе у свем бићу и својој основи најдубље везана за животне потребе човекове, уметност тежи да се ослободи те везе и да постане сама себи циљ.“ (1224) Тако је, по Стефановићу, дошло до формуле *l'art pour l'art*. Међутим, управо у тренутку када се ствара уметност по тој формули, јавља се и тежња повратка животу, што значи сопственим изворима. Повратак примитивизму у уметности облик је овог закономерног процеса њеног развоја. Питање које се за Стефановића поставља, отуда није оправданост примитивизма, већ: да ли конкретна појава примитивизма заиста значи и обнову уметности?

Најбољи примери стварне обнове кроз враћање примитивним инспирацијама за Стефановића су Шекспир, Гете, Еурипид и Вагнер. У српској књижевности – то је Вук Караџић. У односу на његов подухват Стефановић сагледава и савремени тренутак књижевности, у коме се огледају како заслуге тако и домети и ограничења тог романтичарског враћања на примитивно. „У нашој књижевности један повра-

так примитивизму – онај Вуков – значио је највећи датум њен, и стварни не само почетак него и темељ све наше новије књижевности. Али Вукова обнова извршена је углавном само на епском, херојском кругу примитивне народне поезије, уметнички завршена у 'Горском Вијенцу', Дучићевим 'Јадранским Сонетима' и Мештровићу. Једно дубље враћање је потребно и осетило се у најновијој књижевности, враћање на митске и митолошке дубине и даљине, за које Вук и његови следбеници нису имали осећања, али за које се сада има све дубљи смисао и чежња“ (1232) Дубље враћање изворима примитивности у најновијој књижевности о коме Стефановић говори могло је да се прати у претходним бројевима *Мисли* у поезији и прози Растка Петровића и Момчила Настасијевића, а у теоријском смислу, у есејима С. Винавера.

Стефановићев текст отвара претпоследњи број који уређује Р. Младеновић. Наредни текст је „Писмо о позоришном неоромантизму“ Ј. Ракитина, о коме је било речи поводом усвајања модела руске авангарде у српској књижевности. Када се Ракитиново *писмо* Младеновићу чита после Стефановићевог текста за којим у часопису следи, и неки његови делови попримају конотације неопримитивистичких тенденција авангарде. На пример, пасус у коме се образлаже да упркос несумњивој еволуцији, била она позитивно или негативно вреднована, постоје форме и садржаји којима се уметност увек враћа: „Живот мења свој ритам, али док човечанство мења те ритмове и док се отреса од лепоте, подвига, патоса, од прошле величине, од лепоте коју је убила утилитарност машине, – човечанство се неће одрећи лепих обреда, ритуала, као што се неће да растане са легендом.“ (1235) Ово контекстуално читање чланака ствара утисак да је примитивизам она авангардна тенденција која, можда и случајно, стоји као последња фаза заједничког

деловања српских авангардиста. То је фаза која, бар из перспективе часописа *Мисао*, почиње на самом почетку 1923. године, која ће сва бити у том знаку (в. *Селективну библиографију*). У ширем контексту, примитивизам заузима значајно место у српској авангарди од јануара претходне, 1922. године, када Р. Петровић у *Пушчевима* објављује „Споменик“ инспирисан, између осталог, и црначком скулптуром, односно још од 1921. године када је објављен његов роман *Бурлеска јосифовина Перуна боја ірома*.

Контекстуално гледано, одговор на програмска начела изнета у Стефановићевом уводном чланку представља текст Ернста Васмута „Архитектура у Индији“ (1. септембар 1923), у истом броју, и студија „Хетићанска уметност“ (16. септембар 1923) Ота Вебера, штампан у следећем броју *Мисли*, последњем кога је уредио Младеновић. У оба рада и експлицитно се истиче да је реч о културама запостављеним у Европи¹, а посебно у првом наглашено се говори о примитивизму индијске архитектуре: „Важно је да се зна, да је индијска архитектура, упркос свога величанственога развитака, остала кроз хиљаде година код свога једанпут пронађенога начина градње, који је за наше појмове тако примитиван.“ (1255, курзив С. Б.). Односно, за Васмута она поседује онај витализам за којим је европска култура трагала у времену сопствене декаденције, тј. када је допела у стање које је видела као пропаст сопствених вредности у Шпенглеровом смислу²: „Али при свему томе гадно човечанство европско по надмоћности своје цивилизације сумња у све, осећа и види с вишег изгледа неку

¹ „Али ко данас о Хетићанима зна више сем имена, па можда баш ни толико?“ (1329)

² Књига *Пройаси Зайада* објављена је претходне, 1922. године.

кризу у својим нервима и боји се 'пропасти запада' а ипак обраћа свој поглед ка истоку. Оно што јој почиње бивати јасно у уметности истока и најпојмљивије у индијској архитектури, то је стваралачка моћ душевних нагонских снага, без које је уметност осуђена на пропаст.“ (1261)

Васмутов чланак изгледа као директан одговор на Стефановићево схватање уметничке еволуције, јер индијску уметност у целини види као супротност лар-пурлартизму: „Сва је уметност у Индији религиозна. Она је тражење Бога. Архитектура у Индији молитва је у камену, израз и излив наснажнијег религиозног осећања. *Уметности збој уметности* није Индију интересовала, нити је интересује.“ (1253, курзив С. Б.). Васмут се посебно бави разликом између индијске архитектуре и архитектуре Запада. На Западу делује рацио, ум, мера, док на Истоку стварају машта, слобода и неумереност. „Онај западњачки с планом склопљени облик, оно увек економско искоришћавање средстава, затим уздржавање и нагомилавање снага за постепено дизање ефекта, индијској архитектури је непознато. [...] Индијска архитектура је тропска уметност. Она је слика оне земље и оне расе, чији је животни принцип постављен на необузданој супротности. Жарко сунце ове земље, које шиба и уједно успављује ум, које даје људима најоштрије контуре, а ипак упаљује и распаљује фантазију. [...] Архитектура је прототип ових супротности.“ (1254) „Тамо где се најјасније открива архитектура запада, проналазак је мере, реда и закона. [...] Индијска је архитектура напротив потпуна еманација осећања и душевна узбуђеност ставља је у камен. Она остаје технички примитивна, али баш стога њене снаге нису апсорбоване, него пуштају фантазију да се слободно креће.“ (1260)

Начин на који аутор дефинише разлике између две културе уклапа се у авангардно виђење уметности и света, тј. авангардни императив промене који се може окарактерисати као децентрирање уметности па и „света“, али и као *изражавање алијернајиве*. Тако, на пример, док је Ј. П. Оуд будућност архитектуре видео у чистом конструктивизму и одбацивању свих украса и орнамената, Васмут се у свом чланку непрестаном дивиндијској орнаментици³, сматрајући је богатством и предношћу ове архитектуре. Ови текстови документују тиме чињеницу да су неке авангардне тенденције, попут конструктивизма и примитивизма, биле у неким аспектима у међусобној супротности. Орнаментика, тј. украшавање није споредни елемент источних уметности као што није ни споредна тема у текстовима Васмута и Вебера. Управо у нагону за украшавањем огледа се витализам примитивних форми и народа који их стварају, као што ће Вебер приметити поводом хетићанске уметности: „Већ сама чињеница да је у том народу постојао обичај да се украшавају фасаде уметничким сликама у камену, довољна је да томе народу признамо најјаче уметничке инстинкте. Тај начин украшавања проистиче из једног стваралачког нагона елементарне снаге.“ (1335)

Примитивистичку „фазу“ у *Мисли*, која се завршава речима у славу примитивистичког витализма, започео је поменути текст Драгана Алексића, „Европа у знаку црначке уметности“, који је настао као полемички одговор на чланак Богдана Поповића „Која је вредност црначке пластике?“ објављеном у *СКГ*-у. Текст представља апологизацију црначке

³ Описујући Халубидов храм: „Изнад терасе пружа се око 710 стопа дугачак слоновски фриз, који не садржава мање од 2000 слонова извајаних с амовима и јахачима како је само Оријенталац могао да изради.“ (1256)

наивне уметности, веома сличну свим другима који су се у то време могле чути тј. прочитати у Европи и у том смислу реч је о једном од класичних текстова европске авангарде. Алексић се посебно бави црначком скулптуром. У њеним карактеристикама аутор издваја експресивност и мистику, и остале елементе који произилазе из доминације ирационалног: „Битност те скулптуре јесте: мистично-духовна снага нагона, експресивна хипноза страха и секса, мистериозност психолошка с обзиром на анатомску композицију и култ примитивног потеза.“ (52) У Алексићивом тексту као подразумевајући присутан је авангардни топос заласка и обнове европске културе, па тако и примитивна уметност нема вредност сама по себи, већ као чинилац обнове „старе“ културе: „Та примитивна снага више духовне природе, пуна динамике инстинктивних људи, може да изврши и неки преображај у европској уметности, већ с обзиром на своју новину.“ (52, курсив С. Б.). Иако се инспирација примитивним уметностима тумачи као авангардни коректив евроцентризма, када се пажљиво читају текстови посвећени овој теми, попут Алексићевог, поставља се питање није ли и овде на делу евроцентризам. Јер, примитивна уметност може се назвати *новином* само из евроцентричне перспективне, и само из такве перспективе она се може сагледати као *средство* обнове сопствене културе. На ову појаву указује и Татјана Росић у свом тексту „Растко: Скандал и екстаза тела“⁴. Росићева чак тумачи да је „цео подухват европске авангарде који се тицао истраживања других, тзв. примитивних или архајских култура као и алтернативних халуцинантних,

⁴ Зборник *Откривање другој неба: Раско Пејровић*, Културни центар Београда, Београд 2003, уредници Михајло Пантић и Оливера Стошић, стр. 103–116.

ониричких и наивних садржаја властите културе временом [је] полако задобијао јасан карактер колонијалног похода. Предузет од стране нових европских уметничких и интелектуалних покрета пројекат је резултирао запоседањем свих оних територија које су до тада још увек биле сматране 'ничијом земљом' попут територија сна, подсвести, митологије, лудила, халуцинација, визија, примитивних култура. Све се завршило фасцинантном асимилацијом свих нових садржаја у само језгро савремене европске уметности при чему је она спонтано освојила ексклузивно право њихове експлоатације и репрезентације, а по потреби и рециклаже. Тако се сва 'другост' за којом је Растково поколење чезнуло обрела унутар помало модификованих граница које су одређивале (просторно колико и вредносно) званичну 'територију' тадашње европске културне заједнице“.

6.2. Урањање у митолошко, „расно“, архаично, нагонско и несвесно

Евгениј Аничков у помињаној студији „Најновије појаве у руској поезији“ (16. септембар 1922), описујући руски футуризам прецизно одређује и значење примитивистичке тенденције унутар њега: „[...] омладину привлачи све дубља даљина векова. Зашто и да се задржавамо на средњем веку који су прво симболисти-католици изнели на опште свиђање. А ранији векови? Па још ранији? Отуда радозналост за првобитности: за црначку уметност, за античке примитивце, поготову доба Атлантиде [...] Уопште, свака првобитност. Није ствар до хронологије, него до почетности, до најранијих полазних тачака, до елемената, до првих основа уметности. Стално се посматрају детињасти цртежи; и само то, слике

дилетаната, полуписмених, без икакве школске спреме, из забачених, далеких крајева.“ (1325) Одлике и елементи примитивизма које је Аничков запазио код генерације младих руских песника јесу они који су заједнички за све европске покрете, а елементи набројани у другом делу цитата (дечји цртежи, сликарство недозрелих и маргинализованих) открива порекло средишњих инспирација у надреализму који ће се као покрет дефинитивно формирати тек пар година после објављивања Аничковљевог текста. С друге стране, Аничковљево истицање тежње ка првобитности описује делом и онај аспект примитивизма који ће у *Мисли* доћи до посебног изражаја.

Примитивистичке тенденције у часопису *Мусао* огледају се, као што је у уводном поглављу речено, и ангажовањем песника односно приповедача као што су Растко Петровић и Момчило Настасијевић. Њихове прве објављене приповетке и претходно штампан Петровићев роман *Бурлеска јосиодина Перуна боја ірома* (1921) показују да се обнова уметности кроз примитивизам врши урањањем у митске и митолошке дубине и даљине, како овај поступак назива Стефановић, а не само простим враћањем фолклору и његовим спољашњим формама. Када је реч о инспирацији најстаријим слојевима фолклора, треба напоменути да Петровић и Настасијевић, попут руских авангардиста Блока⁵, Хлебњикова и Јакобсона, нису обични читаоци усменог наслеђа. Двојица српских авангардиста баве се истраживањима која подразумевају научни приступ формама усмене културе. У митским слојевима фолклора они проналазе

⁵ Дипломски рад А. А. Блока имао је, на пример, за тему народна бајања и заклетве, а В. Иванов подсећа да треба упоредити тај рад са циклусима песама у другој Блоковој збирци.

како приповедне и песничке технике, тако и мотиве, слике, наративе и сâм језик.

Исто тако се, на плану психолошког, примитивистичка тенденција огледа у истраживању несвесног и нагонског, онога што се налази испод површинских манифестација психичког живота индивидуе или колектива. У том смислу, Петровић и Настасијевић дали су у својој прози уметнички одговор на открића Фројдове психоанализе, али и Јунгове аналитичке психологије. Свет приповетке „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“ (1. септембар 1923), на пример, представљен је тако као да њиме у потпуности владају два елементарна нагона, Ерос и Танатос. Епизодна прича о Мартиним родитељима уводи мотив кобне заводљивости, говорећи о близини ероса и смрти: Мартина мајка „за трајања своје женскости испила је својим одвуглим очима многе темељите мужеве, па се сушили и тобож лечили код својих жена [...]. Она их међутим отправљала једног по једног на Црвено брдо, а друге замамљивала [...].“ (1248) Марта је од мајке наследила очи „провидне и замамне као вир на месечини“, чиме се наследно пренела и зла судбина. Иако је момак Ђенадије испросио другу девојку, Златију, ни он ни Марта не одолевају невидљивој сили која ће их спојити, у хладу два укрштена јасена, на истом месту где ће Марта касније убити Ђенадија, покретана силом која је такође изван ње („И обљубљена осети се блудницом, и помогоше јој, те га удави снажног, она слабачка, не будући при том ни своја ни сама.“ 1252)

Док Настасијевић нагонске и несвесне силе, једном речју ирационално, приказује као метафизичке категорије, дотле су у приповедном свету Р. Петровића оне сасвим људске и то често хиперболизоване и карикиране у смислу Бахтинове дефиниције гротеск-

ног реализма.⁶ Приповетка „Џунгла, кујна, кочијаш и ноћ“ (1. јануар 1923) за тему има елементарне сексуалне нагоне, али и друге неодољиве пориве какав је зов дивљине и даљине, исказан кроз мотив путовања. Дивља сексуална привлачност између кочијаша Чампе и куварице Биљане чини да под дејством њихових узајамних погледа обична кухиња добија изглед џунгле пуне сенки. У том мраку њихових страсти, уобичајене су сцене у којима пијани кочијаш туче младу жену, због чега га она мазохистички још више воли. „Да, ти си највећа пијанчура Чампа, ја више волим твоју чизму црну но блистави аероплан што с тробојним котуром на крилима прострељује снежни облак над снежним планинама швајцарских Алпа“, речи су главне јунакиње ове приче. (28) Чампа представља не само садисту и насилника, већ и војера који ужива у посматрању насиља. Пред полазак на пут, он прича својој љубавници следеће: „Ја волим такве ужасне слике. Верујеш ли или не верујеш? Видех једном да Арнаутин детету копа очи. О, како је то и злочиначки и величанствено видети добре љубљене детиње очице да гнојем цуре низ образе; дете јеца! Моје очи, моје очи!“ (30)

Петровић је Арнауте и Македонце, односно земљу Македонију изабрао за простор на ком се у огољеном виду испољавају примарне људске страсти. У краткој причи „За кичевское, за македонское“ (1. мај 1923) приказују се елементарна осећања љубави и мржње. Прича говори о безусловној љубави између двојице браће Македонаца која се преображава у несавладиву мржњу када се посвађају око исте девојке коју су обојица испросила. Браћа једном

⁶ Види: М. Бахтин, *Сиваралаштиво Франсоа Раблеа и народна култура средњеј века и ренесансе*, Нолит, Београд, и: Б. Јовић, *Поешика Расјка Пејровића*, стр. 187–196.

приликом крену послом у суседни град, али остану данима заглављени у планини. Казивач приче са својим пријатљима Арнаутима пронађе их у потпуно измењеном стању, омршавеле и исушене, али како се и даље свађају. Док браћа један другом псују оца и мајку, ловац Мач, Арнаутин, коме је приповетка и посвећена, извади пиштољ и убије једног од њих, а казивач осећа да са нестрпљењем чека и убиство другог. „Хеј, мој господине професоре, страшна је то земља, ама и дивна Македонија. Чудне смо звери тога дана били уловили. Рекло би се неки зверињак; али и поезија ту пева тиха.“ (675)

Оваквим појединачним сценама, као и својом прозом у целини, Петровић је провоцирао друштвене и културне табуе. Свака од ових приповедака у неком је аспект субверзивна у односу на традиционални модел културе, али Петровићев циљ није био да провоцирајући изазове тренутну реакцију, што се десило поводом његове песме „Споменик“ (в. Тешић, „Случај ’Споменика’ Растка Петровића“, 2005, 247–249), већ да остави трајан документ, у форми књижевности, о превредновању културних вредности. Настасијевићева проза такође тематизује културне табуе, али оне најуниверзалнијег значења какав је у западној цивилизацији табу смрти. Као у „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику“ (1. април 1923), тако ће и у каснијим приповеткама, Настасијевић на врло суптилан начин, под маском онеобиченог језика који непрестано скреће читаочеву пажњу на артистичку страну приче, саопштавати о сусрету са самом смрћу.

С обзиром на помало зачуђујућу чињеницу да у Младеновићевој *Мисли* нема текстова директно посвећених новом психолошком учењу, приповетке Петровића и Настасијевића могу се сматрати оним текстовима који у овом часопису сведоче, макар по-

средно, о популарности психоанализе и њеног утицаја на авангардну естетику. Међутим, авангарда је ирационално и несвесно тражила и проналазила и независно од Фројда, тј. и сама Фројдова истраживања могу се тумачити као израз истог духа времена. В. Кандински још 1910. (*О духовном у уметности*) указује на ову чињеницу објашњавајући да је „тренутно посезање у примитивно“ израз душе која се буди после дуге владавине материјалистичког погледа на свет: „Тако је делимично настала наша симпатија, наше разумевање, наша унутрашња сродност са примитивнима. Управо као и ми, и ови су чисти уметници тражили да у својим радовима покажу унутрашњебитно, при чему је порицање спољашње случајности настало само по себи.“ (Кандински, 2004, 32).

Проза двојице аутора обликовала је у сваком случају просторе дотад непознате у српској књижевности. Они су деловали необично јер су то уствари били наративно обликовани простори унутарњег живота, или, како је Р. Младеновић тада говорио, простори душе. Настасијевићева фантастика могла би се чак тумачити као литерарна паралела актуелној филмској фантастици коју Младеновић промовише. Фантастични филм је једина филмска врста која Младеновића занима, а он га назива још и „филм душе“ (види *Продор филма*). У тексту „Кино-балада и њена драматругија“ (16. јануар) он напомиње да се исти процеси, нијансирања душе, одвијају и у поезији: „Он [фантастични филм] почиње изван граница могућега и реалнога. Наш дух осећа често потребу да се ослободи сваког каузалитета са оним што се догађа око нас, да избегне сировост конкретнога, и да нас пренесе у чудновату атмосферу визије. То је тежња само за визионерском стварношћу, далеко од сурових природних закона, то је лирска чежња за иреалним уметничким елементом у филму, чежња

која се документује данас и у поезији.“ (147) Младеновић је као уредник који објављује Настасијевићеве приповетке могао бити свестан да оне одговарају филмској поетици коју је описао непосредно по презимању *Мисли*.

На примитивистичку тенденцију експлицитно указује В. С. Зоровавел у приказу (1. фебруар 1922) романа Растка Петровића, *Бурлеска јосиодина Перуна боја ірома*, објављеног претходне године. „На питање шта би прошлост, шта би књиге староставне пружиле као стварно наслеђе, г. Растко Петровић одговара: неуништивост мистерије расе.“ (214) „Па ипак, *Бурлеска* [...] има и своју васпитну страну, мада замршену по излагању, примитивну по суштини. И заиста, обрадом и суштином *Бурлеска* [...] замашно закорачава у област чисте примитивности.“ (214) Међутим, Зоровавел налази и низ замерки овој књизи закључујући на крају да она као и читава „наша најновија књижевност“ још није изашла из етнографских граница. (216)

Повратку у културну прошлост, односно у примитивна душевна стања који се рефлектује у Петровићевој прози, одговара тема повратка у пренатално стање у његовој поезији. У *Мисли* је заједно са песмом-манифестом „Двадесет неприкосновених стихова“, 1. октобра 1922. објављена и песма „Једини сан“ која кроз мотив сна о повратку у мајчину утробу развија другу велику тему Петровићеве поезије, формулисана као *шајна рођења* (Петковић) према истоименој песми. И један и други „повратак“ исто-времено су врста бега од савремене цивилизације, у односу на коју се и првобитно стање друштва и првобитни живот јединке указују као простори изгубљеног раја. О томе говоре и завршни стихови поменуте песме:

...Па ниједан живоџа сан
Није џако чистџ
И од свеџа чедан, као да је у џрбуху неке
маџере;
Проходим кроз онај џмури џросџор џде
сваки лисџ,
У сањању џориче да има један свеџ
Који је ван овоџ: слободан и без мере;
И оџеџ кроз исџе сале сна
Закуцам џресџрављен на мишиџна враџа
овоџа живоџа:
Ах, један два! Ах, један, два! (1496)

У основи свих Петровићевих повратака примитивном (словенска паганска митологија, психологија несвесног, пренатално стање) препознаје се бергсоновски витализам. И када преиспитује вредности хришћанске цивилизације (в. о песми „Двадесет неприкосновених стихова“ у поглављу *Проширење ираница манифестја*), и када приповеда „о распуштености богова“ (*Бурлеска...*) или о распуштености смртника (приповетке у *Мисли*), као и када истражује тајну интраутералне егзистенције, Петровић слави спонтаност живота, бергсоновски *élan vital*, претпостављајући ирационално рационалном. Р. Вучковић указује на чињеницу да се извори Бергсоновог утицаја на Р. Петровића налазе у његовом припадању кругу париских дадаиста. (Вучковић, 1984, 164)

Јасну неопримитивистичку тенденцију садржи и манифестативни текст Ранка Младеновића, „Архитектура нове заједнице“ (1. јуни 1923). Младеновић овом синтагмом означава изградњу нове уметничке заједнице, с тим да категорију *новој* у уметности не схвата као радикални раскид са свим традицијама, већ као обнављање најстаријих слојева културе, образаца тзв. расног фолклора. Главну улогу у овој миси-

ји Младеновић додељује младој генерацији: „Спас лежи у снажној потенцији младих, у неодољивој чежњи за развијање себе сама. Али то развиће мора да има један унутрашњи процес [...]. Није успех у томе умети пресећи једну стару традицију, па потрошити енергију на одомаћивање какве закаснеле традиције западноевропских раса.“ (802)

Слично као што се прокламовало и практиковало и у руској авангардној књижевности и сликарству, шансу за равноправно укључивање у европске и интернационалне токове уметности Младеновић види у оригиналним облицима националне културе, коју он назива *расном*. Младеновић пророчки објављује: „Архитектура нове заједнице се јавља. Млада генерација је мора до краја извести. Она ће је конструисати ако дубоко још више урони у своје уметничке инстинкте, и попне до новог израза расни фолклор, и избаци га на интернационалну површину. Нико од нас не воли више страну књижевност, али истовремено ми највише волимо свој фолклор. Наша књижевност још није интернационалног ранга, јер је импорт споља увек био јачи. А имитација никад није израз јаког продуктивног духа. Ако млада генерација не падне у исту грешку, њена будућност је велика. Она већ има ширу савремену књижевну културу ради личне оријентације. Али *продуктивност и талената* мора да корача напореда са оним првим, јер је она једина садржина. [...] Нећемо да смо интернационалисте због туђих књижевности, већ хоћемо да смо и сувише расно и индивидуално продуктивни, да би други у иностранству осетили у нама интернационалну важност. То је пут који превазилази прошлост и води у будућност.“ (806–807) У Младеновићевом манифесту примећује се, на декларативном плану, оригиналан спој примитивистичких и конструктивистичких тенденција. Инстинктивно и расно, као изрази примитивног и

ирационалног у култури, по Младеновићу имају да буду преобликовани индивидуалним талентом који делује према једном рационалном и промишљеном пројекту. Тај пројекат не односи се на појединачна уметничка дела, тако да није реч о класичном авангардном конструктивизму, већ на целокупну културу коју треба поново изградити.

Насупрот програмском и помало апстрактном неопрimitивизму овога манифеста стоји текст Милош Ђурића „Поводом металогије у народној песми“ (1. и 16. јули 1923), у коме се на конкретним примерима показује како се интерпретацијски „урања“ у најдубље митске слојеве фолклора. Међутим, пре него што почне са анализом неколико лирских песама, Ђурић такође не пропушта да у широком луку оцрта стање у филозофији и искаже неколико програмских ставова о потреби промене епистемолошке перспективе. У Ђурићевом тексту јасно се огледа криза рационализма, која се у западноевропским друштвима односно у науци јавила у предвечерје Првог светског рата, а посебно после овог догађаја. Ђурић износи у то време често понављане ставове о немоћи науке и филозофије да спознају суштину света, а да је оно што нису успели да учине Платон и Кант, успео „народни дух“ у миту и народној песми.

Основни задатак филозофије, који ова сама себи од свог настанка поставља, Ђурић формулише као тежњу „у свим филозофским системима да поставе један принцип, да богату, светлуцаву мешавину феномена сведу на један корен, па на основу тога покушавају да докуче унутрашњу природу света и његових појава. Такав принцип који објашњава свет у Ведама је *Atman*.“ (976) За Лаоцеа је „принцип природе и живота *Tao*“. (977) И тако, полазећи од индијских и кинеских учења, Ђурић даје преглед читаве западне филозофије, од пресократоваца до Бергсона и Гијоа,

кроз кратко набрајање и објашњавање појмова којима су ови филозофи именovali невидљиву унутрашњу суштину света и космоса. Народна песма за Ђурића је пример како се „према овој фундаменталној мисли филозофској, према овој Пратајни, према тој тајни свију тајана“ односи митска свест, тј. у овом случају „наш народни дух, изражен у Српским Народним Песмама.“ (981) Ђурић се у тексту позвао на конкретне народне песме, навео их је у целини и затим дао своје тумачење. У питању су две *лирске* песме, у ужој подели митолошке, „Сунчева сестра и паша тиранин“ и „Сунчева сестра и цар“. И наводи се: „Песме које хоћемо да огледамо налазе се у Вуковој збирци, књ. I, одељку XIII: *Пјесме особито митолоичке*.“ (986)

Ђурићев текст у целини има илустративно значење за духовне оријентације епохе, јер показује пут којим се од осећаја духовне кризе, израженом у филозофском ставу скептицизма и нихилизма, стизало до конкретног захватања у тзв. примитивне изворе националне културе и уметности.

Значајно је то што Ђурић не говори о народној песми уопште, као што би се могло закључити само на основу наслова, већ искључиво о митолошким песмама, у којима, наводно, налази доказе за тезу постављену на почетку текста. Од Ђурићеве анализе, која ће се у великој мери испоставити произвољном, много је важнија чињеница да је у питању приближно исти корпус песама на којима ће пола године касније Растко Петровић доказивати своју идеју о „младићству народног генија“, о потреби враћања истим примитивним формама и садржајима као извору обнављања уметности, и живота. Петровић у студији „Младићство народног генија“, објављеној у *Покрећу* 1924, проналази митолошке слојеве и у

оним народним песмама које се у званичној подели не сматрају митолошким.

Ђурић заправо поставља нека важна питања на која ће тек Р. Петровић дати убедљив одговор. У песми „Сунчева сестра и паша тиранин“ сиже је следећи: паша тиранин пође да ожени лепу девојку, сунчеву сестру, којој су „жуте [су јој] ноге до кољенах, / А злаћене руке до раменах.“ Паша са собом води шестстотина сватова, али девојка бацајући у вис јабуке, које се претварају у муње, учини да и паша и сватови погину. У тој ће песми девојка за себе рећи да је она „сунчева сестрица, месечева првобратучеда, Даничина богом посестрима.“ Ђурић затим наводи и другу песму са сличним сижеом: цар доводи к себи девојку Босилку желећи да се њоме ожени, али од свега мора да одустане. Пошто му она каже да је „сунцу рођена сестрица, А мјесецу првобратучеда“, цар је отпушта речима „Иди тамо Босилка дјевојко, / Иди сједи гдје си и сједила.“ Ђурић поставља питања која че се показати кључнима и за петровићев приступ: „Ко је тај паша, а ко је тај цар? Ко је та неиспросива девојка. И зашто је она неиспросива?“ (987) Његов одговор у датом тексту јесте тај да одговори на ова питања остају тајна, да је народни дух тако и саопштио да најдубље истине природе остају тајна које наш ограничени гносеолошки апарат не може да докучи. Овај одговор јесте задовољавајући у оквирима Ђурићеве филозофије која је у том тренутку нагињала квазифилозофији и мистификацијама, али је била карактеристичан израз аванградног мистицизма, у најширем смислу речи, а такође и авангардне тежње за афирмацијом примитивног, народног и тзв. расног.

Међутим, није искључено да су управо овако постављена питања додатно мотивисала Растка Петровића да на њих одговори прецизно, односно

да су утицала на то како ће формулисати своју анализу митолошких песама, односно читавог усменог наслеђа, коју је већ имао у основној концепцији. У „Младићству народног генија“ Петровић анализира, како је он назива, *ејску* песму „Женидба Милића Барјактара“. Она у основи има сличан сиже као и две песме о којима је говорио Ђурић, који би се могао свести на мотив немогуће женидбе. Петровић претпоставља и открива „да је Лепосава као и њена сестра јутарње божанство...“, „па како је у већини митологија божанство свитања и зоре јасно одвојено од божанства светлости и сунца, те прво свакодневно умире баш кад се друго рађа, то би овде смрт невести-на имала да наслеђује смрт зоре на истоку, небеског руменила, пред оно значајно искакање сунчане кугле [...]. Милић је, напротив сунце, и сарањују га „када јарко смирује се сунце. [...] У сватовима би се, као у неким кратким женским песмама где је то изрично речено, могле наслутити већ бледе звезде што полазе сунцу и зорњачи.“ (Петровић, 1964а, 356).

После Растковог „откровења“ лако је тумачити да у песмама које за пример узима Ђурић, девојка персонификује зору, паша (односно цар) представља ноћ, а да су сватови звезде.

У оквиру ове теме пажњу заслужује и кратки приказ „Роман о Тристану и Изолди“ (16. фебруара 1922) у ком М. Настасијевић кроз проблематизовање превођења старих текстова открива и сопствену поетику. Најпре, он открива своја интересовања и озбиљно познавање средњовековне историје и уметности: „Шта је друго француски средњи век него синтеза два до супротности различна духа, ружног, латинско-провансалског, са јасно испољеном линијом акције и северног, 'варварског', келтско-германског, суровог медитативног, мистичног који дела у смеру још неизумрле митологије“. (314) Одушевљен рекон-

струкцијом непотпуних труверских верзија *Романа о Трисџану и Излоди*, а посебно реконструкцијом средњовековног језика, Настасијевић ће поставити питање на које је и сам покушавао да одговори: „Колико је Бедје умео продрети у стил, дакле у форму мишљења и осећања једног трувера, види се по томе што, читајући обновљеног *Трисџана* имамо утисак да читамо изванредно успели прозни превод једног средњовековног романа: сви обрти, све дражи наивног стила остале су неповређене. Из овога јасно следи да се српски превод не може потпуно поклапати са француском прерадом. Пре свега, *на који би начин наш преводилац постојио да буде архаичан у свом стилу?* Да ли залазећи у наш средњи век и тражећи савета од наших превода сличних романа? То би значило ударити путем којим још нико није пошао код нас.“ (314–315, курзив С. Б.). Одговор на ово питање које поставља замишљеном преводиоцу, Настасијевић ће у истом часопису дати већ следеће године али као писац, језиком и стилем својих приповедака.

6.3. Окретање Далеком истоку

Посебну тему унутар примитивистичких тенденција чини феномен окретања погледа ка Далеком истоку. Иако узор из култура Далеког истока за којима посежу авангардисти нису исто што и примитивне форме духа (мит, фолклор, наивна уметност, прецивизацијска друштва) на које припадник западне цивилизације прво помисли када је о овој тенденцији реч, ти су узор примитивном блиски јер изражавају непосредни, изворни и примарни доживљај света, али и зато што су толико стари да добијају конотацију древног и првобитног. Будистичка и упанишадска филозофија играле су, не случајно, улогу религије а

захтевале су ослобођење од ега и непосредно утапање у бескрај или ништавило космоса. У студији на тему којом се и ми у овом одељку бавимо, „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља“, Б. Јовић одређујући „суштину примитивизма у европском културном простору“ цитира и једно објашњење које даје Макс Озборн, савременик авангарде, 1922. године, а које подупиरे и нашу тезу о заједничком корену интересовања европских авангардиста за примитивине форме и културе, с једне стране, и далекоисточне филозофије, са друге. Озборн овако описује атмосферу свог времена: „Ваздух са почетка двадесетог века бременит је клицама жудње за првобитношћу. Презасићени и згађени поглед окреће се не напред, већ назад. Да би могла да се превазиђе збрка те претеће машинерије коју је, са неизрецивим напором, себи током векова зналачки склопио Запад. Да би могло да се почне обликовање живота према најједноставнијим и најприроднијим основним законима. [...] Загњури се поново у Изворно! [...] Наново се приближити коначном смислу животног осећања!“ (према: Јовић, 1996, 94–95).

У *Мисли* је током 1922. и 1923. године објављен значајан број радова који се, директно или посредно, баве индијском и источњачком, односно кинеском културом и филозофијом. Иако није реч о великом броју радова, значај теме је изузетан јер се многи од њих налазе на позицији уводног чланка. У питању су следећи текстови: „Словенско-индијски панхуманизам“ Милоша Ђурића, „Моја антологија кинеске лирике“ Милоша Црњанског, и преводи Црњанског из кинеске лирике: „Море“, „Натпис на гробу једне жене у планини Fou-Kiou“ *Нейознајої* и „Сенка једног неранциног листа“ Тин-Тун-Линга; „Дух кинеске културе и цивилизације“ Паје Радосављевића, „Свест

душе“ Рабиндраната Тагоре у преводу Симе Петровића, „Беседа Кандарако“ Гоатаме Буде у преводу Светомира Ристића, „Архитектура у Индији“ Ернста Васмута. Ту су и два превода сарадника потписаног иницијалима *М. Т. С.*, иза којих се крије највероватније Момчило Т. Селесковић: песма „Рубајати“ Омара Кајама и „Самоћа“ уз коју стоји само назнака „из сијамске лирике“. Карактеристични мотиви далекоисточне филозофије и уметности налазе се у многим, жанровски разноврсним текстовима Божидача Ковачевића, у понеком наслову као што је песма „Нирвана“ Д. Мерешковског, у успутним алузијама других аутора (види *Селективну библиографију*).

Док је у претходној формацији, или епоси модерне, Исток био присутан пре свега као Блиски исток, Оријент, и то са оним елементима који значе квалитет *ејзоитичној* за представнике западне културе, авангардисте привлачи Далеки исток. За српске књижевнике „оријентално“ није било егзотично, с обзиром на присуство турске културе у Србији и Босни, које су се и налазиле у границама Отоманске империје. Зато и промена интересовања од једног ка другом „Истоку“ у српској књижевности није толико јасна ознака смене књижевних епоха као у европским књижевностима. Међутим, и Оријент је накнадно постајао даљи и егзотичнији захваљујући протицању времена и смени генерација.⁷

⁷ Белешка С.-а о новој збирци приповедака Бранислава Нушића, *Рамазанске вечери*, у *Мисли* од 1. априла 1922. године сведочи посредно о описаној појави. Аутор белешке, наиме, примећује да „ове сјајне приповетке г. Нушића, писане под непосредним утиском турскога живота, ванредно лепо илуструју сав оријентализам нашега Балкана“ и додаје: „Објашњења турских речи добро су дошла новим генерацијама, које су доста далеко од старог живота турског и – нашег.“ (559)

Милош Црњански у свом тексту „Моја антологија кинеске лирике“ (1. јуни 1922), будућем поговору *Антологији кинеске лирике* (1923), тврди да ова књига „има своје место у покрету ’младих’, који већ давно тврде, да уносе нове видике и узор у нашу књижевност и уметност. Они започињу сад, одређеним, уговореним редом, низ превода.“ (816) Црњански објављује да авангардисти свесно бирају одређене традиције. Касније ће и конкретно набројати које су то „традиције“, поред лирике Далеког истока⁸: „Групи младих књижевника коју споменух, чини се да је нужно, пре одсудних промена, приказати преведена сва она дела, која су у ’светској књижевности’, најстарија, највише хваљена, или најчуднија. Софокла и Плаута, друкчије него до сад, и Гетеа и Гогоља, Шекспирове сонете, лирику Буанаротијеву и Гонгорину, као и *Декамерон* и *Мемоаре* Казанове.“ (816)

Преводи који се врше по плану представљају припрему за авангардни преврат. Што се конкретно *Антологије* тиче: „Нематеријални израз Лао-Цеа, етерична расположења Ту Фоа, [...] било је прво, што је требало, пре одсудног преврата, показати. И у томе је главни задатак ове антологије.“ (817) Како примећује А. Петров у студији „Црњански и поезија Далеког истока“, песници покрета младих ипак су најављивани преокрет извели без планираних превода, без „помоћи“ својих класичних претеча; али се такође нису одрекли задатка да ту празнину у националној култури попуне и после преврата (Петров, 1996, 145).

⁸ После превода старе кинеске лирике, Црњански ће почети да преводи и стару јапанску лирику, али ће у оквиру антологије под називом *Песме сјајне Јајана* ови преводи бити објављени тек 1928. године.

Црњански открива да антологија и јесте намењена искључиво актерима авангардних промена у књижевности: „Писана је и намењена једном литерарном покрету, једној групи младих песника, који ће се са љубављу нагињати над њоме и њеним мирним водама, прозрачним небесима и дивним празнинама и лакоћама престалог живота. Осим тога она је лично моја“. (822) Овај преокрет, од групе тј. књижевног покрета до индивидуалног такође је значајна одлика поетике Црњанског. По првим реченицама рекло би се да је читав покрет у име кога се Црњански оглашава суматраистички, етерички, што заправо и јесте, али би тачније било рећи *космички*, јер се тако једном речју обухватају елементи заједнички поезији Црњанског, Андрића, Миличића, Ковачевића, Винавера и Младеновића, па и Р. Петровића.

Однос Црњанског према старој кинеској лирици другачији је него однос Д. Алексића према црначкој пластици у коме се ипак препознају елементи евроцентризма. Како закључује Кајоко Јамасаки, „песништву источних народа дато је место у контексту космополитског погледа М. Црњанског, који светску књижевност схвата као скуп књижевних искустава различитих народа, међу којима су и песништва Африке и Азије. Српски авангардни песници у потрази за новим песничким духом и формом, укључили су и наслеђе Далеког истока у свој видик, бришући тако границе времена и простора у књижевном изражавању.“ (2004, 190) У поменутој студији и А. Петров указује на то како Црњански схвата космополитизам свог времена, и свој „стваралачки“ космополитизам: он мора да да буде не само европски, него и светски (Петров, 1996, 133).

Границе времена и простора бришу се и у тексту који има научне претензије, а чији ће аутор установити потпуну блискост између кинеске и словенске

културе. У питању је студија „Дух кинеске културе и цивилизације“ (1. и 16. јули 1923) П. Радосављевића која је штампана на месту уводног чланка. Схватање културе овог психолога⁹, који је докторирао у Француској а предавао на Универзитету у Њујорку, почива на тада популарној расној теорији. Прихватајући постулате о расној изузетности, о мистификованим категоријама расног духа и душевности, Радосављевић свој рад закључује следећим речима: „Дух кинеске цивилизације и културе веома је близак духу наше словенске културе. Због тога и мислим да није на одмет ако се по која проговори и о психологији расе која је у један те исти мах живи сведок и старости и младости. Баш ми Словени треба добро да упознајемо овај велики народ коме смо по души можда ближи него ли икојему народу у садашњици.“ (975)

Насупрот блискости са Словенима, као лајтмотив Радосављевићевог чланка провлачи се теза о потпуној супротности кинеске културе у односу на западну. Тиме је, иако тек имплицитно, сугерисана и идеја о супротности словенских и западних култура и народа. И у овом тексту се, као у многим текстовима источноевропских авангарди, граница повлачи између самих европских народа, да би се сопствена позиција учинила ближа Азији. Наравно, Радосављевићева „студија“ не припада непосредно манифестацијама авангардних покрета, али се по бројним ставовима уклапа у авангардистичку слику света. Уз то, постоје и разлике између авангардистичких поистовећивања: на пример, Блоково поистовећивање Руса са Скитима у песми „Скити“ (која је у *Зеници* и објављена у зна-

⁹ Павле Паја Радосављевић (1879–1958), познат је по књизи *Увод у експерименталну психологију* и оснивању експерименталне педагогије код нас, али и као пријатељ Николе Тесле са којим је водио преписку.

чењу манифеста), значило је приближавање једној прецивизацијској заједници, нетакнутој културом (како би се направила дистанца према културама које је цивилизација одвела у декаденцију), док Радосављевић Словене поистовећује са једном врло развијеном и, заправо, најстаријом познатом цивилизацијом, слично Милошу Ђурићу који Словене пореди са Индусима. Опет, чак и уз ове битне разлике, поента ових поистовећивања је иста, а то је – разграничење са Западом. Јер, иако су кинеска и индијска култура древне и развијене, оне су развијене у „духовном“ смислу и тако морално очуване, док је развој западноевропске културе одвео до разорних последица.

Наводећи једну по једну карактеристику древне кинеске „цивилизације“, Радосављевић сваки пут указује каква је по том питању ситуација у западном свету. На пример: „Шеста одлика кинеске цивилизације почива више на моралним него ли на физичким или материјалним силама. То је узрок што социјални пад никада није тако опасан и потпун у Кини као на Западу.“ (966) Велики простор Радосављевић ће зато посветити тада најновијој књизи енглеског филозофа Бертранда Расела, *The Problem of China*, или *Питњање Кине*, како је преводи, објављеној 1922. године у Њујорку. Расел, је, наиме, „посетио модерну Кину да на лицу места проучава право стање земље и народа који изгледа да је прави центрум интересовања у свим димензијама“. (972) Ово делом научно а делом ходочасничко путовање последица је западњачког осећања кризе вредности, па се путује са циљем да би се пронашле алтернативне вредности тамо где се претпостављало да постоје. Радосављевић зато износи закључак који подсећа на тон и идејност авангардних манифеста, цитирајући и завршну реченицу првог поглавља Раселове књиге: „Нешто је рђаво са западном Европом. Па и у бољшевизам ушао је неки грозни ђа-

во. 'И баш у овом расположењу ја сам се одлучио да одем у Кину да у њој тражим нову наду.'“ (972)

Од свих текстова који говоре о културама Далеког истока, само одређени су писани програмски, док су други доспевали у часопис случајно. Такав је, на пример, текст „Кинеско позориште“ (1. октобар 1922), или, у истом броју, завршетак путописа Мил. Велимировића „Утисци из Кине. Ноћ у пекингу“. Као упечатљива слика издаја се део о кинеском позоришту, због чега ће се о њему у последњој рубрици часописа, *Белешке*, посебно говорити. Ипак, када се има на уму шта је кинеско позориште значило у обликовању Брехтовог театра и уопште авангардне позоришне поетике, фасцинација кинеским позориштем добија на значају иако аутор путописа није имао у виду оне аспекте ове појаве које ће је везати за европску авангарду. Сасвим другачије значење има *Белешка* „Јапанска књижевност“. (16. октобар 1922) Ако су остали текстови са темом везаном за културу Далеког истока, сведочили о интересовању Запада за Исток, о преусмеравању западњачког погледа на свет, у краткој белешци о савременом Јапану говори се о истом процесу али супротног смера, о присуству Запада у једној далекоисточној култури у тренутку када она жели да се модернизује и интернационализује. Наравно, сама белешка настала је као последица интересовања за ову далекоисточну културу која је, у односу на кинеску и индијску, нешто запостављенија како у часопису *Мисао*, тако и у српској авангарди уопште. За јапанску књижевност је, како извештава аутор потписан иницијалом *Л.*, од почетка 20. века карактеристична борба неколико различитих литерарних школа: натуралистичке, идеалистичке, материјалистичке, школе „јапанска култура“ и сексу-

алне књижевности.¹⁰ За нашу тему је најзначајнија претпоследња: „До 1905. године читани су у Јапану руски писци само ради реалистичке дескрипције. Данас се Руси читају још више, тако да је руска књижевност синоним стране књижевности; али сада се у руској литератури цени у Јапану њен филозофски део. Под утицајем руских писаца ове године јавио се најновији покрет: створити јапанску културу. Питање национализма губи сваки шовинистички и империјалистички облик, већ се третира чисто филозофски, тако да се нација диже до универзалности. Овај би се покрет могао поредити са модерним европским космичким покретом, само док се код Европљана провлачи један вид нихилизма овде је основ будизам.“ (1550) Упућивање *Л*.-а на европски космички покрет у контексту националног питања асоцира на идеје М. Ђурића о односу нације и свечовечанства и потврђује закључак да је космизам у схватању српских авангардиста, сарадника часописа *Мусао*, имао врло широко значење.

¹⁰ У књизи *Јапанска авангардна поезија у поређењу са српском поезијом*, Кајоко Јамасаки дешифрује шта би под овим називима у двадесетовековној јапанској књижевности могло да се подразумева: идеалистичка школа „вероватно значи књижевну групу *Беле бреге*“, материјалистичка „што бисмо могли рећи *књижевности левичарства*“, а за сексуалну књижевност требало би рећи *естетизам* (тамбиха). (2004, 185)

7. Проширење граница манифеста

7. 1. Манифест као друштвени чин и манифест као књижевни жанр

Пре него што се упустимо у расправу о текстовима који у часопису *Мисао* имају значење манифеста, нужно је дефинисати шта се у овом случају подразумева под тим појмом, будући да не постоји јединствено схватање о томе шта је књижевни манифест, али и манифест уопште. Авангардно раздобље било је време манифеста и тек после искуства авангарде развила се свест да је реч о посебном књижевном жанру, односно писање великог броја манифеста изградило је специфичан дискурс и усталило жанровске норме. Размишљање о манифесту довело је до закључка да се његов домен може проширити и ван текстуалних оквира, па тако Клод Абастадо сматра да се манифестима могу сматрати и филмови, слике, плоче, тј. они конкретни случајеви у датим медијумима који су од јавности примљени као манифести. Ову појаву Абастадо назива „ефектом манифеста“.¹ Овај теоретичар иде и даље тврдећи да се манифестима могу сматрати спектакуларна или насилна дела појединаца или група који желе да на тај начин изразе свој став,

¹ Абастадо, 17. Цитирано према рукопису књиге *Књижевни манифести*, приредио Гојко Тешић, Народна књига, Београд, која се налази у штампи.

а то су атентати², отмице авиона, киднаповања или самоубиства.

Авангардистички императив промене задирао је у све сфере живота, јавног и приватног, о чему сведоче управо манифести. Познати су манифести италијанских футуриста „Манифест против древне Венеције“ (1910), „Против женске раскоши“ (1920), затим они који говоре против „танга и Парсифала“, против „аристократског фанатичног култа“, све до манифеста који су се односили на исхрану. Текстови који имају значење манифеста могу да буду крајње разнолики и постоји више критеријума на основу којих се одређени текст квалификује као манифест.

Од овако широког схватања манифеста за авангардно раздобље још је важнија чињеница да се дискурс манифеста из свог матичног жанра шири на све остале жанрове, тј. да продире у њих. То је чињеница која се може запазити у авангардном периоду часописа *Мусао*, а на коју је указано у претходним погла-

² Атентат у Сарајеву 1914, који је био повод избијања Првог светског рата, у том смислу се може тумачити као манифест омладинске организације *Млада Босна* (или чак шире, читаве тзв. националистичке омладине, Хрватске напредне омладине и Српске напредне омладине које су се 1911. ујединиле у Сарајеву, под председништвом Иве Андрића), која је тим чином желела да изрази своју идеју о нужности ослобођења јужнословенских народа како би се затим ујединили у самосталну државу. Један број припадника *Младе Босне* уједно представља и први талас авангардног покрета у српској књижевности (Д. Митровић, И. Андрић, В. Гађиновић, М. Видаковић, Б. Јевтић,...), где је национална и политичка идеологија била неодвојива од поетичких опредељења (види Вучковић, 1979, 28–32). Тако би се Сарајевски атентат, с једне стране, и програмски текстови ових и њима блиских интелектуалаца, с друге стране, могли тумачити као различити изрази истог авангардног духа.

вљима анализом конкретних примера. Овај посебан вид говора, који Срба Игњатовић назива *йророчким дискурсом*, осваја жанрове у распону од програмског текста, преко научне студије и књижевне критике до лирске песме, па и романа. Дискурс манифеста био је доминантни и карактеристични дискурс авангарде. Поводом манифеста/програма у „зенитној“ години српске авангарде, 1922, Г. Тешић ће увидети да је „карактеристика српске авангарде да су, чак, и песничке, есејистичке и прозне књиге (*Дневник о Чарнојевићу, Громобран свемира, Основе и Развој модерне Поезије, Ойкровоће, Лирика Ийаке* итд.) структуриране као специфични манифести разарања класичних модела књижевног стваралаштва.“ (2005, 240). Узгред, треба напоменути да су фрагменти књиге Т. Манојловића *Основи и развој модерне йоезије*, неоствареног издавачког подухвата библиотеке Албатрос, планирани за 1922. годину, објављивани и у *Мисли*, као и песме које ће ући у *Ойкровоће*, остварени издавачки подухват на крају исте године.

Манифест је једна од авангардних акција, језички перформанс, а те су акције по правилу биле срачунате на провокацију, ударање „шамара друштвеном укусу“ или биле полемичка реакција на акције заговорника традиционалних вредности. Због тога су неке од основних одлика овог специфичног дискурса – претеривање, хиперболизација, парадоксалност, па и потпуно искривљавање предмета тј. карикатура. Због тога се текст манифеста не може тумачити дословно. Исти принцип важи и за остале жанрове, тј. њихова појединачна остварења, у које је дати дискурс пенетрирао. Слободно се може закључити да је свест о условности и контексту неопходна приликом читања свих авангардних текстова јер сви они настају као одговор на постојеће друштвене и

културне вредности. У том смислу, манифест је модел авангардистичког текста.

Речено је већ да часопис *Мисао* (1922–23) није био типично авангардно гласило, јер је задржао основну традиционалистичку форму. Тај основни оквир диктирао је да и форма појединачних текстова буде традиционалистичка, што је значило, пре свега, као што је у уводу речено, да они имају смисаону довршеност. Отуда у *Мисли* постоје две врсте манифестних текстова: они који се на први поглед могу препознати као такви, и они који се у манифесте убрајају тек по својој функцији. На трећем месту, посебну пажњу заслужују описани случајеви експанзивног деловања манифестног дискурса на текст као такав. Специфичност Младеновићеве *Мисли* као авангардног часописа огледа се и у месту, улози и значењу које у њему имају књижевни и други манифести. Ниједан текст, одмах на почетку треба нагласити, не носи у самом свом наслову одредницу „манифест“, што иначе јесте била одлика великог броја манифеста европске авангарде, посебно италијанских футуриста. Међутим, одређени текстови лако се идентификују као припадајући овом жанру, који још од *Манифеста комунизма* показује карактеристичне законитости.

Који текстови, дакле, имају значење манифеста?

Иако је текст страног аутора који не припада групи уметника окупљених око *Мисли*, то је „Космичка поезија у Француској“ Пола Јаматија, затим „Словенско-индијски панхуманизам“ и „Земаљско и међузвездано друштво“ Милоша Ђурића, „Балетна уметност“ Александра Илића, „За слободни стих“ и „Моја антологија кинеске лирике“ Милоша Црњанског, „Химника улица“ и „Кафана интуиције“ Тина Ујевића, „Интуитивна лирика“ Тодора Манојловића,

„Хелиотерапија афазije“ Растка Петровића и Марка Ристића, Расткова песма „Двадесет неприкосновених стихова“ и, из претходног периода, „Теорија релативитета“ Алберта Ајнштајна.

У разумевању и систематизовању текстова-манифеста од велике је помоћи анализа „пророчког дискурса“ коју је у тексту „Пророчки дискурс, економија утопије“ спровео Срба Игњатовић. Стављајући овај појам под знаке навода Игњатовић га посматра као веома стару форму изражавања (библијски текстови) и као глобалну форму, која је највиши степен искоришћености и засићења достигла у авангардним манифестима. Значајна је ауторова примедба да после авангардне уметности форма „пророчког дискурса“ постаје све истрошенија: „Након тога постаје све излизанија, похабанија, отпочиње ишчекивање замене.“ (Игњатовић, 48). Овај закључак требало би проширити утиском да „пророчки дискурс“ авангардистичких текстова често на његове касније читаоце и проучаваоце делује као празна форма. Он је могао нешто да саопштава само својим савременицима, јер су они живели у околностима и идејама на које је текст алудирао. Због тога је смисао бављења неким манифестом, посебно ако је са изразитијим „пророчким дискурсом“, пре свега у реконструисању идеолошког контекста, а не само у пажљивом читању самог текста манифеста.

7.2. Програмски текст и манифест (могућа дистинкција)

Други важан закључак, које доноси анализа С. Игњатовића, јесте разликовање жанра манифеста од жанра поетичко-програмских текстова: „Од жанра манифеста као жанра изван жанрова, у коме пропорција пророчког (интуитивног, лудичког, асисте-

матског) и аналитичког (рационалног, припадајућег систему или бар духу система у строжем смислу) обично иде у корист овог првог, разликују се поетичко-програмски текстови који настоје да задрже контакт с теоријом (науком, наукама). Ти текстови би да аргументују уместо да руше, да доказују а не да побијају. Они поседују конструктивизам стран изворном манифесту јер синтетизују, сажимају, једнако као што и рашчлањују. Њих појмови више занимају од слика (визија), [...]“ (51)

Манифести у ширем смислу у *Мисли* доследно се могу разликовати, тј. могуће је извршити њихову поделу управо према Игњатовићевом разграничењу. Тако би у прву групу, манифеста, спадао, на пример, Ђурићев „Словенско-индијски панхуманизам“, а у другу, у програмски текст, „Хелиотерапија афазиие“, „Моја антологија кинеске лирике“, „За слободни стих“, „Интуитивна лирика“; док би се, на пример, Младеновићев текст „Архитектура нове заједнице“ налазио на граници између манифеста и програма. Наиме, иако по дискурсу манифест, он садржи елементе програма – сам наслов указује на конструктивност коју Игњатовић приписује програму. Изградња нове уметничке заједнице планира се на конкретној основи – расне уметности; међутим, у тексту није конкретно речено шта би нова заједница била, нити се може закључити шта заиста значи појам „расна уметност“, па се захваљујући овој произвољности текст опет приближава манифесту, односно, другачије речено, због недостатка минималних научних стандарда, удаљава се од програма.

Читањем наведених примера из *Мисли*, даље се може закључити да програмски текстови задржавају исти смисао и протеклом времена, сменом књижевних покрета и генерација, док пророчки дискурс манифеста у ужем смислу временом губи на релевантности,

јер постаје неразумљив ван изворног контекста. Текстови попут „Хелиотерапије афазије“ или „За слободни стих“ доносе прецизна и појмовно недвосмислена образложења нових уметничких поступака, макар и у врло широкој замисли о правцу развоја уметности, док Ђурићев манифест даје визију новог, били то човечанство, култура или уметност, у којој, услед несистематског приступа предмету и самоме тексту, често долази и до контрадикторних исказа. У томе, међутим, не треба видети недостатак Ђурићевог текста или чак идеја, већ ове „недостатке“ посматрати у оквиру жанра и природе манифеста, а у самом тексту се сконцентрисати на тежње и идеале који се крију иза буке речи.

7.3. Дискурс моћи, утопија времена, ми

У дефинисању и категоризацији манифеста у *Мисли* од велике је користи разграничење поменутог теоретичара, Клода Абастада, из текста „Увод у анализу манифеста“ које се односи управо на дату ситуацију у нашем часопису. Абастадо примећује да „искуство речи омогућава да се интуитивно препознају текстови који имају функцију манифеста, али анализа се колеба да идентификује специфичне форме дискурса.“³ Постоји дакле посебан манифестни дискурс, јер је манифест заправо језички производ, али исто тако манифест је и друштвени гест, па се одређени текст може сврстати у овај жанр чак и када не поштује законитости датог дискурса али испуњава услове јавно изреченог протеста или полемике, захтева или програма.

Одређени манифести у *Мисли*, као што су помињана „Архитектура нове заједнице“ Ранка Мла-

³ Абастадо, стр. 15. У штампи.

деновића и „Словенско-индијски панхуманизам. Сутрашња стварност“ Милоша Ђурића добијају право објашњење у контексту једног другог Абаста- довог схватања, схватања о односима знања, моћи и жеље који се „ткају“ у манифестима: „Он [манифест] функционише као мит: поништава време, преправља историју. Он је сан о препороду, проповеда распе- вана сутра: најављује ’добру вест’. У манихејском преправљању темпоралности, прошлост је описана као не-живот (*Дада манифест* 1918), или као дозре- вање правог живота (*Манифест комунистичке њар- њије*), или, даље, у цикличној визији историје, као време чистоте и невиности коју будућност мора да пронађе. И стално, као у митовима, идеја о новини је повезана са потрагом за непознатим средствима. Конкретно, манифест је чин озакоњења и освајања власти: симболичке власти – моралне или идеолошке – политичке доминације или естетичке хегемоније. Аутори манифеста раскидају са владајућом идеологи- јом и посвећеним вредностима; они се маргинализују уз буку, позивајући све оне који се осећају маргина- лизованим; они тако скупљају поверење и снагу која претходи освајању стварне власти.“

Раскидање са прошлошћу и владајућом научном идеологијом, позивање маргинализованих са њихо- вим маргинализованим знањима на освајање стварне „научне власти“ карактеристично је за Ајнштајнов текст „Теорија релативитета“ (1. октобар 1921), који је зато могуће читати и као манифест. Научна теорија не може да буде изнесена у потпуности дискурсом манифеста, али она својим значењем може да буде манифест. Ајнштајнова књига, у којој износи ову теорију, међутим, и у језичком смислу почиње као манифест, односно њен први пасус наговештава не- ке елементе овога жанра: „Сигурно си и ти, драги читаоче, као дечак или девојчица, упознао охолу

зграду Еуклидове геометрије и сећаш се можда са више поштовања него љубави охولة грађевине по чијим су те степеницама сасвим стручни наставници гонили безбројно часова. Сигурно ћеш због те твоје прошлости презрети свакога ко се усуди да и најмање правилоце те науке огласи лажним. Ну, тај осећај охولة сигурности напустиће те можда одмах, ако те когод запита: 'шта значи то, кад тврдиш да су сва правила истинита (тачна)?' На томе питању ћемо се мало задржати." (224) Ајнштајнов текст жели да руши стара правила, оличена у „охолој згради“ старе геометрије, он, дакле, попут авангардних књижевних манифеста⁴ делује антинормативно.

Иако писан у другом лицу, као обраћање читаоцу, уводни пасус *Теорије* садржи и једно прикривено Ја: „презрети свакога ко се усуди да и најмање правилоце те науке огласи лажним“. У свему је важан и глагол „огласи“. Проглашен је, као у свим манифестима, крај једног времена „те твоје прошлости“, времена када се веровало у еуклидовску геометрију, и почетак новог, будућности у којој ће се космос сагледавати другачије, а то оглашавање догађа се у садашњости, у тренутку који дели два времена. У свега неколико реченица Ајнштајновог текста препознаје се и карактеристика коју Ан-Мари Пелетије у раду „Институционални парадокс манифеста“ издваја као типичну за манифест, а то је „подела његовог дискурса на два времена: време критичке евокације [Ајнштајн ће чак рећи 'сећаш се'!] и време утопијске пројекције; а време између овога означава тренутак манифеста: то је време мобилизаторског спознавања са циљем да се промовише акција.“⁴

⁴ *Књижевни манифест*, приредио Гојко Тешић, библиотека Појмовник, Народна књига, Београд, у штампани.

С обзиром на ову карактеристику манифеста, посебну пажњу скрећу сами наслови неких манифеста у *Мисли*, тј. други део наслова: „Космичка поезија у Француској. *Данашње сјање поезије и њена будућност*“ и „Словенско-индијски панхуманизам. *Сушрашња стварност*“ (курзив С. Б.). Јаматијев текст има наведене особине манифеста: најављује будућност кроз утопијску пројекцију, у овом случају, космичке поезије. Текст Милоша Ђурића „Словенско-индијски панхуманизам. *Сутрашња стварност*“ такође улази у корпус манифеста с обзиром на свој дискурс, који се недвосмислено може поделити на време критичке евокације и време утопијске пројекције: „[...] ми бежимо из свих мртвих отаџбина и праотаџбина, и с једном вековима у души нагомиланом носталгијом за ширинама, дубинама, висинама, и свим бескрајностима, ми тражимо нову отаџбину, планету свечовека, и сањамо о интерстеларном, међузвезданом друштву.“ (1. фебруар 1922, 162)

„Кафана интуиције“ (16. фебруар 1922) Тина Ујевића не садржи тако експлицитну поделу на два времена, али зато спада у манифесте по, за неке теоретичаре, кључном критеријуму, употреби заменице ми, оглашавања у име групе младих, своје генерације. Дато *ми* понавља се доследно током читавог текста, а први пут се појављује у следећој форми: „Не говорим о америчком бару где снобови пију ликере. Но о нашој кафани, од Париза до Београда, где су толики *од нас младих уметника* провели младост и изгубили дане да добију – не знам шта? – *Синтезу*.“ Међутим, Ујевић се не оглашава једино у име једне уметничке генерације, односно његова „група“ опредељена је за одређену социјалну идеологију, и поистовећује се са друштвеним слојем који је широк али маргинализован. „Овамо [мисли се у кафану], на овакве аудиције, сваки долази, и они који не иду

никуда. Ни у салоне, ни на чајеве, и који су већ престали одавно ићи у цркву. Цела једна демократска, више пута боемска или пролетерска јавност, која нема никуда приступа. Она којој су затворили парламенте, изложбе, судске дворане, или концерте.“ (260). Ујевић изједначава боеме и пролетере, уметничку и радничку сиротињу, као и касније у тексту када буде рекао да кафана личи на маскенбал боемије или пролетеријата. (261)

Међутим, овај манифест посредно подразумева и поделу на два времена, тако што раздваја два света: свет званичних знања и свет нових истина: „Немајући дебелих томова који ресе краљевске библиотеке, *ми* доносимо овамо новине, журнале и газете, шарене ревије, брошуре и календаре; [...]“. (261) Сви ови часописи заједно за *њих* су „огледало човечанства“, које изгледа као „сликовит, забаван и врло различит биоскопски програм.“ Традиционално схваћени знање и наука припадају прошлости, са којом се у сваком манифесту раскида, док је будућност на страни маргинализованих жанрова, периодике у целини, која је уско повезана са животом.

Текст Ј. Ракитина, „Писмо о позоришном неоромантизму“ (1. септембар 1923), такође садржи и елементе манифеста: оглашавање у име једног *ми*, рушење и негација старе позоришне праксе и стварање нове. „*Ми* оштрије осећамо, предосећамо и предвиђамо оно што долази да смени нашу зачамелу позоришну уметност која низашто није кадра.“ (1233) Присутно је, затим, директно апострофирање Западне Европе, у негативном контексту, са подразумеваном поделом света на Исток и Запад, Русију и Европу, честу у манифестима источноевропских авангардиста: „Нека на позорници зазвучи мистерија Елевзина, када у животу звучи само берзанско: 'Нудим. Купујем.' А то је, углавном, потребно теби Запад-

на Европо!“ (1235) „Ја овде мислим Европу која са карамелом у устима гледа позориште.“ (1235) У овим се сегментима, цитираним и у јеном од ранијих поглавља, препознају две за авангарду карактеристичне негативне слике Запада: капитализмом деградирана култура и декадентност западних друштава и уметности. Мотив карамел-бомбоне налази се у контексту који сугерише да западњаци уметност схватају као забаву, али ова слика блиска је и бројним сличним сликама у авангардистичким манифестима којима се описује духовна обамрлост, болест, поквареност и декаденција Запада.

Милош Црњански свој текст „Моја антологија кинеске лирике“ (1. јуни 1922), који ће се наћи и као поговор истоименој антологији, такође структурира и пише као манифест. Неколико пута Црњански говори у уме „групе“ младих уметника, као што и налажу законитости овог жанра.⁵ Акценат је на „моја“ и, посредно исказано, „наша“, тј. сама књига има и смисао манифеста младе авангардне генерације, јер *Анџологија кинеске лирике*, која у тренутку када Црњански објављује овај текст још увек није изашла из штампе, „има своје место у покрету ’младих’, који већ давно тврде, да уносе нове видике и узоре у нашу књижевност и уметност. Они започињу сад, одређеним, уговореним редом, низ превода.“ (816) Црњански овим текстом објављује да покрет младих, чије је језгро у том тренутку окупљено око часописа *Мисао*, свесно бира одређене традиције („уносе нове видике и узоре у нашу књижевност“), чиме имплицитно одбацује

⁵ О значењу овог текста, као поговору *Анџологији кинеске лирике* (који је скраћен у односу на првобитни текст у *Мисли*), види у: А. Петров, „Црњански и поезија Далеког истока“, *Српски модернизам: џласници, џласила, сугије, Signature*, Београд, 1996, стр. 131–154.

аутоматизам преузимања непосредних националних традиција. Преводи који се врше по плану представљају припрему за авангардни преврат, јер, као што Црњански каже, они морају угледати светлост дана пре „одсудних промена“. Нешто касније Црњански и буквално смешта *Антологију кинеске лирике* у револуционарне токове авангарде: „Нематеријални израз Лао-Цеа, етерична расположења Ту Фоа, [...] било је прво, што је требало, *пре одсудног превраћа*, показати. И у томе је главни задатак ове антологије.“ (817, курзив С. Б.). Тиме се потврђује и напред цитирано запажање Г. Тешића да су и књиге као целине имале улогу манифеста. Том списку може се само додати и ова *Антологија*, као и што се и антологија као својеврстан жанр може додати списку жанрова који су претрпели експанзију дискурса манифа.

Посебну тему представља однос лирске песме и дискурса манифеста, односно сам феномен дискурзивног освајања лирике. У *Мисли* постоји више примера овог феномена. Један од њих је песма „Свевиђење“ Јосипа Косора (16. септембар 1923). Поред генерацијског и, још више, једног *ми* које представља заједницу поетичких сродника, космичара, оних који верују у братску свезаједницу људи, ту је имплицитно присутно и постојање два јасно раздвојена времена:

*Ми сањамо вечно о несломивом живоју
Све док нас смрт не љрене у њанораму виших
сфера,
И некадањи робови земље, ми њосијајемо бози
и визионери васионе... (1312)*

Као што се види, присутан је и манифестни дискурс моћи јер робови постају богови, а земља се замењује космосом. Оно што овај текст ипак чини

лирском песмом а не манифестом јесте иронизација и релативизација моћи колективног субјекта: они постају боговима васионе тек у смрти. С друге стране, песма садржи и неколико типичних авангардистичких „објава“: *Ми смо маије* или *Сва бића ишћо љубе јесу наша браћа*, од којих се у овој другој запажа за манифесте карактеристична авангардна утопија братске заједнице човечанства.

Други карактеристичан пример могла би бити песма Душана Васиљева „Колоси“, која већ и самим насловом атрибуира жељену моћ тог *ми* које се оглашава у свим манифестима. Као и у претходном примеру, дискурс манифеста освојио је лирски говор песме, али обавезно постоји моменат дистанце, овде је то стих у загради у функцији депатетизације манифестног дискурса и читава семантике, који чува аутономију лирског:

*Посћаћемо Колоси себи и у очима ѿланећѡ
и нашим ѿесницима химне ѿеваће сћѡ ѿоећѡ.
Бићемо ѿрозни ил' славни и беса ѿуни
као бојови сћѡрих, ѿрашних мийѡ
који су мрели од сћѡрасћѡ, од сћѡраха и од бола;
(а ми мремо каћѡкад и од алкохола).
... Ми ћемо ѿѡда у смеху ишћо у лудило ѿѡра
ѿодићи ѿромове, ѿеснице наше
и заѿрмећѡ...*

Као што се из наведених примера види, манифест је у *Мисли* присутан подједнако као чист жанр и као дискурс који осваја готово све друге жанрове, и то не само књижевне. Свест о конвенцијама овог жанра и његовог специфичног говора омогућује да правилно, што значи уз све условности, читамо текстове авангарде. Посебан случај је са поезијом која се на површинском нивоу отвара за обрасце и језик

манифеста, али се зато у дубинским структурама песме стилским и другим средствима брани од експанзије овог жанра чувајући сопствени. Најуспелија у томе смислу је песма „Двадесет неприкосновених стихова“ (16. октобар 1922) Р. Петровића, уврштена у збирку *Ойкровоње* (1922), која и сама својом целином представља књижевни манифест. У двадесет стихова лирско ја „обзнањује“, тј. објављује раскид са прошлошћу и њеним вредностима заснованим на хришћанској идеологији уздицања духа и порицања тела. Ова је идеологија непосредно призвана, да би била одбачена, преузимањем и прекодирањем високо повлашћеног појма и синтагме „Новог завета“: лирско ја исписује нови Нови завет, али не са богом, већ са сопственом телесношћу. Насупрот прошлости која „мирише на хартију и неопрано рубље“ стоји „тајанствени живот тела“. Песма објављује вредности и начела ничеанског витализма, варирајући их и у другим стиховима:

*Скоро ме сѝраши силна мудросѝ ове руке, –
 Мој мозак је немоћан да буде ѝосѝодар свих
 њених ѝокреѝа
 (Не, духовносѝ мојој ѝусѝоловини мишићној
 само смеѝа!)*

Иако је раскид са прошлошћу радикалан а негирање вредности једне велике институције културе потпуно, овај манифестативни став није нарушио оригиналност песничког језика, нити је његово присуство очигледно на начин као код Косора и Васиљева. Петровићева песма пример је продуктивног узајамног деловања двају ентитета: песничке индивидуалности и „духа времена“.

8. Експресионистички театар и поетика драме Р. Младеновића

Када је реч о драми и позоришту у часопису *Мисао*, Ранко Младеновић јавља се у трострукој улози: драмског писца, позоришног критичара и теоретичара драме и позоришта.¹ Као писац и критичар Младеновић је био присутан и пре него што је преузео уређивање часописа, а тек од јануара 1922. године може се у низу чланака пратити доследно развијање теоријског дискурса односно саме теорије, која је имала за циљ да промовише драмску и позоришну поетику за коју се Младеновић определио, а која је најближа немачком експресионистичком театру.

Младеновић је своје прве оригиналне драмске радове објавио у часопису *Мисао* 1921. године. У броју од 1. јануара те године штампани су *Синџири*, драма у једном чину коју ће Младеновић жанровски одредити као „драмску гатку“, односно у напомени уз наслов дати назнаку „Из књиге *Драмске јайке*“. Иста напомена стоји и уз наслов друге објављене једночинке, *Даћа*, у броју за 1. и 16. август. Тек осам година касније, штампањем једночинке *Гривна* (1929), Младеновић је довршио своју драмску трилогију.

С обзиром на укупан допринос, практични и теоријски, проблемима драме и театра, Р. Вучковић сматра да се „*Мисао* из времена уређивања Р. Младеновића може узети као најзначајнији часопис

¹ О ове три Младеновићеве делатности неће се говорити редом.

у историји позоришта послератне српске књижевности“, при чему посебну вредност види у томе што је Младеновић дао „кохерентну визију неког хипотетичког *новог позоришта и драме*“. (1979, 232) Међутим, упркос свом несумњивом значају, Младеновићев пионирски напори у грађењу теорије позоришта и њене терминологије, а затим и теорије филма, у време када код нас она још није била развијена, занемарени су од стране каснијих проучавалаца. Разлози томе могли би се тражити у недостацима саме Младеновићеве теорије и његовог стила писања. Као пример за ову тврдњу најбоље је навести запажање самог Вучковића, који ће поводом Младеновићевог теоријског текста који сматра најбољим и најсамосвојнијим, *Интуитивна режија* (1922), рећи да је у њему аутор „недовољно прецизан и јасан кад тумачи сва три ова појма (као и већина теоретичара тога временског тренутка), он, ипак, остаје на нивоу својих општих естетичких разматрања [...]“. (1979, 232–233). Три појма о којима Вучковић говори јесу „ритам душе“, „метафизика технике“ и „естетика температуре“, које је Младеновић издвојио као три кључна елемента стилизације у „интуитивној режији“, такође кључном појму Младеновићеве позоришне поетике. Већ и сами називи поступака драмско-позоришне технике које Младеновић настоји да уведе, откривају произвољност. Младеновић је ишао за претераношћу у изразу, што је био један од видова авангардистичке провокације, и што не би ишло на штету касније рецепције Младеновићеве театрологије, да је макар прецизно описао шта се под овим појмовима подразумева.

Ипак, основне Младеновићеве поставке о новој драми и, још више, позоришту изражене су довољно јасно, посебно зато што се понављају у низу текстова, и оне су следеће: одбацивање натуралистичке драме

и театра као застарелих, апологија експресионистичке драмске поетике која се развија из симболизма (*израз душе*) и усмереност на техничке проблеме новог сценског израза.

Р. Вучковић ће на основу свих ових текстова извести закључак да би се Младеновићева теорија драме „могла оквалификовати као *синтеза* метафизичких претпоставки симболистичке драматургије и конструктивистичке технике двадесетих година.“ (1979, 233) Усвајајући ове закључке и Б. Стојановић-Пантовић инсистира на чињеници да је у свом теоријском и практичном бављењу драмом Младеновић дао синтезу две супротстављене поетике: „Сврставање Младеновићевог стваралаштва у комплекс експресионистичких дела у српској књижевности сасвим је извесно, и у томе постоји слагање свих изучавалаца овог писца. То се првенствено односи на *Драмске јамке* и на збирку *Звучне елије*. Младеновићево виђење експресионизма, одакле произилази и пишчево схватање *индивидуалне режије*, указује на конфликт између две поетике: симболистичке и експресионистичке, које је наш аутор покушао да измири преко једног вишег, синтетичког типа авангардног концепта драме, блиског конструктивизму.“ (Пантовић, 1989, VII).

За тему овога рада значајно је запажање да је Младеновићева експресионистичка поетика, за коју се залаже и експлицитно и која у његовим делима делује имплицитно, произашла из симболистичке поетике, посебно оног њеног аспекта у ком *душа* представља централну категорију. Тај концепт одражава се и на концепт читавог Младеновићевог часописа, а у једном ширем смислу – као тип авангардног концепта који укључује и традицију – присутан је и у појединачним радовима других сарадника. Може се чак рећи да су остали писци (Р. Петровић, М. Цр-

њански) уметнички успелије реализовали концепт око кога их је Младеновић и окупио. Ова поетика огледала се и у избору драма које ће у свом часопису Младеновић објавити, а то су *Маска* Црњанског, *Кајање* Александра Илића и *Неверовајни цилиндер* Ђ. В. Краља *Кристијана* Живојина Вукадиновића.² „Поетична комедија“ Црњанског опире се, по мишљењу Мирјане Миочиновић, једноставним типолошким сврставањима, али „она је спона између лирске драме какву је писао Бојић (иначе вршњак Црњанског) и оног типа поетичких комада у које спадају *Неверовајни цилиндер* и *Ценџифуџални ишрач*.“ (1987, 12) Илићево *Кајање* најближе је експресионистичкој поетици за коју се Младеновић залагао и коју Р. Вучковић сврстава у *идејни експресионизам*, али је Вукадиновићев комад отишао један корак даље и у односу на Младеновићеве поетичке ставове и у односу на његове „гатке“, што је Младеновић препознао и одушевљено подржао (афирмативним приказом и објављивањем драме након тога). *Кајање* је такође, због чега о њему мање и говоримо, као драмска форма и идејна структура остало више на нивоу интенције него успеле уметничке реализације. Како је приметила М. Миочиновић „ту су фаталне жене, слаби мушкарци, расуте породице које нагриза алкохол и разврат, ту су револуционарно-анархистички заноси у комбинацији с љубавним заносима, па онда самоубилачки инстинкти, па потреба за самоунижавањем, а онда грижа савести (кајања) и самокажњавања, и тако редом. И све то у експресионизму драгим оп-

² Док *Маска* није постављена на сцену у свом времену, изведена је први пут тек после пишчеве смрти 22. децембра 1977, *Кајање* је постављено такорећи непосредно после штампања у *Мисли* 1924. године, а *Цилиндер* је штампан у *Мисли* и *СКГ*-у после премијере у Народној позоришту.

скурним миљеима, 'у позна октобарска поподнева' уз 'магле и планинске кише', или у полубордељском луксузу бечких кућа на прагу новогодишње ноћи ('Силвестер Нахт'). Експресионистичка механика хаоса овде се претворила у аутентичан хаос идеја, ставова, програма. И све је то заправо једна варијанта експресионизма, чије корене треба видети у оним дихотомијама, у оним мелодрамским опозицијама, у оним схемама психопатологије и социјалне патологије што их је Достојевски оставио у наслеђе књижевности. И под тим бременом поклекли су и већи писци од Александра Илића.“ (Миочиновић, 13)

Младеновићева се поетичка оријентација огледа и у избору теоријских текстова о драми, па се у том смислу издваја текст „Идеја о интимном театру“ (16. јуни 1923) Калмана Месарића. Месарић, као и многи у то време, жели да створи ново позориште, а његова основна идеја настаје из покушаја да се буде оригиналан у мноштву нових теорија и идеја: „Интимни Театар има за задатак да створи *нови сцџил сценској изражавања*. [...] Главни услов да се постигне и нађе нови стил, нови изражај јесте: стављање тежишта сценске акције у *реч*.“ (934) Овај се захтев чини супротан доминантној авангардној тежњи да се умањи значај речи у корист свих сценских изражајних средстава: геста, сценографије, костимографије и других визуелних ефеката, али и музике, који сви заједнички учествују у експресији једне драмске идеје или једног осећања. Међутим, у остатку текста Месарић се креће у кругу основних авангардних идеја залажући се за антиилузионизам и антимиметизам: „Нови театар неће имати никакву дочаравајућу задаћу. Ново сценско изражавање није и не сме да буде никаква илузија, а нити алузија на збиљски, реални живот. Театар мора да остане театар, и ми, када у њему седимо, ми не смемо ни на час заборавити да

седимо управо у театру.“ (939–940) Ову театарску концепцију у домаћим оквирима већ је спроводио поменути Живојин Вукадиновић чија прва драма је имала премијеру непосредно пре објављивања Месарићевог текста (што их не доводи у каузалну везу, јер Месарић свој прилог шаље из Загреба), а у европском контексту – Бертолд Брехт.

Посебна је тема то што Месарић своје позориште назива именом које је већ добро познато у Европи. У том би смислу његова идеја о Интимном театру била заправо негација онога што се до тада сматрало „интимним позориштем“. Аугуст Стриндберг је писао *Отворена писма Интимном позоришту*, 1908–1909, Макс Рајнхарт је 1907. године отворио *Kammerspielhaus* у Берлину, а А. Фалк исте године *Интимно позориште* у Стокхолму. Док Стриндберг напомиње да је циљ таквог позоришта „развијати у једној драми сиже богат значењем, али строгих граница. Избегаваћемо јефтине ефекте, бравурозности, улоге писане за глумачке звезде. Писца унапред не треба да спутава никакво правило, садржина ће условљавати форму. Дакле, потпуна слобода у представљању сижеа [...]. Почели смо да трагамо за неком малом салом [...].“ (Стриндберг, 1975, 53). Месарић сматра да ново сценско деловање треба пропагирати „на трговима, на улицама, на селима“. Оправданост своје идеје доказује позивајући се на руску авангарду, посебно на Мајаковског и његов стих „Улице су кистови наши, а тргови наше палете.“ Месарић је свестан да би на овај начин „престала заправо интимност Театра“ (939). Његова концепција интимног позоришта у суштини је прилично некохерентна, што је, као што је речено, последица потребе да се буде оригиналан по сваку цену.

8.1. Експлицитна поетика

Ранко Младеновић био је склон увођењу нових појмова у теорију различитих уметничких области којима се бавио. Теорија филма, почетком двадесетих година тек у своме зачетку, није имала развијену терминологију, па Младеновић уводи називе као што је „кино-балада“. Његови термини, будући да настају сасвим произвољно и без усклађивања са могућом литературом или уобичајеном праксом именовања датих појава, отежавају посао каснијим проучаваоцима међуратне књижевности јер су неодређени и није увек јасно на шта се односе. У позоришну теорију, као што је напред поменуто, Младеновић уводи појмове *интуитивна* и *дискурзивна* режија, као и њихову дистинкцију. Међутим, Младеновићево именовање и дефинисање датих феномена не улази у општу употребу ни код његових савременика. Сам појам интуитивног коришћен је често и не увек у истом значењу, јер је бергсоновски интуиционизам био једна од мода времена, али се о интуитивној режији говори једино у позоришним критикама самога Младеновића и на једном месту код Винавера (у *Музичком прегледу* у тексту „Нова слобода“ писаном поводом премијере опере *Фауст* у режији Ј. Ракитина). Шта је појам *интуитивна режија* заправо значио?

У уводном чланку, „Интуитивна режија“, у броју од 1. септембра 1922. године Младеновић се залаже за нови тип позоришне режије. Циљ интуитивне режије је да прикаже *динамику душе*, како се на више места понавља, и сви елементи драмског и сценског израза концентришу се око тог циља: „Техника и душа једино преко позорнице корачају заједно. Сву гравитацију савремене душе, све опште и индивидуалне конфликте у нама – интуитивна

режија претапа у *једну* илузију, у *један* симбол, где се сви контрасти, и сви парадокси и све крајности стапају у *један* драмски заплет, са пуно психичких као и техничких нијанса.“ (1235, курзив С. Б.). У интуитивној режији, по Младеновићу, „границе између технике и психе ишчежавају, и драмски ефекти се интуитивно увлаче једно у друго.“ (1235) Све је подређено изградњи једног „великог симбола“, а то може постићи само режисер који има „велику визију“. Ту Младеновић долази до основне дистинкције између превазиђене, дискурзивне режије, и револуционарне интуитивне режије. Дискурзивна режија је само доктрина, репродуковање научених поступака и пасивна организација драмских момената. Младеновић затим износи ставове о превазиђености декоративне функције костима у овом типу режије: „Она је [дискурзивна режија] чак историјском костиму на позорници створила и археолошку вредност, која баца у засенак динамику душе, лирику момента и драмску психу.“ (1234) Насупрот томе, требало би да „костим је у интуитивној режији *душа*. Није вео као у дискурзивној режији, није само *орнамент*.“ (1235) Занимљиво је да ће остварење ових својих идеја Младеновић видети неколико месеци касније на премијери Нушићеве драме *Наход* приказане на педесетогодишњицу Народног позоришта (18. јануар 1923), што ће га навести да напише надахнути чланак „Нова костимологија наше историјске драме“.

За примену интуитивне режије предуслов је еволуција и зрелост саме драматургије али и укуса позоришне публике. По Младеновићу тај предуслов испуњен је појавом Стриндбергових драма, односно даљим развојем који је од њих почео: „И оно што је недостајало предкласичном као и послекласичном добу, оно што су ренесанса и романтизам само примитивно наслутили – то је модерна режија дала савре-

меној позорници, нашој компликованој уметничкој садашњости, почетој Стриндберговом драматургијом а продуженој магијском футуристичком синтетичком бином [...]. Позориште борбе (Ибзен) и позориште сна (Метерлинк) са својим дивергентним циљевима, учинили су много да се режија научно изгладна и научно индивидуализира.“ (1235) У наведеном одломку значајне су две ствари: апострофирање Стриндберга, Ибзена, Метерлинка и футуристичких позоришних иновација као стубова и претеча модерне, у овом случају интуитивне режије и приписивање квалитета *научности* новој режији.

Међутим, Младеновић сматра да је интуитивна режија у постојећим условима српског позоришног живота – немогућа. Узроци леже у чињеници да је домаћа публика свој укус развила на дискурзивној режији, а то значи на оној која акценат ставља на спољашње ефекте. „Обуците, на пример, Филипа II Шпанског у грађанско одело, и пустите га као таквог да на позорници говори и одлучује о судбини свога сина – публика ће протестовати због његове цивилне тоалете. Јер она везује за личност костим, сабљу, калпак овог шпанског монарха, а његов карактер, темперамент и психичка патологија играју споредну улогу за њу. За нашу публику Филип II не може бити онакав какав је, ако није у униформи.“ (1236) Насупрот томе, интуитивна режија „чини, на пример, да и празан балкон има толико исто значаја за Ромеа, као да је и Јулија на њему“. (1235)

Васпитање позоришног укуса публике неодвојиво је од општег степена културног развоја па, свестан ове чињенице, Младеновић свој програм/манифест интуитивне режије поентира критичком оценом целокупне српске културе. У том делу текста могу се запазити идеје које ће годину дана касније на свој начин развити Винавер у чланку „Језичне могућно-

сти“ (в. поглавље *Ширење идеја унутар европској културној просјора*). Младеновић, као и Винавер, види своје доба као прелазно у смислу напуштања старог и прихватања новог културног модела: „Сваки народ преживи најпре доба своје примитивне метрике, доба *народној десетерца*. То је доба центрипеталног развијања, доба полукултуре једне расе. То је и са историјом позоришног култа. Колективност идеја постоји само у примарном развијању укуса код позоришне публике. Субјективност идеја јавља се тек у секундарном степену културе. Отуда, центрипетално развијање укуса значи развијање *себе у себи*. А центрифугално развијање укуса значи развијање *себе у друћоме*. Тек то доба пружа терен за интуитивну режију. Код нас је она још практично немогућа.“ (1236–1237)

Епски десетерац у текстовима двојице авангардиста није само версификацијска форма већ је и, за Винавера, израз и метафора патријархалног културног модела, односно за Младеновића – метонимија примарног тј. примитивног стадијума културе једног народа из кога, бар по стању позоришног укуса, српска култура још увек није изашла.

И пре него што је програмски изложио своју теорију позоришне режије, Младеновић је, у неким чланцима позоришне критике, на конкретним примерима образлагао своја схватања. У тексту „Шекспир и психопатологија. Реприза *Ричарда III*“ (16. мај 1922), приказујући комад у режији Михаила Исаиловића, који уједно игра и главну улогу у њему, Младеновић уочава два начина режије Шекспирових комада (при чему режију Шекспира назива „шекспировском режијом“) у савременом европском театру: онај који наставља „предратну шекспировску режију“ и модерни начин тј. „модерну шекспировску режију“. Ова два начина режије одговарају Младе-

новићевом разликовању дискурзивне и интуитивне режије уопште: „Рајнхард би г. Исајловићу потпуно негирао хладну рутину у шекспировској режији. Крв и сок душе, помешани са мелодијом светлости, дижу горостасне таласе трагике, што се као сцена за сценом, преливају у модерној шекспировској режији. Ту је разлика између дискурзивне и интуитивне режије.“ (779). Поново се као кључна дистинктивна категорија јавља *душа*. Као представнике модерне, „индивидуалне естетичке режије“ Шекспирових драма Младеновић поред Макса Рајнхарта, наводи још имена Жемиеа, Хагемана, Ханца Хералда. Насупрот овим индивидуалним ствараоцима стоји домаћи режисер Исаиловић, који „наставља пред-ратну шекспировску режију г. Андрејева. И један и други су у основи репродуктивни режисери, а мање индивидуално продуктивни.“ (778)

На своја стална питања о проблему позоришне сцене, која је немачки експресионистички театар поставио у средиште теоријских разматрања, Младеновић је неке одговоре могао да пронађе на „Међународној позоришној изложби у Амстердаму“, како и назива свој чланак у свесци од 1. јуна 1922. Организовање интернационалне изложбе у тренутку када Младеновић интензивно размишља о истим проблемима, уверљив је показатељ Младеновићеве теоријске актуелности и припадности једном покрету, који се може мерити само европским оквирима: „Технички позоришни проблеми изазвали су у Европи нужност једне међународне позоришне изложбе у Амстердаму, која је трајала више од месец дана у току прошлог месеца. Приређена у једном познатом музеју (Stedelijkje), ова интересантна и велика изложба обухватила је све техничке и уметничке покрете у Европи за последњих двадесет и пет година. А нови пројекти и нови планови носили су у себи три

проблема: проблем зграде, проблем инсценирања и проблем глумачке фигуре.“ (933) Младеновић издваја изложени рад сценографа Ернста Штерна, који је био дугогодишњи Рајнхартов сарадник: „Штерн се сасвим удаљује од рељефне бине. По њему свака сцена има своју сопствену декорацију. Инсценирање је подређено једној експресионистичкој слици; носи експресионистички карактер. Штерн се поводи за извесним Совјетским позориштима из данашње Москве, на чијим су позорницама глумци убачени у простор да са игром светлости заједно чине само просторну илузију на позорници. Поред Штерна има исте идеје и Максим Фрај из Берлина. А од Американаца, најинтересантнији је са изложбе по својим пројектима Ernst De Weerth. Он оперише са рефлекторима, пројектира циновске сенке над глумцем на завеси. Сав је иреалан.“ (934) Режије М. Рајнхарта двадестих година заиста су биле препознатљиве по два основна момента: напуштању натуралистичке бине и коришћењу светлосних ефеката. По Младеновићевом мишљењу, Рајнхартов сценограф Штерн налазио је инспирацију за своју експресионистичку инсценацију у руском авангардном позоришту. Уз то, слични поступци користе се већ и у америчким позориштима. Све ове чињенице потврђују још једном интернационалну природу авангардних покрета, односно убрзано стварање јединственог културног простора у периоду њиховог деловања.

Један од важних Младеновићевих теоријских радова је и чланак „Јерингове позоришне инспирације“ (1. јануар 1923), посвећен позоришном критичару и теоретичару Херберту Јерингу (Herberth Jering). Он се, као и Младеновић, залаже за позорницу која ће бити израз, а не слика, и који натуралистичкој статичној бини претпоставља експресионистичко динамичко схватање простора и времена у драми.

У уводном тексту последњег броја који потписује као уредник (1. и 16. август 1923), а то је есеј „Диболдова критика анархије у драми“, Р. Младеновић преноси критичка преиспитивања експресионизма из монографије *Анархија у драми* (1921) Бернарда Диболда. Императив експресионистичке поетике, који је од уметничког дела на првом месту тражио да буде израз душе, у драми је, по мишљењу аутора, произвео анархију. Б. Диболд, који је први и констатовао ову појаву, критикује анархизам у драми који долази од анархичности саме душе, сматрајући да он води на странпутицу еволуције овог књижевног рода. Лоше последице могу се избећи успостављањем равнотеже између душе и духа у драми, при чему дух за Диболда јесте онај принцип који обезбеђује форму и „закон“, дакле одређене норме и каноне у уметности. Стиче се утисак да је Младеновићево теоријско бављење драмом и позориштем у сопственом часопису, можда и стицајем случајних околности, добило заокружен смисао: почело је апологизацијом експресионистичког театра и интуитивне режије да би се завршило текстом, који истина преноси туђе идеје, али у коме се преиспитују основне поставке оваквог концепта.

8.2. Критичарски афинитети (Метерлинк, Ибсен, Шо, Шекспир, Вукадиновић)

Младеновићеве позоришне критике писане за рубрику *Позоришни њреїлед* говориле су, како је то био обичај у европској позоришној критици све до средине 20. века, више о изворном драмском тексту него о самој позоришној представи. Младеновић је, још прецизније речено, често више говорио о аутору драме, њеним ликовима и свету дела, него о

позоришној реализацији дате драме, која би требало да буде главни предмет позоришног критичара. Због тога је корпус текстова Младеновићеве позоришне критике у *Мисли* више извор за разумевање његове поетике, него поуздан документ за реконструкцију позоришног живота Београда раних двадесетих година. Сам избор представа о којима Младеновић пише, заправо је избор његових омиљених аутора: у „прегледима“ доминирају Ибзен и Шекспир, а у свакој могућој прилици расправља се о Метерлинку. Ибзен и Метерлинк, поред Пшибишевског, Хофманстала, Блока, Андрејева, Сологуба и Ведекинда, писци су чије комаде и прво руско авангардно позориште – Мејерхолдов Студио – поставља на сцену. Ипак, Младеновићев избор одређен је пре свега репертоаром Народног позоришта у Београду. Тај репертоар одређен је, с друге стране, историјским и друштвеним условима које у предговору једног избора српске драме између два рата Мирјана Миочиновић описује на следећи начин: „У послератним годинама које су у знаку свеопште обнове позориште остаје по страни, поред осталог и зато што његову уметничку политику воде два човека [Милан Грол и Милан Предић] темељне али традиционалистичке културе и с укусом из предратног времена. Но не треба сметнути с ума ни то да је Народно позориште, са својом национално-социјалном мисијом, гломазна институција из које, по птавилу, тешко може да крене обнова. А Београд других позоришта нема.“ (1987, 6–7) Тако је репертоар „прављен по једноставном начелу: неколико дела из класичне светске драмске баштине (у распону од Софоклове *Антијоне* до Стриндбергове *Госпођице Јулије*), затим приближно исти број дела домаћих писаца и најзад, у највећем броју, комади из страног репертоара новијег датума чији број извођења потврђује да су били најближи укусу широке, претежно

грађанске публике. [...] Једино Ибзен има своју сталну публику и то у часу када у Европи знатно опада интересовање за његово дело: *Народни нејријател*, *Росмерсхолм*, *Хега Габлер*, *Авеји* и *Дивља пайка* на послератној сцени приказани су с успехом који се мери и са по тридесет извођења“ (7) Питање које би на основу ових чињеница могло да се постави јесте колико је сам репертоар јединог активног позоришта раних двадесетих година утицао на Младеновићева поетичка и критичарска опредељења, односно како је одсуство најавангарднијих дела из тог репертора утицало на обликовање позоришног сензибилитета не само код Младеновића. Последњи у низу примера у овом одељку, драма Живојина Вукадиновића, показује да изразито авангардно дело и није могло да се одржи на репертоару Народног позоришта, а случај Младеновићеве драме *Даћа* да позоришни експеримент, што ова драма јесте била, није могао ни да буде постављен на његовој сцени.

Чести прикази представа које на сцену постављају Шекспирове комаде једним делом имају узрок у чињеници да је Шекспир од романтизма на овамо увек био изузетно заступљен аутор, али једним делом и у томе што је Младеновић гајио симпатије према шекспировској драми. Оне се не могу тумачити само као израз личног укуса, јер је Шекспир, разбијајући драмске жанровске конвенције, постао додатно популаран и актуелан код већине авангардних писаца. Младеновић се није бавио само појединачним драмама, већ и општом проблематиком везаном за Шекспирово дело. У том погледу изузетно је занимљиво неколико текстова из тог времена: Младеновићеви „Шекспир и психопатологија“ (16. мај 1922), „Анонимна шекспироманија у седамнаестом веку“ и „Комика у Бојојављенској ноћи“ (оба 1. април 1923), „О Хамлету“ Симе Пандуровића (од 1. фебруара до

16. маја 1922) и „Карактер Калибана у Шекспировој *Бури*“ (1. септембар 1922) Божицара Динића.

Тумачећи драмску поетику симболисте Мориса Метерлинка у тексту „Метерленкова шесетогодишњица“ (16. септембар 1922), Младеновић исказује сопствену поетику и идејна опредељења, који су препознатљиви и у часопису *Мисао* у време док је био његов уредник. Посебну пажњу треба обратити на кључне речи које се јављају у овом позоришном прегледу, а које су честе и у текстовима других аутора *Мисли*, и које упућују на оне идеје и читаву „идеологију“ оне струје у српској књижевној авангарди, која се може идентификовати око овог часописа. Младеновић у овом чланку извештава да је цела културна Европа прослављала 28. август, рођендан белгијског драматичара. На првом месту Младеновић истиче превазилажење уских националних оквира, позивајући се на ранија предвиђања обима Метерлинкове славе, при чему је јасан прећутани Младеновићев став да је пожељно превазилажење свих „центристичких“ погледа на свет у књижевности, не само етноцентризма, него и егоизма: „Још пре двадесет година Камил Моклер, тадањи вођа француског импресионизма, прорекао је да ће Метерленк доживети своје књижевне јубилеје као интернационална величина, и да ће се у тој величини изгубити његов националитет. И заиста данас у доба кад су најмлађи у готово свима европским књижевностима бескрајно агресивни у изражавању својих емоција и грчевити у тону свога стила – Метерленк је остао мајстор дубоке тишине, мајстор без грча у речима, један чист и миран творац *свечовечанске душе*.“ (1384, курзив С. Б.).

Премијера Нушићевог *Нахога* (18. јануара 1923) била је за Младеновића повод да покрене проблем костимографије у српској историјској драми, али и питање костима као једног од елемената у грађењу

синтетичке бине тј. синтетичког сценског ефеката. Тако је настао текст „Нова костимологија наше историјске драме“ (16. фебруар 1923), који се надовезује, а делом је и понавља, на аргументацију изнету у „Интуитивној режији“: „Историјски костими не могу данас бити само *орнаменти* на позорници. Они су и драматични израз душе; они, поред естетичног ефекта, изражавају и типичност личности и њен трагични карактер. Они унутрашњу душевну катастрофу какве драмске личности, преносе споља и изражавају је својом формом. Дакле, они нису данас го или мртав орнамент, већ су – душа. У наборима, у линијама једне херојске доламе змијуга душевна експресија драмске личности. Боре на челу и набори на костиму изражавају подједнако један исти драмски момент. Таласање, потрес, мицање и покрет костима на једној личности у историјској драми, у тесној је вези са социјалним гестом те личности. Та свеза ствара акорд целокупног драмског инстинкта личности на позорници.“ (224)

Оно што је до тада припадало само декору драме, што је било тек орнамент на сцени, како ће нагласити Младеновић, у авангардистичком схватању театра, односно у самој инсценацији мора бити у функцији изражавања основног осећања или идеје драме. Сматрамо да је могуће успоставити паралелу између високо функционализованог позоришног орнамента и потпуно одбаченог орнамента у архитектури о коме говори Ј. П. Оуд (в. поглавље *Конструктивизам*). Даље тражење паралела овој авангардној тенденцији *одбацивања сјоредној* водило би до самих извора авангарде, до италијанског футуризма и до Маринетијевих захтева за изостављањем придева из реченице, зареза из правописа. У самој *Мисли* исту тенденцију истиче Д. Алексић одређујући појам примитивизма. У закључним реченицама есеја

„Европа у знаку црначке уметности“, он каже: „Ми подразумевамо под примитивизмом врхунац генерализације комплексних експресија, па држимо да то и јесте сав позитивни акценат једног песништва. Јер динамика, која се тражи мора значити *одбацавање дејшаља и одбацавање драматичке тачности*.“ (56, курзив С. Б.). Неколико година раније, у „Манифесту експресионистичке школе“ (1920), С. Винавер је на следећи начин описао ликовну уметност В. Кандинског: „Дати мање, но што што је пружи́ла природа, значи такође дати нов израз. Кандински *одбацује*, на други начин но Хоксе, но Јапанци, а ипак сродним болом и грчем *елиминација*, – све оно што доприноси, да дејство импресије буде обојено секундарношћу, случајношћу једињења и везе са нечим другим. Најчистија импресија, постаје експресија.“ (1998–2000, стр. 34). Као теоретичар и историчар књижевности о истој појави сликовито је говорио З. Константиновић сводећи биланс експресионизма и његових основних тековина: „Доба експресионизма тежило је чистој суштини; циљ уметности није да нам верно и у пуној лепоти прикаже грану у цвату, већ да докучи само цветање, да нам разоткрије суштину ствари и људског постојања.“ (1967, 67) Значајно је да аутор овде говори о „добу експресионизма“ а не експресионизму самом, дакле, о оном *духу времена* који се чита из различитих текстова европске културе као што су то, у горњим примерима, холандски текст о конструктивистичкој архитектури, италијански манифест футуристичке поезије и три текста српских авангардиста: позоришни приказ историјске драме; део манифеста који објашњава сликарски поступак руског уметника, поређен са јапанским сликарством, укљученим у немачки експресионизам; и експресионистички интониран текст о једној типично кубистичкој инспирацији, црначкој уметности.

Младеновић у приказу *Находа* наставља да развија тему позоришне културе и степена културног развоја уопште, такође започету у „Интуитивној режији“: „Позоришни људи у прошлости створили су један погрешан култ у томе погледу. Погрешан култ је васпитавао погрешан укус, а погрешан укус навикавао је публику да све у нашој историјској драми на позорници посматра музејским очима. То музејско наметнуто посматрање полако али сигурно гурало је нашу историјску драму у архиву. Ако је унутрашњи психолошки заплет драме изгубио потпуно контакт са спољним изразом, са костимом. Историјска верност костима апсолутно је ишчезла, повлачећи са собом и расну и временску карактеристику. Драмске личности на позорници, као и глумци, постали су паноптичке лутке. И археолошки материјал костимологије као и њена уметничка форма – нису одговарали ни естетичној ни историјској истини. Ова тешка заблуда пала је тек ових дана. Нова костимологија, примењена први пут на премијери *Находа*, значи читав догађај за интерпретацију историјске драме. [...]“ (225)

Р. Младеновић у броју од 16. маја 1923. доноси у *Позоришном ирејледу* приказ „Неверовајни цилиндер једног младог писца“, који позитивно оцењује прву драму Живојина Вукадиновића, у режији Јурија Ракитина. Пун назив драме је *Неверовајни цилиндер Њејовој Величанств Краља Кристијана*. У следећем броју *Мисли* (1. јуни 1923) Младеновић почиње са објављивањем ове драме, али ће се све зауставити на првом чину, док ће други и трећи чин бити објављени у *Српском књижевном гласнику*³. Међутим, и текст првог чина је довољан да се уочи

³ Драма је у целини први пут објављена тек 1980. године, у часопису *Сцена*, бр. 3, стр. 67–87.

изразита модерност овога комада, која га смешта у контекст најактуелнијих драмских и позоришних иновација у Европи.

Младеновић на првом месту истиче жанровску хибридноост односно неконвенционалност ове „комедије“, „која је по форми *буф*, а по садржини ипак *шрапична* комедија“. И затим, „у односу на нашу позоришну уметност до сада, на познате драмске конвенционалности и шаблоне који нам се укочено сервирају било као надрипокушаји имитације северне драме, било као бледе копије које друге туђе драмске атмосфере – став младог г. Вукадиновића симпатичан је. Он кида са извештаченим рационализмом, и већ због тога важан је за позоришну хронику.“ (786) Младеновић је и мишљења да реалистичка равна драмске приче нема никаквог значаја и да *Неверовајни цилиндер* заправо треба посматрати као бајку: „Све реалне чињенице у комедији сасвим су од споредног значаја; управо оне и не смеју да имају значаја. Треба истаћи у овој комедији пре свега бајку, и пре свега поезију.“ Сматра да је у том смеру ишла и Ракитинова режија, која је „успела да изрази довољно спонтану везу између бајке и поезије, и да реализам *буфа* сведе на минимум.“ (788)

Док је Младеновић хвалио Вукадиновићеву прву драму која је писана у складу са најновијим драмским и позоришним тенденцијама у Европи, београдска публика је одмах после премијере (1. мај 1923) изгубила интересовање за представу *Неверовајни цилиндер*. Дајући изјаву за тек покренути часопис *Sotoedia*, часопис за позориште, музику и филм, Вукадиновић се у броју од 26. новембра 1923, разочаран одзивом публике, чак одриче ове своје драме напомињући да је сала на премијери била пуна, приликом другог извођења полупразна а приликом трећег – практично сасвим празна: „А што се тиче

Цилиндера, он ми се нимало допада и ја га се одричем“ (стр. 7)

Вукадиновић је у периоду од 1920. до 1922. године боравио у Бечу и Берлину, где је студирао немачки језик и књижевност, па се драмским иновацијама могао учити на месту где су оне управо настајале. Као што истиче П. Марјановић, може се претпоставити да је Вукадиновић у време студија у Берлину „читао прва драмска дела Бертолда Брехта (1898–1956) *Баал* – 1918 и *Бубњење у ноћи* – 1919. Истина, Вукадиновићеви сонгови немају ни изблиза брехтовску дубину ироније, али у оквиру необавезне и духовито компоноване фабуле представљају пишчев лепршаво-иронични коментар“ (Марјановић, 1980). Треба имати у виду да се Вукадиновић формира у време превазилажења експресионизма, када писци попут Брехта, Цукмајера и Кестнера крећу новим путевима (Вучковић, 1982, 584). Карл Цукмајер нешто касније (1931) једну своју драму жанровски одређује као *бајку*.⁴

Вукадиновић се поигравао душтвеним стереотипима и драмским конвенцијама служећи се „језиком дечје фантазије и бајке“ и „захваљујући техничким решењима која је немачка позорница двадесетих година преузимала од познатих руских редитеља и од експресионистичког филма и поучавала се на примерима Крега, Апије, али и Мејерхолда, Таирова, Вахтангова.“ (Вучковић, 1982, 586).⁵

⁴ У питању је *Der Hauptmann von Köpenik*. Ein deutsches Märchen in 3 Akten.

⁵ Младеновићев авангардизам у теорији позоришта у једном тексту произвео је утисак намештеног антитрадиционализма. У белешци поводом Молијерове тристагодишњице, „Молијеров јубилеј у Београду“, радикализам једне Младеновићеве оцене делује неочекивано, али је реч о типично авангардистичком претеривању. После извештаја о томе како

Дакле, иако се Вукадиновић као драматург формирао на немачком говорном подручју, у крилу немачке и аустријске позоришне авангарде, важно је нагласити подударност у поступцима са руским авангардним театром који је почео да се рађа још 1905. године и, додали бисмо, скренути пажњу на подударности између Вукадиновићеве и драма А. А. Блока, конкретно *Балајана (Ваиарске шайре)* изведене први пут децембра 1906. године у Мејерхолдовом театру.⁶ Успостављање паралела би могло да иде још даље у (руску) прошлост, јер Тимоти Вестфален Блоковог *Балајана* тумачи као пародију Соловјовљеве драме *Бела Љиља*.

Неверовајни цилиндер је, слично *Ваиарској шайри* (али и Брехтовом театру), позоришна игра без праве драмске радње, која пародира многе класичне драмске елементе и мотиве: ликови су на граници између карактера и марионете, озбиљност радње је разбијена сонговима, језичке игре су у функцији стварања ефекта апсурдног. Све ове особине сврставају Вукадиновићеву драму у широку породицу озбиљно-смешних жанрова, у Бахтиновом одређењу, а у жанр гротеске, у ужем смислу. У контексту српске драме и

је у Народном позоришту обележен Молијеров тристоти рођендан, Младеновић даје субјективну оцену: „Што се тиче нас, ми верујемо да је ово последња прослава Молиерове комике у Европи, и да ће га у будућности његови застарели елементи смешнога повући у архиву.“ Овај став помало чуди с обзиром на чињеницу да су Молијерово позориште баштинили редитељи попут Мејерхолда и писци који су акценат стављали на покрет а не на реч, а који су увек имали Младеновићеве симпатије.

⁶ Мејерхолдовој режији Блока могао је сведочити Ј. Ракићин, као глумац, док ће деценију и по касније имати прилику да и сам режира драму сродне структуре – Вукадиновићев *Цилиндер*.

позоришта *Неверовајни цилиндер* је претеча драме *Центрифугални ијрач* (1930) Тодора Манојловића.

Букадиновићев *Цилиндер* и Блокова *Вашарска шајра* имају чак и сличну сижејну основу: у средишту пажње је љубавни троугао. Троуглу између Колумбине, Пјероа и Арлекина, у Блоковој драми, одговара љубавни троугао између Фру-фру, играчице на трапезу, лажног Краља, господина Кристијана и наивног младића Саше (а заправо и још један троугао између др Пјуа, његове супруге Геневе и истог Кристијана). Као и код Блока, односно као и код Соловјова у *Белој Љиљи*, главна јунакиња је неверна. Међутим, много су важније формалне сродности као што су напред набројане карактеристике. Све оне, иако је реч о посебним драмски поступцима, обједињене су једним основним поступком који су руски формалисти назвали *ојољавањем јосиуика*. Притом, и он је сам у функцији другог поступка који је иста школа дефинисала, у функцији очуђавања и дезаутоматизације.

Поред категорија озбиљно-смешног, драмске игре или позоришне гротеске, о поменутим делима могуће је говорити и у категорији специфичног жанра драмске бајке, који би, дакле, повезивао Метерлинка, руске симболисте и руску авангарду, и немачки експресионизам и постекспресионизам, па и Б. Шоа. Најближи овоме жанру у домаћој авангардној драми био би, поновимо још једном, Вукадиновић. Р. Вучковић називе гатка и бајка, за Младеновићеве, Настасијевићеве и друге „историјско-синтетичке гатке“ (Нушић), користи као синониме, при чему се ослања на Младеновићев исказ из текста „Интуитивна режија“ у коме се аутор позива на „немачку синтетичку гатку“. Вучковић зато поистовећује овај жанр са немачком експресионистичком драмском бајком, не наводећи, притом, који би конкретни аутори

и њихова дела били представници овог жанра.⁷ Сматрамо да две жанровске одреднице, због појмовне јасноће, не би требало користити упоредо; да израз „гатка“ треба да остане унутар специфичне Вучковићеве типологије српске међуратне драме, али да га у општој употреби и означавању треба избегавати, као што и појам драмске бајке треба користити за симболистичке и авангардне драме које се играју драмским и позоришним конвенцијама, и разбијају, више или мање, уметничку илузију, али се у сваком случају супротстављају миметичности драмске радње и психолошкој заснованости ликова, дакле реалистичком обрасцу.

Дела попут Вукадиновићеве драме илустрација су једног закључка до кога долази Јан Вјежбицки, оцртавајући специфичност српске авангарде, пре свега њене генезе: „Уз овакав нацрт ’географског’ положаја српске *авангарде* треба узимати у обзир могућност да су у формирању ове *авангарде* доприносили други импулси, који су стизали другим путевима, не тако директно као у случају експресионизма или француске *авангарде*. Поред тога што често недостају непосредни подаци, не може се искључити да су у обликовању српске *авангарде* допринели у некој (мањој) мери и италијански футуризам, и руска авангарда уопште. Осим неких руских утицаја (рецимо,

⁷ На једном месту жанр драмске бајке дефинише говорећи о Младеновићевим *Синцирима* и *Гривни*: „Истичући у први план мистичност гестова и митолошких стереотипности из народних обичаја, наглашавајући њихову мистериозну функцију, Младеновић се враћао уназад, ка неоромантичарској драми и осим наизглед бизарним и неуверљивим заплетима, које је и Нушић узимао као преднацрт за своје драме из историје (на пример у *Нахогу*). На тај начин, дошла је у први план фантастика, па то и јесу драмске гатке у смислу немачкиг комада те врсте“. (1982, 605–606).

код Винавера), ради се овде углавном о могућности доста далеких одјека, о једном кружењу идеја целокупне европске *авангарде*, а не о ближем општењу и посвајању поетика.“ (70)

Ако претходни Младеновићеви позоришни прикази, сведоче о авангардној поетици коју је као писац у објављеним драмама већ применио, његов текст „Премијера *Пиџмалиона*“ (16. новембар 1922) наговештава једну нову поетику, ништа мање авангардну, коју ће Младеновић реализовати у својим драмама с почетка 30-тих година. Текст је значајан из неколико разлога: он открива још један узор Младеновића као драмског писца, садржи важне експликације његове поетике драме, и захваљујући свему томе омогућава да Младеновићеву теорију драме као и списатељску праксу прецизније сместимо у одређени контекст европске модерне драме, односно њене еволуције. Младеновићева фасцинација Бернардом Шоом, упућује на онај аспект авангардне поетике који је, у моменту, у други план стављао формалне промене, а био концентрисан на тзв. поглед на свет и идеолошке матрице, тј. нужност њиховог револуционисања. У средишту пажње овог поетичког аспекта је тема грађанског морала.

У приказу *Пиџмалиона* Младеновић истиче Шоов револуционарни дух који се по озбиљности захтева за културном и друштвеном променом може мерити са Ничеом и Ибзенем: „Али Бернар Шо је, као драмски реформатор, најрећнији циник међу савременим енглеским писцима. С једне стране као Ничеовац, као Ибзеновац, он је драмски борбени уметник без предрасуда. [...] Бернар Шо је пронашао себе између Ничеа и Ибзена.“ (1701) „Данас спада у најоригиналније *ипарадоксисџе*. Бернар Шо је циник који револуционарно пробија дебели 'Кинески зид' у енглеској драмској уметности. Он пркоси увек

конвенционалном моралу, али не из шарлатанске перверзије, већ из дубоког уметничког уверења [...]. Комедије Бернара Шоа су и сувише горке. Кроз њих писац спонтано спроводи преокрет свих вредности. Такав је *Пиџмалион*. Све лежи у садржини, не у форми“ (1701)

Исту побуну „у садржини, не у форми“ у домаћој драми учиниће Младеновић својим тзв. драмским парадоксима који су изведени раних тридесетих на сцени Народног позоришта у Београду, *Ситрах од верности*⁸ и *Човек њоносан ишио нема среће*⁹. Кратки приказ Шоове драме открива главну Младеновићеву инспирацију у писању грађанских драма које исмевају грађански морал, а заснивају се на приказивању друштвених парадокса. Приказ Шоовог *Пиџмалиона*, тачније квалификација писца као „парадоксисте“ открива и одакле потиче оригинална жанровска одредница две касне Младеновићеве драме. Треба подсетити да је у питању појам којим је Шо описао основни драмски квалитет свог највећег узора, истовремено и Младеновићевог, Хенрика Ибзена, у књизи *The Quintessence of Ibsenism* (1891)¹⁰. У првом поглављу ове књиге, „The Two Pioneers“, Шо издваја парадокс, квалификацију која је Ибзеновим противницима служила да би га дисквалификовали, и показује супротно, да је у парадоксизму управо највећа вредност Ибзенових комада. Реч је, наравно, пре свега о грађанском моралу и окамењености

⁸ Изведена 16. октобра 1931, у режији Јосипа Кулунџића а са декором Јована Бијелића. Није објављивана све до 1994, чувана у Архиву Рукописног одељења Народног позоришта.

⁹ Први пут изведена 17. априла 1933, у режији Јурија Ракитина и са декором Владимира Жедринског. Није објављивана.

¹⁰ У: *The Major critical essays*, 1948.

обичаја који стоје насупрот самоме животу, на чијој је Ибзен страни. Оно што у једном тренутку изгледа као парадокс, онима који још нису способни да виде, у следећем ће већ постати друштвена пракса или чак норма. (Shaw, 1948, 13–24).

Младеновићева наклоност за парадоксално и, са друге стране, за гротескно, као у случају Вукадиновића, имају заправо корен у истом виђењу света, јер, као што запажа Т. Вестфален у анализи Блоковог *Балајана*, „гротеска у уметности одговара парадоксу у логици.“ (1992, 440)

8.3. Драмске гатке

М. Миочиновић приметила је да „српска међуратана драма, оставимо ли Нушића по страни, не бележи ни један звездани тренутак“ и „да се у годинама опште уметничке обнове није појавио ниједан писац који би се посветио позоришту са страшћу и са истинском вокацијом“. (1987, 5) За Р. Младеновића се слободно може рећи да се позоришту посветио са великом страшћу, али да је недостајало оно што се назива драмском вокацијом или једноставно талентом. Његове *Драмске јайке* готово да се никако нису изводиле у своје време¹¹, а нису извођене никада касније у позоришту.

У покушају да систематизује појаве у међуратној драмској књижевности (*Модерна драма*, 1982) Р. Вучковић је три Младеновићеве драме сврстао у „историјско-синтетичку гатку“¹², заједно са музич-

¹¹ Од свих „гатки“, изведена је само *Даћа*, од стране Академског позоришта 14. марта 1924. године у згради Мањежа у Београду.

¹² У поратној књижевности, Вучковић поред историјско-синтетичке гатке издваја још четири типа драме: идејни

ким драмама Момчила Настасијевића. У *Драмским џајџикама* јасно се препознаје Младеновићев авангардистички концепт нове драме. Њих обележава спој романтичарских националних мотива и конструктивистичких сценских решења; синтеза поетике симболизма и авангардне естетике.

Симболизам је у Младеновићевим драмама присутан на два нивоа: давањем средишњег места души у тематском смислу, и кроз поступак симболизације: синцири су нпр. симбол заробљености Кнежеве душе патријархалним моралом, и сл. Остали драматуршки поступци су типично авангардни: од именовања ликова који представљају апстрактне фигуре, преко употребе и повлашћености гротеске у стилском и семантичком смислу¹³, до брисања жанровских граница и стварања хибридне жанровске форме. Последњи се огледају у инкорпорирању прозних сегмената у класичан драмски текст, а затим у примењивању принципа филмске уметности на драму. Утицај филмске уметности код Младеновића огледао се у присуству „фантастике“, под којом је он подразумевао преношење облика *сна* и *визије*, тј. антимиџетичких поступака у драмску структуру.

Ликови Младеновићевих драма носе апстрактна и општа а не лична имена, као на пример: Мати, Кнез, Брат, Баба, Девојчица, Малишан, Она (*Синцири*), Сусед, Сусетка, Старац, Калуђер, Гробар, Домаћица, Хајдук (*Даћа*), Велможа, Чауш, Отац, Сестра,

експресионизам, лирско-фантастична драма, нова друштвено-критичка драма и психолошка парадоксална драма.

¹³ „За Младеновићеву гротеску се може рећи да припада оном модернистичком типу гротеске која води порекло од романтичарске, али је њен смисао још циничнији, још више саркастичан, јер писац, а и његови ликови, не виде излаз ни у животу ни у смрти, већ једино у простору елементарног бивствовања, дакле у незнању.“ (Б. Стојановић, 1989, XVI).

Младић, Гомила, Човек са устима на затылку, Хроми човек (*Гривна*). Овакав поступак именовања, који произилази из одговарајуће концепције изградње драмских ликова, карактеристичан је за немачку експресионистичку драму. Младеновићево решење именовања ликова могло би бити резултат директног утицаја експресионистичких драмских текстова, који су у то време трага оставили и у поетици Јосипа Кулунџића. Кулунџић је чак апстрактне ликове односно њихова општа имена увео и у своју прозу.¹⁴ Међутим, иако је сигурно да је Младеновић овај модел видео у немачким експресионистичким драмама, које је у то време читао, важно је напоменути да дати поступак постоји у исто време и у руској књижевности. Као што примећује А. Флакер, „карактери [у значењу ликови] у дјелима овога времена постају дакле статични, не развијају се или не развијају фабулу. У екстремним случајевима, као нпр. у драмама Леонида Андрејева, они постају чак схематским симболима опћих стања људске душевности или социјалне припадности, па им писац више не даје ни властита имена, већ их назива опћим именицама (Цар-Глад, Вријеме-Звонар, Смрт, Дјевојка, Странац и т. сл. или су њихове појединачне карактеристике генерализиране у појму Човјек (с великим почетним словом!). Такву генерализацију, повезану с апстрахирањем описности, социјалних и психолошких мотивација, налазимо у поетској прози Горкога *Човјек*, а поједи-

¹⁴ Више о „елементима поетике експресионистичке драме у прози Јосипа Кулунџића“ види у истоименом тексту Марте Фрајнд у зборнику радова *Поетика српске књижевности 2, Тийови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини 20. века*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Институт за језик и књижевност, Сарајево, 1989.

начни осјећај пјесников што га налазимо у *Облаку у хлачама* Мајаковскога генерализиран је такођер већ у наслову његове нешто касније поеме (*Човјек*). Умјесто карактера с непоновљивим психичким доживљајима појавио се у ово вријеме издвојени, апстрахирани и генерализирани – Човјек“. (Флакер, 1964, 248)

И поред свих иновативних решења и њихове несумњиве актуелности, Младеновићеве драме ипак остају без правог одјека и рецепције како у свом времену тако и у еволуцији српске драме. Познато је да се у књижевности догађа да поједина дела тек накнадно доживљавају заслужену рецепцију или да временом са маргине доспеју у књижевни канон. Међутим, то се Младеновићевим драма није десило: слабост ових драма лежи у неусклађености између ауторске интенције и уметничке реализације. Интенција је сувише видљива, и готово да се реализација радње и значења одиграва кроз исказивање интенција. Да је у питању други род или жанр, или да је овакав поступак био уоквирен иронијским контекстом и пародирањем, дакле приближавањем комичком модусу, а не, као што је случај у *Ћајкама*, трагичком, Младеновићеве драме могле би, уз претпоставку да су и други елементи уметнички успели, бити један од незаобилазних степеника у еволуцији српске драме.

Младеновићево начело да модерни израз треба да се обликује на „расној“ основи, натерало га је да се окрене мотивима из националне историје и митологије, тј. усмене књижевности. Међутим, ови мотиви често су само механички пренети у његове драме, тако да готово имају функцију позоришних реквизита. У прозном уводу *Синџира* опис собе у којој се одиграва први чин драме сведочи о томе: „Стара велмошка соба. Као мртви звуци ћуте тамни

колотови свих боја на ишараним зидовима. У соби свуда: доламе, оружје и косовски везови са чудним несиметричним шарама. У углу виси славска икона са кандилом. ... У дубини собе врата; десно прозор, и на њему две саксије б о ж у р а . По зидовима свуда слике у дебелим јаворовим рамовима, од којих две падају у очи. На једној: народни јунак, – пред црним тамничким вратима – стеже грчевито рукама суву дренавину, из које цуре три капи воде... А мало даље виси језиво о зид скупочена з о б н и ц а , у којој су три суве мртве главе... На столу кондир, ...“ (Младеновић, 7) Младеновић набраја устаљене мотиве народне епике и чак графички истиче мотиве патриотске лирике, посебно оне познате и из косовског циклуса песама Милана Ракића, али у даљем току драме ти мотиви не остварују никакву функционалност.

Младеновић је одабрао да његове ликове покрећу апстрактни принципи и идеали, односно да су и они сами оличења тих идеала, а мање „карактери с непоновљивим психичким доживљајима“, које, према Флакеру, напушта и руска драма истог књижевног раздобља. Међутим, апстрактни ликови нису се уклопили у трагички образац Младеновићевих драма. Као што је напред речено, неки други жанровски облик више би одговарао овом типу ликова. („поетична комедија“ је нпр. жанровска одредница коју Црњански ставља уз своју драму *Маска*.) Драма *Даћа* ближа је комичком обрасцу и можда зато и успелија.

Сам М. Црњански позитивно је оценио Младеновићеву *Даћу* у њеном позоришном извођењу 1924. године у Мањезу. Пошто је одушевљено препричао ток извођења драме, до детаља описао сцену и умеће глумаца, Црњански је закључио да основна вредност драме у њеној „расној“ инспирацији: „Р. Младеновић, познат до сад више по својим чулним

песмама и комплицираним позоришним есејима, и успешном уређивању *Мисли*, показао је синоћ заиста један необичан нагон, који је тим дубљи и веће вредности, што се зарио у срце наше земље и у драмско у нашој раси, више него ма који од млађих досад. Основне црте овог дела нашао је у великом, театралном, наших задушница, лелека, кукања и народних прича [...]. Драмска гатка г. Младеновића и оваква, каква је, значи у нашој сценској литератури посебан пут и неочекиван таленат.“ (*Comoedia*, 1924, бр. 12, стр. 12–13).

Са данашњег аспекта, уметничка вредност и новина драме *Даћа* није, међутим, у њеном откривању „расног“ живота и фолклора као што је то могло бити за тадашње авангардисте, већ у другим авангардним особинама. У драми се, наиме, остварује жанровска хибридна смењивањем прозног текста и драмског дијалога, с тим да у овој краткој драми проза чак доминира над дијалогом (цео други чин дат је у прози). Главни обликотворни поступак у драми је гротеска, као што је гротеска и средишња стилска фигура присутна на плану микроструктуре текста. Радња драме смештена је у време пада српске државе под Отоманску империју: на даћи умрлог себра окупили су се, поред његове Домаћице, Суседи и Старци, а ту је и Калуђер; једино нема онога ко би смео да скине црну крпу са прекривене иконе, што према народном веровању мора да се учини пре заласка сунца, а што је забрањено јер је и домаћа вера забрањена у новонасталом ропству. То ће у трећем чину, после свог изненадног појављивања у другом, учинити Хајдук на говеду, изразито гротескна фигура.

Младеновићев сложени однос према српској културној традицији огледа се управо на примеру овог, условно речено, главног лика његове најуспелије драме. Повлашћена фигура народне епике која носи

конотације узвишених традиционалних вредности и националне светиње, код Младеновића је преобликована и превреднована поступком пародирања, карикирања и детронизације који сви заједно стварају ефекат гротеске. Као илустрација може да послужи опис доласка Хајдука у варош: „Ух! Ух! Ујашио говедо! Го-голцат! Ух! Ух! Јесте ли чули? Срамота! Лудак! [...] Један гломазан и крупан човек, сав пијан, стоји на вратима од крчме, у кошуљи. Крчмарица, са растресеним грудима и меснатим вратом, држи га испод руке и смеје се. Он је љуби у грло, стеже и дотиче зубима њену крупну јабучицу.“ (1989, 22) Слика хајдука који силази са планине да би спасао народ од поробљивача задржава нешто од слике хајдука у епској традицији („Грдио је јавно дервише и смејао се њиховим законима“), али је у свом спољашњем виду потпуно преображена. Физички атрибути епског хајдука добијају другачији смисао у гротескној слици Младеновићевог пијаног и разголићеног Хајдука, који не јаше коња него говедо: „А он је јахао, и држао се чврсто за рокове. Крупни брци пали му на рамена, а космате обрве штрчале уз чело...“ (24) У једном прозном одломку, у ком се приповедање фокусира на свест ликова, у тренутку пре него што ће Хајдук скинути крпу са иконе, експлицитно се наглашава гротескност фигуре која би требало да представља хероја: „И одједном, сви осете, да је он једини још увек слободан, снажан, моћан и свет, иако нечовечан и смешан.“ (30) Прецизније говорећи, Младеновићев Хајдук налази се, посматрано у оквирима драме, на граници између пародије и нове идеализације епског јунака¹⁵, али се на ширем културноисторијском плану

¹⁵ Проналазећи сагласност између Младеновићеве збирке поезије *Звучне елијсе* и драме *Даћа*, Р. Вучковић истиче следеће: „Поема, могло би се рећи, *Звучне елијсе* подудара се

ради о дехијерархизацији епских вредности, тј. о преиспитивању традиције. Када на крају драме Хајдук напокон буде открио икону, чин који симболички значи ослобађање, „на мах свима лакне у души“, али се у животима ликова ипак ништа не промени, нити у самој драми дође до правог расплета.

Б. Стојановић такође открива гротеску као основни семантички принцип *Даће* али преко значења смеха у овој драми: „Народни мотив откривања иконе овде је не само због тога да читалац добије утисак језовитости, већ и зато да писац антиципира долазак Хајдука на говеду, фиктивног спасиоца поробљеног народа. Међутим, оно што је најбитније у *Даћи* јесте карактер и значење *смеха*, који Младеновић на 25 страна свог текста помиње равно 20 пута, и то увек у конкретном смислу. То није смех који, према Бахтину, ослобађа, препорађа и обнавља, већ смех као маска ужаса, страве, хистерични смех пре доласка судњег дана. [...] За Младеновићеву гротеску се стога може рећи да припада оном модернистичком типу гротеске која води порекло од романтичарске, али је њен смисао још циничнији, још више саркастичан, јер писац, а и његови ликови, не виде излаз ни у животу ни у смрти, већ једино у простору елементарног бивствовања, дакле у безнађу.“ (1989, XVI)

структурно и идејно, са драмском гатком *Даћа*, у којој се на крају, након гротескне игре, јавља сличан чин митотворачког величања хајдучке снаге.“ (1984, 136) Овај поступак Вучковић проналази најпре у Младеновићевој поезији: „У његовим песмама не може се увек оценити кад се завршава поетска мистификација љубави и космоса, а кад почиње њихова демистификација, односно аутопародија.“ (135)

9. Продор филма

Једна од видљивијих промена које Младеновић спроводи у часопису *Мисао* јесте увођење нове рубрике посвећене новој уметности: *Кинематограф*. Како стоји у *Белешкама* (16. септембар 1922), то је прва рубрика у домаћој периодици која се бави филмском естетиком. Међутим, иако то јесте прва специјализована рубрика у периодичи општије оријентације која теоријски освешћено приступа филму, непосредно пре њене појаве почео је у Загребу да излази читав часопис специјализован за филмску уметност, *Кинофон*. Ова *ревија за филмску културу*, коју је уређивао Валериј Пољански, излазила је од децембра 1921. до октобра 1923. године. Прву филмску критику код нас објавио је Б. Токин 1920. године у *Пројресу* и од тада се о филму редовно пише у авангардним часописима, посебно у *Зеницу*, али само *Мисао* издваја специјализовану рубрику намењену филму као уметности. После одласка Младеновића са места уредника, у конзервативној концепцији часописа С. Пандуровића за ову рубрику више није било места. Међутим, 19. новембра 1923. године изашао је први број *Сотоедиае*, часописа за позориште, музику и филм, који ће наставити праксу озбиљног бављења филмском уметношћу која је започета у Младеновићевом *Кинематографу*. Почевши ентузијастично Младеновићевим текстом „Кино-балада и њена драматургија“, *Кинематограф* је у току две године имао

још свега три текста Бошка Токина. О филму се све време редовно извештавало и у рубрици *Белешке*. С обзиром на мали број текстова може се учинити да је у *Мисли* све остало више на нивоу пројекта него што је у пракси дало веће резултате. Међутим, то је у условима српске културе у том тренутку био изузетно значајан подухват.

Јер, теорија филма током раних двадесетих година још увек је у била развоју и у европском контексту. Њени почеци могли би се везати за Немачку где је 1913. године објављена прва књига посвећена филму, *Филмска књиџа* (*Das Kinobuch*) Курта Пинтуса. Међутим, у њој је само уводни Пинтусов програмски есеј имао теоријски карактер, док остали део књиге чине прозни текстови немачких експресиониста, замишљени као предлошци за филмове. Исте године и Ђерђ Лукач објавио је у *Frankfurter Zeitung*-у есеј „Мисли о естетици филма“, после чега је од значајнијих уследила студија *Das Kinodrama* (1920) Ивана Гола. 1913. година могла би се узети и као почетак теоријског бављења филмом у Француској, јер те године Гијом Аполинер у часопису *Les Soirées de Paris* даје озбиљан преглед америчких вестерна. У наредним годинама наставља се интензивно писање о филму: и у специјализованим часописима попут недељног магазина *Le Film*, али и у књигама, међу којима се издвајају оне Луја Делука (Louis Delluc) *Cinema et cie* из 1919. и *Чарли Чајлин* из 1921. године, које се заправо сматрају првим књигама о естетици филма. Занимљиво је да први чланак о филмској естетици у првом броју париског часописа *L'Esprit nouveau* (1921) пише Бошко Токин (о чему је сам имао да извести у *Зенићовој* рубрици Макроскоп, такође у првом броју овог часописа). У Русији, односно у совјетској Русији, теорија и пракса развијају се упоредо, и можда најуспешније. Ту ће се, из пионир-

ског теоријског рада Пудовкина, Кулешова, Вертова и Ејзенштајна, по своме ширем утицају издвојити најпре низ чланака последњег аутора, објављиваних 1923. године за часопис *ЛЕФ*, *Монѿажа айѿракѿија*. Кулешов и Пудовкин своје такође утицајне књиге објављују касније. У Сједињеним Америчким Државама првим примером филмске теорије сматра се студија филозофа и психолога Хуга Минстерберга (Hugo Münsterberg) из 1916. године, *The Photoplay: A Psychological Study*. Исте године и група италијанских футуриста са Маринетијем на челу објавила је свој манифест о футуристичком филму (*Il Manifesto del cinema futurista*).

У српској култури, филм је потпуно окупирао пажњу авангардиста, али се у дневној штампи о њему мало писало. *Лейѿѿис кулѿѿурној живоѿѿа 1919–1925* који је сачинила Видосава Голубовић прегледајући дневне листове *Време*, *Полиѿѿику* и *Правду*, бележи свега десет чланака о филму у току назначених шест година: 1920. и 1921. године по један, 1922. три, 1923. и 1924. два и 1925. године три чланка. Занимљиво је да чак два чланка потписује Марко Цар, који о кинематографу говори „као о једној дегенерисаној форми уметности“ (Голубовић, 1989, 71) односно подржава акцију новог министра унутрашњих дела за „лечење биоскопа“. (141)

Отуда не чуди што у чланку „Београд и кинематографија“ (*Мисао*, 1. и 16. јули 1923), у оквиру рубрике *Хроника*, Б. Токин описује лоше стање у домаћим биоскопима: „За наше биоскопе развој кинематрографске уметности уопште и не постоји. Све оно што се даје у београдским биоскопима застарело је и просечно, и испод просечности“. (1081) Токин критикује читаву домаћу јавност, апострофирајући посебно власти, у којој још није развијена свест о филму као о уметности. Зато он предвиђа да се

стање у београдским биоскопима неће скоро поправити: „Ово несносно стање без добрих биоскопа и честитих филмова трајаће још дуго, како изгледа. Све дотле док штампа и власти (које?, јер и то треба одредити) не буду водили озбиљно рачуна о биоскопима. Да, али они треба прво, и сами, да буду свесни да је кинематографија заиста већ уметност. Они треба прво да се увере да није испод достојанства бавити се биоскопима где иначе одлазе сваки час.“ (1081)

Док се у већинској конзервативној јавности још увек на филм гледа као на забаву, дотле се код авангардних уметника увелико размишља о преимућствима филмског медијума над осталим формама уметничког израза. Р. Петровић отвара овај интермедијални дијалог писањем „кинематографског есеја“. Текст „Двадесет година повратка поезије у живот“ заиста почиње сликом која асоцира на филмски кадар а завршава ауторовим упутством: „У последњем моменту на крају *овог филма* нека се на платну репродукује онај писаћи сто, прост, у чијој фиоци [...]. За време целог пројектирања на биоскопском клавиру свирати Стравинског и Ерика Сатија, на дубљим местима Вагнера и Скрјабина, а чим се осветли следује уобичајено: *Bonsoir*.“ (838–839, курзив С. Б.). Овде већ јесте реч само о пројекту, јер Петровићев текст остаје ипак есеј, књижевни текст, као што је и „филмски спев“ Ивана Гола, *Чайлинијада*, како примећује В. Жмегач, ипак књижевност. (1986, 125)

Прави интермедијални дијалог између филма и књижевности остварује се, међутим, не на нивоу целине, стварањем неког новог хибридног медијума, већ на плану израза. На приповедање се преносе предности филмског медијума као што су филмске технике кадрирања, фокусирања погледа и монтаже. Петер Биргер чак, у својој књизи *Теорија авангарде*, заступа тезу да је сам нови појам авангардног умет-

ничког дела битно одређен филмом као новом уметношћу, и то управо по техничком принципу монтеже. Наиме, принцип и поступак монтаже супротставља се традиционално схваћеном уметничком делу као органској целини.

Коришћење филмске технике у обликовању нарације може се у *Мисли* запазити у приповеткама Р. Петровића и С. Кракова. Посебно у одломку из Краковљевог романа *Крила*, за који Г. Тешић примећује да као и претходни Краковљев роман, *Кроз буру* (1921), у „ширем епском замаху добија карактеристична значења филмског рукописа“. (2005, 230) Најцеловитију интерпретацију романа *Крила* из перспективе теорије и естетике филма дао је, не само у новије време, у књизи *Авангардни роман без романа* Предраг Петровић у поглављу „Кинематографско писање: *Крила* Станислава Кракова“. (П. Петровић, 2008, 197–220).

Први чланак за нову часописну рубрику *Кинематограф* (16. јануар 1922) писао је сам Младеновић: „Кино-балада и њена драматургија“. Природно, његова интересовања као позоришног критичара и теоретичара драме усмерена су на разлику између колико сличних толико и различитих медијума: театра и филма, и њихових „драматуригија“. За уметнике авангардног периода карактеристично је да се нису бојали за судбину позоришта пред продором нове уметничке врсте, већ да су радо прихватили нове технике и форме које је филм нудио, а које су одговарале духу времена. Сликарство је прва уметност која је била спремна и била у могућности да изрази покрет, кретање, и брзину (италијански футуристи), а тај интермедијални дијалог пренеће се затим на поље књижевности, односно водиће се између филма и књижевности развијајући се од прихватања поступка монтаже у крилу руске књижевне авангарде до ма-

нипулација перспективама и тачкама гледишта (по угледу на углове снимања).

Своју драмску поетику и уопште поетичка опредељења која су изворно везана за драмске форме, Младеновић преноси и на филм, покушавајући да их прилагоди његовом медијуму. Међутим, све категорије, које Младеновић употребљава као естетичке појмове, остају исте и јављају се као кључне и у покушају теоријског објашњења филмске уметности; те категорије су: душа, интуиција, иреално, гатка, визионарство. Младеновић напомиње да „овом приликом је реч само о фантастичном филму и о његовом чистом уметничком иреалном елементу“ (147), а да се његове спекулације не могу применити на другу врсту филмова, односно да је „драматургија кино-баладе метафизичка манифестација духа“, и као таква „тешко пријемчива за публику свакодневних филмских сензација.“ (147) Младеновић очигледно подвлачи разлику између комерцијалног и уметничког филма, који су у то време већ били диференцирани. Може се претпоставити да када говори о *фантастичном филму са иреалним елементом*, мисли на дотадашња остварења експресионистичког филма као што су *Голем* (1914. и 1920) Паула Вегенера, *Кабинет доктора Калијарија* (1919) Роберта Винеа или *Сайане* (1919) Фридриха Мурнауа.

Као што ће то истицати у каснијем тексту о интуитивној позоришној режији, и *драматургија кино-баладе* тј. уметничког филма захтева одређени степен културе своје публике: „Она тражи да је види специјално око, да је конструише специјални драмски архитекта, да је осети само интелектуална публика; у противном она је профанисана. Јер, режија кино-баладе је дело чисте уметничке интуиције, а обично фабрицирање материјала је искључено. Она игра ва banque са светлошћу. У тој екстремној игри

трепери њен иреални и уметнички елемент. Зато је она још проблем.“ (147)

И то је мотив којим Младеновић и почиње свој есеј: „Иреални уметнички елеменат у кинематографији још увек је проблем. Естетика филмске уметности зависи и од рафиниране, и од грубе, и од перверзне емоције. Безграничност у сценарију највећа је у филму, где се баш простор потпуно искључује. Најекстремније формуле могу се данас закључити кад је у питању драматургија филма и њена естетика. Перспектива филмског треперења је најкомпликованија и најфантастичнија. Филмска бића захтевају често живот без ограничења, без мере, без реда. Она се често хоће да појаве и као безбића, као сан, као гатка. У томе је филм душе.“ (146) И сам филм као изражајно средство као и филмски жанр за који се Младеновић залаже, омогућавају такве уметничке слободе, „најекстремније формуле“, за које публика још увек није развила сензибилитет.

Чини се да управо филм пружа оне могућности које је Младеновић желео да оствари у позоришту. Он даје предност филму у односу на позориште и зато што филм поседује далеко већу способност илузивности: „Дакле, кроз ванприродно осећа се природно. У томе лежи архимедова тачка и разлика између позоришне и филмске драматургије. Простор позорнице је имитација реалног, а у филму сама беспросторност постаје реалност, која делује на фантазију јаче него позориште.“¹

Филм по Младеновићу успева да постигне оно што је у то време била тежња поезије и свих

¹ И даље: „Медијум филма је загонетнији и магичнији од медијума позорнице. Отуда су и техника филма, и уметност филма и социологија филма најтананија естетичко-драматургијска питања.“ (146)

уметности, да убеди у стварност визије уместо да репродукује слику стварности (или убеђује у истину стварности). Јер, филм „почиње изван граница могућега и реалнога. Наш дух осећа често потребу да се ослободи сваког каузалитета са оним што се догађа око нас, да избегне сировост конкретнога, и да нас пренесе у чудновату атмосферу визије. То је тежња само за визионерском стварношћу, далеко од сурових природних закона, то је лирска чежња за иреалним уметничким елементом у филму, чежња која се документује данас и у поезији.“ (147) На том месту дефиниције филма Младеновић долази до свог оригиналног термина, *кино-балада* којим обележава само филм заснован на исказивању унутрашње стварности: „То је кино-балада. Њена је драматургија технички и теоријски сва у гротескама маште. Она хоће да протумачи и мистицизам, и спиритизам и теозофију, и прелази у надосећајност, и у надчовечност, у загонетку.“ (147) Сви ови Младеновићеви ставови о филмској уметности подударају се схватањима неких од првих теоретичара филма у Европи и Америци. Младеновић, као и његови савременици, радо успоставља аналогije између филма и ирационалних процеса. Минстерберг је истицао да се у специфичном филмском медијуму „свет заодева облицима свести“ (према: Дамњановић, 1990, 359). И сами авангардни редитељи сматрали су да своја дела стварају по моделу свести, односно као њену објективизацију. (Caroll, 490)

Бошко Токин који је зачетник филмске критике и теорије филма код нас, и сам се у свом тексту „Валтер Блем и филмологија“ (16. септембар 1923) бави актуелним проблемима естетике филма. По Токиновом мишљењу, она је у свету и даље врло неразвијена иако постоји велики број оних који пишу чланке о филму. Основна грешка у коју упадају теоретичари

филма, па чак и они добри, по Токину, лежи у чињеници да они филму приступају споља, и да настоје да га разумеју на основу до тада познатих уметности. „У погрешку споменутих упао је и Валтер Блем“, са чијом књигом *Душа филма* (*Seele des Lichtspiels*) Токин полемише у овом приказу. Узгредно, Токин излаже и основне идеје других актуелних филмских теоретичара: Жана Епштајна, Мирендорфа, Елија Фора и Ивана Гола, којима је заједничко истицање покрета, акције и визуелног елемента филма. „Сви естетичари кинематографа увиђају важност акције код филма, важност покрета и многи су они који виде сличност са музиком. Међу њима је и Валтер Блем. Најстварнији су код њих они моменти у којима подвлаче најбитнију страну кинематографије, убедљивост видљивог. Филм се гледа.“ (1370)

Међутим, Токин полемише са Блемовим схватањем да је филм уметност осећаја. „*Гледати и осећати*, то су по Блему два основна принципа филма. Душа и чулност – то је филм, рећи ће на другом месту.“ (1370). Ако је на својим почецима филм био уметност која превасходно делује на људска чула, он је то временом и образовањем публике превазишао. Чулно дејство филма остало је, по Токину, ствар за широку публику, док филм као уметност захтева и интелектуално ангажовање: „И није добар онај филм који је добар само за масе. Он не задовољава само инстинкте него и интелект.“ (1370) Друга Блемова тврдња са којом се Токин не слаже јесте да филм и даље зависи од материјалних услова, да је ограничен сопственим средствима, и да њиме управљају бројни други моменти независно од самог режисера. Јер, „прошла су та времена где је један од елемената давао тон филму. *Данас је режисер-конструктор главна личности. Он може себи да ствара нов материјал ако хоће.* Преброђено је детињство филма, стар

систем је углавном прегажен, ушли смо у креативну фазу. Раније је доминирао глумац или глумица, 'звезда', данас доминира режисер, то ће рећи идеја, јединствен стил филма. Он не дозвољава да материјал одређује границе могућностима, како то мисли Блем, него напротив одређује ову или ону улогу материјалу.“ (1371) Токин не само да се залаже за ауторски филм, већ верује да даљи развој филма припада искључиво овом моделу, а да је систем звезда превазиђен. У карактеристичном тону манифеста предвиђа: „Будућност филма је у рукама режисера-конструктора.“ (1372) Када то каже, Токин мисли на режисере попут оних које у даљем тексту истиче као пример, међу којима су подједнако и амерички холивудски редитељи као и немачки експресионисти: „Грифит, Сенет, Чаплин, Љубич, Ланг, Вине, Мурнау, Освалд показали су довољно шта се може и треба учинити.“ (1372)

Токин затим истиче дистинктивно обележје филма у односу на друге уметности: „Довољно сам чини ми се нагласио да филм није забава оку, него да кроз очи уводи у оне регионе у које друге уметности нису могле.“ (1372) Посебно је занимљиво предвиђање да је филм уметност, или још прецизније, медијум будућности јер има предности у односу на остале уметничке медијуме: „Величина филма и у томе је да се његов делокруг не може скучити. Он се све више шири. То се за друге уметности не може баш рећи.“ (1372)

Резимирајући Блемове ставове у књизи *Душа филма*, Токин се осврће на проблем целовите естетике филма коју још ни један од теоретичара није уобличио. Токин себе види као равноправног међу пионирима ове дисциплине: „Сваки од нас проналази бар један закон и принцип, доприноси стварању естетике филмске уметности, која је још увек у

стварању. Естетика филма се рађа. Рађа се: филмологија.“ (1373)

Чарли Чаплин био је јунак и тема бројних Токинових есеја о филму, па тако и прве филмске критике у српској периодици, Токиновог текста „Реч-две о Шарлоу“ објављеног 25. новембра 1920. у *Пропресу*.² У *Кинематографу* је Б. Токин један чланак у потпуности посветио „генију комике“ назвавши га једноставно „Чарли Чаплин“.³ (1. и 16. август 1922) Текст је верна илустрација одушевљења „Шарлоом“, које је међу авангардистима владало. За Токина је управо Чаплин пример *режисера-конструктора* о коме је писао у тексту „Валтер Блем и филмологија“. Односно, вероватније је да је Чаплин послужио као модел оригиналног филмског уметника који је једини прави аутор филма: „Закони нове уметности тек се одрешују. Нова уметност, филмска, још увек проналази сама себе. [...] Један је човек: Чарли Чаплен ипак успео у томе свету, још хаотичном, и често више свету индустрије него уметности, да нађе законе, да уноси светло и ред, да из њега *помоћу стила* створи ново. Разне елементе сакупивши и средивши Шарло је стварао, конструисао. *Конструктивни јеније који мисли кинематографски, то је он.*“ (1205) Конструктивност која се толико пута помиње није овде израз који указује само на конструктивистичке тежње у уметности, које су у годинама када је Токин писао ове текстове, доживљавале свој пуно признање, него је реч и о томе, што се види ако се текст пажљиво чита, да је један популарни термин искоришћен као синоним уметничког стварања као таквог.

² О Чаплину се често пише у *Зеницу*, где се може наћи и занимљива песма Гиљерма де Тореа „Шарло“, написана на шпанском језику.

³ Токин пише „Чаплен“.

Систематизујући радове „естетичке теорије о филму“, М. Дамњановић уочио је постојање три њена облика: први, у коме филозофија полази од сопствених принципа, па се очима филозофије посматра и тумачи уметничко дело (запажа га код Минстерберга и Конрада Лангеа, као теоретичара неокантовске оријентације који су прихватили идеју филмског уметничког дела као привида, свесне самообмане); други, који настаје из обрнуте перспективе: филозофија и наука посматрају се очима уметности (чија је инспирација у Ничеовим схватањима); и трећи, који је сама филмска поетика (Дамњановић је назива и „медијумском теоријом“), сам уметнички начин мишљења, који се „чита“ из самих дела (макар да га, попут Ејзенштајна, чита сам уметник и сам своју иманентну поетику преводи у теорију). (Дамњановић, 1990, 357–372) У Младеновићевом и Токиновим текстовима могу се препознати замеци сва три правца филмске естетике. Док се код Младеновића примећује равнотежа између филозофског (схватање о ирационалном и визионарском у филму), „уметничког“ (проширење граница стварности; образовање публике) и медијумског приступа (гротеска; питање простора), дотле код Токина претеже медијумски поглед на филм.

III

Часопис *Мисао*: један могући поглед на српску авангарду

Младеновићева *Мисао* пружа тек један од могућих погледа на књижевност српске авангарде, на њену еволуцију односно еволутивне токове, као и на спољашње и унутрашње покретачке чиниоце, ако се строга подела на „спољашње“ и „унутрашње“ у књижевности уопште држи као основана. Из перспективе књижевно-социјалног часописа *Мисао* у периоду 1922–23. године може се, дакле, реконструисати једна од слика српске авангарде. Према тој слици, основне авангардне тенденције у њеним „зе-нитним“ годинама јесу обједињавање европског културног простора, амбиваленти статус традиције тј. паралелно успостављање књижевног континуитета и дисконтинуитета, космизам, интуиционизам, конструктивизам, примитивизам, позоришни експресионизам и продор филмске уметности. Као последња али не мање важна тенденција могла би се навести експанзија дискурса манифеста. Она није идејног и идеолошког карактера попут претходних, али јесте условљена управо идеолошком и поетичком борбом за нове вредности изражене у наведеним тенденцијама. С друге стране, све те авангардне феномене немогуће је тумачити без свести о специфичном дискурсу текстова који их репрезентују.

Иако је на првом месту реч о уметничким тенденцијама, оне су уочљиве и у филозофским, научним и другим текстовима (а *Мисао* пружа могућност да

на једном месту упоредо читамо разноврсне текстове културне епохе, односно окупљајући их све на истом часописном простору даје легитимитет таквој истраживачкој методи) тако да се у описивању издвојених појава неизбежно иде ка уопштавајућим и тотализујућим категоријама *духа времена* и *идеолошке културе*, чију је употребу критиковао Мишел Фуко у свом захтеву за новом историјом и историографијом. Исте или сличне категорије биле су, међутим, прихватљиве за Петера Слотердајка, представнике новог историзма и семиотичара Јурија Лотмана који говори о *семиосфери*.

Иако се наизглед разилази са његовим основним постулатима, овај рад уважава управо Фукоов захтев да се мисли дисконтинуитет и да се прошлост реконструише из докумената тако што ће се они обрађивати изнутра, односно, слободније речено, оживљавати: јер сваки појединачни текст представља документ који сведочи о књижевном или културном животу, о догађају. Не треба заборавити притом да је сам творац појма *Zeitgeist*, Вилхелм Дилтај, тек временом првобитни термин *животи* заменио хегеловским појмом *духа*. Фуко је замерао историји то што она потискује „провалу догађаја у корист структура које нису непостојане“. Чини се да је могуће измирити писање о „провали догађаја“ са уочавањем стабилних структура које их објашњавају, али не на нивоу дугих временских целина већ, као и у овом истраживању, у случају ограничавања на краће периоде.

Појединачне авангардне тенденције о којима је овде реч указују се, дакле, као изрази јединствених општијих тежњи: ка обнови уметности и живота, ка преиспитивању и превредновању традиционалних вредности, ка другачијем, алтернативном погледу на свет.

Нови поглед на свет iskazivao se kako kroz kosmizam, bilo da se on javlja kao pesnička, naučna ili filozofska paradigma, tako i kroz intuicionizam. Dok kosmizam подразумева тежњу ка свеобухватности и виђење света и космоса као јединствене целине у којој је све са свиме у вези, дотле intuicionizam, у складу са схватањем Анрија Бергсона, поред синтетичког приступа стварности значи и одбацивање логоцентризма и уважавање ирационалог у процесу сазнања света. Као што космизам доноси ново схватање времена и простора, подједнако у науци (на пример, у геометрији Лобачевског и Минковског или у Ајнштајновој теорији релативитета) и у уметности (у авангардним пројектима Пикаса, Хлебњикова и Растка Петровића), тако и intuicionizam мења однос према људској представи о времену које се посматрало и квалификовало категоријама простора. Наиме, у оба случаја реч је о открићу континуираности ових најопштијих категорија људског мишљења, па се у физици јавља нова конструкција просторно-временског континуума, док се у филозофију уводи појам трајања. Космизму и intuicionizmu заједничко је укључивање субјективности или субјективног погледа у до тада „објективно“ виђење света, због чега се губи вера у апсолутни смисао, односно обликује се филозофски и научни релативизам. Дати релативизам подрива и дестабилише кључну категорију деветнестовековног, позитивистичког и реалистичког схватања света – категорију истине. По нашем мишљењу, промењени статус истине и истинитости који подразумева да она није једна и објективно дата већ да постоји више истинâ као и углова посматрања, стоји у основи конструктивистичке тенденције у уметности. Јер, уметник је тај који конструише своје дело, при чему постаје дубоко свестан да тако конструише и саму истину. Он и „огољава“ свој

уметнички поступак како би остали постали свесни исте чињенице.

Авангардне тенденције се, дакле, узајамно прожимају, па је о дистанцирању од евроцентризма кроз окретање културама Далеког истока било речи поводом космизма, због прихватања упанишадског или будистичког погледа на свет, али и поводом примитивизма због сродне тежње ка искомском доживљају света и примарном начину сазнања. Конструктивистичке тенденције провлаче се кроз разматрања авангардног позоришта, али свој корен имају и у „открићу“ примитивних наивних уметности и њихових форми, тако да се и на овом примеру уочава да је код различито дефинисаних тенденција често реч о различитим испољавањима истог *духа времена*. Амбивалентни однос према традицији, негирања али и континуитета, рефлектује се у свим другим тенденцијама, па чак и у манифестном дискурсу који је по правилу дискурс прекида и дисконтинуитета. Космизам и интуиционизам, посматрани као уметничке и научне методе, као што је речено, такође се могу сагледати као две стране истог погледа на свет, а синтетичност филмске уметности и њена способност да прикаже иреално опет су друго име за појаву коју су њени савременици видели као квалитет интуитивног.

Све тежње и уметничке и идеолошке тенденције авангардног раздобља јављале су се често независно једна од друге у различитим и удаљеним центрима европске културе, односно уметници су, захваљујући цивилизацијском напретку, путовали и мењали места боравка више и чешће него икада пре, тако да су се и авангардне идеје брзо преносиле и кружиле. Зато се у овом периоду губе обриси националних књижевности и култура а смисао проучаваних појава се боље разуме када се посматра унутар јединственог

европског културног простора. Тачније, границе се често проширују и ван Европе.

Младеновићева *Мисао* указује на разноврсност утицаја, узорних модела и културних контаката у широком европском контексту који су имали удела у обликовању српске *авангарде*. Због тога се периодизацијска и типолошка ознака *експресионизам*, која се и даље употребљава у нашој књижевној историографији, испоставља као неадекватна и редукционистичка. Насупрот томе, ознака *модернизам* преширока је како у периодизацијском тако и у типолошком смислу када је реч о доминантним уметничким тенденцијама у издвојеном интервалу часописа *Мисао*. С обзиром да је у то време часопис окупљао, поред Р. Младеновића, најзначајније српске (и неколико хрватских који у то време живе у Београду) представнике међуратне књижевности, С. Винавера, Р. Петровића, М. Црњанског, Т. Манојловића, С. Стефановића, Б. Токина, И. Андрића, Д. Алексића, Б. Ковачевића, Т. Ујевића, М. Настасијевића, М. Ђурића, С. Миличића, А. Илића, Р. Драинца, Д. Васиљева, М. С. Петрова, М. Ристића и Ј. Косора, авангардне тенденције које се уочавају у *Мисли* репрезентативне су за српску књижевност у целини.

При оваквом набрајању уочава се да списку авангардиста недостаје само име Љ. Мицића и његовог брата Б. Мицића да би српска авангарда била заступљена у целини. То није нимало случајно, не само зато што се Мицић са главним идејним творцима Младеновићеве *Мисли* лично разишао непосредно пре него што ће они преузети овај часопис, већ и зато што су зенитистички покрет, као и концепција гласила овог покрета, часописа *Зенић*, представљали опозициони модел авангарде у односу на Младеновићев. Два часописа делила су, истина, велики број сарадника а такође су се у њима осликавале и исте

авангардне тенденције, али су у Мицићевом концепту оне оствариле своју радикалнију варијанту и имале полемичкији израз. Стога честа поређења Младеновићеве *Мисли* са часописом *Зенић* имају функцију упућивања на чињеницу да авангарда има више могућих модела реализације, од којих ниједан није мање заслужан да понесе епитет авангардног, нити је међу њима потребно успостављати вредносну хијерархију.

Иако код аутора *Мисли* нису у толикој мери присутне спољашње манифестације авангардистичке праксе као што је друштвена и естетска провокација, ипак захтев за уметничком и културном обновом, било да је експлицитно или имплицитно садржан у њиховим текстовима, није мање радикалан и озбиљан. Штавише, у његовој је основи захтев за променом самог владајућег културног модела и он је посебно уочљив у текстовима Станислава Винавера, Растка Петровића и Ранка Младеновића.

IV

Селективна библиографија текстова у часопису *Мисао* (1922–1923)

1922

1. јануар

1. „Централизам и децентрализација у политици. Једно биолошко-еволюционистичко гледиште“ / Свет. К. Матић. 1–9
2. „После ручка“ / Густав Крклец. 18
3. „Пролетни хаос“ / Сибе Миличић. 19
4. „New York“ / И. М. Петровић. 20
5. „Сутрашњица“ / Александар Илић. 21
6. „Три срца“ / М.[орис] Метерлинк. 22
7. „Песма“ / Зинаида Хипиус. 23
8. „Интегрална поезија. Сима Пандуровић: *Опјелеги из естетике*“ / Јаша М. Продановић. 50–54
9. „Хофманове приче“ / Станислав Винавер. 55–57
10. „Нора г-ђе Мансветове“ / Ранко Младеновић. 58–60
11. „Психолошке поуке из европског рата“ / Г/у/истав Ле Бон. 63–67
12. „Данашња поезија“ [*Белешке. Најновије из француске књижевности*] / [Александар] И.[лић]. 77
13. „Срби у Француској“ [*Белешке*] / А. 79

16. јануар

14. „Космичка поезија у Француској. Данашње стање поезије и њена будућност“ / Paul Jamate [Пол Јамати]. 81–87
15. „Централизам и децентрализација у политици. Једно биолошко-еволуционистичко гледиште“ / Свет. К. Матић. 88–95
16. „Суза виртоуза“ / Тин Ујевић. 96–97
17. „Звучне елипсе“ / Ранко Младеновић. 98–99
18. „Нирвана“ / Д.[имитриј] Мерешковски. 100
19. „Победник“ / Иво Андрић. 101–103
20. „Интегрална поезија. Сима Пандуровић: *Оілеги из естетике*“ / Јаша М. Продановић. 120–126
21. „Мирослав Крлежа. *Хрватска райсодија*“ / Александар Илић. 126–127
22. „Концерти“ / Станислав Винавер. 140–142
23. „Кино-балада и њена драматургија“ / Ранко Младеновић. 146–147

1. фебруар

24. „Словенско-индијски панхуманизам. Сутрашња стварност“ / Милош Ђурић. 161–169
25. „О Хамлету“ I / Сима Пандуровић. 170–180
26. „Весна“ / Јосип Косор. 181
27. „Горење“ / Антун Бранко Шимић. 182
28. „Незнани чаробници“ / Тодор Манојловић. 183
29. „Зизи“ / Божидар Ковачевић. 184
30. „Мачке“ / Шарл Бодлер. 184
31. „Трећа књига библиотеке 'Албатрос'. Растко Петровић: *Бурлеска јосјодина Перуна боја ірома*“ / В. С. Зоровавель. 213–216

32. „Покушаји европеизирања“ / Станислав Винавер. 220–225
33. „Реприза *Елије*“ / Ранко Младеновић. 226–227
34. „Књижевна позадина против књижевне авангарде“ / Светислав Стефановић. 228–232
35. „Pro domo“ / Станислав Винавер. 232–233
36. „*Мртве душе*. Никола В. Гогољ; (Забавник Срп. Књижевне Задруге.) С руског превели М. Глишић и Станка Глишићева“ / С.[танислав] В.[инавер]. 239

16. фебруар

37. „Балетна уметност“ / Александар Илић. 241–244
38. „О Хамлету“ II / Сима Пандуровић. 245–251
39. „Прошлост“ / Душан Васиљев. 252–253
40. „Јутарња арија“ / И. М. Петровић. 224–224
41. „Ти и ја“ / Пол Жералди (с француског В). 226
42. „У лудим шумама“ (одломак из романа) / Станислав Краков 227–259
43. „Кафана интуиције“ / Тин Ујевеић. 260–262
44. „За слободни стих“ / Милош Црњански. 282–287
45. „Умро Никиш“ / Станислав Винавер. 299–301
46. „Реприза *Ошела*“ / Ранко Младеновић. 202–304
47. „Две књиге о Русији у Америци: *M. J. Olgyin: The Soul of the Russian Revolution*, New York. H. Holt and Co. *E. A. Ross: The Russian Bolshevik Revolution*, New York“ / И. М. Петровић. 309–311
48. „Једна књига царских успомена“ / С. Винавер. 311–313
49. „Роман о Тристану и Изолди. Издање библиотеке *Мисао*“ / М.[омчило] Настасијевић. 313–315
50. „Најновије из руске емигрантске књижевности“ / Е.[вгениј] Захаров. 318–320

1. март

51. „Целина, делови и стварност. Истраживање о доказљивости ирационалнога у филозофији“ (1) / Др. Светомир Ристић. 321–336
52. „О Хамлету“ III / 337–344
53. „Суза виртуоза“ / Тин Ујевић. 345–346
54. „Болна узбуна“ / Ранко Младеновић. 346–348
55. „Празнично вече“ / Ђ. Леопарди (*С џалијанској Б.*). 349–350
56. „Талог непобеђене материјалности“ / Станислав Винавер. 392–396

16. март

57. „Целина, делови и стварност. Истраживање о доказљивости ирационалнога у филозофији“ (2) / Др. Светомир Ристић. 401–416
58. „Decrescendo“ / Душан Васиљев. 423.
59. „Позориште вечности“ / Раде Драинац. 425
60. „Сенке“ / М. С. Петров. 426
61. „Рубајати“ / Омар Кајам (Из персијске лирике: *М. Т. С.*). 427
62. „Кнез је полудео“ / Божидар Ковачевић. 428–437
63. „Последњи роман Диме оца“ / Станислав Винавер. 469–472

1. април

64. „О преисторијском човеку“ / Др Бранислав Петронијевић. 481–489
65. „Лутања гриже“ / Александар Илић. 495–496
66. „Пчела“ / [К.онстантин] Д. Баљмонт (*С руској М. М. П.*). 497

67. „Смрт Дон Хуана. Лирска слика“ / Сибе Миличић. 498–511
68. „Целина, делови и стварност. Истраживање о доказљивости ирационалнога у филозофији“ (3) / Др. Светомир Ристић. 531–536
69. „Декоративна уметност“ / Душан Јанковић. 544–546
70. „Космологија Сиба Миличића“ / Александар Илић. 547–548
71. „Нове песме Фјодора Сологуба“ / Станислав Винавер. 550–551
72. „Око нашег романа. Поводом г-ђе И. Секулић и г. Бранка Лазаревића“ / Аница Ђукић. 552–555

16. април

73. „О нама Енглезима“ / Alexis Brown. 561–565
74. „Целина, делови и стварност. Истраживање о доказљивости ирационалнога у филозофији“ (4) / Др. Светомир Ристић. 568–580
75. „Звучне елипсе“ XV / Ранко Младеновић. 581–582
76. „Међузвездане љуљашке“ / Божидар Ковачевић. 583–584
77. „Самоћа“ / (Из сијамске лирике *М. Т. С.*). 586
78. „Химника улица“ / Тин Ујевић. 592–595
79. „Нова слобода“ / Станислав Винавер. 622–625
80. „Јирасекова драмска примитивност“ / Ранко Младеновић. 626–628
81. „Приповетке Александра Дроздова“ / Е.[вгениј] Захаров. 633–635

1. мај

82. „О Хамлету“ III / Сима Пандуровић. 656–664
83. „Јесен“ / Растко Петровић. 665

84. „San Salvador“ / Милан Дединац. 666
85. „Воз за југ“ / Хамза Хумо. 667
86. „Интуитивна лирика“ / Тодор Манојловић. 690–692
87. „Филозофија њанхуманизма од г. Милоша Ђурића“ / В. С. Зоровавел. 703–705
88. „Крајњи смисао призива“ / Станислав Винавер. 708–710
89. „Револт као доктрина у драми. Поводом премијере *Нови*“ / Ранко Младеновић. 711–712

16. мај

90. „О Хамлету“ IV / Сима Пандуровић. 729–734
91. „Одјек“ / Даница Марковић. 735
92. „Паук“ / Десанка Максимовић. 778
93. „Тренутак“ / Ружа Мићић. 742
94. „Драме Лазе Костића. У редакцији и с предговором г. Јеремије Живановића“ / Светислав Стефановић. 759–765
95. „Приповетке Драгише Васића“ / Ранко Младеновић. 772–773
96. „Границе замршености“ / Станислав Винавер. 774–775
97. „Шекспир и психопатологија“ / Ранко Младеновић. 776–778
98. „Изложба једног из Зулоагине школе“ / М. С. Петров. 779–780
99. „Класификација америчких филмова“ / Бошко Токин. 792–794

1. јуни и 16. јуни

100. „Бергсонова естетика“ / Станислав Винавер. 801–815

101. „Моја антологија кинеске лирике“ / Милош Црњански. 816-823
102. „Двадесет година повратка поезије у живот. Један историјски и кинематографски есеј за четрдесети рођендан А. Салмона“ / Растко Петровић. 824-839
103. „Пролог црвеним песмама“ / Светислав Стефановић. 840-841
104. „Озарена меланхолија“ / Тодор Манојловић. 844-845
105. „Кајање. Драма у три чина“ / Александар Илић. 859-884
106. „Озборново дело о пореклу и еволуцији живота“ / Бранислав Петронијевић. 902-908
107. „Међународна позоришна изложба у Амстердаму“ / Ранко Младеновић. 933-936

1. и 16. јули

108. „Бергсонова естетика“ / Станислав Винавер. 945-966
109. „Земаљско и међузвездано друштво“ / Милош Ћурић. 976-980
110. „Узвишење“ / Тин Ујевић. 981-982
111. „Звучне елипсе“ XVI / Ранко Младеновић. 983-985
112. „Вулгарност“ / Д.[ушан] Васиљев. 986.
113. „Из кинеске лирике. Натпис на гробу једне жене у планини Fou-Kiou“ / Непознати (С француског М. Црњански). 987
114. „Из кинеске лирике. Сенка једног неранциног листа“ / Тин-Тун-Линг (С енглеског М. Црњански). 988
115. „Везе“ / Светислав Стефановић. 989-991
116. „Кајање. Драма у три чина“ / Александар Илић. 1003-1021
117. „Пета југословенска уметничка изложба“ / Тодор Манојловић. 1064-1073

1. и 16. август

118. „Закони органске еволуције“ / Др Бранислав Петронијевић. 1089–1100
119. „Беседа Кандарако“ / Гоатама Буда (Превео др Светомир Ристић). 1115–1122
120. „Плес“ / Милош Црњански. 1123
121. „Два дана (на путу кроз хаос)“ / Станислав Винавер. 1124–1125
122. „Еротикон“ / Р.[аде] Драинац. 1126
123. „Ја знам светове и ћутим...“ / Јосип Косор. 1128
124. „Песник паликућа и четири храбра ватрогасца“ / Тодор Манојловић. 1129–1145
125. „Кајање. Драма у три чина“ / Александар Илић. 1146–1157
126. „Шелијева стогодишњица“ / Ранко Младеновић. 1173–1175
127. „Чарли Чаплин“ / Бошко Токин. 1204–1207
128. „Приповетке Ивана Буњина“ / Ев.[гениј] Захаров. 1223–1225

1. септембар

129. „Интуитивна режија“ / Ранко Младеновић. 1233–1237
130. „Најновије појаве у руској поезији“ I / Ев.[гениј] Аничков. 1238–1247
131. „Шта сањам и шта ми се догађа“ / Иво Андрић. 1248–1249
132. „Све у галоп“ / Растко Петровић. 1250–1251
133. „Пета песма малој Реер“ / М. С. Петров. 1253
134. „Еволуција социјалних вредности“ / Др Милорад Недељковић. 1285–1287
135. „Три нове књиге о руској револуцији“ / Станислав Винавер. 1305–1308

16. септембар

136. „Проблем појаве живота на земљи и Аренијусова хипотеза панспермије“ / Др Синиша Станковић. 1313-1321
137. „Најновије појаве у руској поезији“ II / Ев.[гениј] Аничков. 1322-1331
138. „Утеха“ / Сима Пандуровић. 1332
139. „Књига са седам печата (Читајући апокалипсу)“ / Сибе Миличић. 1333-1334
140. „Сећање на младост“ / Густав Крклец. 1335
141. „Фетиш“ / Божидар Ковачевић. 1336.
142. „Алхимичар“ / Станислав Краков. 1337-1342
143. „О вредности превођења“ / Др Светислав Стефановић. 1354-1356
144. „Сликарство као чиста уметност“ / В.[асилиј] Кандински (Превео М. С. Петров). 1379-1382
145. „Метерленкова шесетогодишњица“ / Ранко Младеновић. 1383-1384
146. „Најновије из филмске уметности“ / ч. 1390-1391
147. „Данашња немачка уметност“ / И. А. 1391-1392

1. октобар

148. „Најновије појаве у руској поезији“ III / Ев.[гениј] Аничков. 1399-1409
149. „Узвишење“ / Тин Ујевић. 1411
150. „Убица сенке госпођице Марије“ / Б.[ранимир] Ћосић. 1418-1422
151. „Марија Вера као Хеда Габлер“ / Ранко Младеновић. 1459-1463
152. „Изложба Вељка Станојевића“ / М. С. Петров. 1464-1466
153. „Кинеско позориште“ / а. 1469-1470
154. „Најновије из талијанске књижевности“ / Л. 1470

16. октобар

155. „Национализам сутрашњице“ / Бранимир Малеш. 1491–1495
156. „Једини сан“ / Растко Петровић. 1496–1497
157. „Двадесет неприкосновених стихова“ / Растко Петровић. 1498
158. „Колоси“ / Душан Васиљев. 1499
159. „Снови“ / Душан Васиљев. 1500
160. „Са мужем си...“ / Јулијан Тувим. 1501–1502
161. „Francesco Nitti: Егора сенса расе“ / Милош Црњански. 1526–1537
162. „Јапанска књижевност“ / Л. 1549–1550

1. новембар

163. „Романтизам у друштвеним наукама“ / Др Милорад Недељковић. 1562–1566
164. „Земљо, где је твој глас?“ / Светислав Стефановић. 1567–1568
165. „Други дан на путу кроз хаос“ / Станислав Винавер. 1569–1570
166. „Песма на мансарди“ / Хамза Хумо. 1573–1574
167. „Кајање“ / Божидар Ковачевић. 1575–1579
168. „Francesco Nitti: Егора сенса расе“ / Милош Црњански. 1599–1605
169. „Наши сарадници: Сима Пандуровић“ / [непотписан]. 1627–1628
170. „Најновије из португалске књижевности“ / е. 1630–1632
171. „Најновије из филозофије. Х. Бергсон: *Трајање и једновременост, његовом Ајнштајновој теорији релативитета*. (Париз, изд. Alcan. 1922)“ / л. 1631–1632

16. новембар

172. „Есеј о димензијама времена“ / Др Душан Недељковић. 1633–1645
173. „Савремена италијанска скулптура“ / *Celestino Donzelli*. 1646–1650
174. „Лирски каприс“ / Ранко Младеновић. 1651.
175. „Четири песме са рефреном у славу смрти“ / Густав Крклец. 1652–1654
176. „Из кинеске лирике. Море (Yeou Mou-houa) [Са оригиналне слике Музеја Гиме у Паризу. Још нигде нештампано. Из XI-XII века п. Хр.]“ / Превео М. Црњански
177. „Три манастира средњовековнога Раса“ / А.[лександар] Дероко. 1673–1686
178. „Уметничка изложба (Мила Милуновића и Сретена Стојановића)“ / Растко Петровић. 1687–1691
179. „Премијера Пигмалиона“ / Ранко Младеновић. 1701–1702
180. „Једна ратна књига Габријела Данунција“ / Иво Андрић. 1703–1706

1. децембар

181. „Есеј о димензијама времена“ / Др Душан Недељковић. 1713–1723
182. „Позориште *Vieux Colombier*“ / Ив. Шатењо. 1724–1731
183. „Патње једнога желуца“ / Тин Ујевић. 1742–1734
184. „Програм“ / И. М. Петровић. 1734–1736
185. „Стихови многих ноћију и дана“ / Р.[аде] Драинац. 1737–1738
186. „Песма за ангажман“ / Мих.[аило] С. Петров. 1739.
187. „Поводом смрти Марсела Пруста“ / Растко Петровић. 1779–1781

188. „Риџмови Тодора Манојловића“ / М.[илош] Црњански. 1782–1784

16. децембар

189. „Пастер и теорија спонтане генерације“ / Др Синиша Станковић. 1793–1800
190. „Песма о животу“ / Душан Васиљев. 1809–1810
191. „У подруму“ / Хамза Хумо. 1813–1814
192. „Очајање Владимира Цокића“ / Бранимир Ћосић. 1815–1819
193. „Моја биографија“ / Андреј Бели (С руског М. Јаковљевићева). 1820–1823
194. „Антологија најмлађе америчке лирике“ / Густав Крклец. 1833–1840
195. „Драма R. U. R.“ / Ранко Младеновић. 1855–1859
196. „Крила Станислава Кракова“ / Тодор Манојловић. 1860–1862
197. „Један Достојевсков план за роман. *Живойъ великої ѣрешника*“ / С.[танислав] Винавер. 1863–1864
198. „Најновије из румунске књижевности“ / А. 1871–1872
199. „Најновије из стране уметности [Белгијско сликарство. Португалско сликарство]“ / И. 1872

1923

1. јануар

200. „Јерингове позоришне инспирације“ / Др Ранко Младеновић. 1–7

201. „Ускоково Бекство, или есеј о Артуру Рембоу“ / Станислав Винавер. 8–15
202. „Мистични блесци“ / Јосип Косор. 16–17
203. „Живот“ / Тодор Манојловић. 18–19
204. „Побуна индивидуе“ / Божидар Ковачевић. 20–22
205. „Надгрови стихови“ / Из књиге Милована Видаковића, печатане 1810. год.; преписао радосно год. 1922. *М. Црњански*. 24
206. „Џунгла, кујна, кочијаш и ноћ“ / Октобра 1921. Растко Петровић. 25–32
207. „Европа у знаку црначке уметности“ / Драган Алексић. 51–56
208. „Интеркосмичка лирика“ / Божидар Ковачевић. 57–59
209. „Балкан балканским народима – у музици“ / С.[танислав] В.[инавер] 60–62
210. „Наши сарадници: Иво Андрић“ / [непотписан]. 72–73

16. јануар

211. „Ускоково Бекство, или есеј о Артуру Рембоу“ / Станислав Винавер. 87–96
212. „Најновија полска поезија“ / Константин Перић. 123–129
213. „*Ошкровење* Растка Петровића“ / Александар Илић. 133–136
214. „Тродневни парадокси г. Данхила“ / Станислав Винавер. 141–143

1. фебруар

215. „Позоришни опити и идеје“ / Јуриј Ракитин. 161–170

216. „Мисао и стих“ / [Жан-]М.[ари] Гијо. 171–178
217. „Песма о својој смрти. *Сећање на њок. Лазу Косић-ћа*“ / Светислав Стефановић. 179–181
218. „Три старе љубавне песме“ / (С италијанског И. Андрић). 184–185
219. „Кад умиру векови. *Дванаест њодина из животоа Анђуна кнеза Сорџо*“ / Божидар Ковачевић. 196–206
220. „Нова костимологија наше историјске драме“ / Ранко Младеновић. 224–228
221. „Неспоразуми о музичком национализму“ / Станислав Винавер. 229–233
222. „Марсел Пруст и естетика подсвесног“ / *Esthetikus*. 234
223. „Наши сарадници: Августин-Тин Ујевић“ / непотписан. 235

1. мариј

224. „Позоришни опити и идеје“ II / Ј.[уриј] Ракитин. 241–249
225. „Велмошка молитва“ / Ранко Младеновић. 250–251
226. „Грех на лествама“ / Ранко Младеновић. 252–253
227. „Повратак“ / Титус Чижевски (С пољског К.[онстантин] Перић). 255–256
228. „Маска.* *Поеиична комедија*“ / Милош Црњански
*Ову поетичну комедију, коју је писац раније латиницом објавио (1918) – доносимо сада у прерађеном и дефинитивном облику за позорницу. 261–274
229. „У знаку музичке педагогије“ / Станислав Винавер. 303–304
230. „О естонској књижевности“ / *Семјер* (С руског М. Ј). 305–309
231. „Изложба талијанског барока у Флоренци“ / *Celestino Donzelli*. 310–313

1. март 1923.

232. „Ренан или легенда о Исусу Христу“ / Др Бранислав Петронијевић. 321–328
233. „Позоришни опити и идеје“ II / Јуриј Ракитин. 329–339
234. „Фабричка ноћ“ / Душан Васиљев. 340
235. „Мека песма“ / Момчило Настасијевић. 344
236. „Бисер-јава. Етика дарованих вредности“ / Марко Ристић. 345–351
237. „Маска.* *Поейична комедија*“ / Милош Црњански
*Ову петичну комедију, коју је писац раније латиницом објавио (1918) – доносимо сада у прерађеном и дефинитивном облику за позорницу. 360–370
238. „Сликаство Словена“ / Густав Крклец. 376–385
239. „Наши сарадници: Даница Марковић“ / непотписан. 394

16. март

240. „Свест душе“ / Рабиндранат Тагоре. [са енглеског превео др Сима Петровић] 401–412
241. „Детињство“ / Сибе Миличић. 413–417
242. „Сајуз-број“ / Александар Илић. 418–430
243. „Шими“ / Херварт Валден (По овлашћењу писца превео М. С. Петров). 436–439
244. „Од оваплоћења до области“ / Станислав Винавер. 457–464
245. „Наши сарадници: Др Светомир Ристић“ / непотписан. 473

1. април

246. „Проблем музике“ / Станислав Винавер. 481–485

247. „Анонимна шекспироманија у седамнаестом веку“ / Др Ранко Младеновић. 486–496
248. „Из глубини возвах“ / Божидар Ковачевић. 497–498
249. „Песник на друму“ / Р.[аде] Драинац. 499–500
250. „Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“ / М.[омчило] Настасијевић. 512–515
251. „Комика у *Бојојављенској ноћи*“ / Ранко Младеновић. 535–537
252. „Конструктивно сликарство“ / Драган Алексић. 543–546
253. „Наши сарадници: Сибе Миличић“ / непотписано. 554
254. „Основи експресионизма у немачкој поезији“ / *Esthetikus*. 557–558

16. април

255. „Скица о Ренановој космичкој, хуманистичкој филозофији и науци“ / Др Душан Недељковић. 561–569
256. „Мисли“ / Душан Васиљев. 571–572
257. „Појмови једноврснога и континуума код елејских филозофа“ / Др Светомир Ристић. 598–601
258. „За гором гласови“ / Станислав Винавер. 608–613
259. „Егоизам у *Жени-Сатјани*“ / Ранко Младеновић. 614–616
260. „Језичне могућности. *Први чланак*“ / Станислав Винавер. 628–632
261. „Из полске књижевности“ / *И. Л.* 636–638
262. „За кичевское, за македонское“ 1921. / Растко Петровић. 670–675
263. „Мистика у *Розмерхолму*. Поводом премијере“ / Ранко Младеновић. 707–711
264. „Наши сарадници: Станислав Винавер“ / непотписан. 714–715

265. „*Les Cinq continents, anthologie mondiale de poesie contemporaine par Ivam Goll. (Pris 'La Renaissance du Livre')*“ / Б.[ошко] Токин. 716–717

16. мај

266. „Есеј о Розанову“ / Д.[имитриј] Мерешковски. 721–722
267. „Кô детенце“ / Јосип Косор. 739
268. „Лирски каприс“ / Ранко Младеновић. 740
269. „Хелиотерапија афазиие“ / Растко Петровић, Марко Ристић. 758–771
270. „Језичне могућности. Друџи чланак“ / Станислав Винавер. 778–785
271. „Неверовајни цилиндер једног младог писца“ / Ранко Младеновић. 786–788
272. „Наши сарадници: Милош Црњански“ / непотписан. 795
273. „Иностранство о нашим књижевницима“ / А. И. 797–799

1. јуни

274. „Архитектура нове заједнице“ / Др Ранко Младеновић. 801–807
275. „Дух футуризма“* / Тодор Манојловић. * Одломак из: *Основе и развој модерне поезије*. 808–814
276. „Детињство“ / Сибе Миличић. 815–819
277. „Неверовајни цилиндер Њ. В. краља Крисијана. Тужна збитија у три чина“ [Први чин] / Ж.[ивојин] Вукадиновић. 824–837
278. „Поводом једнога S. O. S. апела још од пре двадесет година“ / А.[лександар] Дероко. 838–842

279. „Језичне могућности. Трећи чланак“ / Станислав Винавер. 860–871

16. јуни

280. „Укротитељи хаоса“ / Станислав Винавер. 890–896
281. „Час обнове“ / Растко Петровић. 897–902
282. „О будућности архитектуре“ / Ј. П. Ауд. [Правилна транскрипција: Оуд] 911–919
283. „Идеја о интимном театру“ / Калман Месарић. 937–942
284. „Сликарска изложба Живорада Настасијевића“ / Тодор Манојловић. 951–952
285. „Мистицизам г-ђе Јеле Савић“ / В. 952–953

1. и 16. јули

286. „Дух кинеске културе и цивилизације“ Њу Јорк / Др Паја Р. Радосављевић. 961–975
287. „Поводом металогике у народној песми“ / Милош Ђурић. 976–995
288. „Ватромети“ / Тодор Манојловић. 996–1000
289. „Ко ће ме заменити“ / Петар Безруч (Са чешког [чешког] М. Паруновац). 1001
290. „Госпођа вампирица“ / Божидар Ковачевић. 1002–1118
291. „Крај оперске сезоне“ / Станислав Винавер. 1065–1968
292. „Изложба Прољетног салона у Загребу. 27. V – 8. VII 1923.“ / К.[алман] Месарић. 1080–1081
293. „Београд и кинематографија“ / Б.[ошко] Токин. 1081–1082
294. „Руски неореализам у књижевности“ / С.[танислав] В.[инавер]. 1083–1084

1. и 16. август

- 295. „Диболдова критика анархије у драми“ / Др Ранко Младеновић. 1086–1093
- 296. „Песме о животу“ / Душан Васиљев. 1100–1102
- 297. „Прича оца Пантелејмона из младости“ / Растко Петровић. 1103–1123
- 298. „Језичне могућности. *Четврти чланак*“ / Станислав Винавер. 1171–1192

1. септембар

- 299. „Обнова уметности и појаве примитивизма“ / Светислав Стефановић. 1218–1232
- 300. „Писмо о позоришном неоромантизму“ *Др Ранку Младеновићу* / Јуриј Ракитин. 1233–1236
- 301. „Ноћне антистрофе“ / Ранко Младеновић. 1237–1239
- 302. „Кртица“ / Ненад Митров. 1240–1243
- 303. „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“ / Станислав Краков. 1244–1246
- 304. „Реч о злом удесу Марте Девојке и момка Ђенадија“ / М.[омчило] Настасијевић. 1247–1252
- 305. „Архитектура у Индији“ / Ернст Васмут (Превела Десанка Костић). 1253–1261
- 306. „Од марта до јула. *Уписи из Кракова*“ / Михаило С. Петров. 1287–1291

16. септембар

- 307. „Свевиђење“ / Јосип Косор. 1313
- 308. „Пут“ *Ранку Младеновићу* / Станислав Винавер. 1314–1317
- 309. „Напаст“ / Драгиша Васић. 1318–1327

310. „Хетићанска уметност“ / Ото Вебер (Превела Нацида Хацић.) 1329–1337
311. „Критика и апологија хришћанства“, *Г. Живојину Перићу, професору права на универзитету у Београду* / Др Светислав Стефановић. 1361–1368
312. „Валтер Блем и филмологија“ / Б.[ошко] Токин. 1369–1373

Литература

Примарна

Дан, 1919

Зенић, 1921–1926

Кријтика, 1920–1922

Мисао, 1919–1933

Пројекс 1920–1921

Пућеви, 1922–1924

Српски књижевни власник, 1920–1923

Хијнос, 1922–23

Cotoedia, 1923–24

Секундарна

Абастадо, Клод. У штампи. „Увод у анализу манифеста“, *Књижевни манифест*, приредио Гојко Тешић, Народна књига, Београд.

Авангардни њисци као кријичари. 1994. Приредио Гојко Тешић, Матица Српска – Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд.

Ambrogio, Ignacio. b.g. *Formalizam i avangarda u Rusiji*, pogovor Aleksandar Flaker, Stvarnost, Zagreb.

Argan, Giulio Carlo. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*, preveli Željka Čorak, Božidar Gagro, Milena Marjanović,

- Matko Meštrović, Pero Mužijević, Ivan Šišić, izbor i predgovor Ješa Denegri, Nolit, Beograd.
- Барт, Ролан. 1971. *Књижевност – Митологија – Семиологија*, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд.
- Бергсон, Анри. 1991. *Сиваралачка еволуција*, превео с француског Филип Медић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Добра вест, Нови Сад.
- Биргер, Петер. 1998. *Теорија авангарде*, превео Зоран Милутиновић, Алфа/Народна књига, Београд.
- Бојтар, Ендре. 1999. *Књижевност источноевропске авангарде*, с мађарског превела Марија Циндори, Народна књига/Алфа, Београд.
- Борстин, Данијел Ц. 2003. *Свети играња*, Историја човекових непрестаних тежњи да разуме свој свет, превела с енглеског Зорица Ђерговић-Јоксимовић, Геопоетика, Београд.
- Брешић, Винко. 2005. „Читање часописа“, *Умјетност реч*, XLIX, 3–4, српањ–просинац, Загреб.
- Westphalen, Timothy C. 1993. “The Carnival-Grotesque and Blok’s *The Puppet Show*”, *Slavic Review*, Vol. 52, No. 1. (Spring), pp. 49–66.
- Westphalen, Timothy C. 1992. “The Ongoing Influence of V. S. Solov’ev on A. A. Blok: The Particular Case of Belaja Lilija and Balagančik”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 36, No. 4, pp. 435–451.
- Винавер, Станислав. 1991. *Европа у врењу*, путописи и мемоарски списи, приредио Петар Милосављевић, Дневник, Нови Сад.
- 1998–2000. „Манифест експресионистичке школе“, у: *Авангарда*, свеске за теорију и историју књижевно/уметничког експеримента, *Васионски самовар*,

- антилоџија јуџоаванџарге 1902–1934*, свеска 2–4, Чигоја штампа, Београд.
- Вјежбицки, Јан. 1989. „Српска авангарда и Растков слушај“, у: *Књижевно дело Расџка Пеџровића*, зборник радова, уредник Ђорџије Вуковић, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- 1990. „Винаверове поетике – питање књижевне идеологије и песничког стварања“, *Књижевно дело Сџанислава Винавера* (види касније).
- Вукадиновић, Живојин. 1980. *Неверовајни цилиндер Њ. В. Краља Крисџијана*, Сцена, бр. 3, стр. 67–87.
- Вучковић, Радован. 1979. *Поеџика хрвајској и срџској експресионизма*, Свјетлост, Сарајево.
- 1982. *Модерна грама*, ИРО „Веселин Маслеша“, Сарајево.
- 1984. *Аванџардна џоезија*, Глас, Бања Лука.
- Гадамер, Ханс Георг. 1978. *Исџина и мџџода, основи филозофске херменеуџике*, превод Слободан Новаков, ИП „Веселин Маслеша“, Сарајево.
- Гаџиновић, Владимир. 1956. *Оџлеги и џисма*, уредник и редактор Тодор Крушевац, Свјетлост, Сарајево.
- Голубовић, Видосава. 1988. „Зенит/руска авангарда“, *Појмовник руске аванџарге*, уредили Александар Флакер и Дубравка Угрешић, ГЗХ, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб.
- 1989. *Леџџиис кулџурној живоџа 1919–1925. Време – Полиџика – Правда*, Матица Српска, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Grygar, Mojmir. 1990. „Додатни елемент / Казимир Малевич“, у: *Појмовник руске аванџарге*, уредили Александар Флакер и Дубравка Угрешић, ГЗХ, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб.

- Грчевић, Фрањо. 2005. *Српске шеме – Компаративистика сродних књижевности* (избор радова), Српско књижевно друштво „Просвјета“, Загреб.
- Дамњановић, Милан. 1990. „Филм, теорија филма, естетика филма“, *Израз*, Сарајево, фебруар–март 1990, број 2–3, стр. 357–372.
- Де Торе, Гиљермо. 2001. *Историја авангардних књижевности*, превела с шпанског Нина Мариновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад.
- Ђорђевић, Радомир. 1972. „Поенкаре, Ајнштајн и Луј де Брољи о улози интуиције у науци“, *Дијалектика*, часопис за опште проблеме математичких, природних и техничких наука, број 4, год. VII, Београд, стр. 139–145.
- Žmegač, Viktor. 1986. *Težišta modernizma: od Baudelaiera do ekspresionizma*, SNL, Zagreb.
- Siegel, Holger. 2001. „Zur Typologie der serbischen Avantgarde“, Sammelband *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, Hrsg. Reinhard Lauer, Südosteuropa Gesellschaft, München S. 181–197.
- Зорић, Павле. 1976. *Станислав Винавер као књижевни критичар*, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Иванов, Вјачеслав Всеволодович. 1989. „Хлебников и типологија авангарде XX стољећа“, у *Појмовник руске авангарде*, 6. свезак, ГЗХ, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб.
- 2003. *Хлебников и наука*, с руског према рукопису превела Радмила Мечанин, Народна књига / Алфа, Београд.

- Инфелд, Леополд. 1991. *Алберт Ајнштајн, његова дела и њихов утицај на наш свет*, превео проф. Др Бранислав Лаловић, Нолит, Београд.
- Јамасаки, Кајоко. 2004. *Јапанска авангардна поезија у поређењу са српском поезијом*, Филип Вишњић, Београд.
- Јешић, Недељко. 2004. *Млади Црњански*, Народна књига/Полиграф, Београд.
- Јовановић, Ивко. 1994. *Ранко Младеновић. Песник, драмски писац, есејиста*, ИНП „Књижевне новине-комерц“, Београд.
- 2004. „Ранко Младеновић“, поговор у: Ранко Младеновић, *Одабрана дела, Драмске јачке, Есеји*, Просвета, Ниш.
- Јовић, Бојан. 1996. „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља“, *Српска авангарда у периодици*, 85–110.
- 2005. *Поетика Раска Пејровића: сликарство; контекст*, Народна књига/Алфа, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Јосиф Косор, *прилози са знанственој колоквији 2002*. 2003, Храшће, Дреновци.
- Јуриј Љвович Ракићин – живој, дело, сећања, зборник радова Међународног научног скупа, зборник уредили Ениса Успенски, Алексеј Арсењев, Зоран Максимовић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
- Калинеску, Матеј (Matei Calinescu). Без године (оригинал 1977). *Лица модерности*, превела Гордана Слабица, Стварност, Загреб.
- Кандински, Василиј. 2004. *О духовном у уметности: посебно у сликарству: са осам слика и десет оригиналних дрвореза*, превод с намачког и предговор Бојан Јовић, Esotheria, Београд.

- Караулац, Мирослав. 2003. *Рани Андрић*, друго допуњено издање, Просвета, Београд.
- Caroll, Noël. 1988. "Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 4. (Summer), pp. 489–499.
- Књижевно дело Раси́ка Пеи́ровића. 1989. Зборник радова, уредник Ђорђије Вуковић, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Књижевно дело Си́анислава Винавера. 1990. Зборник радова, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Константиновић, Зоран. 1967. *Експресионизам*, Београд. –1984. *Увод у ујоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд.
- Косор, Јосип. 1919. *Бели пламенови*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд. –1987. *Пожар стираси* (са Крайком аутобиографијом 1950), Културно информативни центар Привлака, Привлака.
- Костић, Стојадин: „Руски емигрантски критичари о Мајаковском између ратова (1921–1941)“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, зборник радова, приредили Миодраг Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Арсењев, том II, књига III, Филолошки Факултет, Београд, 1994, стр. 19–30.
- Крег, Едвард Гордон. 1975. „Уметност позоришта – први дијалог“, у: *Драма*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд.
- Lauer, Reinhard. 2001. „Die literarische Avantgarde in Südosteuropa“, Sammelband *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, Hrsg. Reinhard Lauer, Südosteuropa Gesellschaft, München S. 13–34.

- Левицки, Сергеј. 2004. *Оілеги из истіорије руске филозофије*, превели с руског Марија Марковић и Бранислав Марковић, Логос, Београд.
- Layton, Susan. 1973. "Zamjatin and Literary Modernism", *SEEL*, Vol. 17. No. 3.
- Лешић, Зденко. 2003. *Нови истіорицизам и културни материјализам*, Народна књига/Алфа, Београд.
- Лешић, Јосип. 1986. *Истіорија јуіославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – „Дневник“, Нови Сад.
- Лотман, Јуриј. М. 2004. *Семіосфера, У свеіу мишљења. Човек – ітексі – семіосфера – истіорија*, превод с руског: Веселка Сантини, Светови, Нови Сад.
- Марјановић, Петар. 1980. „*О Невероваіном цилиндеру Њ. В. Краља Крисіијана Живојина Вукадиновића*“, *Сцена*, бр. 3.
- Мејерхолд, В. Е. 1976. *О іозоришійу*, избор и превод Огњенка Милићевић, Нолит, Београд.
- Метерлинк, Морис. 1946. *Плава іиіица*, чаробна игра у шест чинова и дванаест слика, с француског превео Душан З. Милачић, Просвета, Београд.
- Мијушковић, Слободан. 2003. *Докуменіи за разумевање руске авангарде* Антологија текстова уметника, приредио Слободан Мијушковић, превео с руског Слободан Ћурић, Геопоетика, Београд.
- Миочиновић, Мирјана. 1987. „Предговор“ у: *Драма између два раіа*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд.
- Младеновић, Ранко. 1989. *Драмске іаііке*, приредила и поговор написала Бојана Стојановић, Народна библиотека Србије, Дечје новине, Београд.
- Младеновић, Ранко. 1994. „*Сіірах од верносіи*“, парадокс у три чина“, *Сцена*, јануар – април, I/1–2.

- Настасијевић, Момчило. 1991. *Сабрана дела*, књига трећа, *Проза*, приредио Новица Петковић, Дечје Новине, Горњи Милановац, Српска књижевна задруга, Београд.
- Ненин, Миливој. 2006. „Између две модерне или прве критике о поезији Светислава Стефановића“, у: *Српска њесничка модерна*, Венцловић, Нови Сад, стр. 56–83.
- Новаковић, Јелена. 1997. „Зачетници француске модерне поезије у огледалу српске авангарде: Артур Рембо“, *Зборник Маџице српске за славистику*, бр. 53, 1997, Нови Сад.
- Новија мађарска лирика*. 1970. Приредили Иван Ивањи и Данило Киш, превели Иван Ивањи, Данило Киш и Иван В. Лалић, Нолит, Београд.
- Ораић-Толић, Дубравка. 1990. „Авангарда / Постмодерна“, у: *Појмовник руске авангарде*, св. 8, уресили Александар Флакер и Дубравка Угрешић, ГЗХ, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб.
- Палавестра, Предраг. 1994. *Књижевност Младе Босне*, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Палавестра, Предраг. 1996. „Од модернизма до авангарде“, у: *Српска авангарда у њериодици*.
- Пековић, Слободанка. 2002. *Основни њојмови модерне*, Народна књига, Алфа, Београд.
- Пелетије, Ан-Мари. У штампи. „Институционални парадокс манифеста“, *Књижевни манифест*, види раније.
- Песник Расићко Пејровић*. 1999. Зборник радова, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Петковић, Новица. 1990. „Винаверов опис епског десетерца и говорне мелодије“, у: *Књижевно дело Сћанисла-*

- ва *Винавера*, зборник радова, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, „Браничево“, Пожаревац.
- 1994. „Језик, мелодија и поетика“ у: *Поеџика Момчила Насџасијевића* (види касније).
- Петрић, Владимир. 1970. *Развој филмских врста*. Како се развијао филм, Уметничка академија у Београду, Београд.
- Петров, Александар. 1997. *Поезија Црњанској и српско јесеништво*, Сигнатуре, Београд.
- Петровић, Предраг. 2006. „Авангарда или тријумф коперниканске естетике“, *Књижевна историја*, XXXVIII, 2006, 130, стр. 673–705.
- Петровић, Растко. 1964. *Изабрана дела, Поезија*, књига прва, *Проза*, књига друга, Напријед, Загреб, Свјетлост, Сарајево, Просвета, Београд.
- Петровић, Растко. 1964. „Младићство народног генија“, у: *Изабрана дела, Поезија*, Напријед – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Просвета, Београд.
- Поеџика Момчила Насџасијевића*. 1994. Зборник радова, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Дечје Новине, Горњи Милановац, Културно-просветна заједница Србије, Београд.
- Поеџика руској формализма*. 1970. Избор текстова, предговор и белешке Александар Петров, Просвета, Београд.
- „Пољска авангарда 1919–1939“, „Поезија пољских футуриста“, у: *Поља*, часопис за књижевност и теорију, година LI, број 440, јул – август, 2006, Нови Сад.
- Протић, Предраг. 2006. „Поезија Ранка Младеновића“, *Зборник радова у часопису академика Радована Вучковића*, приредио Станиша Тутњевић, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука.

- Путник, Радомир. 1987. „Два драмска парадокса Ранка Младеновића“, *Сцена*, новембар – децембар, бр. 6.
- Речник књижевних термина*, друго допуњено издање. 1992. Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд.
- Rhode, Eric. 1978. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*, Pelican Book, London.
- Rusinko, Elaine. 1982. “Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson“, *Slavic Review*, Vol. 41, No. 3 (Autumn), pp. 494–510.
- Саболчи, Миклош. 1997. *Аванјарга & неоаванјарга*, превела с мађарског Марија Циндори-Шинковић, Народна књига/Алфа, Београд.
- Саболчи, Миклош. 2002. „Авангарда, неоавангарда, модерност: питања и сугестије“, у: *Аванјарга и традиција*, уредио Гојко Тешић, Народна књига/Алфа, Београд.
- Слотердијк, Петер. 1988. *Койерниканска мобилизација и ипиполомејско разоружање: оілеги из есипетике*, превео с немачког Златко Красни, Братство–Јединство, Светови, Нови Сад.
- Смирнов, Игор. 1989. „Авангарда и симболизам (Елементи постсимболизма у симболизму)“, у: *Појмовник руске аванјарге*, свезак 6, ГЗХ, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб, стр. 9–32.
- Сологуб, Фјодор. 1975. „Позориште једне воље“, у: *Рађање модерне књижевности. Драма*, приредила Мирјана Миоциновић, Нолит, Београд.
- Српска аванјарга у периоду*. 1996. Зборник радова, уредили Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Београд.

- Стојановић, Бојана „Тајанствена близина Младеновићевих *Драмских ѿајки*“, поговор (и приређивање) у: Р. Младеновић, *Драмске ѿајке*, Народна библиотека Србије, Дечје новине, Београд, 1989. Стојановић – Пантовић, Бојана. 1998. *Српски експресионизам*. Матица српска. Нови Сад.
- Стојковић, Андрија. 1972. *Развијак филозофије у Срба 1804–1944*, Слово љубве, Београд.
- Стриндберг, Аугуст. 1975. „Отворена писма Интимном позоришту“, у: *Драма* (види под Крег, Едвард).
- Tagore, Rabindranath. 1916. *Sâdhanâ. The Realisation of Life*, The Macmillan Company, New York, dostupno u HTML verziji na <http://www.sacred-texts.com/hin/tagore/sadh/index.htm>
- Тешић, Гојко. 1987. „Поетско-поетички радикализам (у Растковом кругу)“, у: *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, година XXXIII, бр. 342–343.
- 1989. „Контекст за читање модернистичке и авангардне приповетке двадесетих година“, у зборнику радова *Поеѿика српске књижевности 2, Тијови ѿријоведања у роману и ѿријоваци на српскохрватском језику у ѿрвој ѿоловини 20. века*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Институт за језик и књижевност, Сарајево.
 - 1991. *Српска авангарда у ѿлемичком контекѿу* (двадесете године), Светови, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд.
 - 2002. *Авангарда и ѿрадиѿија* [Анкета *Књижевне речи 1980–1982*], Народна књига, Алфа, Београд.
 - 2006. „Између традиѿије и авангарде, или о програмско/манифестативним исказима у поезији Душана Васиљева“, *Зборник радова у частѿ академика Радована*

- Вучковића, приредио Станиша Тутњевић, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бања Лука.
- [2005]. 2007. *Ошкровање српске авангарде*: контекстуална читања, књига 1, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд.
- Тодоров, Цветан. 1994. *Ми и друџи. Француска мисао о људској разноликости*, превели с француског: Бранко Јелић, Мира Перић и Мирјана Здравковић, Београд.
- Thompson, Ewa M. 1970. „The Development of Aleksander Blok as a Dramatist”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. XIV, No. 3, pp. 341-351.
- Тутњевић, Станиша. 1997. *Часопис као књижевни облик*. Прилог типологији књижевне периодике, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Флакер, Александар. 1964. „Уз проблем модернизма“, у: *Стили и раздобља*, са В. Жмегачом, Матица Хрватска, Загреб.
- 1982. *Поетика осјораванја*. Авангарда и књижевна левича, Школска књига, Загреб.
- 1982а. *Номади љепоше*, интермедијалне студије, ГХЗ/СНЛ, Загреб.
- 1988. *Херетици и сањари*, избор из руске прозе двадесетих година, друго, обновљено издање, Напријед, Загреб.
- Фуко, Мишел. 1998. *Археологија знања*, превод са француског Младен Козомара, Плато, Београд, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад.
- Хансен-Леве, Ааге А. 1985. „Бијологија (између чињеница и функција)“, у: *Појмовник руске авангарде*, четврти свезак, види раније.
- Хлебњиков, Велимир. 1964. *Краљ времена Велимир I*, избор и предговор Милица Николић, стихове превели Вера Николић и Бора Ћосић, Просвета, Београд.

- Христић, Јован. 1994. „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, у: *Есеји*, Матица српска, Нови Сад.
- Црњански, Милош. 1983. *Песме*, приредила Светлана Велмар-Јанковић, Изабрана дела, Нолит, Београд.
- Џојс, Џејмс. 2005. *Портрети уметника у младости*, превео Петар Ћурчија, Моно&Мањана, Београд.
- Шкловски, Виктор. 1969. *Ускрснуће ријечи*, избор и пријевод Јурај Беденички, Стварност, Загреб.
- 1995. „Часопис као књижевни облик“, превела Тања Поповић, *Ишјака*, 0, Београд, 155–156.
- Shaw, George Bernard. 1948. *The Quintessence of Ibsenism*, in: *Major Critical Essays*, Constable and Company Limited, London.
- Шпенглер, Освалд. 1989. *Прокласици Зайага*, превео В. Вујић, Београд.
- Шпорер, Давид. 2005. *Нови хисторизам. Поетика културе и идеологија драме*, Загреб.

ИНДЕКС ИМЕНА¹

Абастадо, Клод (Claude Abastado) 245, 245ф, 251, 252

Авакумовић, Ружа 184

Ади, Ендре (Ady Endre) 123

Адсон, А. (Artur Adson) 122

Ајнштајн, Алберт (Einstein, Albert) 12ф, 51, 51ф, 69, 129, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 193, 194, 197, 197ф, 249, 252, 253, 311

Алексић, Драган 15, 17, 20, 26, 27, 33, 127, 199, 203, 204, 215, 220, 221, 239, 277, 313

Андрејев, Леонид (Леонид Николаевич Андреев) 271, 274, 289

Андрић, Иво 30, 31, 32, 100, 172, 239, 246ф, 313

Аничков, Евгениј Васиљевич (Аничков, Евгений Васильевич) 56, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 222, 223

Апија (Adolphe Appia) 281

Аполинер, Гијом (Gulliamе, Apollinaire) 94, 95, 95ф, 96, 97, 98, 149, 195, 296

Арган, Ђулио К. (Giulio C. Argan) 42

Аренијус, Сванте (Svante August Arrhenius) 133, 133ф

Аристофан (псеудоним Б. Токина) 103ф

Арсењев, Алексеј 74ф

Ахматова, Ана (Анна Андреевна Ахматова) 68, 71

Бабич (Mihály Babits) 123

Бальмонт, Константин (Константин Дмитриевич Бальмонт) 57, 78, 81, 86

¹ Не укључује IV део (Селективна библиографија).

Барац, Антун 30
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 50
 Барта (Barta Sándor) 123
 Барток (Bartók Béla) 123
 Бартуловић, Нико 30
 Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин) 224, 225ф, 282
 Беговић, Милан 15
 Бедје (Joseph Bédier) 235
 Бели, Андреј (Борис Николајевич Бугајев) 18, 81
 Бергсон, Анри (Henry Bergson) 56, 69, 99, 103, 104, 105,
 106, 108, 109, 110, 112, 129, 132, 148, 191, 192, 193,
 194, 195, 197, 311
 Берењ (Bereny Róbert) 123
 Берталан, Пор (Bertalan Pór) 123
 Бијелић, Јован 286ф
 Биргер, Петер (Peter Bürger) 298
 Биро 123
 Бланшар, Морис (Maurice Blanchard) 177
 Блем, Валтер 34, 302, 303, 304, 305
 Блок (Александр Александрович Блок) 64, 72, 73, 81, 82, 87,
 114, 116, 223, 223ф, 240, 274, 282, 282ф, 283, 287
 Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 57, 103ф
 Бојић, Милутин 264
 Борстин, Данијел (Daniel J. Boorstin) 129
 Брајовић, Тихомир 96ф
 Брехт, Бертолд (Bertolt Brecht) 242, 266, 281, 282
 Брјусов (Валерий Яковлевич Брюсов) 81
 Брешић, Винко 50
 Броди, Шандор (Bródy Sándor) 123
 Буанароти, Микеланђело (Michelangelo Buonarroti) 238
 Буда, Гоатама 237
 Бурљук (Давид Давидович Бурлюк) 181

Вагнер (Wilhelm Richard Wagner) 216, 298
 Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 107
 Вајсжербе (Jean Weisgerber) 42

Валден, Херварт (Herwarth Walden) 199, 200, 201, 202,
 Васильев, Душан 189, 189ф, 190, 258, 259, 313
 Васић, Драгиша 15, 18, 31
 Васмут, Ернст (**Wasmuth, Ernst**) 218, 219, 220, 237
 Вахтангов (Евгений Багратионович Вахтангов) 281
 Вебер, Ото (**Otto Weber**) 218, 220
 Вегенер, Паул (Paul Wegener) 300
 Ведекинд (Franz Wedekind) 274
 Велимировић, Мил. 242
 Велимировић, Николај 165
 Вергилије 167
 Вертов (Дзига Вертов) 297
 Верхарен, Емил (Emile Verhaeren) 177
 Вестафален, Тимоти (Timothy Westphalen) 282, 287
 Видаковић, Милош 246ф
 Виежињски, Казимир (Kazimierz Wierzyński) 120ф
 Визнер, Љубо 15
 Вијон, Франсоа (François Villon) 96
 Винавер, Станислав 12, 13, 14, 22, 28, 29, 30, 31, 32, 56,
 61, 62, 80, 81, 82, 83, 89ф, 93, 101, 102, 103, 104, 105,
 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 112ф, 113, 114, 114ф,
 115, 116, 117, 117ф, 118, 130, 132, 135, 136, 137, 137ф,
 148, 172, 172ф, 173, 191, 192, 192ф, 193, 194, 208,
 217, 239, 267, 269, 270, 278, 285, 313, 314
 Вине, Роберт (**Robert Wiene**) 300, 304
 Виснапу (**Henrik Visnapuu**) 122
 Витлин, Ј. (Józef Wittlin) 121
 Витмен, Волт (Walt Whitman) 103ф
 Витошевић, Драгиша 134ф
 Вјежбицки, Јан (Wierzbicki, Jan) 25, 110, 132, 284
 Војновић, Иво 30
 Вујић, Владимир 192
 Вујновић, Станислава 138ф
 Вукадиновић, Живојин 30, 65, 65ф, 264, 266, 273, 275, 279,
 280, 281, 282, 283, 284, 287,

Вучковић, Радован 12, 13, 24ф, 26, 27, 29, 57, 70, 80, 127,
130, 155, 168, 169, 173, 181ф, 199, 202, 209, 229, 246ф,
261, 262, 263, 264, 281, 284, 287, 287ф, 293ф, 294ф

Габо (Nahum Gabo) 26

Гадамер, Ханс Георг (Gadamer, Hans-Georg) 45

Гајлит, А. (August Gailit) 122

Гардоњи (Gárdonyi Géza) 123

Гаћиновић, Владимир 167, 167ф, 246ф

Галагер (Catherine Gallagher) 48

Гете (Johann Wolfgang von Goethe) 136, 216, 238

Гијо, Жан Мари (Guyau, Jean-Marie) 167, 168

Гинтер, Ханс (Hans Günter) 52

Глишић Милован 113

Глишић, Станка 113

Гогољ (Николай Васильевич Гоголь) 113, 114, 238

Гол, Иван (Iwan Goll) 296, 298, 303

Голубовић, Видосава 297

Гонгора (Luis de Góngora y Argote) 238

Гончарова, Наталија (Наталья Сергеевна Гончарова) 77

Горки, Максим (Максим Горький) 289

Грајгар, Мојмир 101, 102

Гринблат, Стивен (Stephen Greenblat) 48, 49

Грифит (David Llewelyn Wark „D. W.“ Griffith) 304

Грол, Милан 274

Гумиљов, Николај (Гумилев, Николай Степанович) 71,
155, 155ф

Дамњановић, Милан 302, 306

Данунцио, Габријеле (Gabriele d'Annunzio) 122

Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 75

De Weerth, Ernst 272

Дединац, Милан 28

Делић, Јован 189ф

Делук, Луј (Louis Delluc) 296

Дероко, Александар 206, 207, 207ф, 208

де Брољи, Луј (Louis de Broglie) 197ф
де Торе, Гиљермо (de Torre, Guillermo) 186ф, 186
Диболд, Бернард (Bernhard Diebold) 273
Дилтај, Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 45, 46, 47, 51, 310
Динић, Божидар 276
Дис (види Петковић, Владислав)
Долимур (Jonathan Dollimore) 48
Домјанић, Д. 30
Донадини, Улдерико 30
Doncelli, Celestino 69
Достојевски (Фёдор Михайлович Достоевский) 99, 161, 265
Драинац, Раде (Јовановић, Радојко) 15, 25, 31, 127, 179,
180, 313
Дузбург, Тео ван (Theo van Doesburg) 204
Дучић, Јован 61, 217

Ђорђевић, Радомир 197ф
Ђорић, Б. 140
Ђукић, Аница 171, 184
Ђурић, Милош 132, 153, 157, 158, 158ф, 159, 160, 161, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 183, 191, 231, 232,
233, 234, 236, 241, 243, 248, 250, 251, 252, 254, 313

Ејзенштајн (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 297, 306
Елиот, Т. С. (Thomas Stearns Eliot) 68
Емерсон (Ralph Waldo Emerson) 196
Епштајн, Жан (Jean Epstein) 149, 186, 303
Еренбург, Иља (Илья Григорьевич Эренбург) 86
Еуклид 253
Еурипид 216

Жакоб, Макс (Max Jacob) 95, 149, 186
Жедрински, Владимир 286ф
Жемие 271
Живојиновић, Велимир 10, 11, 15, 37,

Жигмонд, Мориц (Móricz Zsigmond) 123

Жмегач, Виктор 58, 298

Замјатин (Евгений Иванович Замятин) 18

Замојски 121

Здравковић, Мирјана 162ф

Зегадлович, Емил (Emil Zegadlowicz) 121

Зигел, Холгер (Siegel, Holger) 130, 135, 150

Зола, Емил (Emile Zola) 76

Зорић, Павле 113

Зоровавель, В. С. 228

Зошченко (Михаил Михайлович Зоценко) 18

Ибровац, Миодраг 32

Ибсен, Хенрик (Ibsen, Henrik) 56, 63, 88, 269, 273, 275,
285, 286, 287

Иванић, Иванка 31

Иванов, Вјачеслав (Вячеслав Всеволодович Иванов) 81,
143ф, 148, 223ф

Иванов, Г. (Георгий Владимирович Иванов) 181

Иванов-Разумњик (Разумник Васильевич Иванов) 116

Ивашкијевич, Јарослав (Jarosław Iwaszkiewicz) 120ф

Игњатовић, Срба 247, 249, 250

Илић, Александар 12, 29, 33, 186, 187, 248, 264, 265, 313

Исаиловић, Михаило 270, 271

Јакобсон, Роман (Роман Якобсон) 223

Јамасаки, Кајоко 243ф

Јамати, Пол (Jamati, Paul) 69, 94, 149, 150, 151, 152, 158,
248, 254

Јанковић, Милан Ст. 33

Јанковић, Милица 22, 30

Јевђевић, Добросав 15

Јевтић, Боривоје 30, 158ф, 246ф

Јелић, Бранко 162ф

Јеринг, Херберт (Herberth Jering) 272

Јершинов, Н.Н. 89
 Јесењин, Сергеј (Сергей Александрович Есенин) 72
 Јешић, Неделько 33
 Јовановић, Војислав М. 32
 Јовановић, Ивко 175, 176
 Јовановић, Слободан 32
 Јовић, Бојан 42ф, 95ф, 99, 145, 146, 236

Кајам, Омар 125, 125ф, 237
 Камински 78
 Казанова (Giacomo Girolamo Casanova de Seingalt) 238
 Казанова, Паскал (Pascale Casanova) 67
 Кан, Гистав (Gustave Kahn) 177
 Кандински, Василиј (Кандинский, Василий Васильевич)
 199, 202, 203, 227, 278
 Кант (Immanuel Kant) 133ф, 231
 Карацић, Вук 109, 216, 217, 232
 Caroll, Noël 302
 Кашак, Лајош (Kassák Lajos) 123, 124
 Квистик, Леон 121
 Кнежевић, Божидар 165
 Керншток (Kernstock Karoly) 123
 Кестнер (Kurt Eggers-Kestner) 281
 Ковачевић, Божидар 19, 33, 132, 151, 152, 154, 155, 156,
 157, 157ф, 172, 174, 181ф, 183, 184, 185, 239, 313,
Кокто, Жан (Cocoto, Jean) 186,
 Комиссаржевска, Вера (Вера Федоровна Комиссаржев-
 ская) 87
 Кон, Геца 196
 Константиновић, Зоран 278
 Константиновић, Радомир 176ф
 Королија, Мирко 31
 Косидовски, Зенон (Zenon Kosidowski) 121
 Косор, Јосип 31, 33, 128, 132, 172, 176, 177, 177ф, 178,
 180, 181ф, 183, 185, 257, 259, 313
 Костић, Стојадин 74ф, 79

Костић, Лаза 134
Костолањи (Kosztolány Dezső) 123
Краков, Станислав 12, 18, 19, 21, 31, 33, 299
Крег, Гордон (**Craig, Edward Gordon**) **88, 89, 281**
Крклец, Густав 11, 30, 34, 69
Крлежа, Мирослав 11, 12, 30, 186
Кручоних (Алексей Елисеевич Крученых) 181
Кулешов (Лев Владимирович Кулешов) 297
Кулунцић, Јосип 286ф, 289, 289ф

Л

Л. 242, 243
Лазаревић, Бранко 171
Лайбниц (Gottfried Wilhelm Leibniz) 133ф
Ланг (Friedrich Christian Anton „Fritz“ Lang) 304
Ланге, Конрад (Konrad Lange) 306
Лауер, Рајнхард (Reinhard Lauer) 41, 41ф
Лао Це 231, 238, 257
Леонов, Л. (Леонид Максимович Леонов) 18
Лехоњ, Јан (Jan Lechoń) 120ф
Лешић, Зденко 48
Лешић, Јосип 90, 91, 92
Лисицки, Ел (Лазарь Маркович Лисицкий) 26, 203
Лобачевски (Николай Иванович Лобачевский) 140, 311
Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович)
46, 47, 48, 49, 51, 310
Лукач, Ђерђ (György Lukács) 296

Љубич (Ernst Lubich) 304

Мајаковски, Владимир (Владимир Владимирович Маяковский) 71, 72, 74, 74ф, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 181, 266
Маларме, Стефан (**Mallarmé, Stéphane**) **195, 196**
Маљевич, Казимир (Казимир Северинович Малевич) 26,
101, 102, 204
Мандельштам, Осип (Осип Эмильевич Мандельштам) 68

Манојловић, Тодор 12, 24, 31, 32, 65, 79, 103ф, 105, 106,
 173, 194, 195, 247, 248, 283, 313
 Маринети (Filippo Tommaso Marinetti) 85ф, 277, 297
 Марино, Адријан (Adrian Marino)
 Мариновић, Нина 186ф
 Марјановић, Петар 281
 Марковић, Даница 30, 31, 172, 176ф, 182, 183
 Massuka (песнички псеудоним В. Живојиновића) 10f
 Матис, Анри 97
 Матић, Светозар К. 133
 Матовић, Весна 44ф
 Матош, Антон Густав 169
 Машић, Бранко 30
 Межински, Марија 74ф
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич
 Мейерхольд) 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 274, 281,
 282, 282ф
 Мерешковски, Димитриј (Дмитрий Сергеевич Мереж-
 ковский) 57, 78, 162, 237
 Месарић, Калман 265, 266
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 56, 57, 86, 92,
 196, 269, 273, 274, 276
 Мештровић, Иван 217
 Мијушковић, Слободан 58
 Милања, Цвјетко 185
 Миличић, Сибе 31, 127, 128, 132, 172, 173, 179, 181, 183,
 184, 187, 196, 239, 313
 Милић, Новица 112ф, 192ф
 Милошевић, М. 30
 Милуновић, Мило 100
 Минковски, Херман (Herman Minkowski) 140, 141, 311
 Минстерберг, Хуго (Hugo Münsterberg) 297, 302, 306
 Миочиновић, Мирјана 264, 265, 274
 Мирендорф 303
 Митриновић, Димитрије 158, 167, 246ф
 Митропан, Петар 72, 73, 74

Мићић, Ружа 184
 Михаљи, Еден 124
 Мицић, Љубомир 15, 26, 27, 30, 31, 73, 79, 127, 129, 162,
 163, 165, 199, 203, 313, 314,
 Мицић, Бранко (Виргил / Валериј Пољански) 15, 20 127,
 295
 Младеновић, Ранко 5, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 50,
 56, 62, 65, 69, 70, 70ф, 78, 82, 86, 87, 92, 93, 98, 107,
 119, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 135, 139, 147,
 149, 158, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181,
 182, 183, 185, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 199,
 202, 203, 210, 212, 217, 218, 226, 227, 228, 229, 230,
 231, 239, 248, 250, 251, 252, 261, 261ф, 262, 263, 264,
 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276,
 277, 279, 280, 281ф, 282ф, 283, 284ф, 285, 286, 287,
 288, 288ф, 289, 290, 291, 292, 293, 293ф, 294, 294ф,
 295, 299, 300, 301, 302, 306, 309, 313, 314
 Моклер, Камил (Camille Mauclair) 276
 Молијер (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 86, 89, 281ф,
 282ф
 Мондријан, Пит (Pieter Piet Mondriaan) 204
 Монтроуз (Louis A. Montrose) 48
 Мориц, Жигмонд (Móricz Zsigmond) 123
 М. Т. С. 125ф, 237
 Мурнау, Фридрих (Friedrich Wilhelm Murnau) 300, 304

Назор, Владимир 30
 Настасијевић, Момчило 17, 18, 19, 25, 32, 110, 201, 208,
 209, 210, 211, 213, 217, 223, 224, 226, 227, 228, 234,
 235, 283, 288, 313
 Недељковић, Милорад 133
 Немирович-Данченко (Владимир Иванович Немирович-
 -Данченко) 83, 84
 Ненин, Миливој 134ф
 Ниц 123

Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) 103ф, 105, 136, 285

Новаковић, Јелена 105, 106

Новалис (Novalis, Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 58

Новачан, А. 30

Нушић, Бранислав 237, 268, 276, 283, 284

Његош, Петар II Петровић 109

Озборн, Макс (Max Osborn) 236

Островски (Александр Николаевич Островский) 86

Ораић-Толић, Дубравка 55, 68, 95

Ортега и Гасет (José Ortega y Gasset) 135, 136

Оуд, Ј. П. (Jacobus Johannes Pieter Oud) 199, 204, 205, 206, 220, 277

Павић, Милорад 100

Палавестра, Јован 158ф

Палавестра, Предраг 158ф

Пандуровић, Сима 10, 11, 12, 15, 18, 20, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 72, 172, 182, 275, 295

Пантић, Михајло 221ф

Папини (Giovanni Papini) 24ф

Пастер, Луј (Louis Pasteur) 133

Пековић, Слободанка 23, 42, 45,

Пелетије, Ан-Мари (Ann-Marie Pelletier) 253

Перић, Константин 69, 119, 120, 121

Перић, Мира 162ф

Петар Велики 117

Петковић, Новица 96ф, 108, 110, 208, 209, 228, 289ф

Петковић, Владислав Дис 11, 12, 12ф

Петров, Александар 37, 38, 60, 60ф, 189ф, 238, 239, 256ф

Петров, Михаило С. 30, 33, 172, 189, 199, 202, 203, 313

Петровић, Вељко 34

Петровић, Илија М. 15
 Петровић, Предраг 23, 138, 139, 299
 Петровић, Растко 12ф, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 29, 31,
 32, 35, 42ф, 93, 94, 95, 95ф, 96, 96ф, 97, 98, 99, 100,
 101, 102, 139, 141, 142, 143, 143ф, 144, 144ф, 145,
 145ф, 146, 149, 150ф, 152, 186, 207ф, 208, 209, 210,
 211, 217, 218, 221, 221ф, 222, 223, 224, 225, 225ф,
 226, 228, 229, 232, 233, 234, 239, 249, 259, 263, 298,
 299, 311, 313, 314
 Петровић, Светислав 32
 Петровић, Сима 237
 Петронијевић, Бранислав 132, 133, 133ф, 191
 Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo) 95, 97, 149, 204, 311
 Пиљњак, Борис Андрејевић 117
 Пинтус, Курт (Kurt Pinthus) 296
 Платон 231
 Плаут 238
 Пођоли, Ренато (Renato Poggioli) 50
 Поенкаре, Анри (Jules Henri Poincaré) 148, 197, 197ф
 Пољански, Валериј / Виргил, види: Мицић, Бранко
 Попа, Васко 182
 Поповић, Богдан 32, 61, 216, 220
 Поповић, Никола 191
 Предић, Милан 274
 Пронашко, браћа (Pronaszko) 121
 Протић, Предраг 174
 Пруст, Марсел (Marcel Proust) 98, 99, 100, 148, 201
 Пудовкин (Всеволод Илларионович Пудовкин) 297
 Пшибишевски (Stanisław Przybyszewski) 63, 274

 Рабле, Франсоа (François Rabelais) 112ф
 Радичевић, Бранко 134
 Радосављевић, Паја 69, 236, 240, 240ф, 241
 Рајнхарт, Макс (Reinhardt, Max) 266, 271, 272
 Ракитин, Јуриј Львович 56, 62, 63, 64, 65, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
 89, 91, 92, 107, 217, 255, 267, 279, 280, 282ф, 286ф

Ракић, Милан 291
 Расел, Бертранд (Bertrand Russell) 90, 241
 Распоповић, Никола 33ф
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 56, 96, 103, 103ф, 104, 105, 135, 195
 Ремизов, Алексеј (Алексей Михайлович Ремизов) 18
 Ристић, Марко 17, 19, 28, 31, 33, 37, 249, 313
 Ристић, Светомир 133, 133ф, 237
 Росић, Татјана 221
 Русинко, Е. (Elaine Rusinko) 155

С

С. 237
 Сабо, Леринц (Szabó Lőrinc) 124, 125
 Саболчи, Миклош (Miklós Szabolsci) 41, 43, 44
 Савић-Ребац, Аница 173
 Савковић, Милош 22
 Салмон, Андре (André Salmon) 94, 95, 97, 186
 Сати, Ерик (Alfred Éric Leslie Satie) 298
 Северјанин, Игор (Игорь Северянин) 71, 72, 75, 78
 Сезан, Пол (Paul Cézanne) 204, 207ф
 Секулић, Исидора 30, 171,
 Селесковић, Момчило Т. 12, 13, 14, 51, 125, 146, 237
 Семпер (псеудоним, односно могуће Ј. Семпер) 121, 122, 123
 Семпер, Ј. (Johannes Semper) 122
 Сенет (Mack Sennett) 304
 Сибиновић, Миодраг 74ф
 Скерлић, Јован 11, 167
 Скрјабин (Александр Николаевич Скрябин) 298
 Слијепчевић, Перо 158ф
 Слоњимски, Антониј (Antoni Słonimski) 120ф
 Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 45, 138, 139, 310
 Смирнов, Игор 181
 Солар, Миливој 41

Соловјов, Владимир (Владимир Сергеевич Соловьёв) 131, 161, 282, 283
 Сологуб, Фјодор (Фёдор Сологуб) 81, 82, 84, 85, 107, 274
 Софокле 274
 Станиславски, Константин (Константин Сергеевич Станиславский) 83, 84, 87, 88, 90, 91
 Станковић, Синиша 133
 Стендал (Stendhal, Henri-Marie Beyle) 99
 Стефановић, Светислав 12, 13, 20, 31, 33, 34, 133, 134, 134ф, 135, 165, 172, 183, 187, 215, 216, 217, 218, 219, 223
 Стојановић-Пантовић, Бојана 24ф, 29, 33, 94, 196, 263, 288ф, 294
 Стојановић, Сретен 100
 Стошић, Оливера 221ф
 Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский) 298
 Стриндберг, Аугуст (August Strindberg) 63, 266, 268, 269, 274

Т

Т. 123, 123ф, 124
 Тагора, Рабиндранат 152, 153, 154, 157, 162, 164, 164ф, 165, 237
 Таиров (Александр Яковлевич Таиров) 281
 Телеслин 188
 Тесла, Никола 240ф
 Тешић, Гојко 15, 20, 22, 29, 41, 43, 117ф, 127, 183, 189ф, 226, 247, 253ф, 257, 299
 Тин-Тун-Линг 236
 Тодоров, Цветан 162ф, 164
 Токин, Бошко 17, 19, 30, 33, 34, 35, 59, 103ф, 105, 147, 295, 296, 297, 302, 303, 304, 305, 305ф, 306, 313
 Тувим, Јулијан (Julian Tuwim) 119, 120, 121
 Туглас, Ф. (Friedebert Tuglas) 122
 Тухањи 123
 Ту Фо 238, 257

Ћоровић, Владимир 30
Ћосић, Бранимир 19
Ћурчин, Милан 61
Ујевић, Тин (Аугустин) 30, 33, 169, 170, 171, 195, 248,
254, 255, 313
Ундер, Марија (Marie Under) 122

Фалк, А. 266
Финеман (Joel Fineman) 48
Фјодоров, Николај (Николай Фёдорович Фёдоров) 130,
131, 163
Флакер, Александар 41, 52, 169, 289, 290, 291
Фор, Ели 303
Фрај, Максим (Maksim Fraj) 272
Фрајнд, Марта 289ф
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 201, 224, 227
Фује, Алфред (Fouillée, Alfred) 168
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 46, 47, 48, 50, 52, 53, 310

Хагеман 271
Халубид 220ф
Хансен-Леве (Aage Hansen-Loeve) 212
Хатвани 123
Хауард (Jean E. Howard) 48
Хвистек, Леон (Leon Chwistek) 121
Хегел (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 45
Хералд, Ханц (Heinz Herald) 271
Хипиус, Зинаида (Зинаида Николаевна Гиппиус) 57, 78
Хлебњиков, Велимир (Хлебников, Велимир Владимиро-
вич) 78, 81, 143ф, 148, 181, 182, 223, 311
Хоксе 278
Хомер 68
Хрињковски 121
Христић, Јован 137ф
Хулевич, Витолд (Witold Hulewicz) 121

Цар, Марко 13, 20, 297
 Цвајг, Штефан (Zweig, Stephan) 177ф
 Цветићанин, Радивој 114ф
 Цесарец, Аугуст 185
 Циолковски, Константин (Константин Эдуардович Циолковский) 130, 131, 163
 Црњански, Милош 11, 12, 15, 20, 22, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 56, 59, 60, 60ф, 61, 62, 80, 100, 120, 125, 127, 129, 130, 134ф, 150, 173, 174, 175, 185, 188, 189, 189ф, 190, 199, 236, 238, 238ф, 239, 256, 257, 263, 264, 291, 313
 Цукмајер, Карл (Carl Zuckmayer) 281
 Чаадајев (Пётр Яковлевич Чаадаев) 162
 Чаплин, Чарлс (Шарло) (Chaplin, Charles) 296, 304, 305, 305ф
 Черина, Владимир 30, 158
 Чехов (Антон Павлович Чехов) 85, 86
 Чижевски, Титус (Tytus Czyżewski) 121
 Џојс, Џејмс (Joyce, James) 110, 111, 112, 112ф
 Шаукал, Рихард (Richard Schaukal) 177ф
 Шекспир, Вилџејм (William Shakespeare) 216, 238, 270, 271, 273, 274, 275, 276
 Шиле, Егон (Egon Schiele) 21
 Шкловски, Виктор (Виктор Борисович Шкловский) 16
 Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 273, 283, 285, 286, 287
 Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler) 218
 Штерн, Ернст (Ernst Stern) 272
 Штур, Јан (Jan Stur) 121

Садржај

Увод	5
------------	---

I

Место и улога Младеновићеве <i>Мисли</i> у еволутивним токовима српске авангарде.....	9
--	---

II

Предмет истраживања: авангардне тенденције.....	41
1. Дис/континуитети (наслеђе симболизма)	55
2. Ширење идеја унутар европског културног простора	67
2. 1. Руска авангарда.	71
2. 1. 1. Развој руске поезије.....	71
2. 1. 2. Развој руског театра.....	83
2. 2. Француски узор.....	93
2. 2. 1. Улога Растка Петровића.....	93
2. 2. 2. Значај Станислава Винавера.....	102
2. 3. Авангарде других књижевности.....	109
3. Космизам.....	127

3.1. Ајнштајн у часопису <i>Мисао</i> , нова „слика света“ и поетика Растка Петровића...	140
3.2. Тежња ка свеобухватности: космизам као метода	149
3.3. Одрицање индивидуализма или његов тријумф	154
3.4. Панхуманизам: космизам као друштвена утопија	157
3.5. Лирски космизам: (еротска) екстаза, чежња за вечним, космос и тело	172
3.5.1. Црњански и рефлексije суматраизма	188
4. Интуиционизам / интуитивизам (Т. Ујевић, Р. Младеновић, Т. Манојловић, Винавер- – Бергсон)	191
5. Конструктивизам	199
6. Примитивизам	215
6. 1. Витализам и уметничка обнова	215
6. 2. Урањање у митолошко, „расно“, архаично, нагонско и несвесно	222
6. 3. Окретање Далеком истоку	235
7. Проширење граница манифеста	245
7. 1. Манифест као друштвени чин и манифест као књижевни жанр	245
7. 2. Програмски текст и манифест (могућа дистинкција)	249
7. 3. Дискурс моћи, утопија времена, <i>ми</i>	251
8. Експресионистички театар и поетика драме Р. Младеновића	261
8.1. Експлицитна поетика	267

8.2. Критичарски афинитети (Метерлинк, Ибзен, Шо, Шекспир, Вукадиновић)	273
8.3. Драмске гатке	287
9. Продор филма.....	295

III

Часопис <i>Мисао</i> : један могући поглед на српску авангарду	309
---	-----

IV

Селективна библиографија текстова у часопису <i>Мисао</i> (1922–23)	317
Литература	337
Индекс имена.....	351

Станислава Бараћ
АВАНГАРДНА МИСАО
(Авангардне тенденције у часопису *Мисао*
у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923)

*

Издавач
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2
e-mail: ikum@ikum.org.rs
www.ikum.org.rs

*

За издавача
Весна Матовић

*

Тираж
300 примерака

*

Штампа
Сидеоја
Ш Т А М П А

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

050.488МИСАО”1922/1923”

014.3МИСАО”1922/1923”

БАРАЋ, Станислава

Авангардна Мисао: (авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића 1922–1923) / Станислава Бараћ. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2008 (Београд: Чигоја штампа). - 371 стр. ; 21 см. - (Наука о књижевности. Историја српске књижевне периодике)

Тираж 300. - Селективна библиографија текстова у часопису Мисао (1922-1923): стр. 317-336. - Библиографија: стр. 337-349. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-139-6

а) Мисао (часопис) - 1922-1923 б) Мисао (часопис) - 1922-1923 - Библиографије
COBISS.SR-ID 150263308